

“ZERO DEGREES”: EEN INTERCULTURELE EVENWICHTSOEFENING

Liesbeth VANMOL

In oktober 2005 bracht deSingel in Antwerpen de dansvoorstelling “*Zero Degrees*” van Akram Khan en Sidi Larbi Cherkaoui, beiden dansers afkomstig uit een niet-westers land maar die wel opgroeiden in het westen. Dit vindt zijn reflectie in de voorstelling in een veelzijdig verhaal over identiteit en cultuurverschillen. In deze bijdrage worden beide choreografen voorgesteld en wordt vooral ingegaan op de interculturele aspecten van de voorstelling.

In juni 2007 brengt deSingel de nieuwe grotezaalproductie van Sidi Larbi Cherkaoui. Het uitgangspunt van deze productie, die hij maakt onder de vleugels van Het Toneelhuis, is het trauma.

Kennismaking met de choreografen

Akram Khan

Akram Khan¹ werd in 1974 in Zuid-Londen geboren. Zijn ouders zijn afkomstig uit Bangladesh en maken deel uit van de grote Bengali-gemeenschap in Londen. Reeds op zevenjarige leeftijd begint Khan zijn opleiding bij de gerenommeerde guru Sri Pratap Pawar die meester is in de traditionele Noord-Indiase Kathakdans. Als tiener speelt Khan mee in *The Jungle Book* van Pandit Ravi Shankar en als puber neemt hij deel aan de *Mahabharata* van Peter Brook.

Aangezien de Indische gemeenschap in Londen een vrij gesloten wereld vormt, ontdekt Khan pas tijdens zijn studie aan de Montfort University van Leicester het westerse hedendaagse bewegingsmateriaal. Later stapt hij over naar The Northern School of Contemporary Dance in Leeds. Na enkele solo's², een vruchtbare samenwerking met Jonathan Burrows³ en de toelating tot de X-Group bij PARTS⁴, sticht Akram Khan zijn eigen compagnie. De doelstellingen van het gezelschap worden als volgt geformuleerd:

The Akram Khan Company is a UK based company with a global focus. Its aims are to create dance that is bold, uninhibited, intelligent, inventive and challenging and to provide development opportunities for company artists to increase their knowledge, skills and expertise in Kathak and other dance forms.⁵

Akram Khan werkt voornamelijk met dansers die een hedendaagse scholing hebben omdat zij het volgens de choreograaf veel gemakkelijker hebben om hun grenzen te verleggen en andere invloeden in zich op te nemen. Khan dompelt zijn compagnieleden elke dag een aantal uren onder in de klassieke Kathak. Hij werkt echter ook voortdurend samen met muzikanten, schrijvers en beeldende kunstenaars.⁶ Khan probeert uit de invloeden van Kathak, Indische dans, westerse hedendaagse dans en muziek een persoonlijke danstaal te filteren. Een taal die gekenmerkt wordt door "een erg beeldende, uiterst precieze en spirituele choreografie".⁷

Sidi Larbi Cherkaoui

Side Larbi Cherkaoui⁸ werd in 1976 in Antwerpen geboren als zoon van een Belgische moeder en een Marokkaanse vader. Cherkaoui wordt van thuis uit niet aangemoedigd om te dansen; televisie en clips zijn dan ook zijn eerste leermeesters. Op zijn zeventiende komt Cherkaoui terecht bij de Tv-compagnie, een showbizzwereld waar hij vooral danst in playbackshows en hitparades. Wanneer hij in 1993 toegelaten wordt voor een studie aan het Hoger Instituut voor Dans in Lier heeft hij geen flauw idee van wat hedendaagse dans is. De mediawereld verwachtte uitsluitend dat Cherkaoui verschillende stijldansen beheerste. Hierdoor zal hij later een zeer eclectische danstaal ontwikkelen. De deuren van de danswereld gaan pas goed open voor Cherkaoui in 1996, wanneer hij de Beste Belgische Danssolo wint. Datzelfde jaar wordt hij toegelaten op PARTS, waar ook Akram Khan een deel van zijn wortels heeft. Lang blijft hij daar echter niet.

Door samenwerking met Alain Platel voor *Iets op Bach* (1997) ontdekt de jonge danser zijn choreografisch inzicht. Alain Platels gezelschap Les Ballets C de la B laat hem experimenteren met choreografische structuren zonder dat hij al te veel verantwoordelijkheid moet dragen. Op die manier krijgt Cherkaoui de kans om zijn persoonlijke danstaal te ontwikkelen.

Er zijn veel boeiende benaderingen van dans, maar daarom hoeft ik die niet allemaal te kennen. Ik ben eerder geneigd mijn eigen accenten te leggen.⁹

Na een omzwerving langs de musicalwereld¹⁰ debuteert Cherkaoui in 2000 met *Rien de rien* als lid van de artistieke kern van Les Ballets C de la B.¹¹ Dat wil echter niet zeggen dat er geen ruimte is voor zijprojecten.¹² Zo werkte hij met mentaal gehandicapte acteurs van Theater Stap samen aan de voorstelling *Ook* (2000) en kwam in 2005 de samenwerking met Akram Khan voor *Zero Degrees* tot stand.

