

# De dans als onmogelijke figuur

Hier staat iemand  
zijn eigen geschiedenis open te wrikken  
met zijn denkend lijf, schrijft Stefan Hertmans  
over de 'dansvoorstelling'

## Pour la fin du temps

van en door Jan Ritsema

Na afloop van de voorstelling van Jan Ritsema's *Pour la fin du temps* hoorde men ontgoochelde dansliefhebbers verzuchten: dit kun je ternauwernood een dansvoorstelling noemen. Is dit nu nog dans?

Afgezien van het fenomeen dat de vraag: *Is dit nu nog ...kunst?* meestal duidt op het feit dat een bepaalde norm werd overschreden en we dus dubbel zo goed uit onze doppen moeten kijken – en er wel degelijk iets veel belangrijkers op het spel staat dan wat het gewone verwachtingspatroon te bieden heeft – is de opmerking terecht: dit is niet waar de modale dansvoorstellingsliefhebber op af zou moeten komen.

Ja, maar hoe moet hij of zij dat dan weten, en als hij of zij toch komt, hoe moet er dan gekeken worden om alsnog *dans* te zien?

Men zou zo denken: hij of zij is verwittigd als de naam Ritsema verschijnt. De regisseur die zijn acteurs sinds jaar en dag tegen elke norm in naar een nulpunt van het acteren brengt, hen van daaruit strikt op eigen kracht weer opbouwt en tot prestaties brengt die dan steeds verrassend naar iets verwijzen dat buiten de voorstelling zelf ligt (als perspectief naar een wereldbeeld, zeker, maar al evenzeer als kritisch beeld van hun eigen plaats in wat er op het spel staat) – deze regisseur kan niet anders dan, eens hij zichzelf in het spel brengt en te kijk zet, aftasten hoe het voelt om zijn eigen principes te belichamen. Dat dit een breekbaar, dubbelzinnig spel moest opleveren was van tevoren duidelijk; dat die breekbaarheid een onverwachte, soms ironische, soms snijdende, soms geëngageerde, dan weer een ijle kracht zou laten zien, kon men al evenzeer verwachten. Het is niet dat men niet gewaarschuwd is – als men dat wil, of als men heeft gezien wat er op het spel staat in Ritsema's producties van de laatste jaren.

### Zure poëzie

De blik van Ritsema, die het toneel overheerst, is in laatste instantie aan zijn zelfreflectie gebonden. Het is een kritische blik, voortdurend in een gevecht verwickeld om zich te bevrijden uit zijn eigen beperking. De taal die daaruit resulteert lijkt, vooral in deze voorstelling dan, een hand te willen worden die zich vragend uitstrekt naar de kijker – een soms op het eerste gezicht naïef aandoende drang in Ritsema om een nieuwe formulering voor een oud engagement terug te vertalen naar deze tijd. Dit uitsteken van de hand is echter niet zo nostalgisch of eenduidig als sommige critici denken: het neemt meteen terug wat het lijkt te geven, omdat het zich onmiddellijk beraadt over wat er überhaupt te geven zou zijn zonder vals samenhorigheidsgevoel – dat laatste is iets waar Ritsema al evenzeer voor bedankt. Kritiek slaapt nooit echt, hij sluimert ogenblikken lang onder het globale concept van deze voorstelling, licht bedekt onder de fascinatie van het gebeuren, maar schiet dan, soms hilarisch, soms onbeschaamd sentimenteel, soms vlug als een hagedis, door het oppervlak van de voorstelling heen en grijnst ons aan voor het wegglipt – echter zonder ook maar een ogenblik cynisch te worden.

De vrijgekomen ruimte die in de dansbewegingen van Jan Ritsema openplooide, had inderdaad iets in zich wat voortdurend buiten, onder of boven de dans bewoog.

De man die hier, met een bijna ondraaglijke, verlegen lijkende grijns (die het op zijn qui-vive toekijkende publiek onbehaaglijk maakte) tegen de barokgevel van het Maison du Spectacle-la Bellone verscheen, daar bleef

wachten tot het trio enkele minuten had gespeeld, ons in de ban hield van iets wat onmogelijk leek: zou deze man, die we zowel als luidop denkende absolutist en als relativerende doorprikker kennen, hier zo meteen het ondenkbare durven te doen – in en door zijn eigen lichaam laten zien waar het hem om te doen is op een scène?

