

Forsythe met friet

Myriam Van Imschoot legde de kaarten voor de artistieke leider van het Ballet Frankfurt.

Een gesprek met William Forsythe

In de documentaire *Frankfurts Forsythe, ein Choreograph über seine Arbeit*, die enkele jaren geleden op ZDF werd uitgezonden, volgt de camera van Labarthe de Amerikaanse choreograaf doorheen zijn drukke werkschema. Hij pendelt tussen de repetities van *Impressing the Czar* (1988) voor zijn eigen Ballett Frankfurt en de voorbereidingen van *Behind the China Dogs* (1988) voor het New York City Ballet. Vooral een virtuoos 'pas de deux' dat hij voor dat laatste ballet choreografeert, wordt gefilmd. We zien Forsythe met de dansers het materiaal doornemen, dag na dag, tot aan de première.

De reportage is niet veel soeps, maar biedt toch een goed beeld van het werkproces van één van 's werelds meest gevraagde choreografen. Labarthe wil vooral dat voelbaar maken: een overvolle agenda, de tijd die genadeloos voortsnel tegen de deadlines van premières aan. Het grappige is: wat zich maar niet laat vangen in deze documentaire is precies, jawel, de tijd. Op de New Yorkse avenues razen de auto's voorbij, op de voetpaden snellen voetgangers naar hun bestemming, krantenjongens schreeuwen hun primeurs. Maar dat alles valt stil aan de drempel van het NYCBL. In de hagelwitte dansstudio's wordt de tijd monolithisch, ambachtelijk. De tijd is er niet meer dan de passen die gezet worden, stap na stap, keer op keer.

Bovendien wil het maar niet druk worden bij Forsythe. Forsythe maakt zich nooit druk. Moeiteloos laveert hij tussen wereldsteden, stadsballetten en wereldpremières door. Choreograferen is een makkie, zegt Forsythe ergens. 'Choreograferen is iets waarnaar je voortdurend kunt terugkeren. Je maakt weliswaar iets,

maar achteraf kun je daar terug woorden aan toevoegen, inserten of deleten, enzovoort. Het is wordprocessing.' Dans als een spelletje scrabble. 'Deze werkwijze neemt veel druk van de ketel,' zegt Forsythe nog, 'dit zijn geen keuzen op leven en dood. Dat is onzin. Kunst is geen oorlog.' En later raadt Forsythe zijn dansers aan om af en toe rust te nemen tijdens het dansen; je moet uit de spanning kunnen stappen. Daar ontstaat schoonheid: waar je een stap terugneemt en neutraal, onthecht toekijkt. 'It makes things breathing instead of yelling. It provides you with a margin, a safety.'

Geen wonder dat Labarthe dan maar wanhopig zijn toevlucht neemt tot het filmen van klokken. Ontelbaar zijn de shots van uurwerken, die het snelle verloop van de tijd als nog moeten markeren. Dat is een zware noodgreep, een platte toevlucht. Want die raderwerken zijn slechts prothesen van de tijd, en bij nader inzien had het zelfs helemaal niet hoeven: Forsythe draagt zelf een oplossing aan, letterlijk. In de vorm van broodjes, plastic bekertjes en fast food – onophoudelijk laat Forsythe eetwaren aanrukken. Zo sijpelt de dag de werkruimte toch nog binnen aan de hand van de ochtendkoffie, later een club, een doughnut of frisdrank met een rietje. In de klinische, tijdloze witte studio's of de magische zwarte theaterzalen met hun gestroomlijnde

dans-o-maten weet een lichaam wel beter. Het drinkt en eet, het slikt en slokt, het maalt en verteert, op het ritme van zijn eigen cycli.

Holland Festival, Amsterdam, juni 1996. Ook nu komt er eten aan te pas. Vijfenvertig minuten voordat *Eidos: Telos* aanvangt, verorbert Forsythe (1949) in de cafetaria van het Muziektheater een niet erg smakelijk ogende schotel met gepaneerde vis en frieten, die er als dikke permekevingers bij liggen. Een klok tikt de seconden weg, via de intercom verwoot een stem om de haverklap dat de voorstelling over x minuten begint. Je zou je door minder laten opjagen, maar Forsythe beantwoordt de vragen met een ontstellend gemak, tussen een hap en een slok door, nu eens zeer abstract pratend over 'separate models of body mechanic planes and basic proprioceptive neuromuscular tortions', dan weer erg onderwijzend over het ballet bij Balanchine. Verwant met de poststructuralisten en taalfilosofen, behandelt hij dans als een deconstrueerbare taalconstructie, een discursief artefact. Dat wisten we al uit vorige interviews, maar nieuw, of althans erg frappant is de al eens grotere klemtoon die Forsythe legt op de dans als een ritueel gebeuren, een proces van transformatie in een collectief 'stam'verband.

