

Genieten van verandering

GENERATIES?

'Theater maken kan ik ook als ik 50 of 60 ben, terwijl het dan veel moeilijker zal zijn om zelf te dansen.

En ik dans gewoon zo graag.' Pieter T'Jonck in gesprek met

Anne Teresa De Keersmaeker

Dingen veranderen, ook en vooral in het werk van kunstenaars die al lange tijd bezig zijn. Van buitenaf zijn er de verwachtingen die men in je werk stelt. Je mag dan maar zo goed zijn als je laatste werk, toch weegt men dat in de beoordeling ook steeds meer af tegenover wat aan dat laatste werk voorafging. En vaak worden koerswijzigingen niet in dank aanvaard, hoewel het artistieke dogma wil dat 'stagnatie' uit den boze is. Als lid van een oudere, 'gearriveerde' generatie ben je dan ook nog tegelijk ijkpunt en boeman van de generaties die na je komen. Binnen het werk zijn er de verschuivingen door een veranderende perceptie van je leefwereld, het herdenken van vroegere inzetten, misschien zelfs het verlangen om te ontsnappen aan een vastgeroeste werkwijze, aan de last van je eigen verleden...

Als choreograaf is er dan nog die bijzonderheid dat je werk ofwel alleen nog in de herinnering bestaat, ofwel steeds opnieuw gecreëerd moet worden, waarbij de nieuwe interpretaties van veel jongere dansers de oude overschrijven en ten dele uitwissen. Dat is een zeer concrete confrontatie met het verglijden van de tijd, met de effecten ervan op de herinnering en de beleving. Hoe je met die dingen omgaat vormde de achtergrond van een gesprek met Anne Teresa De Keersmaeker.

Etcetera: Bij Toccata had ik het gevoel dat er onderhuids behoorlijk wat melancholie aanwezig was. Bij Just Before zijn herinneringen van dansers een van de bouwstenen van de voorstelling. In een interview n.a.v. die voorstelling sprak je over het 'aanvaarden van verandering'. Is melancholie of het 'aanvaarden' van verandering iets wat speelt in je werk voor het ogenblik?