Een gemeenschappelijke zoektocht

Akram Khan en Sidi Larbi Cherkaoui ontmoeten elkaar voor het eerst in 2000 en ontdekken al gauw de verschillende domeinen waar ze raakpunten hebben. Ze herkennen dezelfde zoektocht naar de verbinding van verschillende danstradities en gaan op een erg persoonlijke en respectvolle manier om met hun origine. Geen van hen voelt de behoefte om tegen hun voorvaders te rebelleren. Veeleer willen ze een eigen stem en taal ontwikkelen die binnen hun traditionele codes past. Hun danstalen ontmoeten elkaar in de snelheid en de precisie, in “de elegantie en explosiviteit” die beide choreografen nastreven.¹³ Als danser zijn ze op zoek naar hun band met de aarde als gemeenschappelijke bron, als choreograaf hebben ze de gewoonte om met beeldende kunstenaars en live muzikanten samen te werken.¹⁴ Ook hun vorming op PARTS -met haar hoog smeltkroesgehalte- zal niet vreemd zijn aan de vruchtbare samenwerking tussen de kunstenaars.

Zowel voor Khan als voor Cherkaoui is dans een communicatiemiddel, een manier om zich uit te drukken en naar anderen te luisteren, een manier om werelden te verenigen.¹⁵ Welk instrument is beter dan het lichaam om een fusie te bewerkstelligen? Het lichaam is een algemeen gegeven voor alle mensen overal ter wereld. Als expressiemiddel is beweging - en dus dans - universeler dan taal en tekst, die een linguïstische drempel met zich brengen. Toch is ook het lichaam doordrongen van en gevormd door “corporeal techniques” (Marcel Mauss), eigen aan zijn cultuur, en bepaald door de wetten van zijn opvoeringstraditie.¹⁶ De eigenheid en specificiteit van de danstaal van beide choreografen staan deze verschillen niet in de weg.

De voorstelling

Een reisverhaal

De communicatie tussen de twee choreografen op scène gebeurt in een monumentaal decor: metershoge grijze aluminium zijwanden en een wit speelvlak dat

lijkt op een witte kubus uit doorschijnende stof door de flinterdunne achterwand waarachter je soms de muzikanten ziet zitten, afhankelijk van de verlichting. Het lichtontwerp is in het algemeen eerder vaal, maar toch intens genoeg om schaduw te creëren tegen de zijwanden. Achteraan het podium liggen twee roerloze witte ledenpoppen. Voor de perfecte integratie van het decor werd de hulp ingeroepen van de Kaukasische beeldhouwer Antony Gormley die de scenografie verzorgde, terwijl de muziek - live uitgevoerd tijdens de voorstelling - geschreven is door Hindoe componist Nithin Shawhney¹⁷. De uitdaging aan heel de voorstelling was om voor elk van de vier kunstenaars, met elk hun verschillende invalshoeken, een plek te creëren waar hun stemmen elkaar ontmoeten.¹⁸

In dat monumentaal decor komen de choreografen langs de zijkanten op en gaan zitten in kleermakerszit, centraal vooraan op de toneelrand, en dus dicht bij het publiek. Zo vertellen de dansers simultaan over een vervelende reis die Khan ooit maakte van Bangladesh naar India. Door hun nabijheid zou je kunnen denken dat ze tegenover je aan tafel zitten en een persoonlijk relaas doen. Het verhaal gaat als volgt: Akram Khan was in gezelschap van zijn neef, die in Bangladesh was opgegroeid. Hij had dus een hele andere achtergrond dan de choreograaf die het 'voorrecht' had in Europa geboren te zijn. Alle reisetappes zijn metaforen voor het leven. Het begon al bij de paspoortcontrole in Bangladesh. Als Brits staatsburger was Khan de enige met een rood paspoort. Dat was het enige wat hem onderscheidde van andere wachtenden, die er fysiek hetzelfde uitzagen. Toen zijn paspoort werd afgenomen en hij de douaniers moest omkopen, besepte hij dat zijn identiteit en levensverwachting op los zand stoelde. "Je beseft dat je leven alleen waarde heeft in een bepaalde context".¹⁹

Suddenly I realised how vulnerable I felt. If that passport disappears where is my proof of identity? It's amazing how much power a passport holds. A passport holds between a good life and a bad life. Between life and death. I wanted to hold on to it. My eyes were like a hawk. I studied it as it was passed from one guard's hands in another's, and my passport was different because it was red.²⁰

Terwijl de dansers deze woorden simultaan uitspreken zijn hun stemmen en gebaren van hoofd en handen perfect op elkaar afgestemd. Het is alsof ze elkaars spiegelbeeld zijn, alsof het evengoed een verhaal van Cherkaoui kon zijn, alsof hun identiteit in elkaar vloeit. Het relaas wordt in stereo verteld, met de bespiegelingen en aarzelingen die eigen zijn aan een verhaal in spreektaal.²¹ De akoestische synergie van de stemmen zorgt voor een echo, waardoor de dansers elkaar lijken aan te vullen. De verschillende intonatie doet denken aan een soort schizo-

frenie of paranoia, twee ziektebeelden die gemakkelijk te verbinden zijn met de absurde situatie waarin Khan verzeild geraakt is.

