

Jolente De Keersmaeker

“Hoeveel wind kan je door een hoofd laten waaien?”

Karel Vanhaesebrouck

Jolente De Keersmaeker werkt helemaal op haar eentje in de Antwerpse studio's van TG STAN. Meer corona-proof kan een repetitie niet zijn. Jérôme Bel heeft haar gevraagd om mee te doen aan *Dans voor een actrice*. Dit keer speelt De Keersmaeker geen rollen uit het klassieke of hedendaagse repertoire. Ze probeert zich een aantal passages uit de moderne geschiedenis van de choreografie eigen te maken. Bel wil zien hoe dans-materiaal tot iets nieuws kan muteren als het gedanst wordt door een actrice, wat er gebeurt als techniek en formalisme weg vallen. Voor De Keersmaeker klopt de uitdaging: ze is geen danseres. En dus moet ze op zoek in zichzelf, naar een persoonlijke manier om zich het choreografisch materiaal toe te eigenen, om dat materiaal opnieuw vandaag te laten resoneren.

Jolente De Keersmaeker (1967) is samen met Damiaan De Schrijver en Frank Vercruyssen van TG STAN (Sara De Roo verliet in 2018 het collectief om zich toe te leggen op de acteeropleiding aan het Antwerpse Conservatorium). STAN staat voor Stop Thinking About Names en huldigt het basisprincipe dat iedereen mee beslist over alles. Bepalend in die keuze was de ontmoeting met Matthias de Koning van Maatschappij Discordia, die hen als docent liet kennis maken met horizontale, niet-hiërarchische manieren van theatermaken. De toneelspeler staat radicaal centraal en is steeds maker. Repeteren gebeurt grotendeels rond de tafel. Daar wordt gelezen, gediscussieerd, vertaald, geknipt, om pas in de laatste week voor de première de vloer op te gaan. Vervolgens zetten de acteurs hun zoektocht verder in aanwezigheid van het publiek, elke avond opnieuw. Sinds de jaren negentig van de vorige eeuw kent TG STAN een steeds groter wordende aanhang: hun vrank en vrij spel, hun ontspannen benadering van repertoire staan haaks op de heiligheid van heel wat Frans theater (ook als dat zichzelf wil ontheiligen). Frankrijk werd zo een tweede thuisbasis voor het gezelschap, dankzij de banden met Théâtre Garonne in Toulouse, het Festival d'Automne à Paris en Théâtre de la Bastille.

Jolente De Keersmaeker creëerde en speelde de afgelopen jaren mee in onder meer *Bedrog/Trahisons*, *Nora*, *De Kersentuin*, *wat/nu*, *Poquelin II* en *Infidèles*. Naast STAN was Jolente ook regelmatig betrokken bij het werk van haar zus, choreografe Anne Teresa De Keersmaeker en haar dansgezelschap, Rosas. Jolente geeft ook les aan het Conservatorium in Gent en leidt regelmatig workshops in België en het buitenland.

Karel Vanhaesebrouck: Laten we maar meteen met de deur in huis vallen. Waar ligt voor jou de kern van het spelersambacht?

Jolente De Keersmaeker: Dan moet ik echt terug naar het begin. Mijn persoonlijke zoektocht begon op school, in de eerste ateliers aan het Conservatorium in Antwerpen. We kregen eerst les van Peter Gorissen, en

