

Aantekeningen omtrent geheugen en lichaam, traditie en vernieuwing

HET GEHEUGEN VAN HET LICHAAM

'Traditie en vernieuwing voeden elkaar, hebben elkaar nodig als de moeder en het kind.'

Marianne Van Kerkhoven schreef een essay, Umberto Eco, Oliver Sacks, Rilke, T.S. Eliot, Bill Viola,

Steve Paxton, Trisha Brown, Dana Reitz en vele anderen schreven mee.

Elke dans vindt zijn bron in wat voorheen werd gedanst

1. Geheugen

Geschiedenis. Paul Valéry schreef in zijn *Cahiers*, vii: 'Ce qui me frappe le plus dans la mémoire ce n'est pas qu'elle redit le passé, c'est qu'elle alimente le présent'. (Wat mij in de herinnering het meest treft, is niet dat zij het verleden herhaalt, maar dat zij het heden voedt.) De 'waarheid' van deze bevinding staat buiten kijf, toch 'beschrijft' dit citaat slechts de helft van de beweging die constant tussen heden en verleden aan de gang is. Wat ons evenzeer moet treffen in het oneindig uitgestrekte en nog steeds mysterieuze veld waarbinnen het geheugen zijn werking uitoefent, is dat het verleden op gelijke wijze door het heden wordt veranderd, gekneed, gefilterd en vice versa. Elke dag opnieuw wordt het verleden door ons gewogen, gemeten, gemetamorfoseerd. Pirandello zei ooit dat een historisch feit als een zak is: het blijft niet rechtop staan tenzij we er iets insteken. Geschiedenis betekent: constante interpretatie en dus ook een constante herschrijving van het voorbije. Een nooit eindigende dialoog tussen heden en verleden. Herinnering is dus in grote mate een reconstructie van het verleden op basis van gegevens die aan het heden zijn ontleend; de waarneming van die gegevens wordt op haar beurt beïnvloed door vroegere reconstructies en herinneringen.

Het terrein van het geheugen is zo allesomvattend, zijn werking zo alomtegenwoordig dat het dialectische spel tussen heden en verleden ook – zelfs noodzakelijkerwijze – de toekomst in zijn actieradius betreft. Rilke wees op de bijzondere vooruitwijzende status die kunstwerken daarbij te beurt valt: 'Wat kunstwerken onderscheidt van alle andere dingen is het feit dat ze tegelijk toekomstige dingen zijn,

dingen wier tijd nog niet is aangebroken.'

Traditie. Hoe gaan we om met het meer artistieke deel van ons verleden, nl. met kunstwerken uit vroegere perioden, met onze culturele traditie? De relatie die een volk, een groep mensen met zijn/haar cultureel erfgoed aangaat, wordt door vele factoren bepaald en is – verspreid over de aardbol – aan grote verschillen onderhevig. Dat de moderne dans, bijvoorbeeld, wellicht het snelst zijn bestaan wist door te drukken in de USA heeft alles te maken met het feit dat de USA, in een langer historisch perspectief gezien, een jonge natie is, met een recente eigen cultuur, waar de 'oude' uit Europa meegebrachte cultuur niet zoveel tijd gekregen heeft om zich te nestelen. Vanuit hun geschiedenis voelen Amerikanen, vergeleken bij Europeanen, Aziaten enz., de traditie geenszins als een 'last' aan, als iets dat ze moeten meeslepen of absoluut zouden moeten respecteren. Deze andere attitude tegenover de traditie maakt dat evolutie en verandering in de kunst zich in de USA op een andere wijze dan b.v. in Europa konden/kunnen voltrekken. In de USA werd met de intrede van de moderne en postmoderne dans een nieuw credo – te vergelijken met een nieuw paradigma in de wetenschap – geïntroduceerd: elke beweging, elk soort lichaam, elke methode, elk materiaal was toegelaten. In situaties waar meer wortels zijn in en waar meer waarde gehecht wordt aan de traditie, verloopt verandering geleidelijker, maar misschien ook organischer. In een tekst getiteld *Architektur* beschrijft de Oostenrijkse architect Adolf Loos het langzame 'vergliden' van de traditie: 'De moderne-nerveuze ijdelheid was de oude meesters vreemd. De

vormen werden bepaald door de traditie. Zij veranderden de vormen niet. Maar ze waren niet in staat de gegeven geheiligde, traditionele vorm in alle omstandigheden te gebruiken. Nieuwe opdrachten veranderden de vorm en zo werden de regels doorbroken en ontstonden nieuwe vormen. Maar de mensen van toen waren één met de architectuur van hun tijd.'

Of de band die een kunst aangaat met haar traditie los is of strak aangespannen, of het erfgoed als een last of als een zegen wordt beschouwd, we kunnen er niet onderuit: elk schilderij, elke tekst, elke dans heeft met alle vorige schilderijen, teksten en dansen te maken. Elke tekst vindt zijn bron in vroegere teksten, elke dans in wat voorheen werd gedanst. 'Het historisch besef', zo schreef T.S. Eliot in zijn bekendste essay *Tradition and the Individual Talent*, 'dwingt iemand niet alleen tot schrijven vanuit een innige verbondenheid met zijn eigen generatie maar ook vanuit een gevoel dat de totaliteit van de Europese literatuur, vanaf Homerus, en daarbinnen de totaliteit van de literatuur van zijn eigen land gelijktijdig bestaat, en gelijktijdig een structuur vormt. Dit historisch besef, dat zowel een besef is van het tijdloze als van het tijdelijke en van het tijdloze en het tijdelijke tezamen, maakt iemand tot een schrijver die in de traditie staat.'

