

Dansen tussen Oost en West

Danser-choreograaf Akram Khan is geboren en getogen in Engeland maar zijn ouders en grootouders zijn afkomstig uit Bangladesh. Vorig jaar was hij een van de uitverkorenen van de X-group, het jongere choreografenproject van P.A.R.T.S. en Brussel 2000.

Onlangs trad hij in Vlaanderen op met één van zijn soloprojecten en zijn eerste groepswerk *Rush*. In het verleden werkte hij o.a. met Peter Brook en Pina Bausch. In zijn werk – en in hem – lijkt er een complete versmelting tussen ‘Oost’ en ‘West’ te hebben plaatsgevonden.

Als we in België een buitenlandse voorstelling bijwonen b.v. een productie uit China, die hier dus buiten haar natuurlijke context wordt vertoond – krijgen we vaak het gevoel iets exotisch te bekijken. Bij Akram Khans choreografieën heeft men dat gevoel van exotisme niet. In hem lijkt er een complete versmelting tussen ‘oost’ en ‘west’ te hebben plaatsgevonden. We hadden een gesprek met hem over zijn dansen. Toen hij het interview nalas, wilde hij er deze verklaring aan toevoegen: ‘Ik ben er mij van bewust dat sommige van de ideeën die ik hier heb vertolkt, elkaar tegenspreken. Dit is omdat ik op natuurlijke wijze antwoord op mijn gedachten en ideeën vanuit mijn instincten en gevoelens. Op verschillende manieren acht ik die gedachten als noodzakelijk en als een reflectie op waar ik op dit ogenblik sta in mijn leven en in mijn loopbaan. Zij bezorgen mij de uitdagingen voor toekomstige beslissingen. Op dit ogenblik zou ik niet graag een idee wegslijten op basis van het feit dat het iets anders wat ik denk of geloof tegenspreekt. Wie weet wat zich daaronder allemaal verbergt. Er liggen voor mij nog te veel keien op het strand waaronder ik wil kijken of die ik wil onderzoeken vooraleer ik wil beslissen dat ik enkel “dit” wil en niet “dat”. Om “vloeibaar” en constant in beweging te blijven, moet ik mij kunnen aanpassen als een kameleon, moet ik

kunnen opzuigen en verwerpen en niet mij verzetten en gefixeerd blijven omdat ik mij wil vasthouden aan één enkele notie die ik wil beschermen. Misschien is het wel mijn Aziatische kant die hier spreekt. Wie weet?’

Etcetera: Je hebt kathak gestudeerd, één van de Noord-Indische klassieke dansvormen, en ook westerse klassieke en hedendaagse dans. Wanneer begon je ermee?

Akram Khan: Met kathak begon ik op zeer jonge leeftijd: ik was zeven. Kathak is qua discipline zeer te vergelijken met klassiek ballet; ook wat betreft het aantal jaren dat je nodig hebt om het te bemeesteren. Ik ben nog steeds bezig kathak te studeren, dat is een continu proces voor mij. Met hedendaagse, moderne dans begon ik pas aan de universiteit, ik geloof dat ik 21 was. Daarvoor had ik nooit hedendaagse dans gezien. Al wat ik tot dan toe van westerse dans had gezien waren twee balletvoorstellingen, één ervan was *Het Zwanenmeer*. De wereld van de klassieke dans is heel afgeschermd. Mijn eigen balletleraar vond het eigenlijk niet nodig om naar anderen werk te gaan kijken. Daar had ik het wel moeilijk mee. Ik was erg onwetend en op het moment dat ik begon aan de universiteit werd de enige cursus klassieke dans die er was geannuleerd. Bij gebrek aan beters heb ik toen voor hedendaagse dans gekozen. Dat was fantastisch: ik werd beïnvloed op heel verschillende manieren. Mijn lichaam absorbeerde heel uiteenlopende informatie. Mijn kathakleraar was daar zeer gevoelig aan, zowel in positieve als in negatieve zin. Hij vond het niet zo plezierig dat mijn lichaam stilaan veranderde. De discipline en de energie, de manier om mijn werk te presenteren, de dynamiek in mijn kathaktechniek, alles veranderde. Gedurende een tijdje was dat een probleem. Ik onderging dezelfde negatieve attitude vanwege mijn leraars moderne dans; ze zegden me: je hebt een afwijkende manier van bewegen. Aan

beide kanten kreeg ik problemen. Ik werd nergens gesteund, maar deze problemen lieten mij toe een taal te ontdekken die zowel met de kathak als met de moderne dans intens verbonden was. In feite heb ik die taal ‘per ongeluk’ gevonden. Ik had nl. een choreografie cursus gevolgd en presenteerde mijn eindwerk, een dans genoemd *Loose in flight* (dat later door Dance Umbrella in Engeland werd getoond en verspreid). In deze choreografie reageerde ik tegen de beperkingen van de kathak. In kathak moet er b.v. een afstand van acht vingers zijn tussen je twee voeten, de middelvinger is verbonden in een lijn met de neus, je werkt er met negen punten in de ruimte, in een soort kubus, enz., allemaal heel technisch. Dat wou ik allemaal kapotbreken. Ik heb sowieso een brutale persoonlijkheid. Toen mijn kathakleraar me zei dat mijn elleboog te veel naar beneden afhelde, besloot ik die beweging kapot te breken: daarom heet dat stuk ook *Loose in flight*. Ik probeerde echt alles los te maken wat me vasthield en beperkte.

Verwarring

Etcetera: Had je dat zelfde gevoel van beperking in het westerse klassieke ballet?

