

**JAN RITSEMA:
HET DENKEND DANSEN EN HET ZOEKEN NAAR
EEN NIET-CONCLUDEREND SPREKEN**

Jan RITSEMA
Christel STALPAERT

Jan Ritsema engageerde zich als theatermaker voor verscheidene Nederlandse en Vlaamse gezelschappen, waaronder Toneelgroep Amsterdam, Werkteater, 't Barre Land en Kaaitheater. Hij regisseerde een divers repertoire dat ging van bestaande toneelteksten (van Shakespeare tot Müller) tot hedendaags nooit eerder opgevoerd werk (Hertmans, Verhelst) en de bewerkingen van prozateksten (Joyce, Woolf, James). Ook staat hij zelf op de planken, zoals nu met Bojana Cvejic in de door hen gemaakte voorstelling TODAYulysses. In 2001 waagde hij zich aan het muziektheater en regisseerde hij de opera Meneer, de zot en tkint van Jan Decorte op muziek van Walter Hus. Deze productie krijgt in 2002 een vervolg met Titusandronikustmijnklote van dezelfde auteur en met dezelfde componist. Het is geen boutade te stellen dat Jan Ritsema een duizendpoot is...

Ik beweeg mij inderdaad in alle takken van de podiumkunsten en maak transversalen naar de beeldende kunsten. Mij vastpinnen op een stijl of een kunsttak is trouwens het ergste wat mij zou kunnen overkomen. Mijn sterrenbeeld is vissen en dat laat zich voelen in het feit dat ik panisch ben om mijn vrijheid te verliezen. Ik ben geen steenbok of een andere territoriumverdediger. Mijn wereld is die van de beweging en de beweeglijkheid. Ik sta nooit stil en ben vooral geboeid door de differentie in de herhaling, door de veranderingsprocessen. De beperking is niet voor mij weggelegd. Ik verkies het multipele, de veelheid, het pluriforme, de voortdurende verandering. Dat heeft veel te maken met mijn filosofische ingesteldheid. Ik voel me verwant aan en wordt geïnspireerd door de naoorlogse generatie Franse filosofen als Baudrillard, Guattari, Deleuze, ... Of beter gezegd: ik word geïnspireerd door kunstenaars, zoals Jean-Luc Godard, die daar verwantschap mee hebben. Hun denken staat lijnrecht tegenover het klassieke westerse eenheidsdenken. Vanuit een postmoderne reflectie nemen zij het klassieke waarheidsdenken, de ideologische unificatie, het modernistische geloof in de algemene evolutieve vooruitgang, de rationele controle, ... op de korrel.

In *Essays over acteerstijlen* (1998) *stel je dat je op zoek bent naar 'waar theater'. Je benadrukt de werkelijkheid in plaats van de fictie, de acteur in plaats van het personage. Ook in het dansen streef je naar de oorspronkelijke intensiteit van de beweging, eerder dan naar de perfectie van de beweging. Het repetitieproces zie je als een voortdurende zoektocht naar 'het wezenlijke' in de tekst en je kan je behoorlijk ergeren als iets 'niet waar' gesproken of gedanst wordt. Hoe onderscheidt deze zoektocht naar het ware, het authentieke zich van de klassieke vormen van waarheidsdenken?*

Ik vind het niet prettig om op een zoeken naar waarheid betrappt te worden want ik geloof niet in het concept van dé Waarheid. In het klassieke waarheidsdenken worden mathematische waarheden een stempel van duurzaamheid aangehouden. Ik beschouw elke waarheid altijd als een constructie. Een waarheid duurt zo lang als ze uitgesproken wordt. Over de waarheid valt niet te twisten, te onderhandelen of te redeneren. Daarom leidt het begrensde waarheidsdenken slechts tot oorlog en heeft het ook zijn fundamentele plaats in religies - die ook tot oorlog leiden. Ik hanteer niet het principe van de waarheid, maar het aspect van de waarschijnlijkheid. Zekerheid is in mijn ogen het onzekerheidsprincipe. Ik wil twijfelen. De titel van de danscreatie die ik met Jonathan Burrows maakte, *Weak Dance Strong Questions* verwijst daar ook naar. Ik wil eigenlijk vragen stellen en het publiek doen vragen stellen. Ik ben geen goed danser in de zin dat ik een academische virtuositeit voor de dag kan leggen. Ik ben wel een 'waar' danser in de zin dat ik geen stereotypieën naboots. Ik dans oprecht in de zin dat ik een zekere mate van vrijheid creëer door heel nauw te luisteren naar wat volgens mij op dat moment juist is. En dat juist is één ding en ook weer niet. Het juiste kan op veel plekken en vele manieren gebeuren. Voor mij ... op dat moment... Dat zal je mij er altijd bij horen zeggen. Een waarheid duurt net zo lang tot ze uitgesproken is.