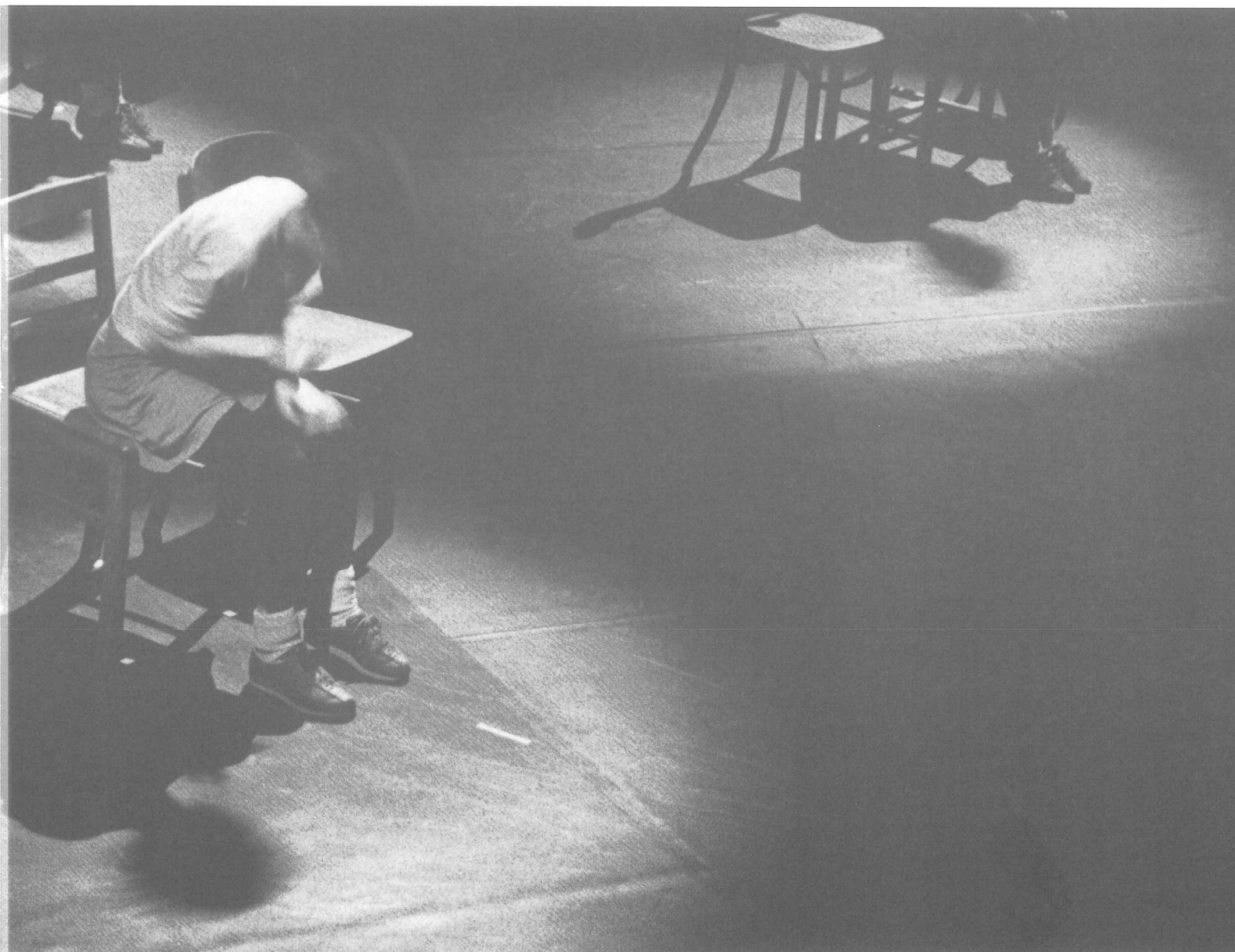
Geheugen. Hoe functioneert ons geheugen? Over deze vraag hebben reeds vele filosofen, psychologen, neurofysiologen enz. zich gebogen zonder daaromtrent een sluitend antwoord te vinden. Het fascinerende onderzoek naar de functionering en de natuur van het geheugen is nog volop aan de gang. In een interview in *Theaterschrift 8* (1994) wijst de Duitse neuro-

fysioloog Wolf Singer, verbonden aan het Max Planckinstituut in Frankfurt, erop dat elkeen op de wereld komt met een aangeboren voorkennis. Zonder dit feit – nl. dat onze hersenen reeds bij de geboorte boordevol herinneringen zitten – zouden wij niet kunnen waarnemen; waarnemen is zoiets als het verifiëren van vooraf bedachte hypothesen. Door de verbindingen die we in onze hersenen hebben, herkennen we structuren in de werkelijkheid; we proberen voortdurend dat wat we waarnemen in een ordeningsprincipe te brengen; we zoeken naar betekenis en coherentie; een nieuwe verbinding in onze hersenen kan ons anders doen kijken naar de werkelijkheid. Een kunstenaar speelt met zijn eigen cognitieve mogelijk-

