

Dans voor actrice

JOLENTE DE KEERSMAEKER / JÉRÔME BEL

Dans door de blik van een actrice



Pieter T'Jonck
Gezien op 21 september 2021
Stuk, Leuven

Toen de Franse choreograaf Jérôme Bel de actrice Jolente De Keersmaeker (de zus van choreografe Anne Teresa, inderdaad) vroeg om samen te werken vergiste hij zich niet van telefoonnummer. Hij had met 'Dans voor actrice' een precies plan voor ogen: door actrices fragmenten van historisch belangrijke choreografieën te laten uitvoeren wilde hij de affectieve en emotionele onderstroom ervan laten oplichten. Acteurs hebben daar nu eenmaal meer oog voor, dacht hij. Hij kreeg van Jolente echter veel meer dan hij wellicht zelf verwacht had.

23 SEPTEMBER 2021

Schaars en diffuus licht van 8 laaghangende tl-armaturen valt op het podium. Dat is leeg, op een tafeltje met een glas en een fles water en een klapstoel na. De Keersmaeker komt op in blauw sportbroekje en T-shirt, met knaloranje sokken. Haar haar in een paardenstaart. Ze kondigt met uitgestreken gezicht aan dat ze van haar 6e tot haar 14e les klassiek ballet volgde in Wemmel, bij Lieve Curias. Ze demonstreert hoe dat eraan toeging.

Met de rugleuning van de stoel als 'barre' doorloopt ze in stilte een reeks posities, van eenvoudig tot moeilijk of zelfs heel moeilijk als ze haar been recht moet uitstrekken tot boven haar middel. De Keersmaeker 'speelt' dit niet. Ze toont wat ze van deze oefeningen nog terecht brengt. Ze doet dat zo goed mogelijk, maar gebrek aan oefening en leeftijd laten zich voelen.

Dat blijkt ook als ze later loskomt van de barre voor andere routines. Ze steekt bijvoorbeeld verschillende keren het podium schuin over, van rechts naar links en omgekeerd, de ene keer met kleine pirouettes, de andere keer met grote sprongen. Soms verliest ze dan net niet haar evenwicht.

Maar het blijft wel een dans*prestatie*, geen acteren. De Keersmaeker probeert niet de lachers op haar hand te krijgen, noch doet ze een uitspraak over ballet of balletles. Ze toont enkel hoe ze dans leerde kennen en wat haar daarvan bijbleef. Volkomen ernstig, waardoor haar gedachten op dat ogenblik onpeilbaar blijven.

(Dit moment creëert wel een band met het publiek: wellicht maakten veel toeschouwers kennis met dans via balletlessen of de obligate balletvoorstelling, en ontdekten ze ook pas later dat dans iets heel anders kan zijn).

Nog steeds geheel ernstig komt de actrice dan naar voor, nu met de haren los. Ze verklaart dat ze deze voorstelling maakte samen met de Franse choreograaf Jérôme Bel. Een zaalprogramma ontbreekt, omdat Bel de ecologische voetafdruk van zijn werk wil minimaliseren. Ze zal daarom gewoon zeggen wat er te weten valt. Om dezelfde ecologische redenen is ook de belichting zo schaars. De voorstelling zal slechts ca. 1,1 kWh stroom verbruiken. Dat stemt overeen met ongeveer een uur stofzuigen. .

Maar het argument is dit: Bel vroeg haar (en enkele andere actrices) om een aantal mijlpalen uit de geschiedenis van de moderne dans op te voeren. Bel wil zo de vormelijkheid die hij vaak bespeurt in moderne dans doorbreken. Een actrice benadert een choreografie niet vanuit de techniek -die ze toch niet (voldoende) beheerst- maar meer vanuit de geestesgesteldheid, het gevoel dat in het materiaal verscholen zit. Dat is immers het *métier* van een acteur.

Vanaf nu gaan we De Keersmaeker dus wél zien acteren, al gaat ze niet meteen voluit. Het eerste stuk dat Bel koos biedt een acteur immers bitter weinig aanknopingspunten. Het gaat om de 'Prélude' van Isadora Duncan, een werk uit 1905 op muziek van Fréderic Chopin. Duncan was een pionier van de moderne dans. Ze modelleerde die naar *haar* beeld van de natuurlijke gratie van dans in de Griekse Oudheid. Ze verzette zich daarmee tegen de strakke vormelijkheid van ballet. Dans was voor haar een natuurlijke taal, en elk gebaar vertolkte voor haar een precies gevoel.

De paradox is dat die idee nu even naïef, en uiterst vormelijk en ééndimensionaal aandoet als veel symbolistische schilderkunst, al gaf Duncan de dansgeschiedenis zeker een nieuwe wending. Maar een actrice zal in de plechtige gratie van Duncan niet gemakkelijk aanknopingspunten voor haar spel vinden. De Keersmaeker zegt inderdaad meteen 'dat ze het nog onder de knie moet krijgen'.

Een romp die scheef hangt als de geknakte stengel van een bloem

Als om dat te bewijzen geeft ze uitleg bij elk gebaar van Duncan, alsof het om een raar museumstuk ging. Dat doet ze later voor geen enkel ander stuk. Ze heft haar armen in een boog boven haar hoofd en verklaart: 'verlangen'. Ze trippelt zijdelings naar voor met uitgestrekte armen: 'reikhalzen. Ze snelt rond met het bovenlijf schuin achterwaarts en de armen zwevend in de lucht: 'zoeken'. Ze staat stil en brengt de handen naar de schoot: 'tot zichzelf komen'. In een tweede rondje voegt ze daar de tekens voor 'de wereld' en 'aanvaarden' aan toe. Daarna brengt ze de dans nog eens, nu zonder uitleg, en met muziek, maar ook dan komt de vorm maar half tot leven en overtuigt ze weinig.

