

PERFORMER TUSSEN DANS EN THEATER

In gesprek met Andrea Boll

In december 2006 vierde het Hans Hof Ensemble haar tienjarig bestaan. Het danstheatergezelschap rond de kernleden Andrea Boll, Klaus Jürgens en Andreas Denk leverde in die tien jaar talloze gedenkwaardige voorstellingen af, zoals *Stad bij Nacht*, *Morgen Gestorben* en *Geluk*. De voorstellingen van Hans Hof zijn interdisciplinair van aard, balanceren tussen theater en dans en zijn vaak gebaseerd op literaire bronnen. Ze tonen ons een absurd en dikwijls melancholisch universum, waarin de mens verstrikt raakt met zichzelf, de ruimte en de ander.

Het Hans Hof Ensemble is begonnen als collectief; de eerste voorstellingen werden gezamenlijk gemaakt en gespeeld. Om zichzelf als individu en kunstenaar verder te ontwikkelen zochten de leden daarna ook andere werkvormen op. De laatste jaren werken de leden van Hans Hof Ensemble ook individueel, met verdeelde taken of buitenshuis. Over deze veranderingen in werkvormen spreek ik met Andrea Boll, lid van het eerste uur. Zij heeft in de meeste Hans Hof producties gedanst en tekende ook een aantal malen voor de choreografie. Mijn agenda wordt echter gedomineerd door de vraag naar de interdisciplinaire werkwijze van het Hans Hof Ensemble. Hoe verhouden zich theater en dans in het werkproces? In hoeverre worden besluiten en strategieën vanuit het denken over dans gemotiveerd, in hoeverre vanuit denken over theater? Wanneer we de vraag toespitsen op begrippen als 'rol' en 'personage' - theaterbegrippen bij uitstek - hoe relevant zijn deze begrippen voor deze dansers? Hoe gaan zij daar mee om?

Gezelschap

Hoe staat het met het Hans Hof Ensemble, nu jullie tien jaar bestaan?

We zitten nu in een fase van verandering. We zijn op zoek naar manieren waarop we ons kunnen blijven ontwikkelen. Daarvoor is het nodig om soms ook elders aan de slag te gaan, of met andere mensen samen te werken. Ik ben de laatste jaren vooral bezig me te ontwikkelen als maker. Dat heb ik binnen het Hans Hof Ensemble gedaan met *Geluk*, *Vrouwen In Bad* en *Morgen Gestorben* en daarnaast met gastchoreografieën in Montevideo, Yekaterinburg en Zwitserland. Op dit moment speel ik in *Temtapsi Island*, een voorstelling die ik heb gemaakt in samenwerking met Claudia Trajano, die in meerdere stukken van Hans Hof Ensemble heeft gedanst, en de muzikant Paul Pavey. Het is de eerste samenwerking met andere makers dan de leden van Hans Hof Ensemble. Ik heb wel het concept bedacht, maar verder was het echt een uitwisseling met Claudia en Paul.

Soms is het lastig dat mensen niet herkennen dat we afzonderlijk aan voorstellingen werken. De eerste stukken die ik zelf heb gemaakt werden niet als mijn stukken gezien; *Geluk* werd gezien als gemaakt door iedereen. Soms stellen mensen mij vragen over het kinderstuk van Andreas, waar ik helemaal niet bij betrokken was. We krijgen vaak de kritiek dat een stuk geen echte Hans Hof voorstelling is, omdat maar één of twee van ons aan die voorstelling heeft gewerkt. Blijkbaar is er veel behoefte om te categoriseren, in een latje te stoppen. Hans Hof Ensemble, dat moet er zo-en-zo uit zien. Ik verzet me daartegen. Ik wil als kunstenaar de

vrijheid hebben om te kiezen waarover ik een stuk maak, met welke mensen ik samenwerk en waarom. *Temtapsi Island* was een stuk over mensen die cynisme voorop stellen om daarachter hun kwetsbaarheid te verbergen. Het thema en de muziek van Paul vroeg om een heel andere stijl van op toneel staan dan ik gewend ben van Hans Hof Ensemble. Naar mijn idee zijn we er niet helemaal in geslaagd om tijdens het werkproces daar de vinger op te leggen. Naderhand tijdens het spelen kwam dat wel.

Wat heb je toen ontdekt? Wat was het verschil?

