

# Gebroken spiegel?

GRAND ÉCART?

Katrien Darras en Clara van den Broek in gesprek met vijf jonge dansers  
over de verhouding tussen ballet en hedendaagse dans.

## De danswereld volgens jonge dansers

Hoe zit het eigenlijk met de gescleroseerde tegenstelling tussen het academische ballet en de hedendaagse dans? Zij lijken in Vlaanderen twee volstrekt van elkaar afgesloten circuits te vormen, tenminste op structureel-organisatorisch vlak. Maar ook wat betreft het artistieke niveau, het mentale en het informeel-vriendschappelijke, wil de romantiek dat er een oorlog woedt tussen de Antieken en de Modernen. Behoort die heroïek vooral tot de jaren '80, of oefent ze nog steeds een grote invloed uit? Etcetera vroeg aan een vijftal jonge dansers van diverse pluimage of zij de strijdbijl voelden jeuken.

Rond de tafel zaten Gabriela Carrizo, Randi De Vlieghe, Anabel Schellekens, Riina Saastamoinen en Aysem Sunal. Deze laatste, ballerina bij het Koninklijk Ballet van Vlaanderen, werd vergezeld door haar artistiek directeur Robert Denvers.

Gabriela Carrizo volgde in haar geboorteland Argentinië klassiek ballet, hedendaagse dans, en een muziek- en theateropleiding. In '89 trok ze naar Parijs om er te gaan werken met de Franse choreografe Caroline Marcadé. Vervolgens vervoegde ze er de Groupe de recherche théâtrale de l'Opéra. Daarna danste ze in Brussel in enkele kleinere projecten. Sinds *La Tristeza Complice* is ze actief bij Les Ballets C. de la B. Momenteel is ze te zien in Alain Platel's *lets op Bach*.

Randi De Vlieghe volgde een driejarige opleiding in klassieke en moderne dans, jazzdance, tapdans en theater aan de Vlaamse Dansacademie in Brugge. Daarna werkte hij onder meer samen met Bert Van Gorp. In 1994 nam hij met zijn solo 'De Dorpsgek' deel aan de dans-solowedstrijd op het Victoriafestival. Sinds

enkele jaren maakt hij binnen het kader van de Leuvense organisatie FABULEUS choreografieën voor jonge dansers.

Anabel Schellekens ging net als Randi naar de Brugse Dansacademie, tot de school opviel als dusdanig te bestaan (sinds '95 organiseert ze alleen nog cursussenreeksen, zowat overal te lande) en daarna naar P.A.R.T.S. Na twee jaar stapte ze in de professionele danswereld en werkte met Pierre Droulers en Hush Hush Hush. Ze maakte de choreografie voor een project van Kaat Tilley in de KVS. Verder bouwt ze samen met Kosmas Kosmopoulos aan eigen projecten binnen hun organisatie ALKYONIS.

Riina Saastamoinen startte op jonge leeftijd met klassiek ballet. Later ging ze naar de Rotterdamse dansacademie, waar ze opgeleid werd in zowel klassiek ballet als modern-dance. Na één jaar stapte ze over naar P.A.R.T.S., waar ze een jaar geleden afstudeerde. Sindsdien werkte ze bij Fabre, in *The fin comes a little bit earlier this siècle* (BUT BUSINESS AS USUAL). Momenteel is ze te zien in *Bêt Noir* van Jan Decorte en de Onderneming.

Aysem Sunal werd klassiek opgeleid in de Russische Vaganovastyle aan het Nationaal Conservatorium van Ankara. Daarnaast werd ze ook getraind in andere klassieke en moderne balletstijlen. In '92 trad ze toe tot het Koninklijk Ballet van Vlaanderen, waar ze in '95 promoveerde tot principal.

Robert Denvers is artistiek directeur van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen en dans-voordien bij Maurice Béjart.

### Klassiek in de wieg

*Etcetera: De meesten onder jullie hebben een klassieke basis gekregen, maar stapten daarna*

*over op hedendaagse dans. Ervaren jullie die klassieke basis als noodzakelijk?*

De Vlieghe: Het hangt er van af wat je met 'basis' bedoelt. Ik heb wel een klassieke training, maar heb bijvoorbeeld nooit repertoire moeten studeren. Het zijn totaal verschillende manieren van omgaan met dans. Hedendaagse dans vertrekt bijvoorbeeld van een heel brede vloer, terwijl klassiek zich in een vooraf gemaakte constructie beweegt. Maar ik vind toch dat het klassieke vocabularium de beste referentie blijft, ook in de hedendaagse dans. Het is een soort taal. Of je nu in Japan zegt: 'doe een *tendu*', of je zegt in Indonesië 'doe een *tendu*', iedereen zal je begrijpen.

Sunal: Ik denk dat klassiek voor een noodzakelijke training van de spieren zorgt. Met een klassieke basis zou je in theorie alles kunnen dansen wat je wil. Met 'in theorie' bedoel ik dat je lichaam er klaar voor is. Dat betekent zeker niet je ook alle stijlen goed zal kunnen dansen, want voor sommige stijlen moet je bijvoorbeeld organisch kunnen bewegen. Elke stijl vergt een eigen talent. Maar de klassieke training van je lichaam maakt het wel gemakkelijker om andere soorten dans te leren.

De Vlieghe: Er is ook een groot verschil tussen moderne en hedendaagse dans. Modern is heel Amerikaans gericht. Het verwijst naar de technieken van bijvoorbeeld Graham, Horton, Limón. In zekere zin volgen zij nog vaak dezelfde principes als de klassieke dans. Moderne dans is een variatie van het klassieke ballet. De attitude van de hedendaagse dans, daarentegen, verschilt daar totaal van.