Al tijdens deze openingsscène treden een aantal grensvervagingen op. De puur narratieve vertelling en de choreografie van handbewegingen bewerkstelligen een fusie tussen twee verschillende tradities. De handgebaren uit de Kathak dans worden aangepast aan de westerse dialoog. De spirituele vertellingen uit de Indische traditie worden omgetoverd tot een gelaagd reisverhaal. Door de verschillende betekenislagen wordt echter toch iets van het spirituele behouden omdat het verhaal verschillende vragen omtrent identiteit oproept. De synchrone vertelling kan echter ook beluisterd worden als muziek, zoals ook de regen die tegen je raam tikt als een lied in je oren kan klinken. De choreografen beseffen dat de wording van de menselijke geest niet monologisch is, niet iets dat elke persoon vanuit zichzelf volbrengt, maar dialogisch.²²

Zero degrees vangt met andere woorden aan met een relaas over grenzen, tussen leven en dood, tussen Bangladesh en India, tussen Brits en Indiaas, tussen Belg en Marokkaan. Een prangende vraag die hier wordt gesteld is die van het wezen van identiteit.



Zero Degrees (Foto: Tristam Kenton)

Een spiegelbeeld

Het sterke begin wordt voortgezet met een duet waarin Khan en Cherkaoui tegenover elkaar staan en hun armen en handen met elkaar verstrengelen. Doorheen gans de voorstelling worden passages van vertelling afgewisseld met dans, waardoor het verhaal vorm krijgt door samen te spreken of te bewegen, nu eens unisono, dan weer als respons op de ander. Het relaas ontwikkelt zich tot een spannend incident van iemand die sterft op de trein waarin Khan zit. Dit brengt het onderzoek naar identiteit tot op de grens van het menszijn, het einde van dit leven. De verhalenverteller brengt de harteloze behandeling van de overledene door de treinwachters die het lijk wegslepen met botsend hoofd de trappen af, bots, bots, bots. Alsof het leven niets betekent...

De aanvankelijk harmonieuze manier van uitwisseling van gebaren en vertelwijze wordt voortgezet in het duet. De bewegingen van de dansers riepen een beeld op van Shiva, de Indiase god met de acht armen. De armen van choreografen haken voortdurend in en uit elkaar en dat harmonieus spel wordt uitvergroot door de schaduw op de grijze achterwanden. De grote aluminium platen versterken de choreografie. Door deze vloeiende bewegingen raak je soms in de war: welk lichaamsdeel is nu van wie? De verbondenheid van de dansers wordt letterlijk zichtbaar gemaakt op scène. Wanneer een van hen zijn evenwicht dreigt te verliezen, zorgt de ander ervoor dat dat niet gebeurt. Dit virtuoos lijnenspel, dat doet denken aan verwevenheid van zeeanemonen, vraagt een enorme concentratie en een grenzeloos vertrouwen in elkaar.

Geleidelijk gaat de uitwisseling van beweging echter over in een wrang spel van aanval en ontwijken, dat hoe langer hoe meer lijkt op een gevecht waar een van beiden het onderspit zal moeten delven. De danswedstrijd krijgt soms zelfs een sinister kantje. De twee dansers zijn elkaars spiegelbeeld niet meer maar staan nu oog in oog met elkaar. Wanneer hun vingers in elkaar haken en verstrikt geraken in elkaar, weerklinkt opgewonden percussie. Meestal echter weten de snelle dansers elkaar op het nippertje te ontwijken waardoor een 'matrix-effect' ontstaat. Dit suggereert de brutaliteit van bewakers, het roept flitsen op van ondervragingen, martelingen, machtsmisbruik, de kwetsbaarheid en de barbaarsheid van de mens, zelfs in een en dezelfde persoon. Deze choreografische frase geeft de broosheid van iemands identiteit weer die in de brutale handen van de macht is terecht gekomen.

