

FRAMING THE DANCE



Allison Van Spaendonk
s1174878
BA-eindwerk 2014
Film en Literatuurwetenschap
Begeleider: Yasco Horsman
12/05/2014

“Talent alleen is niet genoeg, de doorgedreven wil om te werken en een ijzeren discipline verheffen talent tot kunst.” – Maurice Béjart

*“Dance, dance, otherwise we are lost.”
- Pina Bausch*

Inhoudsopgave

Voorwoord	4
Introductie	6
<u>Hoofdstuk 1: Achtergrond</u>	8
1.1 Susan Leigh Foster	8
1.2 <i>Framing</i> contemporary Dance	9
<u>Hoofdstuk 2: Analysing the frame</u>	13
2.1 Pina Bausch	13
2.2 Maurice Béjart	24
2.3 Effect	31
<u>Conclusie</u>	34
Voetnoten	35
Bronnen	37

Voorwoord

Als klein meisje ben ik altijd al geïnteresseerd geweest in ritme en beweging. Tot ik twee en een half jaar was ben ik al kruipend, rollend en schuivend door het leven gegaan omdat ik weigerde te wandelen. Toen ik zeven jaar was en begon te dansen groeide deze interesse steeds meer en is het uitgegroeid tot een echte passie. Op mijn achtste ben ik voor het eerst naar een klassieke dansvoorstelling gegaan. Net voor de voorstelling stond ik te trillen op mijn benen van de spanning. Er gingen allerlei vragen door mijn hoofd heen: hoe zullen de dansers bewegen, zullen ze passen doen die ik ook al geleerd heb, wat voor kostuums zullen ze aanhebben, hoe zal de muziek klinken in deze grote zaal? Toen de voorstelling eenmaal begon heb ik van begin tot eind op het puntje van mijn stoel gezeten door bewondering en interesse. Tot op de dag van vandaag kan ik me elke scène, elke beweging en elk kostuum van die voorstelling herinneren. Het zwanenmeer is en blijft het klassieke stuk der klassieke stukken. Het is één van de meest herhaalde klassieke choreografieën ter wereld en werd voor het eerste opgevoerd in 1877 te Moskou. Het heeft een uitgestippelde verhaallijn, bekende en toegankelijke personages en heel meeslepende muziek gecomponeerd door niemand minder dan Pjotr Iljitsj-Tsjaikovski.

Een analyse van een klassieke choreografie lijkt evident maar, geen enkele analyse is echt vanzelfsprekend. Het grote voordeel van een analyse van een klassieke choreografie is dat elke beweging daadwerkelijk een naam heeft. Er zit een zodanig brede en goed uitgedachte techniek achter de ballet techniek dat er weinig bewegingen zijn die niet benoemd kunnen worden. Vier bewegingen in verschillende volgorden plaatsen kunnen meerdere betekenissen en/of interpretaties oproepen maar de structuur van het stuk blijft in essentie hetzelfde. Toch moet je ook bij een analyse van zulke choreografieën in het achterhoofd houden dat er duizenden herwerkingen zijn gemaakt en dat hetzelfde verhaal talloze keren op verschillende wijze is geïnterpreteerd. Deze verschillende interpretaties zijn hetgeen wat een analyse vaak een stuk moeilijker maakt, aangezien interpretaties van een choreografie heel ver kunnen reiken. Hedendaagse dans (ook wel moderne dans genoemd) is een dansstijl waarbij ditzelfde probleem een analyse een stuk moeilijker maakt.

Op mijn tiende ben ik verliefd geworden op het experimentele van de hedendaagse dans: de ruwheid van het grondwerk, de vele emoties die je kunt uitdrukken, de kracht

en inspanning die nodig is om een choreografie *echt* te dansen, de vele tegenstellingen die het creëert door middel van bewegingen en natuurlijk het plezier. Choreografen als Pina Bausch, Martha Graham, Sidi Larbi Cherkoui, Maurice Béjart en Merce Cunningham fascineerden mij, en doen dit nog steeds. Waarom hedendaagse dans in het nadeel is wat analyse en interpretatie betreft heeft te maken met de uitgebreide achtergrond die deze dansvorm heeft. Hedendaagse dans is geen stijl die gecreëerd is door één persoon; het heeft geen duidelijke techniek die klassiek ballet wel heeft en de meeste bewegingen hebben geen naam. Er zijn veel verschillende choreografen, dansers en zelfs muzikanten die zich bemoeid hebben met het creëren van deze dansvorm, en daarbij ook allerlei verschillende inzichten en interpretaties hebben geuit. Zo is hedendaagse dans eigenlijk niet één stijl, maar verschillende stijlen in één dansvorm. Hedendaagse dans is dus geen arbitraire dansvorm als klassiek ballet maar bestaat uit overlappingen tussen andere stijlen zoals klassiek ballet, jazz, lyrical, af en toe zelfs hip hop en nog vele anderen. Een algemene definitie van wat hedendaagse dans is bestaat niet. Wel kan je een aantal duidelijke kenmerken op een rijtje zetten om het verschil met andere stijlen duidelijk te maken: “Contemporary dance stresses versatility and improvisation, unlike the strict, structured nature of ballet. Contemporary dancers focus on floorwork, using gravity to pull them down to the floor. This dance genre is often done in bare feet. Contemporary dance can be performed to many different styles of music.” (Bedinghaus)

Dus waar klassieke vormen van dans vaak een duidelijk verhaal vertellen, is dit bij hedendaagse dans niet altijd van toepassing. Hoe kan je zo'n choreografie het beste analyseren? In deze paper wil ik gebruik maken van een semiotisch concept, en met dit concept een manier van dans analyse aangaan. Dit concept is *framing*, en werd ontwikkeld door Jonathan Culler. Mijn vraag is in hoeverre dit semiotische concept gebruikt kan worden om dans betekenis toe te kennen. Dit is behalve een vraag die belangrijk is voor dansstudies, ook relevant voor de literatuurwetenschap. Culler ontwikkelde zijn concept vooral in relatie tot literatuur. In deze paper vraag ik mij af wat er gebeurt als dit begrip reist naar een andere studie, als dansstudies. Want juist vanwege de veelvormigheid van hedendaagse dans roept het de vraag op hoe je deze vorm van dans moet interpreteren en hoe je deze zou kunnen analyseren. Zou *framing* hier een goede manier voor zijn?

Introductie

Waarom kan men bij klassieke dans gemakkelijk het verhaal en de betekenis daarvan achterhalen, en gaat dit bij hedendaagse dans moeizaam? Hebben we nog steeds geen manier gevonden om een hedendaagse choreografie te analyseren? Moeten we een meer arbitraire manier van analyse vinden om dit te bereiken? En hoe beginnen we daar dan aan? Op wat moeten we letten binnen zo'n analyse? Kijken we naar de dans zelf of ook naar het kader rond de dans?

Dit zijn vragen die de aanleiding van deze paper vormden. Aangezien ik deze vragen niet allemaal zal kunnen beantwoorden heb ik gekozen om één specifiek aspect van een choreografie te analyseren: namelijk het *frame*. Ik zal in deze analyse twee versies van het bekende hedendaagse werk *Le sacre du printemps* als casus gebruiken.

De eerste versie die ik geanalyseerd heb werd gemaakt door één van de grootste choreografen van de eenentwintigste eeuw: namelijk Maurice Béjart. Béjart's werk heeft een grote invloed gehad op zowel klassieke als hedendaagse dans. Bij hem werd dans fysieker, sensueler en levendiger dan ooit. Béjart was de eerste choreograaf die al in 1955 elektronische muziek gebruikte als begeleiding voor de dansers. Men noemt hem vaak de choreograaf die dans toegankelijk heeft gemaakt, zo schrijft ook Wilfried Eetezonne in de Vlaamse krant *De Morgen* een dag na Béjart's overlijden. Naast de versie van Béjart analyseer ik de versie van Pina Bausch die ook een heel succesvolle carrière heeft gehad. In 2011 maakte Wim Wenders zelfs een film van haar beste werken, *Pina*. Beide choreografieën zijn gebaseerd op een origineel werk van Vaslav Nijinsky. Het contrast tussen beide interpretaties van Béjart en Bausch is heel groot en maakt een analyse erg interessant. Béjart haalt zijn inspiratie uit klassieke dans, klassieke verhalen en andere kunstvormen, terwijl Bausch haar inspiratie haalt uit alledaagse bewegingen en uit de emoties van personen.

Ik kijk binnen deze analyses naar het frame van de dans. Mijn kernvraag is als volgt: in hoeverre kunnen we het semiotische concept *framing* toepassen op een andere studie als dansstudies? Met daarbij drie deelvragen: hoe belangrijk is *framing* binnen een hedendaagse choreografie? Kan *framing* de betekenis van een choreografie veranderen? Zo ja, hoe? Een analyse als dit is niet vanzelfsprekend, zoals eerder vermeldt is er geen arbitraire manier om zo'n hedendaagse choreografie te analyseren, juist omdat er heel veel verschillende aspecten zijn waar op moet worden gelet. Daarom heb ik gekozen

deze werken te analyseren aan de hand van een theorie van één danswetenschapper: Susan Leigh Foster. Zo blijft de lijn van de analyse bij beide werken hetzelfde, en dus ook overzichtelijker.

Om te beginnen zal ik Foster's werk en theorie introduceren, daarna ga ik over tot het bespreken van de *framing* theorie van Jonathan Culler, met daarbij een korte schets van analyse discussies binnen dansstudies. In hoofdstuk twee zal ik overgaan op de frame analyse van de twee choreografieën, daarna volgt de conclusie van de voorgaande analyse.

Hoofdstuk 1: Achtergrond

1.1 Susan Leigh Foster

Foster is begonnen met het opzetten van een analyse manier voor hedendaagse choreografieën aan de hand van een stappenplan. “*Reading dancing is the name I have given to this active and interactive interpretation of dance as a system of meaning*” (xvii). In dit boek bespreekt ze vier modellen van representatie in dans, dit doet ze aan de hand van de werken van vier choreografen: Deborah Hay, George Balanchine, Martha Graham en Merce Cunningham. Haar doel is om door middel van deze modellen op zoek te gaan naar “a new choreographic meaning”, en deze ook te bereiken. Haar boek biedt een kritisch perspectief op het analyseren van een choreografie en tegelijkertijd ook op het maken en kijken van dans. *Reading Dancing* bestaat uit vier hoofdstukken die elk een ander deel van haar theorie aanhalen en analyseren. Zo begint ze in hoofdstuk één met “Composing the Choreographer, the Dancer, and the Viewer” (Foster 1), in hoofdstuk twee gaat ze over naar “Composing Dances” (58), in hoofdstuk drie kijkt ze naar “Historical Approaches to Dance Composition” (99) en in hoofdstuk vier naar “Writing dancing: the viewer as choreographer” (186). Het hoofdstuk wat het meeste van toepassing is op de frame analyse die ik wil aangaan, is hoofdstuk twee. Hoofdstuk twee is *het* hoofdstuk dat specifiek kijkt naar de kunst van dans compositie. In dat deel bekijkt ze dans als een uitdrukkelijk systeem van codes en conventies die de uiterlijke betekenis ondersteunen:

“Chapter 2 considers five such conventions: (1) the dance’s frame – how it separates itself from the rest of the world; (2) its modes of representation – how through *resemblance, imitation, replication or reflection* the dance refers to the world; (3) its style – how it creates a personal signature for itself; (4) its vocabulary – the individual movements of which dance is composed; and (5) its syntax – the principles governing the selection and combination of movements.” (Foster xviii)

Middels de eerste drie conventies kan een dans refereren naar gebeurtenissen in de wereld, de eerste drie verwijzen dus naar de context van de dans. De laatste twee, de vocabulaire en de syntax, zorgen ervoor dat de dans een structuur heeft. De betekenis van de dans, stelt Foster, ontstaat uit de spanning tussen deze twee verschillende

soorten conventies: “between the references that the dance makes to the world and to its own organization” (Foster xviii).