Schellekens: Er bestaat inderdaad een breuk tussen klassieke en moderne dans enerzijds, en hedendaagse dans anderzijds. Ik heb heel



Gabriela Carrizo en Randi De Vlieghe / Michael De Lausnay

lang klassiek gedanst. Op het ogenblik dat ik met hedendaagse dans begon, moest ik die klassieke attitude echt leren negeren: ik heb het klassieke bijna moeten verwerpen om opnieuw te kunnen beginnen.

Carrizo: Ja, je ziet vaak dat mensen die klassiek geschoold zijn, het heel moeilijk hebben om hun eerste stappen in de hedendaagse dans te zetten. Ze moeten echt afkicken en alles opnieuw leren.

Schellekens: Echt goede klassieke dansers – en dat zijn er heel weinig – kunnen ook organisch dansen. Daarom denk ik dat de echte top van de klassieke dans evengoed hedendaags zou kunnen dansen. Zij kunnen het dus allebei. Maar omgekeerd zijn er heel veel goede hedendaagse dansers, die geen goede klassieke dansers zouden kunnen zijn.

Saastamoinen: Maar wat is 'goed'?

Sunal: Ja, wanneer ben je goed? 'Goed' is een heel raar begrip in dans. Je kan dans niet op dezelfde manier evalueren als sport. Het gaat natuurlijk in grote mate om fysieke prestaties, maar je interpretatie en je persoonlijkheid zijn even belangrijk. Dans kan je alleen met subjectieve smaak evalueren. Bovendien bestaan er zoveel verschillende stijlen in het klassiek ballet – de Russische stijl, de Balanchine-stijl, de Franse stijl,... – en die hebben in competities allemaal andere aandachtspunten. In de Balanchine-stijl kijkt men meer naar je voeten, terwijl de Russische pedagogen meer aandacht hebben voor de bovenkant van je lichaam.

De Vlieghe: Klassiek ballet wordt wel net omwille van die fysieke prestaties met een zeker prestige geassocieerd. Het is als contemporaine solist veel moeilijker om de aandacht van het publiek te trekken, om je op een dusdanige

manier uit te drukken dat je publiek erdoor geboeid is.

Sunal: Voor klassiek ballet moet je natuurlijk aan bepaalde fysieke eisen voldoen: je moet je voeten kunnen strekken, je moet je benen hoog kunnen zwaaien. Niet iedereen die zes jaar studeert, kan het. Maar als je het kan, ben je nog nergens. Klassiek ballet draait niet enkel om fysieke prestaties. Er wordt aandacht besteed aan de manier waarop je het doet. En dat is allemaal heel subjectief. Dat kan niet in termen van 'goed' of 'fout' geëvalueerd worden. Daarom hebben competities geen enkele waarde voor mij. Ballet is voor mij geen sport, maar een kunst. Je moet van jezelf bewust zijn, en weten wat je wil zeggen aan het publiek. Dat is bij klassieke dans even moeilijk als bij contemporaine dans.

### Limieten

*Etcetera: De klassieke wereld is een heel harde wereld.*

Sunal: Het is heel hard. Vandaag zijn er geen limieten meer in de techniek en elke jonge generatie komt verder dan de vorige. Het is behoorlijk hard om altijd mee te kunnen blijven. In die zin zijn competities wel zinvol: het is een internationale ontmoeting waarbij je van elkaar kunt zien op welk niveau de anderen staan. Wie dan de eerste of de tweede is, is voor mij niet zo belangrijk.

*Etcetera: Wil je aan de top blijven, dan moet je dus steeds meer fysieke limieten overschrijden. Hoe voel je je daarbij?*

Sunal: Er zijn drie soorten ballerina's. De eerste categorie wordt niet in de school aangenomen, omdat hun lichaam er niet goed genoeg voor is. Dan zijn er twee categorieën die wel

geaccepteerd worden. De ene groep is lichame-lijk heel getalenteerd: een heel goede uitgedraaide positie, een goede *coup-de-pied*. De andere groep bestaat uit mensen die een heel normaal lichaam hebben. Wel, het merkwaardige is dat de dansers met de minst getalenteerde lichamen in de hoogste klas vaak veel verder staan dan de dansers die bij het binnenkomen als hooggetalenteerd werden beschouwd. Zij hebben misschien harder gewerkt, maar zijn ook vaak intelligent. In het ballet telt het lichaam voor veertig procent, de intelligentie voor zestig procent. Je hebt een voorsprong wanneer je hooggetalenteerd bent, maar je moet ook weten hoe je daarmee moet omgaan. Het is dus inderdaad een heel harde wereld, maar hoever je komt, hangt niet alleen van je fysieke kunnen af.

*Etcetera: Herkennen jullie dit in de hedendaagse dans, of hebben jullie het gevoel dat daar heel andere limieten moeten overschreden worden?*

Schellekens: Daar zijn niet zo'n strikte limieten. Je vindt er gemakkelijker een toegang. Ik ken bijvoorbeeld hedendaagse dansers die niet heel lenig zijn, en toch erg goed dansen.

Saastamoinen: Iedereen heeft zijn limieten, maar je moet weten hoe je ermee omgaat. Iemand die zijn rug vrijwel niet kan bewegen, kan een briljant danser zijn. Briljant zijn is voor mij de mate waarin je je bewust bent van je lichaam.

Schellekens: Ja, dat is waar. Ik denk dat Aysen gelijk heeft als ze zegt dat de mogelijkheden van je lichaam één ding zijn, maar dat intelligentie daar niet los van kan staan, zeker niet in hedendaagse dans. Ik denk dat het verschil hierin zit dat hedendaagse dans je vooral aanleert hoe je met je lichaam omgaat, de be-



Aysem Sunal (r.) en Robert Denvers (l.) / Michael De Lausnay

perkingen erbij genomen, terwijl de klassieke dans al uitgaat van de idee dat je sommige dingen per se moet kunnen.

