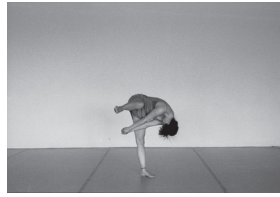


Het leven achter de foto's.  
Over *Sister* van Rosas

PIETER T'JONCK





*Sister* opent met zwart-wit dia's, geprojecteerd op een scherm tegen de achterwand van het podium. Fumiyo Ikeda toont daarop poses en bewegingen uit Rosas-voorstellingen zoals zij zich die herinnert. Fotografie Mirjam Devriendt schoot meer dan tweehonderd van die beelden, maar Vincent Dunoyer selecteerde er slechts zowat dertig. Het zijn verwarrende beelden, want los van hun context van decors, kostuums en samenspel is het moeilijk om ze te plaatsen. Ze hebben onmiskenbaar iets 'Rosas-achtig' maar het blijkt onbegonnen werk om deze beelden te laten aansluiten op vele, maar vaak onvolkomen eigen herinneringen van stukken die je ooit zag. Het materiaal wordt nog onherkenbaarder omdat het hier slechts door één lichaam, dat van Ikeda, gefilterd werd. Als stukken waarin veel unisono gedanst wordt, zoals Bartok bijvoorbeeld, met een andere cast hernomen wordt ervaar je ze om die reden inderdaad vaak als een quasi nieuw stuk, ook al zijn de passen exact dezelfde. Bij een herneming treedt immers meestal slechts één van de oorspronkelijke dansers als repetitor op. Zo worden alle kleine interpretatieverschillen tussen dansers, die het oorspronkelijke werk zijn kleur en smaak gaven, uitgevlakt. Een nieuwe cast brengt onwillekeurig weer andere nuances aan bovenop die 'afgevlakte' versie. Die andersoortige wrijving tussen choreografische schriftuur en de interpretatie doet als het ware een ander werk ontstaan.

Zo bekeken is het auteurschap van een choreografie altijd een dubbelzinnige kwestie. Ook als slechts één persoon, in dit geval Anne-Theresa De Keersmaecker, tekent voor een stuk, blijkt zelfs de impact van één enkele vertolking soms beslissend voor de manier waarop een toeschouwer het stuk voltooit in zijn hoofd. Waar is dan het origineel? Die vragen zijn in *Sister* aan de orde.

Foto's verhullen de verschillen en nuances van een choreografie. Het zijn geen, of slechts verraderlijke herinneringsbeelden, die de echte maar vluchtige herinnering overschrijven. Toch zijn foto's vaak het enige wat overblijft van een werk. Hoe win je dan de complexiteit van de levende ervaring terug? Valt een geschiedenis zelfs maar te schrijven? Misschien, maar dan niet door te piekeren maar gewoon door te doen. Het lijkt op dat probate middelje om een verloren voorwerp terug te vinden: als je nauwgezet alle handelingen herhaalt vanaf het moment dat je het voorwerp nog wel had, komt vaak plots glashelder dat ene verstrooide moment naar boven waarop je het ding weglegde. In dit geval liggen de kaarten natuurlijk ingewikkelder: het materiaal dat de foto's representeren

is bedacht, gekleurd, vervormd, bewerkt door de grote groep dansers die ooit deel uitmaakten van het gezelschap. Dunoyer ging daarom op een bijzondere manier aan de slag met het materiaal van Ikeda/Devriendt. Hij bracht het naar dansers die op één of ander ogenblik lid waren van het gezelschap. Sommigen, zoals zangeres Nicole Balm of Jordi Cassanovas Sempere, slechts één maal (ter gelegenheid van *Ottone Ottone*) en anderen, zoals Cynthia Loemij, zowat vijftien jaar lang. Hij vroeg elk van hen om twee foto's te verbinden door een nieuwe choreografische zin. (In zijn vorige werk, *Cadavre Exquis* paste hij dit procédé al eens toe op foto's van zijn eigen werk. Toen liet hij Parts-studenten de beelden aan elkaar lijmen.) *Sister* is zo een onmogelijke reconstructie, van duizenden nuances in een kopie zonder origineel.