Als ik opmerkingen maak over 'waar' spelen of 'echt' dansen dan gaat het om een ontmaskeren van het mimetische, reproductieve spel. De mimetische reproductie is gelogen, het is flauwekul, het is nageaapt. Het 'ware spelen' of het 'echte dansen' dat ik aanhang moet dus altijd tussen aanhalingstekens geplaatst worden. Het heeft niets te maken met het koesteren van een mathematische, duurzame waarheid. Je kan het een authentieke manier van spelen of dansen noemen maar ook met die term heb ik problemen. Authenticiteit leunt erg dicht tegen de begrenzende opvatting van de stabiele identiteit aan. Je bent authentiek als je 'trouw' bent aan je Zelf. Maar in mijn ogen bestaat het Zelf niet als een stabiele identiteit. Een identiteit is in voortdurende verandering. Het gecentreerde Subject, het 'ik' is een concept waaraan ik geen boodschap heb. Het 'ik' is voor mij in voortdurende wording, in beweging. Ik heb altijd problemen met mensen die op een

situatie reageren met 'ik ben nu eenmaal zo'. Flauwekul! Je bent niet eenmaal zo. Je wordt voortdurend. Tijdens het creatieproces praten we voortdurend over de begrenzen impact van het waarheidsdenken, het authentieke en de identiteit.

Descartes voerde met zijn formule Cogito ergo sum de scheiding in tussen rationaliteit en zintuiglijkheid. Als je stelt dat de danser zijn gedachten in de volle bloetheid van het instrument van het denken zelf kan manifesteren, dan hou je in feite een pleidooi voor het 'denken' dat zich vooral in het lichaam afspeelt.

De klassieke westerse opvatting hanteert het concept van de *disembodied mind* en installeert een scheiding tussen rationaliteit en zintuiglijkheid om de rationaliteit te kunnen verheffen tot het enige werkzame beginsel van een objectieve, absolute wetenschappelijke kennis, tot een mathematische, duurzame waarheid. Dat concept verbant elke emotie uit het rijk van de rationaliteit, ter bezwering van het zogezegde gevaar van de lichamelijke, materiële chaos. Het begrip van het verstand laat zich met andere woorden niet in met een 'minderwaardige' vorm van kennis, namelijk het zintuiglijke en het tactiele waarnemen.

De vrije wil, de reflectie en de emotie zijn in mijn ogen aspecten van het bewustzijn die ik niet wil scheiden. Van de geest weet ik niet hoe lichamen hij is en ik weet niet hoe geestelijk het lichaam is. In *Dietsche Warande & Belfort* schreef ik een bijdrage voor een themanummer over de Amerikaanse choreograaf William Forsythe.¹ In dat artikel schreef ik dat ik dans omdat de danser zijn gedachten in de volle bloetheid van het instrument van het denken zelf kan manifesteren. Toen ik dat artikel schreef besepte ik dat het 'weten' niet alleen in je hoofd maar ook in je lichaam huist. Mijn hand is de bibliotheek van alle ervaringen van mijn hand. Alles wat die hand gedaan heeft weet die hand, herinnert die hand zich. De connectie tussen het fysieke en het geestelijke zit heel dicht opeen. Het oog ziet in principe niets. In het hoofd is er geen licht. Het hoofd is een lege machine. Je oog ziet de reflectie van het licht op de dingen en die zet dat om in elektrische signalen die naar je grijze hersenschorscellen gaan. Daar gaan neuronen van bewegen en die schieten allemaal dingetjes op elkaar af en er komen honderd chemische stoffen vrij. Het is een heel chemisch proces waarin niets 'gezien' wordt. Wat zie ik dan? Wat heb ik dan gezien? Dan heeft mijn hand meer gezien op het moment dat die een hoek gevoeld heeft van negentig graden of een ronding dan mijn ogen dat hebben gedaan. Dan kan ik wellicht meer op mijn handen vertrouwen dan op mijn ogen. Ik wil daar geen apodictische uitspraken over doen of iets dergelijks. Ik maak die opmerking alleen maar omdat we de tirannie van het oog zo gemakkelijk als vanzelfsprekend aanvaarden...