De vijf conventies die hierboven beschreven staan bieden, volgens Foster, een structurele richtlijn om tot de betekenis, of “the new choreographic meaning”, van de dans te komen. Toch vereist een interpretatie veel meer dan alleen het interpreteren van deze vijf conventies. “For any given dance, the viewer must weave together the dance’s references to the world and to other dances with its internal organization to establish the harmonies, tensions, and counterpoints that give the dance both its meaning and its energy” (Foster 97). In deze analyse ligt de focus vooral op de eerste conventie: “the frame,” en kijk ik in hoeverre dit semiotische concept invloed heeft op de twee choreografieën die ik zal analyseren.

1.2 *Framing contemporary dance*

Belangrijk om te vermelden is dat het boek van Foster drie jaar voor Culler’s boek is gepubliceerd, en ze gebruikt het begrip *framing* al. Toch gebruik ik de definitie van *framing* van Culler, maar de manier van frame analyse die Foster voorstelt. Foster en Culler gebruiken namelijk het concept *framing* wel hetzelfde, maar hun definitie is anders. Volgens Foster is het ‘frame’ van een choreografie alleen datgene wat de dans van de rest van de wereld onderscheidt (Foster xviii). Dit houdt niet tegen dat haar manier van frame analyse overzichtelijker en duidelijker is voor het thema van deze paper. Want zij heeft al een aantal *framing* conventies bedacht en onderzocht die zouden helpen in het vinden van “the new choreographic meaning.”

Het concept *framing* die Culler ontwikkeld heeft is veel meer dan alleen “hetgeen wat de dans van de wereld onderscheidt.” Culler’s definitie gaat veel verder dan dat. Hij stelt namelijk dat de (meerdere) betekenissen van een kunstobject worden ingeperkt door het ‘frame’ dat er omheen gelegd wordt, daarbij in gedachte houdend dat het “frame” iets is wat wij zelf aan een kunstobject of tekst toekennen. Culler’s definitie helpt bij het blootleggen van de relatie tussen *framing* en de betekenis van de choreografie, en ligt daardoor dicht bij wat ik wil bereiken. Verderop wordt het concept *framing* verder uitgewerkt

Er wordt vaak gerefereerd naar dans als een ‘universele taal.’ Zo kan je er vanuit gaan dat je een choreografie kan lezen. Net als een tekst heeft een choreografie dus ook een

conceptueel kader. Op het moment dat taal of een choreografie een boodschap willen overbrengen is er al sprake van *framing*.

Jonathan Culler heeft zich veel gemengd in debatten over interpretatie en *framing*. In zijn boek *Framing The Sign* stelt hij een theorie samen waarin hij probeert de hedendaagse kritiek te 'framen'. Met het begrip *framing* gaat hij tegen het gebruik van het begrip context in. *Framing* is volgens Culler een beter concept dan context. Culler vindt dat het idee van context "oversimplifies rather than enriches discussion, since the opposition between an act and its context seems to presume that the context is given and determines the meaning of the act" (Culler XIV). Culler stelt dat context geproduceerd wordt door verschillende interpretatiestrategieën en niet inherent is aan de tekst zelf. Daarom stelt hij voor om niet aan de context te denken maar aan "framing the signs" (XIV). Hij gaat verder met het stellen dat het gebruiken van de expressie "framing the sign" meer voordelen heeft dan het woord "context":

"It reminds us that framing is something we do; it hints of the frame-upⁱⁱ, a major use of context; and it eludes the incipient positivism of 'context' by alluding to the semiotic function of framing in art, where the frame is determining, setting off the object or event as art, and yet the frame itself may be nothing tangible, pure articulation." (XIV)

Zoals eerder vermeldt legt Culler de nadruk op het feit dat een frame iets is wat wij zelf aan een kunstobject of tekst toekennen. Ook gebruikt Culler het begrip *framing* omdat tekens volgens hem altijd meerduldig zijn. Er zijn altijd meerdere betekenissen mogelijk. Deze betekenissen worden echter ingeperkt door het 'frame' dat er omheen wordt gelegd. Iets vergelijkbaar zie je in dans. De mogelijke betekenissen van een dans worden ingeperkt door het 'frame.' Wat deze verschillende 'frames' zijn, die binnen een choreografie de betekenis inperken, haalt Susan Leigh Foster in haar boek *Reading Dancing* aan.

"Literacy in dance begins with seeing, hearing, and feeling how the body moves" (Foster 58). Zo begint het tweede hoofdstuk van het boek waarin Foster "a blueprint for choreographic meaning" (59) beschrijft. Ze probeert de verschillende conventies binnen een choreografie op een rijtje te zetten om uiteindelijk tot "the new choreographic meaning" te komen. De eerste van deze conventies is "the frame – the way the dance sets itself apart as a unique event" (59). Volgens de *framing* conventies die Susan Foster

voorstelt zijn er zes frames die invloed hebben op hoe je een choreografie interpreteert, en dus ook de uiteindelijke betekenis van de choreografie: de aankondiging van het event, de ruimte waar het optreden zal plaatsvinden, het programma boekje met de verschillende beschrijvingen, de aard van het programma, het begin en einde van het optreden, en de 'gaze' of 'focus' van de dansers.

In mijn analyse van de twee choreografieën bespreek ik deze zes frames uitvoerig en probeer ik, naast deze zes frames, ook nog andere frames te ontdekken die Foster eventueel over het hoofd heeft gezien. Voor ik start met mijn analyse schets ik even heel kort het probleem van analyse binnen dansstudies.

Susan Leigh Foster is, zoals in het vorige hoofdstuk beschreven, op zoek naar de betekenis van verschillende hedendaagse choreografieën. Dit doet ze door een interpretatietheorie samen te stellen die voornamelijk bestaat uit twee delen waar een kijker op moet letten: de structuur van de dans en de context die aan de dans vasthangt. De context of frame van de dans beïnvloed volgens haar sowieso je interpretatie. Je kunt niet naar een voorstelling gaan en niet beïnvloed worden door de context waarin jij je begeeft. Zo stelt ze: "The viewer's interpretation of a dance begins with the announcement of the upcoming event" (Foster 59). Dit is een interessant gegeven aangezien dit een punt van discussie is binnen dansstudies. Moet je een dans in zijn geheel interpreteren (met context erbij) of kijk je alleen naar het verhaal die de bewegingen van de dansers op het podium vertellen en niets anders? Als we dan alleen naar de bewegingen kijken, is het dan nog de moeite om een dans te analyseren? Een danswetenschapper die hier verder op ingaat is Alexandra Carter. In *Carter's reader: Routledge Dance Studies Reader*, stelt ze ook een stappenplan voor over hoe, en vooral wat dansstudies zouden moeten bestuderen.

Hedendaagse dans als studie is zeer moeilijk te bevatten. Dansstudies binnen de hedendaagse dans hebben bijna net zoveel moeilijkheden met het inperken van hun werkveld als bijvoorbeeld filmstudies en theater studies. Daarbovenop staat dat de dansstudies nog in de kinderschoenen staan, vooral wat hedendaagse dans betreft. Het probleem binnen dansstudies is vergelijkbaar met andere velden: men weet niet zeker hoe men het werkveld moet beschrijven, wat het juist allemaal inhoud, hoe het ontstaan is et cetera. In Alexandra Carter's reader zijn een aantal lezingen, discussiepunten en analyses samengesteld om zo te bewijzen dat dans weldegelijk een cultureel belangrijke

status heeft dat waardig is voor een studie. "Dance can be discussed, debated, written about, analysed and explored from a wide variety of perspectives (Carter 13). De discussies rond dansanalyse draaien, zoals eerder vermeldt, vooral rond de vraag of een analyse van een hedendaagse dansvoorstelling mogelijk is. De bewegingen hebben geen specifieke naam, de besproken voorstellingen zijn vaak abstract en ingewikkeld, er gebeurt vaak veel te veel op het podium om allemaal in één analyse te bevatten, of juist veel te weinig. Hierdoor wordt meteen het begin van een analyse een struikelblok. Wat Carter voorstelt is om niet op zoek te gaan naar de uiteindelijke betekenis van de dans, maar om een stijgend begrip en waardering te vinden. Dit is het tegenovergestelde van wat Foster voorstelt: om juist wel op zoek te gaan naar "the new choreographic meaning" aan de hand van een analyse van de choreografie. Nog steeds wordt er getwijfeld of het vinden van de betekenis van een hedendaagse choreografie nu wel echt nodig is. Alhoewel ik me niet bezighoud met deze vraag, over het wel of niet te weten komen van de betekenis van een choreografie, is het aanhalen van deze discussie wel degelijk belangrijk. Dit alleen al om te laten zien dat deze spanning er is. Want wat kunnen we dan doen aan deze spanning? Hoe kunnen we dit oplossen, welk concept kan men gebruiken om een hedendaagse choreografie op een overzichtelijke, makkelijke manier te analyseren? *Framing*, misschien?

Ik start mijn analyse met een korte inleiding van de originele choreografie, gemaakt door Vaslav Nijinsky, een introductie van de choreografen waarna ik overga in de analyse.

Hoofdstuk 2: Analysing the frame

Le sacre du printemps was eerst en vooral een muziekstuk gecomponeerd door Igor Stravinskyⁱⁱⁱ op aanvraag van Sergei Diaghilev^{iv} voor zijn dansgezelschap, *Les Ballets Russes*. De originele choreografie werd gemaakt door Vaslav Nijinsky^v en werd voor het eerst opgevoerd in 1913. Het stuk wordt gezien als één van de meest invloedrijke choreografieën van de twintigste eeuw. Niet alleen was het controversieel toen het voor het eerst werd opgevoerd, het is ook honderden malen herwerkt door talloze choreografen en componisten die hun eigen visie op het stuk wilden loslaten. *Le sacre du printemps*, (vertaald: het offer voor de lente) gaat, zoals de titel al verklapt, over een offer. Om het even kort samen te vatten gaat de originele choreografie over een jonge maagd die verkoren wordt om zich, letterlijk, tot de dood te dansen als offer voor de zonnegod.