Dus, Forsythe 'goes primitive'. Al blijven de klassieke 'godfathers' in de buurt. Om het gesprek toevalsimpulsen te geven leg ik een stapel kaarten (de x-factor) op tafel met vragen en 'statements'. Zowel Forsythe als ikzelf kunnen een fiche uit de hoop nemen wanneer de behoefte er is om het gesprek een andere kant op te sturen. Tot ons beider verbazing



William Forsythe / Dominik Mentzos

haalt Forsythe er één voor één de enkele fiches uit met een uitspraak van Balanchine, de neoklassieke choreograaf die zowat Forsythes artistieke peetvader is.

Etcetera: Hoe vertrouwd was u met de nieuwe dansontwikkelingen in Amerika toen u op drieëntwintigjarige leeftijd naar Duitsland kwam om er te dansen in het Stuttgarter Ballet van John Cranko?

Forsythe: Niet erg vertrouwd.

Etcetera: Op dat ogenblik was Merce Cunningham al lang doorgebroken. In zijn kielzog liet een eerste generatie postmoderne dansers van zich horen, het Judson Church Theater.

Forsythe: Ik zag er niet veel van. Cunningham kende ik van op een video uit de bibliotheek. *Rainforest* was de titel, geloof ik. Maar daar bleef het zo'n beetje bij. Balanchine leefde nog; voor de prijs van één dollar kon je elke avond naar het New York City Ballet. Ik had geen rooie duit – ga maar eens na, één dollar, dat is een zacht studentenprijsje, niet? Daaronder, ik was een balletdanser. Daar lag mijn belangstelling, dus ging ik hoofdzakelijk ballet zien, zoveel als maar kon. Ik genoot ervan, maar ik dacht er niet veel bij na. Ik wou een balletchoreograaf worden, zelfs toen al.

Etcetera: Waarom koos je de balletzijde?

Forsythe: Kiezen? Ik werd geroepen. Zo simpel is dat. Ik had ook wel Graham gestudeerd tijdens de eerste drie jaar van mijn balletopleiding. Maar Graham was me niet dynamisch genoeg. Het lichaam bij Graham is geblokt, gestuikt, en dat kon me niet erg boeien. En daarbij, ballet was 'great'. Ik had een pak 'great' balletleraars, en er was heel wat 'great' repertoire. Na mijn studies kwam ik bij het Joffrey Ballet terecht, en dat was ook 'great'. In plaats van zijn eigen choreografisch talent te 'showcasen', legde Joffrey zich toe op het reconstrueren van balletten uit het begin van de twintigste eeuw. Op dat domein was hij een kenner: met een meticulous zorg en een aan fetisjisme grenzend fanatisme heeft hij een brok geschiedenis van het ballet opgedolven. Het was er heerlijk werken. Ik kon erg goed opschieten met Joffrey. Later, toen ik rond de dertig was, ben ik er teruggekeerd om een gastchoreografie te maken voor het gezelschap.

Kortom, de hedendaagse dans had voor mij in die tijd niet de aantrekkingskracht die het ballet had. Het was ook nogal beperkt, denk ik. Merce deed dan misschien interessante dingen, maar de kinesthesieën in zijn werk interesseerden mij niet. Dat hele scala aan bewegingsmogelijkheden – daarvoor moest ik bij het ballet zijn.

Etcetera: Nochtans ziet men veel Cunningham in uw werk. De verzelfstandiging van ledematen die elk hun eigen gang gaan, de biologische logica voorbij.

Forsythe: Vergeet het maar, dat is er met de haren bijgesleurd. Laat de mensen denken wat ze willen, denk ik dan. Merce heb ik pas zo'n twintig jaar later ontmoet. Dat was wel een verrassing. Tot mijn grote verbazing zag ik dat hij (*zet een hoog stemmetje op*) 'oh my god' een classicist was! Ik was blij met wat ik zag, ik hield er erg van. Ik vond het fijn om Merce te ontmoeten nadat ik zelf al die jaren had geprobeerd om een soortgelijke analytische kijkwijze te ontwikkelen. Maar daar houdt het op. Ik las in een vooraankondiging dat *Eidos: Telos* een reactie is op *Ocean* van Cunningham. Wel, ik heb dat stuk niet eens gezien!