Ook volgens de klassieke westerse filosofie van onder andere Descartes is de ziel gesitueerd tussen het lichamelijke of zintuiglijk-waarneembare (sensibilité) en het verstandelijke (intelligibilité). De ziel vormt de drijfveer van de wil, die ervoor zorgt dat de mens de sterke zintuiglijke prikkels die hij ondervindt kan beheersen...

Ik heb problemen met een dergelijke opvatting van de wil. Schopenhauer zegt dat wat je wilt blijkt uit wat je doet. Je kunt honderdduizend keer zeggen: "Ik wil de Himalaya beklimmen" of "Ik wil dat zo graag." Maar zolang je het niet doet wil je het niet echt. De wil ligt erg dicht tegen handelen aan, de wil toon je door het te doen. Ik zou de wil dus ook niet als een efemeer, zweverig ding 'ergens' plaatsen tussen lichaam en geest. De drie aspecten van lichaam, geest en wil zijn volgens mijn opvatting in elkaar aanwezig.

Het is in deze context dat ik een pleidooi hou voor de denkende danser. Elk goed danser is in feite een denkend danser. Iedere danser - ook al is hij nog zo technisch bezig - danst met het hele lichaam en met alles wat er in dat lichaam zit. Dus ook met alles wat met de vrije wil, de waarneming en de emoties te maken heeft. Ik maak evenwel een onderscheid tussen de danser en de denkende danser. Je kan als danser streven naar virtuositeit, naar de perfectie van de academisch aangeleerde beweging. Dit is de reproductieve herhaling bij uitstek. Hier breng je het dansen terug tot een taak. Als ik die opmerking over denkend dansen maak dan bedoel ik daarmee dat - zoals het hoort in de podiumkunsten - je met je hele hebben en houden, met alles erop en eraan, aanwezig bent en dat presenteert en alleen dat. Je presenteert je eigen lichaam, maar met alles erop en eraan. Er zit veel meer denken in het dansen dan de dansers misschien zelf denken. William Forsythe heeft ooit de opmerking gemaakt dat dansen eigenlijk een gedachte is. En dat de dans vervliegt maar dat de gedachte achteraf blijkt. En dat is natuurlijk ook in zekere zin zo.

Herhaling is een sleutelbegrip in je creatieproces. In tegenstelling tot de reproductieve herhaling of de nabootsing, koester jij de productieve herhaling, "de duizendmalige, bewuste herhaling van een handeling die nodig blijkt om de gratie van de eerste, onbewuste, spontane keer terug te vinden". Ook in Pour la fin du temps was het telkens opnieuw herhalen van de formele loop van de beweging noodzakelijk om de oorspronkelijke intensiteit ervan in al je vezels te voelen.

Voor *Pour la fin du temps* was ik al om vier uur in het theater om te beginnen bewegen, om op scherp te staan tegen acht uur of half negen. Ik moest dat doen om me ervan te vergewissen dat ik mijn hele lichaam meebracht op het dansvlak.

Ik herhaalde bepaalde bewegingen niet omwille van de perfectie van hun uitvoering. Het had ook niets te maken met het voorstellen van een bepaalde emotionele staat waarin ik me moest begeven. Het was me om het terugvinden van de intensiteit, om de precieze smaak van de beweging te doen. Door de herhaling probeer ik het denken weer in mijn dansen te brengen.

Je improviseert. Op een gegeven moment vind je een poort naar het gevarieerde en rijke geheugen van het lichaam. Dan ben je er 'in'. Je ontmoet de lichamelijke herinneringen in een bepaald bewegingspatroon. Het gaat er in de duizendmalige, bewuste herhaling van een handeling in feite steeds om om er 'in' te geraken, om het bewegingspatroon zijn specifieke en persoonlijke zeggingskracht terug te geven. Dit proces is zeer ruim en niet iets waar ik mijn vinger kan op leggen. Het is geen 'truuk' die je toepast of een 'methode' die je hanteert. Het is eerder een wanhopig zoeken dat elke keer opnieuw gepaard gaat met fundamentele twijfel. Is het nu weg of niet? Ik ervaar nu hetzelfde met *Weak Dance Strong Questions*, het dansduet met Jonathan Burrows. Wij zijn voor elk optreden reeds om vijf uur in het theater en wij moeten op zijn minst een uur op voorhand 'het' terugvinden. Dit betreft dan niet alleen de ontmoeting van de lichamelijke herinnering in een specifiek, persoonlijk bewegingspatroon, maar ook het terugvinden van elkaar in die ontmoeting, het contact. Dit contact is geen lichamenlijk contact in de letterlijke betekenis van het woord. In de voorstelling raken wij elkaar niet aan. We ontmoeten elkaar wel in een contact dat niet zichtbaar maar voelbaar is, in de intensiteit van onze bewegingen.