De Vlieghe: Klassieke dans kijkt veel meer naar je buitenkant. Ik ken klassieke docenten die je al taxeren op de manier waarop je de klas binnenkomt. Als je houding hen niet bevalt, heb je afgedaan. Andere docenten geven je tenminste de kans je techniek te demonstreren, maar evalueren uiteindelijk even hard. In hedendaagse dans focussen docenten zich op je persoon, op je mogelijkheden, op de manier waarop je de dingen begrijpt. Soms is mijn frustratie met klassieke docenten dat ze voortdurend een plaatje zien: zo moet je eruit zien. Sommigen behandelen je echt als personen die niet kunnen denken, bijna als meubelstukken. Ze kijken naar je anatomie, en als het plaatje, het oppervlak niet klopt, kun je gaan. Ik kon daar echt kwaad om worden.

### De taal van de dans

Schellekens: Toch is het goed dat je kan vertrekken vanuit een klassiek vocabularium,

dat je weet wat een *plié* of een *tendu* is. Maar de manier waarop je ermee omgaat in hedendaagse dans is heel anders. Zelfs al noemen we het nog steeds een *tendu*. Ik heb eerst klassiek ballet gedaan, dus ik weet niet of je hedendaags kunt dansen zonder klassieke scholing. Maar wat ik het meest geleerd heb van klassiek ballet is ritme en muzikaliteit. En ik denk eigenlijk dat je de *tendu* ook in de hedendaagse klas kan leren.

Denvers: Je móet die poses niet kunnen, maar ze vormen wel een code. Als je over een *tendu* spreekt, weet iedereen ter wereld waar je het over hebt. Wanneer je zegt dat je hedendaags danst, is de vraag eigenlijk al welk soort hedendaags je danst. Hedendaagse (en moderne) dans is zo uitgestrekt dat je niet weet over welk aspect je praat: heb je het over Cunningham, over Anne Teresa De Keersmaeker? Klassiek ballet heeft slechts één facet: een *tendu* is altijd dezelfde *tendu*. De taal is gecodeerd. Maar ik vind niet dat de taal daarom gelimiteerd is.

Schellekens: Maar elke hedendaagse dans heeft ook zijn *tendu*.

Denvers: Ja, maar dat is het net: ze zijn verschillend. In klassiek ballet is er maar één *tendu*. Maar de *tendu* van Merce Cunningham is verschillend van die van Anne Teresa De Keersmaeker.

Saastamoinen: Je kan die twee helemaal niet vergelijken. Anne Teresa De Keersmaeker heeft wel een choreografische taal, maar die is niet vastgesteld, niet gecodeerd, terwijl Cunningham wel een bepaalde benaderingswijze en techniek heeft vastgelegd.

Denvers: Maar ook De Keersmaeker zal waarschijnlijk naar de klassieke *tendu* verwijzen om iets duidelijk te maken, zelfs al gebruikt ze die niet in die zin.

Schellekens: Je ziet bijvoorbeeld hoe *tendu* automatisch aan klassiek ballet gelinkt wordt. Als ik les geef aan een moderne klas, en ik vraag een *plié*, zal ik iets heel anders te zien krijgen dan wanneer ik zeg: 'buig door je knieën'. Je ziet dat mensen onmiddellijk een heel andere attitude aannemen wanneer je dat klassieke vocabularium gebruikt.

Sunal: Het is precies die klassieke attitude die de taal van het ballet zo universeel maakt. Ik kan morgen naar Hannover gaan en daar in twee dagen een ballet leren.

De Vlieghe: Vandaag de dag is het Trisha Brown-repertoire, bijvoorbeeld, even bekend. Daar kan net zo goed naar verwezen worden als naar klassiek ballet. Zeker binnen enkele jaren zal het op hetzelfde niveau staan.

Saastamoinen: Brown heeft weliswaar een nieuw vocabularium uitgevonden, maar dat vertrekt toch nog steeds vanuit het klassieke vocabularium.

Denvers: Als je Trisha Brown leert, leer je een stijl en geen taal. Toen ik destijds bij Béjart danste, wist ik ook precies wat hij wilde, maar iemand die de 'taal' van Béjart niet kent, zou er niets van begrijpen. Je leert de 'taal' van de choreograaf, en die zie je dan als een soort moedertaal, van waaruit je altijd vertrekt. Als je Graham geleerd hebt, zul je als choreograaf automatisch vanuit Graham vertrekken. Later kan je dan een andere 'taal' ontwikkelen om je op een andere manier uit te drukken.

### (Dis)Continuïteit

Etcetera: Zien jullie nog (dis)continuïteiten tussen de klassieke en de hedendaagse dans? Kregen jullie op P.A.R.T.S. bijvoorbeeld ook klassiek ballet?

Saastamoinen: De eerste twee jaren krijg je evenveel klassiek als hedendaags. Elke dag krijg je de twee.

Schellekens: In de voormiddag krijg je trainingklas in hedendaags en klassiek, maar de workshops in de namiddag zijn uitsluitend hedendaags. Forsythe is het meest klassieke wat we in de workshops deden.

Saastamoinen: Als je de contemporaine dans in zijn geheel bekijkt, vind ik ook dat er een referentie is aan de klassieke taal. Maar als je naar de geschiedenis van één danser kijkt, is de link niet noodzakelijk. Ik heb veel hedendaagse dansers gezien die geen klassieke basis hadden.