heden, maar ook met die van de waarnemer/de toeschouwer, met diens voorkennis, met diens zoeken naar betekenis en coherentie. Als de kunstenaar zo sterk innoveert dat hij helemaal géén structurele kapstokken meer aanbiedt – wanneer er dus niks herkenbaars meer is –, verliest de waarnemer wellicht zijn belangstelling. In het voortdurend zoeken naar nieuwe verbindingen tussen bouwstenen ligt één van de belangrijkste aspecten van de artistieke praktijk, ligt de essentie van het creatieve proces. ‘Ongetwijfeld’, zegt Singer, ‘ligt hier een van de – wellicht onbedoelde – functies van kunst: een nieuwe kijk op de wereld mogelijk maken.’ Kunst oefent hierdoor zelfs invloed uit op de wetenschap en op andere maatschappelijke gebieden.

Zintuigen. Hoe verloopt de relatie tussen de zintuigen en het geheugen? Ook hierover is in feite nog weinig geweten. De bekende Engelse neuroloog Oliver Sacks toont in zijn diverse casestudies overduidelijk aan hoe bij psychiatrische patiënten, bij mensen wier interne functionering op een of andere manier uit de haak is geraakt, precies de relatie tussen geheugen en zintuigen vaak intact blijft en een hefboom kan worden voor hun genezing, hoe voor deze ‘verwarde geesten’ b.v. muziek en zeker ook smaken en geuren onmiddellijk zeer precieze herinneringen kunnen oproepen. Zal er vandaag in het tijdperk van de informatica, waar bijna de hele technologie zich concentreert op het zoeken naar systemen om informatie op te

Rosas danst Rosas (1983) - Anne Teresa De Keersmaker, Michèle Anne De Mey, Adriana Borriello, Fumiyo Ikeda / Jean-Luc Tanghe



stapelen, op de constructie van immense geheugens, iets aan die relatie veranderen? Videokunstenaar Bill Viola laat ons een glimp van de veranderende mogelijkheden zien. In zijn tekst *The Sound of one line scanning* (*Theaterschrift* 4, 1993) geeft hij een voorbeeld van de potentiële inwisselbaarheid van waarneming en geheugen: 'Een raket kan tegen hoge snelheden vlak boven het landschap vliegen terwijl ze enkel gebruik maakt van gegevens over het terrein en over de te verwachten obstakels die zijn opgeslagen in het geheugen van de boordcomputer, gegevens die op hun beurt zijn verzameld door een satelliet met teledetectie. Geheugen neemt hier de plaats in van zintuiglijke ervaring: een Proustiaanse nachtmerrie.'

2. Lichaam en geheugen

Meestal lokaliseren we ons geheugen in onze hersenen. Maar dansers, choreografen, sportmensen enz, eigenlijk weten we allemaal dat het lichaam ook een geheugen heeft. Drie kanttekeningen bij de relatie tussen lichaam en geheugen.

Repertoire. Dans/ballet is een bij uitstek vluchtige kunst. Precies deze vergankelijkheid levert problemen op om een danscultuur op te bouwen én over te dragen. De inspanningen die de balletkunst leverde om een sterke traditie te ontwikkelen, zijn wellicht pogingen om een bewust tegengewicht te vormen tegenover die vluchtigheid. Van de hele balletkunst uit de vorige eeuwen zijn ons bijzonder weinig avondvullende spektakels overgebleven en het is dan nog zeer de vraag in hoeverre het overgeleverde materiaal werkelijk weergeeft hoe de oorspronkelijke voorstellingen waren. De opbouw van een 'repertoire' binnen de danskunst is dan ook niet gemakkelijk.

Ik geef enkele voorbeelden van de problemen, voorbeelden waar – anders dan bij choreografieën uit vorige eeuwen – nog een rechtstreekse band is tussen de oorspronkelijke makers en de 'her-makers', waar een fysieke connectie van persoon tot persoon de overdracht nog kan/kon schragen, waar de te behandelen materie nog tot een soort van collectief geheugen behoort/behoorde en nog geen deel uitmaakt(e) van de geschiedenis.