Op wat meestal 'identiteitsbewijs' heet, staan de naam en voornaam van de houder, diens geboortedatum en – plaats, een foto, een opsomming van een aantal fysieke kenmerken, een handtekening, soms ook een vingerafdruk –

kortom, een heel scala aan gegevens om onomstotelijk te bewijzen dat de houder van dit document die en die is, en dat er tussen al die miljarden andere mensen niemand is met wie hij kan worden verward, al was het een dubbelganger of een tweelingbroer. Mijn identiteit, dat is hetgeen ervoor zorgt dat ik anders ben dan alle anderen.²³

Maar wie is wie? De uitvergroete schaduw van de ene choreograaf valt telkens achter het lichaam van de andere. Hoewel de scène een uitgebalanceerde en erg ritmische choreografie behoudt haalt ze haar inspiratie uit allerlei aanvals- en gevechtstechnieken. Ondanks de wrange smaak die gepaard gaat met dit duet blijkt er ook uit dat beide dansers niet zonder elkaar kunnen, want vallen doen ze geen enkele keer. De scène is even indrukwekkend als betekenisvol: wat is de ene wereldburger meer dan de andere wanneer hij zijn paspoort verliest?

Eenheid in verschil

Een antwoord op deze vraag wordt niet geformuleerd. Waar echter wel op gewezen wordt in de volgende scènes is het verschil tussen de twee choreografen. Ondanks alle overeenkomsten en gelijkenissen zijn beide dansers zich toch bewust van de verschillen. Elke identiteit is uniek. Hoewel Cherkaoui en Khan zich verwant voelen omdat ze allebei allochtoon en moslim zijn, is hun achtergrond volledig verschillend. De Libanees-Franse schrijver Amin Maalouf waarschuwt in zijn boek *Moorddadige identiteiten* (1999) voor een ideologie die het zelf en de ander opsluit in de vensterloze monades van de culturele identiteit. Hij geeft weer hoezeer je jezelf min of meer verbonden kunt voelen met een provincie, een dorp, een wijk, een clan, een sportclub of team van je werk, een stel vrienden, een vakbond, een bedrijf, een partij, een vereniging, een parochie, een aantal mensen met dezelfde passies, dezelfde seksuele voorkeuren, dezelfde lichamelijke handicaps, of mensen die te kampen hebben met dezelfde overlast. Maar

al kunnen al deze aspecten worden aangetroffen bij een groot aantal individuen, je vindt nooit dezelfde combinatie bij twee verschillende personen terug, en dat is net wat iedereen zo waardevol maakt, zijn of haar persoonlijke merites geeft, dat is wat iedereen bijzonder maakt en in principe onvervangbaar.²⁴

De choreografen drukken dit uit in hun choreografie wanneer ze simultaan identieke passen dansen, maar dat elk op hun eigen manier doen. Ze tonen hiermee de dynamiek en de wilskracht van elk lichaam. Door de synchronische bewegingen wordt gefocust op de karakteristieke verschillen tussen de dansers. En dit

niet alleen in de dans, maar ook in de alledaagse lichaamstaal. Want omdat er reeds puur uiterlijk en fysiek een verschil is brengt dat andere 'natural body language' met zich. Khan is kleiner, compacter en lijkt intenser en sneller dan Cherkaoui, die groter, flexibeler en veel acrobatischer is. Khan is elegant gekleed in donkere aardekleuren en danst op blote voeten, terwijl Cherkaoui sportief en nonchalant gekleed is in blauwe tinten en sportschoenen draagt. Dat de choreografen de verschillen tussen hen niet uit de weg gaan blijkt eveneens uit solo's waarin elke danser zijn beste kunnen demonstreert, zonder dat een van hen de voorstelling echter gaat domineren.

Cherkaoui versmelt op een bepaald moment met de vloer, waarna zijn lichaam in alle richtingen schiet alsof hij zichzelf wil bevrijden van een controleerbare kracht die in hem huist. Hierin wordt het eclectisch danstheater zichtbaar dat Cherkaoui eigen is. De veelheid aan tradities en stijlen die in zijn lichaam zitten tracht hij door middel van een sterke eigen identiteit samen te brengen. Het danserslichaam lijkt tijdens deze solo hyperflexibel te zijn, zich aanpassend aan alle impulsen die hij lijkt te ondergaan. Misschien is dit een verwijzing naar onze moderne maatschappij, waar wij verondersteld worden alles wat wij op onze weg tegenkomen te kunnen assimileren. In het geval van de twee dansers komt daar ook nog eens een biculturele context bij, waardoor zij een nog complexere identiteit hebben gevormd dan de modale westerling. In de voorstelling proberen ze daar duidelijk mee in het reine te komen.

Khan op zijn beurt demonstreert - terwijl hij zingt - een staaltje voetenwerk dat eigen is aan de Indische dans. Hij toont daarmee over een enorm gevoel voor ritme te beschikken.²⁵ De voeten die op de grond pletsen brengen een uiterst gestileerde en sensorisch subtiele ervaring met zich, een auditieve input die wij westerlingen ons alleen kunnen herinneren uit onze kindertijd. En hiermee kaart Khan een ander verschil aan: de verbondenheid met de aarde. "De aarde kreunt maar we luisteren niet".²⁶ Deze spirituele dimensie zijn wij verloren geraakt, zelfs respect ten opzichte van 'Moeder Natuur' is vaak ver te zoeken in onze geïndustrialiseerde samenleving. Wanneer Cherkaoui Khans voetenwerk in het oog krijgt trekt hij zijn schoenen uit en probeert Khan te imiteren. Een poging die echter gedoemd is te mislukken aangezien deze traditionele Kathakdans te veel specifieke danstechnische vaardigheden vraagt.