daarna van Luk Perceval. Die ontmoetingen waren cruciaal voor mij. Peter is een acteur opgeleid volgens de inzichten van Stanislavski. In het eerste deel van zijn lesblok kregen we dus sense-memory-oefeningen, concentratie- en inlevingsoefeningen. Beeld je je in dat je water bent, dat soort dingen. Dat klinkt in de oren van een achttienjarige erg zweverig en onbereikbaar, maar eigenlijk gaat het over iets heel wezenlijks: je leert dat fantasie alleen bestaat als je die aanschouwelijk kan maken. Het tweede deel van Peters lessen bestond uit improvisatie-oefeningen: hij vroeg je een persoonlijk verhaal vorm te geven. Je vertrekt vanuit jezelf en je probeert alles wat in jou zit vorm te geven. Hij vroeg je niet te graven in je intimiteit, maar in je persoonlijke verbeelding. De oefening ging dus niet over psychologie maar over verbeelding, niet inleven, maar uitleven, vanuit je persoonlijke verbeelding, je eigenheid iets communiceren dat de ander kan raken. Dat was voor mij een cruciaal inzicht: spelen vertrekt steeds bij jezelf, bij jouw allerindividueelste 'ik'. Je gaat een podium op, je deelt een ruimte met een aantal toeschouwers en binnen die ruimte deel je het allerindividueelste. Dat vraagt kwetsbaarheid en generositeit. Daarna kwam Luk Perceval. Die zette de oefening van Peter Gorissen door maar dan met stukjes dialoog uit klassieke teksten, Tsjechov en Gorki maar ook *Het Gouden Paviljoen* van Mishima. Ook in zijn oefening werd je uitgedaagd op zoek te gaan naar je individuele verbeelding, maar nu met tekst als handvat. Openheid, voor jezelf, voor je omgeving, voor de ander, daar begint het spelen. Later kwamen we dan in de workshop van Dora Van der Groen terecht. Je bent achttien jaar en je krijgt *Lucifer* van Vondel voorgeschoteld: een ingewikkelde, gedateerde tragedie uit de zeventiende eeuw vol religieuze referenties. En toch moet je het gevecht met die tekst aangaan. Hoe krijg je die opnieuw levend? Met zo'n tekst *moet* je terug naar jouw individuele verbeelding, anders blijven het dode letters van een dood stuk.

KV: Werken die inzichten nog steeds door, zovele jaren later?

JT: Zeker, de oefeningen van Peter, Luk en Dora waren voor mij absoluut cruciaal in mijn ontwikkeling als speelster. Ik gebruik ze nu ook zelf als docente in het KASK in Gent, met dezelfde bedoeling: deuren en ramen van de verbeelding open wrikken. Alleen is de beschikbare tijd zoveel korter: wij hadden met Peter een paar maanden, nu krijg ik een paar weken toebedeeld. Maar ook in mijn eigen werk grijp ik steeds terug naar die basis. Ik werk nu aan een solo met Jérôme Bel. Hij wil een danssolo maken voor een actrice. Wat als een actrice iconische stukken uit de dansgeschiedenis uitvoert? Dan krijg je een heel andere emotionele lectuur. En nu ik hier op mijn eentje aan het werken ben, kom ik weer uit bij de oefeningen. Hoeveel wind kan je door je hoofd laten waaien? Dat is de zoektocht telkens opnieuw. Hoe je zelf te verrassen, hoe jezelf de mogelijkheid geven om steeds opnieuw hetzelfde materiaal te herontdekken? Je zet je persoonlijkheid in om iets toe te voegen aan de werkelijkheid, zodat die werkelijkheid zich op een andere manier kan openbaren. Is dat niet de essentie van theater: de behoefte om elkaars verbeelding, elkaars geheimen te delen, samen met een publiek? Die openheid vergt een grote concentratie: je kan alleen maar in het 'nu' zoeken, vanuit dat concrete, gedeelde moment. Wat gesloten is, zit vast. Jij geraakt er niet, en dus

jouw toeschouwer ook niet. Jouw creatieve 'ik', daar vertrekt alles: die laat jou toe om jouw intuïties als speler voorbij de illustratie te tillen. Spelers die ik niet begrijp, spelers die iets doen dat je niet meteen kan lezen of uitleggen, dat is interessant. Wat doet die nu? Zo'n speler die doet niet zomaar, die doet dat vanuit een persoonlijke lezing van het materiaal of de situatie.