Khan: Ja, maar ik denk dat de beperkingen van de Indische klassieke dans lichtjes domineerden; in hedendaagse dans voelde ik niet zoveel beperkingen.

Etcetera: Misschien omdat je al veel langer met kathak bezig was?

Khan: Ja, maar ik denk dat dat wat tijdens Dance Umbrella gebeurde een toeval, een ‘ongeval’ was. Val Bourne die Dance Umbrella leidt, had de choreografie gezien en zei dat ze een unieke kwaliteit had. Voor mij was het een toeval; ik was niet bewust op zoek naar een samengaan van de kathak en de westerse dans: het gebeurde gewoon. Mijn lichaam was ‘geïnformeerd’ geweest en het was in verwarring gebracht; vanuit die verwarring ontstond iets dat interessant was. Daarom doe ik nu echt onderzoek naar materiaal; ik ben op zoek naar een soort taal.

Etcetera: Heeft dat ‘onderzoek’ betrekking op alles wat je totnogtoe in je lichaam hebt opgestapeld of enkel op dat materiaal dat voortkomt uit je Indische wortels? Zijn dat echt je ‘roots’?

Khan: Wat zijn mijn ‘roots’?

Etcetera: Je bent opgegroeid in Engeland, in Londen, maar je ouders en grootouders zijn afkomstig uit Bangladesh. Je werd met beide

kanten geconfronteerd: het Oosten en het Westen. Heb je het gevoel dat werken met Indische dans een teruggaan naar je roots betekent of is dit enkel: één element onder de vele die je bemeesterd hebt?

Khan: Ik denk dat het enkel 'één element onder de vele' is. Mijn ouders dachten dat het een zoektocht naar mijn 'roots' was maar voor mij is het enkel één element, één aspect van mijn leven. Ik denk dat ik de Indische klassieke dans niet vertoon zoals de klassieke dansers in India dat doen. Ik heb een compleet verschillende aanpak.

Etcetera: Kan je dat verschil omschrijven?

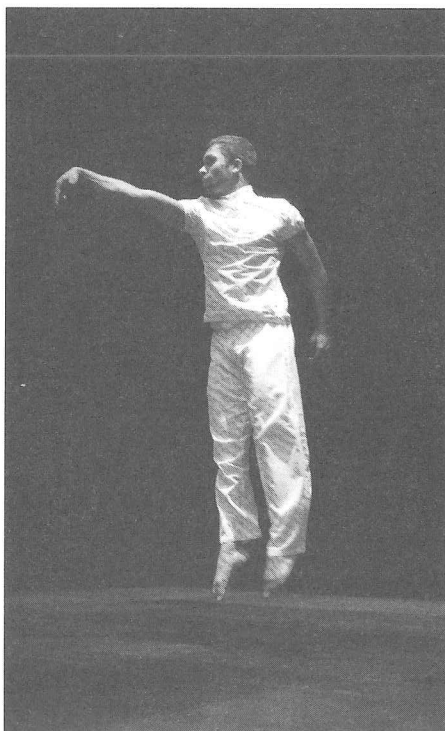
Khan: Ik denk dat dit veel met mijn stijl van doen heeft: de fysicaliteit ervan, maar ook de manier waarop ik op het publiek reageer. Er is een dialoog met het publiek; ik heb een verbale conversatie met hen. Ik draag een microfoonje en ik spreek voortdurend, terwijl ik mijn stukken dans. Maar dit is niet een dialoog zoals ik die in India heb.

Etcetera: 'Talking while dancing': het gebeurt bijna nooit in moderne dans, tenzij bij Trisha Brown. Is dit een aanpak van jou of gaat dit terug op een Indische traditie?

Khan: Kathak is slechts één van de Indische klassieke dansvormen en betekent 'verhalen vertellen': het is een narratieve, verhalen vertellende dansvorm; dit betekent dat voor mij een belangrijk deel van de klassieke kathakvoorstelling de danser zelf is; niet alleen de dans, maar hoe de danser zichzelf 'bestuurt.' Ik denk dat het narratieve, sprekende aspect voor mij belangrijker geworden is door mijn optredens in het Westen, omdat niet iedereen verstaat waar ik mee bezig ben. Als ik in India speel is dat verschillend.

Etcetera: Op welke manier?

Khan: Dramatisch gezien verandert het, omdat ze in India de helft van de dingen die ik vertel niet willen horen, omdat ze heel precies weten wat ik ga doen. Ze weten veel af van de klassieke dans in India. Ze zijn erg kritisch. In India is er meer reactie van en ook meer interactie met het publiek. Eén van de mooiste dingen van de kathaktraditie is precies die interactie met het publiek, die in het Westen niet meer bestaat; dit is iets waarnaar ik op zoek ben voor mijn nieuw stuk. In India suggereert het publiek vaak een thema of een geschreven patroon of onderwerp en dan moet je daarop improviseren.



Rush (Akram Khan)

Etcetera: Spreken ze echt met je terwijl je op de scène staat?