Een schaduwbeeld

Op het speelveld liggen ook twee witte, siliconen poppen van de hand van de beeldhouwer Gormley. Deze afgietsels van de danserslichamen kunnen rechtstaan

en staren eindeloos voor zich uit. Tot dan toe zijn ze als decorstukken onaange- raakt blijven liggen, achteraan en horizontaal met het speelvlak, de voeten naar elkaar gericht. De poppen confronteren de toeschouwer met een krachtige en zeer direct fysieke aanwezigheid zonder inhoud of ziel. Symbolen voor de blanke westerling die onbeweeglijk blijft bij de problematiek die wordt geschetst? Of zijn het de achtergebleven cocons van mannen die een eenduidige identiteit hebben opgegeven?

De dansers proberen de poppen tevergeefs tot leven te wekken. Cherkaoui doet bijvoorbeeld een vruchteloze poging om menselijke gebaren te ontlocken aan de pop die het evenbeeld van Khan is. Wanneer het tot hem doordringt dat het niet zal lukken drukt hij de pop haar levenloze hand en legt die op zijn schouder. Opnieuw gaat het om een in vraag stellen van onze maatschappij. Cherkaoui beschrijft hier hoe hij omging met de verwarring die hij voelde omtrent zijn dubbele afkomst.

Ik was direct... alleen. Dat is eenzaam, maar gezond. Het heeft me gevoed, want ik beseftte dat iedereen alleen is. Vanuit dat besef kan je gemakkelijk contact zoeken met mensen.²⁷

In de stad kennen we de ander niet, laat staan de autochtone ander. Toch zijn we allemaal op zoek naar vriendschap, genegenheid en warmte. De bijna hulpeloze pogingen van Cherkaoui om de pop tot leven te roepen, krijgen op den duur iets troosteloos en moedeloos. Wanneer hij dan uiteindelijk zelf een hand op zijn schouder legt, voel je als publiek dan ook een zeker medelijden. De danser vraagt om een schouderklopje maar krijgt het niet.

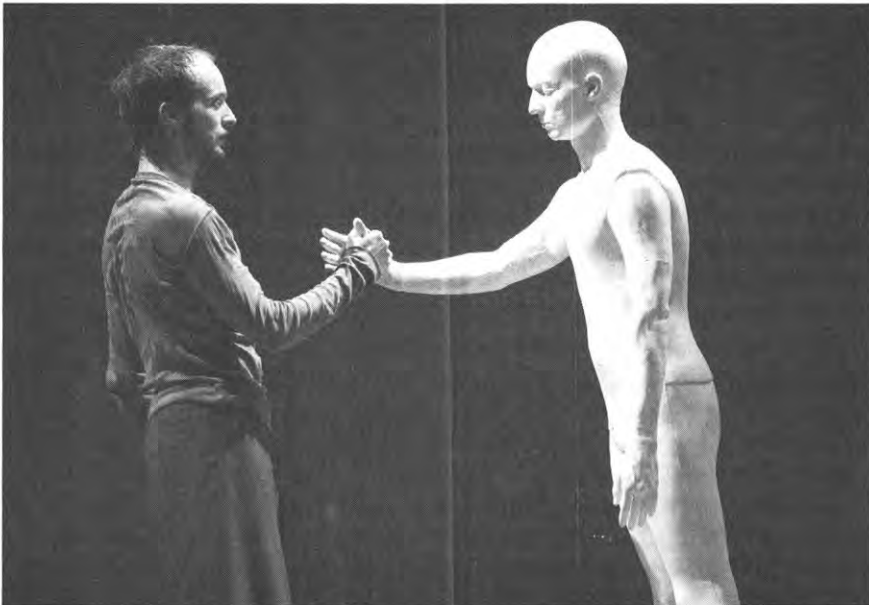
Net zoals we zagen bij het spiegelbeeld wordt ook hier de sfeer steeds wranger. Wanneer Cherkaoui opnieuw contact zoekt met een pop, ditmaal met zijn evenbeeld, lijkt het alsof hij communiceert met zijn psyche. De pop wordt vertolker van zijn gemoedstoestanden, angsten en vrees. Omdat de expressie via de pop gebeurt kunnen we suggereren dat deze reflectie over de identiteitsverschuivingen in een veranderende wereld gaat, een wereld die ten prooi gevallen is aan macht en misbruik, en die zich manifesteert in allerlei slangachtige lichaamskronkelingen. Wanneer zijn eigen evenbeeld Cherkaoui uiteindelijk een klap in het gezicht geeft komt dat erg shockerend over. De danser wordt hier afgerekend op zijn zelfverlies.

