

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

DE VECHTLUST VAN DE KWETSBARE

In de nieuwe choreografie van Anne Teresa De Keersmaeker wordt niet gedanst op maar bij muziek, bij een toespraak van Fidel Castro en vooral: in stilte. Een gesprek over angsten en affiniteiten en een bespreking van de voorstelling.

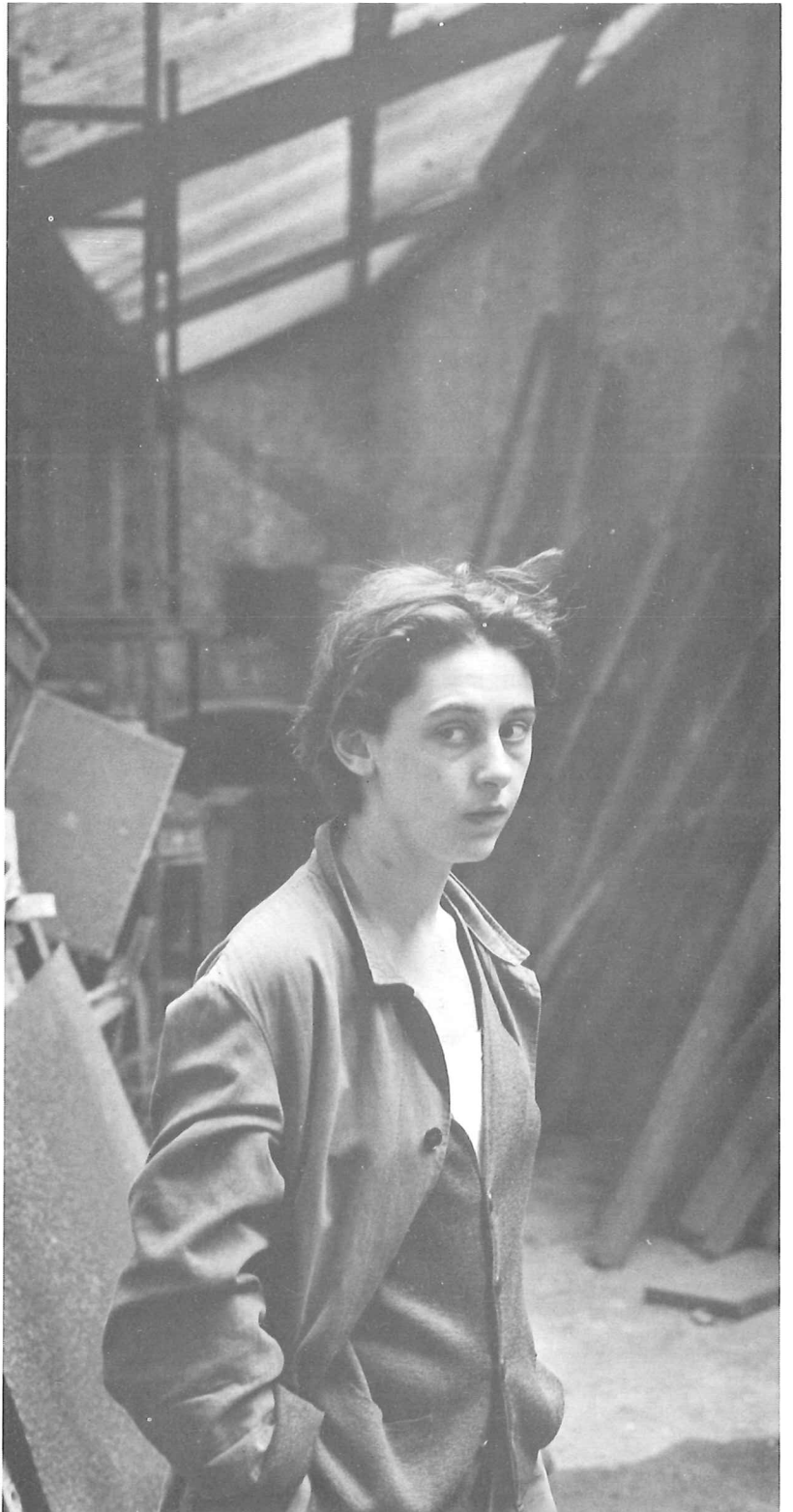
In het rumoerige etablissement waar we met Anne Teresa De Keersmaeker zitten, klinkt David Bowies *Sound and vision* uit de boxen. Over 'sound and vision' van Rosas, in *Elena's Aria*, gaat het gesprek.

