

# Wat is een dansfilm?

Het Mediafonds en het Fonds Podiumkunsten organiseren dit jaar i.s.m. de NPS en Cinedans het crossdisciplinaire dansfilmproject Point Taken. Het project bestaat uit vier korte en eigenzinnige dansfilms van acht minuten. Wat is een dansfilm? Wij vroegen het vijf deskundigen: Conny Janssen, Krisztina de Châtel, Hans de Wolf, René Hazekamp en Mike Figgis.

## Krisztina de Châtel

### Choreograaf

“Ik ben echt een filmfan. Dat ritmische, hoe het gesneden wordt in de montage, de sterke dynamiek – dat vind ik fascinerend. Met filmische effecten moet je de inhoud en bedoeling van film ondersteunen en op een bepaalde manier compenseren dat je de dansers niet *live* ziet. Het mooiste vind ik de close-up. Met close-ups kun je heel mooi in beeld brengen hoe lichamen contact maken, over elkaar heen rollen. Zoals bij foto's maak je een uitsnede, en dat heeft alles te maken met compositie. Maar als filmische effecten alleen effectbejag ten doel hebben, *l'art pour l'art*, dan ben ik er sterk op tegen.”

“Het abstracte aspect in dansfilm vind ik belangrijk. Dat is het wezen van dans: dat je je eigen fantasie kunt laten gaan. In een ruimtelijke situatie gebracht, dat maakt de sfeer. Het persoonlijke en verhalende moet er niet té dik bovenop liggen. Ik ben al emotioneel en sentimenteel genoeg.”

Regisseur Erik van Zuylen wist De Châtel ervan overtuigen de dansfilm *Stalen Neuzen* (1996) te maken. In de voorstelling *Föld* (1985) stellen dansers zich te weer tegen een gigantische aarden wal die het podium vult. Zwoegend ploegen zij met hun lichamen de aarde om. Waarom niet, zo moet Van Zuylen gedacht hebben, de dansers en choreograaf Krisztina de Châtel meenemen naar haar geboorteland Hongarije en filmen hoe zij daar de aarde te lijf gaan? Dat ging niet zonder slag of stoot. Plannen om haarzelf dicht op de huid te zitten, bij de terugkeer naar haar *roots*, weerde ze af. “Zo was het idee om mij te filmen, bij aankomst in Boedapest met een koffer in de hand. Dat zag ik niet

zitten. Uiteindelijk vond ik het filmen in Hongarije, met het doel mij terug te voeren naar mijn geboortegrond, bijzonder confronterend. De aanblik van dat landschap, met die dorpjes in de heuvels, dat is voor mij heel aangrijpend. Ik heb er daarna ook een huis gekocht.”

Van Zuylen en De Châtel ontwikkelden samen een script; de regisseur zocht passende locaties in en om Boedapest en regelde bovendien dat een gigantische sleuvingraafmachine uit Nederland naar Hongarije werd getransporteerd. In de film zie je hoe de dansers zich manhaftig staande houden in de greppels terwijl achter hen de machine steeds verder oprukt. Deze beelden worden afgewisseld met korte scènes die in de stad en in pittoreske wijngaarden zijn opgenomen.

De dansers voeren daarbij kleine, repeterende dansbewegingen uit die het meer dan dertigjarige oeuvre van De Châtel kenmerken. Net als in haar voorstellingen voor het theater kampen ze in *Stalen Neuzen* met barrières die hen voortdurend dwingen hun balans te hervinden. Niet alleen in de zwarte aarde van het akkerland, maar ook in Boedapest waar zij roltrappen trotseren, zonder blikken of blozen over de middenstreep van een drukke verkeerstunnel lopen terwijl het verkeer langs hen heen raast, of een kruispunt oversteken. “Dat is mijn idee: dat gewoon lopen, als manier om je door de ruimte te verplaatsen, weliswaar een simpel maar toch sterk beeld kan opleveren.”