Khan: Ja, ze gaan rechtstaan, je kan hen niet overtuigen om te gaan zitten, ze zijn heel koppig. Het is fascinerend hoe het hele publiek controleert en verifieert of je de dingen op een correcte wijze uitvoert. In dit soort dans is er een heel complex mathematisch en ritmisch patroon, heel cyclisch ook, en ze verifiëren constant of je wel in de maat, in de tijd blijft. Dat is een heel verschillende houding, een heel verschillend gevoel t.o.v. het Westen. In het Westen doen dansers dat niet; ze zijn daarin niet 'geschoold' of hebben en beetje schrik van het publiek. Op de Southbanks in Londen b.v. heb je een vrij conservatief publiek. In het programmaboekje heb ik niet geschreven –men adviseerde mij dat zo– dat ik verwachtte dat de mensen zouden reageren; misschien zou hen dat afschrikken, maar ik wil gewoon dat ze er zijn en dat ze aan de dansers vragen te improviseren zoals een kathakpubliek dat zou doen. We zullen zien wat ervan komt.

Habinai

Etcetera: Maar deze improvisaties zijn improvisaties binnen het patroon van de kathak? In India wéten ze dat, in Europa niet. Hoe ga je daarin om met 'traditie'?

Khan: Indische dansers zijn intens verbonden met de hindoemythologie. Daartoe moet je de complexiteit van de hindoemythologie begrijpen: de verschillende goden, de verschillende kleuren, de reuk, de kleren die ze dragen, hun achtergrond... Je moet een historisch begrip hebben van wat wij *habinai* noemen. *Habinai* is een expressief deel van de Indische dans, dat niet zo dikwijls en niet zo gemakkelijk vertoond wordt. *Habinai* betekent gewoon: emotie uitdrukken. Dit aspect is gewoonlijk niet zo toegankelijk voor of aanvaard door een westers publiek. Krishna is een god die fluit speelt. Hij heeft een omvangrijke geschiedenis; er zijn heel veel verhalen over hem. Elk kind in India kent die verhalen, maar in het Westen kennen de mensen die niet, zelfs niet de nakomelingen uit een tweede of derde Indische generatie. Zij kennen de naam misschien wel, maar niet zijn betekenis. Dus als zij naar een voorstelling omtrent Krishna kijken, haken zij wellicht af: voor hen is het te complex om er iets van te verstaan. Daarom gebruik ik de narrativiteit om uit te leggen wat ik doe terwijl ik het doe.

Etcetera: Zijn de twee stukken die je hier in België hebt vertoond, *Fix* en *Rush*, gebaseerd op verhalen die wij in het Westen, anders dan in het Oosten, niet kennen?

Khan: Nee, ik denk dat de perceptie voor de beide publieken hetzelfde is. Dat hoop ik tenminste.

Etcetera: Komt dit omdat het in hun essentie meer abstracte stukken zijn?

Khan: Ja. *Fix* gaat echt over dat gevoel van permanente energie. Het is een soort afgeleide van het rondtollen van de derwisjen, dat historisch gezien verbonden is met de kathak. Ik was geïnteresseerd in herhaling, in een herhaling die doorgedreven wordt zodat ze een soort van trancestatus oplevert. Maar tegelijkertijd hield ik mij ook bezig met de tegengestelde reactie, met iets waartoe de Japanse choreograaf Saburo Teshigawara mij inspireerde. Hij zegt dat het leven of een mens nooit stil kan staan, want zelfs als je dood bent, gaan de dingen nog door, je lichaam is continu bezig met te verrotten. Dat is iets waarnaar ik op zoek was. Hoe kon ik zo stil, zo onbeweeglijk mogelijk zijn en toch tezelfdertijd dat continu doorgaand proces tonen? Ik wou iets doen met deze twee extreme mogelijkheden. Op een ander ogenblik heb ik geprobeerd iets te doen met zestien draden in

de ruimte. Ik had zestien draden in de ruimte gespannen en om de twee minuten haalde ik vier van die snaren weg. Als de choreografie beëindigd was, waren er geen draden meer. Als die draden aanwezig bleven dan zou de dans een zin, een betekenis gehad hebben, maar ik wou geen betekenis; ik wilde niet de gemakkelijke weg. Hedendaagse dans zou ik als chaotisch beschrijven. Je kan het niet aanraken, het is niet tastbaar. Daarom wilde ik niet iets maken dat 'gemakkelijk' was. Ik was erg geïnteresseerd in wat het oplevert als je die zestien snaren weg-neemt. Dan wordt het een ander soort van choreografie, een andere perceptie ook voor het publiek. Je ziet het compleet anders als de touwtjes er wel zijn.

In *Rush* hebben we met de groep in het begin gewerkt op de vijf zintuigen. Als een parachutist uit een vliegtuig springt, wat gebeurt er dan met zijn zintuigen, zijn gevoel, zijn gehoor, zijn gezicht, zijn smaak- en geurcapaciteiten? Dat interesseert me. Ik geraakte erdoor gefascineerd toen ik met Peter Brook werkte.

Brook

Etcetera: Werkte je als danser in zijn Mahabharatha?

Khan: Nee, als acteur. Peter Brook is voor mij een heel sterke mentor. Zijn aanpak is wel heel verschillend, maar ik heb veel uit die samenwerking gehaald; hij inspireerde mij erg: zijn werkmethodes, zijn eenvoud. In mijn twee stukken was ik ernaar op zoek hoe simpel en hoe complex je tegelijkertijd kan zijn. Er kan een tegenstelling bestaan tussen stil, onbeweeglijk zijn en in een constante energie verkeren, tussen eenvoud en complexiteit. Ook klassieke muziek kan tegelijkertijd heel complex en heel simpel zijn.

Etcetera: In de klassieke Indische dans heb je enerzijds het mathematische, abstracte aspect, anderzijds de narrativiteit. Je lijkt je nu te concentreren op die abstracte kant. Is dat omdat je daar gemakkelijker die twee culturen, de Indische en de moderne westerse dans, kan samenbrengen, terwijl je voor de narrativiteit zou moeten vertrekken van heel verschillende verhalen? Wij in het Westen kennen de verhalen niet van Krishna en de andere goden.