Zowel Pina Bausch als Maurice Béjart hebben het werk laten beïnvloeden door hun eigen uitgesproken stijl. Tussen beide werken zijn er veel verschillen te ontdekken maar tegelijkertijd ook veel overeenkomsten. Wat deze verschillen en overeenkomsten zijn zal in het op één na laatste hoofdstuk besproken worden. Ik zal eerst beide choreografieën apart van elkaar analyseren. Ik start met Pina Bausch's versie van *Le sacre du printemps*.

2.1 Pina Bausch

Pina Bausch (1940 – 2009) is samen met Maurice Béjart en Merce Cunningham^{vi} één van de grootste en belangrijkste choreografen van de eenentwintigste eeuw. Met haar specifieke en eigenzinnige stijl bracht zij de hedendaagse dans op een heel ander niveau. In 1972 startte zij met het *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*; een gezelschap die tot op de dag van vandaag de wereld rond reist met haar verschillende choreografieën. Hetzelfde gezelschap die we in de film van Wim Wenders kunnen aanschouwen. Pina Bausch is bekend door haar aparte manier van werken; ze gaat heel vaak uit van één emotie of beweging en creëert daarmee een volledige choreografie. In de film *Pina* (2011) krijgen we een scène te zien van een mannelijk danser uit haar gezelschap die vertelt over haar manier van werken. Deze man kreeg de opdracht een beweging te vinden die de “joy” of “the pleasure of dancing” naar boven brengt. Met die ene beweging creëerde Bausch een volledige scène voor de choreografie *Vollmond (Full Moon)*. Dit is

één van de redenen waarom haar dans zo uitgesproken emotioneel is, ze creëert scènes die rond één woord, vaak één emotie zijn gebouwd. Het is deze manier van werken die een emotionele reactie oproept bij de mensen: het brengt iets nieuws, iets wat mensen nog niet vaak gezien of gevoeld hebben. “In taking people's essential emotions as its starting point - their fears and needs, wishes and desires - the Tanztheater Wuppertal was not only able to be understood throughout the world, it sparked an international choreographic revolution” (Servos). Die emotie zien we ook heel sterk terug in haar versie van *Le sacre du printemps*.

De choreografie van Pina Bausch werd voor het eerst opgevoerd in 1975. Bausch's versie van *le sacre* wordt gezien als een mijlpaal in haar danscarrière: “the emotional force and unmediated physicality of the piece became trademarks of her work” (Servos). In totaal duurt de choreografie ongeveer een half uur. Aangezien een lange choreografie het moeilijk maakt om de essentiële punten te analyseren heb ik gekozen om de versie te analyseren die in de film van Wim Wenders^{vii} wordt gedanst. De film *Pina* (2011), geregisseerd door Wenders, werd twee jaar na haar dood uitgebracht. Deze film was vooral een ode aan Pina Bausch zelf, maar tegelijkertijd ook om een breder publiek aan haar manier van dansen voor te stellen. In de film wordt de choreografie ingekort tot ongeveer tien minuten. Ook wordt het stuk op een meer cinematografische manier voorgesteld en krijgen we dus een heel ander beeld van de betekenis van het stuk; wat een analyse interessant maakt zeker in vergelijking met de choreografie van Maurice Béjart.

2.1.1 De aankondiging

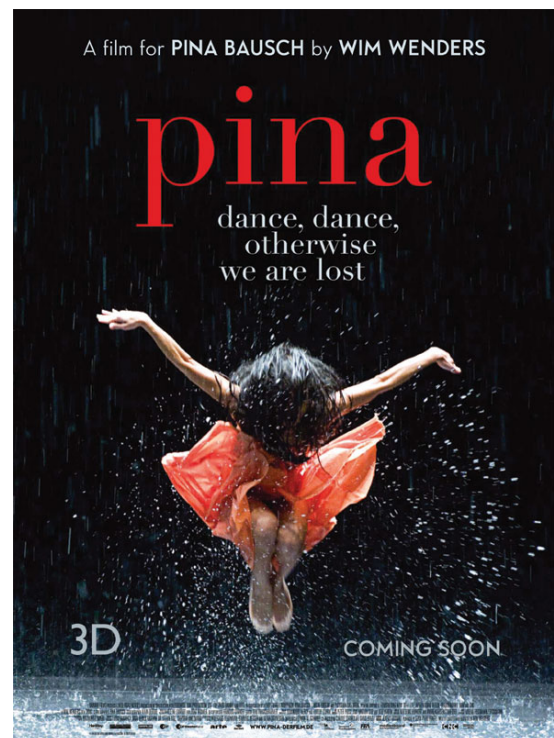
Volgens Susan Leigh Foster begint het framen van een choreografie bij de aankondiging van het optreden. “Descriptions of the event in these announcements help to establish its distinctiveness through references to generic types as well as through adjectives...” (Foster, 60). Zo is ook de titel van het werk een frame op zich: *Le sacre du printemps*. We weten dus meteen al dat dit een choreografie zal zijn die over het offeren van iets of iemand gaat. Een offer kan volgens het woordenboek van de Nederlandse taal, de *Van Dale* (2014) twee dingen betekenen: een gift doen die aan een (of de) godheid wordt toegewijd: *brandoffer*, *reukoffer* OF iets dierbaars dat wordt afgestaan: *een offer brengen* (a) een gave geven; (b) zich opofferen. We krijgen dus meteen een hint over wat het stuk zou kunnen gaan, maar we kunnen het nog niet

vastpinnen. Een aankondiging is bijvoorbeeld ook een programmaboekje dat beladen is met woorden als “briljant”, “adembenemend” enzovoort. Omdat het hier om een film gaat is er geen programma boekje beschikbaar, maar natuurlijk wel een trailer.

De trailer^{viii} van de film, die je kunt vinden op de bijgevoegde DVD samen met de twee choreografieën, duurt ongeveer twee minuten en is net als een programmaboekje beladen met adjectieven en prikkelende beelden. Het eerste wat we te zien krijgen is een beeld waar naast een beschrijving staat: “Official entry – Germany/ Best foreign language film/2012 acadamy awards.” Meteen komen we te weten dat deze film een award heeft gewonnen. Dan moet het toch echt een goede film zijn, niet? Daarna wordt de kijker van de trailer een aantal vragen gesteld: “Is it dance? Is it theatre? Or is it just life?” De kijker mag zelf beslissen hoe hij de dans van Bausch beschouwd. Als gewoon dans, als theater of als het leven zelf. Deze vragen kan je natuurlijk alleen beantwoorden als je de film zelf hebt gezien. Des te meer redenen om de film te gaan kijken. Nadat die vragen gesteld worden krijgen we meteen weer een beeld met de verschillende filmfestivals waar de film *Pina* genomineerd werd en/of awards gewonnen heeft. Dan komen verschillende adjectieven in beeld, afwisselend met shots uit de film: “love, freedom, struggle, longing, joy, despair, reunion, beauty, strength” met op het einde een quote van Pina Bausch zelf: “dance, dance... otherwise we are lost.” De adjectieven verwijzen naar emoties die iedereen wel eens meemaakt. Deze woorden lijken te zeggen dat de dans in deze film toont hoe het leven is.

De vraag of deze film dans, theater, of het leven voorstelt wordt eigenlijk door de trailer zelf, wel of niet bewust, beantwoord. Wanneer de trailer eindigt krijgen we nog snel een quote^{ix} uit *The Wall Street Journal* te zien die nog een aantal mooie adjectieven weergeeft : “a haunting elegy, a wondrously surreal evocation” (Joe Morgenstern). Deze trailer suggereert een heel aantrekkelijke samenvatting van de film te zijn.

Al deze verschillende kleine elementen binnen de trailer duiden erop dat dit een professionele productie is, maar ook de poster



Afbeelding 1

helpt hieraan mee. Heel duidelijk staat het woord '3D' erop vermeldt, om de ervaring van de dans nog groter te maken. Een 3D-dansfilm is tegelijkertijd iets wat nog niet vaak gedaan is. De poster, en het feit dat de film in 3D is, toont meteen hoe deze film afwijkt van de gewone "ik-ga-naar-een-theater-en-kijk-naar-een-voorstelling" ervaring. Je wordt door het driedimensionale beeld met je stoel op het podium geplaatst, iets wat in een normale Pina Bausch voorstelling niet gebeurt.

"All these factors guide the viewer toward certain expectation about the event by indicating how it differs from daily life and how it defines itself within its tradition" (Foster, 60). Het programma boekje, de trailer en de inleidende tekst is het eerste frame binnen een analyse van een voorstelling. Alhoewel de trailer van *Pina* (2011) niet specifiek over haar versie van *Le sacre du printemps* gaat, wordt er gehint dat alle choreografieën in deze film de vraag aanhalen hoe we het leven, door middel van dans, kunnen representeren. We krijgen meteen een kader waarin we de choreografieën kunnen bekijken: hoe relateert deze choreografie aan het leven?

2.1.2 De ruimte

"On entering the performance space, the viewer finds further evidence about the nature of the event" (Foster, 60). In het tweede soort frame bespreekt Foster de ruimte waarin de voorstelling zich bevindt. Ze maakt hierbij onderscheid tussen verschillende soorten podia: het normale, vierkante toneel waarbij de vierde muur is weggefallen en 'theaters-in-the-round', waarbij het publiek niet alleen de dansers kan aankijken, maar ook elkaar. Bij *Pina* is geen enkele van toepassing. Het gaat om een film die, zoals ik eerder al vermeldde, heel cinematografisch met de choreografie is omgegaan. Toch is de ruimte waarin deze choreografie gefilmd is van groot belang. De dans is weldegelijk gefilmd op een podium, en dat brengt dus ook een eigen frame met zich mee. Foster haalt een vorm van ruimte aan waarbij het publiek gevraagd wordt om door de ruimte heen te bewegen. Je kan het vergelijken



Afbeelding 2

met een wandeling door een museum, alleen is er op een podium beperkte ruimte. Je wandelt als publiek op het podium, stopt als je een bepaald stuk van de choreografie wilt bekijken, en wandelt weer verder als je denkt het gezien te hebben. Dit is ongeveer wat er gebeurt als je een choreografie volgt via film. Deze film is niet als een standaard voorstelling gefilmd waarbij de camera steeds op één bepaald punt blijft staan. Je wandelt als het ware door de choreografie heen. De camera leidt je naar de plek waar de actie is. Dit heeft voordelen en nadelen. Je kan namelijk nooit de volledige choreografie zien, want je ziet wat de camera wilt dat je ziet, niet wat jij wilt zien. Maar tegelijkertijd geeft deze manier van kijken een heel andere ervaring. Je staat tussen de dansers, je volgt de actie van erg dicht bij. Iets wat bij een normale, standaard voorstelling niet het geval is. Een voorbeeld van hoe het camerawerk gebruikt wordt om de kijker midden in de plek van de actie te plaatsen lees je hieronder.