Vrij snel na *Stalen Neuzen* maakte De Châtel een totaal andere dansfilm: *Blindside Block* (1998), met regisseur Mart Dominicus. Deze benaderde de choreograaf met het plan om dansers van Dansgroep Krisztina de Châtel in een stadion samen te brengen met spelers van het american football-team The Amsterdam Crusaders. De Châtel “Ik zag het meteen helemaal voor me. American football is ook choreografie, is ook spel. Bovendien vind ik het heel interessant om pure dans in een andere

context te plaatsen dan het toneel.”

In de film gaan luchtig geklede dansers de confrontatie aan met de Crusaders – die er in hun bepantsering uitzien als machines. Dreigende strijkers begeleiden de speelse aanvallen over en weer. De contrasten worden aangezet: groot tegen klein, man tegen vrouw, log tegen gracieus. Toch zijn er overeenkomsten: zowel de dansers als de spelers trainen hun lichaam uiterst gedisciplineerd, en zijn onderworpen aan de regels van hun spel. En is de beschermende kleding van de footballspelers niet juist het bewijs van hun kwetsbaarheid? De film eindigt met een omhelzing tussen een gemaskerde speler en een blonde danseres.

“Na de filmopnames heb ik verschillende proefversies gezien. Er zijn toen nogal wat discussies gevoerd, ook met Henk van der Meulen van de NPS, over wat wel en wat niet werkt, welke muziek gebruikt moest worden. En soms was ik het daar dan niet mee eens. Maar uiteindelijk is het tóch de regisseur die de keuze moet maken. Regisseurs zijn eigenwijs. Dat is hun recht, want film is hún medium. Maar evengoed zou ik het raar vinden als een filmmaker zich zou bemoeien met de manier waarop ik een danser choreografeer.”

“De danser is een mens van vlees en bloed, met een hart. Dat zie je: je ervaart het zweten van zijn lichaam. Dat brengt de toeschouwer in een totaal andere wereld. Dat is een heel groot verschil met het medium film. Ik denk dat onze fascinatie voor de beeldcultuur een keer ophoudt – mensen komen altijd terug naar het theater om het aan den lijve te ervaren.”

Interview: Raymond Frenken

Krisztina de Châtel leidt met choreograaf Itzik Galili Dansgroep Amsterdam ([www.dansgroepamsterdam.nl](http://www.dansgroepamsterdam.nl)). Eerdere voorstellingen zijn te vinden op [www.dechatel.nl](http://www.dechatel.nl)

# Conny Janssen

Choreograaf

“Er is geen medium waarin de realiteit zo gemanipuleerd kan worden als film. Je kunt werken met tijd, ritme, zelfs met de zwaartekracht: je kunt een danser laten springen – om hem vervolgens niet neer te laten komen, zoals in het theater onvermijdelijk is. Bovendien kun je de blik van de kijker heel sterk bepalen. Op toneel stuur je de kijkrichting van de toeschouwer met behulp van het licht. Maar de camera is veel dwingender. Daardoor ben je je als choreograaf voortdurend ervan bewust dat je iets maakt voor film. Het is een heel andere manier van kijken.”

De Rotterdamse Conny Janssen maakte de laatste jaren verschillende voorstellingen op locatie in de grote stad, van huisvuilcentrale tot parkeergarage. Deze zomer presenteert zij *Common Ground*, gemaakt op het dak van de Hofbogen, het spoorwegviaduct van de voormalige Hofpleinlijn. Tot nu maakte Janssen twee echte dansfilms: *P (Parking Passions)* (1995), met regisseur Mart Dominicus, en *BLANCO* (2008), met regisseur Sonia Herman Dolz.

Het initiatief voor haar eerste film lag bij Dominicus. Janssen: “Volgens mij herkende hij in mijn dansvoorstellingen een manier van werken – op basis van intuïtie en steeds met een zekere menselijkheid als uitgangspunt – waar hij mee uit de voeten kon.” In de korte film dient een parkeergarage als decor voor een ruzie tussen man en vrouw, met een achtervolging over de parkeerdekken in het licht van passerende koplampen. “Als ik er nu naar kijk, vind ik het een vrij letterlijke verbeelding van dat conflict. Het was mijn éérste film. Dat was een echte ontdekkingstocht: ik moest uitzoeken hoe je iets speciaal voor film maakt, wat zou werken voor de camera. Ik zou het nu waarschijnlijk anders aanpakken. In de tussentijd heb ik me natuurlijk verder ontwikkeld. Gelukkig verliep de samenwerking met Mart in alle openheid en vol wederzijds vertrouwen in elkaars vakmanschap. De keuze voor de parkeergarage als locatie vormde het uitgangspunt voor een script, dat door Dominicus en Janssen samen werd ontwikkeld, en de choreografie die in de repetitiestudio tot stand kwam. “Je zoekt samen naar de beste vorm en al puzzelend ontstaat er dan iets. De rollen waren duidelijk verdeeld, en daardoor was het ook helder wie welke verantwoordelijkheid draagt. Het