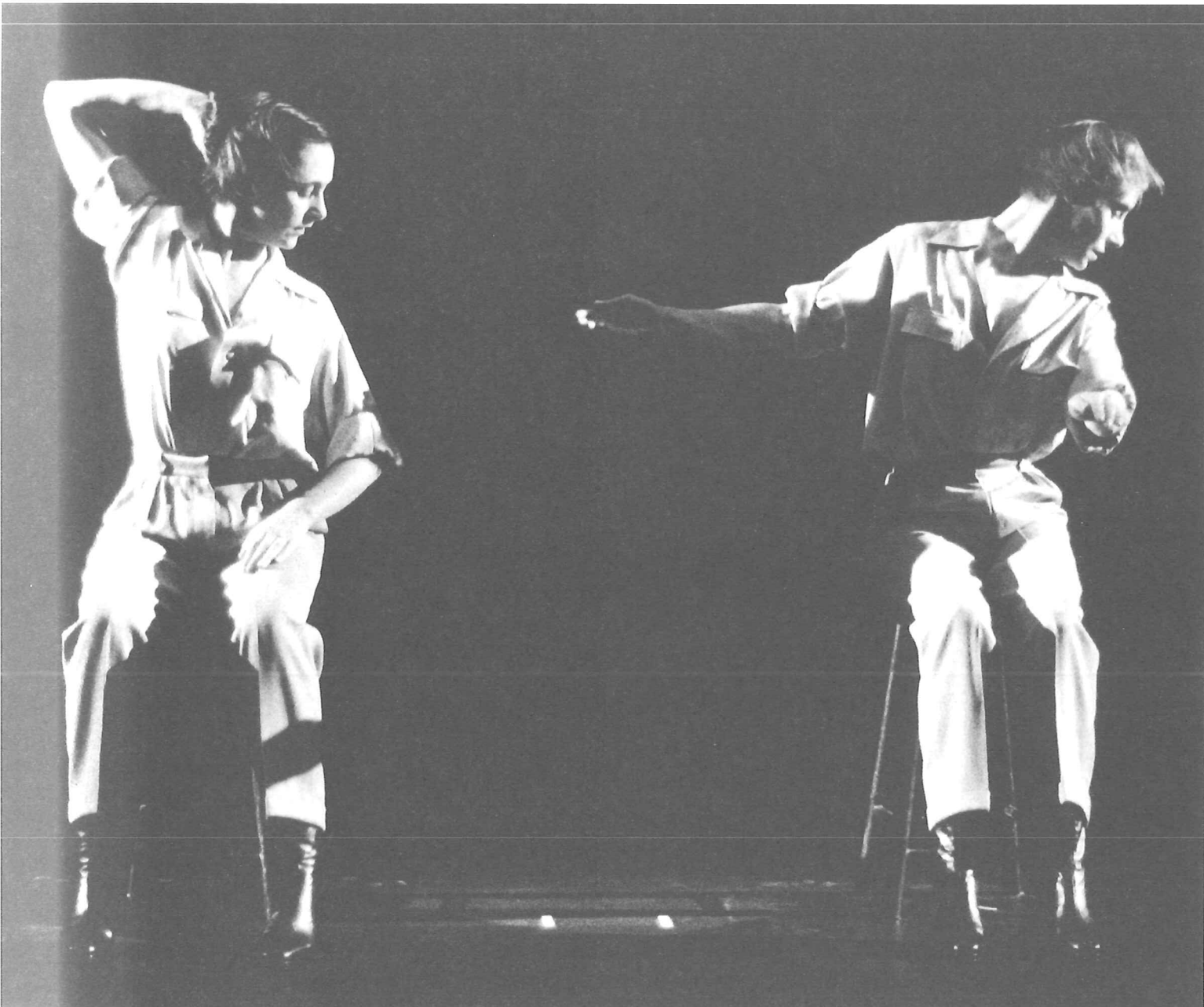
Anne Teresa De Keersmaeker: Ik zou niet meer zeggen 'aanvaarden van verandering', maar genieten van verandering. Voortdurende verandering betekent voortdurende beweging. De capaciteit om te veranderen en met verandering om te gaan ben ik zelfs gaan beschouwen als een gezondheidsmeter. *Just before* ging niet zozeer over herinnering – dat is onterecht een eigen leven gaan leiden in de pers. Het gaat zowel over houden van als over verliezen en afscheid nemen. Wat zijn de mensen, dingen, gebeurtenissen in je leven waarvan je houdt, en waarvan je afstand kan, mag of moet nemen? En als je afstand moet nemen, wat zijn de sporen die blijven, welke energie blijft er? Hoe groot kunnen kleine dingen zijn is de vraag die aan de orde is.

Onderstroom

Etcetera: In Mozart/concertaria's maakte je gebruik van een bijzondere wijze om bewegingsmateriaal te genereren. (In het 'point system' brengt een danser zijn hand naar een plaats van zijn lichaam. De andere brengt zijn hand naar dezelfde plaats op het lichaam van de eerste. Vervolgens gaat de eerste met zijn andere hand naar een tweede plaats op zijn lichaam, en weer volgt de andere. De operatie wordt dan met de eerste hand herhaald, enz. Achteraf herhaalt de tweede danser de suite van zo ontstane bewegingen alleen, zonder de 'aanwijzingen' van zijn partner.) Het idee toen was dat iets van de delicateid, de herinnering aan de partner zou nazinderen als de tweede danser de beweging achteraf alleen uitvoert. In Just before gebeurt in zekere zin hetzelfde, alleen zijn het nu geen gebaren, maar verhalen die doorgegeven worden. Is dat toeval?

