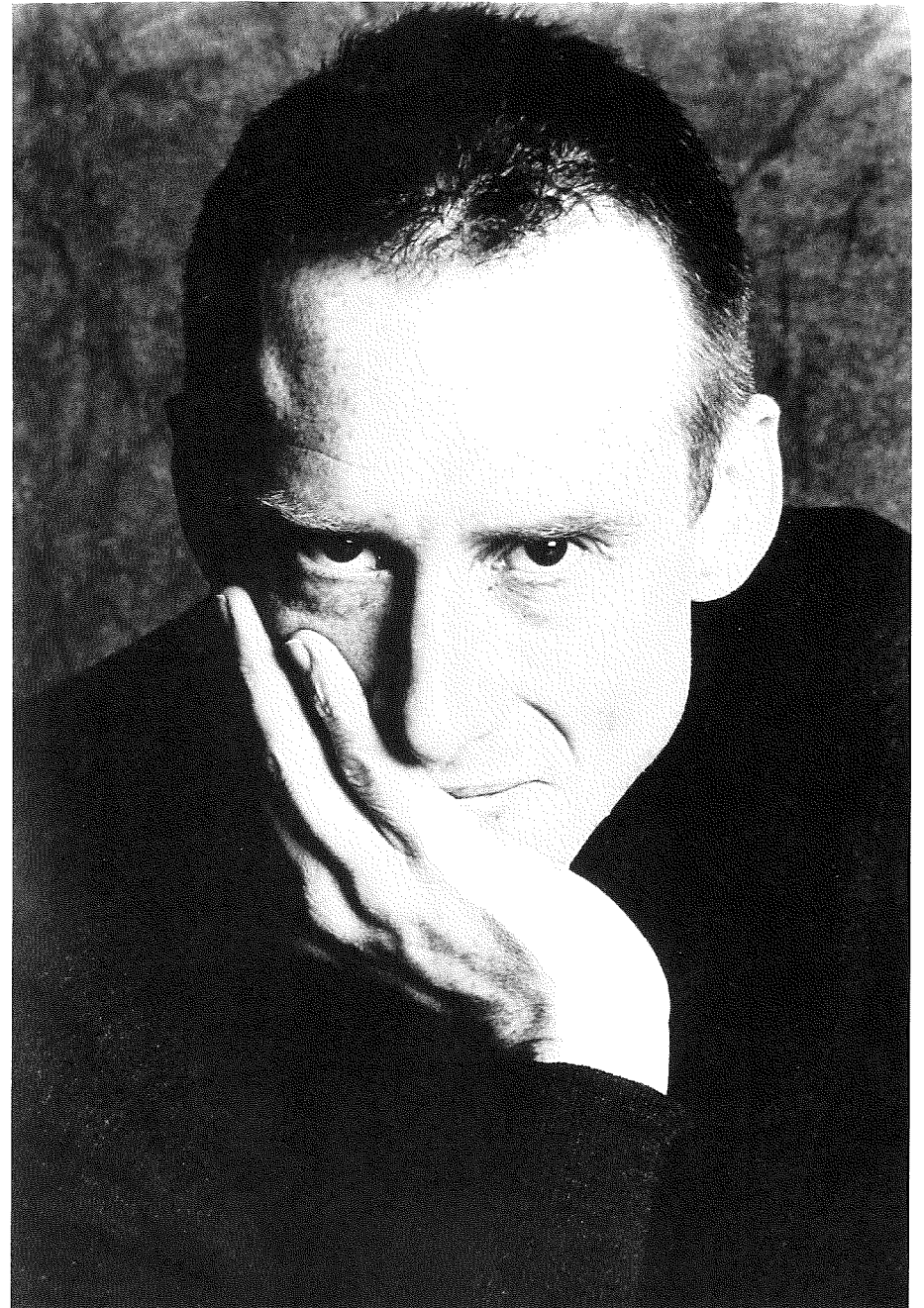
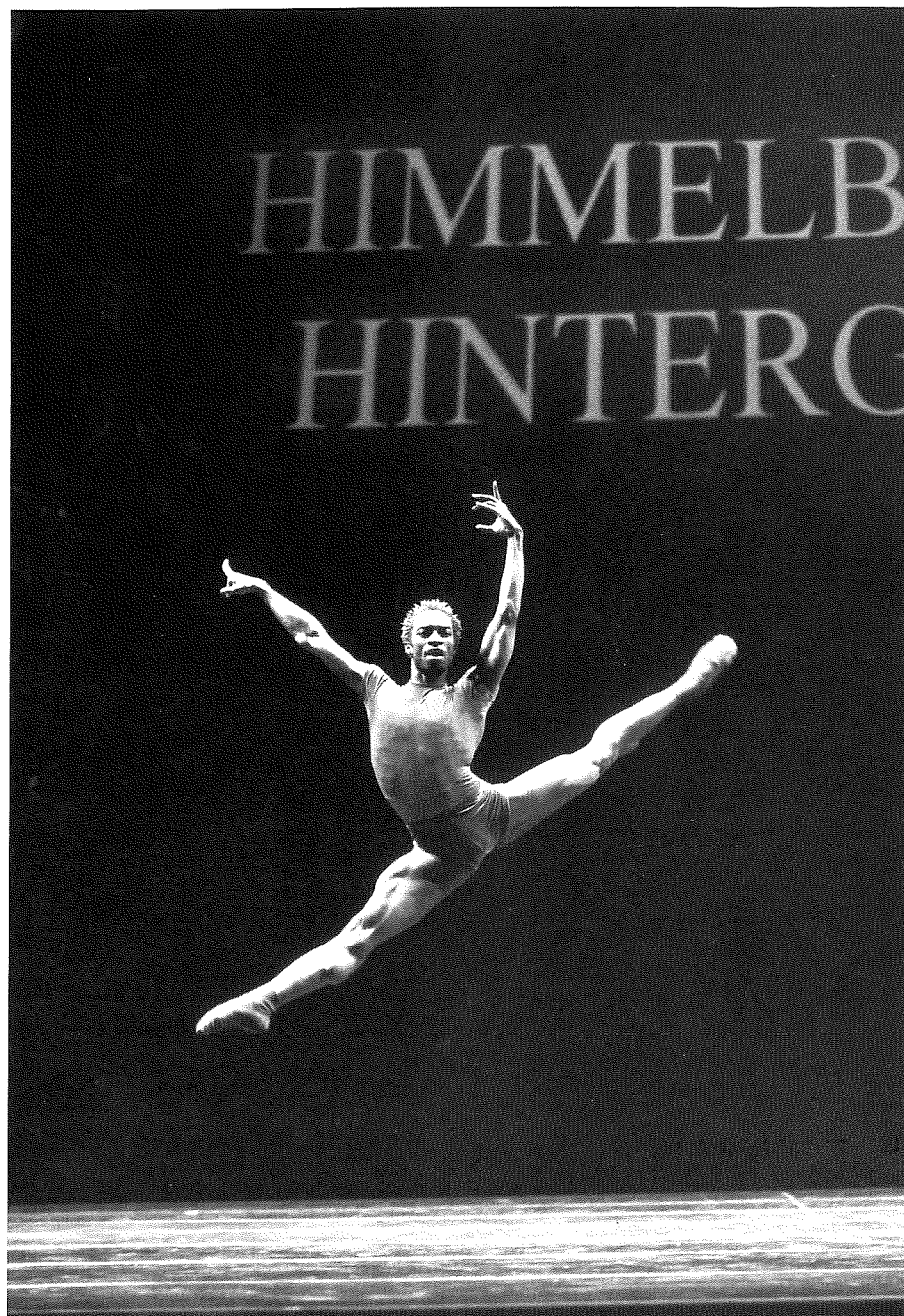


H O L N D
F S T V L

Forsythe-retrospectief



William Forsythe



THE VERTIGINOUS THRILL OF EXACTITUDE 1996

Forsythe-retrospectief

Het Muziektheater en Koninklijk Theater Carré
juni 1996

Say bye-bye

Nederlands Dans Theater

31 mei, 2, 3, 5 juni • Het Muziektheater

Artifact

Het Nationale Ballet

12, 13, 14, 15, 17, 19 juni • Het Muziektheater

ALIE / NA(C)TION

Ballett Frankfurt

20, 21, 22, 23 juni • Carré

Eidos: Telos

Ballett Frankfurt

27, 28, 29 juni • Het Muziektheater

Heeft u morgen iets te doen?

Inhoud

Een onstuimig zoekend en wroetend brein 5
Het fundamentele dansonderzoek van William Forsythe
Paul Derksen

Say bye-bye 20

Artifact 21

ALIE/N A(C)TION 24

Eidos: Telos 26

Biografieën 29

Werkenlijst 30

Colofon 32

de Volkskrant

Nieuwsgierige krant voor nieuwsgierige mensen

Bel gratis 06-0561 voor een proefabonnement

De foto's in dit boek zijn, tenzij anders vermeld, van Dominik Mentzos.



Eidos: Telos

Een onstuimig zoekend en wroetend brein Het fundamentele dansonderzoek van William Forsythe

Door Paul Derksen

Op 26 november 1980 bracht het Nederlands Dans Theater de première van *Say bye-bye*, gecreëerd door ene William Forsythe. Op initiatief van Jiří Kylián, artistiek directeur van het Haagse gezelschap, was deze kennismaking van het Nederlandse publiek met de jonge choreograaf tot stand gekomen. De Haagse dansliefhebbers, verwend met Kyliáns lyrische, op folklore geënte balletten, waren geschokt door de rauwe beelden en de dissonante muziek. Wie was deze jonge, als talentvol bestempelde choreograaf?

William Forsythe, geboren en getogen in New York, begon al op jonge leeftijd te dansen. Hij hield van de Broadway-musicals, maar was vooral gefascineerd door het werk van George Balanchine, de grootmeester van het neo-classicistische abstracte ballet. Balanchine combineerde ballet met Russische folklore, constructivistische invloeden en Amerikaanse show-dans. Hij choreografeerde in de eerste plaats om te vermaken en de muziekcompositie te visualiseren. Balanchine wist de ballettraditie op peil te houden naast de expressionistische moderne dans van Martha Graham en het (later als 'postmodern' bestempelde) bewegingsonderzoek van Merce Cunningham en de zijnen, die beiden in New York hun centrum hadden.