BLANCO

is interessant om andermans visie te horen; hoe iemand vanuit zijn discipline denkt over het maken van zo'n project.” *BLANCO* werd gemaakt op initiatief van Conny Janssen zelf. In 2007 werd zij door de provincie Zuid-Holland onderscheiden met de titel ‘Gezichtsbepalend Kunstenaar’. Hieraan was een bedrag verbonden, bedoeld om een bijzonder project mee uit te voeren. Janssen vroeg daarop regisseur Sonia Herman Dolz om samen een documentaire-achtige film te maken over creativiteit, het ‘maken van dans’. Janssen: “Ik kende Sonia van haar documentaire portretten van kunstenaars als Valery Gergiev. Het raakte me hoe ze daarin kijkt naar de mens, verschillende beelden en scènes bij elkaar brengt en daar weer een verhaal van maakt. Graag wilde ik met haar een film maken over het ontstaan van een choreografie. Dans wordt vaak als ongrijpbaar, als abstract ervaren. Mij wordt vaak gevraagd: Hoe doe je dat? Hoe verzin je beweging? Hoe onthoud je dans?”

*BLANCO* geeft een intiem beeld hoe Janssen met haar dansers werkt in de studio, een zeldzaam kijkje in de keuken. “*Blanco* staat voor de witte, maagdelijke ruimte die de studio biedt in de beginfase van de totstandkoming van een voorstelling. Daar laat ik normaal gesproken geen buitenstaanders toe. In het begin van een maakproces ben je naakt. Je hebt nog geen buffer opgebouwd. Ik had er alle vertrouwen in dat Sonia met grote integriteit te werk zou gaan. Tijden het maken gaf Sonia mij opdrachten. Bijvoorbeeld: vandaag ga je werken aan danssolo's. De dans die je ziet in de film is – met enkele uitzonderingen – speciaal gemaakt voor de film, niet als onderdeel van een voorstelling. Je ziet daarin hoe verschillend mijn werkwijze is met de verschillende dansers. De één stuur ik met woorden, een ander moet ik echt fysiek in een

bepaalde vorm duwen om het hem te laten voelen. De film is volledig gedraaid in de repetitiestudio, afgezien van enkele korte scènes bij de dansers thuis. Alle ruis is eruit weggelaten, om het zo puur mogelijk te houden. Bij de beelden is uiteindelijk door een componist een soundtrack geschreven. Geweldig vind ik dat, want daardoor wordt het filmische karakter nog meer benadrukt.”

“In mijn eigen voorstellingen ben ik degene die het laatste woord heeft, de eindverantwoordelijke. Bij het maken van een dansfilm is die verantwoordelijkheid – als choreograaf – anders. Ik zie *BLANCO* als het artistieke product van Sonia. Ik vind het heerlijk om samen te werken met mensen die hun vak verstaan en een artistiek-inhoudelijke visie hebben. Daarmee kom je zelf ook verder. Die bundeling van krachten levert iets op dat boven onszelf uitstijgt.”

“Als kunstenaar ben ik voortdurend zoekende naar manieren om me verder te ontwikkelen en de dans in breder perspectief te plaatsen. Dat doe ik door voorstellingen op locatie te maken, of samen te werken met andere kunstenaars, ontwerpers, componisten. En dat geldt ook voor het maken van deze dansfilms. Die ervaringen neem ik mee naar een volgend station – om verder te groeien, dingen uit te diepen of iets nieuws te ontdekken. Ik zie het kunstenaarschap als een continue reis, maar hoop nooit definitief aan te komen.”