De Keersmaeker: Ik heb er nooit zo over nagedacht, maar het klopt in zekere zin. De overeenstemming heeft te maken met een fascinatie voor de manier waarop een zelfde gegeven vanuit verschillende standpunten een ander leven gaat leiden, andere kwaliteiten gaat vertonen. *Wat* geformuleerd wordt, bijvoorbeeld in dans maar niet alleen daar, heeft alles te maken met *de wijze waarop* het geformuleerd wordt. Alles wat tussen de stenen en de mensen gebeurt... de onderstroom, de energie die materiële dingen en de menselijke ervaring verbindt, de onuitgesproken dingen die we delen... Ik bedoel... Op verdeckte of openlijke wijze, ben je deelachtig aan hetzelfde. Die grondlaag bepaalt de mogelijkheid om met dansers aan een voorstelling te werken en om te communiceren met een publiek. Wat de mensen zien of horen of gewaarworden is de bovenste laag, maar die krijgt zijn kracht door alles wat eronder zit, of dat nu bewegingslijnen of tekstlijnen zijn. En dat is inderdaad zoals in *Mozart*, waar de herinnering aan een partner je een beweging anders zal laten dansen dan wanneer die beweging zonder partner tot stand gekomen was.

Just before is o.a. vertrokken van een simpele basisoefening. Jolente (De Keersmaeker, Anne Teresa's zus, die meetekende voor het werk, nvdr) en ik vroegen de dansers aanvankelijk een beschrijving te geven van een voorwerp dat hun dierbaar was; bij uitbreiding kon dat ook een verhaal worden over iets wat voor hen een bijzondere, unieke ervaring was geweest. En precies dat unieke verhaal werd dan door een ander naverteld, met de expliciete opdracht te doen alsof het zijn eigen verhaal was. Dat was voor velen bij aanvang een



Fase - Rosas / Herman Sorgeloos

vreemde, zelfs vervreemdende ervaring. Soms ging het enkel om accenten die verkeerd gelegd werden, een toon die niet juist zat. Maar het gebeurde ook dat iemand het geleende verhaal zo eigengereid bijkleurde dat er feitelijke onjuistheden in gingen sluipen. Bruce Campbells interpretatie van Rosalba Torres' verhaal over de ring is zo een voorbeeld. Maar na een tijd verwerft zo'n nieuwe versie haar eigen bestaansrecht, naast de oorspronkelijke. In het verhaal worden als het ware nieuwe lagen aan-geboord. En dat wordt dan verbonden met bewegingen. Een tekst van een ander zeggen alsof het uw eigen verhaal is, dat is... de waarheid van de leugen.

Zo'n simpele basisoefeningen waren be-

langrijk. Zoals je met bewegingen altijd heel dicht op de beenderen van de dansers zit, wou ik dat die teksten dicht op hun... ja, wat eigenlijk... zaten. Want hoe gefascineerd, of misschien zelfs eerder geobsedeerd ik ook ben door alles wat constructie, vorm is, hoezeer ik ook streef naar bijna perfect geproportioneerde bouwsels – dat maakt het grootste deel van het werkproces uit – toch is het belangrijk dat de personen die de structuur belichamen vooral zelf een persoonlijk 'verhaal' kunnen vertellen. En ik schuw het woord 'verhaal' niet. *Drumming* bijvoorbeeld is een stuk dat vol verhalen zit. Dat zijn geen verhalen die ik zelf doelbewust schrijf, maar wel in banen leid. Er is Ursula, die een soort zusterrol heeft met Cynthia, er is

Roberto die de gebeurtenissen manipuleert, Fumiyo die een ondersteunende, duwende rol vervult... In *The Lisbon Piece* heb je iets gelijkaardigs. De dansers hebben elk hun eigen rol in het geheel. Wie opent, wie sluit, wie staat er alleen voor, wie zoekt anderen op, waar gaan ze staan?...