In de ballet- en moderne-dansvoorstellingen in de jaren zeventig heerste de conventie dat beweging, geluid en entourage samenvielen in een sluitende choreografie. Het kunstwerk vormde een eenheid, een geheel van elementen die elkaar tot in de details 'logisch' opvolgden. De toeschouwer kon zich voor even laven aan een besloten, illusoire wereld. Zelfs Hans van Manen, in die tijd een van de vernieuwende choreografen, werkte altijd vanuit een plot dat begin, midden en einde van de voorstelling bepaalde. Componist John Cage, choreograaf Merce Cunningham en geestverwanten in de 'postmoderne' dans doorbraken deze conventie op een schijnbaar luchtige manier. Zij organiseerden vanaf de jaren vijftig *events*, waarin geluid en beweging onafhankelijk van elkaar ontstonden en waarin bovendien de volgorde van de choreografie-onderdelen per gelegenheid kon worden veranderd. Cage en Cunningham inviteerden het toeval door af en toe dobbelstenen of de *I Tjing* de tijdsduur, het aantal dansers of de volgorde te laten bepalen. Op deze manier konden zij, geheel in de geest van zen, het ego van de kunstenaar - én dat van de toeschouwer - uitschakelen.

Het was in deze turbulente tijd van ontwikkelingen in de danscultuur dat Forsythe zijn leertijd doormaakte. In 1973 vertrok hij naar Duitsland om voor het Ballett Stuttgart te dansen. En daar kwam hij in aanraking met een radicaal andere wereld. Achteraf kan men alleen maar gissen naar de indruk die Europa, en met name het West-Duitsland van de jaren zeventig, op een jonge Amerikaan gemaakt moeten hebben: een Europa waarin de Koude Oorlog in alle hevigheid voortwoedde – aangewakkerd door de Sovjet-bezetting van Afghanistan en de daaropvolgende Amerikaanse boycot van de Olympische Spelen in Moskou; West-Duitsland, waar het Oostblok vervaarlijk dichtbij was, de Rote Armee Fraktion opereerde en waar een verwrongen geestelijk klimaat heerste, getuige de films van Rainer Werner Fassbinder.

Forsythe heeft altijd ambivalente gevoelens gekoesterd ten opzichte van zijn tweede vaderland. Later in zijn carrière, in 1992, zou hij in *A L I E/N A(C)TION* inspringen op gebeurtenissen in de Duitse samenleving (haatuitbarstingen jegens buitenlanders) en, zoals hij het zelf omschrijft, 'de xenofobie van Hollywood'.

Terug naar 1980. Het Nederlandse theater- en danspubliek moet bekend zijn geweest met Forsythe's achterland, New York; er bestond destijds een levendige culturele uitwisseling tussen de Amerikaanse metropool en Nederland. Het werk van Balanchine, Graham én Cunningham was hier opgevoerd. Ritsaert ten Cate's Mickery haalde vooruitstrevende Amerikaanse theatergroepen naar Amsterdam. Het Werktheater ontplooidde zichzelf naar het voorbeeld van, onder meer, het Living Theatre ('Wees jezelf, broeder!').

De Nederlandse dans-avant-garde werd zelfs in belangrijke mate gevoed door de New Yorkse dans. Hans van Manen, rond 1980 druk in de weer met video, ontwikkelde zijn bewegingsstijl leunend op Balanchine én de stevig in de aarde verankerde 'beweging' van Martha Graham; in 1979 had hij *Live* gepresenteerd, een duet voor danseres en camera. Het Danserscollectief van Bianca van Dillen c.s. maakte onder Amerikaanse invloed een conceptuele dansvoorstelling, *Lopen*. En Krisztina de Châtel presenteerde in 1979 *Lines*, een repetitieve-dansvoorstelling naar voorbeeld van Lucinda Childs - bij het muziekpubliek bekend als choreografe van en performer in de opera's van Philip Glass.

En toen kwam William Forsythe met *Say bye-bye*: een 'theaterstuk met dans', een verzameling rauwe, ongepolijste, hysterische sketches.

Een choreografie die telkens weer man-vrouwduetten en groepsscènes met *unhappy endings* bracht, op een collage van klassieke muziek, opnamen van het Chinese nieuwjaar en lichte muziek. Arlette van Boven vertolkte de rol van buitenstaander die de touwtjes in handen heeft; een kartonnen auto en een overwegend zwart-rood achterdoek vormen het decor.

De kritiek was over het algemeen genadeloos; men vondt het een kinderachtig, slecht Broadway-stuk. Eva van Schaik raadde haar lezers naar aanleiding van de voorstelling zelfs aan een actie van de junioren van het NDT, de Springplank, te ondersteunen. Deze wilden dat het gezelschap minder buitenlandse gastchoreografen zou uitnodigen.

Forsythe werd verweten een Bausch-epigoon te zijn. De vergelijking is niet vreemd. (Zij was voor Forsythe echter, zoals hij later vertelde, reden om haar werk lange tijd te negeren.) Pina Bausch had de danser emotioneel weten te bevrijden uit het keurslijf van het ballet. Bausch vroeg haar dansers korte scènes te maken rondom vragen, beelden en situaties die zij hen aanreikte. Daaruit componeerde zij persoonlijk geladen, emotionele, vaak schrijnende collages, die doorspekt waren met flarden *entertainment*.

Bausch, die tijdens een langdurig verblijf in New York ongetwijfeld kennis had gemaakt met de - streng formele - repetitieve dans, hanteerde het mechanisme van de herhaling als stijlmiddel om de schijn, de inwisselbaarheid en de kwetsbaarheid van menselijke relaties te tonen.

Say bye-bye was een kitscherige, ietwat uit de hand gelopen revue.

De vergelijking met Broadway kwam daarom niet onverwacht. In een interview achtte Forsythe het noodzakelijk het combineren van *entertainment* en 'serieuze' muziek toe te lichten, hoewel die combinatie voor hemzelf én voor de dans niet ongewoon was. Feitelijk zijn de historische banden tussen 'entertainment' en 'kunst' levendiger dan de elitaire kunst-scene wil doen geloven. Cabaret en variété hebben een pendelbeweging tussen beide polen gemaakt. Om maar twee voorbeelden te noemen: het politiek geladen cabaret van Brecht en Weill, en de Duitse café- en feestmuziek waarmee Bausch haar choreografieën injecteerde.

In persbericht en programmatoelichting van *Say bye-bye* werd de kern van Forsythe's latere kunstenaarschap zichtbaar: een interesse voor processen en een behoefte om het publiek de resultaten van een onderzoek te tonen. Het programmaboek was grotendeels gevuld met foto's van auto's op snelwegen, tekeningen die het gebruik van autostoelen illustreerden, plaatjes van beroemdheden als Mick Jagger. Twee pagina's toonden met de hand geschreven synoniemen van de woorden 'beginning', 'end', 'simple change' en 'gradual change'. In het persbericht bezigde Forsythe termen als 'vernietigingsproces' en 'een proces van vernietiging van vorm'.

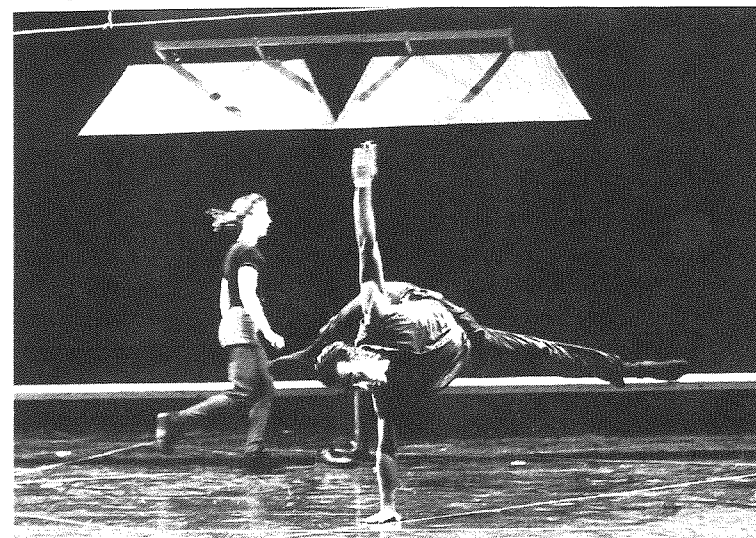
Ommekeer

Het uit 1982 stammende *Gänge 1 – ein Stück über Ballett* betekende een radicale ommekeer in Forsythe's werk (hij zelf zwijgt bij voorkeur over zijn allereerste stukken en beschouwt *Gänge* als de échte start van zijn choreografische loopbaan). Een doordringende, snerpende elektronische toon diende als voortdurend aanwezige soundtrack. Het stuk bestond uit reeksen flarden, schetsen, beelden zonder innerlijke samenhang of dramatische opbouw. Regelmatig was het podium enkele seconden in duisternis gehuld. Vaak veranderde de lichtbron van plaats, zodat het perspectief voortdurend wisselde. Quasi-expressionistische scènes werden afgewisseld met puur academische dans, schijnbaar emotioneel en vastberaden uitgevoerd, naar niets verwijzend en geen herkenbare emotie uitdrukkelijk. Een onsaamhangende opeenvolging van beelden, rauwe klanken, perspectiefwisselingen, abstracte en ongenaakbare danspassen: het publiek moet de zaal verbijsterd hebben verlaten. *Gänge* verbrak de idee van eenheid en continuïteit die gebruikelijk was voor die tijd. *Gänge* was een duidelijk statement. Hier diende zich een dansmaker aan met de instelling van een onderzoeker, een filmmonteur, een denker.

Vanaf dat moment zou Forsythe op ontdekkingsreis gaan, nieuwsgierig, verwonderd, speels, vasthoudend, provocatief. Hij zou met een chirurgisch mes bewegingen ontleden, de basiseenheden van beweging, taal/geluid onder de loep nemen, ze opnieuw schikken en zo alternatieve verbanden creëren. Hij zou vragen stellen, 'bewijsmateriaal' verzamelen en alternatieve gezichtspunten tonen. Hij zou onze waarneming op de proef stellen, beweging, geluid en tekst in een vreemde context plaatsen. Hij zou bestaande betekenissen blootleggen en ter discussie stellen.

In de studio begon Forsythe een eigen benadering van de beweging te ontwikkelen. Hij beschouwde dans als een vorm van denken, als een medium waarmee hij vorm kon construeren, analyseren en transformeren. Hij ontrefelde de academische dans die, zoals hij later zou opmerken, voorzag in een verzameling 'prachtig abstracte bewegingen'. De ballet-esthetiek schrijft voor dat de dansers de benen uitdraaien zodat de voeten naar buiten wijzen. De bewegingen moeten bij voorkeur op het publiek gericht zijn. Plaatsing van armen en hoofd moeten het bovenlijf een open presentatie geven. Tenslotte moeten de dansers suggereren dat ze schijnbaar moeiteloos over het podium dartelen. Forsythe wilde zich niet laten ringeloren door deze voorschriften: 'Het potentieel van de klassieke techniek is groot, maar wordt slechts ten dele gebruikt. Er zijn regels die voorschrijven hoe het moet. Je bent hier en dan kun je dat doen en niets anders.' Forsythe herzag de methodiek van de academische dans ingrijpend.

