

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