KV: Hoe verhoudt die zoektocht tot het denken?

JT: Die intuïtieve benadering sluit denken helemaal niet uit. Integendeel, beiden hebben elkaar nodig. Jouw intuïtie als speler laat jou toe om te denken. Je kan spelen niet scheiden van denken. Spelen is een constante zoektocht, geen systeem en dat is dus ook een vorm van denken. Meer nog dan vroeger voel ik de behoefte om uit te zoeken wat spelen is. Eigenlijk zoek ik daar al van in het prille begin naar, en die vraag is alleen maar intenser geworden. Is dat niet de essentie van wat het spelen is: over de vrijheid beschikken om zelf te definiëren wat spelen is? Het is niet jouw taak de werkelijkheid zo virtueel mogelijk na te bootsen. Niks is saaier in het theater dan illustratie. Jij zet iets anders tegenover die werkelijkheid, en wat dat is, dat bepaal jij. Dat is volgens mij waar theater over gaat, over het verschil tussen de werkelijkheid en een spelsituatie. De ervaring van dat verschil nodigt je als toeschouwers uit om die werkelijkheid anders te ervaren. Denken, dat is doorwerken, herkauwen, analyseren, doorgronden - dat is dramaturgisch werk, en dat is als speler jouw verantwoordelijkheid. Je maakt schema's in je hoofd van waaruit je op de vloer kan werken. Maar dat werk moet je voeden vanuit jouw persoonlijke verbeelding. Dramaturgie is geen louter intellectuele aangelegenheid: precies op dat niveau zit de schakel tussen spelen en denken.

Je draagt als speler zelf de verantwoordelijkheid voor wat er op de vloer verteld wordt. Vanuit je verbeelding ga je op zoek naar onontgonnen terrein, naar iets nieuws, en wat dat dan precies is, dat moet jij vinden. Dat proces speelt zich af op microniveau. Het is een subtiele bevrijding die je zelf onder controle hebt. Die bevrijding is jouw vrijheid. Het is dus niet zomaar een poging in het luchtledige, maar een permanente zoektocht. Zeker, de bal kan allerlei kanten opstuiten, zolang dat stuiten ook een zoeken is. "Ge moet het zelf doen", zei Peter altijd en dat is de harde waarheid. Waarom wil ik die monoloog doen, wat spreekt er me aan in die scène, waarom wil ik met dit materiaal de vloer op? Zonder die vragen kan dramaturgie nooit 'levend' worden. Als speler moet je die drijfveer vinden, om met noodzaak de vloer op te gaan. Enkel zo kan het materiaal, wat dan ook is, laten aansluiten bij de werkelijkheid. De connectie tussen de wereld en het materiaal, die moet je vinden, en dat kan alleen via jouw verbeelding. Spelen is vrij zijn, want enkel dan kan je vrij denken. En omgekeerd.

KV: Je legt erg de nadruk op het belang van de persoonlijke verbeelding van de speler? Hoe verhoudt die verbeelding zich tot jouw medespelers?

JT: Die verbeelding, daar ligt ook de essentie van het samen spelen. Die moet je inzetten op de vloer. Jouw verbeelding is de motor om steeds opnieuw te kunnen veranderen, om veranderbaar te zijn. Een speler moet vrij zijn, tegenover zijn medespelers maar ook tegenover het publiek. Je laat je

persoonlijkheid doorschemeren in alles wat je doet, in de lezing van het materiaal, in de manier waarop je dat materiaal naar de vloer vertaalt en opnieuw in de wereld laat geboren worden. Dat is dus niet hetzelfde als je 'inleven', je ingraven in een personage via jouw eigen biografisch en emotioneel parcours. Dat is het niet. Kwetsbaarheid, tegenover jezelf, tegenover je medespelers, tegenover het publiek. Niet jouw innerlijke wereld ontginnen tot op het pijnlijke af, maar jouw speelse verbeelding laten doorschemeren, jouw drijfveer als speler laten zien, in alle openheid. 'Transparantie', dat lijkt me de beste samenvatting. Je schemert door wat je doet. Die transparantie moet gegrond zijn, geaard in jouw persoonlijkheid. Het is dus geen stijfgevoel of spelcode, laat staan een techniek.