Bij Fase ben je begonnen met muziek te analyseren en op basis van die analyse heb je bewegingen ontworpen. Bij Rosas danst Rosas werden choreografie en muziek samen ontworpen. Je ging totaal anders te werk bij Elena's Aria.

"Bij *Fase* was er een duidelijk afgelijnd gegeven: vier bewegingen van Reich, dezelfde structurele gegevens. Bij *Rosas danst Rosas* zijn muziek en choreografie parallel opgebouwd, volgens een vooraf genomen beslissing: we maken vijf bewegingen, een eerste beweging met die atmosfeer, een tweede met die, en we groeien daàr naartoe. Nu is er meer gezocht, omdat de uitgangspunten veel vager waren. Ik wilde met operamuziek werken en ook de herhaling op een andere manier gaan gebruiken. Ik wou geen stuk meer met grote 'blokken'. Ik wou ook andere elementen toevoegen, teksten en film. *Elena's Aria* is het moeilijkst tot stand gekomen. Ik realiseerde me dat door het materiaal waarmee ik wou werken de structuren die ik voordien gebruikte niet meer van pas kwamen. Toen in *Rosas danst Rosas*, in de tweede beweging b.v. de basiszin gevonden was, met vier verschillende manieren van combinatie, was die choreografie gemaakt. Hier ontbrak die drivende beat van de muziek, er kon niet meer gewerkt worden op fysieke uitputting in combinatie met allerlei soorten variaties, er moest een andere soort logica gevonden worden, veel intuïtiever. Het project begon met *Elena's Aria* van Verdi, gezongen door Montserrat Caballo, een stuk dat niet in de voorstelling weerhouden is, maar dat ik er nu terug in wil plaatsen. Veel is gemaakt op de meest diverse stukken muziek, waarna die muziek wegviel."

Heeft de analyse van de muziek deels de choreografie gedictieerd?

"Nee, relatief weinig. Ik had gezworen muziek nooit als achtergrond te gebruiken maar doe dat dus wel degelijk in *Elena's Aria*. Al die bewe-



Anne Teresa De Keersmaeker — Foto Ernest Potters

gingen moesten in stilte een eigen kracht bezitten. Een zware opgave! Alles hangt dus werkelijk af van de structurele opbouw en van de uitvoering: iets te vroeg of te laat, iets te zacht of te hard geeft een heel ander resultaat. Het materiaal moest heel lang rijpen, sommige dingen vind ik nog altijd niet rijp. Van de derde beweging in *Rosas danst Rosas* bestonden er vijf versies vóór de uiteindelijke, elke beweging in *Elena's Aria* kende er minstens twintig. Ik werkte niet uitsluitend intuïtief, maar ook met een aantal basisgegevens. De puur architecturale gegevens 'stoelen', 'grond' en 'rechttop'. Mèt schoenen en zonder. Werken op een cirkel, naar voren, de combinatie ervan, lateraal, enz. Solo's, de herneming van solo's met twee, met drie. En dan de echte groepsbewegingen. Op bepaalde momenten waren er echt blokkages om nieuw materiaal te vinden. Het resultaat is dat, in het bewegingsmateriaal, alles heel sterk verbonden is met elkaar. Neem de cel van de stoelen, één beweging daaruit werd het beginpunt van een andere, in de zin van: wat gebeurt er als we die beweging doen zonder schoenen, zonder stoelen?"

Het valt op dat er eigenlijk maar twee basisbewegingen zijn: het achtervolgingspellekje en de cirkel.

"De eerste cel met de stoelen, in het begin, is de meest gecondenseerde vorm van de drie latere cellen met stoelen: de cel waarin Fumiyo geduwd wordt, die waarin Nadine en die waarin Roxane geduwd worden. Dat is inderdaad de basisbeweging. De cirkelbeweging van Michèle Anne geeft dan aanleiding tot een hele reeks variaties die niet meer de ruimtelijke vorm van een cirkel hebben."