Khan: In het stuk dat ik voor 2002 voorbereid, zal een heel sterk narratief element aanwezig zijn. Ik wil iets doen met drie, vier van de Indische goden. Eén van hen is Krishna, een andere is Shiva, de derde is

Ganesh, de olifant-god. Met elk van hen zijn sterke, individuele verhalen verbonden. Shiva is de verwoester, Krishna is diegene die voor de liefde zorgt, Ganesh is de meest speelse. In Ganesh zijn zoveel aspecten verenigd... Hij is heel dik, heeft een heel grote buik. Zijn lichaam interesseert mij en dat ritmepatroon in drie (*hij klapt in zijn handen*), in dat heftige waggelen. Olifanten bewegen op een heel majestueuze wijze. Krishna heeft een ritme in vier; hij is heel ondeugend; hij wordt het meest geassocieerd met kleine jongens; hij is heel stout, maar zijn moeder vergeeft hem altijd, hij is heel beminlijk.

Er is een bekend verhaal over Krishna en zijn moeder en het stelen van de boter. Het fungeert als een les in elke Indische familie, ze vertellen het aan hun kinderen. Krishna's moeder heeft boter gemaakt en omdat ze naar de bron moet, zet ze die ergens heel hoog weg. Ze weet dat Krishna anders de boter zou opeten. Ze zegt hem dat hij moet wachten tot ze terugkomt en gaat water halen. In die tijd roept Krishna zijn vriendjes bijeen en ze beslissen dat ze zullen proberen de boterpot naar beneden te halen. Ze gooien er met stenen naar, de pot breekt en de boter valt naar beneden. Krishna eet ze op. Dan ziet een van de kinderen dat Krishna's moeder eraan komt; iedereen loopt weg. Het verhaal gaat over de relatie van Krishna met zijn moeder. Zij vraagt zich af: moet ik hem zijn ondeugendheid vergeven of niet? Ze wil hem slaan maar de onschuld van het kind houdt haar tegen en het wordt haar duidelijk dat ze hem moet vergeven. Deze les wordt tijdens elke Indische jeugd doorgegeven.

Het verhaal van Ganesh is heel verschillend. De godin Parvati was gehuwd met Shiva. Omdat haar man altijd weg was naar een of andere oorlog of gevecht, besliste ze zich uit water en klei een kind te maken, zodat ze niet meer alleen zou zijn. Op een dag, terwijl ze in bad zit, komt Shiva terug en hakt hij, niet wetend wat dat wezen uit klei betekent, het hoofd van dat kind af. Als Parvati uit haar bad komt ziet ze wat er gebeurd is en roept uit: wat heb je gedaan? Ze beveelt Shiva naar buiten te gaan en het hoofd van het eerste dier dat hij tegenkomt af te hakken, zodat ze het op het onthoofde lichaam kan plaatsen. Het eerste dier dat hij tegenkomt is een olifant. Dit zijn zeer mooie verhalen.

Er is nog een heel mooi verhaal over Krishna en Radha dat mij fascineert. Krishna, de fluitspeler, heeft de gewoonte de gopi's te

plagen, melkmeisjes die in het dorp werken. Van één van hen, Radha, houdt hij erg veel. Hij plaagt haar, steelt haar kleren als ze met de anderen aan het baden is. Hij is heel provocerend én zinnelijk. Op een dag beslist zij het hem betaald te zetten en ze verkleedt zich als Krishna. Eigenlijk houden ze erg veel van elkaar. Zij maakt grote indruk op iedereen: men gelooft echt dat ze Krishna is. Dan verschijnt Krishna zelf; hij kijkt naar haar en zegt: dit is briljant, je hebt het héél juist gedaan: de juwelen, mijn make-up, mijn haar, mijn kleren; je loopt zelfs op dezelfde manier; maar er is één ding dat verschillend blijft, dat je ver-raadt: in je ogen zie ik liefde voor Krishna, niet voor Radha. Dat is een fascinerend verhaal.

Etcetera: Zijn er ook westerse verhalen waar je van houdt en die je in je projecten zou willen gebruiken. Of nu nog niet?

Khan: Nog niet. Ik wil daar heel zorgvuldig mee omgaan, mijn tijd nemen. Ik wil die dingen niet samenbrengen alleen maar om ze samen te brengen, zoals ook met de hedendaagse en de Indische dans. Dat gebeurde bij toeval. De vermenging van Indische en westerse dans is heel confronterend maar ook intellectualistisch. Dat werkt niet wat mij betreft; ik wil daar goed over nadenken en beginnen met heel eenvoudige ideeën; in het werkproces zal zich dat dan wel ontwikkelen; maar er moeten duidelijke beginpunten zijn; we zien dan wel waar dat toe leidt. Misschien ga ik tekst gebruiken.

9^{1/2}

Etcetera: In *Rush* zit ook tekst: je spreekt bij het dansen; zeg je dan woorden?

Khan: Nee, alleen maar lettergrepen. Ze hebben geen betekenis. We werken in *Rush* met een heel complex ritmisch patroon van 9^{1/2} slagen. Westerse dansers zijn gewend te werken met gehele getallen: 1, 2, 3, 4, 5; heel symmetrisch. Die 9^{1/2} is heel moeilijk, dus moeten we mekaar 'cues', wachtwoorden geven; als iemand een halve slag overslaat, slechts een halve slag, dan verliezen we controle over het hele stuk.