• De choreografie *Rosas danst Rosas* van Anne Teresa De Keersmaeker dateert van 1983. Na enkele zeer succesvolle tournees verdween de productie van het programma. In 1992 en 1996 werd deze choreografie opnieuw ingestudeerd en in het repertoire van de groep Rosas opgenomen. Ze wordt ook als studiemateriaal gebruikt voor de jonge dansers in P.A.R.T.S., de school die Anne Teresa De Keersmaeker in Brussel heeft opgericht. Verschillende jonge casts

hebben dus het materiaal uit 1983 opnieuw ingestudeerd, aangeleerd door leden van de oorspronkelijke cast. In 1997 maakte filmmaker-componist Thierry De Mey een video van deze choreografie waarin de diverse – 'oude' en jonge – casts werden samengebracht. Wat is het meest opvallende verschil tussen de oorspronkelijke versie en alle latere versies? In *Rosas danst Rosas* komen in essentie twee soorten van bewegingen voor: enerzijds gestileerde, minimalistische, gehoreografeerde bewegingen en anderzijds een soort van dagelijkse, 'reële' bewegingen, geïntegreerd in de choreografie, zoals: het rechte trekken van een blouse, het kijken naar vingernagels, enz. Deze laatste categorie van bewegingen was als het ware tijdens het creatieproces in de choreografie geslopen. Bij het overdragen van deze bewegingen op nieuwe casts zien we dat ze hun 'reëel' karakter meer en meer verliezen en naderen tot en ten slotte samenvallen met de gestileerde bewegingen. Wat bij de hernemingen van *Rosas danst Rosas* essentieel verdwenen is, is in feite de herinnering aan het creatieproces, aan wat er zich allemaal aan kleine gebeurtenissen, aan 'leven' heeft voorgedaan terwijl de productie werd gemaakt. (Alleen de reflexen en bewegingen voortkomend uit de reële uitputting van de dansers aan het einde van deel vier lijken intact te blijven.) Hoe kan de oorspronkelijke cast dit soort van 'reële' gewaarwordingen terugvinden, 'bewaren' en overdragen op volgende vertolkers?

• In 1977 reconstrueerde de Duitse choreograaf en danser Gerhard Bohner *Das Triadisches Ballett* dat door Oskar Schlemmer in 1922 werd gecreëerd en waarin Schlemmer zelf meedanst. Vandaag danst de Catalaanse choreograaf en danser Cesc Gelabert een reconstructie van *Im goldenen Schnitt*, een choreografie van de in 1992 overleden Bohner, daterend van 1989. Schlemmer, Bohner, Gelabert: het lijkt wel alsof zij een soort van ketting maken die verschillende periodes uit de 20ste-eeuwse dansgeschiedenis met elkaar verbindt, alsof ze elkaar over de grenzen van de tijd heen materiaal willen aanreiken. Bohners grote probleem lag in het vinden van choreografische verbindingen tussen de verschillende poses uit het *Triadisches Ballett* waarvan hij afbeeldingen bezat. Zeker even belangrijk was het voor hem de bewegingen te ontwikkelen vanuit de diverse door Schlemmer ontworpen kostuums. De keuze van het juiste materiaal, het gevoel van de stof en de vormen, de gewaarwording van het kostuum als geheel wanneer ermee bewogen werd, enz. – dat waren essentiële aandachtspunten in het reconstructiewerk. Het lijkt wel alsof Gelabert bij zijn reconstructie van *Im goldenen Schnitt* ook getracht heeft dat soort gevoeligheid van Bohner over te nemen. *Im*

goldenen Schnitt bestaat uit een dertiental secties waarin telkens één lichaamsdeel centraal staat; van elk dezer lichaamsdelen worden de meest essentiële bewegingsmogelijkheden onderzocht. Niet alleen heeft Gelabert dit bewegingsonderzoek minutieus gekopieerd, tot in de kleinste details van haast elke spier, maar ook in decor, licht en vooral in zijn kostuum probeerde hij om de sensaties die Bohner nastreefde terug te vinden. Zijn jasje is van dezelfde zwierige stof als dat van Bohner, zijn schoenen van hetzelfde zachte leer, enz. De extreme eenvoud – leidmotief in Bohners werk – lijkt eveneens Gelaberts credo. Ook in het investeren van de eigen biografie als ouder worden de danser vallen Bohners en Gelaberts intenties samen. Het gaat hier dus niet alleen om een reconstructie van de technische aspecten van de beweging, maar om een zoeken naar de motieven die iemand bij het maken gedreven hebben en 'de geest' die daardoor uit het werk ademt. Men kan zich daarbij de vraag stellen: als er wat de uitvoerders betreft een zo groot mogelijke gelijkheid/gelijkenis aanwezig is in sensatie, in gevoel, in ziel – tussen de gekopieerde en de oorspronkelijke versie – of er dan ook kans is op een zo groot mogelijke gelijkheid/gelijkenis in het effect dat het werk bij de toeschouwer had/heeft? Of maakt het feit dat we in 'een andere tijd' leven een reconstructie van het oorspronkelijke gevoel ten enenmale onmogelijk?

• Werken van b.v. Cunningham werden vaak 'overgeleerd' aan dansers van andere compagnies dan de zijne op diverse plekken in de wereld. Meestal werd de eerste basis van het 'overdragswerk' gelegd door een assistent; in de eindfase kwam Cunningham zelf erbij om aan de bewegingen hun finishing touch te geven. Een van de grote problemen hierbij was, zo vertelt assistent Chris Komar, dat vaak gewerkt moest worden met dansers die niet gevormd waren in de specifieke danstaal van Cunningham. Dansers kunnen b.v. overtuigd zijn dat ze een emotie moeten uitdrukken, terwijl het bij Cunningham vooral op de weergave van de pure beweging en van het ritme aankomt. Ze kunnen overtuigd zijn dat ze met hun bewegingen heel dicht bij de muziek moeten aansluiten, terwijl voor Cunningham muziek en dans precies losgekoppeld worden van elkaar. Het reservoir aan bewegingspatronen, denkbeelden, inzichten enz. die dansers eerder verworven hebben en die in hun lichamelijke geheugen opgestapeld liggen, kunnen een hinderpaal vormen bij het willen verwerven van een nieuwe danstaal.

