

Elisabeth gets her way

JAN MARTENS / GRIP I.S.M. DANCE ON ENSEMBLE

Koud vuur of warm gevoel?



Pieter T'Jonck
Gezien op 11 september 2022
Vooruit Gent, in het kader van Theaterfestival Vlaanderen 2022

Choreograaf Jan Martens haalde dit jaar het Theaterfestival Vlaanderen met meer liefst twee voorstellingen. Een unicum voor een danskunstenaar, bij mijn weten. De tweede voorstelling, 'Elisabeth gets her way' is bovendien 'slechts' een solo. Maar belangwekkend is de keuze ervoor wel, niet enkel omdat ze hulde brengt aan het oeuvre van de ongeëvenaarde Poolse clavecimbelspeelster Elisabeth Chojnacka (1939-2017), maar ook omdat ze een inzicht biedt in de verwachtingen die vandaag hangen rond dans.

20 SEPTEMBER 2022

'Elisabeth gets her way' doet in één voorstelling twee dingen tegelijk. Het is een verzameling van zeven korte solo's, elk tussen 5 en 10 minuten, op muziek die Chojnacka ooit uitvoerde. Tussen die dansen door krijg je echter aan de hand van historische filmbeelden en, later in de voorstelling, tekstfragmenten, een boeiend beeld, gecompileerd door Yanna Soentjens, van deze muzikante 'hors norme'.

De voorstelling opent zelfs met een collage van beelden uit praatprogramma's uit de jaren 1980 op de Franse televisie. De kletsende klasse zingt er de lof van Chojnacka. Ik zag ze zelf meerdere keren aan het werk, onder meer in 1995, toen ze met Lucinda Childs optrad in De Singel. Ik kan alleen maar beamen: die vrouw vergeet je nooit. Niet alleen omwille van haar flamboyante rode krullen, die haar het aura van een rockster gaven, maar vooral door de intensiteit waarmee ze haar instrument te lijf ging. Letterlijk. Het was alsof ze de klavecimbel klanken wilde ontfutselen waarvoor het nooit gebouwd was, maar die er toch in zaten.

Zo liet ze horen dat het instrument, zeker door technische verbeteringen in de 20e eeuw, onverkende mogelijk biedt. Een begenadigd speler kan er, volgens

componist Gyorgi Ligeti, tot vijftien aanslagen per seconde uit halen. Dat is, alweer volgens Ligeti, meer dan wat pianoforte toelaat. Daardoor kom je dicht bij het effect dat klanken versmelten tot één toon, maar net niet. Het resultaat in Ligeti's 'Continuum' is een akoestische trompe-l'oeil. Je weet niet meer wat je hoort.

Doordat het instrument vaak een dubbel klavier heeft laat het ook bijzondere speltechnieken toe. De Grieks-Franse componist en architect Giannis Xenakis exploreerde die in een compositie waarbij de speler niet eens al zijn vingers mag gebruiken in een halsbrekende opeenvolging van op- en aflopende toonreeksen. Chojnacka demonstreert het in één van de filmpjes tijdens de voorstelling. Als haar vingers dansen over de twee klavieren begrijp je niet hoe een mens daarin slaagt.

Ze wilde de wereld laten horen dat klavecimbels niet alleen een pingelende basso continuo produceren.

Dat ene filmpje toont hoe passioneel ze met haar instrument omging. Het zegt veel meer dan de TV- en radio-uitzendingen die het over haar exuberante podiumpersoonlijkheid hadden. Ze wilde de wereld laten horen dat klavecimbels niet alleen een pingelende basso continuo produceren. Als je het instrument op de juiste manier bespeelt brengt het een wonderlijke, obstinate muziek voort die als geen ander instrument. Een ongeëvenaard precieze en snelle speltechniek drukte bij Chojnacka een even buitenmaatse muzikale hartstocht uit. Haar spelkunst verleidde de beroemdste componisten van haar tijd, zoals Ligeti en Xenakis, om speciaal voor haar werk te componeren.