Nog confronterender wordt het wanneer Cherkaoui uithaalt naar Khans rechtsopstaande evenbeeld. Uiteraard is de pop uiterst wankel, maar misschien is Khan

zijn identiteitsconstructie en zelfbeeld dat ook wel? Cherkaoui begint vervolgens het evenbeeld te schoppen en te stampen alsof hij alle frustraties uit zijn lijf stort via deze gruwel. Khan, die in de andere hoek van het speelveld ligt in dezelfde houding als de pop, reageert op deze geweldplegingen. Opnieuw wordt gespeeld met spiegelingen, maar ditmaal gaat het om lichaam en geest.

Wanneer je ooit bent getreiterd vanwege je religie, wanneer je bent vernerd of uitgelachen vanwege je huidskleur of je accent of je verstelde kleren, vergeet je dat nooit meer. (...) Iemands identiteit is geen opeenstapeling van autonome achtergronden, het is geen *patchwork* maar een tekening op een strakgespannen huid; er hoeft maar één gedeelte te worden aangeraakt en de hele persoon trilt mee.²⁸

Hoewel hij niet letterlijk of zichtbaar afgeranseld wordt, lijkt de Indische danser elke slag van op afstand te incasseren. Mentale of verbale geweldplegingen kruipen in de huid en tekenen zich af in een lichaam. Deze trauma's blijven iemand achtervolgen zoals zijn eigen schaduw.



Zero Degrees (Foto: Tristram Kenton)

De voorstelling wordt echter nooit te serieus of te zwaarwichtig. De humor die erin verwerkt wordt is waarschijnlijk een dimensie die Cherkaoui heeft toegevoegd. Hoewel hij niet liever doet dan alle zekerheden onder stroom te zetten, behandelt hij thema's als politiek, religie en ideologie nooit zonder een vleugje humor.²⁹ Khan speelt op een bepaald moment bijvoorbeeld een partijtje basketbal met Cherkaoui, waarbij deze laatste als een bal op en neer wipt. Hoewel dit een erg grappige scène is suggereert het geheel dat de mens in handen is van machthebbers en media die een spelletje met hem spelen.

Geen moraal van het verhaal

Naar het einde van de voorstelling toe herneemt Khan zijn verhaal, maar zijn stem zwakt af en verdwaalt in zijn eigen gedachtegangen. Hij lijkt zich af te vragen waar het allemaal goed voor is. Ook de choreografie geraakt hierdoor in het slop en stagneert. Teleurgesteld legt Khan zich naast het evenbeeld van Cherkaoui. Op dit punt zou ik even willen terugkomen op de live muziek. Deze volgt namelijk de dansers in hun choreografie, het is alsof de muzikanten en de choreografen op zoek zijn naar hetzelfde, maar via hun eigen expressiemiddel. De muzikanten reageren op de dans in termen van kleur, gevoel en frasering, maar de dansers interageren evenzeer met de muziek. De compositie lost niet op in pure improvisatie omdat er duidelijk enkele bouwstenen zijn van ritme en melodie die vastgevoerd zijn in de choreografie. Er ontstaat echter wel een heel dynamische, heel menselijke verhouding tussen dans en muziek die de illustrerende functie overstijgt door enerzijds een waaier aan intieme gevoelens over het speelveld te spreiden en anderzijds de dansers op te jatten door complexe ritmes en bizarre melodieën.

Aan het slot van de voorstelling wordt Yerushalaim gezongen, een hymne aan de stad Jeruzalem. Dit Israëliësch lied werd geschreven door Naomi Serner en dateert van 1967, net voor het uitbreken van de zesdaagse oorlog, als gevolg waarvan Jeruzalem andermaal opgedeeld werd in verschillende zones. Cherkaoui heeft Khan vanuit een hoekje geobserveerd wanneer deze naast de pop gaat liggen. Hij neemt tenslotte Khan en zijn eigen evenbeeld in de armen en sleept hen van het podium. De muziek gaat verder en laat het publiek met talloze vragen achter.

As clear as wine, the wind is flying
 Among the dreamy pines
 As evening light is slowly dying
 And a lonely bell still chimes,
 So many songs, so many stories

The stony hills recall ...
 Around her heart my city carries
 A lonely ancient wall.
 Yerushalaim all of gold
 Yerushalaim, bronze and light
 Within my heart I shall treasure
 Your song and sight.
 Alas, the dry wells and fountains,
 Forgotten market-day
 The sound of horn from Temple's mountain
 No longer calls to pray,
 The rocky caves at night are haunted
 By sounds of long ago
 When we were going to the Jordan
 By way of Jericho.
 Yerushalaim all of gold
 Yerushalaim, bronze and light
 Within my heart I shall treasure
 Your song and sight.
 But when I come to count your praises
 And sing Hallel to you
 With pretty rhymes I dare not crown you
 As other poets do,
 Upon my lips is always burning
 Your name, so dear, so old:
 If I forget Yerushalaim
 Of bronze and light and gold ...
 Yerushalaim all of gold
 Yerushalaim, bronze and light
 Within my heart I shall treasure
 Your song and sight.
 Back to the wells and to the fountains
 Within the ancient walls
 The sound of horn from Temple's mountain
 Again so loudly calls,
 From rocky caves, this very morning
 A thousand suns will glow
 And we shall go down to the Jordan
 By way of Jericho.