Repeteren. De dagelijkse praktijk van een danser bestaat, naast het werken aan nieuwe cre-

aties, voor een belangrijk deel uit het repeteren van eerder ingestudeerde stukken, uit het eindeloos blijven herhalen van stappen. Waarom doen zij dat? Is het geheugen van het lichaam dan zo hardleers? Als we aan de opleiding van een danser denken, aan die lange, lange jaren van discipline waarin hij/zij zijn/haar lichaam langzaam temt, opdat het zich zou plooiën naar wat ervan gevraagd wordt – een werk dat blijkbaar veel meer tijd vraagt dan wat een acteur nodig heeft om zich voor te bereiden op een professionele carrière –, dan beseffen we dat het geheugen van het lichaam traag werkt, wat in fel contrast staat met de snelheid waarmee bewegingen kunnen worden uitgevoerd. Het geheugen voor nieuwe

motorische patronen kan blijkbaar slechts via oneindig veel oefening opgebouwd worden. En hoewel deze traagheid wellicht garant staat voor de diepgang van de inwerking – eens we weten hoe we moeten zwemmen of fietsen verleren we dat niet meer – toch worden er door het geheugen van het lichaam constant dingen vergeten. Elke danser weet hoezeer hij 'zijn geheugen moet onderhouden', hoe snel een choreografie – zelfs die waarvan hij tientallen voorstellingen danst – kan degraderen zodra ze niet meer gerepeteerd wordt. De precisie van een beweging is moeilijk te fixeren; iets wat snel moet worden uitgevoerd, wordt al gauw te traag en omgekeerd; het ritme verandert, alsook de energie; reliëf en accenten verdwij-

nen, enz. Zelfs al worden nog min of meer dezelfde bewegingen uitgevoerd, toch lijkt er van de choreografie niks over te blijven. De praktijk van het fixeren van bewegingen enerzijds en die van het levend houden van die bewegingen anderzijds steunt op een paradox; het lopen op de dunne lijn van deze paradox kan enkel bereikt worden door het blijven en blijven repeteren. In zijn opstel *Over het marionettentheater* beschreef Heinrich von Kleist hoe moeilijk het is om een spontaan uitgevoerde beweging te reproduceren, over de verwarringen die het bewustzijn kan aanrichten in de natuurlijke gratie van de mens. Bewegingen én vooral hun ziel moeten blijkbaar met een graveernaald in het lichaamsgeheugen gedreven

Rosas danst Rosas (1994) - Cynthia Loemij, Sara Ludi, Anne Mousselet, Johanne Fong / Shunichi Ogawa



worden, zo diep dat het reflexen worden, automatismen waarbij men niet meer moet nadenken om ze uit te voeren, waar bewustzijn en niet-meer-bewustzijn samenvloeien. Of zoals de schilder Francis Bacon over zijn praktijk zei: 'It works from the moment when consciously I don't know what I am doing.'

Improvisatie. Het klassieke ballet houdt zich weinig bezig met improvisatie tenzij als een element in het creatieproces, als methode om

materiaal te zoeken, als facet van het binnenskamers werk dat niet aan een publiek getoond wordt. De moderne en postmoderne dans vertrekken van een paradigma van grote vrijheid waarbinnen improvisatie met gemak geïntegreerd kan worden of zelfs een essentieel bestanddeel is; improvisatie niet enkel als werktuig maar als volwaardige danspraktijk waarmee men ook voor een publiek kan treden (cf. bijvoorbeeld het project *Crash Landing* van Meg Stuart en co). In haar bekende

boek *Terpsichore in Sneakers* beschrijft Sally Banes de zeven hoofdlijnen van het nieuwe paradigma van de moderne dans zoals het b.v. door Cunningham werd ingevuld: '1) any movement can be material for a dance; 2) any procedure can be a valid compositional method; 3) any part or parts of the body can be used (subject to nature's limitations); 4) music, costume, decor, lighting and dancing have their own separate logics and identities; 5) any dancer in the company might be a soloist; 6) any space

Rosas danst Rosas - film van Thierry De Mey (1997) / Herman Sorgeloos



might be danced in; 7) dancing can be about anything, but is fundamentally and primarily about the human body and its movements, beginning with walking.' Tegenover de geslotenheid van het gedurende eeuwen opgebouwde bewegingssysteem van het klassieke ballet stelden deze moderne dansers de openheid voor alle mogelijke bewegingen, inclusief de dagelijkse. In traditionele, klassieke balletvoorstellingen zal je zelden zien dat dansers naar elkaar glimlachen, hun zweet afvegen, zich krabben of hun kleren terug rechttrekken. Moderne dansers hoeven niet zoveel mogelijk op elkaar te lijken maar kunnen integendeel hun volle individualiteit uitleven. De autonomie én de emancipatie van de performer zijn voor hen te koesteren waarden; in de 'traditie' van de moderne dans kan elke danser een choreograaf zijn; in een publieke improvisatie wordt elke participant uiteraard een creator; improvisatie veronderstelt mondigheid.