Schellekens: Ik heb ook veel hedendaagse dansers gezien die wél een basis hadden en ermee gebroken hebben. Ik zie dat ook bij mezelf. Breken is natuurlijk een groot woord, want ik hou nog steeds van klassiek ballet. Maar ballet heeft me bijvoorbeeld niet geleerd hoe ik mijn gewicht kan verdelen op de vloer. Als ik mijn gewicht wil vinden op de vloer, moet ik elk ballet-idee in mijn hoofd negeren. Voor mij was het een echte breuk. Ik kon mijn benen niet meer parallel houden, want mijn spieren neigden onbewust naar de uitgedraaide ballethouding.

Sunal: Misschien was je gewoon te jong voor klassieke dans, of had je verkeerde leraren.

Schellekens: De reden was gewoon dat mijn lichaam niet gemaakt is voor klassiek ballet. Als je dan toch volhardt, moet je voortdurend je eigen grenzen verleggen. Ik had heel goede leraren, die vooral de nadruk legden op beweging. Maar eens je bereikt had wat ze wilden, waren ze nog niet tevreden. Ze willen altijd dat je verder gaat, want ze zien nog niet helemaal wat ze zouden willen zien. Op een bepaald moment is dat niet meer goed, omdat je lichaam dat niet aankan. Op dat moment heb ik ook beslist dat het plaatje van klassiek ballet niet bij me paste, en heb ik alles verworpen om hedendaagse danser te worden.

*Etcetera: Kan je dan zeggen dat dans voor jou een manier is waarop je lichaam zichzelf uitdrukt, gewoon zoals het is?*

Schellekens: Niet zomaar, er is ook oefening en techniek nodig. Volgens mij is het verschil dat je in ballet naar jezelf moet kijken van buiten uit, terwijl hedendaagse dans je verplicht te vertrekken van wat in jezelf zit. In het begin moest ik echt de gordijnen voor de spiegel sluiten: ik kon niet meer naar mezelf kijken toen ik leerde hoe ik mijn gewicht moest gebruiken. Ik had altijd geleerd in de spiegel te kijken, van buiten af kijken hoe ik bezig was.

Sunal: Ik moet zeggen dat sinds ik modern – niet hedendaags – gedanst heb, ik mijn spieren en mijn gewicht veel meer gevonden heb. In die zin denk ik dat er een connectie is tussen klassiek en modern. Je moet het ene niet kunnen om het andere te doen, maar het helpt wanneer je ervaring hebt met allebei. Balletdansers die enkel een Russische training achter de rug hebben, voeren wel de juiste stappen uit, maar het ziet er helemaal niet goed uit. Ze vragen zich niet af of hun gewicht juist is, of ze zich wel goed voelen bij wat ze doen. Eens je ervaring hebt met moderne dans, weet je hoe je je op jezelf kunt concentreren. De dag dat je niet meer alleen in de spiegel kijkt, maar je ook afvraagt hoe je je voelt, ben je een hele stap vooruit.

Carrizo: Ik denk dat de breuk niet zozeer om de techniek draait, maar wel om het feit dat hedendaagse dans veel individualistischer is, alles draait meer om jezelf als persoon. De klassieke basis is er natuurlijk wel, en je gebruikt ze op dezelfde manier als die waarop je de taal gebruikt die je je als kind hebt eigen gemaakt. De breuk tussen klassiek en hedendaags doet zich vooral voor op persoonlijk vlak. Ik werk bij Les Ballets C. de la B. met mensen die geen klassieke scholing hebben, en je merkt dat die op zoek gaan naar dat klassieke vocabularium om een code, een houvast te hebben.

## Choreografie 1

*Etcetera: Het feit dat hedendaagse dans van binnenuit komt, en klassieke dans een code is die je van buitenuit wordt opgelegd, heeft allicht implicaties voor het creëren van een choreografie.*

Schellekens: Dat is voor iedereen verschillend, maar voor mij is het iets dat in mijn hoofd zit: een beeld, een gevoel of een atmosfeer, iets wat ik niet kan verwoorden. Dat inspireert me om beweging te creëren. Klassieke dans is een vocabularium. Het heeft wel variaties, maar start hoofdzakelijk vanuit bepaalde poses. Hedendaagse dans ontstaat niet uit bestaande stappen (*plié, pas-de-bourré, ...*), maar uit bepaalde kwaliteiten: energie, gewicht, impuls.

Sunal: Ik begrijp wat je bedoelt, en de les

ontstaat voor een stuk inderdaad vanuit vooropgestelde poses. Maar dat is niet het geval wanneer ik met een bepaalde rol moet omgaan, neem nu *De Notenkraker*. Velen denken: 'De Notenkraker werd voor het eerst opgevoerd in 1890, en nu gaan zij het nog een keer overdoen.' Zo wil ik helemaal niet werken. Ik vraag me in eerste instantie af wat ik vandaag nog met die rol kan aanvangen. Ik vertrek vanuit een idee, en breng de stappen die ik geleerd heb vanuit die idee.

Schellekens: Ik stem ermee in dat je jezelf ook in klassiek ballet in de dans moet terugvinden en er iets van je persoonlijkheid moet insteken, maar er is toch een verschil tussen de klassieke danser die vertrekt van een bestaand vocabularium, en een hedendaags stuk waar je volledig je eigen weg moet vinden.

Sunal: Wanneer we repertoire dansen, is de choreografie er natuurlijk al. Maar soms zijn er ook choreografieën die voor onze groep gemaakt zijn, en die vind ik veel interessanter om mee om te gaan.

Schellekens: Maar in mijn idee blijven het gewoon stappen die aan elkaar gelinkt zijn.

Sunal: Dat is niet waar. Wanneer er gastchoreografen komen, beginnen zij met te zeggen: 'doe iets dat uitdrukking geeft aan het gevoel dat je hebt bij de muziek'.