Is deze opzet om het onzichtbare principe achter zijn voorstellingen zelf letterlijk te willen incorporeren niet van een gênante aandoenlijkheid, die ons zou moeten doen wegkijken? In hoeverre is dit een edelmoedige poging om zich aan te stellen, in de hoop zich aldus aan de aanstellerij van de gemakkelijkheid, de evidentie zelf te kunnen onttrekken? En kan dat uitmonden in een poging om te dansen als een doortrapte Don Quichot?

De ongemakkelijkheid stijgt met de verlopende minuten; de grijns krijgt iets onheilspellends; elke, ook de miniemste beweging, zal nu de kracht van een ontploffing hebben en noodlottigterwijs in een schreeuw of een schaterlach eindigen.

Maar niets van dat alles gebeurt. Op een bepaald ogenblik glijden we een beweging in, en er is geen ogenblik sprake van ongemakkelijkheid. Nee, wat frappeert, onmiddellijk, is de bijna gênante gemakkelijkheid waarmee deze man zich durft te bewegen onder de ogen van een publiek dat weet heeft van De Keersmaecker, Fabre, Platel en Vandekeybus: het schijnbare gemak bergt het lef, de moeilijkheid, de gêne die overwonnen moet. We zijn hier aan de uiterste andere kant van Vandekeybus' geweld aanbeland, maar er ontstaat ook een andere radicaliteit. En tegelijk, dat zal ontstellend duidelijk worden, verbergt de geveinsde moeite die deze vijftigjarige man zou hebben met bepaalde lang volgehouden bewegingen, puur *toneel* waarmee hij ons licht

ironisch te grazen neemt (bijvoorbeeld de lichte duizeling en het wankelen na zijn uitputtend draaiende bewegingen op Mahler: wie de voorstelling enkele keren na elkaar ziet, merkt al gauw dat Ritsema het elke keer precies zo doet, netjes berekend om ons in het ongewisse te laten; op die momenten ontstaat iets wat ik alleen kan aanduiden als zure poëzie – zoals elke verwarring zuur en lekker kan zijn, iets bijtends dat verdwijnt met het benoemen).

### Omtrekkende bewegingen

Terwijl deze man, met trefzeker gevoel voor de grens van wat hij kan en niet kan, ons enceneert dat hij onzeker is, trappen we genadeloos in zijn val. Dat zal later blijken, als hij op een van de cellosuites van Bach even, als terloops, een heup uitzwaait en de hand plaatst, heel licht en geraffineerd citerend uit de barokdans: dit is een knipoog naar de oplettende ironicus, die doorheeft dat dans en tegendans, stijl en psychologie, beweging en reflectie hier door elkaar lopen. De dans is immers niet de hoogste afspraak, de afspraak betreft iets anders, iets dat onbenoemd door de bewegingen wordt gehaald als een spons door vloeiend water... De dans is het resultaat van deze omtrekkende bewegingen van de dans als concept; de dans verschijnt hier niet als recht-toe rechtaan bedoeling, hij verschijnt als dat wat ons uit de aandachtige ooghoek treft, als een nauwkeurig berekend nevenresultaat van reflectie over een plaats op de scène, een plaats in het eigen lichaam, een plaats in de eigen beweging, een plaats in de ruimte die door de eigen beweging ontstaat en dan, gedurende de voorstelling, systematisch wordt opgerekt en dan weer dichtgeplooid. Het is, ik kan het niet anders benoemen, dans van iemand die een grondige psychologische zelfanalyse heeft gemaakt en die ervan uitgaat dat we hier, op dit moment met hem, niet over *basics* hoeven te praten, maar ze juist nauwkeurig en speels in al hun onvatbare verwarring moeten laten naar boven komen.

Ik kan me voorstellen dat er mensen zijn die bij dit soort uitlatingen aan een soort meta-danstal zouden denken en dus meteen maar concluderen dat het over saaie, theoretische problemen gaat; maar dat is het al evenmin. De beweging wordt soms uiterst licht (terwijl de man zichtbaar gaat zweten in een overhemd dat hij lijkt aangetrokken te hebben om dat zweet vooral niet te verhullen), er flitst een citaat voorbij als een glimlach (soms iets van de hoekige, poëtische bewegingen van De Keersmaecker – een effect dat kan ontstaan zijn door de regie van Kitty Kortés Lynch), of er ontstaan in het ijle hangende momenten, die hier telkens toch bijna radicaal zijn – dat is het

wonderlijke. In het ijle hangende momenten bij professionele dansers zijn onmiddellijk vormtaal, want ingestudeerd telos; bij deze zichzelf blootstellende man zijn het daadwerkelijk *fissures*, openingen, riskante, soms bijna misplaatste *cracks* in het beeld, waardoor een heel ander licht gaat schijnen: het licht van zijn in-de-wereld-zijn, op dat moment en in deze ruimte. Dit is *one step beyond*, en toch laat dit effect hem koud – anders zou het niet *beyond* zijn, in dit geval.