Als Dunoyer het podium opkomt, verschijnt achter de diabeelden een opname van een rij plastic tuinstoelen op het scherm. Dunoyer schakelt de diaprojectie uit, en nu komt het achtergrondbeeld in beweging als een travelling shot langs de wanden van een parochiezaaltje: een groot lokaal met hoge ramen aan één lange zijde; en op de korte zijde, waar de camera stilstaakt, een wat krakkemikkig podium, omzoomd met rode fluwelen gordijnen. Pere Pladevall, ooit lid van de tweede cast van *Ottone, Ottone* en nu burgemeester van een klein dorpje boven Barcelona, verschijnt op dit podium, kijkt naar de camera – Dunoyer is hier als blik aanwezig – en vraagt of hij het een paar keer zal doen tot het oké is. Je ziet hoe Pladevall 'zijn' twee poses van Ikeda al dansend verbindt. In de eerste staat Ikeda in profiel, één been vooruit, handen en lichaam naar voor gestrekt. Bij de tweede zit ze neer op haar knieën, met een vinger die vooruit priemt naar de camera. Pladevall heeft wel zes of zeven pogingen nodig om 'zijn' choreografie hierbij op een voor hem bevredigende manier weer te geven. Hij komt recht, stapt opzij en heft zijn armen in een grote 'O' boven zijn hoofd. Ook zijn mond vormt een 'O'. Dan draait hij twee keer, zwierig charmant als een schuchtere vrouw om zijn as – Rosas, Rosas! – en komt terug tot stilstand. Een stap naar voren, handen die met de palmen naar boven vooruit komen, als een gebaar van overgave of openheid. Maar na een kleine aarzeling schrompelt hij in elkaar en stuikt licht zijwaarts neer op de grond. Op dit dieptepunt, een theateraal zwaar beladen beeld, rolt hij een paar keer om zijn as en wint zo genoeg snelheid om weer op te veren en overeind te komen op zijn knieën. Zijn arm zwiert omhoog en zijn vinger wijst plots naar de kijker. Bijna parmantig zegt hij dan 'Tu'. Einde van de zin.

Het is een wonderlijke passage: de tol- en rolbeweging, de schuchtere elegantie, eerder vrouwelijk dan mannelijk, de spanning tussen staan en vallen, neergaan en opveren, het is alles samen als een klein compendium van topoi in het oeuvre van Rosas, van *Rosas danst Rosas* tot *D'un soir un jour*. Het is een dans die Pladevall, een wat vierkante, corpulente man, allerminst op het lijf geschreven is. Toch draagt hij ze met plezier en délicatesse. Hier is een man met veel verbeelding en sensibeleit aan het werk. Pladevall zoekt dan ook heel lang om de juiste toon te vinden. Elk detail moet juist zitten. Bij de eerste pogingen komt hij vaak niet verder dan enkele passen vooraleer hij het gevoel heeft dat hij niet de juiste snelheid of toon te pakken heeft. Hij zwaait even met zijn vuist omhoog, hoofdschuddend en sakkerend dat het niet 'dat' is en herbegint tot de frase er uiteindelijk staat. De herinneringsarbeid spat van het scherm af. Je ziet de man tegelijk de choreografe imiteren – en ze zo ook terug oproepen – die het materiaal verzon. Je ziet hoe hij dat ervaren heeft. Het is een soort absurde oefening in herinneren omdat dit moment, deze dans, nooit bestaan heeft. Toch spreekt hieruit een soort waarheid over het gezelschap, de choreografe en deze ene uitvoerder. Een ingedikt beeld van alle herinneringen die hij met zich meedraagt.

Zo krijg je 31 (!) korte dansen in deze voorstelling. Bij het slot van de film vervaagt het beeld door felle lichten die achter het projectiedoek opgaan. In dat scherpe tegenlicht doet Vincent Dunoyer de hele zin, die je onderhand zowat van buiten kent, na. Op zijn manier dan: scherper, soepeler, helderder. Het tegenlicht wist daarbij veel details uit, zoals de gelaatsuitdrukkingen van de oorspronkelijke danser. Er staat ook gewoon een danser met een andere fysionomie. Peziger, kleiner, compacter. De herhaling voor tegenlicht heeft iets van een röntgenfoto van de oorspronkelijke dans. Ze toont het skelet ervan. Dadelijk daarna schijnt het voetlicht vooraan aan het podium. In dat schemerlicht speelt Dunoyer nu de dertig volgende dansfragmenten zonder onderbreking na elkaar, alsof het een nieuwe choreografie is. Het is één extreem lange, complexe bewegingszin, die de ervaringen van dertig dansers, de geschiedenis van het gezelschap én ook die van Dunoyer zelf, samenbalt. Dat maakt de dans erg beladen. Ze vertelt in een notendop het verhaal van de complexe relatie tussen een choreografe die 'tekent' voor een werk, en de dansers die het werk mee getekend hebben. Het materiaal is – hoe kan het ook anders – merkwaardig divers. De dans volgt een hobbelig