Que sera ?

De choreografie heeft een heel muzikale structuur, bijna symfonisch, in de muziektechnische zin van het woord. Je speelt met allerlei motieven die in elkaar grijpen.

"Dat was ook de bedoeling, maar vergeleken met een symfonie van Mozart is dit nog vreselijk primitief en gehandicapt."

Meer dan vroeger is dit een zeer wisselend hernemen van dingen. Het gaat nu ook om twee uur i.p.v. stukken van telkens een halfuur.

"Dat is zo gewild en heeft ook te maken met het feit dat er zoveel in stilte gewerkt moest worden. Ik heb zowel de bewegingen in de kleine blokjes zeer muzikaal geconstrueerd, omdat ze een achtergrond van stilte hebben, als de totaliteit."

Hoe integreer je dan uiteindelijk de muziek?

"Over de uiteindelijke keuze van die muziek werd beslist tijdens de repetities. De cellen van de stoelen zijn

zelfs uitgeprobeerd op *Que sera* van Coutinho, of op *Fire* van de Pointer Sisters, wat een natuurlijke drive heeft waarop het heel plezant dansen is. Het gebeurde heel vaak dat een gedeelte ontworpen werd op bepaalde muziek en dan gedanst werd op andere muziek, of gewoon zonder."

"Er wordt ook niet getimed op de muziek. Nu merk ik dat iedereen veel sterker wordt in het materiaal en op een subtiele manier soms toch op de muziek danst, b.v. Michèle Anne in het begin van haar cirkel. Dat zijn dingen die ik vrij laat. Of dat de eerste cel, wanneer Fumiyo op de stoelen zit, elke dag op tien seconden na over een periode van acht minuten loopt, telkens even lang. Dat is het gevolg van de timing tussen die drie mensen. Ze voelen elkaar aan. In de eerste beweging van *Rosas danst Rosas* had je ook dat verschijnsel, maar hier is het nog veel gecompliceerder."

Wat mij trof is dat het ritme van het geluid toch de bewegingen gaat sturen, dat daar een wisselwerking ontstaat. Ook bij de toespraak van Fidel Castro.

"Zijn toespraak voor de Verenigde Naties."

Kies je zo'n redevoering enkel om de muzikaliteit ervan?

"Nee, het is een combinatie van de muzikaliteit en... ik weet het niet, maar Fidel Castro betekent iets voor mij. We hebben ook die toespraak van Kennedy uitgeprobeerd, 'Ich bin ein Berliner', en reportages over mei '68, de aanval op de Sorbonne. Ik vond het belangrijk dat het die toespraak was, niet alleen om het historisch belang ervan, maar ook omdat die toespraak mij emotioneel raakt. En vraag me nu niet om duidelijk afgelijnde politieke ideeën, ik, wij allemaal, zijn opge-

groeid met een zekere affiniteit tot die dingen, al was het maar tot hun marginaliteit, hun zich afzetten tegen gevestigde waarden."

"We hebben ook geëxperimenteerd met opnames van een optreden van Edith Piaf in Carnegie Hall. Ze zingt haar liedjes in het Frans, maar eerst vertelt ze het verhaal in het Engels. Die korte stukjes zijn ook muzikaal gezien heel mooi. Ook inhoudelijk omdat ze zeer gecondenseerd allerlei verloren liefdesgeschiedenissen vertellen."

Ga je nog veel herwerken aan Elena's Aria?

"Ja. Op dit moment vind ik de totaalstructuur wat krakkemikkig in elkaar zitten. Het zit nog niet echt in de vorm die ik wil. Niet dat we niet in première wilden gaan, maar in tegenstelling tot bij *Fase* en *Rosas danst Rosas* was deze première 'een moment'. We hadden niet te maken met blokken die al geëvolueerd waren, maar met materiaal dat rijk was en tijd vroeg om te rijpen."

Oorlog en vrede

Hoe pas je die teksten in? Waarom gebruik je net die teksten?