De Vlieghe: Dat kan, maar jullie zijn zo esthetisch getraind dat wat je ook doet van zo'n niveau zal zijn dat de choreograaf altijd zal moeten zeggen dat het goed is.

Denvers: Je gebruikt alweer de term 'goed'. Ik ga helemaal niet akkoord met dat woord. Het gaat niet om een goede, maar om een juiste stap. Ik vecht er als pedagoog al mijn hele leven voor om de dansers te laten verstaan dat, hoe goed ze een stap ook uitvoeren, de stap op zichzelf niets, maar dan ook niets betekent. Als je een balletpose uitvoert als elke andere beweging, wordt het heel vervelend. En waarom is klassiek ballet zo vervelend? Omdat een 'goede' beweging heel oninteressant is. Een organische beweging is veel interessanter. Dat is nu net het probleem met de meeste klassieke gezelschappen. Ze hechten er geen belang aan of de beweging juist wordt uitgevoerd, maar zien er alleen op toe dat ze 'goed' wordt uitgevoerd.

Schellekens: Hoe komt dat dan?

Denvers: Ik denk dat je met de leeftijd een afstand tot jezelf creëert. Je bent altijd maar met dat spiegelbeeld bezig. Een balletdanser vraagt zich voortdurend af: "Hoe kijken andere mensen naar mij?" Een moderne danser vraagt zich veel meer af hoe hij zich voelt, en trekt er zich minder van aan als het publiek er niet van houdt: hij doet wat hij wil doen. Een klassieke danser geeft veel meer aandacht aan het feit of

het er goed uitziet, dan of de beweging die hij uitvoert wel als authentiek aanvoelt. Elke gecodeerde beweging is vervelend en wordt pas interessant als de beweging bewust wordt uitgevoerd. Wij proberen in het gezelschap aan moderne en klassieke dans dezelfde waarde te geven. Ik praat echt elke dag op mijn dansers in om ze niet op te voeden als vervelende en afschuwelijke klassieke dansers die enkel met zichzelf bezig zijn.

## Kaviaar

De Vlieghe: Maar ballet blijft door het publiek behandeld worden als kaviaar. Je kunt het enkel gaan bekijken in prestigieuze gebouwen.

Schellekens: En het is ook heel duur om naar ballet te gaan kijken.

Denvers: Ja, maar je hebt natuurlijk een hele grote scène nodig als tweeënvijftig dansers moeten kunnen bewegen. Het prestige en dat conservatieve is ook de schuld van de theaterdirecteurs. Ik geef zowel klassiek, modern als hedendaags repertoire. Maar het Koninklijk Ballet van Vlaanderen blijft bijna enkel bekend om zijn grote, traditionele balletten. Ik moet die theaterdirecteurs echt smeken om ook het moderne en hedendaagse aan bod te laten komen. De klassieke balletten die ik geef, reduceer ik van drie uren naar anderhalf uur, en ik steek er een hedendaagse dynamiek in. Anders zijn ze heel vervelend. Ik vind het hedendaagse aspect van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen het interessantst. Maar we krijgen de kans niet. Iedereen zegt: 'We moeten duizend frank betalen, dus zien we liever *De Notenkraker*.' Ik heb fantastische stukken van Amerikaanse choreografen die hoop en al tien keer worden opgevoerd. De klassieke voorstellingen moeten er wel in blijven, want anders kunnen we het hoofd niet boven water houden.

*Etcetera: Je moet wel specifïeren dat ook de hedendaagse choreografieën die het Koninklijk Ballet van Vlaanderen brengt, in een academische context te situeren zijn. En wat dat prestige betreft: misschien willen jullie dat prestigieuze etiket niet opgeplakt krijgen, maar jullie krijgen wel een grote hap uit de subsidiepot.*

Denvers: Ik wil niet zeggen dat er geen enkel prestige mee gepaard gaat, maar ik vind dat het klassieke ballet over het paard getild wordt. Het heeft een soort aura. Wat het academische betreft maak ik natuurlijk een onderscheid: je hebt klassiek hedendaags ballet enerzijds en de echte hedendaagse dans van hedendaagse choreografen anderzijds. De reden waarom ik geen echt hedendaagse lessen wil, is dat die dimensie al bestaat in België. Ik vind die hedendaagse choreografen fantastische mensen, maar ze horen niet thuis in de context van





Riina Saastamoinen (l.) en Anabel Schellekens (r.) / Michael De Lausnay

het Koninklijk Ballet. Het is net interessant dat beide genres in België naast elkaar bestaan: echt hedendaags en hedendaags klassiek. Het is alleen jammer dat het publiek strikt gescheiden is: het ene deel gaat alleen naar echt hedendaags, het andere alleen naar klassiek hedendaags.

Sunal: Ik vind het jammer dat niemand weet hoe het Koninklijk Ballet van Vlaanderen werkt. We zijn niet een typische ballerinaschool. We hebben goede dansers, solisten, principals, maar iedereen wordt gelijk behandeld. Als er een gastchoreograaf komt, kiest hij zelf uit met wie hij wil werken. We blijven natuurlijk een klassiek balletgezelschap: we zijn klassiek geschoold en krijgen elke dag klassieke training. Maar we vermijden al wat ouderwets is. Wij zijn één van de enige klassieke gezelschappen die tegen dat oubollige proberen in te gaan. Dat maakt het ook hard, omdat je alles moet kunnen: we dansen Balanchine, we dansen hedendaags en we dansen klassiek. Dat is heel lastig, maar wel fantastisch. Daarom is het jammer dat we in België alleen voor een klassiek gezelschap aangezien worden. We werken inderdaad niet met Forsythe of Kyliän, en daar zijn redenen voor. Kyliän maakt bijvoorbeeld alleen nieuwe choreografieën voor zijn eigen dansers. Wat wij doen is een choreograaf vragen die voor ons een stuk creëert dat gepast is voor dansers met klassieke scholing, en ons tegelijk ook klassieke training geeft.