parcours van ongelijksoortige bewegingen, met verschillende intensiteit en zelfs een verschillende verhouding tot het publiek. Af en toe zit er een grapje in, zoals de plotse niesbui of de vette knipoog die Taka Shamoto inbracht. Lijken dansers de ene keer heel dicht te blijven bij de 'taal' van De Keersmaeker, de andere keer komt een andere auteur nadrukkelijk op de voorgrond. De foto's uit het begin ontwikkelen zich zo tot iets veel complexer dan een simpele Rosas-pastiche. Dunoyer brengt het allemaal met dezelfde, iets of wat afstandelijke precisie, tot en met de passen die dansers zetten vooraleer zij hun bijdrage leveren. Het lijkt alsof hij al die bewegingen 'proeft' door ze te imiteren. 'Lezen' kan je het ook noemen. Net zoals er in het hoofd van een lezer een nieuwe tekst ontstaat door de associaties en beelden die opduiken tijdens het lezen zelf, krijg je ook hier een verhaal bovenop 31 verhalen bovenop 31 foto's bovenop een geschiedenis van een choreografe en een hele groep dansers. Dat 'leeseffect' geeft het disparate materiaal weer een eenheid. Ze spuit louter voort uit de persoon die de dans neerzet en de manier waarop hij dat doet. Voor de kijker beginnen in deze dans op een bizarre manier de meest diverse beelden en herinneringen door elkaar heen te schemeren. Je herkent de typische toets van Dunoyer, je vermoedt hier en daar de hand van een danser – al blijft het meestal bij een wilde gok – en je ziet tenslotte ook echo's van vroegere werken van Rosas en van hun uitvoerders.

In deze reeks zitten twee buitenbeentjes. Op een bepaald moment hoor je op een klankband een man en een vrouw spreken in het Frans: Jordi Casanovas Sempere en Nicole Balm, die beiden meewerkten aan *Ottone, Ottone*. De vrouw zegt de man na – net zoals in de dans alles 'nagezegd' wordt. Maar die tekst is ook echt een bijdrage van Nicole Balm, die als zangeres geen blijf wist met de vraag van Dunoyer en fluks de ene beweging aan de andere plakte. Dit klankfragment, met zijn bijzondere vorm, blijkt erg pertinent. 'Je ne m'en souviens pas. (...) Je te connais. Je t'ai vu quelque part, mais où? Je crois que je t'ai vu sur une photo, photo, photo, photo... Mais où et quand? Mais peut-être que tu as changé? Non, ça ne marche pas comme ça...'. De zinnen krijgen een merkwaardige echo en betekenis in het tweede deel van het stuk.

Het tweede buitenbeentje is een filmpje met Kitty Kortés Lynch in close-up. Het volgt nadat Dunoyer de dans afsluit waar ze begonnen was, bij de bijdrage van Pere Pladevall (deze keer toont hij één diens mislukte pogingen). Met een ernstige blik zingt ze een liedje, een eigen compositie wellicht, over een zuster. 'Oh, jealous sister,

you jab me with your elbow, I jab you with mine, this jealous sister love...'. Waarop ze plots in een lichtjes verlegen lachbui vervalt.