KV: Licht in die transparantie de kern van de fascinatie van de Fransen voor het werk van TG STAN?

JT: Ja, dat zou goed kunnen. Ze voelen vrijheid, openheid, de mogelijkheid tot veranderbaarheid. Niet alles is op voorhand vastgelegd, vast gebetonneerd. Alles kan steeds opnieuw veranderen, door een nieuwe keuze van een tegenspeler, een onverwachte reactie van het publiek, een late, plotse ontdekking van nieuwe mogelijkheden in het materiaal. Of de boventitels willen niet meer, er gaat technisch iets fout. Je speelt vanuit de mogelijkheid dat alles steeds anders kan zijn. En dat is echt verschillend van veel theater dat je nog steeds in Frankrijk ziet. Die mogelijkheid tot verandering is er vaak niet.

KV: Zou het ook niet te maken hebben met een andere culturele verhouding tot tekst?

JT: Dat speelt natuurlijk ook mee. In Frankrijk speelt steeds het heilige gewicht van de tekst, niet alleen van theaterteksten, maar van het woord in het algemeen. Dat gewicht hangt dan als een molensteen om je nek. Acteurs proberen die dan krampachtig te dragen. Of ze doen het omgekeerde: ze gaan er met hakbijl op los. Maar geen van beide levert een interessante herlezing van het materiaal op. Met TG Stan ontheiligen we de tekst, maar zonder die onbelangrijk te maken. Alle lagen moeten eraf, om zo opnieuw dichterbij de tekst zelf te komen, niet alleen bij de tijdloze essentie van die tekst, maar vooral bij zijn eigentijdsheid. Hoe kan je een tekst opnieuw in het nu, in dat gedeelde moment van de voorstelling opnieuw laten ontstaan? Antigone van Anouilh kan je volgens mij alleen maar zo spelen bijvoorbeeld. In de proloog van het stuk wordt alles uitgelegd. Waarom zou je dan nog gaan doen alsof je niet weet hoe het stuk zal eindigen. Je moet je toch niet gaan inleven in iets waar je de afloop van het stuk al kent? Dus kom je op en zeg je "goedenavond, wij gaan Antigone van Anouilh brengen, en dat stuk zit zús en zo in mekaar en dat gaan we nu voor u spelen". Je haalt meteen alle historische en psychologische lagen van de tekst. Niks kleeft aan de tekst, en net daardoor ben je als speler vrij, mét de tekst, dus zonder dat je ook nog eens de iconoclast hoeft uit te hangen.

KV: Wat is dan volgens jou het misverstand?

JT: Onze voorstellingen zijn niet het resultaat van een bepaalde speelstijl, het is geen code die je kan vastleggen en dan zo virtuoos mogelijk uitvoeren. Goed presteren is sowieso dodelijk voor een voorstelling. En je hoeft ook niet te lijden voor een publiek. In geen van beide gevallen is er kwetsbaarheid, openheid. Roland Barthes legt dat mooi uit in 'Le mythe de l'acteur'. Samen spelen is elkaar ontdekken via het materiaal, telkens opnieuw, bij elke repetitie, bij elke voorstelling. Verwonderd worden door wat de verbeelding, die van jezelf en die van jouw medespelers, met het materiaal doet. Dat proces samen doormaken, met een publiek, dat is samen spelen. Je staat niet op een podium om te laten zien wat je kunt, je komt op het podium om samen het nieuwe in te duiken, om je open op te stellen. Je moet bereid zijn om je van de wijs te laten brengen. Bravoure in het theater is echt verschrikkelijk. Dan sta je op het podium enkel voor jezelf. Ook de pers verkijkt zich daar vaak op. Ze halen dan specifieke acteurs naar voren omdat die toch zo geweldig waren. Maar meestal zijn die geweldig ten koste van het materiaal, ten koste van de inhoud, ten koste van hun medespelers, en uiteindelijk ook ten koste van zichzelf. Dat is echt fundamenteel. Hoe je op het podium staat is, is een afspiegeling van hoe je in het leven staat.