Het toeval krijgt binnen de moderne danspraktijk een centrale plaats toebedeeld. Het zich overgeven aan het toeval veronderstelt een loslaten van de controle op het werk vanwege de choreograaf; het ondergraaft daardoor de soevereiniteit van de creator over de creatie; zijn voorheen misschien als absoluut beschouwde of ervaren creatieve beslissingen worden ondergeschikt gemaakt aan wat toevallig gebeurt. Auteursschap krijgt in de moderne dans vaak een andere betekenis en ligt niet zelden 'verdeeld' over de dansers. In een tekst over de schilder Bacon zei de Nederlandse auteur en essayist Bernlef: 'Door het toeval in zijn schilderijen een kans te geven, verstoort Bacon het in ons geheugen opgeslagen beeld.' De voorkennis die we volgens Wolf Singer in ons hoofd hebben, wordt door het toeval 'op het verkeerde been gezet', de gepreconditioneerde structuren in onze hersenen worden dooreen geschud en moeten we daarna in een andere orde reconstrueren.

Alhoewel improviseren gekenmerkt wordt door het 'making decisions on the spot', zijn we precies door dat reservoir aan voorkennis dat in ons geheugen opgeslagen ligt, nooit totaal vrij; onze beslissingen zijn steeds gestuurde, bemiddelde beslissingen. 'Improvisatie', zegt Steve Paxton, 'is een manier om te proberen negeren dat we als mensen gewoontedieren zijn. We vallen zo snel in patronen.' Choreograaf, danser, pedagoog Steve Paxton werd door Yvonne Rainer een dansende encyclopedie genoemd omdat hij in zijn lange loopbaan zoveel bewegingssystemen heeft onderzocht, geassimileerd en in zijn lichaamsgeheugen heeft opgeslagen. Sinds 1970 bestaat 90% van Paxtons werk uit improvisatie. Zo trok hij een achttal jaren rond met een solo-improvisatievoorstel-

ling op Bachs *Goldberg Variations*. 'Op de duur', zo zei hij hierover in 1994, 'zat deze muziek als verankerd in mijn zenuwstelsel.' Een improvisatie 'herhalen' of telkens opnieuw improviseren op dezelfde muziek: is dat geen contradictie?

In een gesprek met Paxton in 1989 over hoe hij zijn improviseren 'open' houdt en het materiaal blijvend kan laten variëren, verwees hij naar het geheugenfenomeen dat het eerst bij paarden werd ontdekt, het *horse-phenomenon*: op hun terugweg trachten paarden altijd in de 'footprints' van hun heenweg te lopen, ook al is dat niet de kortste weg terug. Paxton vertelde hoe hij de aanwezigheid van dit fenomeen in zichzelf ontdekte: 'Op een dag heb ik tijdens een wandeling in de natuur een buitengewoon moment beleefd dat mij altijd is bijgebleven. Ik stond op het punt een sprong te maken; ik keek op en zag een rots voor mij, met daarin iets dat leek op een nis in een kerk, een klein hokje met daarin een stuk hout met een zeer mooie vorm; alsof iemand het daar opzettelijk had neergezet; de 'juiste' plaats voor zo'n object. Ik wou een sprong nemen van zo'n vijf voet naar wat zand daar beneden, om dan vanuit dat zand een sprong te nemen naar de andere kant van de beek. Enkele weken later wandelde ik in hetzelfde bos en plots herkende ik de plek. Ik keek op en daar was de nis. Ik denk dat ik de plek vanuit een lichtjes andere richting genaderd was; het was op een ander moment van de dag en misschien stond het water in de beek wat hoger: een aantal omstandigheden waren verschillend. Tot net voor dat moment had ik me niet gerealiseerd waar ik was, maar plots werd het mij duidelijk. Ik realiseerde me dat ik niet alleen op dezelfde plaats was, maar ook dat ik op het punt stond dezelfde sprong te maken. Ik ging naar beneden springen op het zand, met hetzelfde been en mijn oog had zich op dezelfde manier naar boven gericht. En plots besepte ik: dit is 'the horse-phenomenon'. Ik weet niet hoelang ik reeds in mijn eigen voetsporen liep, maar ik vermoed dat ik al een hele tijd bezig was dezelfde keuzes te maken. Het was slechts de tweede keer dat ik langs die beek wandelde; het was niet echt een bekende streek voor mij. Ik realiseerde me hoe snel mijn lichaam die streek had geassimileerd en hoe logisch de keuzes waren die ik maakte, terwijl ik dacht dat ik mijn lichaam exploreerde. Ik denk dat dit ook gebeurt in de *Goldberg Variations* en in mijn hele carrière. Je geest denkt iets, maar je moet afrekenen met het 'horse-phenomenon' in jezelf. Gewoonte, verhouding en een zekere kwaliteit van energie hebben voortdurend de neiging uniformiteit te veroorzaken. Ik ben blij dat ik niet gestorven ben vooraleer dit te ontdekken.' Elk moment waarop hij zich

sindsdien bij het improviseren op de *Goldberg Variations* bewust werd van de aanwezigheid van the horse-phenomenon, deed hij een ingreep, maakte hij een breuk in zijn bewegingen om de uniformiteit met vorige improvisaties te verstoren.