De ruimte waar de choreografie zich in bevindt wordt in de film voor onze neus opgebouwd. We zien zes containers vol met aarde die omgegooid en verspreid worden op het podium. Ze willen de sfeer creëren dat de kijker binnen maar toch buiten is. Meteen daarna wordt het licht gedimd en zien we één vrouw, op een rood doek liggen. Terwijl we ingezoomd op het meisje op de grond blijven zien we achter haar meer en meer personages op het podium verschijnen. Wanneer er een grote groep vrouwen te zien is op het podium wordt het licht in de ruimte. Meteen daarna horen we ook een opleving in de muziek: de lente is er.



Afbeelding 3

In het begin van de choreografie wordt het rode doek steeds in de gaten gehouden door de groep vrouwen. Ook de camera fixeert zich op dit doek. De vrouwen lopen er van weg en kijken er angstig naar, het is duidelijk dat de rode doek een belangrijke rol

speelt in de choreografie. Al snel

verschijnt er een groep mannen. De mannen blijven, net als de vrouwen bij hun eigen groep. Geen enkele man komt dichtbij de vrouwen. Beide groepen dansen een totaal verschillende choreografie, dit suggereert dat ze niets met elkaar te maken hebben.

Wanneer het duidelijk wordt dat het rode doek eigenlijk een rode jurk is, wordt deze jurk doorgegeven zodat elke vrouw de jurk aan de blonde man kan voorstellen. Deze man lijkt de leider van de mannengroep te zijn. Hij is degene die moet kiezen wie geofferd zal worden. Omdat we op dit moment kijken vanuit het perspectief van de man lijkt het alsof de kijker degene is die het offer moet uitkiezen (zie afbeelding 3). De kijker wordt volledig betrokken bij de choreografie. Eén voor één komen een aantal vrouwen met de jurk naar voren en lopen weer terug wanneer hij hen afwijst. Je hoort de muziek meteen veranderen wanneer het laatste meisje naar voren loopt. Hij grijpt haar vast en dit leidt tot een uitbarsting van dans door beide groepen. Het stuk eindigt met het meisje dat wordt “weggegooid” en op het midden van het podium blijft staan. Ze is gescheiden van de groep: zij is het offer. Door dit perspectief te gebruiken, de kijker die betrokken wordt, roept het een soort schuldgevoel op. Als je deze scène in 3D voorstelt komen de vrouwen naar je toe gelopen met een heel angstige blik op hun gezicht en leggen ze de rode jurk bijna op je schoot. De kijker wordt zelf een medeplichtige, en staat met de dansers op het podium. De scheidingslijn tussen danser en kijker vervalt en neemt de lijn tussen het echte leven en choreografie dus ook weg.

Waar we ook nog rekening mee moeten houden is het feit dat de kijker gewoon in een bioscoopzaal zit. Deze is anders opgebouwd dan een theater. Alle stoelen zijn naar voren gericht, allemaal naar dat ene scherm waar de actie op zal verschijnen. Dus ook al wordt in deze film de lijn tussen realiteit en choreografie weggeveegd, de kijker zit nog steeds in een statische bioscoopzaal. De realiteit waar de kijker zich in bevindt zal dus nooit helemaal weggenomen kunnen worden; al helpt het 3D effect van de film de werkelijke omgeving van de kijker wel te minimaliseren.

2.1.3 De aard van het programma

Als derde soort frame verwijst Foster naar “the nature of the program” (62). Met deze conventie kijkt Foster of het een voorstelling is die een volledige avond in zal nemen en dus gemaakt is door één persoon, of dat het een avond is die verschillende werken van dezelfde (of verschillende) choreografen presenteert. De vorm van zo’n voorstelling, stelt Foster, heeft sowieso invloed op hoe de kijker naar elk stuk kijkt.

In deze film gaat het om verschillende choreografieën van dezelfde choreograaf die opnieuw geïnterpreteerd zijn door een regisseur. Ze zijn heel erg dicht bij het origineel gebleven; ze hebben de choreografieën vaak alleen verplaatst van op het podium naar

buiten in de natuur of andere omgevingen, maar voor het grootste deel blijft de dans hetzelfde. Het is een ode aan Pina Bausch haar werk en leven, en toont haar werk op een zodanige manier dat je niet anders kan dan het bewonderen en respecteren.

De choreografie, *Le sacre du printemps*, zelf is een ode aan de dansgeschiedenis. *Le sacre* werd voor het eerst opgevoerd op 29 mei 1913, en was toen niet succesvol. Het werd gezien als een heidense opvoering, het was taboe dat men een heidens ritueel zou opvoeren op het toneel. De première verliep dan ook heel onrustig, mensen gingen zelfs met elkaar op de vuist. De choreografie is van een schande gegroeid naar een groot succes. Het feit dat grote choreografen als Pina Bausch en Maurice Béjart dit stuk hebben herwerkt toont de kwaliteit en potentie die de originele choreografie en muziek compositie in zich hadden.

2.1.4 Het begin en einde van het stuk

“Either the lights illumine the beginning of the action, or they reveal action already in process” (63). In deze conventie kijkt Foster naar het begin en einde van de choreografie. Als eerste kijkt ze naar het licht en stelt ze de vraag wat de kijker als eerste ziet: is er een statisch beeld wanneer het doek open gaat, waarbij de dansers in een bepaalde formatie klaar staan om te beginnen met de dans? Komen de dansers op het podium gewandeld? Of zijn de dansers al aan het bewegen voordat de muziek begint? Alle mogelijkheden geven een andere eigenschap en/of frame van de dans. Wanneer eerst het licht aangaat en je daarna de danser op het podium ziet verschijnen toont dit dat de persoon duidelijk maakt dat hij een rol speelt. Hij komt op het podium gewandeld om te beginnen met de dans; hij is in zijn rol. “He acknowledged the occasion and the audience as part of beginning the piece” (63). Het is alsof de danser het publiek laat weten dat deze opvoering voor hun gedanst wordt. Wanneer de lichten aan gaan en de dans al begonnen is, toont dit het publiek dat de gebeurtenissen op het podium al een tijdje bezig zijn. “You are now able to see events that have been going on for some time” (63). Dit specifieke gebruik van het gordijn en de lichten is van belang omdat dit de status van de dans in het leven toont. Tegelijkertijd toont dit of de kijker van deze voorstelling iemand is die alleen maar kijkt naar de actie van de voorstelling of dat de kijker wordt betrokken bij de voorstelling.

Le sacre du printemps begint in de film *Pina* als een normale voorstelling. Het wordt donker, buiten één lamp om die gericht staat op het meisje die in een hoek op het rode

doek ligt. Het meisje, het zand en die ene lamp staan al aan, de kijker kan denken dat het meisje daar al een tijdje ligt. Maar, in de film krijgen we vlak daarvoor het beeld te zien van de werkmannen die het zand verspreiden op het podium, deze situatie wordt duidelijk opgebouwd als 'een voorstelling.' In het begin van de voorstelling wordt de kijker dus niet echt betrokken bij de choreografie en is deze een spectator. Pas wanneer de muziek start begint het meisje heel stil en klein te bewegen. Nog steeds zijn we een buitenstaander. Snel daarna verplaatst de camera naar vlak voor het meisje haar gezicht, we bekijken haar nu van dichtbij, terwijl er steeds meer vrouwen op het podium verschijnen. Tot het moment dat de rode jurk van de grond wordt gehaald blijft de kijker een buitenstaander binnen het spektakel. Wanneer de rode jurk in de handen is van één van de dansers staan we opeens midden op het podium, tussen al de andere dansers.

De choreografie eindigt heel abrupt. De dansers eindigen in de rechterbovenhoek van het podium. De mannen en vrouwen staan opeens door elkaar. De man die het offer moest kiezen staat met het meisje in de rode jurk in zijn handen voor de groep. Hij heeft haar op een zodanige manier vast dat het lijkt alsof hij haar aan de groep presenteert en vraagt "is dit het offer?" Op erg oplevende muziek begint de groep tegelijk op en neer te bewegen door kort en schokkend hun benen te buigen en weer te strekken. De man die het meisje in de rode jurk vast heeft draait haar traag om en kijkt weg van haar. Op het meisje haar gezicht zijn doodsangsten te zien. De man laat haar los en ze rent uit beeld, een seconde later zien we haar stokstijf op het midden van het podium staan, de camera zoomt volledig uit en alles op het podium vervaagt en verdwijnt.

We kunnen er vanuit gaan dat het meisje in de rode jurk het offer was, of ze echt geofferd is weet de kijker niet. Alles verdwijnt en de kijker blijft achter met het beeld van een leeg podium en zijn eigen verbeelding.

2.1.5 De 'gaze' of focus van de dansers

"From the moment the action begins, the dancers' recognition of the audience can direct the viewers' attention in several ways" (63). Waar de dansers naar kijken is essentieel binnen een choreografie. Verschillende blikken betekenen verschillende dingen. Zoals je kan zien wanneer iemand boos of vrolijk kijkt kan je in een choreografie door de blik van een danser naar de actie geleid worden. "The gaze" of focus van een danser is een soort communicatie middel tussen de danser en de kijker. Door het publiek aan te kijken kan een danser zeggen dat hij er zich van bewust is dat dit een

voorstelling is en dat hij de kijker erkent als een deel daarvan. Wanneer de dansers' focus in de performance ruimte zelf gericht is, is de danser volledig geabsorbeerd in de dans zelf en herkent hij geen enkele wereld meer, buiten de dans.

Door de choreografie heen is de focus van de dansers nooit naar voren gericht, ze kijken naar de verschillende hoeken van het podium, hun ogen zijn meer naar de hoogte gericht of ze kijken naar een bepaald punt. Maar in het algemeen kijken ze de kijker nooit aan. Behalve wanneer de rode jurk gepresenteerd wordt aan de man/kijker. Dan kijken de dansers recht in de ogen van de kijker vol angst en wordt de kijker heel nadrukkelijk betrokken in de choreografie. Zelfs als de camera door de dansers heen beweegt richten ze hun blik nooit in de camera zelf, altijd er langs. Vaak zien we ze zelfs met hun ogen dicht, de dansers worden volledig geabsorbeerd in de dans en de muziek.

Er is één object die de focus van de dansers grijpt, de rode jurk. Wanneer deze op de grond ligt lopen ze er van weg terwijl ze er angstig naar kijken. Wanneer iemand de jurk eindelijk van de grond haalt wordt deze persoon vol angst aangekeken. Het is moeilijk om er niet vanuit te gaan dat de jurk voor het offer staat. Het is vaak het centrum van hun blik. Wanneer het uitverkoren meisje, de jurk aanheeft, wordt zij dat centrum. De andere dansers lopen rond haar, en staren naar haar terwijl ze megedragen wordt door de man die haar vast heeft. De choreografie draait volledig rond het offer, hun focus is het offer. Met alle bewegingen die ze maken, zijn ze elke keer ze zich verplaatsen een stap dichterbij het vinden van het offer. Wanneer ze de juiste uitverkorene hebben gevonden zijn alle ogen op haar gericht.