Yerushalaim all of gold
 Yerushalaim, bronze and light
 Within my heart I shall treasure
 Your song and sight.³⁰

Besluit

De voorstelling gaat over menselijke interactie en respect. Twee begrippen die niet steeds hand in hand gaan, en dat is de aanklacht van deze choreografie. De dansers transformeren elkaar zoals iedereen elke dag verandert door zijn ervaringen en omgang met anderen. Het verhaal werd uit de doeken gedaan om na te denken over culturele identiteit. Ze nemen ons mee in een verkenning van hun identiteit die erg divers is, maar niet veelvuldiger dan de onze, gewoon anders, net als alle andere. Cherkaoui en Khan plaatsen geen verschillende culturele elementen naast elkaar, maar dragen die invloeden met en in zich mee.

Termen als 'diversiteit' en 'verschil' en hun vele andere broeder- en zus-tertermen verwijzen niet naar een van de vele thema's vandaag. Het gaat om het samenleven zelf. Om de mogelijkheid en zelfs de toekomst van het samenleven.³¹

De spontane fusie tussen de beide heren is dan ook een voorbeeld voor vele allochtonen. Mensen die leven op de grens van twee tradities "hebben een bemiddelende functie, een brugfunctie, als tussenpersoon tussen de verschillende gemeenschappen, de verschillende culturen".³²

Dit zorgde uiteraard voor de nodige botsingen en zoektochten naar een plekje op de grens van twee verschillende werelden. Voor beide mannen was dans een belangrijke taal die hen geholpen heeft in hun moeilijke verkenningstocht en in de constructie van hun eigen verhaal. Pinxten en Verstraete schetsen in *Cultuur en macht* (1998) het belang van dit proces:

Om ons leven niet als een reeks onafhankelijke gebeurtenissen te beleven is het belangrijk dat we het verleden weten te integreren in het heden en buikbaar te maken voor de toekomst. Het narratieve van de identiteit maakt de verbinding. Diversiteit, variabiliteit, discontinuïteit en instabiliteit worden opgenomen en verklaard door de samenhang van gebeurtenissen. De integratiestap gebeurt via het narratieve en is een creatieve bezigheid.³³

Het feit dat Khan en Cherkaoui choreografen zijn - en dus geen dansers in dienst van - maakt dat zij hun eigen visie en verhaal kunnen vertellen. Zij zijn met andere woorden vertegenwoordigers van 'het nieuwe interculturalisme', waar het niet langer de avant-garde is die tracht het westers toneel te reanimeren door inspiratie uit de culturele traditie van het exotische Verre Oosten te halen. Integendeel, beide choreografen maken deel uit van migranten die hier en nu beide werelden verenigen - en dit in hun danstaal. Zij hebben een stem die ontdaan is van elke antropologische of toeristische fascinatie voor het ritueel. Deze in Europa opgegroeide, 'vreemde' stem gebruiken ze om een verschil te maken door de scène om te toveren in een plek van ontmoeting.

Rond het scherp ingezette thema ontrolt zich een abstracte maar ook glasheldere voorstelling die blijft intrigeren. Het verhaal van de identiteitsberovende reis vormt een betekenisgevend kader voor de dansscènes, die - soms op het nippertje - weten te ontsnappen aan een louter illustrerende functie. Je krijgt soms wel een beetje het gevoel dat de virtuositeit van de danstalenten, vooral dan dat van de rubberen Larbi, meer als showelement wordt uitgespeeld dan als noodzakelijk bewegingsmateriaal. Maar dat maakt het natuurlijk wel leuk om naar te kijken. Het hoeft niet altijd uitsluitend puur intellectueel en met het opgestoken vingertje te gebeuren. "Veel performances zijn zo uitleggerig, ze gaan gebukt onder een teveel aan kennis. Dat staat naar mijn gevoel de verbeelding in de weg".³⁴ De vruchtbare kruisbestuiving tussen Cherkaoui en Khan vergeet nooit poëtisch te zijn.

Zero degrees kreeg een extra dimensie omdat de voorstelling welgeteld een dag na de bloedige aanslagen in Londen, in dezelfde stad in première ging. De actualiteitswaarde van het stuk werd onmiddellijk duidelijk. De voorstelling is indirect een antwoord op zoveel onrecht omdat ze gestoeld lijkt te zijn op een geloof in een eenheid die boven alle verschillen staat. Een geloof in openhartige, moedige mensen die het starre identiteitsbegrip overstijgen. De dansers gaan op zoek naar de mens in al zijn complexiteit maar zonder wroeging. Het lef, talent en de verbeelding van de choreografen en hun passie voor het positieve waren waarschijnlijk een hart onder de riem van de Londenaren. Ondertussen lagen twintig mensen aan een levensreddend apparaat om een cruciale periode van 48 uur in te gaan die zou beslissen of ze zouden overleven.