Forsythe pikt een kaart uit het stapeltje. 'Ballet has nothing to do with life. We are not real people. We are trained to dance and perform for the idea of beautiful things, but we are not people who are playing some part of life. We're like flowers.' Hij raadt meteen de herkomst van de uitspraak.

Forsythe: Balanchine vergeleek dans met bloemen in zoverre dat bloemen niets 'betekenen' maar zijn. Ze zijn er gewoon. Maar dat is niet plat esthetisch te begrijpen. Ik denk dat Balanchine een veel spiritueler concept van ballet had. Bloemen moeten zich niet op een andere wijze uitdrukken dan ze al zijn, ze maken deel uit van een goddelijke schikking, ze zijn een 'fact of divine formation'. Ballet was voor Balanchine een zeer natuurlijk iets. Het is natuurlijk óók cultuur, maar als je kijkt naar hoe het ballet ontstaat is en zich ontwikkeld heeft, dan is het inderdaad zeer natuurlijk.

Vandaag is de juiste context er niet meer om dat soort specifiek organisme te laten gedijen. Het ballet zelf bekommert zich niet echt om het 'schoon' zijn. 'Individen' in het ballet houden zich daarmee bezig, ja, zij zijn geobserveerd door hun eigen narcisme. Dat klinkt als een cliché, toegegeven, maar dat is ieders cliché over ballet. (*Zegt iets onverstaanbaars met volle mond, zwelgt met een teug een friet weg.*) Bon, de context mag dan wel gewijzigd zijn, maar voor een 'body organiser' is het ballet nog steeds een buitengewone en hoogst vitale manier om het lichaam te coördineren. Het is natuurlijk één mogelijkheid van de vele. Het hangt ervan af wat je objectief is. Je kunt het ballet volledig willen bemeesteren, daar voortdurend op werken, omdat zo'n meesterschap alle aandacht vraagt. Maar ikzelf beschouw het ballet meer als een vaardigheid die je *tot op zekere hoogte* kunt bezitten. Het komt erop neer dat ik andere dingen wil doen, zon-

der dat ik daarom het ballet opgeef. Daarmee bedoel ik dat ballet, of ik het nu bewust gebruik of niet, deel is geworden van de informatie van mijn lichaam, zonder dat het daarom de centrale motor ervan is. Die kennis zit in mijn lichaam opgeslagen. Eenmaal je ballet gedaan hebt krijg je het niet zo makkelijk meer uit je leden. Het wordt een fysiek gegeven. Het zit in je skelet, het is een fysiologisch feit.

Etcetera: Hoe verhoudt u zich tegenover de stelling van dit citaat?