We zien dus dat het grootste deel van de choreografie de kijker gewoon een kijker blijft, en niet betrokken wordt bij de choreografie. Maar toch, op één van de belangrijkste punten van de choreografie wordt de kijker volledig betrokken: het uitkiezen van de uitverkorene. Door dat ene moment krijg je meteen het gevoel dat je belangrijk bent, op dat ene moment ligt de focus op jou. Jij moet kiezen.

2.1.6 Andere conventies

Al deze verschillende, hierboven genoemde, conventies vormen volgens Foster op een progressieve manier het frame van de dans. Dat frame moet volgens Foster een aantal verwachtingen over de voorstelling opwekken bij de kijker: "that it will be formal or familiar; sacred or playful; virtuoso, athletic, or soul-searching; classical, modern, or

postmodern. Framing conventions also help to define the viewer's role- as spectator, voyeur, or witness- in watching the event" (65).

De aankondiging van het event, de locatie, de titel, de vorm van het avondprogramma en het contact met het publiek via de focus, zijn volgens Foster de belangrijkste conventies die het frame van de dans bepalen. Volgens Culler's definitie van *framing*, is een frame datgene dat een interpretatie van een kijker kan beïnvloeden in het geven van betekenis aan een werk. Als we deze definitie aanhouden zijn er, in mijn ogen, nog een aantal conventies die Foster over het hoofd heeft gezien. De vijf die zij opnoemt en beschrijft zijn zeker heel erg van belang. Toch zijn er nog conventies die, moesten deze veranderd worden binnen een choreografie als *Le sacre du printemps*, de betekenis van de dans zouden beïnvloeden. Één hiervan is de kostuums.

Binnen een choreografie is een kostuum, en het stijlen van de dansers in het algemeen van groot belang. Dit is een conventie die Foster niet noemt. Wat is een choreografie zonder dansers? De danser staan centraal in een choreografie, het is dus belangrijk dat deze de juist kostuums aanhebben, om zo te zorgen dat het volledig plaatje klopt. Om de geschikte dansers te vinden worden er audities gehouden; om ze te kijken wie het beste is om de choreografie uit te voeren. Daarbij wordt gelet op hun uiterlijk, hun danstechniek, de manier waarop ze bewegen en nog veel meer. Alleen al het kiezen van de geschikte danser voor een choreografie kan dagen duren. Daarna worden kostuums gepast en aangepast tot ze perfect zijn. Het lichaam van de danser en het kostuum zijn net zo belangrijk als het licht of in welke zaal de voorstelling zal plaatsvinden. De dansers zijn het focuspunt van de kijker.

In *Le sacre du printemps* van Pina Bausch zijn de dansers heel sober gekleed. De vrouwen dragen een huidskleurige jurk tot net onder de knie met spaghettibandjes en de mannen dragen een zwarte, lange broek en dansen met ontbloot bovenlijf. De jurken van de vrouwen hangen los rond hun lange lichamen, elke beweging die ze maken is duidelijk zichtbaar omdat de kostuums niet voor afleiding zorgt maar juist meebeweegt met de beweging. De jurken zijn huidskleurig en worden naar het einde van het stuk toe meer bruin door het rollen en dansen op de aarde. Het aardse van de choreografie wordt dus benadrukt door de kledij. Hetzelfde met de mannen, hun bovenlijven zijn misschien wel bloot, maar door het zweet blijft daar naar het einde van de choreografie toe ook aarde aan plakken. Het worden bijna beesten die voor hun leven aan het dansen zijn.

Dit frame is belangrijk omdat de choreografie een totaal andere gevoel zou meedragen dan wanneer de dansers in kostuum op het podium staan, of in strakke danspakjes. Er is echt gekozen voor aardse en simpele kostuums, om zo dicht mogelijk te blijven bij het natuurlijke en ook zelfs het menselijke.

Een andere frame conventies die belangrijk is, maar niet bekeken wordt door Susan Foster, is de muziek en het geluid. De originele choreografie van Vaslav Nijinsky is gedanst op muziek van Igor Stravinsky. Stravinsky's muziek, tijdens de première in 1913, werd afgekeurd. Het zat vol asymmetrie en dissonanties waar het publiek niet tegen kon. Zijn muziek werd als te avant-garde gezien, tijdens de hele première was boegeroep te horen in de zaal: "Stravinsky's score can be seen as a paving the way for 20th-century modern composition, and it sounds no more daring to today's listeners than the average film scores. Yet no present-day listener can possibly appreciate how shocking the dissonance, droning and asymmetrical rhythms of *Le sacre du printemps* sounded to its premier audience on this night in 1913." (history.com).

Toch heeft Pina Bausch ervoor gekozen dezelfde muziek te gebruiken in haar herwerking. Het toont wat een vooruitgang we hebben gemaakt wat cultuur en vooral stijl betreft. Ook gaat het verhaal om het offer. We kunnen een offer niet associëren met heel erg klassieke pianomuziek, het moet choqueren en anders zijn dan normaal, want dat is een offer ook.

Niet alleen de muziek maar ook het geluid is belangrijk. De regisseur van de film, Wim Wenders, had ervoor kunnen kiezen om het geluid van de dansers weg te halen maar dat heeft hij niet gedaan. We kunnen de dansers heel erg duidelijk horen hijgen en snakken naar adem, zelfs horen we af en toe een klein piepje bij een hele snelle beweging. Dit maakt de choreografie meer toegankelijk en menselijker.

Al deze bovenstaande conventies vormen het frame van de dans; het frame kan een betekenis vormen. Dus in essentie moeten we met al deze bovenstaande kenmerken een betekenis aan de dans kunnen geven. Wat als we alles wat we van de bovenstaande choreografie, wat het frame betreft, omgooien en op een andere manier invullen. Blijft de essentie van de choreografie dan hetzelfde? Dit zullen we te weten komen na de analyse van de choreografie *Le sacre du printemps* van Maurice Béjart. Waarbij we hetzelfde verhaal en dezelfde muziek te zien krijgen op een ander podium en met andere

dansers. Een andere interpretatie van Stravinsky's en Nijinsky's *Le sacre du printemps*. Het frame verandert, verandert de essentie van de betekenis dan ook?

2.2 Maurice Béjart

“De uitdaging van de chaos aanvaarden en deze chaos een menselijke orde afdwingen: dat is de taak die Maurice Béjart de dans heeft toegewezen”, schrijft Roger Garaudy in het boek *Dans de XXe Eeuw: Béjart*. Maurice Béjart (1927 – 2007) is volgens vele de choreograaf die dans toegankelijk heeft gemaakt. Hij was degene die geloofde dat men alles kan zeggen in de taal van dans. De klassiek getrainde Béjart richtte zijn eerste gezelschap op in 1954. Vanaf zijn eerste choreografie slaat hij een nieuwe weg in en creëert hij zijn eigen taal door middel van dans. Béjart weigert de breuk tussen klassiek ballet en moderne dans te erkennen: “hij komt tot een synthese van beide, een nieuwe expressievorm die beide tegelijk verzoent en overstijgt” (Garaudy, 51).

Le sacre du printemps is één van de honderden choreografieën die Béjart gemaakt heeft. Deze choreografie werd voor het eerst opgevoerd in december 1959 in Brussel en duurt in totaal ongeveer vierendertig minuten. Aangezien deze choreografie in zijn totaliteit ook redelijk lang is, heb ik besloten een verkorte versie te analyseren. In 2008 was het *Béjart Ballet Laussane*, het gezelschap van Béjart, in België om zijn bekendste choreografieën op te voeren in drie grote



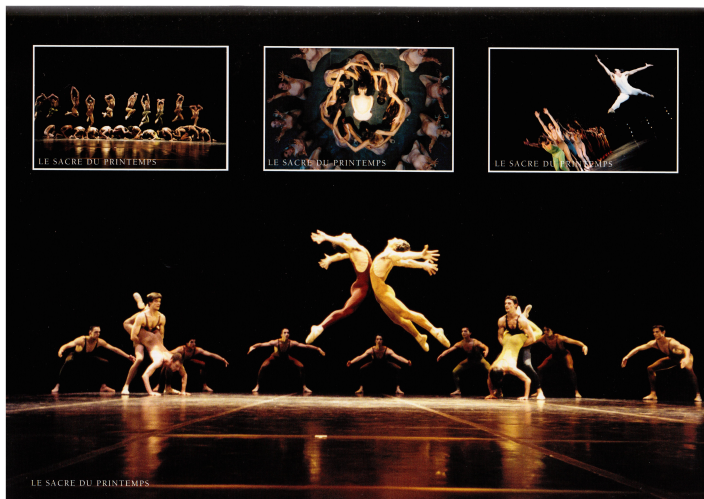
Afbeelding 4

steden: Brussel, Antwerpen en Gent. De naam van dit event was: *Béjart festival 2008, 7 balletten, 3 locaties, 1 grootmeester*. Als groot fan van Maurice Béjart moest ik daar natuurlijk bij zijn. Ik zal deze choreografie analyseren aan de hand van een eerder opgenomen DVD (2005) die dezelfde choreografieën toont. De verkorte choreografie die op de DVD te vinden is duurt ongeveer zes minuten. Het lijkt een hele korte samenvatting van het originele stuk, dat vierendertig minuten duurt, maar de essentiële

punten zijn perfect te vinden. Opnieuw analyseer ik deze choreografie aan de hand van Susan Leigh Foster's frame conventies.

2.2.1 De aankondiging

Amper een jaar na het overlijden van deze grootmeester staat zijn gezelschap al weer op de planken met zijn beste choreografieën. Een groot event als het *Béjart festival 2008* krijgt natuurlijk heel erg veel publiciteit. Trailers, gigantische posters en vele programmaboekjes. Alles wordt uit de kast gehaald om de mensen ervan op de hoogte te brengen dat deze voorstelling binnenkort op het programma staat. Het programmaboekje is in A4 formaat en maar liefst veertig pagina's lang. Natuurlijk staat het vol met foto's en informatie. Het boekje begint met een aantal korte voorwoorden, een in memoriam tekst, een korte beschrijving van Béjart's leven en zijn connecties met verschillende plaatsen in België en een beschrijving van de belangrijkste personen binnen zijn gezelschap. Daarna overloopt het boekje zijn belangrijkste choreografieën.



Afbeelding 5

In totaal worden zeven verschillende choreografieën genoemd: *L'oiseau de feu*, *Juan y Teresa*, *Suite de Danses*, *Zarathoustra*, *Le Tour Du Monde en 80 minutes*, *Igor et Nous* en *Le sacre du printemps*. De choreografie die voor ons belangrijk is, is de laatste.