"Hun thematiek vormt een eenheid. De openingstekst van Fumiyo, uit Tolstois *Oorlog en Vrede*, ligt, zoals Verdi's *Elena's Aria*, aan de oorsprong van de voorstelling. Die van Michèle Anne komt uit *De Idioot* van Dostojewski. Maar dat, denk ik, gaat ook veranderen. Behalve de tekst van Fumiyo, die voor mij werkelijk essentieel is. We hebben nog een hele reeks teksten waarmee we kunnen spelen."

In welke relatie staat het concipiëren van de beweging tot de tekst?

"Zeggen dat de teksten de beweging hebben beïnvloed is fout, maar..." (stilte)

... dezelfde fundamentele gevoelheden die in de beweging zitten, zitten ook in de teksten?

"Heel juist geformuleerd."

Structureel gezien, concipieer je een beweging naar een voorlopig eindpunt, waar dan een tekst voor gevonden wordt?

"Dat is ook heel fel uitgeprobeerd. De bewegingssequenties zijn op zichzelf gemaakt. Daarna, toen we de teksten apart hadden, hebben we vanalles geprobeerd: dat soort tekst geeft dat, als we die twee dingen samen zetten op dat ogenblik komt er iets anders naar voor,... daar is op gestudeerd tot we het juiste moment vonden waarop we de twee bij elkaar konden passen, als contrast of als aansluiting."

Wie de vorige producties kent, verwachtte wellicht opnieuw de mooie

**"Nadine,
been naar links
architecturaal
is dat
sterker"**

wiskundige figuren. Die eerste tekst doorbreekt dat — misschien niet helemaal omdat het een proloog kan zijn — maar de andere teksten doen dat zeker. Heb je doelbewust verwachtingspatronen willen doorbreken?

“Nee, absoluut niet. Daar heb ik me niet mee bezig gehouden. Ik had er werkelijk nood aan om met ander materiaal en op een andere manier te gaan werken. Ik geloof dat er nog constanten van *Rosas danst Rosas* in zitten, en van *Fase*. Een tweede *Rosas danst Rosas* maken, dat had mij niet kunnen boeien. Die vormen komen op dit moment niet meer tegemoet aan wat ik wil uitdrukken. Maar ik verwerp ze niet.”

De mythe van de dans wil dat je met beweging meer kan uitdrukken dan met tekst. Nu ga jij plots weer wél teksten gebruiken. Omdat je met beweging dingen niet meer kan zeggen?

“Misschien omdat je ze op een explicietere wijze wil zeggen... (aarzelt)... misschien niet explicieter want tegelijkertijd is het...(stilte)...”

Maar de voorstelling is niet duidelijk-ker dan de andere, in de zin van: nu weet ik wat ze zegt. Bij de toeschouwer is er veel meer onzekerheid over wat hij te zien krijgt of over wat hij daar 'moet' in zien. Heb jij dat ook in het maken?

“Ja, daar heb ik heel veel onzekerheid gekend, maar dat is ook een heel reëel gevoel, waar ik als toeschouwer van hou, dat zelf kunnen zoeken. Daar heb ik in de voorstellingen van Jan Decorte altijd veel van gehouden, dat je buiten komt met een heel amalgaam van emoties, van dingen die door je hoofd gaan.”

Alles stort in

Het gekke is dat je op een bepaald moment heel expliciete dingen gebruikt, zoals het filmpje van de instortende gebouwen, die de toeschouwer heel weinig keuze laten om te interpreteren, tenzij hij zou vermoeden dat jij hem om de tuin wil leiden. Er is het risico van een heel expliciete symboliek.

“Ja, alles stort in.”

?

“Ik hou wel van die expliciete symboliek, gebouwen die instorten, dat heeft een bepaalde impact, symboliek als je het zo wil noemen, maar het belangrijke is hoe dat kadert in de totaliteit van de voorstelling, waar het geplaatst is.”

Er wordt gezegd dat je anderen citeert, met name Pina Bausch.

“Uitgaande van de totaliteit van de

voorstelling, de esthetiek, kunnen wel verwijzingen naar Bausch gemaakt worden, zoals bij *Fase* verwezen kon worden naar de hele Amerikaanse minimalistische dansscène.”