Etcetera: Dus de 'teksten' zijn enkel 'cues' voor de dansers?

Khan: Ja, ze zijn eigenlijk niet bestemd voor het publiek.

Etcetera: In *Fix* is er ook een stem die op de band dingen zegt...

Khan: Ook daar is er geen betekenis:

alleen lettergrepen en klanken; het zijn wiskundige lettergrepen; in feite zijn het getallen, voor mij althans. Ze behoren tot de Indische muziek- en danstaal. Ze hebben geen betekenis maar bezitten een getallenpatroon; muzikaal gezien hebben ze een betekenis. Wij gebruikten ze enkel als richtlijn: om zeker te zijn dat we in de tijd blijven, dat we de draad niet verliezen. Als een danser een halve slag verkeerd loopt is hij verloren voor het hele stuk. Het is erg moeilijk.

Etcetera: *Je werkt ook met improvisatie. Zijn er momenten van improvisatie in Fix en in Rush?*

Khan: Ja. Dat maakt het er niet eenvoudiger op, maar ik denk dat het belangrijk is, precies binnen die complexiteit van het omgaan met die $9^{1/2}$ slagen. Er is een geïmproviseerd deel, maar dat ook beperkt wordt door die $9^{1/2}$ slagen. We gaan vaak zo wiskundig te werk met het tellen, dat er improvisatie nodig is, anders zou het allemaal té mechanistisch worden en dat is een gevaar. Er zal altijd ruimte zijn voor improvisatie, dat heb ik

van Peter Brook geleerd. Zoniet wordt een stuk té helder; dan ontstaat er het gevaar van emotioneloosheid.

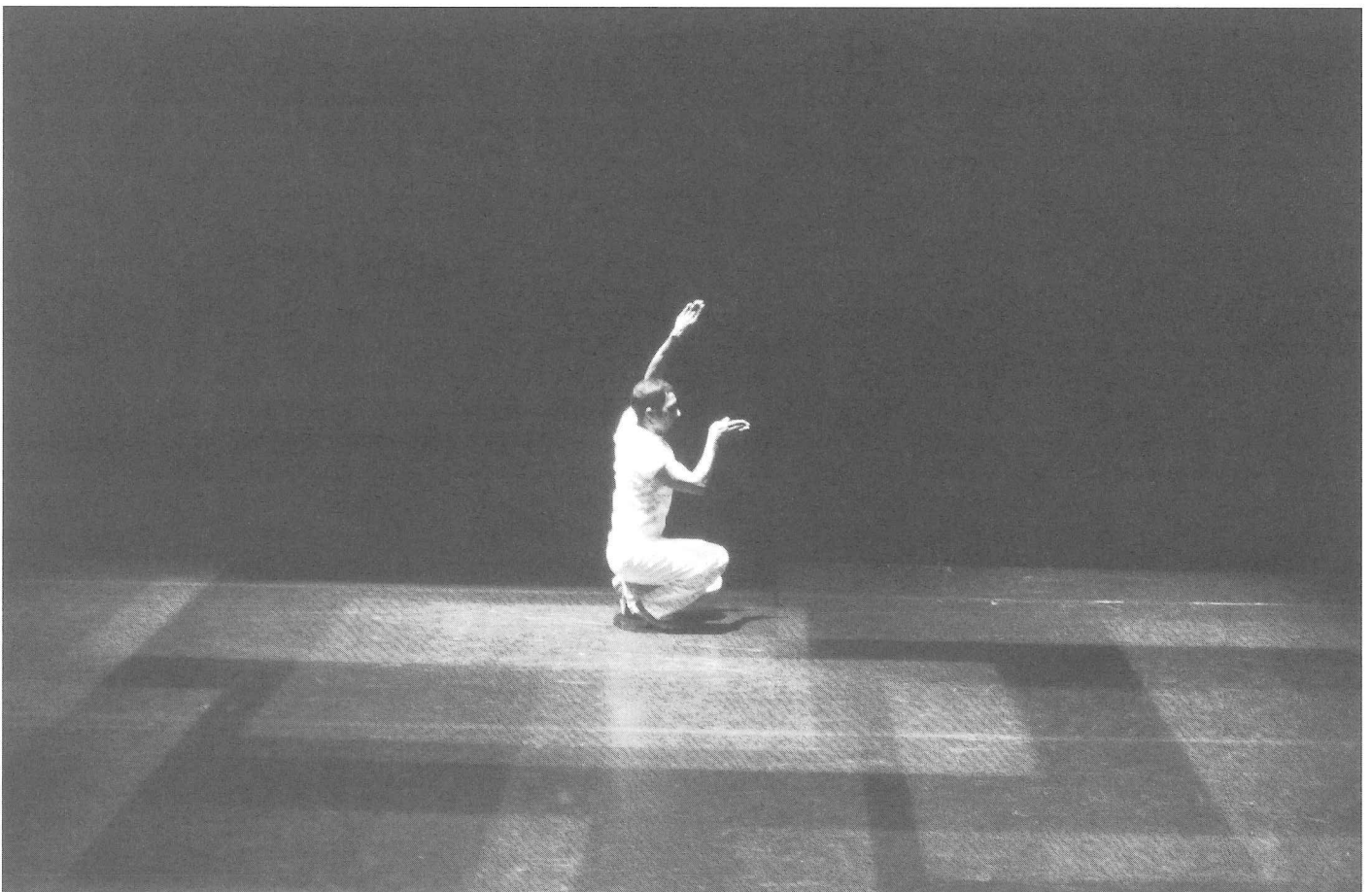
Etcetera: *Bestaat er voor jou een verschil tussen improvisatie in het theater, waar je een 'betekenis' hebt doorheen de woorden (je zegt iets of legt iets uit), en de improvisatie in een meer abstract medium als de dans? In improvisatie in het theater daalt men vaak af naar de onbewuste lagen die iemand in zich heeft. Is dit in dans gelijkaardig?*