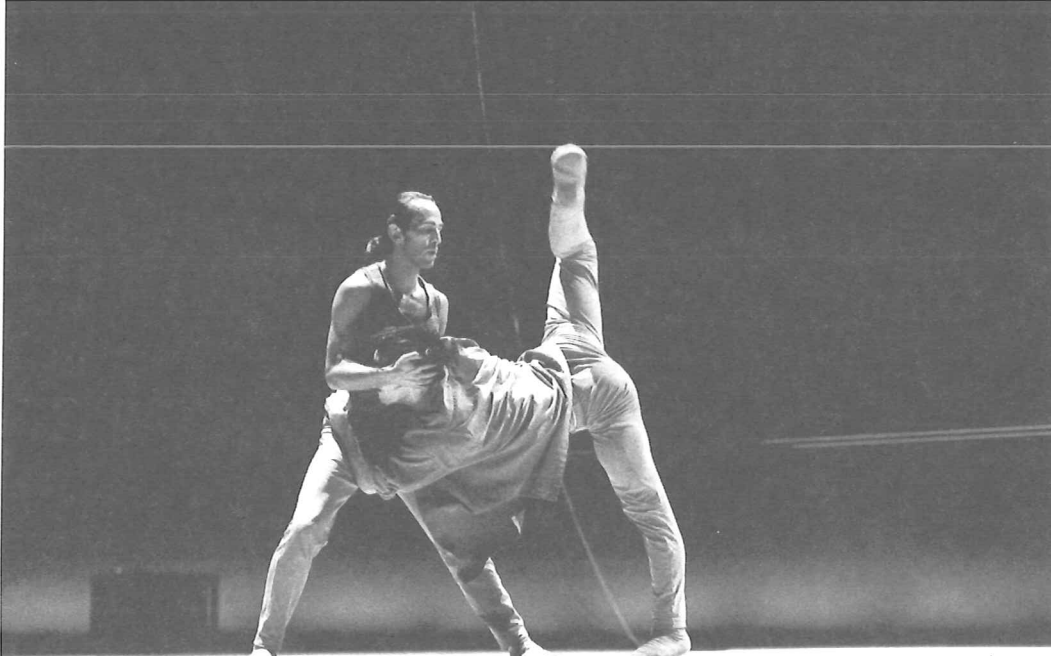
Forsythe: Het gaat niet erg diep. Het is ook zo makkelijk om te zeggen dat ballet geen uitstaans heeft met het leven. Of het is een platitude uit een ge vulgariseerd naslagwerk en dat is me toch wat te flauw. Of het is zo'n strikt modernistisch standpunt, wat ik dan weer een onhistorische houding vind. Ballet is nu eenmaal een cultureel artefact. Ik geloof dat het Jean-Noel Lorent was die een heel interessant artikel schreef over Feuillet', de notator. Op een zeer precieze manier verhaalt hij hoe ballet de handelingen en ideeën van mensen uit een zeker tijdperk weerspiegelde. Het ballet mag dan wel vandaag in het entertainment zijn beland, in wezen was het een manier om een taal te ontwikkelen en draaide het om het genoeg dat daarmee gepaard ging. Die taal communiceerde niets, tenzij zijn eigen aanwezigheid. In die zin was het ook zeer verwant met eigenlijke macht. Die communiceert evenmin, tenzij zijn bestaan. Het is vooral die 'aanwezigheid' die Balanchine erg goed begreep en overbracht. Bloemen hebben een kleur, een geur, een bloem 'is', een bloem spreekt onze zintuigen aan.

Etcetera: Zit niet heel wat dans gevangen in een soort esthetische imperatief? Als het maar mooi en visueel aantrekkelijk is.

Forsythe: Dat kan dans ook zijn. Maar ik geloof dat we op een andere manier kijken. We kijken niet louter naar het materiaal, maar naar de ervaring van de danser ten opzichte van het dansmateriaal. Eigenlijk doet het materiaal er dan ook niet echt toe. We focussen eerder op de danser en hoe die zich transformeert doorheen zijn dans. Het lijkt erop dat we in dat opzicht meer 'tribelike' worden of worden zijn: we kijken naar een ritueel en we slaan het transformatieproces tijdens het dansen gade. Misschien wordt dans primitiever. Wie weet.

Etcetera: Voor u is dans een cultureel artefact, maar ook een ritueel.

Forsythe: Roland Barthes zei het al: 'ook het natuurlijke is een culturele categorie'. Dat moet je erkennen. Ballet groeide op een natuurlijke wijze uit de samenleving van de 17de



Eidos:Telos - William Forsythe, Ballet Frankfurt / Dominik Mentzos

en de 18de eeuw. Die balletvorm kun je niet zomaar overhevelen naar de dag van vandaag. Voor een groot stuk is ballet zelf al naar zijn actuele transpositie toegegroeid. In de mate dat het in zijn samenstellende delen is ontleed, dat het gebruikt werd door mensen die het niet alleen beheersen, maar het ook gebruiken als een organisatieprincipe.

In eerste instantie werd ballet opgevat als een visuele kunst, en dat is het vandaag ook nog, maar dan zoals een vlag, een semafoor communiceert. Ik denk dat Balanchine op zijn manier Kant weerlegde. Wanneer je zijn werk nader bekijkt zie je dat hij dezelfde opvatting aanhangt als Deleuze en Guattari in *What is philosophy*, in dat stuk over kunst als iets dat vooral des zintuigen is. Zelf is dat ook mijn mening: ballet moet je 'sensen'. De balletdanser wordt het balletmatige gewaar door en in zichzelf. Ballet is een zintuiglijk iets op het niveau van de gewaarwording.