Hij wilde in de kern van de materie duiken en begon te zoeken naar die opeenvolgingen van posities die de dansers voor uitdagingen stellen, waarin de natuurlijke dynamiek verstoord wordt en waarin zij bijna uit balans raken: 'Ik kijk graag naar mensen die beslissingen nemen. Ik zoek naar een intelligente manier om te dansen. Voor mij blijven het bewegen en het coördineren van het lichaam de hoogste vorm van denken.' Forsythe is geïnteresseerd in de oplossingen die de dansers aandragen, in hun afwijkingen van zijn oorspronkelijke aanwijzingen, en in hun vergissingen. Als vertrekpunt neemt hij klassieke basisposities als eenheden van de choreografie; deze kunnen net als de letters in woorden, en de woorden in een zin, onderling verschoven worden. Hij geeft de dansers balletcombinaties en laat hen variaties daarop maken: de beweging spiegelen, in omgekeerde volgorde uitvoeren, of voor- en achterkant verwisselen. Consequentie is dat de traditionele logica en dynamiek van het ballet door hem compleet op de kop worden gezet.



ALIE/NAICTION

Muziek, taal, licht

In 1984 ontmoette Forsythe, die voorheen meestal bestaande muziek bij zijn choreografieën had gebruikt, de net afgestudeerde Nederlandse componist Thom Willems. Deze had in *Gänge* een directe verwantschap herkend en gezien dat hier iemand aan het werk was die eveneens radicaal met elementen wilde schuiven. Zij aan zij zouden Forsythe en Willems in de jaren die volgden hun structuurdenken ontwikkelen. De in elektronische muziek gespecialiseerde Willems nam steeds bestaande composities

of geregisteerde geluiden als uitgangspunt voor zijn bewerkingen: hij knipte melodieën in stukjes, speelde ze achterstevoren, transformeerde ze of herzag hun onderlinge volgorde, verwisselde ritme en melodie van twee muzikale frases. Een strijkkwartet van Beethoven werd, in *Impressing the Czar*, door een andere instrumentkeuze tot een stuk voor hoempa-band. Forsythe gaf ondertussen zijn fascinatie voor de taal gestalte: hoe verandert de betekenis van een woord in het gebruik, in een context, door de tijd heen? Hij ploos dictionnaires uit op zoek naar de oorsprong en betekenis van woorden en de meerduideligheid van betekenissen. Hij las Franse structuralistische en postmoderne taalfilosofen, nieuwsgierig als hij was naar ideeën over de structuur en het functioneren van taal. Hij formuleerde tekstmatrices - schijnbaar eindeloze zinsvariëaties gemaakt met slechts een paar woorden - voor *Artifact* en een reeks onsamenhangende woorden voor *The Vile Parody of Adress*.

Forsythe en Willems citeerden er lustig op los: flarden beweging, afbeeldingen, teksten, geluids-samples. Ze 'bewerkten' bestaande composities door bijvoorbeeld een Chaconne van Bach abrupt te stoppen en later de draad weer op te pikken - in *Steptext* en *Artifact* - of een stuk uit Bachs *Wohltemperiertes Klavier* eindeloos te herhalen in *The Vile Parody of Adress*. Forsythe bestudeerde literatuur en stripverhalen. De snelle wisselingen van perspectief in met name Belgische en Franse strips, half intellectueel, half absurdistisch, inspireerden hem. Hij maakte bordkartonnen decorstukken met vormschetsen of afbeeldingen van beroemde gebouwen en diersoorten. Een van zijn obsessies was de werking en constructie van licht. Met decor- en lichtontwerper Michael Simon ontwierp hij midden jaren tachtig de radicale en prikkelende lichtplannen die een van zijn handelsmerken zouden worden: abrupt veranderende lichtstanden, verblindend rondtollende lampen, die de *bühne* in een *split second* van aanzien deden veranderen.

Forsythe ontwierp groepsformaties, schikte en herschikte scènevolgordes: 'Ik laat graag zien hoe een thema in een structuur evolueert. Ik reorganiseer de verbanden dusdanig dat ze niet langer lineair zijn.' Hij bediende zich onder meer van traditionele compositietechnieken als contrapunt en thema en variatie. Contrapunt is een aan de muziek ontleend, en vooral met Bach geassocieerd procédé waarbij 'op' een melodie andere melodieën worden geplaatst die harmonisch samenklinken. In de dans betekent dit vooral het spelen met ritmiek en het moment van inzetten van een beweging.

Forsythe hanteerde ook procedures zoals die door dadaïsten en postmodernisten zijn gehanteerd. Hij gebruikte een computer met poëzieprogramma om bewegingsfrases van volgorde te verwisselen en als woorden

in een tekst te structureren, of hij liet de tijdsstructuur voortkomen uit abstracte wetmatigheden. Hij maakte geregeld gebruik van het toeval bij het proces van structurering. 'Chance favours the prepared mind' is niet voor niets een van zijn geliefde uitspraken.

De rol van danser en toeschouwer

Forsythe liet vorm en structuur van een voorstelling ontstaan uit een formeel idee. Hij voelde zich niet verplicht de toeschouwer mee te sleuren in een betoverende, afgeronde en afgebakende illusie. Het was alsof hij een *mental model* presenteerde, zijn schedeldak oplichtte en het hooggeëerde publiek vergastte op de sensaties, associaties, herinneringen, voorstellingen en verbanden die zich daarin afspelen; vaak was dit brein nog volop in werking. Dit vroeg van dansers én publiek een andere houding dan ze wellicht gewend waren.

De dansers moesten alert zijn. Forsythe gaf ze namelijk voortdurend nieuwe taken, zodat ze verplicht waren te analyseren, creatieve beslissingen te nemen en opnieuw hun coördinatie te vinden. Ze konden er dus niet op vertrouwen dat ze de choreografie tijdens iedere voorstelling op identieke wijze zouden herhalen, maar moesten deze iedere keer opnieuw creëren. Forsythe behandelde de dans bovendien niet vanuit een gangbaar emotioneel of psychologisch gezichtspunt, maar als een proces van abstractie. Dit verlangde van de dansers dat ze zichzelf en hun lichaam van een afstand bekeken als een artificiële, levende constructie.

De toeschouwer kon zich niet meer verlaten op de geruststellende gedachte dat er één bedoeling is die op een presenteerblaadje aangereikt wordt. Vaak stond de muziek schijnbaar los van de dans en gebeurde er op het podium meer dan op dat ene moment te bevatten was. In *France/Dance* (1983) eiste virtuose spitzendans alle aandacht op. Deze overdonderende dans werd echter omkaderd - of: verstoord - door een dwergvrouw die gelijktijdig cryptische teksten voordroeg en decorstukken verplaatste. Ondertussen blaften honden door een compositie van Bach heen. De blik van de toeschouwer werd zo voortdurend heen en weer geslingerd tussen verschillende werelden.

Forsythe speelde in de periode 1982-'90 als een bezetene met lichtstanden, proporties, perspectieven en overpeinzingen over hoe we waarnemen. Geregeld verstoorde hij blik en gewaarwording van de toeschouwer als hij dat noodzakelijk achtte of als het hem zo inviel. In *Steptext* (1984) bleef het zaallicht aan. De scheiding tussen zaal en podium was er niet meer, zodat de illusie die normaal voor de betovering van een ballet zorgt werd doorbroken. Ergens in het eerste deel van *Artifact* (1984) was het middendeel

van het podium leeg en donker. Het licht kwam vanuit de coulissen, waar twee formaties dansers op een lijn stonden opgesteld. Het publiek aan de zijkanten kon tenminste nog één deel van de choreografie zien, maar juist de toeschouwers met de 'betere' plaatsen in het midden moesten gissen wat er gebeurde. Andere gedeelten speelden zich af in het donker, zodat slechts de silhouetten van de dansers zichtbaar waren, en de duetten in het tweede deel werden afgekapt door het vallen van het voordoek. Door dergelijke - ruwe of subtiele - ingrepen werden waarneming en gewaarwording van de toeschouwer hevig op de proef gesteld.

Een vrouw in historisch kostuum introduceerde *Artifact* met een uitnodiging aan het publiek: 'Step inside.' Zij drukte de toeschouwer - bijna ten overvloede - met de neus op de feiten: dit is theater, ofwel, een artieste speelt haar rol terwijl de toeschouwers toeschouwen. De vrouw schotelde echter geen illusies voor om bij weg te dromen; zij penetreerde drie van de vier delen met een steeds herhaalde formule:

If you hear what I say, you know what I mean
 If you say what I know, you hear what I mean
 If you know what I hear, you mean what I say
 If you hear what I know, you see what I mean

Het is maar theater... maar wát voor theater!

Soms provoceerde Forsythe de toeschouwers, bijvoorbeeld door het neerknallen van het voordoek in *Artifact*. In *France/Dance* klinkt hondegeblaf door muziek van Bach; hetzelfde gebeurt in *Behind the China Dogs* met een nerveuze, gammele, slapstick-achtige compositie van Leslie Stuck. In deze laatste choreografie werden danseressen in sexy pakjes omringd door stenen hondekoppen, terwijl de Bühne van *France/Dance* voortdurend werd doorkruist door een orerende dwergvrouw die de virtuoze spitzendans van balletgodinnen negeerde. Zij schoof met bordkartonnen reproducties van beroemde gebouwen als het Empire State Building en van diersoorten, de laatste groter van formaat. De decorstukken creëerden, zeker in Simons' licht, opwindende plaatjes, maar deden op het eerste gezicht niet ter zake. Pas bij het naast elkaar stellen van deze citaten uit het cultureel erfgoed kwamen de vertrouwde betekenissen in een ander daglicht te staan. Alleen al de proporties riepen vragen op: waarom zijn die uitgestorven dieren groter dan de monumentale gebouwen? Zijn de ranke ledematen van een balletdiva mooier dan een natuurlijk, karakteristiek lichaam, hoe lelijk het ook is?