Dit verhaal van Paxton toont bovendien aan hoezeer geheugen en ruimtelijkheid met elkaar verbonden zijn. Je herinnert je iets door de plaats die het in een ruimte inneemt. In de voorstelling *Het Theater van het Geheugen* (1993), gemaakt op basis van het 'Geheugentheater' van de renaissancist Giulio Camillo, slaagden Guy Cassiers en Rieks Swarte erin een lang gedicht van Jorge Luis Borges aan de toeschouwers aan te leren door de zinnen of beelden te verbinden met verschillende voorwerpen die zij in de ruimte hadden geplaatst...

3. Het 'bewaren' van dans in taal

Hoe kunnen we dans omschrijven, bewaren, onthouden, opslaan? Niet zozeer in de vorm van een of ander dansschrift maar wel in de verbale taal die wij gebruiken om over dans te spreken. Dans beschrijven, spreken over beweging betekent onvermijdelijk vernauwen, vastleggen, beweeglijkheid wegnemen, de voordelen van de onbeschrijfbaarheid van dans tenietdoen. In een interview in *Ballett International* uit 1986 zei Heiner Müller: 'One cannot understand a body. It cannot be analysed. One can catalogue it medically, but that's uninteresting. One cannot understand it, one perceives it. One does not need to translate it. But everybody, except blind people and such, can perceive it and they can still touch it. Grotovsky says that the problem for an actor is to find his degree-zero. In the same way, theatre has to find its degree-zero again and again. And the degree-zero lies in *pre-verbal territory*.'

Taal legt meteen een vorm op aan wat het beschrijft, interpreteert het, vervormt het. Maar werkt dansschrift niet op dezelfde manier? Is de Labannotatie behalve een schriftsysteem niet meteen ook een filosofie, een denken, een bepaalde kijk op beweging? 'It does seem to me', schreef Steve Paxton, 'that if we spend much time communicating with others via language about painting, music or dance, we accustom our minds to the language version of the experience. (...) I have begun to think that one medium cannot accurately describe another.' Bovendien wijst hij erop hoe onvolkomen en onefficiënt de taal wel is wanneer zij bewegingen moet beschrijven; zo is er b.v. in geen enkele taal een woord, dat aanduidt hoe bij elke stap die we zetten onze voet wordt aangetrokken door de zwaartekracht, terwijl het een van onze meest essentiële, dagelijks meest uitgevoerde bewegingen is. Het

is een uitdaging om te proberen via taal bewegingen zo accuraat mogelijk te beschrijven. Of blijft dit onmogelijk precies omdat bewegingen zo 'vrij' zijn en als water door de vingers glippen? Is het enkel mogelijk bewegingen een naam te geven, een idioom te ontwikkelen als we de bewegingen zelf streng gaan formaliseren zoals dit gebeurd is binnen het klassieke ballet? Een glissade is een precies te omschrijven pas, net als een bourree, een battement, een entre-chat...

Eén van de manieren om via taal de werkelijkheid te fixeren is van die werkelijkheid een verhaal te maken. De verhaalstructuur met een begin, een midden en een einde lijkt wel één van die structuren te zijn die tot de voorkennis van het geheugen behoren. De hardnekkigheid waarmee wij van alles een verhaal trachten te maken is alleszins opvallend; een zelfde hardnekkigheid als die waarmee we the horse-phenomenon 'bedrijven'. In zijn boek *Opera Aperta* vertelt Umberto Eco 'het verhaal' van de Franse schrijver Alain Robbe-Grillet die in 1961 een vliegtuigongeval overleefde. Onmiddellijk na het gebeurde, nog onder de indruk van de emotie, werd Robbe-Grillet door journalisten naar zijn ervaringen gevraagd. Zijn discours, zo merkte men op in *L'Express*, vertoonde alle aspecten van het traditionele verhaal, met begin, climax, einde, suspense enz., terwijl de verteller zelf als schrijver in zijn *nouveaux romans* zijn hele leven lang precies dit soort van verhaalstructuren had bestreden. Onder invloed van een ingrijpende gebeurtenis werd zijn eigen praktijk echter verdrongen door de sterkste vertelstructuur die in zijn geheugen aanwezig was.