Etcetera: Er is toch wel een belangrijk verschil tussen Drumming en The Lisbon Piece, lijkt mij. In The Lisbon Piece zie je het proces dat je beschrijft inderdaad overduidelijk optreden. In Drumming daarentegen is de schriftuur zo dicht dat je dat soort draden veel moeilijker kan volgen. Als je wat gebeurt in het ene stuk zou kunnen omschrijven als ontmoetingen op een

klein plein, dan is het andere stuk eerder vergelijkbaar met de hectische drukte van een station of luchthaven. Of, in meer architecturale termen, in The Lisbon Piece heb je een heel heldere architectuur, in Drumming krijg je een soort deconstructie, met ettelijke, tegenover elkaar verschuivende lagen.

De Keersmaeker: Ja, maar dat ligt toch misschien meer aan de danstaal die gebruikt wordt. *The Lisbon Piece* oogt bijna als vanzelf meer architecturaal van snit door het gebruik van de klassieke danstaal als medium. Maar ik ben het er niet mee eens dat *Drumming* geen heldere opbouw zou hebben. Het is nu net een van de stukken waarvan ik letterlijk elke 'move' kan uitleggen, binnen de grote structuur van het stuk en individueel per danser.

Vocabularium

Etcetera: Het zoeken naar vocabularium is een belangrijk element geweest in de evolutie van je werk de jongste jaren. Het is veel uitgebreider en gedifferentieerder geworden, in tegenstelling tot de extreme schraalheid van Elena's Aria.

De Keersmaeker: *Elena's Aria* is een werk waarin het maximale effect werd gepuurd uit het meest minimale bewegingsmateriaal, terwijl je in *Drumming* een veel rijkere structuur hebt. Maar in het algemeen kan je zeggen dat er drie grote periodes zijn in de ontwikkeling van het vocabularium. In de eerste periode was het overduidelijk dat de bewegingen heel dicht bij mezelf stonden; dat was ook de periode waarin ik zelf in alles meedanst. Dan kwam er een periode waarin ik alleen de beginpunten aangaf en het vocabularium in grote mate door de dansers gemaakt werd, in respons op vragen die ik stelde. Dat konden lichamelijke, fysieke vragen zijn: maak een transformatie met spiralen, met het hoofd, enzovoort. Maar het kon ook een vraag zijn om te reageren op beelden, filmbeelden, teksten... Al vanaf *Toccata*, maar zeker in *Verklärte Nacht* en het meest in *Just Before* en *Drumming* is het vocabularium terug heel sterk met mijzelf verbonden. Ik schrijf de basiszin, en daar wordt dan verder op gewerkt. In *The Lisbon Piece* werkte ik bijvoorbeeld samen met Elisabeth Corbett aan de vertaling van de oorspronkelijke bewegingszin naar het klassieke idioom. We verdeelden die in acht stukken, en voor elk stuk sleutelden we dan aan een balletversie. Ik vind dat heel belangrijk, want het is mij steeds duidelijker geworden in welke mate het vocabularium cruciaal is om de 'smaak' of de 'natuur' van een werk te bepalen. Hoewel, er blijft een heel belangrijke wisselwerking tussen vocabularium en syntaxis. *The Lisbon Piece* heeft mij op dat punt stof tot nadenken gegeven. De 'smaak' van het werk zit heel dicht bij mezelf, en des-

ondanks is het vocabularium strikt gesproken klassiek. Dus moet ik wel besluiten dat de syntaxis daar in heel belangrijke mate de 'smaak' van het werk bepaalt.

Etcetera: Dat neemt niet weg dat de afstand tussen de eerste stukken en de meer recente erg opmerkelijk is. Het materiaal in de eerste stukken wordt veel meer 'à l'état brut' getoond, terwijl je de jongste jaren meer en meer raffinement en uitwerking in de uitvoering ziet.