Impressing the Czar (1988), een eclectische bonte kermis, stak de kroon wat betreft het spelen met vertrouwde betekenissen. De in kostschoolpakje gestoken Kathleen Fitzgerald gidste het publiek als een Alice in Wonderland door een schilderijengalerie, waar dansers in barokkostuum elegante hofdanses uitvoerden. Ondertussen paradeerde ene Mr. P. Nut, een Tarzan-figuur, in schamele kledij over het podium, onder een 'hemel' van gouden kersen, pijlen en andere voorwerpen. In het derde deel 'verkocht' de dame de decorstukken aan een fictief publiek, ondertussen in bizarre verwickelingen rakend met haar 'charmante' assistente. Dergelijke ingrepen legden de hand van het (onzichtbare) brein - in postmodern-filosofische termen: de auteur - achter de schermen bloot, een brein dat met veel plezier de illusie 'theater' ontmaskerde, en ondertussen steeds weer andere verzinsels te voorschijn toverde.

Forsythe was niet alleen dol op absurdistische demasqués, hij had ook een voorkeur voor genadeloze verhoren. In *Die Befragung des Robert Scott* (1986) overlaadden de dansers zichzelf en het publiek met een spervuur van vragen over werkelijk van alles en nog wat: de dans, gebeurtenissen achter de schermen, cultuur, het leven, de geschiedenis. Door de herhaling - van een reeks woorden in steeds andere volgordes in *Artifact*, en van ja/nee-antwoorden op een eindeloze stroom vragen in *Robert Scott* - gingen de woorden dansen in het hoofd van de kijker. De meerduidigheid van een woord, een begrip, een zin en de interne paradoxen kwamen naar voren. Er werd bovendien gewoon kostelijke nonsens produceerd. (De dappere speurder in het publiek die een verborgen samenhang en betekenis zocht, móest zich op den duur wel gewonnen geven.)

De schrijvende gemeente verzamelde ondertussen bewijzen om Forsythe als postmodernist te bestempelen. Hij stelde de fundamenteën van ons kijken en denken ter discussie, zo beweerde men, en doorspekte zijn voorstellingen met reflecties over dans - ofwel: bewustzijn en reflectie vielen samen met de daad; hij vroeg zijn dansers zichzelf te bekijken; hij stelde de auteur zelf ter discussie. Forsythe's werk werd besproken in het licht van structuralistische en postmodernistische taalfilosofen als Barthes, Derrida, Lyotard en hun illustere voorganger Ludwig Wittgenstein.

Forsythe zelf onttrok zich aan dergelijke theorievorming; hij zou desgevraagd altijd beweren dat de demasqués en ondervragingen nodig waren om de blik te openen voor wat hem in de eerste plaats interesseert: het proces van het ontstaan en creëren van vorm. Daarin kwam zijn ontdekkingslust het meest helder tot zijn recht. In kale, staalharde exercities toonden de dansers de stand-van-zaken in Forsythe's materiaalonderzoek. De snepende klank in *Gänge* leek zo weggeplukt uit een psychologisch laboratorium.



Na het bewogen, dynamische *ALIE/NACITION* maakte Forsythe in nauwe samenwerking met vijf dansers een serene eenakter: *Quintett*

De dansers telden en maten, er kwamen zelfs meetstokken aan te pas; deze zouden later terugkeren in *New Sleep* (1987): voor de ogen van het publiek werden tijd en ruimte opnieuw bepaald.

Het Ballett Frankfurt manifesteerde zich: spits, speels, trefzeker. Forsythe's bewegingstaal was tegendraads. De dansers moesten oplossingen vinden voor situaties die zij én Forsythe niet kenden; dit maakte ze scherp en uiterst wendbaar. Als de dansers bereid waren het risico op te zoeken en de bewegingen tot in hun uiterste consequentie doorvoerden, werd hun virtuoos vechten met vorm fysiek aanschouwelijk voor de toeschouwer. De bewegingen werden dan onontkoombaar - glashelder, hard als staal en tegelijk zacht en vanzelfsprekend.

We bevinden ons halverwege de jaren tachtig. Het was de tijd van Glenn Branca en Sonic Youth, *grungers* avant la lettre, (pop)musici die tot op de bodem van klank gingen en de meest rauwe geluiden aan hun instrumenten ontlokten. Het was de tijd van het Britse *enfant terrible* van de dans, Michael Clarke, die op de muziek van The Fall furore maakte. Het is de tijd waarin hiphop en rap de disco en *electric boogie* definitief afloston. Forsythe plaatste het ballet, die negentiende-eeuwse kunstvorm die leek te verstoffen in het kabinet van de geschiedenis, opeens midden in de moderne tijd. Hij slaagde erin een jong publiek voor dans te interesseren.

Forsythe en het klassieke ballet

Honderd procent waardevrij is geen enkel kunstwerk. *Artifact*, in de woorden van zijn schepper een 'produkt van kunstzinnige arbeid', kan gezien worden als een commentaar op de sociale verhoudingen in een balletgezelschap of, ruimer opgevat, een samenleving. Het traditionele balletgezelschap is onderverdeeld in rangen en standen als een feodale samenleving in miniformaat. In de eerste versie van *Artifact*, die in Nederland te zien is geweest, voerde het corps-de-ballet anoniem rudimentaire bewegingen uit. Toen eindelijk in het tweede deel enkele dansers mochten uitblinken in een solo, knalde het doek neer. Een vrouw in historisch kostuum, die zich gedurende de hele voorstelling tussen de dansers bewoog, doordrong de ruimte met haar penetrante stem. Ze commandeerde niet letterlijk, maar haar verschijning was autoritair. Waar de dansers op het vaak in duisternis gehulde podium letterlijk gezichtsloos waren, was zij, samen met een zwijgende, witte verschijning en een man met megafoon, de enige die er als individu uitsprong. De furie waarmee de vrouw zich manifesteerde liet de toeschouwers ongemakkelijk achter.

Forsythe's vormtaal leverde tussen de regels door een politiek geladen commentaar. Enkele principes waarvan het klassieke ballet zich bedient, symmetrie en harmonie, zijn historisch gezien beladen met de connotatie 'macht'. Forsythe staat onverschillig tegenover (het voortbestaan van) het klassieke ballet als vormtaal en als 'historisch overgeleverde keten van passen: het is gevaarlijk om van je techniek een fetisj te maken'. Kopiëren van vormen is voor Forsythe's zoekende brein het meest saai dat hij zich kan voorstellen; hij is voornamelijk geïnteresseerd in alternatieven. Waar het hem om gaat is dat dansers methodes beheersen, scherp kunnen waarnemen en analyseren, en zelf creatieve oplossingen aandragen. Het wereldbeeld op miniformaat dat hij schetst is dat van een complex en uitdijend universum, open voor verandering, dat vanuit verschillende perspectieven bekeken kan worden.

Nogmaals: de kijker

Een voorvechter van verscheidenheid, alternatieven, andere gezichtspunten, meerduidigheid: moeten we Forsythe begrijpen als een (verkapte) politicus, denker of filosoof? Het moge duidelijk zijn dat hij een veelvraat is, een duizendpoot die zijn publiek verschillende soorten ensceneringen voortovert; hij is al meermaals een duivelskunstenaar genoemd, wiens choreografieën in principe vatbaar zijn voor talloze interpretaties. Forsythe leidt (zoals vaardige kunstenaars vermogen) weliswaar de blik van het publiek, hij stuurt een stuk niet één richting in, er is niet één exclusieve betekenis die ontcijferd zou moeten worden. De toeschouwer krijgt Forsythe's voorstellingen niet op een zilveren schaalteje voorgezet. Forsythe leunt, net als de meeste dansers en theatermakers, even sterk op intuïtie en toeval als op zijn vormprincipes. Hij is er de persoon niet naar om een hard statement te maken en te vertellen hoe de zinnen, de steekwoorden verstaan moeten worden. Het programmaboek bij *Impressing the Czar* is exemplarisch voor deze houding. Slechts een reeks stopwoorden over beweging verwijst - wellicht - direct naar de voorstelling. De andere teksten in dit kleine boekwerk - citaten uit *Alice in Wonderland*, stukken poëzie, uitspraken van taalkundigen als Charles Pierce - bieden slechts een handreiking, een houding, een perspectief voor hoe we het werk kunnen zien. De openheid in Forsythe's werk biedt speelruimte voor de toeschouwer. Forsythe is gefascineerd door bewegingen, tekst, licht en ruimte, muziek. Deze ontwikkelen zich tijdens een voorstelling betrekkelijk onafhankelijk van elkaar. Zodoende kan de toeschouwer zijn eigen reis maken door het werk, van laag naar laag 'overspringen': zintuiglijk, zoekend naar betekenis, de associaties de vrije loop latend, overweldigd, verrast, ontroerd.

Naar een autonomie van de dans

Aan het eind van de jaren tachtig meenden Forsythe en Willems dat ze niet meer genoodzaakt waren zich ten opzichte van hun publiek te bewijzen. De heren richtten zich nadrukkelijker dan ooit op het almaal in abstractie toenemende materiaal. De nieuwe produkties verschilden dag en nacht van elkaar (en van hun voorgangers), maar hun artistieke signatuur stond stevig genoeg. Zij verschaften tegelijkertijd een perspectief voor nieuwe ontwikkelingen.

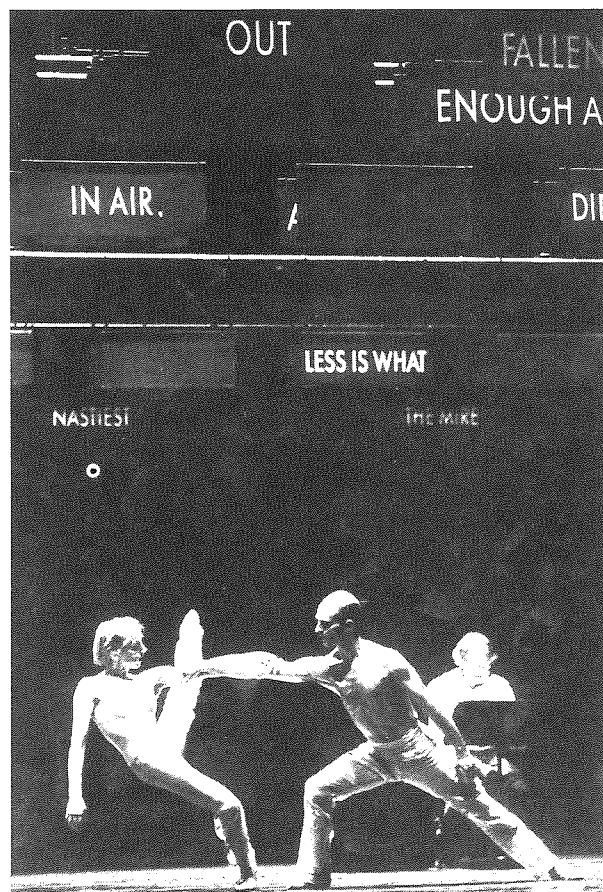
De enscenering werd, op het eerste gezicht, eenvoudiger. Forsythe creëerde weliswaar stijlbreuken, maar hij overdonderde of probeerde het publiek niet meer zo als voorheen. In 1989 kwam hij met *Limbs Theorem*, de eerste tekstloze avondvullende voorstelling van zijn hand. Drie geometrische voorwerpen bepaalden het toneelbeeld van elk deel. Binnen deze setting waren de bewegingen, de decorstukken, het licht en de muziek ontdaan van een theatrale dimensie.