Interview: Raymond Frenken

[www.connyjanssendanst.nl](http://www.connyjanssendanst.nl)

Beide films zijn online te zien:  
[www.themovingcinema.nl](http://www.themovingcinema.nl)

# Mike Figgis

Regisseur

Mike Figgis is in de eerste plaats een muzikaal regisseur. Hij begon zijn carrière als muzikant – als keyboardspeler in de eerste band van Brian Ferry – en ‘denkt daardoor nog steeds muzikaal’ als hij een filmscène regisseert. Daarnaast is hij zelf een liefhebber van dans. Hij werkt regelmatig samen met dansers, momenteel in een nieuw (door het Mediafonds gesubsidieerd) project van Ann van den Broek, met de werktitel *Co(te)lette*.

“Ik geef altijd les aan de hand van voorbeelden. In deze workshop zal ik mijn eigen werk laten zien, in verschillende stadia van ontwikkeling. Naar mijn mening hangen film en choreografie nauw met elkaar samen. Film is choreografie. Acteurs moeten weten hoe ze moeten bewegen, maar ook wat die beweging kan betekenen. En zelfs: hoe ze ‘niks’ moeten doen. Dat wil ik de deelnemers doen inzien. Maar om dat te begrijpen moet er natuurlijk wel inzicht zijn in beide disciplines.”

*Schakelt u wel eens de hulp in van choreografen, om de bewegingen van acteurs te regisseren?*

“Nee, ik denk dat ik zelf goed weet hoe ik de acteurs moet choreograferen. Bovendien gaat het volgens mij niet alleen om het choreograferen van beweging, maar ook om het begrijpen van de structuur van muziek. Voor *Timecode*, met zijn vier gelijktijdig in beeld gebrachte ontwikkelingen, was het script op muziekpapier geschreven, zoals de

partituur van een strijkkwartet.”  
*Wie heeft de leiding bij een dansfilm: de choreograaf of de filmregisseur?*  
“Het ligt wat ingewikkelder dan dat. In film zijn de bewegingen van de camera net zo choreografeerd als de daadwerkelijke dans. Als de choreografie van de dansers min of meer vastligt, dan kan ik daar als filmmaker op reageren en er een choreografie voor de camera aan toevoegen. Het één kan niet zonder het ander.”

*Wie heeft de eindverantwoordelijkheid?*  
“De filmmaker moet het laatste woord hebben wat de film betreft, simpelweg omdat de film de choreografie van de dansers volgt. Maar dit staat open voor discussie. Je hoopt natuurlijk op een samenwerking op basis van een wederzijds begrip van elkaars discipline.”

*Film heeft klassieke spelregels, met een herkenbare situatie en karakters die zich ontwikkelen. De hedendaagse dans heeft zich daar aan onttrokken. In uw eigen films heeft u zich daar ook tegen verzet. Is er sprake van een parallel?*

“Voor zowel dans als film geldt dat het mogelijk is een esthetisch idee te omarmen. Een aantrekkelijk persoon loopt over een zonovergoten straat, slaat de hoek om en verdwijnt uit beeld. We kunnen het daar bij laten... of ons afvragen wat eraan vooraf ging en wat erop volgt. Het vinden van balans tussen het menselijk verlangen het verhaal te leren kennen en het genot dat een esthetisch beeld je verschaft, heeft me altijd beziggehouden. Zelfs in de meeste abstracte dansvoorstellingen of films heb ik het gevoel dat er sprake is van een onderliggend narratief – als ik dat gevoel niet heb ervaar ik dat als een gemis.”

*Wat is het verschil tussen het regisseren of choreograferen voor het oog van de camera en voor het oog van het*

*publiek?*

“Goede vraag. Er is niet echt een verschil, maar soms moet je de filmcrew eraan herinneren dat – bij afwezigheid van reguliere toeschouwers – zij het publiek moeten vormen.”