De Keersmaeker: Maar ik was vroeger zelf ook veel meer 'à l'état brut'. Ik kan gewoon niet terug naar die vroegere manier van bewegingen maken en tonen. Je zou evengoed kunnen zeggen: ik wil altijd kind zijn. Maar dat is nu eenmaal onmogelijk. Wat je weet kan je niet uitwissen, de ervaring die je hebt opgedaan kan je niet wegcijferen. Tenzij je zou proberen je zover op onbekend terrein te begeven dat je weer in een toestand van onwetendheid belandt. Misschien... Maar uiteindelijk moet je toch vaststellen dat je gaandeweg de 'rules and laws' van het vak leert. En merkwaardig genoeg heb ik meermaals kunnen vaststellen dat die voor alle disciplines van de podiumkunsten in hoge mate dezelfde zijn. Je bent uiteindelijk steeds weer bezig met het organiseren van tijd en ruimte, met de energie van mensen.

Etcetera: Dat is wat je doet, niet hoe de 'rules and laws' zijn...

De Keersmaeker: Wel, ik sta er steeds weer versteld van hoe weinig verschil er in het maakproces is tussen muziek, theater, dans of opera. Er zijn uiteraard strategische verschillen: opera is duur, dus moet je je anders organiseren bijvoorbeeld. Maar ik denk hier vooral aan een essentiële opmerking die Jan Decorte in een interview, dat hij lang geleden van mij afnam, maakte: wat je op de scène ziet is wat in het repetitielokaal gebeurt. Je moet denken in termen van energiestromen. Bijvoorbeeld: als mensen elkaar tijdens de repetities niets geven, zal dat ook op de scène niet gebeuren. En dat is zichtbaar.

Dat is misschien wel een van de grote veranderingen: ik ben niet meer zo geïnteresseerd in het lijden tijdens het repetitieproces. Voor mij speelt nu tijdens het repetitieproces veel sterker de notie van genot, elan, vitaliteit, generositeit, gecombineerd met een attitude van rigueur, intense concentratie. Niet meer de lange lijdensweg van de eerste voorstellingen.

Structuur

Etcetera: Is die gedachte ook te verbinden met de keuze voor een bepaalde figuur, die de laatste jaren met toenemende hardnekkigheid opduikt in je werk? Vanaf Toccata zie je de gul-

den snede, de Fibonacci-reeks, de spiraal steeds weer opduiken. En dat zijn al minstens sinds de Renaissance iconen van harmonie en evenwichtige proporties.

De Keersmaeker: Dat die figuren opgedoken zijn heeft veel met Thierry De Mey te maken. Het dook inderdaad de eerste keer op in *Toccata*, maar nog voor ik daaraan begon was ik al bezig met de voorbereiding van *Amor Constante* dat, zoals je weet, gemaakt is samen met Thierry De Mey. Dat ik die vormen ben blijven gebruiken heeft veel te maken met mijn interesse voor hoe je ruimte en tijd organiseert. Daarbij word ik in eerste aanleg sterk geïnspireerd door de muzikale structuur, maar ook de architectuur van een werk is daarin heel belangrijk.



Anne Teresa De Keersmaeker / Herman Sorgeloos

Etcetera: Ben je ook niet aangetrokken door het metafysische aspect van de symboliek? Het valt mij ook op, om nog even terug te komen op het verschil tussen het vocabularium vroeger en nu, dat het sterke vormbewustzijn van je werk vroeger als het ware een noodzaak was om het uiteenspatten van de voorstelling door de inwendige emotionele druk tegen te gaan. Nu daarentegen is de vorm veel minder een keurslijf dan wel, zelfs letterlijk, een grondpatroon waarop bewegingen en hun variaties geweven en vervlochten worden. Maar dat stramien – de gulden snede, etc. – verwerft een zelfstandige betekenis, die de sterke vormcompositie in een ander licht plaatst en eerder op een zekere 'vreugde' wijst.