*Etcetera: Is er enig contact tussen klassieke*

*en hedendaagse dansers? Gaan hedendaagse dansers naar klassieke gezelschappen kijken en omgekeerd?*

Saastamoinen: Ik ga wel kijken naar klassiek. Soms. Niet regelmatig. Als ik verwacht dat ik iets vernieuwends zal te zien krijgen. Maar ik geef toe dat ik bijvoorbeeld niet naar het Ballet van Vlaanderen ga, omdat ik niet wist dat jullie zo werkten, en niet echt iets nieuws verwachtte.

De Vlieghe: Ik heb vorig jaar *Romeo en Juliet* van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen gezien. Ik heb ook moderne stukken van hen op video gezien. Van Danny Rosseel bijvoorbeeld. Ik hou meer van het moderne dan van het klassieke ballet.

Sunal: Ik ga wel naar alle hedendaagse dans kijken die in Antwerpen te zien is. Soms ga ik ook naar Brussel.

## Choreografie 2

*Etcetera: Daarnet lichte Aysem al een tipje van de sluier op over hoe het is om in het Koninklijk Ballet van Vlaanderen met een choreograaf te werken. Toch wil het cliché nog altijd dat de klassieke choreograaf de danser alles oplegt, terwijl de hedendaagse choreograaf met materiaal van de dansers zelf aan de slag gaat. Hoe denken jullie daarover?*

Schellekens: Ik denk dat de manier waarop in hedendaagse dans gewerkt wordt – in de zin dat de danser zelf heel veel materiaal aanbrengt – net een punt is waarop hedendaagse

dans van moderne dans verschilt. Cunningham en Graham gebruikten bijvoorbeeld nog niet het materiaal van hun dansers, en dat gebeurt in hedendaagse dans wel. De manier van werken loopt volledig parallel met de stijl waarin gedanst wordt.

Saastamoinen: Voor mij is dat moeilijk te zeggen, omdat ik vooral zelf creëer. In ieder geval heb ik nooit met één choreograaf gewerkt die me alle stappen aangaf. Fabre zei misschien wel: 'doe dit of dat', maar daar bleef het dan bij. Ik werk vaak op basis van improvisatie, en dan gaat het echt om het materiaal dat je lichaam voortbrengt. Bij Anne Teresa – op school, want later heb ik niet meer met haar gewerkt – was het zo dat zij het materiaal vroeg, je liet dansen en dat materiaal zelf tot een choreografie maakte.

Schellekens: Ik denk dat het meestal zo werkt. Pierre (Droulers) werkte ook op die manier. Je maakt je eigen bewegingen, en hij bewerkt ze. Ze worden ingepast in een choreografie en zijn dan niet langer alleen de uitdrukking van je eigen gevoelens. Bij Hush Hush bracht elke danser bewegingen aan, die vervolgens aan elkaar werden doorgeleerd. De choreograaf voerde op dat materiaal wat knippen plakwerk uit zonder op de bewegingen zelf verder te werken.

Carrizo: Voor mij is de manier van werken misschien wel het grootste verschil tussen klassieke en hedendaagse dans: hedendaagse dan-

sers interpreteren en creëren. Ik heb een tijdje tegelijk klassiek en hedendaags gedanst en dan voel je die radicale breuk heel goed. Er zijn natuurlijk ook hedendaagse choreografen die je laten bewegen en zelf selecteren wat wel en wat niet geschikt is. Alain Platel maakt ook keuzes, maar zorgt er wel voor dat het materiaal van jou blijft. Je werkt er ook samen met veel soorten dansers – klassieke dansers, rappers, circusdansers – en dat zorgt voor een interessante mix.

De Vlieghe: Ik heb op school ooit gewerkt met choreografen die je al het materiaal gaven, uitgezonderd voor de solo's die we zelf mochten maken. De meeste van onze leraars waren Amerikaans: de Limón-techniek, de Horton-techniek en de Nicolais-techniek: 'je moet dit of dat doen'. Bij sommige technieken werkte dat, bij andere wandelde ik de klas uit omdat ik het gewoon niet kón. Daarna heb ik eigen creaties gemaakt, en toen ik vorig jaar met een choreograaf (Jean-Guillaume Beif, ex-Pina Bausch) samenwerkte voor mijn solo, moest ik echt een gevecht leveren. Wanneer ik dat materiaal aangereikt kreeg, begon alles in mijn lijf en in mijn hoofd daarmee te vechten. Ik wilde of kon mijn arm niet opheffen op het moment dat hij dat wou. Ik moest dan echt de kamer uitlopen, koffie drinken, een wandelingetje rond het gebouw maken. Dan lukte dat wel. Ik heb ook met choreografen gewerkt die je vroegen om die of die dynamiek te laten verstaan in je danstaal. Ik deed dat heel graag, maar dat is zo mogelijk nog moeilijker. Ik vond het resultaat wel bevredigender, want ik voelde dat alles van het begin tot het einde goed zat. Het voelde heel organisch aan, omdat ik voelde dat mijn lichaam van het begin tot het einde van die voorstelling precies wist waar het om ging. Ik had het gevoel dat ik elke vijf seconden nieuwe keuzes kon maken, en dat voelt goed omdat je dan als het ware een vrijheid voelt binnen een structuur. Bij Bert Van Gorp gingen we dan weer uit van een tekst, en dat was echt moeilijk omdat je bijna uitgaat van een 'plaatje bij een praatje'.