Dans heeft vanuit zijn natuur zelve steeds een zekere 'onhandigheid' gehad in zijn omgang met verhalen. Narratieve choreografieën slagen er slechts node in hun 'stof' 'verteld' te krijgen. Moderne dans lijkt bewust met elke vertelpraktijk te willen breken. Steve Paxton: 'Life – my life – is not a story, it does not have

an interesting beginning and ending. It goes on and on and on. The people I know in real life who tell stories, very often lie. They exaggerate: maybe that is the way a story is. Stories are an art form. In real life I don't have adventures.' In zijn voorstelling *Bound* heeft hij het over belangrijke data in zijn eigen leven; het blijft echter een biografie samengesteld uit losse flarden, brokstukken zonder causale verbanden na elkaar geplaatst. Ook zijn andere voorstellingen bevatten nauwelijks of geen verhalende elementen. De enige echte uitzondering daarop vormt *Ash*, gewijd aan de laatste dagen, de dood en de uitstrooiing van zijn vaders as. Het is ook de enige voorstelling waarin hij zo expliciet taal gebruikt. Bij de aanvang van de productie gaat Paxton op een stoel vooraan op de scène zitten en begint te praten: 'Mijn leven is geen verhaal,' zegt hij, 'maar nu heb ik een verhaal te vertellen, iets dat afgesloten is, dat een einde heeft, het verhaal van de dood van mijn vader.' Als Paxton rechtstaat om het bewegen aan te vatten, neemt zijn eigen stem op band het verhaal over. Ondertussen beschrijft Paxton zelf in trage bewegingen een wigvormige punt – twee zijden van een driehoekig parcours – tot een heel eind achter de stoel; zijn stappen en passen zijn tot een extreme eenvoud herleid; hij lijkt iemand die zich nog nauwelijks herinnert wat bewegen is of was; een mechaniek dat heel langzaam aan tot stilstand gaat komen, terwijl de stem ondertussen doorvertelt. Het eindpunt van de dood lijkt de bewegingen te dicteren, het besef van het sterven haalt de oerstructuur van het verhaal weer naar boven. Een herinneringsvoorstelling.

Misschien is de relatie tussen traditie en vernieuwing, tussen het klassieke en het moderne, tussen het geleidelijk verglijden van vormen enerzijds en het aanbrengen van breuken in de creatieve taal anderzijds te vergelijken met de

relatie tussen het luisteren naar ons aangeboden geheugen én het zoeken naar nieuwe combinaties in onze hersenen en in de werkelijkheid; misschien is die relatie ook wel verwant met de dualiteit tussen het bewuste en het onbewuste, tussen het rationele en het emotionele, tussen geest en lichaam, tussen het objectieve en het subjectieve, tussen jezelf van buitenaf bekijken en in jezelf verdwijnen, tussen orde en chaos...

De Amerikaanse postmoderne danseres-choreografe Dana Reitz zei dat ze in haar persoonlijkheid initieel twee kanten onderscheidde: de A-zijde, verbonden met de dansgeschiedenis, met de precieze, goed getrainde danser die binnen vooraf gestelde perken blijft, en de B-zijde, die ze haar meer dierlijke, durvende kant noemt. 'B wou geen structuur, A wel.' Zij ging op zoek naar een synthese voor deze gesplettheid. 'She gave herself the permission to play around with structure.'

Steve Paxton vergeleek dit verband tussen A en B met het verband tussen het geordende van de landbouw en het chaotische van de jacht.

In een interview zei Trisha Brown dat ze steeds streefde naar een eenheid tussen lichaam en geest, maar dat haar lichaam vaak handelde als een kind dat voor niks bevreemd was en haar geest als een moeder die verbiedt. De moeder die weet heeft van de gevaren van het leven en 'uit ervaring' spreekt; het kind dat nog bijna geen geheugen heeft.

Al deze beelden, vergelijkingen kunnen ons helpen. Traditie en vernieuwing voeden elkaar, hebben elkaar nodig als de A-kant en de B-kant, als de landbouw en de jacht, als de moeder en het kind.

Deze tekst werd eerder uitgesproken op het eerste Festival van Hedendaagse Dans in Moskou, oktober 1999.

De jaren 80 en 90: gouden decennia van het theater in Vlaanderen, beschreven in 70 Etcetera's
<http://etcetera.vgc.be>

Etcetera
 THEATER | DANS | OPERA
 DE VLAANDEREN

ALGEMEEN
 Dit tijdschrift is de belangrijkste informatiebron voor de Vlaamse theaterwereld. Het wordt uitgegeven door de Vlaamse Vereniging voor Theater (VVT) in samenwerking met de Vlaamse Gemeenschap voor het Hoogere Onderwijs (VGO) en de Vlaamse Gemeenschap voor het Wetenschappelijk Onderzoek (VGO-WO). Het tijdschrift is gratis verkrijgbaar en wordt verspreid over heel België. Het wordt uitgegeven door de Vlaamse Vereniging voor Theater (VVT) in samenwerking met de Vlaamse Gemeenschap voor het Hoogere Onderwijs (VGO) en de Vlaamse Gemeenschap voor het Wetenschappelijk Onderzoek (VGO-WO).

ABONNEMENT
 1999/01 t/m 2000/06: 49,00 € (21/22 Euron)
 2000/07 t/m 2001/06: 49,00 € (21/22 Euron)
 2001/07 t/m 2002/06: 52,00 € (21/22 Euron)
 2002/07 t/m 2003/06: 52,00 € (21/22 Euron)
 2003/07 t/m 2004/06: 52,00 € (21/22 Euron)
 2004/07 t/m 2005/06: 52,00 € (21/22 Euron)

IN ETCETERA NR. 67
 Vaders en zonen in het Vlaamse theater
 Jonge theatermakers, Over van der Grinten
 Peter Brook / Patrick Chazot / Peter de Groot
 Marc Vanermen / Anne Teresa De Meurman