Zo gaat het publiek niet naar het ballet voor het ballet, maar om mensen te zien dansen. Ballet en mensen zien dansen is niet hetzelfde, dat zijn twee verschillende zaken. Het publiek gaat naar het ballet om mensen te zien die het ballet kunnen transformeren, die het materiaal tot een transformatieve ervaring omturnen. Je kijkt ernaar, 'and you have somehow an affect'. Niet iedereen bereikt dat, maar grote dansers zijn in staat dat te doen. En dat is natuurlijk 'the nature of the business'. Sommigen beschouwen choreografie nog steeds als het belangrijkste mechanisme in de danskunst. Maar ik ben daarin van mening veranderd. Momenteel denk ik dat het dansen de hoofdzaak is en dat choreografie op de tweede plaats komt.

Etcetera: Wat dan met Artifact, zoals op het Holland Festival in een uitvoering van Het Nationale Ballet? De uitvoering was bepaald niet vlekkeloos en desondanks bleef dat ballet 'mindblowing'. Die avond toonde precies de triomf van de choreografie.

Forsythe: Dat is mogelijk. Maar toch, de choreografie bestaat er precies in om de danser mee naar een transcendente ervaring te leiden. Zo functioneerde dans ook in oudere culturen: mensen dansten samen om een zekere gemeenschapsgevoel op te wekken. Wanneer er tussen de dansvloer en het publiek niets *ontstaat*, wekt dat wrevel. Dan zou je van je stoel willen springen en roepen: 'kom dan, geef je, ga er nu eindelijk eens tegenaan'. Deze reflex is allicht een stille erkenning van het feit dat er in de perceptie van een toeschouwer geen feitelijke begrenzing is. De theaterruimte mag dan wel *conventioneel* begrensd zijn, steeds is er ook een verlangen naar overtreding en gemeenschapszin. Immers, het gaat hem al bij al niet om de regeltjes. Je wilt niet dat de mensen de regels volgen, maar ze openbreken. Dat is wat misliep met het ballet. Oorspronkelijk was het een taal die opkwam, maar later bezweek het – door toedoen van conservatieven – onder het gewicht van zijn eigen beregeling.

Forsythe trekt nog een kaart. 'Is your work anything other than entertainment?' De vraag is een parafrase op een uitspraak van – andermaal – Balanchine. Opnieuw raadt Forsythe meteen de herkomst.

Forsythe: Hé, dat is weer Balanchine. Entertainment is een erg rekkelijk woord geworden. Je hebt nu ook infotainment. Sport is entertainment. Vreselijke talkshows gaan ook

door voor entertainment. Alles is op een zeker punt vermaak. Dus: wat betekent theaterentertainment dan nog? Is theater entertainment? Ja, ik denk van wel. Het is de poging om zaken uit te proberen voor een publiek. Ook wanneer het om compositieprincipes of danstheorie gaat, is er sprake van entertainment van zodra je het toont, en aangezien er geen ander wijze is om het uit te werken moet je het 'performen'. Dat is de aard van het beestje.

Etcetera: Hoe essentieel is het voor een publiek optreden in uw dansonderzoek?

Forsythe: In de 'business' is het essentieel. Maar we treden enkel 's avonds op. We treden minder op dan dat we dansen.

Etcetera: Hoe omschrijft u uw eigen rol?

Forsythe: Op de keper beschouwd ben ik een leraar. Choreografen zijn leraren. Wij leren mensen hoe ze moeten dansen. We moeten daartoe de dans grondig begrijpen en ook de noodzaak voelen om dat te willen communiceren. Veel van mijn frustratie hangt samen met het feit dat ik vind dat ik niet adequaat genoeg communiceer. Ik probeer het nochtans. In zekere zin is de hele carrière van een choreograaf de poging om zijn leermethode te verfijnen. Dat is alles: je streeft er voortdurend naar het efficiënter te maken zodat je naar andere interesses toe kan, of het onderzoek kan voortzetten.

Etcetera: In uw geval gaat dat erg ver. Dankzij een op computer uitgewerkt programma waarin u uw werkprincipes uiteenzet, kunt u straks over de hele wereld uw leer verspreiden.

Forsythe: (lacht): Ja zeg. Maar dat was de bedoeling niet, dat hele programma is een ongelukje. Ik ontwierp het voor mijn eigen gezelschap en niet voor buitenstaanders. Daarom is het ook zo 'casual'. Vaak is het niet eens begrijpbaar voor wie niet vertrouwd is met onze manier van werken, het is te beknopt. Maar het is ook een handig instrument waarmee je over lichaam en dans kunt nadenken. Voor ons is het zeer 'basic'. Het is zoals een schrijfklas, maar dan wel op het niveau van 'schrijf een a'. Het is geen choreografie, zelfs niet eens per se dans.