Sunal: Ik heb zowel met klassieke als met moderne choreografen gewerkt. Bij het Ballet hebben we soms choreografen die met improvisatie werken. Ze laten je kennis maken met de muziek en laten je in meerdere personages inleven: je moet zelf onderzoeken wat je voelt. Bij andere choreografen leren we een bestaande choreografie aan, zoals *De Notenkraker* van Prokovsky. Daar komt niet veel acteren bij. Met dezelfde choreograaf hebben we echter ook *Romeo en Juliet* gemaakt, en daar moesten we wel acteren. Het personage van Julia moet echt uit jezelf komen: je kan niet zomaar een mes nemen en het in je buik planten zonder je in te

leven. Je werkt dus in twee verschillende fasen: de dans wordt je door de choreograaf aangeleerd, maar het acteerwerk, je personage moet je zelf zoeken.

De Vlieghe: Wat is het meest abstracte werk dat je tot nu toe gedaan hebt?

Sunal: Het werk van Christopher D'Amboise. Hij is Amerikaan. Hij gebruikt de mogelijkheden die je als persoon hebt. Hij geeft een klein beetje, de rest doe je zelf. Dat vraagt een speciale inspanning en sommigen konden niet met die werkwijze om.

De Vlieghe: Ik zou er een probleem mee hebben wanneer ze mij – bijvoorbeeld bij *Romeo en Juliet* – een mes zouden geven en me in zo'n kostuum zouden stoppen en zeggen: 'Dans nu maar.' Naar mijn gevoel moet je een gevecht leveren met dat kostuum.

### Theater/Dans

Sunal: Dat levert geen problemen. Ik dans immers niet als mezelf, maar als die persoon. Hoe meer ik het kostuum aantrek en met die tekst omga, hoe meer ik dat personage word. Wanneer ik bijvoorbeeld repeteerde voor Julia, deed ik dat altijd met de tekst. Anders voel je je echt dom. Wanneer je niet in de huid van dat personage kruipt, kan je geen gifbeker uitdrinken voor 900 mensen en hen dat ook doen geloven. Je moet eerst jezelf als personage geloven, het personage zijn en het niet enkel spelen. Dat maakt klassiek ballet zo moeilijk. Je moet echt in de huid van het personage kruipen terwijl je danst.

*Etcetera: Je praat nu over wat je theaterdans zou kunnen noemen. Ook Gabriela had het daar al over. Gaat het voor jullie meer om het op zoek gaan naar een personage, om 'Julia te zijn' of concentreren jullie zich veeleer op de beweging die jullie maken.*

Sunal: Dit maakt het zo moeilijk: de techniek is heel veeleisend, maar je moet zo getraind zijn dat je die kan uitvoeren zonder nadenken en je je op je personage kunt concentreren.

*Etcetera: Maar vanuit welke motivatie vertrek je dan?*

Saastamoinen: Het hangt ervan af. Met Fabre werkte ik bijvoorbeeld heel veel met improvisatie. We gingen niet op zoek naar een specifieke rol of een personage. Hij zei niet: 'Jij speelt dit of dat', maar doorheen de dansbewegingen die je maakt breng je wel een figuur, in zekere zin een personage naar boven. In die zin was mijn werk met Fabre voor mij heel theatrale dans.

Schellekens: Ik denk dat hier opnieuw een verschil tussen klassiek en hedendaags naar boven komt. Julia is een welomlijnd personage,

bij hedendaagse dans krijg je niet zo'n personage. Ik zou nooit kunnen acteren, ik zou zeker geen Julia kunnen spelen, maar toch vind ik dat dans wél altijd theater impliceert. Dans gaat niet alleen om beweging, maar om het brengen van een beeld, een persoonlijkheid. Als ik over het podium loop, loop ik daar niet alleen omwille van die beweging, maar van een persoon of een personage.

Carrizo: Ik weet eigenlijk niet of ik nu per se iets tegen een welomlijnd personage zou hebben. Als men mij bijvoorbeeld vraagt Julia te spelen en ik vind dat een interessant personage, zal ik het ook interessant vinden om zelf te zoeken wat ik er mee kan doen. Maar ik vind de andere weg – waar ik zelf meer aan gewoon ben – even interessant. Ik zie dans en theatraleiteit echt als een mix, als dingen die elkaar bevruchten. Het heeft volgens mij geen zin om bijvoorbeeld dansles te krijgen, en daarna theaterles. Het is net de mix die moeilijk is.

Sunal: Of je nu Julia speelt, of een rol die niet helemaal omljnd is, maakt niet zoveel verschil. Het gaat in beide gevallen om expressie van jezelf. Het is vooral belangrijk op welke manier jij vanuit jezelf met dat personage werkt. Je moet je bewust zijn van hoe je die rol aanpakt, en pas vanuit dat bewustzijn kan je in die rol kruipen.

De Vlieghe: Ja, maar het fysieke statement dat gemaakt wordt, is in beide gevallen zeer verschillend. Het fysieke statement dat Anne Teresa maakt, vertrekt niet vanuit een bestaand drama, terwijl dat bij klassieke dans wel zo is. Bij Alain Platel staat het fysieke statement zelfs heel dicht bij de emotionele bron waaruit het komt. Ik kan me voorstellen dat jij (Aysem Sunal, nvdr) bij de repetities je haar los hebt, en met een T-shirt oefent, en ik zou je dan 10.000 keer meer als Julia zien dan wanneer je daar plots met dat kostuum en dat mes staat. Dan vind ik het geen interessant personage meer.