*Hoe bewaar je de ‘levendigheid’ van de performance in een dansfilm – de dynamiek, die vaak verloren gaat bij een registratie?*

“Het is wel degelijk mogelijk die spanning te verhogen, als de crew en regisseur zich er maar van bewust zijn dat zij als ‘ontvanger’ moeten optreden... Natuurlijk is er een verschil tussen film en theater, maar is het niet logisch dat de meeste acteurs er juist ontzettend van houden om voor het oog van de camera te spelen? De mogelijkheden van een close-up, de nabijheid en het contact dat een acteur nooit zou ervaren van een publiek dat zich schuilhoudt in het donker van de zaal. Dat is volgens mij de reden dat film het gewonnen heeft van theater.”

Interview: Raymond Frenken



## Workshop Mike Figgis

De Britse filmmaker en componist Mike Figgis (o.a. *Leaving Las Vegas* en *Timecode*) geeft eind mei op uitnodiging van het Mediafonds, het Fonds Podiumkunsten en het Binger Filmlab een workshop *Digital Camera* in het Amsterdamse filmtheater Rialto. Hieraan zullen de vier teams van choreografen en filmmakers die zijn geselecteerd voor het dansfilmproject *Point Taken* deelnemen, en daarnaast ook filmmakers verbonden aan het Binger Filmlab, onafhankelijke filmprofessionals, choreografen en andere geïnteresseerden.

Tijdens de workshop zal Figgis vier verschillende versies van zijn film *Timecode* (2000) analyseren. Voor deze film werden 35 acteurs, onder wie Holly Hunter, Salma Hayek en Stellan Skarsgard, tegelijkertijd door vier cameramannen gefilmd in ononderbroken takes van 95 minuten. Er was geen conventioneel filmscript, de acteurs kregen slechts een ruw idee van te verbeelden verhaallijnen, de opnames werden achteraf niet bewerkt. Choreografie en formele muziekcomposities vormden de enige coördinatoren in dit complexe avontuur, dat vervolgens split screen als een viervoudige simultaancompositie werd vertoond.

*Timecode*





Zwerfmens

---

## René Hazekamp

### Choreograaf

---

Wat is eigenlijk precies een dansfilm? Waar moet het met het genre naartoe? Zit er nog muziek in dit soort film? Geen levensvragen, maar toch fijn als er een voorzichtig begin van een antwoord op zou komen. *Sec* zou men een dansfilm kunnen omschrijven als een film waarbij tenminste één van de betrokkenen voor of achter de camera zich bewust is van de bewegingen die er te zien zijn. Minder fundamentalistisch gesteld kan men er ook die films toe rekenen waarin op enig moment de bewegingloosheid van de acteurs (of van wat dan ook) is uitgeteld, waarin bewust bepaald is hoelang iets of iemand niet beweegt. Dat is een ruim en op het eerste gezicht enigszins onbruikbaar net, omdat daarmee zowat *alle* films in de categorie dansfilm lijken te vallen. Op het eerste gezicht, want bij nadere beschouwing, als je werkelijk bepaalt hoe bewust makers zijn van wat al hun gefilmd bewegen uitricht, zal je er versted van staan hoe *weinig* films er dan in het genre vallen. En of die overgebleven films ook nog interessant zijn, dat is weer een heel andere vraag. Dus zo komen we er niet.

Mijn favoriete danser is Jean Gabin. Niemand kan onder het opsteken van een Gauloise zo quasi bewegingloos over een hekje springen als Jean Gabin dat kon, grandioos en achteloos tegelijk. Op het ogenblik is mijn favoriete dansfilm *Pickpocket* van Robert Bresson. Doodzonde dat Gabin en Bresson nooit samen aan een film hebben gewerkt. Het zou een interessant fiasco zijn geworden, omdat zulk soort opgelegde

combinaties nu eenmaal zelden werken.

*Pickpocket*, een film over een fatalistische zakkenroller, bevat een aantal sequenties waarin portefeuilles worden ontvreemd die vervolgens via handlangers worden doorgeven om de kans om met een gerolde portefeuille betrap te worden te minimaliseren. Het zijn prachtige, bijna abstracte aaneenschakelingen van shots van gaande, half hun doel verhullende bewegingen. Na een paar verwisselingen is al onduidelijk wie wat heeft, totdat iemand het geripte item (minus de inhoud) half in een krant gewikkeld ergens verderop in een prullenbak dump. Schitterend gedaan, er wordt prachtig weggedraaid, teruggestapt, doorgeschoven, magnifiek gewoon. Maar het krijgt allemaal pas lading als de dader voorzichtig opkijkt. Of preciezer: het krijgt pas gewicht door de manier waarop hij opkijkt om te zien of hij betrap is.