Khan: Ik denk dat het gelijkaardig is. Als je lang improviseert, produceer je de eerste zes uur in feite niks dan rommel: het zijn dan allemaal dingen die je kent, die je geleerd of al ontdekt hebt; wat mij interesseert is wat er naar het einde toe gebeurt wanneer je de controle verliest. Ik denk dat iets gelijkaardigs gebeurt bij theaterimprovisaties.

Etcetera: *Als je op dat punt aanbelandt, heb je dan het gevoel dat je teruggaat naar je Indische onbewuste materiaal of naar je westerse? Of lopen die twee door elkaar?*

Khan: Ik denk dat het een mengeling is. Ik vind het moeilijk die twee van elkaar te scheiden als je improviseert; het zit gewoon in mijn lichaam. Als ik les geef aan westerse dansers voelen zij bij bepaalde bewegingen onmiddellijk: dit komt van de Indische dans. Hetzelfde gebeurt bij Indische lesgevers; zij weten meteen: nee, dit komt niet uit de Indische dans. Je beweegt in een andere taal, een andere dynamiek, maar ik kan die twee niet meer van elkaar scheiden; het zit in mijn lichaam, in mijn instrument: dit werd geïnformeerd én in verwarring gebracht. Dat is interessant. Daarom werk ik ook met een beperkt aantal dansers: ik train ze gedurende zes maanden; elke dag geef ik hen les in kathak. Dat is een van de dingen die we hebben afgesproken, één van de principes van de techniek. Wat wij creëren heeft de vorm van die Indische dans nodig. Ik heb het hedendaagse materiaal ook nodig maar gefilterd door de techniek van de Indische dans.

Etcetera: *Je werkt met mensen die van alle kanten van de wereld komen, wat zich in zowat elk dansgezelschap voordoet.*



Fix (Akram Khan)

Khan: Moya komt uit Zuid-Afrika, Gwyn uit Wales.

Etcetera: *Werk je met hen op dezelfde manier?*

Khan: Absoluut. Ik ben erg gefascineerd door wat zij zelf kunnen inbrengen, door wat zij te zeggen hebben. Mijn taal is heel erg 'van mij'. Dat is heel natuurlijk als je improviseert. Maar ik ben geïnteresseerd in wat zij daarmee doen in hun lichaam; zij worden ook in vervoering gebracht door die Indische klassieke dans en ik ben erg geïnteresseerd in wat zij kunnen inbrengen vanuit hun eigen geschiedenis, hun eigen background. Gewoonlijk heb ik een helder idee omtrent wat ik wil doen in het werkproces, maar ik kan altijd afwijken en zo toelaten dat andere dingen gebeuren.

ABCACBCBCBCA

Etcetera: *Je wil de patronen doorbreken?*

Khan: Ja. Ik vraag mezelf af: hoe creëer ik materiaal? Ik weet dat ik door mijn keuze van het materiaal heel wat druk uitoefen op de dansers. Ik vraag hen b.v. om in vijf minuten tijd drie bewegingszinnen te maken A, B en C en die dan aan zeer hoge snelheid te verwerken in een patroon ABCACBCBCBCA; wat dan gebeurt is dat ze soms fouten maken en dat is wat mij fascineert. Het grootste deel van het materiaal dat je in *Rush* ziet, werd 'bij vergissing' gemaakt, onder hoge druk. Maar het is veel reëler dan iets waar je lang over nagedacht hebt, dat je gepland hebt om te doen. De dansers gebruiken alle invloeden die ze in hun background hebben ondergaan, maar ik ben het meest geïnteresseerd in wat ze per vergissing doen. Dingen die gewoon gebeuren; dat is gewoon een reactie en voor mij is dat 'echter'. Uit vele uren materiaal selecteer ik dertig minuten van fouten.

Etcetera: *Wat doe je met de verhalen die Moya en Gwyn inbrengen en die zeer verschillend van jouw verhalen moeten zijn?*

Khan: Die zijn uiteraard zeer verschillend. Maar ik ga behoedzaam met de dingen om, heel traag. *Rush* was mijn eerste groepschoreografie. Eén van de dingen die ik wilde exploreren was de vraag: kunnen de dansers zeggen wat ik wil zeggen? Hoe passen ze zich aan aan mijn taal? Totnogtoe hebben ze vnl. op mijn materiaal gewerkt maar voor het volgende project ben ik benieuwd of we dat kunnen overstijgen. Eén van de dingen die voor mij heel duidelijk zijn is dat de Indische dans moet overheersen als uitgangspunt. Wat ze

ook voorstellen kan interessant zijn maar het moet verbonden kunnen worden met 'de Indische lijn'.