### Verwachtingen

Sunal: Jij zegt precies hetzelfde als onze leraar. Hij vindt ons ook veel interessanter in de studio, dan op het podium in kostuum. Maar je kan niet onder het kostuum uit: *that's the game we play*. Daarmee bedoel ik dat je binnen het kader van klassiek ballet zoveel mogelijk kunt proberen te bewegen, maar je kan de grenzen van het kader niet overschrijden. Wij kappen bijvoorbeeld ons haar zoals we zelf willen, terwijl ze in andere gezelschappen echt nog afgelijnde haarlijnen tekenen. Men spreekt er zelfs over dat wij met ons natuurlijke kapsel op het podium mogen verschijnen.

*Etcetera: Tenslotte nog een 'Droomfabriek'-vraagje. Zijn jullie ertoe aangetrokken eens het andere genre te beoefenen? Zou je als heden-*

daagse danser graag eens in een klassiek stuk willen meedansen, of omgekeerd?

**Carrizo:** Ik zou het puur technisch natuurlijk niet kunnen, maar ik denk ook niet dat ik er zin in zou hebben. Het is alleszins nooit mijn droom geweest.

**De Vlieghe:** Het abstracte werk trekt me tot op zekere hoogte wel aan, en ik moet bekennen dat het me wel een romantisch idee lijkt, gesteld dat ik het fysiek zou kunnen.

**Saastamoinen:** Dans die echt uit het lichaam komt, vind ik het rijkst. Voor mij is het vruchtbaarder mijn zoektocht in die richting verder te zetten dan even over te stappen op klassieke dans. Maar ik heb wel genoten van mijn klassieke opleiding.

**Schellekens:** Voor mij is het een vreemde vraag. Toen ik jong was, deed ik klassiek ballet, maar ik moest vrij snel accepteren dat mijn lichaam niet goed genoeg was. Ik zag dus in zekere zin mijn droom stukgaan. Toen ben ik met hedendaagse dans begonnen, en ik ontdekte

nieuwe dingen: een ander soort controle over je lichaam. Klassiek ballet is natuurlijk nog altijd een uitdaging, maar mijn keuze is duidelijk: als ik morgen kon keerde ik niet terug. Ik denk trouwens dat ook de werkomgeving heel verschillend is. Als klassieke danser word je toegelaten tot een balletgezelschap, en kan je misschien wel een keer van gezelschap veranderen, maar al bij al heb je stabiele werkomstandigheden. Bij hedendaagse dans is de keuze van de choreograaf voor een bepaalde danser gerelateerd aan de persoonlijkheid die hij voor zijn stuk wil. Als je drie maanden per jaar aan de slag kunt, mag je heel gelukkig zijn. Het verschil is niet enkel artistiek maar ook materieel.

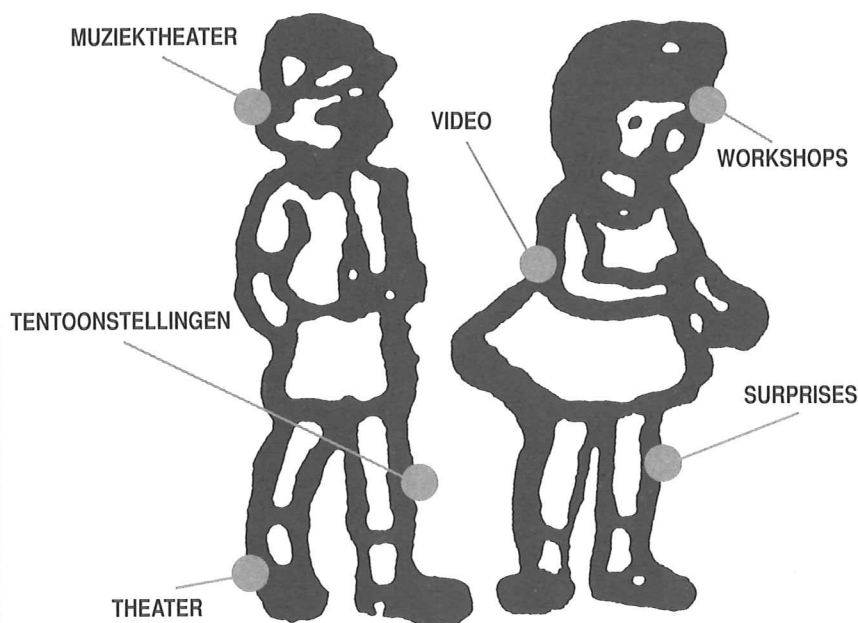
**Sunal:** Ik heb binnen het Koninklijk Ballet geen echte voorkeur. Ik zou graag eens met Kyliàn of Forsythe werken. Een productie van Anne Teresa De Keersmaeker trekt me dan weer niet aan. Kyliàn en Forsythe creëren nog in zekere zin ballet, of toch hedendaags klassiek dat veel meer aanleunt bij ballet. Bij Anne Teresa

moet je je lichaam op een heel andere manier bewegen, en dat trekt me niet aan. Ik denk zelfs dat ik er niet goed in zou zijn. Ik hou van het werk van De Keersmaeker, maar het is niet voor mij.

# BRONKS FESTIVAL

in de bottelarij

6 - 14 NOVEMBER



de bottelarij, Delaunoystraat 58, 1080 Molenbeek  
info en tickets: **BRONKS**, 02- 21 999 21

Olympique dramatique  
Ad Van Iersel en Ulrike Doszman  
Inne Goris  
Mieja Hollevoet  
Klaartje Ascoop en Peter Missotten  
Pascale Platel  
Gerhard Jäger  
Speeltheater Gent  
Stella Den Haag  
Loot/Bonheur  
Huis aan de Amstel  
Theater Artemis  
Wederzijds  
Toneelgroep Amsterdam  
An De Donder  
Benjamin Verdonck  
Marie De Corte  
Damiaan De Schrijver  
Bram Wiersma  
Walpurgis

# BRONKS