De eenvoud van *Limbs* kreeg een vervolg in de verstillings van *Loss of Small Detail* (1991), een lucide voorstelling met verstilde dans tegen de achtergrond van een klanktapijt van lang aanhoudende, 'instabiele' tonen en boventonen. Witte en lichtgrijze kostuums, sneeuw en decorstukken vormden een gelaagd, transparant totaalbeeld. Het wonderlijke van deze 'studie in wit' was dat er bijna niets gebeurde: af en toe betrad een nieuwe danser het podium; hij verplaatste een decorstuk - een krugje, een schedel, een vel papier - of danste wat, soepel, stroperig langzaam, en bleef dan minutenlang roerloos staan. Een oefening in afwezigheid?

Latere voorstellingen waren weer rijk gevuld met lampen, video's en - vaak abstracte - decorstukken: laat-twintigste-eeuwse, ongenaakbare technologische landschappen.

Aan de basis van deze nieuwe stijlrichting ligt het danstheoretische werk van Rudolf von Laban, door Forsythe geheel naar eigen hand gezet. Hij ontleent aan Labans werk de idee van *trace-forms*: lichaamsdelen kunnen trajecten 'beschrijven' in de ruimte. In principe kan een danser ieder - waargenomen of denkbeeldig - voorwerp, traject beschrijven met ieder punt, vlak of deel van het lichaam op ieder - vaststaand of verschuivend - punt, vlak of volume in de ruimte. Forsythe's benadering lijkt daarmee alomvattend; hijzelf spreekt van 'universal writing'.

Nu Forsythe het ballet flink ontrafeld heeft, biedt Labans werk een nieuw fundament, een manier om beweging te creëren zonder de academische posities te hoeven gebruiken. Steeds sneller ook en abstracter werden de bewegingen. Forsythe streeft naar de autonomie van de dans: het bewegen moet een medium (kunnen) zijn dat volkomen zelfstandig gewaardeerd kan worden.



Of Any If And

Forsythe verzamelt 'evidentie' rondom een vraag, beeld, concept, et cetera. Die ingrediënten verbindt hij dusdanig met elkaar, deels intuïtief, dat formele, associatieve en semantische (betekenis)verbanden ontstaan. Dit vraagt van de toeschouwer die de voorstelling niet alleen zintuiglijk wil genieten nog meer dan vroeger een actieve blik of een specialistische kijk. Het materiaal, de encenering, de titel vormen (dan) een sleutel tot de ontdekkingen die zijn gedaan, de werelden die voor even zijn opgeroepen, de discussies die ze wellicht willen aangaan.

Tallose korte stukken, zoals *Of Any If And* (1994) hebben Forsythe gelegenheid geboden zijn 'materiaalstudies' kaal te tonen. Sommige daarvan dienen als voorstudie voor avondvullende voorstellingen, zoals *Self Meant to Govern* (1994), dat diende als opmaat voor *Eidos: Telos* (1995).

Hij verwerpt nog meer dan voorheen letterlijke psychologie en herkenbare handelingen en gebaren. Deze worden zozeer getransformeerd dat een vormtaal ontstaat die voor ons vooralsnog onbekend is en waarin iedere verwijzing is geëlimineerd. De bewegingen zijn vaak even 'leesbaar' voor de toeschouwer als protonen-interacties voor niet-ingewijden in de deeltjesfysica.

Gaf Forsythe's oude werk nog voldoende 'betekenisvolle' aanknopingspunten om gewaardeerd te worden als (een ontmanteling van) theater, nu is het vanwege die hoge abstractiegraad meer expliciet verwant met de beeldende kunst of *performance art*.

Technologie

Een paar jaar geleden is Forsythe een samenwerking aangegaan met technologische instituten als het Karlsruher Zentrum für Kunst und Medien, resulterend in cd-roms over *Loss of Small Detail* en *Self Meant to Govern*. Zal hij zichzelf overbodig maken nu hij zijn vakmanschap overdraagt aan de dansers en nu hij zijn ideeën en methodes op cd-rom heeft vastgelegd? Zal hij voor de eeuwigheid voortleven als cd-rom of hologram? De cd-rom is in de eerste plaats een leermiddel waarmee nieuwe dansers in het gezelschap inzicht kunnen krijgen in Forsythe's creatieve proces. (Aan het werken met een eigen, grootschalig gezelschap kleefte namelijk het nadeel dat ieder seizoen nieuwe dansers moeten worden ingewerkt.)

In welke richting zal Forsythe zich bewegen? Zal hij zichzelf als choreograaf uitschakelen, zoals wordt beweerd, door het ultieme zelf-organiserende choreografiesysteem te ontwerpen? Zal hij zijn gezelschap laten 'surfen' op golven van verbeelding? Zullen de dansers hun naar de technologie gevormde lichamen via een telefoonverbinding over de planeet sturen? Zal een theoretische discussie rondom zijn werk ontstaan vergelijkbaar met debatten over kopstukken in de beeldende kunst en de architectuur?

Zal de toeschouwer dan definitief afhaken?

William Forsythe is een meester in het gelijktijdig initiëren en ondergaan van tegenstrijdige ontwikkelingen en het ontsnappen aan wat men van hem verwacht; hem kennende zullen we naar zijn toekomst moeten blijven gissen. Wat de speculaties over Forsythe's 'verdwijnen' betreft: geruchten zijn soms spannender dan droge observaties. De feiten spreken voor zich: Forsythe is op het moment drukker bezet dan ooit. En wat het publiek betreft: zolang de toeschouwer zich vrijvoelt Forsythe's werk zintuiglijk te waarderen, zolang de beelden zijn zintuigen prikkelen en uitnodigen verder te kijken, zolang is er een toekomst voor levende kunst als de zijne.

Af en toe komt dat onstuimig zoekende en wroetende brein tot rust. Dan wil het gewoon theater maken, geboeid door zijn schoonheid en kunstmatigheid. Ondanks - of: tegelijk met - zijn ontdekkingslust, ondanks - of: tegelijk met - zijn theoretische uitstapjes, liggen Forsythe's wortels evenzeer in het *entertainment* van Broadway en Balanchine als in de puur theatrale ervaring. Zoals de verteller in *The Vile Parody of Address* het formuleert: 'Despite what I keep saying... one beautiful thing.'

Paul Derksen

Say bye-bye

Najaar 1980 was voor het eerst een choreografie van William Forsythe in Nederland te zien: *Say bye-bye*, 'een theaterstuk met dans'. Een bordkartonnen auto neemt een aanzienlijk deel van het podium in beslag. Een zwart, abstract achterdoek toont rode strepen. De dansers, vijf koppels en Arlette van Boven in de rol van 'buitenstaander', zijn gekleed in avondkostuum: de mannen in zwarte broek, witte bloes met zwarte stropdas, de dames in zwarte jurk, pumps, rode nylons en dito nagellak en lippenstift.



In *Say bye-bye* wordt geen verhaal verteld: de scènes zijn aan elkaar geplakt zoals sketches in een revue; het is een voorstelling waarin iedere vorm van communicatie een *unhappy ending* kent.

Forsythe stelde zijn rol als choreograaf in die periode gelijk aan die van een journalist: 'Ik geef informatie door. Het is vergelijkbaar met een foto in de krant. Daarin is een heel verhaal samengevat in een mikrokosmos. Je kunt in één foto zoveel lezen. Ik maak nieuwe foto's. Ik ben een doorgeefluik, net als een journalist, en laat op het toneel zien wat er in de wereld gebeurt. Het is een beetje journalistieke dans. Daarom neem ik geen esthetisch standpunt in. Ik geef een impressie door, een bewegende impressie.' Zoals andere choreografen destijds verzamelde Forsythe documentatie, gaf deze (samen met andere beelden en ideeën) aan de dansers en vroeg hen op grond daarvan 'dansmateriaal' te maken. Het programmaboek lichtte een tipje van de sluier op van dit onderzoek. Het bevatte een serie foto's die Forsythe had verzameld om verschillende manifestaties van het fenomeen 'automobiel' te exploreren.

Say bye-bye is echt danstheater, met emotioneel geladen duetten en soli en swingend groepswork in musicalstijl. Opvallend is echter vooral de lelijkheid, het anti-esthetische, het kitscherige, het ironische dat de voorstelling kenmerkt. In één woord samengevat: de frictie. Forsythe heeft een

voorliefde voor verstoren: 'In het begin ziet het stuk er heel goedkoop uit, net als licht amusement. Maar er zit meteen een destructief element in, zowel in de beweging als in de muziek. Er gaat voortdurend iets mis, het gaat allemaal niet zo netjes, al lijkt het naar de vorm wel zo te zijn. De structuur valt steeds weer uiteen door menselijk falen. De dansers lopen herhaaldelijk weg uit de groep en verstoren zo de orde binnen het werk.'

Het gebruik van 'ernstige' en 'lichte' muziek, afgewisseld door stukjes registratie van een viering van het Chinese Nieuwjaar, dragen in hoge mate bij aan het kitschgehalte van het stuk, terwijl dissonante orkestklanken fungeren als extra stoorzender.

Zowel Forsythe als componist Jürgen Vater achtten het destijds noodzakelijk om de combinatie van *easy listening* en 'serieuze' muziek toe te lichten, hoewel die voor hemzelf én voor de dans in het algemeen niet ongebruikelijk was. In feite zijn de historische banden tussen 'entertainment' en 'kunst' levendiger dan de kunst-scene wil doen geloven – men hoeft maar te denken aan Brecht en Bausch.

Twee jaar na de eerste kennismaking zou het Haagse publiek de 'larve' Forsythe uit zijn cocon zien kruipen in *Gänge*. In deze voorstelling kregen de ideeën zoals die in *Say bye-bye* nog maar in rudimentaire vorm aanwezig waren geweest, op uiterst krachtige wijze gestalte. *Entertainment* en ironie zouden voortaan een constante in zijn oeuvre vormen. P.D.