En dan is ze daar zelf, die Sister. De Keersmaeker komt op, in een strak om haar lichaam gewikkeld kledje, op hoge hakken. Het voetlicht maakt plaats voor het felle licht van tl-buizen met glanzende reflectoren, die opzij van het podium schuin opgehangen zijn en de dans letterlijk in een heel ander licht plaatsen. Dunoyer trekt zich vanaf nu terug achter de zijlijn die door die tl-buizen getrokken wordt. Het duurt even voor je beseft dat De Keersmaeker dezelfde dans brengt als Dunoyer. Niet alleen omdat ze op een ander punt in de ketting van dansfragmenten stapt als Dunoyer: haar eerste foto is die waarop ze de handen op de grond plaatst en de benen de lucht inwerpt. Ook niet omdat ze door het sterke licht rechtstreeks met het publiek kan communiceren dan Dunoyer, die in dit stuk de schaduw, de boodschapper is. Het werkelijke verschil zit in de theatraliteit die ze toevoegt aan het materiaal. Ze varieert bijvoorbeeld veel meer op het tempo van de oorspronkelijke danspartituur. Haar interpretatie duurt beduidend langer. Het is het choreografische equivalent van een nadrukkelijke, invoelende tekstvoordracht in het theater. Haar soms vorsende, soms smachtende blikken naar de zaal of het soort ijsberen over het podium dat we sinds de recente solo's, *Once of Keeping Still*, zo goed kennen, versterkt dat effect nog. Zo trekt ze het materiaal dat haar aangeboden werd naar zich toe. Het is veel meer: 'zie mij dit doen, dit doorwerken' en veel minder 'wat staat hier, wat is dit?'. Toch is het niet 'haar' materiaal, maar een 'cadavre exquis' van beelden uit haar eigen werk. Een hapering in de dans, waarbij Dunoyer haar de volgende beweging 'souffleert', geeft dat duidelijk aan. Net dan volgt een filmfragment waarin Cynthia Loemij als een wervelwind door haar materiaal raast om haar begin- en eindpose te verbinden. Ook hier wordt het vreemde van het materiaal genoteerd.

Hierna gooit De Keersmaeker haar schoenen uit, en brengt ze Pladevall. Even later volgt een 'coup de théâtre'. Terwijl ze voorovergebogen haar rok optrekt, zegt ze plots, half verward: 'I don't remember'. Het is de eerste zin van het tekstje van Nicole Balm, maar in het Engels, zodat je het niet meteen herkent. De tekst blijkt nu echter wel bijzonder relevant. 'I know you, I have seen you somewhere, but where? I think I saw you on a photo, photo, photo, photo... But when and where? But maybe you changed. I changed.' En dan volgt één extra zinnetje: 'I changed position'.

Hier kwam De Keersmaeker de eerste avond echter in de

problemen. Ze trok de nadrukkelijkheid van haar dans door in de manier waarop ze de tekst speelde, waardoor het een flauw toneeltje werd. Dat leidde de aandacht af van de werkelijke reden waarom deze tekst hier figureert, en zelfs van het feit dat het een herneming is van de tekst van Balm. De tweede avond speelde ze het veel onderkoelder. Plots werd wel duidelijk dat deze woorden onmiskenbaar een voetnoot plaatsten bij de werking van het basismateriaal, de foto's van Ikeda, in dit stuk. Hoe foto's staan voor, maar nooit samenvallen met herinneringen. Hoe ze het echte gebeuren nooit herstellen, maar wel een nieuwe keten van gedachten kunnen uitlokken, de verbeelding op gang trekken. (Op een vreemde manier toonde die eerste avond dat te veel inleving, te veel theatraliteit, in tegenstelling tot wat aangenomen wordt, niet tot meer herkenbaarheid of invoelbaarheid, maar tot een soort abstractie leidt: je herkent alleen nog de conventie, de theatraliteit, maar die overstemt de concrete inhoud en de betekenis van de dans of de tekst).

Van nu af aan danst De Keersmaeker op Zögernis leise, een lied van Schubert op tekst van Grillparzer, waar – als een echo van de structuur van het stuk – een vrouw en mannen elkaar voortdurend nazingen. Die achtervolging van stemmen zoekt het stuk ook op: de wisselwerking tussen de tonen en kleuren van de 'oorspronkelijke' choreografie en de manier waarop De Keersmaeker die weer naar zich toe trekt. Dat blijft een spannende strijd: je ziet hoe De Keersmaeker worstelt om de juiste toon te vinden tegenover dit materiaal dat vertrouwd en vreemd tegelijk is. Het einde van het stuk, een filmpje van John Jasperse is daardoor wat ironisch. Hij toont zijn beweging en stapt dan naar de camera toe terwijl hij zijn hand opsteekt en zegt: 'Have fun with it'. Terwijl het tegenlicht achter het scherm weer opgaat, komt Dunoyer naar voor en maakt net hetzelfde afscheidsgbaar. De echte 'fun' is inderdaad voor de kijker, die in zijn hoofd eindeloos kan blijven spelen met het materiaal dat hem hier geschonken werd.

© foto's: Mirjam Devriendt