Je haalt het ondergewaardeerde zintuig van het voelen aan als sleutel tot het gevarieerde en rijke geheugen van het lichaam. Je schreef ook ergens dat je niets liever zou willen dan dat je met je dans in plaats van met je woorden begrepen wordt.

Ja, ik sprak onlangs nog met Meg Start die mooi verwoordde wat dans kon. Met dans kun je tegelijk, op hetzelfde moment harmonie en disharmonie uitdrukken en dat kun je in taal niet. Taal verloopt lineair, terwijl dans explodeert in multiple vluchtlijnen. Wanneer ik theaterteksten bespreek met de studenten van P.A.R.T.S., dan leg ik die teksten uit als dans, in voortdurende beweging. De woorden, de zinnen zijn bewegingen, een pirouette, een sprong, een beweeglijke frase. Woorden en zinnen zijn even rijk en complex variërend als een complexe dansfrase. Ze betekenen en ze bewegen. Intonatie, woordkeuze, dynamiek preciseren de betekenis van een woord of van een zin op het moment dat je het woord of de zin uitspreekt. Onder andere Heiner Müller heeft mij trouwens op de idee gebracht dat al sprekend op gedachten komen te vergelijken is met denkend dan-

sen. Ik probeer de acteurs dan ook te trainen om in een volle staat van bewustzijn de tekst te zeggen. Ik zeg voortdurend: zeg je tekst maar gebruik je zintuigen, voel dat je lichaam op een stoel zit. Zet je zintuigen open. Zeg je tekst in alle lichamelijkeheid, maar verbind er geen conclusies aan. Ik zeg vaak tegen dansers en acteurs dat ze 'fris' moeten zijn, alert. Het is er in het terugvinden van de oorspronkelijke staat van de beweging om te doen het 'fris' te kunnen uitvoeren.

De herwaardering van de sensibiliteit leidt tot een nieuwe ontvankelijkheid. Je noemt deze ingreep ook de "fluwelen revolutie" van zachtheid, beweeglijkheid en gelijkwaardigheid. Ik denk daarbij aan de "révolution pacifique" van Luce Irigaray en haar voorkeur voor de verruiming (renversement) boven de breuk en de inversie (inversion). Ik denk ook aan Deleuzes sceptische houding tegenover de anti-theorie en zijn pleidooi voor verruimende, kritisch-creatieve ingrepen.

Inderdaad, maar zachtheid is hierbij niet op te vatten als slapheid. De zachtheid betekent de wederzijdse ontvankelijkheid, de dialoog, het ontmoeten en niet het toe-eigenen van de/het andere. In mijn creaties wil ik inderdaad weg van de klassieke representatie en dat betekent dat ook het representatieve denken van de toeschouwer doorprikt wordt. Ik wil niet dat het publiek met de zweep in de hand naar een voorstelling zit te kijken. Ik vind dat de kunsten zich van het representatieve denken moeten verschonen. Onze consumptiemaatschappij reduceert het kijken tot een visueel verslinden dat voortdurend naar iets anders zapt. Ik tracht de niet-oordelende manier van kijken in de kunsten te introduceren. Een open manier van kijken, die niet telkens op basis van de zin of de onzin van het gebodene wil afrekenen, in de zin van 'wat heb ik eraan' of 'wat betekent het'. Ik wil weg van de representatie, weg van het be-GRIJPEN. Ik koester de open, ontvankelijke blik waarin de beweeglijkheid blijft. "Let it be". Het is zoals het is en 'het' is alles en niets anders. "Tout et rien d'autre" - Godard.

NOOT

¹ Jan Ritsema, "Denken in het openbaar", *Dietsche Warande & Belfort*, 143(1998), nr. 3, pp. 344-348.