Artifact

Artifact, 'produkt van kunstzinnige arbeid', is Forsythe's eerste avondvullende voorstelling. Met *Gänge* had hij in 1982 zijn artistieke credo afgeleverd: dat van iemand die teruggaat naar de basiselementen van de dans. Forsythe was in 1983 net artistiek directeur van Ballett Frankfurt geworden, een traditioneel balletgezelschap. *Artifact* betekende het begin van een radicale vernieuwing; het veroorzaakte flinke opschudding, eerst in 1983 in Frankfurt en later, in 1987, in het Holland Festival. De voorstelling verdeelde het publiek in kampen: traditionele balletgangers schreeuwden hun verontwaardiging en onbehagen uit over onder meer de 'verkrachting' van Bachs Chaconne in het derde, chaotische deel; *upfront* theaterwetenschappers en –filosofen herkenden Forsythe's ontmanteling van de illusie en andere theatrale conventies, en diens scherpzinnige onderzoek van de menselijke waarneming; jonge bezoekers genoten vooral van de speelse, gedurfde encensering.

In *Artifact* kon Forsythe het materiaalonderzoek van kortere stukken in een avondvullend theaterstuk gestalte geven. Hij hanteerde historische en hedendaagse stijlmiddelen en vormprincipes uit dans, muziek, poëzie, voordrachtskunst en scenografie. Oppervlakkig beschouwd is *Artifact* opgebouwd naar het model van de klassieke tragedie: introductie van de personages (expositie), spel (ter vervanging van intrige & noodlottige wending), onttakeling (catastrofe) en berustende terugblik (catharsis). De ontwikkeling wordt echter niet gestuurd door een dramatisch gegeven dat zich gestaag (en 'logisch') voltrekt; Forsythe heeft in de eerste plaats vanuit vormideeën ritmisch en visueel contrasterende, rijke totaalbeelden gecreëerd. Hij schuift zodanig met de stukken dat de vorm- en betekenisverbanden tussen de afzonderlijke elementen een eigen leven kunnen leiden in het hoofd van de toeschouwer: als 'gewone' narratie; als fantasie, beeldenstroom, constructie, kritische ondervraging; of als puur vormenspel.

Artifact opent als een vertelling. Pianomuziek zwelt aan en een vrouw in historisch kostuum heet het publiek welkom. Met een eenvoudig 'Step inside' wordt een visioen van een wereld in wording geopenbaard, die bevolkt wordt door een witte schim, een man met megafoon en een groep grijze dansers. Met basale armbewegingen en balletpassen zwermt het corps-de-ballet eerst door de ruimte. Later staan de dansers strak in het gelid; het grootste deel van de tijd bevinden ze zich aan weerszijden van het toneel, nog net in het zicht maar in de schaduw. De man loopt observerend over de Bühne, stopwoorden sprekend met een karakteristieke hees-omfloerste stem: 'The dust, the rock, the sand, forget, remember.' Slechts de penetrante woordenstroom van de vertelster doorbreekt de rust die geschapen wordt door de eindeloos herhaalde thema's van de piano.

In het tweede deel manifesteert de onzichtbare hand, die in de opening al schaak speelde met licht en dansers, zich op luidruchtige en hardhandige wijze. In afwezigheid van de man en vrouw dansen twee koppels, aan de anonimiteit van de groep ontsnappend, in vlijmscherpe duetten op Bachs Chaconne, onderbroken door het vallen van het voordoek. De rest van het corps-de-ballet imiteert rudimentaire armgebaren van de zwijgende schim.

De auteur achter de schermen heeft onmiskenbaar gif in de 'pen'; de dansers attaqueren puntig Bachs van felle impulsen voorziene muziek.

Deel drie. Het schaakspel wordt onttakeld en de radertjes van de machine komen bloot te liggen. Een destructieve chaos voltrekt zich en Forsythe laat er geen gras over groeien: in sneltreinvaart wordt de



foto: Deen van Meer

Chaconne afgespeeld, de vrouw raaskalt haar woordenstroom in zo'n hoog tempo dat ze bijna buiten adem raakt. Decorstukken vallen om, overall opdoemende dansers vallen bij bosjes neer en storten zich bijkans in het publiek, gelijk lemmingen in zee: rebellie in de balletklas!

Het slotdeel begint in het duister. Slechts een rij decorstukken achterop het podium is verlicht. Daar komen de spelers op adem. Solerende dansers vormen betoverende, kwikzilverige silhouetten. De man en vrouw hervinden zich en stamelen stopwoorden. Op de pianomuziek uit deel een vormt het corps-de-ballet, zwierend met de armen, rijen en lange slierten in nog classicistischer formaties dan aan het begin. De vrouw die het schouwspel heeft geïntroduceerd, leidt het nu ook uit. 'Step outside.' P.D.

ALIE/NA(C)TION

We schrijven het jaar 1992. Een ideologische tegenstelling die decennia lang heeft voortgewoekerd - de Koude Oorlog - is na de val van het communisme officieel ten grave gedragen. Maar al te blijmoedige verwachtingen over een harmonieuze toekomst voor Europa worden snel de grond in geboord. De Joegoslavische burgeroorlog barst in volle hevigheid los, in Duitsland steekt het rechts-extremisme, dat Forsythe tijdens de twee decennia die hij in Europa woont heeft zien smeulen, fel de kop op. *ALIE/NA(C)TION* is, op het eerste gezicht, een directe reactie op brandstichtingen in Turkse woonhuizen: in de voorstelling zijn herhaaldelijk de zinnen 'I wanna see you in flames' en 'Es brennt' te horen. Maar in een interview direct na de première benadrukt Forsythe dat *ALIE/NA(C)TION* wat hem betreft vooral een reactie is op de xenofobie die in Hollywood gekoesterd en gepropageerd wordt, bijvoorbeeld door science fiction-films als *Alien*, die onderhuids de paranoia aanwakkeren tegen alles wat vreemd is.

Een jaar na de première komt een herziene, drielige versie van *ALIE/NA(C)TION* uit. De centrale vraag is dezelfde: hoe moet men omgaan met veranderende omstandigheden, met het vreemde. Maar de referentie aan de actualiteit is minder expliciet geworden. Ondertussen zet Forsythe ook zijn materiaalstudie voort.

In het eerste deel stellen Forsythe en Willems de toeschouwer op de proef. Het zaallicht blijft aan, een goed half uur lang. Forsythe geeft zijn obsessie voor observeren en meten hier wel zeer sinister gestalte. Rechts voor op de Bühne gezeten telt David Morrow, normaliter pianist van het gezelschap, de minuten. Ter linkerzijde bedient David Kern een camera, af en toe gebruik makend van de boven hem hangende spiegel. Doel van hun aanwezigheid blijft in het ongewisse, wat willen deze Kafkaanse 'Zeit- und Raumvermesserer', waartoe dient hun kennis? Vragen worden opgeroepen zonder dat antwoorden volgen. Sterker nog: de dans lijkt zich aan iedere ondervraging te onttrekken. Tussen een verzameling banken en onder een vlak boven de dansers hangende paarse lamp beweegt een kleine groep dansers, in zichzelf gekeerd. Hun bewegingen zijn even abstract en hermetisch als processen in de fundamentele fysica. Dansers zijgen op de grond, grijpen hun eigen ledematen vast, ontsnappen als het ware aan hun eigen aanwezigheid, betasten de 'bewegingssporen' van andere dansers, alles in trajecten zonder herleidbaar grondplan. Klanken attaqueren de toeschouwers, suizen de zaal in. Het publiek kan niet zomaar lui achterover zitten, in dit halfdonkere zaallicht. Het wordt aangesproken, maar tegelijkertijd tot een vreemde gemaakt.

De afstandelijke, ijzige sfeer wordt aanvankelijk doorgezet in het middendeel. Stephen Galloway, naast een rijdbare kast gezeten, roept vanaf de zijlijn de dansers één voor één op. Terwijl zij centraal op het podium dansen, versterkt een draadloze microfoon hun ademhaling. Dana Caspersen observeert en beschrijft ondertussen hun bewegingen, in termen van camerastanden, shots, perspectieven, aanwijzingen. In de oerversie van *ALIE/NA(C)TION* moet het middendeel overladen zijn geweest met betekenissen, als een uurtje kijken naar MTV en Discovery Channel. Het lijkt erop dat Forsythe het ideaal van een *global village* gestalte wilde geven door personages en muziekcitaten van alle windstreken bij elkaar te plaatsen. Hij doorspekte deze scènes echter met tegengestelde signalen: Christine Bürkle die schaterend uitbrengt dat 'Alles wunderschön ist... denn Alles ist kaputt'; het ensemble dat voor op het podium en masse het publiek uitdaagt; een doorgedraaide tv-priester in een scène vol massahysterie. Ook deze roes werd weer becommentarieerd door een ironiserend doek achterop de Bühne: 'I want to be hypnotized.' In de tweede versie is deze dolgedraaide hektiek versoberd tot een divertissement, een gemoedelijke en bonte avond, waarop overigens wel een enkele dissonant klinkt - een man, Ion Garnika, in bloemetjesjurk die als een zeehond blaft en de al genoemde Christine Bürkle die uitkrijt dat 'Es brennt!'

Het slotdeel van *ALIE/NA(C)TION* getuigt van verstilde, haast utopistische harmonie. In een kale ruimte hangen net boven armbe-
reik een tent en enkele abstracte objecten.

David Kern observeert ze verwonderd, beschrijft de voorwerpen en de omringende ruimte alsof hij ze voor het eerst ziet. Een kleine groep dansers begeleidt de spaarzame klanken van Schönbergs pianomuziek met een verstilde, haast rituele bewegingsstroom: een stap opzij, een draai, een arm waaiert uit, een even vastgehouden positie, een wisseling van richting. De zalvende, helder uitgekristalliseerde dans bedwelmt, verleidt de zintuigen. 'O, das der Sinnen doch soviele sind' (Goethe). Een nieuw begin? Zou alles weer opnieuw kunnen beginnen?