Etcetera: *Was die 'Indische lijn' ook het uitgangspunt voor je solo's?*

Khan: Ja. Ik vond geen andere danser die deed wat ik doe; in feite heb ik die nog steeds niet gevonden. Ik wil niet gedurende twee weken met moderne dansers werken en dan een stuk met hen maken, omdat ze dan niet begrijpen wat ik doe. Je hebt veel meer dan twee weken nodig om te begrijpen hoe of wat Indische dans eigenlijk is. Het zou belachelijk en naïef zijn indien ze dat na twee weken zouden vertonen, aangezien ze noch de techniek noch de discipline bezitten. Dat zou amateuristisch overkomen. Ik wil de mensen selecteren en meer over hen zelf ontdekken, over ieders individualiteit. Moya is heel anders dan Gwyn en de nieuwe dansers ook. Daarom ben ik zo benieuwd wat eruit zal komen. Ik leg mezelf op dit ogenblik nog geen beperkingen op: zal het een abstract stuk zijn of zal het narratief zijn? Het proces zal alles bepalen, we zullen zien waar het ons heenvoert. Dat is wat me het meest fascineert. Ik heb wel een duidelijk uitgangspunt: het idee om er een kleine jongen in te introduceren. Het beeld dat ik heb van Krishna: het beeld van de onschuld. Ik wil zien hoe ik mezelf identificeer met een kleine jongen of met een jong meisje en hoe ze zich op een scène gedragen. De focus van het publiek zal naar dit kind gaan en dit kan veranderingen aanbrengen in de kwaliteit van de beweging. Het is logisch dat iedereen naar dit aantrekkelijke kind zal kijken. Dat doet me denken aan het verhaal van Krishna en zijn moeder. Maar door zo'n kind op te nemen in de cast, maak ik de dingen wel moeilijk: ik zal een jongetje moeten zoeken in elk land waar ik optreed en hem telkens in het werk moeten integreren. We zien wel.

Zool

Etcetera: *Is het mogelijk te definiëren wat de verschillen zijn in bewegingsprincipes tussen de klassieke Indische dans en de moderne westerse dans. Is dat vooral de energie of de accenten op verschillende lichaamsdelen, b.v. het gebruik van de handen, de voeten...?*

Khan: Ja, het gaat om een verschil in energie en in waar die vandaan komt. In kathak reist de energie vanuit het centrum doorheen het lichaam, de schouders, de armen; dat is niet gebruikelijk in hedendaagse

dans. Een ander aspect is het gebruik van de voeten, de zool van de voet, het evenwicht van de voet; de handen en de vingertoppen worden zelden gebruikt in westerse dans. In ballet strekt men de voet tot een punt. Maar ik ben vooral geïnteresseerd in de zool van de voet: daar zitten een heleboel mogelijkheden. In hedendaagse dans wordt de bal van de voet gebruikt of de tenen, maar heel zelden de hielen. En dat is precies een van de dingen waarmee we werken in de kathak: het roteren gebeurt op de hielen; dit is ook ontleend aan het soefisme, aan de derwisjen. Er is een soort kanaal van God dat doorheen het lichaam loopt, door de handen, de voeten, de hielen. Bovendien zijn er in kathak heel duidelijke focuspunten; we gebruiken negen richtpunten: boven rechts, boven midden, boven links; midden rechts, midden midden, midden links en hetzelfde met de drie punten beneden. Trisha Brown werkt daar ook mee. Ze gebruikt de richtingen van de kubus.

Etcetera: *Is het belangrijkste verschil tussen de kathaktaal en die van moderne dans dan niet dat kathak een kader heeft dat verbonden is met de goden? In de westerse dans is die connectie er niet. En is het niet uit die band met de goden dat de verhalen voortkomen?*

Khan: Eén van de dingen die ik wil onderzoeken is hoe tekst te gebruiken. Bij het werken met Peter Brook heb ik een heleboel geleerd over het gebruik van tekst; ik ben erg gefascineerd door tekst en wil echt onderzoek doen op dat terrein. Soms zie ik dansvoorstellingen waarin weliswaar tekst wordt gebruikt maar waarin er eigenlijk geen verband is tussen de bewegingen en de woorden. Ik hou veel van Alain Platel's werk; de tekst die hij gebruikt is werkelijk geïntegreerd in de beweging. Dat is heel belangrijk en het is een heel onbekend territorium om te ontdekken. Ik werk ook aan een stuk met het London Sinfonietta, op muziek van de Zweedse componist Magnus Lindberg; de videokunstenaar Bill Viola zit ook in het project; er zal geen tekst worden gebruikt maar werken met zulke mensen is opnieuw een uitdaging.

In een van mijn volgende stukken wil ik tekst gebruiken en als mijn keuze valt op Indisch materiaal wil ik dat ook in het Indisch in de voorstelling. Misschien zijn er wel mogelijkheden om de tekst te vertalen. Ik heb een stuk gezien van Maguy Marin, een heel mooi en overtuigend werk met vijf dansers, maar er was één ding dat mij ergerde: ik zag het in

Berlijn, zij spraken Frans en ondertussen sprak iemand in het Duits 'over hen heen'. Dat was heel ergerlijk. Ik hield er wel van hoe men dat oploste in het stuk van Rosas *In Real Time*. Maar het blijft een uitdaging; door de vertaling verplaats je de focus: daar moet je op een of andere manier mee omgaan. Het zou ook mogelijk zijn om delen van de tekst in het Engels te gebruiken. Ik ben in Engeland geboren, mijn beeld van Krishna is sowieso anders dan bij iemand die in India geboren is. Mijn concept van Krishna is verschillend, zoals dat van Peter Brook ook totaal anders was. Brook beschreef hem als een heel oude, wijze man. In India was er een soort opstand onder het publiek omdat voor hen Krishna een heel mooie jonge man is met lang haar, mooi om naar te kijken. Het gaat om twee totaal verschillende percepties, er is een verband, maar de aanpak is verschillend. Dus wanneer ik begin te experimenteren en te exploreren, kom ik misschien uit bij een heel andere impressie van de goden: een verschil tussen wat ze voor mij betekenen en wat ze in India betekenen. In India is dat allemaal erg gecodificeerd.