### Negatie en overgave

Understatement, wat voor talent vraagt dit? Het talent om talent naast zich neer te leggen en van nul te beginnen? Dat is in elk geval wat Ritsema als stelregel van zijn regieopdrachten steeds heeft gehanteerd.

Maar hier vertrekt hij niet alleen van nul, hij vertrekt ook van een ontstellende volheid, een zichzelf toelaten van alles wat hij zijn acteurs vaak streng heeft ontzegd: de suggestie van het opgaan in narcistisch, voorgestudeerd acteren, of het onverdacht lenen uit de vergaarbak van de traditie, de associaties en de dromen, de verweving van het particuliere en het vaag-menselijke dat we herkennen als een schaduw van iets vergetens, misschien zelfs iets *gênants*, in onszelf. Hier lijkt Ritsema zichzelf echter over te geven aan een mix van bestaande vormen enerzijds en radicaal open momenten anderzijds, een oscilleren tussen bestudeerde vormen en open plekken in het tijdsverloop. Maar tegelijk is het de supreme uitbeelding van alles wat hij van acteurs telkens als eindresultaat lijkt te verwachten: openheid als nulgraad, de nulgraad van het op scène staan en van daaruit alles kunnen: sentiment, engagement, radicaliteit, woede of doortrapte grijns, overwinning van narcisme door jezelf precies helemaal te tonen. Hermetisme en striptease.

Daaruit ontstaan voortdurend verrassingen, word je op het verkeerde been gezet zonder dat een dergelijke strategie Ritsema zelf rechtstreeks lijkt bezig te houden – onze verwarring is geen resultaat van ideologische voorbedachtheid, onze verwarring heeft te maken met het feit dat we getuige zijn van iets wat, zichzelf in de waagschaal werpend, rond de dans een dansje maakt: plagerig, met een pienter blikje, en met op elk moment het bewustzijn dat radicale elementen net ontstaan waar jijzelf en hijzelf ze het minst berekent.

Dit is dus balanceren, balanceren tussen getuigenis, emotie, openheid, discours, geraffineerd en uiteindelijk niet bedoeld voor onze commentaren – ook voor deze commentaar niet.

Denk je een ogenblik dat deze man het

kritisch, ja zelfs ideologisch op clichés en fetisjen heeft gemunt? Ga je gang, het volgende ogenblik toont hij je, als een glanzende kers op een barokschilderij, een puur clichéetje of een kleine fetisj, *offhand* en liefdevol, als het ware toevallig, maar de hele context heeft het inmiddels al gewijzigd in iets subtielers. De ideoloog die Ritsema wel eens is in gesprekken en interviews, wordt moeiteloos voorbijgestoken door wie hij is door zich lichamelijk bloot te stellen. Hier begrijpen we iets van wat zelfs te licht is voor zijn eigen woorden: dit is wat hij onder zijn engagement verstaat, dit plaagbeeld dat samengaat met een sterke wil tot radicaal zich-uitleveren. Zichzelf altijd een stapje voor proberen te blijven, zodat een continu in vraag stellen van de hele voorstelling moeiteloos samengaat met de voorstelling zelf. Haar kern is haar balans tussen negatie en overgave.

### Bloot-stelling

De ogenblikken waarop Ritsema star lachend blijft draaien, met open handen, minutenlang tollend als een Turkse mystieke derwis, behoren voor mij tot de sterkste van deze voorstelling. Hier wordt ons getoond hoe dubbelzinnig elke eerlijkheid eigenlijk wel is, hoe ze zichzelf te kijk zet en daar verantwoording voor moet afleggen en tegelijk aan haar paradoxale doortraptheid niets kan veranderen. Op uitgerekend het eerste jeugdwerk van de zestienjarige Mahler dit soort kinderlijke dansje maken alsof je een inzicht weg te schenken hebt, terwijl er niets anders is dan de beweging en de lichtjes *displacete* glimlach: dat is natuurlijk voor een gesofisticeerd publiek pure provocatie. Maar door de loutere duur, en door het feit dat er niets op volgt dan het naar achter wankelen bij de laatste tonen, en daar dan te acteren alsóf hij duizelt (en daarbij het effect van werkelijke duizeling er misschien bovenop neemt), zien we, in deze openbare ogenblikken, hoe de grijns van het begin nu een houding is geworden, terwijl het lichaam zich zonder enige ironie heeft gegeven. Fascinerende paradox, boven elke telos of ideologie verheven, puur enigma van dit lichaam en dit bewustzijn op scène. Hier staat iemand zijn eigen geschiedenis open te wrieken met zijn denkend lijf.