In de beschrijving van deze choreografie vinden we een tekst die Maurice Béjart zelf geschreven heeft bij het maken van deze choreografie (vertaald vanuit het Frans):

“Wat symboliseert de lente, buiten de immense primitieve kracht die door de winter inslaapt, plots uit één spat en de wereld doet oplaaien of het nu op een plantaardig, dierlijk of menselijk niveau is?”

De menselijk liefde, is zijn tastbare vorm, symboliseert de goddelijke daad om de cosmos te schapen en de vreugde die hieruit voortvloeit. Laat ons, op het moment waar de figuurlijke grens van het menselijke brein bereikt wordt en men over een wereldcultuur

begint te praten, de niet universele folklore verwerpen. Laat ons de essentie behouden, die in alle continenten en culturen aanvaard worden en identiek zijn.

Laat dit ballet, ontroofd van alle gemaaktheid, een eerbetoon zijn aan de fusie en de puurheid tussen man en vrouw. Een verbond tussen hemel en aarde. Een dans van leven en dood. Even onvergankelijk als de lente!”

Deze tekst heeft een filosofische toon, en is op zich heel belangrijk voor het frame van de choreografie. Het verteld ons de inspiratie bron die BÉjart gebruikt heeft voor het creëren van deze choreografie. In tegenstelling tot Bausch, die zich focust op het offeren van iets of iemand, focust BÉjart zich op een gevoel: de liefde. Hij spreekt de lezer in deze tekst direct aan door tot tweemaal toe “laat ons” te gebruiken. Zijn bedoeling is om de kijkers een manier te geven om deze choreografie te bekijken. We moeten het niet zien als een offer, we moeten het zien als “een eerbetoon aan de fusie en de puurheid tussen man en vrouw.” Het draait om de liefde, die een spel kan zijn tussen leven en dood. En die liefde is even onvergankelijk als de lente. Deze tekst is zo interessant omdat het een volledige andere kijk is op het verhaal van het origineel. In plaats van een dramatische, bedroevende en beangstigende choreografie over iemand die geofferd moet worden kijkt BÉjart er met een heel andere blik naar. Hij focust zich niet op het offer, maar op de lente, en het gevoel die de lente met zich meebrengt. Het gevoel dat net zo sterk is als het gevoel van de liefde. Hij trekt de titel van het origineel uiteen en laat het “offer” gedeelte weg. Een offer hoeft niet altijd iets slecht te zijn, lijkt het te klinken.

2.2.2 De ruimte

In tegenstelling tot de film *Pina* (2011) is dit gewoon een opname van de voorstelling. Het is helemaal niet cinematografisch gefilmd, het gaat puur op de dans, en wat er die avond getoond is. Op de DVD staan acht verschillende choreografieën die opgevoerd zijn tijdens het festival. Eén daarvan is BÉjart's *Le sacre du printemps*. De scène die we te zien krijgen op de DVD bevindt zich in de originele versie, van meer dan een half uur, op het einde van de choreografie. Eigenlijk kunnen we in deze versie het hoogtepunt van de choreografie zien.

Het eerste wat we te zien krijgen is het beeld van de volle zaal. Honderden mensen, allemaal op dezelfde soort stoeltjes die allemaal naar voren gericht zijn. Er zitten zodanig veel mensen dat je ze niet allemaal kan zien zitten. Het licht dimt in de zaal, en

het gordijn gaat open. De choreografie begint, we zien één vrouw in het midden van het podium staan, de muziek begint plots en het licht schiet aan. Opeens zijn er dertig andere dansers op het podium te zien. Deze zijn duidelijk verdeeld in twee groepen: links vrouwen, rechts mannen, en die ene vrouw in het midden. De focus is op haar gericht.

De ruimte waar de choreografie zich in bevindt is dus een gewone theaterzaal. We zien tape op de vloer van de dansmatten die op het podium geplaatst zijn. We zien de coulissen en het achterste doek. Ook het beeld van het podium is heel statisch, buiten inzoomen en uitzoomen doen de camera's niet veel. Het draait volledig rond de dans en de dansers op het podium. Geen attributen, geen decor, alleen vierendertig lichamen.

2.2.3 De aard van het programma

“Viewers of a single artist’s concert consisting of several pieces, each dated in the program, will tend to historicize the dances with respect both to the artist’s own development and to larger aesthetic trends” (Foster 62), en dat is precies wat deze voorstelling doet. De choreografie is deel van een grotere voorstelling die het leven en werk van Maurice Béjart viert. Het viert niet alleen de choreografieën die hij gecreëerd heeft, maar ook zijn werkwijze, zijn creatieproces, de door hem opgeleide dansers en zijn filosofie over de danswereld. Maurice Béjart wordt wel vaker de grootste en belangrijkste choreograaf van de eenentwintigste eeuw genoemd. Een avondvoorstelling organiseren die zijn beste, meest invloedrijke werken toont roept dan natuurlijk heel wat verwachtingen op bij de kijker.

Le sacre du printemps is op deze DVD de opening van het avondprogramma. Met de wereldberoemde, rebelse muziek van Stravinsky en de interessante interpretatie van Maurice Béjart is deze choreografie de perfect start van het programma, een viering van de liefde en lente.

2.2.4 Het begin en einde van het stuk

Het gordijn gaat open, alle dansers staan klaar op het podium, het licht op het podium springt aan, de dans begint. De kijker wordt in de eerste



Afbeelding (v.b.n.o.):6,7,8

plaats verwelkomt in de choreografie. Hij heeft een aantal seconden om het eerste beeld te bekijken voor de muziek begint. Een vrouw staat in het midden van het podium met haar rechterhand op haar rechter oog, daar blijft ze strak staan tot de muziek begint. Dit begin zegt dus dat het tafereel dat de kijker te zien krijgt niet al een hele tijd bezig is, maar speciaal wordt gepresenteerd voor de kijker. De kijker kijkt naar de taferelen, maar wordt niet betrokken.

Het einde van deze choreografie is één van de bekendste in het oeuvre van Maurice Béjart. De vrouw die in het midden van het podium begint wordt op een bepaald moment verenigd met een man. Het is erg duidelijk dat dit haar geliefde is door de manier waarop ze met elkaar dansen. In het begin lijkt er wat rumoer te zijn over het feit dat deze twee personen verliefd zijn en met elkaar dansen. De vrouwengroep begint rond het koppel te draaien in een kleine cirkel, terwijl de mannengroep hetzelfde doet maar dan in een grotere cirkel. Naar het einde van het stuk toe toont het koppel in het midden eigenlijk het goede voorbeeld en vindt iedere vrouw op het podium een man en eindigt het in een koppeldans. Uiteindelijk eindigen alle dansers in een grote cirkel met eerste koppel in het midden. Het eerste koppel wordt in de lucht geheven waar je ze omarmd kan zien. De choreografie eindigt in een prachtig stilstaand beeld. Twee geliefden staan verstrengeld in de lucht, alle andere dansers staan er rond en reiken hun toe. Het koppel wordt aanbidt, zij zijn het goede voorbeeld van de echte liefde, zij zijn het teken van de lente.

Na dit iconische beeld wordt het licht gedimd op het podium en wandelen andere dansers in koppel van man en vrouw heel erg traag van het podium. Waarna ze overgaan in de volgende choreografie.

2.2.5 De 'gaze' of focus van de dansers

De focus van de dansers op het podium is in deze choreografie heel erg duidelijk. De vrouw in het midden kijkt recht voor zich uit, en trekt af en toe zelfs gekke bekken om haar gezichtsuitdrukking heel duidelijk te maken. Wanneer de man naast haar zijde verschijnt kijken ze beide eerst naar de grond, alsof het verboden is elkaar aan te kijken. Naarmate de muziek harder wordt dagen ze de omstanders uit om te proberen hen bij elkaar weg te houden. Hoe langer ze van elkaar weg blijven hoe slapper ze beginnen te bewegen, hoe dichter ze zijn, hoe strakker hun bewegingen zijn. Wanneer ze naast elkaar staan hebben ze geen oog voor iemand anders.

In het eerste deel van de choreografie kijken de twee groepen, links de vrouwen en rechts de mannen, beide naar het midden. Naar de man en de vrouw die in het midden van het podium bij elkaar willen zijn. Het koppel is het focuspunt van de rest van de dansers tot één beweging alles verandert. De omstanders proberen het koppel steeds van elkaar weg te houden. De mannen houden de man vast, en de vrouwen de vrouw. Ze lopen in een cirkel op het podium en proberen elkaar te ontwijken tot de man en de vrouw los raken en elkaar terug vinden in het midden van het podium. Na een korte dansuitbarsting van het koppel begint de rest van de groep rond hun heen te draaien met hun handen over hun oren. De bewegingen die het koppel in het midden van het podium doen worden duidelijk door de rest van de groep afgekeurd. Het koppel trekt er zich niets van aan en begint zich naar elkaar toe te trekken, tot ze op de grond vallen in een compromitterende houding (zie afbeelding 9), alsof ze de liefde bedrijven. Hierna lijkt het dat de rest van de groep het licht ziet en hun eigen partner opzoeken.

Na dit alles heeft de groep alleen maar oog voor hun partner, hun focus is gericht op die ene persoon waarmee ze de rest van de choreografie zullen dansen tot het einde.

De kijker wordt dus helemaal niet betrokken door de focus van de dansers, ze zijn spectators van deze voorstelling. We worden in het begin, wanneer het doek opent, uitgenodigd door de vrouw in het midden dit ritueel te aanschouwen maar al snel worden alle dansers afgeleid door de liefde, en zijn ze te druk bezig om het publiek op te merken.

2.2.6 Andere conventies

Buiten de vijf frame conventies die Susan Leigh Foster noemt in haar boek *Reading Dancing* zijn er nog twee conventies die, volgens mij, heel erg van belang zijn voor het frame van een choreografie. Zoals ik in het vorige hoofdstuk ook al liet zien gaat dit om de kostuums en het geluid.



Afbeelding 9

Maurice Béjart heeft, net zoals Pina Bausch, gekozen om zijn dansers te kleden in sobere kleding. Toch hebben beide niet hetzelfde effect. Terwijl Bausch haar dansers in losse jurken aangekleed heeft gaat Maurice Béjart voor heel erg strakke pakken waarin de dansers niks kunnen verbergen. In balletvoorstellingen is het normaal om zulke strakke pakken te dragen zodat de gespierde, afgetrainde lichamen van de mannen en vrouwen tot hun recht komen. In deze choreografie heeft het iets sensueels.

De vrouwen zijn gekleed in huidskleurig, strakke pakken. Terwijl de mannen in kleurige strakke pakken op het podium staan, allemaal in verschillende aardkleuren. Door de strakke pakken is het heel erg duidelijk hoe de vrouwen met hun heupen draaien wanneer ze hun uiteindelijke partner gevonden hebben. Ze kunnen niks verbergen voor hun man. Door de kleur van de pakken van de vrouwen worden ze als eentonig afgestempeld, allemaal huidskleurig, allemaal dezelfde vorm. Terwijl de mannen pronken in hun verschillende kleuren. De enige man die ook een huidskleurig pak aan heeft is degene die als eerste gekoppeld wordt met de vrouw in het midden van het podium. Het is meteen herkenbaar, ze horen bij elkaar.