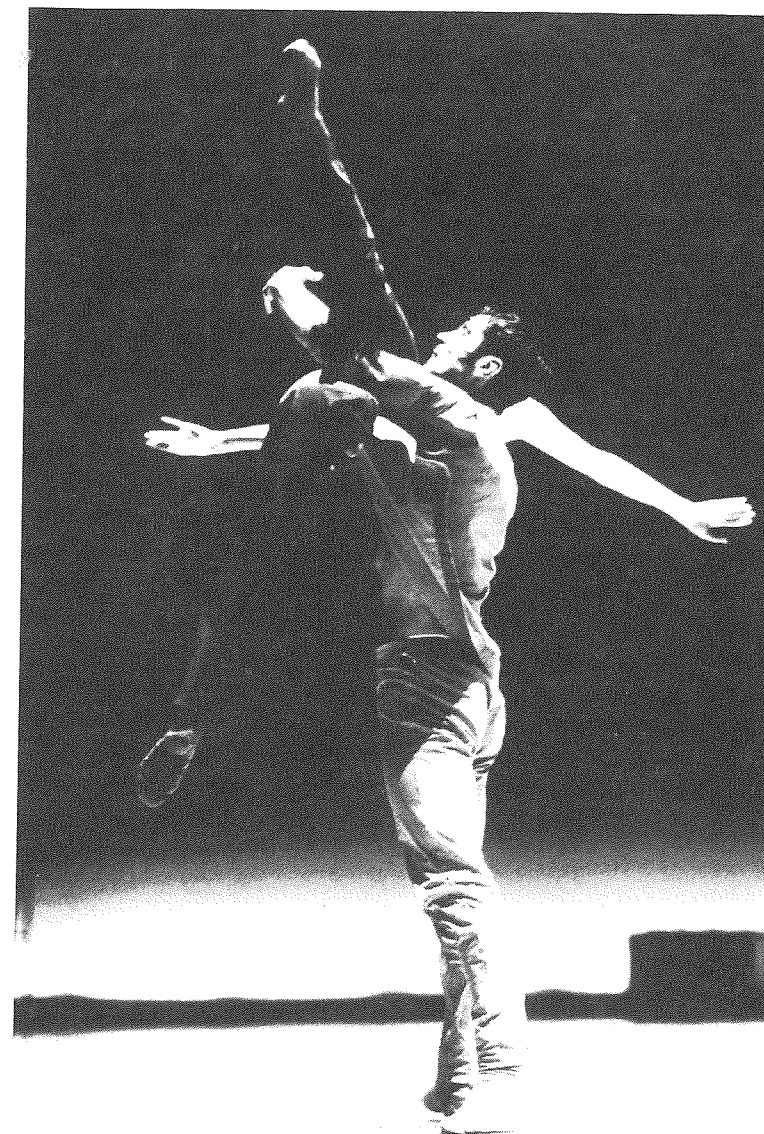
P.D.



Eidos: Telos

Eidos: Telos is gemaakt op uitnodiging van het Parijse Théâtre du Châtelet, waar het Ballett Frankfurt regelmatig gasteert. Forsythe en Willems kregen het verzoek een voorstelling te maken ter ere van Igor Stravinsky. Zij besloten diens *Apollon musagète* (1928) – om precies te zijn: George Balanchine's licht verhalende muziekballet op basis van dit werk – te onderwerpen aan hun methode van herstructurering. Bij Balanchine bereikt de titelheld Apollo de toppen van zijn kunnen tijdens een competitie tussen de muzen; de muze van de dans overwint dankzij het vermogen om welsprekende gebaren op ritmische wijze voort te brengen. In het eerste deel van *Eidos: Telos* (oorspronkelijk, onder de titel *Self Meant to Govern*, geconcipteerd als voorstudie) geven Forsythe en Willems een driedig commentaar op Balanchine's klassieker. Op de eerste plaats is het werk een demonstratie van het vakmanschap van Forsythe, Willems én de dansers; een expositie van de Frankfurter benadering van beweging en geluid bij een kleine bezetting. De competitie (tweede element) wordt hier vervangen door een vreedzame coëxistentie tussen zes dansers en een violist. De dansers maken ook geluid en de violist beweegt in een traject over het podium, ofwel: beweging en geluid gaan hand in hand. Derde punt is de ritmiek. Forsythe's personages zijn losjes verspreid over een grijze balletvloer, als bloemen op een picknickkleed. Ze waaieren uit in gracieuze balletpassen, om vervolgens tot stilstand te komen en ter plekke hun ledematen in elkaar te strengelen. Regelmatig laten ze een beweging 'uitsterven', ontsnappend aan de dwingende cadans van de muziek. Het dynamische spel van de violist en het regelmatig tikken van een zestal klokken op het toneel breken dit bijna 'tijdloze', in zichzelf gekeerde, delicate schouwspel open.

Het middendeel van *Eidos: Telos* zal tal van associaties oproepen. Het is in ieder geval doordrenkt met verwijzingen naar de mythologie. Het helverlichte toneel uit deel een is hier duister. Naast een rijdende stellage in het midden zit de violist. De in een oranje jurk gestoken Dana Caspersen houdt hem gezelschap. Zij ontpopt zich tot verteller; uit haar woorden blijkt dat deze scène zich afspeelt in haar ondergrondse hol, alwaar zij een web heeft gespannen van metalen draden. In die draden zal zij van alles vervoeren: fragmenten van een papieren skelet, vellen papier. Wie is deze vrouw? Is het Persephone, dochter van Demeter en godin van de vruchtbaarheid en het gewas, die de helft van het jaar ondergronds bij Hades gevangen zat? En is de violist, van wie je eerst had kunnen denken dat het Orpheus is die Euridice zoekt, Hades?



Ondertussen doorkruist een groep dansers, allen gekleed in bontgekleurde jurken met flink opgevulde derrières, de ondergrondse ruimte in een walspas. Deze wordt in eindeloos wisselende, heldere formaties herhaald en krijgt daardoor een bedwelmende werking. Herhaaldelijk springt een danser uit de rij en verbreekt aldus – als ironisch commentaar – de betovering. De voordracht van de vrouw is fel ritmisch, op de rand van hysterie. Pas aan het einde tempert zij haar volume en vallen haar woorden op hun plek, als steekwoorden in een stroom associaties. De door Forsythe opgeroepen beelden en gedachten willen echter maar geen definitieve bestemming vinden.

Het slotdeel van *Eidos: Telos* is een improvisatie voor ensemble, drie trombonisten en, achter de schermen, Forsythe, Willems en 'interactief geluidsmoderator' Joel Ryan: een laboratorium voor de (autonome) dans(er) van de volgende eeuw?

De structuur van dit deel is van tevoren slechts grof uitgestippeld; er zijn enkele markeringspunten in de tijd. De dansers, verdeeld in kwartetten, moeten voortdurend alert waarnemen en inventief reageren op de bewegingen van hun collega's en op de geluiden die ze horen. De situatie moet hen onoverzichtelijk voorkomen – zo wil Forsythe het. Hij bestudeert sinds enkele jaren trancetoestanden, situaties waarin een danser zich kan overgeven aan de beelden die tot haar of hem komen, om vervolgens als het ware van het eigen lichaam onthecht te raken.

In dit deel komt het 'eidos'* uit de titel tot zijn recht, zowel voor de toeschouwer als voor de danser. De dansers 'vertalen' namelijk voortdurend hun waarnemingen in beweging, waardoor zich voor de ogen van het publiek een beeldenstroom losmaakt. De toeschouwer kan deze beelden ondergaan of rationeel de processen van verandering bestuderen.

Een improvisatie op zo grote schaal is als de processen in een reusachtige microchip, waarbij informatie overal heenstroomt en constant op verschillende plekken tegelijk vertaald wordt. Het zinneprikkelende, een half uur durende schouwspel is absoluut zonder verwijzingen. Aanvankelijk eindigde dit deel met een scène waarin alle dansers op de grond liggen. 'De dood', constateerden onmiddellijk de critici. Hoe wonderlijk dat ze uit het geheel slechts deze ene interpretatie oppikten! Van de weeromstuit schrapte Forsythe dit slotbeeld.

P.D.

* Grieks voor: beeld, afbeelding, vorm, begrip, idee; 'telos' betekent einde, doel, bedoeling, perfectie, vervolmaking, dood.

Biografieën

William Forsythe werd in 1949 in New York geboren. Hij volgde een klassieke balletopleiding en danste bij het Joffrey Ballet. In 1973 haalde John Cranko hem als danser naar het Stuttgarter Ballett. Voor het dansgezelschap Noverre, dat zich ten doel stelde jonge choreografen te stimuleren, creëerde hij in 1976 *Urlicht*, een pas-de-deux op muziek van Mahler. Na de periode in Stuttgart was Forsythe vanaf 1979 vijf jaar werkzaam als zelfstandig choreograaf. Hij werkte onder andere voor het festival van Hans Werner Henze in Montepulciano, het Nederlands Dans Theater, de Deutsche Oper Berlin, het Joffrey Ballet en het Ballet de l'Opéra de Paris. Sinds 1984 is Forsythe artistiek leider van het Ballett Frankfurt, dat onder zijn leiding van een klassiek gezelschap uitgroeide tot een groep zelfstandige individuen, die medeverantwoordelijkheid dragen bij het creëren van zijn werk. Sinds 1989 is hij tevens intendant, samen met co-intendant Martin Steinhoff. Zij hebben het Ballett Frankfurt losgekoppeld van het Schauspielhaus Frankfurt. Forsythe's balletten staan op het repertoire van vele grote dansgezelschappen overal ter wereld, onder wie nu ook het San Francisco Ballet, het Royal Ballet Londen, het Nationale Ballet van Canada en het New York City Ballet.

Thom Willems werd in 1955 in Nederland geboren.

Hij studeerde aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag elektronische en instrumentale compositie bij Jan Boerman, Dick Raaijmakers en Louis Andriessen. Vanaf 1984 werkt hij als componist voor het Ballett Frankfurt. Hij werkte bij ruim 25 balletten samen met Forsythe. Willems heeft ook muziek gecomponeerd voor film, televisie, het Kronos Quartet, en andere choreografen zoals Daniel Ezralow, Marcia Haydee en Krisztina de Châtel.

Stephen Galloway is vanaf 1984 als danser verbonden aan het Ballett Frankfurt, waar hij uitgroeide tot een van de opmerkelijke dansers in Forsythe's toch al zo bonte ensemble.

In 1994 creëerde hij de solovoorstelling *Electro clips*, een interactieve installatie, in samenwerking met de architect Christian Möller. Vanaf 1992 ontwierp Stephen Galloway kostuums voor meerdere balletten van Forsythe, zoals *ALIE/NACITION*, *Quintett*, *Eidos: Telos*, en recentelijk *Six Counter Points*, in samenwerking met de Myake Design Studios.



