

K R O N I E K een volgende keer. (Gerardjan Rijnders)

Theaterpublikaties

Boek

Achterland

Over kunst rapporteren is meer dan een poging ondernemen de "boodschap" van de kunstenaar te "vertalen" in verbale termen. "Vertalen" is onmogelijk, omdat het over inhouden gaat die in essentie niet in gesproken of geschreven taal kunnen of willen gevat worden. "Indien ik met woorden zou kunnen zeggen wat ik wil uitdrukken, dan zou ik niet dansen", zei Mary Wigman.

Wie zich dan toch waagt aan interpretaties waarbij het woord wordt gehanteerd, weet dat hij bedriegt, dat hij zich aan heiligschennis schuldig maakt. Maar dat neemt niet weg dat informatie over de achtergronden en over de omstandigheden waarin een werk ontstaan is, het waarnemingsveld kan uitbreiden, en beter begrip en intenser genieten in de hand kan werken.

Met die intentie hield Ariejan Korteweg, dansrecensent bij *De Volkskrant* en hoofdredacteur van het dansmaandblad *Notes*, tijdens het Leuvense Klapstukfestival in september 1989 een reeks openbare gesprekken met choreografen en dansers. Die gesprekken zijn gebundeld in een charmant boekje onder de titel *Achterland*. Korteweg vergelijkt in zijn inleiding bij de publicatie het kunstwerk met een schiereiland: "de toeschouwer bereikt het van over zee; hij legt aan, heeft een voorgeschreven tijd ter beschikking om rond te kijken en vertrekt weer. Van het grote achterland dat de choreograaf doorkruiste om diezelfde plek te bereiken, heeft hij doorgaans geen weet."

Korteweg onderkent hoe delicaat het "uitleg geven bij kunst" wel is, en tast omzichtig de grenzen af. Hij verzamelt alle argumenten die het houden van gesprekken met kunstenaars en het dieper graven naar alles wat tot een beter begrip en tot een intenser genieten kan leiden, verrechtvaardigen. De toeschouwer keert in gedachten terug naar wat hij gezien heeft en knoopt daar de nieuw verworven informatie aan vast. Gegevens over omstandigheden of drijfveren die, rechtstreeks of onrechtstreeks, bepalend zijn geweest voor het maken van een voorstelling, kunnen zijn initiële interpretatie bevestigen of verrijken, of integendeel ze aan het wankelen brengen, waardoor hij zijn visie wellicht gaat herzien. Maar

hoort dat ook niet tot het subtiële spel van de emotioneel-intellectuele uitwisseling die plaatsvindt tussen maker en ontvanger? Het besef dat kunstbeleving inderdaad een hoogst subjectieve en persoonlijke en dus in essentie erg broze aangelegenheid is, dringt daarbij nog intenser door. De anekdotiek, de persoonlijke bedenkingen en attitudes van de kunstenaar kunnen de benadering van zijn werk wellicht modifieren, nuanceren.

De twijfels en onzekerheden die Maria Muñoz en Pep Ramis toegeven tijdens het gesprek met Korteweg stellen hun werk in een heel ander perspectief dan bijvoorbeeld dat van Daniël Larriou, die een sterk zelfvertrouwen uitstraalt, ook al oogt het werk dat zij hebben getoond op Klapstuk even broos en kwetsbaar. Maar bij de laatste was dat een bewust doel, terwijl het werk in het eerste geval zijn zoekende functie blootgeeft. Eenmaal een stuk af, verandert Larriou er niets meer aan, Muñoz en Ramis blijven er aan sleutelen. De toeschouwer is getuige van een ontwikkelingsproces. Ook Jean-François Duroure schaaft nog lang aan het werk: "met de première begint het eigenlijk allemaal pas", verklaart hij zelfs.

Wie achter de titel *Anima* van Larriou's stuk allerlei mystieke of Freudiaanse betekenissen had gezocht, en die als leidraad had aangevend tijdens het kijken, ziet een en ander ontkracht, wanneer de choreograaf verklaart dat hij in het woordenboek naar een vloeiend woord heeft gezocht met plastische kwaliteiten, en dat die titel - omdat de subsidieverleners dat vragen - gekozen is lang voor het ontstaan van de voorstelling, en uiteindelijk weinig van doen heeft met het werk.