NOTEN

- 1 Akram Khan: Personal Profile op www.akramkhancompany.net.
- 2 *Loose in Flight* (1995), *Fix* (1999), *Rush* (2000), *Half and Nine* (2000).
- 3 Dit resulteerde in het duet *Desert Steps* (1999).
- 4 Khan maakte in 2000 deel uit van deze groep jonge choreografen die ruimte, dansers en de steun van specialisten ter beschikking krijgen door PARTS, de dansschool van Anne Theresa De Keersmaeker in Brussel.
- 5 Akram Khan Company: Chronicle op www.akramkhancompany.net.
- 6 Deze samenwerkingen vertaalden zich in *Polaroid Feet* (2000), *Related Rocks* (2000), *Kaash* (2002) en *Ma* (2004).
- 7 Elke Van Campenhout, "Dans uit de transitzone", *De Standaard*, 18 oktober 2005.
- 8 Deze samenvatting is gebaseerd op het curriculum vitae in de persmappen van *Rien de Rien* en *Foi*.
- 9 Pieter T'jonck, "De transformaties van Sidi Larbi Cherkaoui", *De Tijd*, 15 januari 2003.
- 10 In 1999 wordt Cherkaoui aangesproken door Andrew Whale en Perron Allen, een Brits duo dat respectievelijk als componist en regisseur aan het project *Anonymous Society* (1999) werkte. De danser zal de choreografie van de musical - op muziek van Jacques Brel - op zich nemen.
- 11 Na dit debuut volgden de choreografieën *Foi* (2003) en *Tempus Fugit* (2004) die verbonden waren met het gezelschap van Platel.
- 12 Andere projecten naast Les Ballet C de la B: *D'avant* (2003) voor de Berlijnse Schaubühne, *In Memoriam* (2004) voor Les Bellets de Monte-Carlo.
- 13 Jeroen Versteede, "Reisverhaal van rubber", *De Morgen*, 20 oktober 2005.
- 14 www.fransbrood.com, Introductie *Zero Degrees*.
- 15 Jean-Marie Wynants, "Les vertus de l'entre-deux", *LeGuide*, 23 juni 2004.
- 16 Patrice Pavis, *Theatre at the crossroads of Culture*, London: Routledge, 1992, p. 3.
- 17 Khan kent deze componist reeds door een samenwerking voor de voorstelling *Kaash* (2002).
- 18 Judith Mackrell, "Tegengestelden trekken aan", in: *Programmaboekje*, www.desingel.be.
- 19 Elke Van Campenhout, "Dans uit de transitzone", *De Standaard*, 18 oktober 2005.
- 20 Tekst uit de voorstelling die simultaan wordt verteld door beide dansers, *Programmaboekje Zero Degrees*, www.desingel.be.
- 21 Jenny Gilbert, "Akram Khan/ Sidi Larbi Cherkaoui, Sadler' Wells, London", *The Independent*, 17 juli 2005.
- 22 Erwin Jans, *Interculturele intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil*, Berchem: EPO, 2006, p. 36.
- 23 Amin Maalouf, *Moorddadige identiteiten*, Amsterdam, Arena: 1999, p. 18.
- 24 Amin Maalouf, *Moorddadige identiteiten*, Amsterdam, Arena: 1999, p. 19.

- 25 De Kathak dans telt in negen, een groot verschil met de vier van het klassieke ballet in Europa. De Indische dansers kunnen ook rond de telling improviseren waardoor het geheel met de tablamuziek nog complexer wordt. Akram Khan kan zelf in negen tellen, naar Cherkaoui in acht kijken, en weten dat ze samenkomen op 72.
- 26 Jürgen Pieters, "De aarde kreunt, maar we luisteren niet", *De Morgen*, 10 juni 2004.
- 27 Steven Heene, "Ik was een 'halve'. Iedereen bekeek me: van waar komt die?", *De Morgen*, 15 januari 2005.
- 28 Amin Maalouf, *Moorddadige identiteiten*, Amsterdam, Arena: 1999, p. 36.
- 29 Elke Van Campenhout, "Dans uit de transitzone", *De Standaard*, 18 oktober 2005.
- 30 Promotiemap *Zero degrees*, www.desingel.be.
- 31 Erwin Jans, *Interculturele intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil*, Berchem: EPO, 2006, p. 13.
- 32 Amin Maalouf, *Moorddadige identiteiten*, Amsterdam, Arena: 1999, p. 13-14.
- 33 Rik Pinxten, Gislain Verstraete (red.), *Cultuur en macht. Over identiteit en conflict in een multiculturele wereld*, Antwerpen: Houtekiet, 1998, p. 20.
- 34 Jürgen Pieters, "De aarde kreunt, maar we luisteren niet", *De Morgen*, 10 juni 2004.