

gelijk welk ander betekenisstelsel moeten loskoppelen, zou ik niet demonstratief te werk moeten gaan, niet emotioneel, maar zou ik vooral het 'week gebruikte' lichaam moeten ontdekken. Dat wil zeggen, niet een lichaam waarin de oppervlakkige spieren worden gedacht, maar wel de beenderen, de organen, het vel, de bloedstroom.

Wanneer ik naar archiefbeelden van wijlen Hijikata kijk, dan is zijn lichaam *werkelijk* een complexe, moeilijk te benoemen donkerste. Zijn dans kan snel of traag zijn (butoh wordt niet door het ritme bepaald), maar zijn lichaam zelf bevindt zich in de toestand van smeùige rijstkrakers: 'Ik ben op een lichaam beginnen te vertrouwen dat zich in de staat van een smeùige zachtheid bevindt, zoals het melancholische volksliedje *Sado okesa*. Week dier noemden de mensen van Tohoku me. Wel, ik ben dan misschien week, maar dat is omdat niets rond mij duidelijke contouren heeft. Dat is waarom ik me wentel in de modder en waarom ik van nat geworden rijstkrakers hou.' Eens dit lichaam gevonden, zou men werkelijk alles op gelijk welke manier kunnen dansen. Stel je bijvoorbeeld voor dat je als een licht houten rek vol porselein bent. Het zogenoemde *image work* is om dit lichaam te vinden, een belangrijk werkmiddel, maar het ligt ook in de training van elke dag, op elk moment, de trap opgaan, het bad instappen, altijd en opnieuw het lichaam anders denken en gebruiken dan als een bundel harde spieren.

Toen ik mijn eerste werkjes maakte, vertrok ik zeer sterk van literatuur. Ik hield van auteurs als Artaud, omwille van zijn smeekbede om een totale overgave. Van Bataille, omdat de erotiek in zijn gevaar werd onderzocht, daar waar ze verstoort, waar het raakt aan het wezen van de mens, waar het subject object wordt, de discontinuïteit van het leven ophoudt te bestaan. Van Nietzsche, omwille van de durf positief de hardheid en de wreedheid in het leven te integreren. Van Mishima, omwille van het belang van de schoonheid en vooral het foutje erin. Auteurs die in de jaren '50 ook zeer sterk in de avant-gardistische dansscène van Japan werden gelezen. De fantasie is voor de butohdanser een onmisbaar werkinstrument. Zonder een liefst grensverleggende fantasie – zoïets als 'als je danst kan je je alles inbeelden wat je in het dagelijkse leven niet zou doen' (Kasai) – lijkt mij de butohdanser een vogel voor de kat, want het weke lichaam op zich, is ook al niet voldoende.

de. Het proces tussen fantasie – of beter: alle cognitieve processen – en lichaam is zeer innig in butohdans. Het één kan niet zonder het ander. Ook daarin ligt weer een uitdaging. De eerste workshops butoh die ik meemaakte, ervoer ik vooral als een bevrijding, net omdat vanuit de fantasie werd gedanst.

De concepten van butoh zijn voor de hedendaagse westerse mens rationeel niet onbegrijpelijk. Ook Bataille beschreef de 'innerlijke ervaring' op wonderlijke wijze, maar het komt er vooral op aan om dat lichamelijke te begrijpen. Tanaka: 'We zijn geen filosofen, we zijn dansers.' Er waren vele fantastische beelden, veel mooi *image work* maar heel vaak bleef ik nog enkel de gedaantes aannemen, ergens van buitenaf, enkel met mijn verstand, enkel met mijn fantasie, of in het ergste geval: emotioneel. 'Zelfs al heb je een zeer mooi gegeven in je verbeelding, het kan geen kunst zijn als het niet wordt gematerialiseerd, vooral als het om dans gaat. Je danst met je lichaam, dus is het essentieel voor een danser om zichzelf met materie te verbinden.' Niet alle butohdansers willen een ander schoonheidsideaal neerzetten. Maar het komt er vooral op aan die fantasie in het lichaam te brengen. En dat vergt tijd, want dat wil zeggen: de zintuiglijke grenzen van het lichaam verleggen en vinden hoe men zich werkelijk aan dat lichaam kan overleveren, hoe men in dit lichaam kan zijn. *To be or not to be, ahum, yes, but that's the question.*