De onmogelijkheid om te werken met de muziek van Messiaen – die zoals bekend ontstond vanwege een stuurs verbod van de weduwe – werd bij Ritsema een zoveelste mogelijkheid om te balanceren tussen wat hij wil en wat de dingen zelf vrijgeven. Niet alleen is de muziekkeuze nu een soort bewijs uit het ongerijmde geworden van Ritsema's bedoelingen, ook de opbouw heeft iets van een dergelijk muziekstuk als het *Quatuor pour la fin du*

*temps*, het laat ze misschien zelfs veel subtieler zien. De opbouw is namelijk uitgebalanceerd als een perfect evenwichtsspel begrip- pen als allegro, adagio, andante, en weer terug, maar nu in een spel dat Ritsema volledig zelf enceneert, eigenlijk componeert. De kritiek als zou Ritsema door deze ‘makkelijke’ ver- vanging van de muziek die hem voor ogen stond opportunistisch zijn geweest, snijdt dan ook geen hout: hij heeft er een pluspunt van gemaakt door aan te tonen dat de sensibeleit van dit werk voor hem als reflectie óók met muziek van Berg, Mahler, Bach, Webern en Ives kan opgebouwd worden. Het *Quatuor* blijft spoken door de aanwezigheid van de ge- handhaafde titel, geeft een soort *offscene* effect van verwijzing naar iets ongrijpbaars. We moeten niet vergeten dat dit *Quatuor* een van de meest snijdende concentratiekamp-composi- ties is, en de substitutie door Mahlers jeugd- werk of werk van Ives bijvoorbeeld heeft een ver reikende implicatie, die niet met enkele simpele statements kan worden afgedaan.

Haar eigen bloot-stelling (bijna in de zin van een pat-stelling), zowel in de muziek, in de compositie als in het fysieke statement – daar ergens zit dat wat deze voorstelling toont zonder het ooit helemaal te laten verschijnen. Meer nog, naarmate de dansfiguur verdwijnt en ‘gewoon’ problematische of haast gênante beweging van een man wordt, verschijnt de vluchtige, doortrapte aanwezigheid van dit dansgebeuren helemaal. Wie ontgoocheld zei geen dansvoorstelling te hebben gezien, kun je van dan af alleen maar ironisch gelijk geven, terwijl de dans als figuur wel degelijk haarscherp en aandoenlijk naar buiten is gekomen – bijna als een morele houding, een kopge- boorte of een impromptu. De subtiële balans tussen verschijnen en verdwijnen van de dans als figuur, dat stond hier naar mijn gevoel op het spel. Het is een radicale, en tegelijk veder- lichte voorstelling van een moeilijk probleem: dat alles wat we zo graag willen laten verschij- nen – in zijn hele gedaante (maatschappelijk, artistiek, ideologisch, fysiek, psychologisch) –

ook onmiddellijk verdwijnt door haar op- voering. Het opgevoerde wordt meteen afge- voerd, en de daaronder liggende utopische laag verschijnt onvatbaar als een *fata morga- na*. Dat geeft aanleiding tot momenten die werkelijk tot op de grens gaan, waar ze haast ondraaglijk worden voor onze geslepen blik, maar dáár precies verschijnt iets van de beper- king van onze blik – en die van Ritsema zelf; ik neem aan dat hij de laatste zou zijn om die eigen beperking, die zich in een onvatbare ‘winst’ keert, tegen te spreken. Van daaruit na- melijk heeft hij zijn voorstellingen met Ron Vawter, met Dries Wieme, met Dirk Roof- hoofd en Gene Bervoets, met de twee acterende, Nederlandsonkundige danseressen gemaakt.

Verdwijnen en verschijnen van de figuur zijn hier een ingewikkelde pas-de-deux aange- gaan, ontstaan vanuit een zekere sprakeloos- heid, en daar moeiteloos in teruggekeerd.

Stefan Hertmans

---

Pour la fin du temps - Jan Ritsema, Grand Theatre Groninge / Herman Sorgeloos