De Keersmaeker: Het is een intuïtie die

zich steeds sterker lijkt te bevestigen in het werken zelf: bepaalde vormen brengen een bepaalde energie, een bijzondere tinteling voort. Het is niet iets wat je makkelijk in woorden kan vatten, maar het is voelbaar in het werkproces. Ik denk daar meer en meer over in spirituele zin, al denk je nu misschien dat ik klinkklare nonsens verkoop. Maar het is een thema dat je wel overal terugvindt. De opbouw van Bartóks *Blauwbaard* is bijvoorbeeld structureel volledig bepaald door de gulden snede, dat was een belangrijk gegeven in het regisseren van die opera. En ook de choreografie van *Drumming* is daar helemaal op gebouwd. *Drumming* zit zo precies in elkaar... nog eens, ik kan elke 'move' uitleggen, binnen de grote structuur en bij elke individuele danser. Dat is ook zo omdat *Drumming* heel langzaam opgebouwd werd. Structureel is het uitgangspunt heel verwant aan een stuk als *Rosas danst Rosas*: er is een zeer sterke uniformiteit die aan de basis van het stuk ligt en de individualiteit leesbaar maakt. Van *Drumming* zou je kunnen zeggen dat iedere danser bij aanvang hetzelfde huis heeft, maar telkens op een andere plaats gelegen. En iedereen heeft ook hetzelfde interieur, maar schikt daarbinnen de dingen anders. Dat geeft ieder zijn eigen verhaal en plaats in het geheel. De vormelijke complexiteit bij *Rosas danst Rosas* ligt lager, maar daardoor is de vleeswaarde veel groter. Vleeswaarde, dat heeft te maken met uitdrukkingen als 'verliefd vlees', 'gepassioneerd vlees', hoe je dat moet doen trillen. Want dat is wat je te zien krijgt. Bij *Drumming* vormt de complexiteit van de bewegingsstructuur een veel sterker tegengewicht voor wat het concrete lichaam binnen die structuur dan tegelijk ook nog vertelt. Bij zo'n voorstelling ben ik er meer mee bezig hoe je een individuele anarchie kan doen bestaan naast en samen met de notie van een groep. Het is streven naar een uitdrukking van de paradox dat je in een groep alleen kan bestaan en al je vermogens kan ontplooiën als je tegelijkertijd jezelf volledig geeft en heel sterk op je eigen terrein blijft staan.

Etcetera: Je hebt in je werk vaak gebruik gemaakt van andere media, in het bijzonder film en video, en je maakte alleen of met anderen ook diverse registraties van je choreografieën. Nogtans is er een zeer groot verschil te merken tussen de inzet van de filmbeelden in Elena's Aria of Erts enerzijds, en Woud anderzijds. In het ene geval verbreken de filmbeelden de illusie, tonen zij een soort kaalheid. Terwijl een voorstelling als Woud nu net een typisch filmisch effect thematiseert, namelijk de kracht van film om je jezelf te doen vergeten, om je mee te zuigen in een vervoering.

De Keersmaeker: Ik ben het helemaal niet eens met de bewering dat in *Elena's Aria* de film stemmingbrekend is. Ik denk dat de filmbeelden van instortende flatgebouwen juist heel sterk de stemming ondersteunen. Het punt is dat ik mijzelf altijd beschouwd heb als een heel romantisch iemand. Mijn obsessie met vorm heeft, vermoed ik, te maken gehad met het be-teugelen van emotie. Ik ervaar het nu minder als een noodzaak om dat zo sterk binnen de perken te houden. Een stuk als *Woud* exploiteert inderdaad de romantische kant van film. De kwestie is dat er altijd genoeg weerstand gegeven moet worden. Dat is bijna de definitie zelf van verleiding: meegaan, maar genoeg weerstand geven.

Theater

Etcetera: Op een bepaald ogenblik vertoonde je werk een zeer uitgesproken theatrale inslag, en maakte je ook zuivere theaterregies. Gedurende een lange periode daarna lag het accent echter zo goed als uitsluitend op dans. Nu keer je terug naar theaterregies, in samenwerking met Tg STAN.