Het hele systeem bestaat uit een set principes, waarmee tal van combinatiemogelijkheden mogelijk zijn tot op een zeer hoge graad van complexiteit. Toch zijn de basisprincipes uiterst simpel. Het is gewoon een manier om het lichaam te organiseren. Met Katie Duck had ik recent nog een boeiend gesprek. Het kwam hier op neer dat wij allemaal – zij, ik, Trisha Brown, Steve Paxton – over het lichaam nadenken. Trisha vertrekt vanuit de beende-

ren, ikzelf vanuit geometrie, iemand anders dan weer vanuit het spierstelsel, enzovoort. Feitelijk volstaat één goed idee. Bij mij komt de geometrie binnen langs het poortje van het ballet, want dat is een geometrische inscriptieve vorm bij uitstek. Daar is dus niets bijzonders aan. Alles wat ik deed was bestuderen wat er gebeurde. Hoe bewegen we, hoe denken we dat we bewegen?

Ook bij Laban draaide het om een handvol basisregels. Hij zei: je kunt trekken en je kunt duwen. Het is extrusie en god weet wat allemaal nog. Uiteindelijk is dat niet meer dan een vertrekpunt, en daarom is ons veld zo rijk. Vertrekkende van een eenvoudig abc kun je verbeeldenderwijs en dansenderwijs andere dingen voorstellen. Het voordeel is dat het allemaal meteen in een taal klikt. Dat is net zo interessant: het geschrevene wordt letterlijk schrijven. Werkelijk, dansen is schrijven op een blad. Het twee- of driedimensionale is meteen leesbaar en wordt weer een nieuw vertrekpunt. Op die manier raakt je inspiratie nooit uitgeput. Een goed systeem legt je niets op, maar voorziet je van modaliteiten waaruit je kunt kiezen.

Etcetera: Op PARTS woonde ik een workshop bij van een ex-danseres van uw gezelschap. Elizabeth Corbet onderscheidde drie etappes in uw systeem. Daarmee konden de studenten op drie niveaus bewegingsmateriaal genereren. Corresponderen deze drie etappes ook met een stapsgewijze evolutie in uw werk. Hoe omschrijft u die evolutie?

Forsythe: Eerst en vooral, Betsy heeft de ervaringen die ze heeft opgedaan op haar onnavolgbare manier geordend. Het is een didactisch hulpmiddel, dat niet samenvalt met onderzoekstadia in het werk van Ballett Frankfurt. Over de evolutie in mijn werk kan ik niet veel vertellen. Ik vermoed dat ik veeleer probeer te vermijden dat er een lijn in zit. Uiteraard laat ik een spoor van werken achter, maar het punt is dat we *vandaag* naar het werk moeten kijken. Wanneer ik dood ben is het te laat. Daarom hebben reconstructies zoals tijdens het Holland Festival weinig zin. *Say Bye Bye* (tijdens het Holland Festival heropgevoerd door het Nederlands Dans Theater, mv1) is een omhulsel van een periode die voorbij is. Ik maakte het stuk voor negen à tien dansers, voor dié persoonlijkheden. Het zou met het uiteengaan van deze dansers moeten gestorven zijn.

Etcetera: Uw bewegingstaal lijkt me door de jaren heen hoe langer hoe meer terug te plooiën op een paar centimeters huid. In Artifact zit bijvoorbeeld nog heel veel extensie, de lijnen waai-

eren uit. In het laatste deel van Eidos:Telos krijg je haast een meticuleus gemier in het eigen lichaam. Je zou er een microscoop bij moeten halen.

Forsythe: *Artifact* ging ook over die extensie. Dat maakte toen deel uit van de inzet. En inderdaad, het derde deel van *Eidos* heeft een grote densiteit. Als toeschouwer zou je er op willen gaan zitten om al die beweginkjes te zien, de impulsen in de dansers zelf. In een grote zaal mis je daar veel van. Het is niet makkelijk om die details een grotere zichtbaarheid te geven. Je kunt niet alles zomaar uitvergroten. Dat is die visibiliteit waar we het eerder over hadden. De architectuur van de dans, zoals die tot stand is gekomen, vereist een extreme 'stretching'. Dans dient die uitgerekte semafoor te zijn. Het materiaal waar we nu op werken, is niet gebaat met uitvergroting, maar het moet wel, door de afmetingen van de zalen waarin we spelen. Nu, dat kan er alleen maar op verbeteren als de dansers de structuur van de compositie beter beheersen en zich beter kunnen oriënteren in de relatief nieuwe voorstelling die *Eidos* nu nog voor hen is.