Ben je daar nooit bezorgd om geweest, van: nu gaan ze me betrappen op...?

“Tijdens de repetities werd soms gezegd ‘C'est tellement Pina Bausch’. Die affiniteit met stoelen is wel iets typisch persoonlijks van mij. Ik denk al: hoe kan ik een volgende productie maken zonder stoelen?’ (lacht)

Wat je ook doet, je verwijst steeds naar iets dat voorbij is, kunstgeschiedenis of algemene geschiedenis. Er is niets nieuws meer.

“Ja, ik voel me daarin heel integer. Die solo van Roxane tussen de stoelen b.v., waarvan ik nooit gedacht had dat ze Bausch-achtig zou overkomen, is werkelijk gedictieerd door de structuur van de voorstelling en door een bepaald soort emoties die je wil oproepen, maar zeker niet als referentie naar. Als er in de esthetiek en in bepaalde verwijzingen reminiscenties aan Pina Bausch opgemerkt worden, dan betekent dat dat er dingen zijn die zowel Pina Bausch als mijzelf nauw aan het hart liggen. En als er op dit moment iemand is die een aantal

*Elena's Aria — Foto's
Herman Sorgeloos*



essentiële dingen omlijnt, dan is het Pina Bausch wel."

Het zogenaamd amateuristische voorlezen, de onverstaanbaarheid, doet sommigen dan weer denken aan Jan Decorte.

"Voor mij is het nog niet amateuristisch genoeg. Het mooiste wat ik ooit gezien heb, is de eerste keer dat Fumiyo haar tekst las, toen ze hem nog nooit onder ogen had gehad. Dat was in Wenen. De directe realiteit van de moeite die ze had om die tekst te lezen vond ik zo aangrijpend, in combinatie met de inhoud van wat ze las. Op een bepaald moment dacht ik eraan het nog veel moeilijker te maken en haar telkens een andere tekst te geven. Maar dat fragment was tē essentieel, en het was essentieel dat zij het las. Ik zou ook veel liever hebben dat Michèle Anne in een andere taal las, niet in het Frans."

Stoort het je dat dingen volkomen de mist ingaan?

"Dat vind ik niet erg. Dat hangt ook samen met de choreografie: op bepaalde momenten maken we zoveel lawaai dat je niet kan begrijpen. De tekst van Roxane wordt op een bepaald ogenblik bijna volledig aan flarden gereten omdat wij beginnen te lopen."

Bon, ça passe !

Wat je uiteindelijk 'gezegd' wil krijgen, heb je daar een klaar zicht op voor je aan een productie begint?

"Rosas danst Rosas, Fase, en ook de nieuwe voorstelling, dragen heel erg het beeld van dingen die mij op dat moment emotioneel bezig hielden. *Violin Phase* in *Fase* is echt zoals ik op dat ogenblik was, het vechten, die bewegingen van door alles klauwen en zo zullen we er komen. *Rosas danst Rosas* is helemaal gevoed door hoop en de wil om te vechten... Er zit al een bepaalde moedeloosheid in, een gevoel van eenzaamheid, denk ik. Ik heb vreselijke scrupules om die dingen zo expliciet uit te spreken omdat ik mijn eigen gevoelens ook zo wantrouw. Gevoelens zijn tegelijk heel direct en heel relatief in het leven, tijds- en situatiegebonden. Als je echt pijn hebt omdat iemand je verlaat, zijn die gevoelens heel reëel en relatieveer je niet, gelijk weet ik 'Bon, ça passe'."

Ondanks die scrupules, laat je toch maar flink in je ziel kijken door honderden, duizenden mensen.

"Dat is toch eigen aan theater, aan eender welke kunst."

Je beseft heel goed dat je die gevoelens moet relativeren, maar anderzijds fixeer je ze toch?

"Bij het maken van zo'n voorstelling beleef je een proces waarbij je dingen in jezelf buiten jezelf brengt. Je zoekt naar vormen die gevoelens weergeven en op zichzelf kunnen bestaan. Achteraf blijken die bewegingen, die lichamelijke heel fel een beeld te geven van een grote innerlijke betrokkenheid."