Het simpele van de kostuums draagt ook bij aan de nadruk op de beweging. De kostuums zijn simpel, het zijn geen lange jurken in allemaal verschillende kleuren, ze storen de kijker niet, de nadruk wordt nog maar eens gelegd op het lichaam van de dansers en op de beweging die dat lichaam maakt. Alles in deze choreografie draait om de lichamen en om de bewegingen.

De muziek is opnieuw de originele versie van Igor Stravinsky, degene die ook in de originele choreografie is gebruik door Vaslav Nijinsky. Het interessante aan het gebruik van de muziek is dat de muziek de aanleiding is voor de bewegingen. De dansers bewegen op de muziek, de muziek beweegt niet met de dansers. Verschillende accenten in de muziek worden benadrukt door strakke bewegingen terwijl rustige, minder bombastische tonen meer losse bewegingen vanuit de dansers tonen. De muziek is hier de leidraad voor het verhaal, bij Bausch's choreografie is dit duidelijk omgekeerd. Pina Bausch gebruik haar dansers om het verhaal te vertellen, de muziek beweegt met ze mee maar Maurice Béjart gebruik de muziek om de bewegingen te creëren. De muziek is het verhaal. De muziek is mede de geschiedenis van het verhaal, deze choreografie is dus tegelijkertijd een eerbetoon aan de geschiedenis van dit verhaal.

2.3 Effect

Binnen een choreografie blijft de beweging het belangrijkste. Het eerste dat gecreëerd wordt bij het maken van een voorstelling is niet het programmaboekje, de posters, de kostuums; maar de beweging. Choreografen halen hun inspiratie voor die bewegingen uit van alles: de natuur, de muziek, menselijke emoties et cetera. In de introductie stelde ik de vraag hoe *framing* de betekenis van een choreografie zou kunnen beïnvloeden, na de analyse van de twee werken zien we dat deze niet de betekenis beïnvloed, maar juist de klemtoon legt op de interpretatie van de choreograaf. Eén van de conclusies is dus dat de frame conventies die Foster in haar boek *Reading Dancing* noemt, vooral gebruikt wordt om de interpretatie van de choreografen te benadrukken. Aangezien hun choreografieën gebaseerd zijn op een origineel verhaal hebben ze de verschillende frames niet nodig om het verhaal te benadrukken, maar hun eigen interpretatie. De beweging is hetgeen dat de choreografen gecreëerd hebben. Daar hebben ze hun inspiratie op los gelaten. Het frame staat dus volledig in functie van die beweging en van de choreograaf zijn eigen dansstijl. In hoeverre kan de beweging de frame conventies dan beïnvloeden?

Voordat alle kostuums gepast zijn, voordat de locatie van de choreografie gekozen is leren en/of creëren de dansers eerst en vooral de choreografie. Het startpunt bij het opbouwen van het frame is de beweging. In bovenstaande analyse zagen we twee verschillende choreografen die een totaal verschillende interpretatie loslieten op hetzelfde verhaal. Terwijl Pina Bausch meer de nadruk legde op het aardse, op het gruwelijke van het offer, en het kiezen van het offer. Kijkt Maurice Béjart daarentegen naar het gevoel dat de lente met zich meebrengt en hoe een offer ook iets positiefs kan zijn, als het om een offer voor de liefde is. Béjart werkt dus meer met een romantische interpretatie terwijl Bausch zich richt op het deterministische van het originele verhaal.

Het proces van het creëren van een choreografie is een lang proces. In het geval van *Le sacre du printemps* hebben de twee choreografen een houvast binnen dit proces, namelijk het originele verhaal. Het creëren van de beweging hangt dus af van hun interpretatie en persoonlijke dansstijl. In essentie zorgen deze interpretatie en persoonlijke dansstijl, van de desbetreffende choreograaf, dus voor het frame van de choreografie.

Bausch's manier van bewegen is gebaseerd op alledaagse menselijke bewegingen. "Pina Bausch's dance theatre risks taking an unflinching look at reality, yet at the same

time invites us to dream. It takes the spectators' everyday lives seriously yet at the same time buoys up their hopes that everything can change for the better" (Servos). Je wordt binnen haar choreografieën twee kanten op getrokken, het reële en het fantastische. Omdat ze vaak voor een volledige choreografie één emotie als startpunt neemt, wordt de menselijke emotie benadrukt maar tegelijkertijd hangt er iets dromerigs en fantastisch aan die emotie vast. In *Le sacre du printemps* lijkt ze het offer als centraal thema te nemen, samen met de emoties die een offer met zich meedragen. Dit heeft een groot effect op de beweging in de choreografie.

Over het algemeen zijn de bewegingen heel los, zo los dat het af en toe zelfs een beetje chaotisch wordt. Er is een hele duidelijke scheidingslijn tussen echte hedendaagse dansbewegingen en alledaagse bewegingen. De dansers wandelen vaak rond op het podium zonder echt te dansen. Op andere momenten is er een uitbarsting van dans en dansen ze allemaal een heel synchrone choreografie. Door deze afwisseling wordt het duidelijk wat er bedoeld wordt met de lijn tussen de twee kanten van de choreografie: de reële en het fantastische. Tijdens de dansuitbarstingen is het verschil tussen klein en zacht bewegen, en groot en hard heel duidelijk te zien. De dansers maken bijvoorbeeld vaak *bounce* bewegingen (dit is het buigen en strekken van de knieën op een heel snelle manier), deze beginnen klein en worden steeds harder. Ze bewegen steeds sneller op en neer naarmate de muziek meer bombastisch wordt. Hun armen hangen daarbij vaak los langs hun lichaam. Wat we niet vaak zullen zien bij Pina Bausch is wat vele choreografen "figuren" noemen. Dit zijn stilstaande bewegingen, waarbij het lichaam van de danser gebruikt wordt om een figuur te vormen. In Bausch's choreografie stoppen de dansers nooit met bewegen, het blijft doorgaan, er is altijd wel iemand op het podium die beweegt. Dit kan je relateren aan het leven, dit blijft ook gewoon doorgaan. De dansers dansen door elkaar, samen, ze dansen het omgekeerde, ze dansen in canon. Er zijn honderden mogelijkheden, maar je zal niet vaak een volledig stilstaand beeld zien. Ook daarom wordt Bausch's dansstijl vaak in relatie met het leven gezien: "Slowly it became clear what [Pina's] dance theatre was about; not provocation, but, in Pina Bausch's own words, 'a space where we can encounter each other'" (Servos).

De kwaliteit van de bewegingen hebben een groot effect op het frame die eromheen gelegd wordt. Alles wat te maken heeft met de voorstelling staat in functie van de beweging. Er is gekozen om aarde op het podium te leggen, want dat maakt het aardser. Er is gekozen om de danser te laten dansen in lange, huidskleurig jurken want deze

bewegen heel los langs de lichamen. De jurken storen de bewegingen van de dansers niet, maar accentueert deze juist. Er is gekozen voor een trailer die de vraag stelt of Bausch's choreografieën dans, theater of gewoon het leven is, want dat is de vraag die je in je achterhoofd moet houden wanneer je haar choreografieën kijkt. Alle frames staan in functie van de beweging, ze zijn daar om de uiterlijke betekenis, de essentie van de dans te benadrukken.

Dit zien we ook in de choreografie van Maurice Béjart, die een totaal andere weg inslaat dan Pina Bausch. In tegenstelling tot de losse bewegingen in Bausch's choreografie gaat Béjart voor heel strakke, lineaire bewegingen. Terwijl er bij Bausch ruimte is voor eigen interpretatie van de dansers, is bij Béjart de choreografie tot op de centimeter uitgestippeld. Béjart doet wel aan het maken van figuren op het podium. De dansers blijven vaak een seconde staan in een bepaalde houding om deze te benadrukken. Béjart's dansstijl is heel interessant in vergelijking met Bausch's want het zijn bijna tegenpolen. Béjart wil alles strak hebben, hij wil in deze choreografie op de muziek dansen. Elke beweging moet op een bepaald accent in de muziek liggen, terwijl in Bausch's choreografie vaak de muziek de dansers achtervolgt. Bij Béjart dansen de dansers op de muziek, bij Bausch met de muziek. De dansers dansen dan natuurlijk ook vaker synchroon bij Béjart dan bij Bausch. Juist omdat de bewegingen bij Béjart veel strakker zijn, elk ledemaat krijgt een taak.

Ook het frame rond *Le sacre du printemps* van Maurice Béjart is rond deze voorstelling gevormd. Béjart houdt van strakke bewegingen en dat zien we terug in het frame. Er is gekozen voor een strak programma boekje, met een heel duidelijk *format*. Links foto's, rechts een tekst in het Frans en Nederlands, en dit voor elke choreografie van de avond. Het podium is strak, geen attributen, niet teveel licht, niet te weinig. De kostuums van de dansers zijn strak. Ze accentueren de lichamen van de dansers, en dus ook de figuren die deze lichamen maken. Over alles is nagedacht. Ook hier staat het frame in functie van de bewegingen, en dus ook de betekenis van de dans.

Conclusie

In het begin van deze paper stelde ik de vraag in hoeverre we een semiotisch concept, *framing*, konden toepassen op een andere studie dan de semiotiek, hoe belangrijk *framing* is binnen een choreografie en hoe *framing* de betekenis van een choreografie kan veranderen. Deze paper toont dat het concept *framing* van Jonathan Culler vast en zeker toe te passen is op een studie als dansstudies.

Culler stelt dat *framing* iets is wat wij zelf aan een kunstobject of tekst toekennen. Alle frame conventies die we besproken hebben, aan de hand van het boek van Foster, zijn elementen die de choreograaf meebepaald. De kostuums, de muziek, het programmaboekje, zijn dingen die binnen een voorstelling bewust gemaakt en gekozen worden in samenwerking met de choreograaf. *Framing* is dus heel toepasbaar op deze studie.

Verder stelt Culler dat het frame van een kunstobject of tekst eeuwig kan blijven doorgaan. Je kunt er namelijk iedere keer een nieuw frame omheen plaatsen. Toch zijn er nog een paar problemen bij het framen van een choreografie, zeker in vergelijking met een literair werk. Een tekst zelf is meer begrensd, daarmee is het onderscheid tussen tekst en paratekst veel helderder. Bij een literair werk heb je duidelijk de inhoud van het boek, en de bijkomende teksten zoals de achterflap of de biografie van de auteur. Bij dansstudies is het onderscheid tussen wat bij de werkelijke inhoud van de choreografie hoort en wat niet (dus tekst en paratekst) nog niet helemaal duidelijk. Wat is de 'tekst' van de dans, en wat is de 'paratekst'? Een voorbeeld om deze vraag duidelijker te maken is het opbouwen van het podium in de choreografie van Pina Bausch. Helemaal in het begin van de film, vlak voor de choreografie begint zien we zes containers vol met aarde op het podium gegooid worden. De setting van de choreografie wordt voor onze ogen opgebouwd. Zouden we dit kunnen zien als het lezen van de achterflap van een literaire werk, en hoort dit dus bij de 'paratekst' van de voorstelling? Of moeten we dit juist zien als het opbouwen van het frame, is het dan een deel van de code van de betekenis? Deze vragen zijn moeilijk te beantwoorden omdat er nog geen richtlijnen zijn.