De getuigenis van de Poolse componist Zygmunt Krauze, is veelzeggend. Krauze stelt dat zijn klavecimbelrecital 'Commencement' staat of valt met de uitvoering. Het herhaalt steeds hetzelfde korte, ritmische motief, met variaties, in een dalende toonaard. Dat spreekt de luisteraar enkel aan als de uitvoerder de juiste klemtonen en klankvariaties weet te vinden. Hij schreef het dan ook met Choknajcka in gedachten.

De interessantste gedachten komen echter van de muzikante zelf. Ze legt uit dat ze zo flamboyant voor de dag kwam om het publiek diets te maken dat de complexe muziek die ze speelde even hip en spannend was als de beste rockmuziek. Ze legt ook uit dat er voor haar een rechte lijn loopt van muziek uit de 16^{e} en 17^{e} eeuw naar vormexperimenten uit de 20^{e} eeuw.

Maar haar opmerkelijkste uitspraak betreft de Amerikaanse choreografe Lucinda Childs. Die verzocht haar halfweg de jaren 1990 om mee te werken aan een voorstelling op klavecimbelmuziek van o.m. Henrik Gorecki en de al genoemde Krauze, die in première zou gaan in Avignon in 1995. Chojnacka zag dat aanvankelijk niet zitten. Voor haar draaide dans altijd uit op een illustratie van de grondvorm van de muziek, zonder de compositorische subtiliteit ervan recht te doen.

De paradoxale verbinding van extreme eenvoud in materiaal met even extremere complexiteit in uitvoering.

Dat was buiten het compositorische vernuft van Childs gerekend. Vanaf midden jaren 1970 ontwikkelde ze een volstrekt eigen, neobarok idioom. De bewegingstaal bestond uit quasi-alledaagse huppelpasjes en gebaren, een soort ‘degré zéro’ van ballet, maar dan gecombineerd en gepermuteerd tot verbijsterend complexe figuren. Rond 1990 bereikte ze de perfectie in die paradoxale verbinding van extreme eenvoud in materiaal met even extremere complexiteit in uitvoering. Het opmerkelijkste: haar dansers brachten dat werk alsof het hun geen moeite kostte. Doodsimpel, tot je probeerde te noteren wat er gebeurde.

Koud vuur. Simpele bewegingen doen glanzen door virtuoze combinatoriek. Dat was Childs. Dat koud vuur deelde ze met Chojnacka. Ook die kon de kale tokkelklank van een klavecimbel en een ‘banaal’ thema’ als Krauzes ‘Commencement’ doen gloeien door het instrument te laten doen wat het niet kan. Ze waren jarenlang ‘soul sisters’. Childs danste solo op ‘Commencement’.

Ik ga daar zolang op door omdat uit dat verhaal blijkt hoe Jan Martens in zijn zeven dansen tegelijk heel trouw en volstrekt ontrouw is aan e kunst van Chojnacka. Hij zit haar op de hielen in haar aandacht voor ‘spektakel’. Elk werk draagt hij een ander kostuum (Cédric Charlier), is er een andere belichting (Elke Verachtert) en wijzigt ook de bewegingstaal. Alleen zo al maakt hij het publiek ontvankelijk voor haar muziek.

Hij begint ook voorzichtig, met het toegankelijke Concerto voor klavecimbel van Manuel de Falla uit 1926, dat sterk leunt op, haast nostalgisch zwelgt zelfs, in Spaanse volksmuziek. Hij draagt hij een Spaans aandoende wijde bloes met pofmouwen boven een legging met tijgerprint. Op het helder uitgelichte podium voert hij eenvoudige, maar hoofs kokette pirouettes en gebaren uit die mooi aansluiten bij de muzikale sfeer van de Falla, zij het met die persoonlijke toets van de tijgerprint.

‘Phrygian Tucket’ van Stephen Montague is al heel wat complexer en nerveuzer. Het podium is dan in het halfduister gehuld. Deze keer verschijnt Martens naakt, op een glitterende slip na. In ‘Profil Sonore’ van Graciane Finzi (1968) is hij zelfs helemaal naakt. Hij speelt hier ook met zijn lijf als instrument: Hij laat zijn billen en dijen kletsen tegen de vloer, draait rond op zijn achterwerk, kletst op zijn dijen, komt recht en balanceert op één been. De persoonlijke verwondering, de lijfelijke reactie op de muziek komt hier helemaal op de voorgrond.