Werkenlijst

- 1976 **Urlicht** muziek: Mahler, Stuttgarter Ballet
- 1977 **Daphne** muziek: Dvorák, Stuttgarter Ballett
Bach Violin Concerto in A Minor muziek: J. S. Bach, Basler Ballett
Flore Subsimplici muziek: Händel, Stuttgarter Ballett
- 1978 **From the Most Distant Time** muziek: Ligeti, Stuttgarter Ballett
Dream of Galilei muziek: Penderecki, Stuttgarter Ballett
Folia muziek: Henze, Festival Montepulciano
- 1979 **Orpheus** muziek: Henze, Stuttgarter Ballett
Side 2 -- Love Songs muziek: populair, Stuttgarter Ballett
Time Cycle muziek: Foss, Stuttgarter Ballett
- 1980 **Joyleen Gets Up, Gets Down, Goes Out** muziek: Blacher, Ballett der Bayerischen Staatsoper, München
'Tis a Pity She's a Whore muziek: Thomas Jahn, Festival Montepulciano
Famous Mothers Club geen muziek, solo voor Lynn Seymour, London
Say bye-bye muziek: collage, Nederlands Dans Theater
- 1981 **Die Nacht aus Blei** muziek: Von Bose, Ballett der Deutschen Oper, Berlijn
Whisper Moon muziek: Bolcom, Stuttgarter Ballett
Tancredi and Clorinda muziek: collage, Stuttgart International Arts Congress
- 1982 **Gänge 1** muziek: Forsythe, Michael Simon, Nederlands Dans Theater
- 1983 **Gänge – ein Stück über Ballett** (voll. versie) muziek: Jahn, Ballett Frankfurt
Mental Model muziek: Stravinsky, Nederlands Dans Theater
Square Deal muziek: Forsythe, Joffrey Ballet, New York
France/Dance muziek: J.S. Bach, Ballet de l'Opéra de Paris
- 1984 **Berg AB** muziek: Alban Berg, film voor de Wiener Staatsoper
Artifact muziek: J.S. Bach, Crossman-Hecht, Ballett Frankfurt
Steptext muziek: J.S. Bach, Aterballetto, Reggio Emilia
- 1985 **LDC** muziek: Willems, Ballett Frankfurt
- 1986 **Isabelle's Dance** muziek: Crossman-Hecht, Ballett Frankfurt
Skinny muziek: Willems, Forsythe, Ballett Frankfurt
Die Befragung des Robert Scott muziek: Willems, Ballett Frankfurt
Big White Baby Dog muziek: Willems, Ballett Frankfurt
Pizza Girl muziek: Willems, Ballett Frankfurt
Baby Sam muziek: Willems, Ballett Frankfurt
- 1987 **New Sleep** muziek: Willems, San Francisco Ballet
Same Old Story muziek: Willems, Ballett Frankfurt
Loss of Small Detail muziek: Willems, Ballett Frankfurt
- 1988 **In the Middle Somewhat Elevated** muziek: Willems, Ballet de l'Opéra de Paris
Impressing the Czar incl. **In the Middle Somewhat Elevated** muziek: Willems, Beethoven, Stuck, Crossman-Hecht, Ballett Frankfurt
Behind the China Dogs muziek: Stuck, New York City Ballet
The Vile Parody of Adress muziek: J.S. Bach, Ballett Frankfurt
- 1989 **Enemy in the Figure** muziek: Willems, Ballett Frankfurt
Slingerland deel I muziek: Bryars, Ballett Frankfurt
- 1990 **Limb's Theorem** muziek: Willems, Ballett Frankfurt
Slingerland deel II en III muziek: Willems, Bryars, Ballett Frankfurt
Slingerland deel IV muziek: Willems, Ballett Frankfurt
- 1991 **the second detail** muziek: Willems, National Ballet of Canada, Toronto
Loss of Small Detail (nieuwe versie) muziek: Willems, Ballett Frankfurt
Snap. Woven Effort muziek: Willems, Ballett Frankfurt
Marion/Marion muziek: Herrmann, Nederlands Dans Theater (NDT 3)
- 1992 **As a Garden in this Setting, deel I** muziek: Willems, Ballett Frankfurt
Hermann Schmerman muziek: Willems, New York City Ballet
A L I E/N A(C)TION muziek: Willems, Schönberg, Ballett Frankfurt
- 1993 **Quintett** muziek: Bryars, Ballett Frankfurt
As a Garden in this Setting, deel II muziek: Willems, Ballett Frankfurt
- 1994 **Self Meant to Govern** muziek: Willems, Ballett Frankfurt
Pivot House muziek: Surakarta, Ballett Frankfurt
- 1995 **Eidos: Telos** muziek: Willems, Ryan, Ballett Frankfurt
Firsttext muziek: Willems, The Royal Ballet, London
Invisible Film muziek: J.S. Bach, Händel, Purcell, Ballett Frankfurt
Of Any If And muziek: Willems, Ballett Frankfurt
Four Point Counter muziek: Willems, Nederlands Dans Theater (NDT1)
- 1996 **Six Counter Points**
1. THE THE
2. DUO muziek: Willems
3. TRIO muziek: Beethoven
4. FOUR POINT COUNTER muziek: Willems
5. TWO BALLETS IN THE MANNER OF THE LATE 20TH CENTURY:
APPROXIMATE SONATA muziek: Willems,
THE VERTIGINOUS THRILL OF EXACTITUDE muziek: Schubert

COLOFON

Holland Festival
Kleine-Gartmanplantsoen 21
NL-1017 RP Amsterdam
telefoon 31 (0)20.627 65 66
telefax 31 (0)20 620 34 59
e-mail: hollfest@xs4all.nl
internet:
<http://park.org/Netherlands/events>

Basisontwerp: Studio Anthon Beeke
Opmaak: Berendina Bakker
Eindredactie: Peter Janssen
Drukwerk: Stadsdrukkerij Amsterdam

Hoofdbegunstiger



VSB FONDS

Stichting VSB Fonds steunt initiatieven in de Nederlandse samenleving met een sociale, culturele of educatieve strekking, evenals projecten op het gebied van natuurbehoud. Aldus geeft het Fonds opnieuw inhoud aan de oorspronkelijke maatschappelijke idealen van VSB Bank.

Sponsors

Achmea
AT&T Foundation
AT&T/Unisource
Audi/Pon's Automobielhandel B.V.
Buma/Stemra
Coopers & Lybrand
Deloitte & Touche Management Consultants bv
Dommelsche Bierbrouwerij B.V.
Koninklijke Ahold nv
Mediamax Group B.V. Amsterdam
NOG Verzekeringen
Stadsdrukkerij Amsterdam
De Lotto/Stichting de Nationale Sporttotalisator
Vrij Nederland
de Volkskrant B.V.
Wereldhave n.v.

Subsidiënten

Ministerie van OCenW
Ministerie van Economische Zaken
Ministerie van Buitenlandse Zaken (afdeling Internationale Culturele Samenwerking)
Gemeente Amsterdam
NCDO Nationale Commissie voor Internationale Samenwerking en Duurzame Ontwikkeling

Fondsen

Fonds voor de Scheppende Toonkunst

Holland Festival Vriendenkring

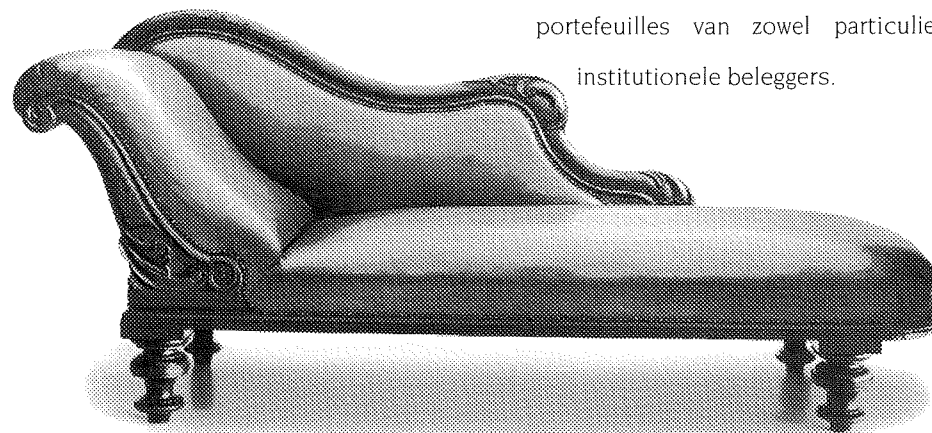
Alcatel Nederland BV.
Amsterdam RAI
Delta Lloyd Verzekeringsgroep NV
EOE-Optiebeurs
Hillen & Roosen B.V.
Kamer van Koophandel en Fabrieken voor Amsterdam-Haarlem
Koninklijke Ahold nv
Koninklijke Nederlandse Toeristenbond ANWB
Koninklijke PTT Nederland NV
De Nederlandse Bank N.V.
Nederlandse Credietverzekering Maatschappij
NOG Verzekeringen
Rabobank
SENS Stichting Exploitatie Nederlandse Staatsloterij
VNU B.V.
Stichting VSB Fonds

de Volkskrant

De zichtbaarheid van het Holland Festival is vergroot door de Stadsdrukkerij Amsterdam



Ik heb een probleem. Ik heb een miljoen.



Als u zich wel eens afvraagt in hoeverre u later nog ruim kunt leven van het miljoen reserve dat u nu hebt, is het logisch dat u daar even met een specialist over wilt praten.

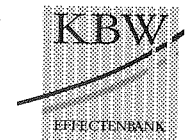
Dat u uw miljoen aan een fundamentele analyse wilt onderwerpen. Tot het geen probleem meer is, maar een zekerheid waar ook op de lange termijn prima mee te leven valt. Optimaal rendement vraagt om

intensief beheer van uw portefeuille.

Zelf beheren is echter ofwel risicovol ofwel te safe. Bovendien kost het zeer veel tijd. Terwijl een bank voor dagelijkse zaken de persoonlijke aandacht niet kan geven die u verdient.

KBW Effectenbank is specialist. En beheert als zodanig beleggingsfondsen en portefeuilles van zowel particuliere als institutionele beleggers.

Al ruim 10 jaar met succes, met hoog rendement en vooral zonder veel risico. U bent uitgenodigd voor een sessie bij ons op de Effectenbank voor een persoonlijke fundamentele analyse. Bel voor een afspraak: 020-6261811.



KBW Vermogensmaatwerk.
U de maat, wij het werk.

KBW Effectenbank N.V., De Ruyterkade 113, 1011 AB Amsterdam, tel. 020 - 6261811.

een **Fortis** onderneming