Etcetera: Overigens vind ik Artifact en Eidos:Telos erg verwant. De gelijkenissen zijn opvallend. Bij beide stukken is er een talig spel met ruimtelijke coördinaten. In Artifact is er sprake van 'inside, outside', in Eidos:Telos wordt dat 'upside, downside'. Ook het thema van verliezen, vergeten, het loslaten vormt een link.

Forsythe: Beide stukken zijn zeer 'lifelike'.

Etcetera: Hoe bedoelt u?

Forsythe: Lifelike, zoals het leven. In het geval van *Artifact* verwijst het 'inside, outside' naar de basale nomenclatuur van de balletstappen. Het 'en dedans, en dehors'. Het vloeit voort uit ons onderzoek naar het ballet als een taal. Het hoofdpersonage uit *Artifact* is geportretteerd naar mijn eerste vrouw. Zij was een schitterende balletdanseres, maar schizofreen. Het ballet is een spiegelbeeld van die buitengewone tijd.

Etcetera: Ook in Eidos:Telos zit die waanzin heel duidelijk.

Forsythe: Dana (Caspersen) heeft de tekst geschreven. Misschien heeft ze het onbewust gemodelleerd naar die vorige voorstelling, wie weet. Ik stel ook vast dat die polariteiten telkens terugkeren. Maar in *Eidos:Telos* heeft de beweging van het opduiken en het neerdalen andere dimensies. Het 'en dedans, en dehors' is een simpele vector, maar het oprijzen en neerdalen heeft een geografische, meer agressieve werking. De aarde opent zich (*maakt luid openscheurend geluid*), shhkiifkiik! Het is een soort vernietiging.

Etcetera: Dat morbide en sinistere blijkt in veel van uw avondvullende stukken te zitten.

Forsythe: Wat wil je, ik ben een 'Mensch', geen machine. Ik ben wie ik ben.

Etcetera: Vooral The Loss of Small Detail omvat nogal wat dood.

Forsythe: Ja, *The Loss* is zeer 'deadlike'. De dood is ook het onderwerp van het stuk. Niet eens een slecht onderwerp, de dood. Mijn vrouw stierf een aantal jaren geleden, en dat was een bijzondere gebeurtenis. We stevenen allemaal op de dood af, we duwen ze dus maar beter niet uit ons gezichtsveld. Wanneer ze komt, komt ze. Het is een rijk, diep veld van ervaringen. Het klinkt misschien vreemd om dat zo te stellen, maar de dood is 'amazing'. Leven, leven, leven. Leven én dood.

Etcetera: De link tussen leven en dood is misschien wel het spoor. In uw werk heeft u het vaak over 'traceforms'. Dansen is als het ware het achterlaten van sporen, maar waar bevinden die zich dan?

Forsythe: In je geest. Nee, niet echt. Of toch wel. Herinnering is een vorm van hallucineren. Je hallucineert de herinnering aan een gevoel, een aanraking. Wanneer ik een curve trek dan moet ik de herinnering aan die vorm oproepen, hallucineren. En dat doe ik doorheen mijn lichaam. (*Hij demonstreert een golvende armbeweging*).

Etcetera: U noemt dat hallucineren?

Forsythe: Ja, een vorm van hallucinatie.

Etcetera: De armbeweging die u demonstreert is 'in reverse'. U trekt zich uit die 'port de bras' terug. (Ik gebruik het woord 'withdrawing'.)

Forsythe: Alle beweging is feitelijk 'withdrawing'. Hé, aangezien dit toch een wonderlijke wereld is, laten we dit woord zo schrijven. (Forsythe schrijft het woord neer: with-drawing.) Normaal is het één woord, maar ik maak er 'with' en 'drawing' van. Bewegen is zich terugtrekken en tegelijkertijd een schrijven. Dat is het mooie aan samengestelde woorden: ze lenen zich tot decompositie.

1 Feuillet heeft in 1699 *Choregraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* geschreven. Het artikel van Jean-Noël Lorent heet Feuillet's Thinking en is verschenen in het boek *Traces of Danse*, ed. L. Louppe, 1994, Editions Dis Voir, Paris.