Het heeft iets aanstekelijks, hoe Martens zichzelf laat zien in diverse gedaantes, die gekleurd worden door de muziek.

Dat is niet alleen charmant. Het heeft iets aanstekelijk, hoe Martens zichzelf laat zien in diverse gedaantes, die gekleurd worden door de muziek. Choreografisch vernuft staat hier dus niet centraal, wel het gevoelsmatige effect dat de muziek heeft op de danser, en de fysieke uitdrukking die hij daaraan geeft. Het gaat Martens niet om koud vuur, maar om warm gevoel. Het gaat niet om onmogelijke perfectie, maar om expressie. Die is als vanzelf kwetsbaar: hij ‘laat zich gaan’ op de muziek zoals kinderen dat doen als ze loos gaan op een wijsje.

Uiteraard is dat een illusie. Dit is een voorstelling. Martens doet elke avond vermoedelijk nagenoeg hetzelfde, al is zijn choreografie zo weinig dwingend dat ze een brede foutenmarge toelaat, zelfs haast verwelkomt als uiting van

spontaniteit. Zowel bij Chojnacka als bij Childs is er daarentegen geen enkele foutenmarge en geen spontaniteit, maar extreme beheersing, hoe dramatisch de muzikante zich ook voordeed.

Dramaturgisch, qua effect, is deze voorstelling echter zeer uitgekiend. Dat blijkt al uit een moment dat aan de eigenlijke voorstelling vooraf gaat. In een flodderige outfit komt Martens even het podium op om het publiek te begluren. Wie hem niet kent zou denken dat een technieker een laatste inspectie doet voor het stuk begint. Maar we zien we hier dus 'de mens' Martens, voor die 'performer' wordt. Voor het begint ensceneert hij dus zijn 'ware zelf', zijn *off stage* persoonlijkheid. De vraag wordt dan: wie is de echte Martens? De uitbundige performer in exuberante kostuums, of de man in dat Adidasjasje? Of beide tegelijk?

De suggestie is: beide tegelijk. Als 'Elisabeth gets her way' ongewoon veel bijval geniet, dan heeft dat alles te maken met die dubbelzinnigheid die, dat is de paradox, volstrekt ondubbelzinnig lijkt. Martens doet wat we allemaal wel zouden willen: onze gevoel spontaan vorm geven. Er zijn, zonder na te denken wie daar allemaal naar kijkt en hoe die daarover oordeelt. Het punt is: Martens heeft daar wél over nagedacht, maar leidt de aandacht daarvan af.

Die strategie toont echter zijn limieten naarmate de voorstelling vordert. In 'Commencement' raakt Martens niet verder dan een illustratie van de basso continuo. Hij doet daar precies wat Chojnacka verafschuwde. Ook de dansante interpretatie van 'Continuum' van Ligeti overtuigde niet. Dans wordt hier een extreem vertraagde vorm van ballet, met de danser als een soort seingever (zoals William Forsythe ballet ooit sarcastisch omschreef). Dat is, choreografisch gesproken, een zwaktebod tegenover de razendsnelle klankenreeksen van Chojnacka. Ik miste, na de fascinerende demonstratie van de klaveciniste, ook Xenakis' compositie. In ruil kregen we een intrigerende compositie uit de 16^{e} eeuw, maar toch….

Al is 'Elisabeth gets her way' om die redenen geen voorstelling waar ik van houd, ze is wel belangwekkend, omdat ze, alleen al door de laaiend enthousiaste kritieken die ze kreeg, iets zegt over wat we zoeken in een dansvoorstelling. Is het koud vuur of warm gevoel? Passionele vorm of persoonlijk sentiment? Blijkbaar dat laatste.

Ik vrees echter dat het effect van sentiment en persoonlijkheid al bij het applaus wegdeemsteren en de dag erop vergeten zijn, bij gebrek aan een dwingende vorm. In 1980 irriteerde het werk van Childs me vreselijk, maar het liet me nooit los. Ik bleef er geregeld naar terugkeren tot ik 'zag' wat ze deed., Idem voor Chojnacka. Dat soort koud vuur miste ik hier.