KV: Zijn jullie daarom een collectief?

JT: Dat kan je daar niet los van zien. Een collectief zijn, dat is een fundamentele keuze, voor een manier van werken, maar ook voor een manier van samen zijn. Het collectief is de basis van onze manier van werken. Het werk aan de tafel is cruciaal, die dialoog, dat gedurige gesprek zullen we uiteindelijk meenemen naar de voorstelling. Je moet zelf de humus vinden van waaruit een voorstelling kan ontstaan en die moet gezamenlijk zijn. Het is dus niet zomaar een manier van werken, het is het fundament van ons theater. De voorstelling ontstaat rond de tafel, al lezend, discussiërend, denkend, en vervolgens zetten we die discussie verder op de vloer. Collectief werken is geen speelstijl die je kan nabootsen, zoals je wel eens ziet. Dat noem ik "jeans-theater". Collectief spelen in plaats van een collectief zijn. Dat levert altijd slap, vrijblijvend theater op, gebabbel zonder inzet. Een collectief is niet een samenwerking van een paar interessante individuen die samen komen om zichzelf te zijn. Het collectief is een methode die je toelaat om elke keer opnieuw tot nieuwe ontdekkingen te komen. Je brengt mensen samen om dat mogelijk te maken. Die ontdekkingen groeien uit het intellectuele werk dat je samen verricht. Soms geraak je daar niet uit, en ook die impasse neem je mee naar de vloer, om er samen uit te geraken. Alle spelers rond de tafel moeten weten waarom ze dat podium opgaan. Vanuit die urgentie is alles mogelijk. Theater wordt dan een gedurig gesprek, dat start aan de tafel en verder gezet wordt op de vloer. De inzichten die je opdoet rond de tafel, neem je mee naar de vloer. Net omdat je samen die intellectuele dramaturgie hebt doorgemaakt, kan je die kennis als speler inzetten, scherper, relevanter uit de hoek komen. Wat improvisatie lijkt, is dan eigenlijk de verderzetting van een dramaturgisch gesprek. Je zet met andere woorden analyse in als middel om te spelen. Je probeert het denkwerk te verbinden met alles wat er in je lijf omgaat.

KV: Leggen jullie dan niks vast?

JT: Ja wel, hoor, maar wat vast ligt, kan steeds opnieuw weer heruitgevonden worden. Je probeert eerst het kader waarbinnen je samen werkt te zien, om vervolgens dat kader te ontmantelen. Afbakenen om dan opnieuw te doorbreken dus. Er is de wel altijd een mise-en-scène, maar die is steeds voorlopig. Dat betekent niet dat alles betekenisvol is, want dan wordt het slechte improvisatie. Een repetitieproces voedt ook een geheugen. En dat geheugen speelt steeds mee. Er ontwikkelen zich dramaturgische referentiepunten. Je maakt nieuwe keuzes vanuit dat geheugen, je ontmantelt de structuur die je opgebouwd hebt, maar je doet steeds vanuit het besef dat die structuur er ooit geweest is. Dat werk gebeurt in aanwezigheid van het publiek: we zoeken samen met de kijkers. Frank is daarin het meest radicaal. Hij voelt zich pas vrij als er publiek is. Ik denk daar de laatste jaren toch wat anders over, zeker voor grote constellaties. Die vraag interesseert me erg: welke andere manieren zijn er om met een groep te werken? Misschien voel ik nu wel een grote noodzaak om toch wat uitgebreider op de vloer te repeteren en zo andere mogelijkheden te ontdekken, zeker buiten de klassieke constellatie van STAN. Maar de essentie van onze werkwijze zal nooit veranderen: gul durven zijn op het moment zelf.