In het hoofdstuk 'effect' is al een conclusie gevallen over de twee deelvragen: hoe belangrijk is *framing* binnen een choreografie en in hoeverre kan *framing* de betekenis van een choreografie veranderen? In het geval van de twee choreografieën die ik

geanalyseerd heb wordt *framing* gebruikt om de interpretatie van de choreografen te benadrukken. Dit is omdat deze twee choreografieën gebaseerd zijn op een origineel, namelijk *Le sacre du printemps* van Vaslav Nijinsky.

In zijn theorie stelt Culler dat een kunstobject of tekst nooit een eenduidige betekenis heeft, maar dat er altijd verschillende mogelijke betekenissen zijn. Dit is omdat verschillende lezers (of kijkers) tot verschillende betekenissen kunnen komen. Het frame is juist hetgeen wat de mogelijke betekenissen inperkt. Beide choreografen die in deze paper besproken zijn, hebben een origineel verhaal om zich aan vast te houden. De choreografen hebben dus door het aanbrengen van het frame de mogelijke betekenissen van het originele stuk ingeperkt, ze hebben gekozen voor een interpretatie. Ze gebruiken de conventies om hun eigen interpretatie te benadrukken. In hoeverre is het frame dan belangrijk binnen zo'n interpretatie? Heel belangrijk. Binnen deze twee analyses zijn de verschillende frames heel opvallend. Ik heb daarom speciaal voor deze twee herwerkingen gekozen, juist omdat ze zo verschillend zijn in interpretatie en dus ook in frame. In een analyse met twee choreografieën die beide gebaseerd zijn op een origineel is een analyse van de frames zeer interessant. Zo kan je zien hoe ver een interpretatie van een choreografie kan gaan zonder dat de essentie van de originele choreografie verloren gaat.

Een dans kan uit meerdere frames bestaan, binnen en buiten de opvoering. Daardoor is het verschil tussen 'frame' en 'tekst' niet duidelijk te maken. Dans verschilt hierin van andere kunsten als literatuur of schilderkunst. Om deze onduidelijkheden te verhelderen moeten we streven naar het uitbreiden van dansstudies. Dit kunnen we doen door verschillende theorieën uit verschillende velden op deze studie toe te passen. Zo kunnen we de onduidelijkheden specificeren, de studie uitbreiden en altijd blijven ontdekken.

Voetnoten:

ⁱ Doorheen deze paper zal ik de term "herwerken" gebruiken in plaats van verwerking of adaptatie. Omdat het gaat om twee choreografieën die gebaseerd zijn op een origineel verhaal. Het verhaal is hetgeen wat is overgenomen en herwerkt is tot een nieuwe choreografie. De encyclopedie website beschrijft herwerken als: "het veranderen van een voorwerp door een bewerking die al eerder op het voorwerp is toegepast, te herhalen." (<http://www.encyclo.nl/begrip/herwerken>)

ii ‘falsifying evidence beforehand in order to make someone appear guilty’ (Culler, XVI)

iii Igor Stravinsky (1882 – 1971) was een van de belangrijkste componisten van de twintigste eeuw. Hij is evenals een componist die duidelijk vaak van stijl wisselde. In het begin van zijn carrière waren zijn werken duidelijk laatromantisch, maar in de loop van zijn leven begon hij meer en meer ruw expressionistische werken te componeren, zoals *le sacre du printemps*.

iv Sergei Diaghilev (1872 – 1929) was een invloedrijke persoon in de danswereld. In 1909 richtte Les Ballets Russes op, dit was één van de eerste onafhankelijke ballet gezelschappen in die tijd. Dit gezelschap heeft voor een groot deel de dans en performance cultuur van die tijd gevormd.

v Vaslav Nijinsky (1889 – 1950) was een poolse balletdanser en choreograaf. Hij wordt vaak één van de meest talentvolle dansers ooit genoemd. In 1909 werd hij leaddanser in het gezelschap van Diaghilev, Les Ballet Russes. Later in zijn carrière ging hij over tot het creëren van choreografieën, als *L’après midi d’un faune* en *Le sacre du printemps*, waarin het publiek zijn futuristische en vooruitstrevende vorm van moderne dans konden aanschouwen.

vi Amerikaanse choreograaf die geleefd heeft tussen 1919 – 2009, oprichter van de Merce Cunningham Dance Company (1953). (Merce Cunningham Dance Company)

vii Wim Wenders (1945 - ...) is een gerespecteerde Duitse filmregisseur en documentaire maken. Zijn bekendste films zijn onder andere: Buena Vista Social Club (1999), Wings Of Desire (1987) en Pina (2011).

viii Zie youtube “Trailer Pina (2011)”: <https://www.youtube.com/watch?v=CNuQVS7q7-A>

ix “A haunting elegy for choreographer Pina Bausch with a wondrously surreal evocation of her work. Takes unprecedented advantage of 3-D” – Joe Morgenstern

Bronnenlijst:

- Bedinghaus, Treva. *What is Contemporary Dance?* n.d. 24 feb. 2014
<<http://dance.about.com/od/typesofdance/f/What-Is-Contemporary-Dance.htm>>
- Béjart, Maurice. *Le Sacre Du Printemps (LE)*. n.d. *De Maurice Béjart website*. 24 feb 2014 <<http://www.bejart.ch/sacre-du-printemps-le-2/repertoire/3160/?oe=1>>
- Le Best-of de Maurice Béjart: L'amour – la Danse*. Dir. Gérard Louvin. Universal Music & Video Distribution, 2006.
- Carter, Alexandra. Red. *The Routeledge Dance Studies Reader*. Londen en New York: Routeledge, 1998.
- Culler, Jonathan. *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*. London: University of Oklahoma Press, 1988.
- van Dale online. *Betekenis Offer*. 2014. 22 maart 2014.
<<http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=offer&lang=nn#.U2-3J62SyxR>>
- Eetezonne, Wilfried, “Maurice Béjart (1927 – 2007): Point final van een spektakeldanser.” *De Morgen BIS* (23 november 2007): 23 – 24.
- Foster, Susan Leigh. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986.
- “Frühlingsopfer (Rite Of Spring).” 2014. *Pina-bausch Website*. 05 mei 2014.
<<http://www.pina-bausch.de/en/pieces/fruehlingsopfer.php#>>
- Hoogenboom, Erik. *Igor Stravinsky*. 2000. *Componisten website*. 24 april 2014.
<<http://www.componisten.net/default.asp?c=stravinsky>>

“Legendary Vaslav Nijinsky.” 2013. *The Russian Ballet History Website*. 24 april 2014.
<<http://www.russianballethistory.com/nijinskythelegend.htm>>

Müller Thomas Hissink. “Eerste uitvoering van het Zwanenmeer.” *Is geschiedenis: dagelijkse historische achtergronden bij het nieuws*. CentrologiC, 4 maart 2012. 7 mei 2014.
<<http://www.isgeschiedenis.nl/toen/maart/eerste-uitvoering-van-het-zwanenmeer/>>

“Pina: Dance, dance, otherwise we are lost.” 2011. *Wim Wenders Website*. 11 feb 2014.
<http://www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/pina/pina.htm>

Pina. Dir. Wim Wenders. Perf. Pina Bausch, Regina Avento, and Malou Airoudo. Hanway Films, 2011.

Plottier, Armand, “Maurice Béjart, vijftig jaar balletdirecteur, denkt niet aan ophouden: “ik heb het eeuwige leven voor me.”” *De Morgen BIS* (28 mei 2004): 19.

Senghor, Leopold Sedar, *et al.* *Dans de XXe Eeuw: Béjart*. Antwerpen: Mercatorfonds N.V., 1977.

“Sergei Pavlovich Diaghilev.” 2014. *The Biography.com website*. 24 april 2014.
<<http://www.biography.com/people/sergei-diaghilev-37296>>

Servos, Norbert. Pina Bausch: Talking about people through dance. n.d. 5 mei 2014.
<http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/index.php?text=lang>

“Stravinsky’s Le Sacre du printemps makes its infamous world premiere.” 2014. *The History Channel website*. 9 mei 2014. <<http://www.history.com/this-day-in-history/stravinskys-le-sacre-du-printemps-makes-its-infamous-world-premiere>>

“Wim Wenders.” 2014. IMDB. 24 april 2014.
<http://www.imdb.com/name/nm0000694/>

Afbeelding bronnen:

Voorpagina – foto boven: *Le sacre du printemps*, Danced by the Béjart Ballet Lausanne. Photo by: Francette Levieux. Bron: <http://www.talkinnewyork.com/carolina-performing-arts-emil-kang-bakes-rich-cake-for-rite-of-springs-100th/>

Voorpagina – foto onder: *Le sacre du printemps*, Pina Bausch. Photo by: Sébastien Mathé. Bron: <http://www.dancemagazine.com/reviews/January-2011/Paris-Opra-Ballet>

Afbeelding 1: Poster Pina (2011) by Wim Wenders Bron: <http://www.imdb.com/title/tt1440266/>

Afbeelding 2: Screenshot uit *Pina* (2011) door Wim Wenders. Tijd: 06:25

Afbeelding 3: Screenshot uit *Pina* (2011) door Wim Wenders. Tijd: 11:18

Afbeelding 4: Voorpagina programmaboek, *Béjart Festival 2008*. Fotograaf: Francois Paolini.

Afbeelding 5: Foto uit programmaboek (pg. 32), *Béjart Festival 2008*. Fotograaf: Francois Paolini.

Afbeelding 6: *Le sacre du printemps*, gedanst door het Béjart Ballet Lausanne. Fotograaf: Francette Levieux. Bron: <http://www.talkinnewyork.com/carolina-performing-arts-emil-kang-bakes-rich-cake-for-rite-of-springs-100th/>

Afbeelding 7: *Le sacre du printemps*. Foto door: Francois Paolini. Bron: <http://owl-ge.ch/arts-scenes/spip.php?article15>

Afbeelding 8: *Le sacre du printemps*, gedanst door Béjart Ballet Lausanne. Parijs, 1986, Palais de Congrès. Fotograaf onbekend. Bron: <http://www.notrehistoire.ch/group/maurice-bejart/photo/744/>

Afbeelding 9: Foto in programmaboek (pg. 34), *Béjart Festival 2008*. Fotograaf: Francois Paolini.