Het absolute genot

'Butoh is geen genre, butoh definieert totale aanwezigheid, Nijinski, Wigman en Duncan zijn naar mijn mening allemaal butoh.' Een provocerende uitspraak van Kasai. Het vinden van die lichamelijke intensiteit lijkt dus een van de grootste opdrachten te zijn. Omwille van het week gebruikte lichaam is die intensiteit nooit gelijk aan spanning. Het weke lichaam is trouwens een uiterst sensibel lichaam, een lichaam waarin steeds meer herinneringen worden opgeroepen en zintuiglijke grenzen worden verlegd. Alles wat verruiming van de zintuigen is, is dus danstraining. Onder andere daardoor zijn de bodyweatherworkshops van Min Tanaka (ook door zijn exdansers her en der in de wereld verspreid) zo krachtig, omdat de tijd aan het lichaam wordt gegeven werkelijk in zintuiglijke verruiming te gaan. Een danstraining kan zich nooit tot een 'uurtje techniek' beperken. Uren heb ik achterwaarts in het bos gelopen, alleen achterge-

bleven op een mesthoop, me geblinddoekt in de rivier laten drijven, met stokjes op mijn huid laten prikken. Pas als men dit werkelijk doet (en het niet louter vanuit de beschouwing ziet), ontdekt men de diepe wijsheid van het lichaam en kan men er zich ook aan overleveren. Het absolute genot daarin vinden, dit rustige heerlijke drijven en het eenvoudige verbond met de natuur dat daarmee ontstaat, is natuurlijk een eerste 'must'. Als men daar onrustig wordt, kan onmogelijk een volgende stap worden gezet. Akira Kasai: 'De meest belangrijke techniek in dans is de ervaring, werkelijk in de ervaring gaan. Dat betekent dat als je je wil herinneren wat er zich in je longen heeft ingeschreven, dan moet je stoppen met ademen. Om dans te trainen, moet je de ervaring van je zintuigen zoveel mogelijk *contempleren*. Je zintuigen voelen en vooral bewust zijn van de ervaring. Die *dubbele ervaring* is de werkelijke ervaring voor een danser. De ervaring van de ervaring is de allerbelangrijkste danstechniek. Als je dat niet kan ontdekken, doet het er niet toe hoe hard je je lichaam traint.'

Hierin ligt het zeer belangrijke onderscheid tussen de dans der ervaring met therapeutische waarde, en de dans der ervaring met een artistiek doel, dat wil zeggen een dans die zich aan het publiek wil laten zien. Alhoewel de ervaring het allerbelangrijkste is, moet er een objectiviteit aan worden toegevoegd waardoor de danser niet in een soort gelukzalige trance blijft vertoeven. Butohdans is altijd opnieuw een wisselwerking tussen lichamelijke en cognitieve processen en ook hier moet er terug een bewustzijnsstroom worden toegevoegd. Tanaka: 'Vele "leerlingen butohdansers" nemen het innerlijke zweven in de ervaringen voor de dans. Misschien begrijpen ze wel een aantal dingen, maar ze begrijpen niet het lichaam van de toeschouwer. Dit is zeer belangrijk. Als je alleen maar innerlijk tript, waarom heb je dan een publiek nodig? Een danser moet ons werkelijk vertellen wat hij aan het doen is, anders is het een zeer goedkope vorm van abstractie.' Enerzijds moet de gedachte gerealiseerd worden, moet er dus fysieke tijd aan een mentale toestand worden gegeven, en ondertussen mag de danser nooit de realiteit vergeten.

Dit is het zo gekoesterde nu-moment van de butohdans. Je lichaam moet voorbereid zijn (niet de dans) en met dit lichaam moet je het risico durven nemen om totaal daar te zijn, bij de toeschouwer, in een zinde-