Je hebt ooit gezegd dat strakke structuren meer mogelijkheden tot emotionaliteit bieden.

"Ja. In de spanning tussen de 'emotieve dimensie van de beweging' en de structuur ervan. Die spanning bestaat en is een andere dan de puur sentimentele spanning. In deze voorstelling zijn structuren veel minder strak, zodat het geheel bij sommigen veel sentimenteler kan overkomen."

De scène achteraan bij de stoelen is heel reëel een achtervolging. Iemand wordt bedreigd en reageert daar op zijn heel persoonlijke manier op. Elke danseres reageert anders. Waar blijft dan het effect van de structuur?

"Die dingen zijn heel analytisch gemaakt: als zij zo gaat, is het mooi. De agressie en het wegduwen komen heel intuïtief. Als iemand Nadine duwt, hoe reageert zij daarop? Dan zeg ik, vind mij een beweging die anders is dan die van Fumiyo, hoe reageer jij als iemand je een trap geeft?"



De 'achtervolgers' voeren een beweging uit, en dan wordt gekeken hoe iemand daar op reageert.

"Ja, maar heel bewegingsgericht. Niet van 'ik reageer zo', maar heel concreet: Nadine, ga zo zitten, je been naar links, want architecturaal gezien is dat sterker. Die dingen. Binnen een repetitieproces hou ik me weinig bezig met 'dit is het beeld van de vrouw die...' maar werk ik heel direct, concreet, zoals iemand die een tafel maakt en weet: dat hout heeft die efficiëntie, enzovoort. Heel ambachtelijk. Hoe kan ik een aantal persoonlijke dingen zo omzetten dat ze weer niet te persoonlijk worden."

Als je zegt dat in de vorige producties hoop zat, impliceer je dan dat die er nu niet meer is?

"Ik weet het niet. Meer moedeloosheid, eenzaamheid, ik weet niet hoe het overkomt."

Fragiel

Elena's Aria is veel opener, maar heeft ook het effect dat de toeschouwer zich niet meer kan verschuilen achter die wiskundige strakheid. Op die manier worden gek genoeg een aantal benaderingen, die bij de andere voorstellingen nog wel mogelijk waren, uitgesloten. Heb je die ervaring ook?

"Ik denk al:
hoe kan ik
een volgende
produktie
maken
zonder stoelen?"

"Ja, dat heeft ook te maken met de toegankelijkheid van de voorstelling, waar ik mij ook vragen over stel. Ik vind het goed dat de mensen minder kunnen zeggen: het is allemaal zo mathematisch opgebouwd, en wat een kracht, en hoe houden die het toch uit, maar ik ben me er ook van bewust dat het heel veel vraagt om in die fragiliteit, in dat soort openheid en kwetsbaarheid in te komen."

"Er zijn ook mensen bij wie Elena's Aria minder integer overkomt dan de vorige voorstellingen. Dat kwetst mij bijna. Je kan zeggen dat je niet houdt van de voorstelling, dat er structurele problemen in zitten, dat je het niet

interessant vindt om in die vorm over die gevoelens en inhouden te praten, maar ik heb mij met evenveel hart en ziel en lichaam gegeven als aan de vorige. Soms laat men ook het woord exhibitionisme vallen."

Dat wordt juist heel erg vermeden door de afstand in het gebeuren. Trouwens, elke exhibitionist heeft zijn voyeur. Denk je niet dat mensen schrik hebben om daarmee geconfronteerd te worden? Het is heel duidelijk over welke gevoelens het gaat, ze worden nogal 'waar' benaderd...

"Daarvoor kom je toch naar het theater!"

Misschien wil men vooral een mooi geëensceneerd video-spelletje zien?

"Je komt toch naar het theater om essentiële dingen omlijdend te zien!"

Zelfs al kom je met die meest edele intenties, zie je soms nog dingen die je helemaal niet graag had gezien.

"De realiteit van het leven is toch dat je dingen ziet die je niet wil zien!"

Maar we zijn er in de loop der tijden in geslaagd duizenden ontsnappingsmechanismen te ontwerpen.

"Dat is dus iets wat ik verwerp."

Peter De Jonge/Klaas Tindemans