Etcetera: Wil je teruggaan naar de archetypes die daar leven binnen in de mensen...

Khan: Ja, het is een hele culturele traditie.

Etcetera: In het begin van het interview zei je dat in India de toeschouwers verbaal reageren, omdat ze de taal van de klassieke Indische dans die je gebruikt kennen... Zijn er andere verschillen die je opmerkt tussen het publiek hier en in India?

Khan: In India heeft het publiek op elk vlak een veel meer informele houding. Een danser kan daar op het toneel komen en iets voorstellen, misschien verwisselt hij zelfs van kleren, ondertussen lopen de toeschouwers in en uit, er zijn kinderen in het publiek die huilen, mensen zijn aan het eten of klappen in

DIALOGO

Wij worden volledig menselijke actoren, in staat om onszelf te begrijpen, en dus om onze identiteit te definiëren door het aanleren van allerlei verschillende menselijke talen. Voor mijn doeleinden vat ik 'taal' hier ruim op, zodat daaronder niet alleen worden begrepen de woorden die we spreken, maar ook andere wijzen van expressie waarmee wij onszelf definiëren, zoals de 'talen' van de kunst, van de mimiek, van de liefde en dergelijke. Maar deze uitdrukkingwijzen leren we in samenwerking met anderen. Mensen verwerven de talen die nodig zijn om zichzelf te definiëren niet vanuit zichzelf. Wij leren ze veeleer pas gebruiken door de interactie met anderen die iets voor ons betekenen - wat George Herbert Mead de 'significante anderen' noemde. De wording van de menselijke geest is in deze zin niet monologisch, niet iets dat elke persoon vanuit zichzelf volbrengt, maar dialogisch.

[Charles Taylor]

hun handen... In Engeland zouden ze dat nooit doen, omdat ze denken dat ze de dansers hinderen. In India roepen ze als ze iets fantastisch vinden of als ze het barslecht vinden. Je kan verwachten dat je uit het publiek een vraag krijgt als: 'jij lijkt zo goed in ritme, doe nu eens hetzelfde in 3/4 maat.' Dat is bangelijk. Maar dat gebeurt enkel bij de kathak; er bestaan zeven verschillende vormen van Indische klassieke dans, maar dat soort van reacties krijg je enkel bij kathakvoorstellingen.

Etcetera: Zijn daar historische redenen voor?

Khan: Kathak is de enige van de klassieke dansvormen die zowel

hindoe- als islaminvloeden incorporeert. Historisch gezien zijn ze verbonden. De islaminvloed op kathak dateert slechts van de 16de eeuw, terwijl de andere klassieke dansvormen een puur hindoegehalte behielden. De interactie met het publiek begon pas in de islamperiode, met een groep van 'verhalenvertellers'. In de moslimcultuur was er toen geen onderscheid tussen theater, dans en muziek; de groepen toerden rond met grote epische verhalen. Dat begon op de straat; zij noemden zich kathahase; zij toerden rond op de straat en kwamen pas later naar de tempels; toen deed het spirituele, religieuze aspect zijn intrede. De moslims namen het roer over in de 16de eeuw; zij hielden niet van het hindoeaspect van de kathakdans, maar wat ze wel erg apprecieerden was de techniek. Dus beslisten ze om hun eigen dansers uit Perzië te halen en vroegen hen om deze dansvorm over te nemen en aan te passen. Ze namen de structuur over maar lieten het narratieve, de mythologische vertellingen achterwege. Op dat moment ontstond het ritmische aspect, die communicatie met het publiek, die uitdaging van de performers door het publiek. Zo waren er b.v. vrouwelijke dansers die optraden voor geld of voor prijzen. Adellijke prinses kwamen vanuit heel India, ze zetten zich in het publiek en vroegen die beroemde kathak-

dansers om bepaalde dingen uit te voeren. Ze gaven of gooiden geld of geschenken; zo vroegen ze b.v. 'dans dit of dat stuk voor mij en doe het op deze of op die manier' of 'doe een verhaal over die persoon, laat me zien hoe je het doet.' Op die manier ontstond die informele manier van doen en die participatie vanwege het publiek.

Etcetera: *Vergeleken bij de andere klassieke Indische dansvormen is kathak dus een soort van bastaardkunst?*

Khan: Ja, als je het vergelijkt met de andere dansvormen is dat heel duidelijk. Hier is het toneel en daàr is het publiek; en de voorstelling gebeurt; het is een interactie.

FIX

CHOREOGRAFIE, DANS: Akram Khan

MUZIEK: Nitin Sawhney

LICHTONTWERP: Michael Hulls

KOSTUUM: Akram Khan

LOOSE IN FLIGHT (filmversie)

CHOREOGRAFIE, DANS: Akram Khan

MUZIEK: Angie Atmadjaja

PRODUCTIE: Rosa Rogers

REGIE: Rachel Davies

PRODUCTIE: Wark Clemens & Co voor Channel 4 TV

RUSH

CHOREOGRAFIE: Akram Khan

DANS: Akram Khan, Gwyn Emberton, Moya Michael

MUZIEK: Andy Cowton

LICHTONTWERP: Michael Hulls

KOSTUUMONTWERP: Akram Khan