De Keersmaeker: Mijn zus Jolente, Cynthia Loemij, Frank Vercruyssen en ik werken samen aan *Quartett* van Heiner Müller. Cynthia en Frank zijn de acteurs. Het voorstel komt van Frank. *Quartett* is een van de mooiste naoorlogse teksten over mannen en vrouwen in de wereld. De tekst heeft een sterk poëtisch-lichamelijke kwaliteit. En later doen we dan nog *Zelfbeschuldiging* van Peter Handke, een stuk uit dezelfde periode als *Publikumsbeschimpfung*. Voor mij vormen *Just Before*, *Quartett*, *Zelfbeschuldiging* en een project met Stan, Aka Moon en Rosas dat we gepland hebben voor 2000 op dit ogenblik een soort vierluik. Het verband is niet dadelijk thematisch: het gaat om vier etappes in een zelfde onderzoek naar de relatie tussen beweging, tekst en muziek. Wat voor mij een belangrijke en gelukkige omstandigheid is in deze reeks projecten is de mogelijkheid om samen te werken met mijn zus Jolente. Ik heb al eerder met mensen samengewerkt aan een voorstelling, maar het is werkelijk de eerste keer dat ik het gevoel heb dat de samenwerking ook echt tot een wederzijdse aanvulling leidt. We trekken elkaar open, maar houden elkaar ook tegen waar nodig, op een heel prettige manier. Ik werk meer op intuïtie en emotie. Bij Jolente is er meer dramaturgisch inzicht, meer geduld en warmte ook, het vermogen om iets op te bouwen.

Ik heb ooit wel eens beweerd in een interview dat ik niets meer toe te voegen heb aan het theater dat nu bestaat, maar dat zou ik nu niet meer willen of kunnen beweren. Eerder is het zo dat ik nu niet dezelfde urgentie heb om theater te maken omdat ik dat nog kan doen

als ik 50 of 60 ben, terwijl het dan veel moeilijker zal zijn om zelf te dansen. En ik dans gewoon zo graag. Ik heb dat veel te lang niet gedaan, zelf meedansen. Ik weet wel dat een Trisha Brown nog steeds optreedt, maar onmiskenbaar is het zo dat op een bepaald ogenblik je cellen verouderen, dat je niet meer dezelfde lenigheid hebt. Ook het krijgen en grootbrengen van kinderen vergt heel wat. Dat neemt niet weg dat ik nu een betere weerstand heb dan pakweg vijftien jaar geleden, omdat ik meer aandacht besteed aan mijn lichaamsconditie.

Etcetera: Is het geen bijzonder vreemde ervaring om geconfronteerd te worden met steeds jongere dansers die je werk uitvoeren en zelfs mee tot stand brengen, terwijl er in ervaring en leeftijd toch een steeds grotere afstand moet groeien?

De Keersmaeker: Ik voel dat voor het ogenblik niet meer zo aan, maar dat heeft zeker veel te maken met PARTS. Met de school erbij zitten er bij Rosas voor het ogenblik genoeg continu zo een 60 à 70 mensen te werken in onze gebouwen. Dat geeft een heel andere entourage dan wanneer je enkel bezig zou zijn met de dansers van je gezelschap. Nu zijn daar mensen als Steve Paxton, Jan Ritsema, Jonathan Burrows, Meg Stuart, Georges-Elie Octors, Fernand Schirren, Bart Verschaffel, Rudi Laermans, ... aan het werk. En dat zijn maar de namen die mij dadelijk te binnen vallen, ik kan nu niet de hele syllabus opnoemen. Je hebt zo voortdurend ontmoetingen met de meest uiteenlopende, boeiende mensen. Soms lijkt het er eerder op alsof er zelfs te veel informatie voortvloeit uit al die ontmoetingen om het allemaal behoorlijk te verwerken. Maar ja, dat is het gelukkige leven.