Een andere film die je net zo goed een dansfilm kan noemen is *American Beauty*. Vanwege de adembenemende scène waarin twee kwetsbare mensen naar een op de wind deinend plastic zakje kijken, maar meer nog vanwege een scène waarin Allison Janey aan een lege tafel voor zich uit staart en pas opkijkt als haar zoon, nadat hij is binnengekomen en naast haar is gaan staan, een beetje door zijn knieën zakt. Grappig dat dit nu net de enige scène uit de hele film is die niet op YouTube staat.

Je zou nu kunnen concluderen dat ik een lichte voorkeur heb voor obscure scènes waarin vrijwel niets gebeurt. En dat klopt wel, tenminste zolang de verwachting blijft gevoed dat er iets groots, iets verschrikkelijks of iets onvoorstelbaar ontroerends komen gaat.

Aan het einde van *Un Prophète* (in 2009 genomineerd voor de Gouden Palm) krijgt de antagonist César Luciani, gespeeld door Niels Arestrup, na te zijn ontdaan van al zijn waardigheid en macht een paar stompen in zijn maag. Waarna hij oprabbelt en terug naar zijn plek strompelt. Het zijn maar

vijf passen, maar die vijf strompelende passen, dat is dans, zo magistraal als dans kan zijn. Des te intenser omdat de protagonist toekijkt en men in zijn ogen ziet dat hij allang geen greintje medelijden meer kan opbrengen.

Veel (als je mij vraagt vrijwel alle) dansfilms zouden een wereld kunnen winnen, als er meer en beter in werd rondgekeken, als desnoods een figurant terloops een blik zou werpen op wat men echt wil tonen. Eigenlijk alle films zouden geholpen zijn als men er meer in stilstond bij wat men in godsnaam aan het doen is. Het hoeft niet lang te zijn. Want nadat een vreselijk ingewikkelde frase is gelukt, kan een enkele aanzet tot een vage glimlach al genoeg zijn om reliëf te geven. Daarom zijn documentaires over dans, zolang er weinig in geleuterd wordt, vaak zoveel bevredigender dan *echte* dansfilms. Zoals generale repetities zoveel spannender zijn dan voorstellingen of premières. Met een uitgestreken smoelet iets geweldigs knaps presteren is niet waarmee we het gaan redden in de (dans)film.

Helaas is het bovenstaande nauwelijks een visie te noemen. Het is meer een hunkering naar het soort films waarvan ik vrees dat ik ze zelf maar moet gaan maken.

---

René Hazekamp is regisseur van vele korte (dans) films. Zijn experimentele dansdocumentaire *Zwerfmens (Wanderman)* gaat op 11 juni in première tijdens het Doku.Arts festival. [www.renehazekamp.com](http://www.renehazekamp.com)

---

## Hans de Wolf

### Producent

---

Een hoogtepunt in mijn bestaan als dansfilmproducent – met Bergen Theatre Film and Television en Egmond Film & Television maakten we inmiddels 26 dansfilms voor NPS en BBC – is ongetwijfeld mijn jurylidmaatschap van IMZ Dance Screen tijdens het Monaco Dance Forum.

Beschermvrouwe blijkt Prinses Caroline, op wie ik vroeger hopeloos verliefd was en die ik lang geleden nog een brief stuurde, of we op doorreis naar Italië onze tent bij haar in de tuin mochten opzetten. Nooit een antwoord gehad trouwens. Maar daar is ze dan, beschermvrouwe met een bloemetje die mij de hand schudt, maar vooral ongeïnteresseerd, ongenaakbaar en ongelukkig. De liefde is meteen weer over.

282 dansfilms krijgen we voorgeschiedeld en het kaf scheidt zich van het