

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 hardnek-

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 opwinding 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

van dansers werden op de scène vertolkt, niet door henzelf, maar door andere dansers, die zich deze verhalen 'eigen' hadden gemaakt. Zo kreeg je steeds een gelaagd, dubbelzinnig verhaal (en niet een persoonlijke bekentenis) te horen. Muziek van o.a. Steve Reich en Thierry De Mey voegde nog een derde laag toe aan dit geheel dat in zijn formele uitwerking een hoge complexiteit bereikt had. Die complexiteit is, moet het gezegd, geen 'l'art pour l'art', maar tracht te omcirkelen wat *innigheid* kan betekenen. Innigheid, zoals bijvoorbeeld kinderen nadoen wat geliefde mensen hen voordoen. Ze weten niet goed wat de grote gebaren, woorden en intonaties die ze nabouwen betekenen, maar ze verinnerlijken er wel de geliefde mee. *Hoe* de ander zich gedraagt wordt deel van *wat*

zij zijn, een uniek geheel, dat in zijn ondoordringelijke gelaagdheid weer anderen tot voorbeeld zal zijn.

Uit het werkproces van *Just before* kwam een grote hoeveelheid materiaal naar boven. Het centrale dansthema uit het stuk werd op zich uitgangspunt van een volledig nieuwe creatie. In een verder uitgepuurde en gecondenseerde vorm ontstond hieruit een voorstelling van precies een uur zuivere dans op *Drumming* van Steve Reich, het muziekstuk waaraan de choreografie zijn naam ontleende. Het effect van condensering en uitpuring voert naar een voorstelling die de kijker bij een eerste, en zelfs een tweede visie sprakeloos laat. In een gesprek (zie pag. 5) omschrijft de choreografe zelf het principe van de voorstelling zo: 'Je zou kun-

nen zeggen dat iedere danser bij aanvang hetzelfde huis heeft, maar telkens op een andere plaats gelegen. En iedereen heeft ook hetzelfde interieur, maar schikt daarbinnen de dingen anders. Dat geeft ieder zijn eigen verhaal en plaats in het geheel. (...) Er is Ursula, die een soort zusterrol heeft met Cynthia, er is Roberto die de gebeurtenissen manipuleert, Fumiyo die een ondersteunende, duwende rol vervult...' Het is inderdaad merkwaardig hoe uit een relatief eenvoudige basiszin een uiterst complex netwerk van ontwikkelingen ontstaat, dat op bepaalde momenten kristalliseert in erg eenvoudige, bijna didactische demonstraties van deze basiszin, om dan heel snel weer te exploderen in een kantwerk van divergerende lijnen – een effect vergelijkbaar met Ligeti's

The Lisbon Piece - Rosas / repetitiefoto Herman Sorgeloos



concert voor 100 metronomen, waar heel af en toe als bij toverslag eenstemmigheid ontstaat tussen de talloze ritmes, die daarna weer uit elkaar lopen. De fijnafstemming die daarvoor nodig is, is op zich een beeld van een ontzettend vertrouwen tussen de dansers: er hoeft slechts een danser een scheve schaats te rijden om bij het soms razende tempo van het stuk tot een complete ontsporing van de choreografie te voeren. Op het eerste gezicht een variatie op de bravoure van de solist in het klassieke ballet, die zo het voyeurisme van de kijker uitdaagt: gaat het fout of niet? Een cruciaal verschil echter: de bravoure hier is het effect van de samenhang in de groep, niet van de solist; de expressie van de individuele danser ligt daartussen ingebed in de nuances, de 'kleine' momenten.

The Lisbon Piece werkt op zijn manier het materiaal van *Drumming* verder uit. Hier werkt Anne Teresa De Keersmaeker echter niet in de schoot van haar eigen gezelschap, maar op vreemd terrein. De klassieke Companhia Nacional de Bailado uit Lissabon nodigde haar uit om een nieuw werk voor het ballet te schrijven, met het oog op een vernieuwing van het repertoire. Zo bevond ze zich een tweede maal op vreemd terrein: als choreografe is De Keers-

maeker niet vertrouwd met de klassieke dansstiel. Bovendien is het klassiek ballet niet alleen een welomschreven bewegingsvocabularium. Het kent ook strenge compositorische regels, waar je niet zomaar de hand mee licht, en het legt een sterke nadruk op lichtheid, waar bij Anne Teresa De Keersmaeker zwaarte en vallen terugkerende figuren zijn. Allemaal gegevens die op het eerste gezicht op gespannen voet staan met het eigen werk van de choreografe.

Precies die spanning tussen het ballet en De Keersmaekers eigen wijze om bewegingen te maken en te verbinden tot zinnen werd echter de kern van dit werk, met een merkwaardig en spannend resultaat. Met Elisabeth Corbett werd de basiszin van *Drumming*, vertaald naar de klassieke vormtaal en posities. Deze 'vertaling' – alweer – vormde het uitgangspunt voor het werk met de jonge Portugese dansers. Hun persoonlijke inbreng had, zoals in het werk met Rosas, een groot aandeel in de uiteindelijke vorm van het werk. En zo blijkt een voorstelling ontstaan te zijn waarin de verschillen, zelfs tegenstellingen, tussen dans en klassiek ballet gebruikt worden om twee polen van één verhaal tegelijk te tonen. Je ziet vijf dansers, twee vrouwen en drie mannen, die zich, voor

het stuk echt begint, even voorstellen met enkele passen. Dat is de opmaat voor een stuk dat weliswaar niet rechtlijnig verhalend is, maar wel relaties tussen de dansers schetst. Elk op hun manier veroveren of vluchten ze het podium en/of elkaar. De lichtheid van de ballettaal staat hier voor één pool in het 'verhaal' van de dansers: de uiterlijkheid, het vertoon. Dat zie je in de zelfzekere uitvoering van hun gebaren, de manier waarop ze posities innemen tegenover elkaar, elkaar imponeren of verleiden. Dat zijn de 'woorden' waarmee deze dansers zich uitdrukken. De ongewisse overeenstemming tussen die vaak zelfverzekerde woorden en hun minder uitgesproken gedachten, valt echter af te lezen uit de manier waarop die woorden samengebracht worden in zinnen, een 'syntaxis'. Wie waar gaat staan, wie met wie optrekt, wie het midden van de scène verovert en wie dat juist mijdt, daar zie je de sporen van de kwetsbaarheid van dat vertoon. Het lijkt doodeenvoudig, maar het is een geraffineerde afweging van wat verschillende dansers en compositorische technieken qua expressieve mogelijkheden (nog) te bieden hebben. Alweer, het belang van de vorm.