Hoe anders gaat het er niet aan toe bij de solo van Pina Bausch uit de legendarische voorstelling 'Café Müller' (1978). Zeventig jaar blijken een

kwalitatieve kwantumsprong, ook in deze voorstelling. De Keersmaeker trekt zich terug op het achterplan, en trekt langzaam, zonder het publiek nog aan te kijken, haar kleren uit. Op dat moment klinkt het hartverscheurende klaaglied van Dido uit de opera 'Dido and Aeneas' van Henry Purcell.

Als bij toverslag trekken de schouders van de actrice zich samen naar voor en raakt haar blik omfloerst, naar binnen gericht. Ze trippelt onvast op haar teentoppen rond. Zwalken is het bijna, met een romp die scheef hangt als de geknakte stengel van een bloem. Haar armen kleven schuchter en krachteloos tegen dat lijf als om het toch een beetje te beschermen.

Er is zeker enige gelijkenis met de oorspronkelijke dans van Bausch, maar die zit minder in de bewegingen dan in de ontreddering en intense droefheid die de performer uitstraalt. Als ik bijna in mijn arm wil knijpen om zeker te zijn dat het 'maar' theater is en de vrouw niet echt lijdt, verandert er iets. Haar pose bevriest, en haar blik is niet langer inwaarts gericht. Integendeel: ze viseert het publiek.

Op luttele seconden sijpelt alle ontreddering weg. Ze wordt iemand anders. Ze staat nog steeds een beetje afgewend, met één schouder omhoog en een been in profiel, maar in plaats van smart zie je nu een half uitdagend, zelfzeker personage. Verbijsterend hoe die omslag gebeurt met niet meer dan enkele minieme verschuivingen in houding en oogopslag. Zo staat De Keersmaeker klaar om uitbundig 'Diamonds' van Rihanna te vertolken.

Daarna trekt De Keersmaeker terug haar kleren aan, en volgt een tweede, nog dramatischer metamorfose. Na de aankondiging van een 'eerbetoon aan Kazuo Ohno en mijn overleden vader' verander de actrice op een vingerknip in een oude mens die zijn zinnen verloren of kinds geworden is. Kwijlend draait De Keersmaeker haar tong rond in een poging nog iets te zeggen. Haar ogen draaien weg en verliezen focus, haar oogleden verzakken. Toch is er af en toe nog een twinkeling, een laatste opflakkering van geestvermogens.

De scène sloeg me met verstomming. Kazuo Ohno was een inspirator van Japanse Butoh-dans, die ook abjecte, kwellende gevoelens een plaats wilde geven in dans. Vooral in het geval van Ohno ging het ook om een gesprek met de doden. Butoh is geen specifieke techniek, maar een houding van extreme overgave, ook fysiek. Hoe ze het klaarspeelde weet ik niet, maar De Keersmaeker treft die toon hier exact. Dat is ZEER ongewoon, want haast nooit brengen butoh-imitaties dat soort intensiteit over. Los daarvan is dit tegelijk een griezelig herkenbare imitatie van een kindse man.

Ook dit personage verdwijnt echter even snel als het gekomen is. Toch blijft deze sfeer lang nazinderen, zelfs al passeren de laatste twee dansen op een heel luchtige, bijna komische manier de revue. Twee keer kijkt de Keersmaeker naar een filmpje op Youtube waar ze ons opgewonden gesticulerend verslag over doet, met één oog op het scherm en het andere op ons, het publiek.

Waarom die andere aanpak? Ik vermoed gewoon omdat geen van beide dansen door één speler te evoceren zijn. 'Huddle' van Simone Forti 1961) is gebaseerd op lijven die dicht tegen elkaar aanhangen, als één berg materie. De disco scènes in 'Saturday Night Fever' halen hun kracht uit de spanning tussen Travolta en zijn publiek. Daar doet De Keersmaeker wel alsof ze het niet kan laten om hem te imiteren.

Dat mislukt natuurlijk, maar dit is, anders dan de balletles in het begin van de voorstelling, wel en voor de volle 100% theater. Ze speelt het plezier dat mensen

beleven aan deze film, zoals ze eerder intens verdriet of mentale ineenstorting speelde. Daar voegt ze tenslotte, als kers op de taart, nog een eigen dans aan toe op ‘Folias Criollas’ -als ik het goed verstond tenminste. Een uitbundig moment waar De Keersmaeker eigenlijk zichzelf opvoert.

Ik dacht bij deze voorstelling steeds meer aan de ‘paradox van de acteur’ die de 18e-eeuwse Franse denker en toneelauteur Denis Diderot bedacht. De goede acteur is volgens hem niet degene die bij het spel zwelgt in zijn gevoelens, maar degene die zorgvuldig zijn personage bedenkt, kneedt en al spelend perfectioneert, zonder er zich emotioneel mee te vereenzelvigen. Dat wil niet zeggen dat zo’n acteur een koele kikker zou zijn. Integendeel: je moet daarvoor precies kunnen observeren en begrijpen wat anderen doen. Je moet dus heel veel verbeelding en inlevingsvermogen hebben om zo'n acteur te kunnen zijn.

Ik denk dat Diderot Jolente De Keersmaeker direct geëngageerd had mocht hij ooit dit stuk gezien hebben. Maar nu kan U wel gaan kijken.