KV: Geloof je in zoiets als charisma?

JT: Dat is zo een beladen begrip. Ik weet het niet goed. Je moet als acteur durven de achterkant van je ogen te laten zien, geen angst hebben, gewoon toelaten om te zijn wie je bent. Daarom geloven we zo hard in de onafhankelijkheid van de toneelspeler. En die autonomie staat helemaal niet haaks op het collectief. Integendeel. Precies binnen een groep kan die autonomie tot volle wasdom worden. Een autonome speler is het tegendeel van een egoïst: die leeft op bravoure, speelt solo-slim, hengelt naar bewondering, als het moet ten koste van de groep. Onafhankelijkheid begint bij kwetsbaar durven zijn, je verbeelding openstellen voor andere, in plaats van je erin op te sluiten. Daar ligt de kern van jouw emancipatie als speler. Neem nu Els Dottermans in *Poquelin II*, waarin ze alle burleske registers open trekt. Dat doet ze niet om de show te stelen! Die keuze komt vanuit haarzelf en op die manier laat ze ook zien wat haar verbeelding met Molière doet, en omgekeerd.

KV: Hoe kijk jij naar de recente discussies omtrent dekolonisering en identiteit, waarin steeds meer vragen gesteld worden bij rollen en representatiepatronen?

JT: Ik vind dat een hele moeilijke discussie. Theater maakt van oudsher gebruik van archetypes, sociale, culturele, religieuze, om het publiek aan het lachen te brengen of net om die archetypes aan een kritisch onderzoek te onderwerpen. Ik heb de indruk dat de discussie nu toch wat kortzichtig gevoerd wordt. Men lijkt soms het basisonderscheid tussen spelen en de werkelijkheid niet langer te kunnen maken. Theater is geen reproductie van de werkelijkheid, maar een toe-eigening. Je eigent je de werkelijkheid toe om ze door jouw verbeelding te halen en zo iets naast die werkelijkheid te laten ontstaan. Men ziet de

toe-eigening en dus de verbeelding niet meer, men neemt de schema's letterlijk. Correct is niet interessant. Je ziet dat meer en meer, dat nieuwe intellectuele spelen: spelen om te argumenteren, om een punt te maken dat je op voorhand hebt vastgelegd. Matthias De Koning van Discordia spreekt altijd over 'denkend spelen', maar dat is iets helemaal anders. Dat gaat over een bewust zijn van wat je aan het doen bent, over met beide voeten op de grond blijven, over blijven keuzes maken, over openheid en alertheid. Samen ademen in een gedeelde ruimte met een publiek, samen iets proberen mee te maken. Openheid, lucht, zo komt theater tot leven. Je kan op een podium meerdere rollen spelen, en je verandert van rol, net omdat dat in theater mogelijk is. En toch schemer je zelf steeds door al die rollen. Dat is geen techniek: je neemt het geheugen van de andere rollen mee in elke nieuwe rol en zo ontstaat een delicaat evenwicht tussen jouw verbeelding en de theatrale werkelijkheid. Die verbeelding is cruciaal. En die staat haaks op de dictatuur van jezelf zijn. Dat is een mythe: de mythe van het authentieke, unieke individu dat noodgedwongen dient samen te vallen met de rol die hij of zij speelt. Je moet als speler op zoek naar de sleutel die jou toelaat om jouw persoonlijke verbeelding te verbinden met wat er in de maatschappij leeft. Iets wat persoonlijk is, kan zo politiek worden en omgekeerd. En daar ligt waarschijnlijk het begin van de emancipatie, en niet in het discours *over* emancipatie.