

De innerlijkheid verschalken

Doorheen het werk van Anne Teresa De Keersmaeker keren motieven en beelden in steeds nieuwe variaties terug.

Aan de hand van de recente producties *Woud*, *Drumming* en *The Lisbon Piece*

zoekt Pieter T'Jonck naar de inzet van deze werkwijze.

Het belang van de vorm

Of het nu om choreografie, opera of theater gaat, in het werk van Anne Teresa De Keersmaeker tref je steeds weer dezelfde paradox aan. Elk nieuw werk is, in stijgende mate, een strigente, hechte, quasi architecturaal opgebouwde structuur. Vondsten en versieringen spelen daarin een ondergeschikte rol: in de choreografie bijvoorbeeld zijn het steeds enkele kleine elementen – een spaarzame vormtaal en heldere geometrische figuren – die door de intensieve doorwerking uitgebouwd worden tot betoverende, zelfs verbluffende bouwsels. Het intrigerende is echter dat de kern, het organiserend principe van die heldere ontvouwing, meer weg heeft van de instabiliteit, de voortdurende veranderlijkheid van een vlam dan de betrouwbaarheid van steen. Hoe herkenbaar ook, nooit is de vlam twee keer hetzelfde, nooit brandt ze even hard; nu eens is ze liefvallig, koestert ze, dan weer is ze verschroeiend. Wellicht doelt Laurence Louppe op die onvatbaarheid, die ten grondslag ligt aan het werk, als ze in een tekst over *Woud* spreekt over 'de innerlijke stormachtigheid van het lichaam'.

Het behoort echter tot de essentiële strategie van het werk dat deze innerlijkheid zich nooit rechtstreeks toont, maar steeds verschijnt als het resultaat van een fundamentele reflectie, niet op de inhoud van een werk, maar wel op de vorm. In een onuitgegeven essay uit het begin van de jaren '90 stelde Rudi Laermans: 'het werk stelt de vraag (...) wat thans (nog) op een scène met de bestaande middelen – de gegeven codes en conventies van de verschillende podiumkunsten – kan worden getoond en uitgedrukt zonder te vervallen in lichamelijke of emotionele obsceniteit'. Het is inderdaad niet evident hoe je iets onvatbaars als een gemoedsbewe-

ging, een stemming, kan tonen op een scène. Aan de ene kant is er, nog steeds volgens Laermans, het niet geringe risico dat de scenische conventies, waarvan de kracht maar al te vaak onderschat worden, je parten spelen. Het risico dat ze op voorhand al neutraliseren, recupereren, zelfs 'onteigenen' wat je wil laten zien. Maar anderzijds, wie daaraan wil ontsnappen door zijn 'ware' ik in zijn ongepolijste vorm op scène te gooien – gehoor gevend aan de veel gehoorde roep, vooral in de danswereld, dat het lichaam onmogelijk kan liegen – bedriegt vooral zichzelf: het resultaat is vaak op zijn best jammerlijke kitsch, op zijn slechtst een stuitende vertoning. Kan een 'innerlijke stormachtigheid' überhaupt uitgedrukt worden in een vorm die 'af' is: is zo'n vorm nu net niet het tegendeel van het principe van het levendige, beweeglijke, onvatbare; is zo'n vorm nu niet net een zinnebeeld van het doodse?

Wil je ze tonen, dan komt het er daarom op aan deze innerlijkheid te verschalken: choreografie als een steeds snellere cyclotron die onzichtbare, zelfs onbekende deeltjes dwingt hun sporen te laten. Choreografie als een middel om in de kleine nuances en versprekingen van dansers te tonen hoe een zelfde motief op honderd manieren kan bestaan, hoe hetzelfde 'verhaal' nooit hetzelfde verhaal is. Dat is de inzet van de zo diepgaande bekommernis van Anne Teresa De Keersmaeker met de vorm van haar werk. Haar artistieke parcours zou je daarom makkelijk kunnen resumeren als een aanhoudende zoektocht naar steeds weer andere middelen om de emotie, in al zijn nuances, maar ook in zijn onvatbare wisselvalligheid, te laten doorschemeren in de verschijningsvorm van het werk. Die inzet verklaart ook de hardne-

kigheid waarmee motieven en beelden, soms na zeer lange tijd, terug opgenomen worden, of over een lange reeks voorstellingen in steeds nieuwe variaties terugkeren.

Zo opende *Woud*, een voorstelling van eind 1996, een nieuwe ontginningsader voor het werk. Vooraleer de dansers de scène betreden, zie je de choreografe zelf door een bos dansen/lopen, terwijl ze het kinderaftelrijmpje *Tippeke* opzegt, het verhaal van een mannetje dat niet naar huis wou gaan of het moest gedragen worden. Niet het rijmpje op zich is hier belangrijk, wel de opwindende waarmee ze het brengt, alsof ze zich van de camera totaal niet bewust is. Haar fantasierijke bewegingen, die alle kanten tegelijk lijken uit te schieten, zijn ontwapenend kinderlijk. Een op hol slaande verbeelding, een nauwelijks geformuleerd verlangen van een jonge vrouw krijgt hier vorm. De tocht door het bos krijgt een onverwacht einde als de vrouw plots aan de rand van het bos op een autosnelweg stoot, die met zijn geraas de betovering doorbreekt. Al binnen *Woud* zelf wordt deze zo persoonlijke dans, vol inwendige spanningen en tegenstrijdigheden, opgenomen door de dansers op de scène in een uitgezuiverde vorm. Deze ene dans blijkt potentieel vele dansen tegelijk te zijn; ze vertrekt vanuit de persoonlijke motoriek en aard van de choreografe, maar laat in de uitwerking en de vertolking van anderen vele nieuwe mogelijke interpretaties ontstaan.

De voorstelling *Just before* die op *Woud* volgde werkte materiaal dat in *Woud* ontstond verder uit. Deze voorstelling voegde echter een tweede verdubbeling toe aan de verdubbeling van de dans van de choreografe door anderen. Persoonlijke verhalen en herinneringen