Het is niet noodzakelijk te weten dat Duroure ernstig ziek was, oog in oog met de dood had gestaan, toen hij aan *Mort de Rire* werkte, maar zijn verklaring dat het werk er inhoudelijk sterk door beïnvloed is, werpt een nieuw licht op de voorstelling en noopt de toeschouwer in zijn herinnering aan de bizarre beelden andere linken te leggen.

Ook bij Larriou speelt de dood een rol: "Er is een tendens aanwezig om de dood te vergeten. Ik zie jeugd en dynamiek om me heen, ik zie hoge sprongen, veel licht en mooie kostuums die me rechts passeren. Ik werp me naar links en vecht tegen de dood, ik weersta hem en overleef."

Saburo Teshigawara verklaart in het gesprek met Korteweg dat hij nog alle dagen angstig is, en verbaasd over het feit dat hij leeft. Zijn voorstellingen zijn een innerlijk ge-

vecht, waarin hij het lichamelijke wil overstijgen. "Ik wil als een gas in de lucht opgaan."

Teshigawara ontleent energie aan objecten, aan stenen of gebroken glas, terwijl Johan Leysen in *Wittgenstein Incorporated* die energie in eerste instantie put uit de wil om iets helder uit te drukken. De gebaren die daarbij ontstaan behoren niet tot de inhoud, maar hebben tot doel de tekst te ondersteunen. Voor Teshigawara is de beweging inhoud. Voor hem is "het voelen van de lucht tussen je vingers en in je oksel" essentieel; het is belangrijk een poosje niet te denken, niet te begrijpen, en zich open te stellen voor datgene wat je van de lucht en van de bodem scheidt".

Een ander element waar verschillende choreografen in de gesprekken op terugkomen is de tijd. Teshigawara wil hem rekken of indikken; Muñoz en Ramis hebben het verstriken van de tijd willen uitdrukken, maar twijfelen eraan of ze daar wel al tenvolle in geslaagd zijn: "We hebben er nog geen volledige controle over".

Gesprekken met kunstenaars hebben soms in twee richtingen betekenis. De kunstenaar wordt geconfronteerd met wat hij gemaakt heeft en met wat dat bij de toeschouwer aanricht, en dat noopt hem vaak tot nieuwe reflectie over zijn werk, en tot aandoenlijk eerlijke bekentenissen. Muñoz: "We zijn doodzenuwachtig." Roxane Huilmand over *Tanz mit Männern*: "Ik voelde dat het te veel was om in één keer een groep van zes mannen die elkaar niet kennen samen te brengen, daarmee in drie maanden een voorstelling te maken, waarin ik bovendien 6 000 verschillende dingen zo genuanceerd mogelijk wilde brengen."

Louise Lecavalier, de sterdanseres van Lalala Human Steps, over

het stoer optillen van mannen: "Ik moet me inspinnen om hen te tillen. En zij omgekeerd ook." en over haar fabuleuze horizontale sprong: "Ik zag hem voor het eerst bij een klasiek danser, die hem al jaren deed."

Achterland mag dan al ontstaan zijn tijdens gesprekken over Klapstukvoorstellingen, ook wie de voorstellingen niet heeft bijgewoond kan best genieten van de neerslag van de gesprekken.

Maar zolang wij een kunstwerk niet helemaal kunnen begrijpen met dezelfde denk- en voelprocedures waarmee de kunstenaar zijn schepping realiseerde - en dat kunnen we zelden, want die procedés zijn vaak complex en ontoegankelijk - zullen we onze ratio inschakelen om via zijn achterpoortjes toegang te vinden tot het mystery. Dat een teveel aan weten, aan informatie over achtergronden en omstandigheden van een artistiek product tot demystificatie zou leiden, is onwaarschijnlijk, en mocht dat nog zo zijn, dan maakt ze plaats voor een andere manier van inzien, die op haar beurt een beter, intenser genieten kan toelaten.

Katie Verstockt

Achterland, gesprekken met choreografen; Ariejan Korteweg. Deze verzameling interviews is een uitgave van Theaterpublikaties vzw, Anspachlaan 141-143, 1000 Brussel en het Nederlands Instituut voor de Dans, Herengracht 174, 1016 BR Amsterdam.

Te bestellen: met vermelding van *Achterland* - door overschrijving op de in colofon vermelde rekeningnummers. Prijs: 295 fr of 14,50 fl.