Bij voorstellingen van Hans Hof Ensemble is het vaak belangrijk dat de dansers elkaar tijdens het spelen opzoeken, contact maken. Bij *Temtapsi Island* was het juist nodig om heel alleen je weg door de voorstelling te gaan, want het ging juist over mensen die vluchten in eenzaamheid of cynisme - omdat ze bang zijn voor de liefde, voor de vriendschap. Tijdens het spelen ontdekten we dat het stuk het beste werkt wanneer je die eenzaamheid en dat cynisme letterlijk opzoekt. Dat staat haaks op het feit dat je natuurlijk wel samen op toneel staat, van elkaars timing afhankelijk bent en reageert op elkaar. Het was moeilijk om die lijn te pakken te krijgen. Het is natuurlijk makkelijker om in een stuk te staan waar wat meer spektakel te zien is, waarbij het publiek kan lachen of ontroerd wordt. Dit stuk was juist bedoeld om toeschouwers zich ongemakkelijk te laten voelen. Ik vind cynische mensen namelijk heel eng, ze verstoppen zichzelf achter hun cynisme en dat kan ook heel gevaarlijk worden. Dat vond ik zo fascinerend aan de film *Kill Bill*, onze inspiratiebron voor *Temtapsi Island*: je zit naar ongelofelijke brutaliteit te kijken, die ook nog op een esthetische manier wordt gepresenteerd. Je hebt zelfs sympathie voor diegene die zo brutaal wraak neemt op haar tegenstanders. Waarom? Je voelt mee met de gekwetstheid en de vernedering die de hoofdpersoon heeft ondergaan. Het spreekt je aan op je eigen agressiviteit en brutaliteit, waarvan je denkt dat je die onder controle hebt. Dit thema hebben we in het proces van *Temtapsi Island* onderzocht, en ik wil het ook opnieuw bewerken voor een volgend stuk.

We zijn er nu misschien niet helemaal in geslaagd op scène te zetten wat we wilden, maar er zat veel experiment, veel nieuw terrein in. Dat vind ik belangrijk: je moet blijven zoeken, experimenteren. Ondertussen waren we al helemaal afgemaakt door de Nederlandse kritiek. In België werkte het stuk veel beter en tot mijn verbazing sloeg het bij jongeren heel goed aan.

Bestaat er volgens jou een verschil tussen danstheater en bewegingstheater?

Het verschil zit meer in de achtergrond van de mensen waar je mee werkt, of mensen een dansachtergrond hebben of niet. Wij werken altijd met professionele dansers, en zij brengen hun danservaring in tijdens het werkproces. In dat werkproces zijn we steeds op zoek naar verschillende manieren waarop je iets kan tonen en daarom zoeken we ook in andere disciplines. Wij hebben vanaf het begin al gewerkt met tekst: films, verhalen, romans, korte anekdotes of gedichten, dat waren onze inspiratiebronnen. Voor onze eerste voorstelling *Der lauf der Dinge* zijn we vertrokken vanuit een gedicht van Goethe. In latere voorstellingen zijn we behalve met tekst ook gaan werken met live muziek, zang en met de grens tussen spel en dans. Dat noem je dan misschien bewegingstheater. Ik maak daar zelf niet een onderscheid tussen. Ik werk als danseres of als maker, ik wil iets uitdrukken, ik wil dat er iets bepaalds gebeurt, en zoek naar wat het beste middel daarvoor is. Soms kun je iets beter met een tekst zeggen, een andere keer is alles met één gebaar al duidelijk.

Je hebt dus een register van middelen waar je uit kiest, al naar gelang van wat je wilt tonen.

Ja. Wanneer we bijvoorbeeld met een tekst of gedicht als inspiratiebron aan de slag gaan beginnen we met die tekst gewoon te zeggen en gaandeweg ga je daar bewegingen op maken.

Uiteindelijk komt die tekst misschien wel helemaal niet in de voorstelling voor, maar dat heeft je wel daarheen geleid.

Wat is verschil tussen jullie werk en mime?

Mimers bedenken een situatie, plaatsen zichzelf daarin en gaan dan de situatie helemaal tot in detail onderzoeken en uitspelen; ik noem dat 'melken'. Een heel 'klein' gegeven kan daardoor iets heel groots worden. Op een gegeven moment is die scène klaar en begint de volgende scène. Dat begint opnieuw met iets kleins, en dat wordt dat net zo lang onderzocht tot alles wat erin zit eruit komt. Dat doen wij niet, omdat bij ons de virtuositeit van de dans belangrijk is, en we met een ander soort timing werken. Het uitwerken van een situatie is bij ons in eerste instantie gericht op de ontwikkeling van beweging en daarna pas op het helemaal uitspelen van de situatie. Dat is misschien het verschil.

Dans en theater in het werkproces

Hoe ontwikkel je beweging?

Aan het begin van een werkproces werk ik altijd vanuit verschillende invalshoeken. Een opdracht kan bijvoorbeeld zijn: dit is de situatie en maak daar een beweging bij. Maar voor sommige mensen werkt zo'n opdracht blokkerend. Je kunt ook met een op techniek gebaseerde opdracht werken, bijvoorbeeld: maak een abstracte bewegingsfrase met een object of een ritme, of met tijd en ruimte, of alleen met je armen. Van daaruit kun je dan meerdere lagen opzetten. Dan voeg je bijvoorbeeld ruimte toe, of een tweede persoon waar je omheen moet bewegen terwijl je de bewegingsfrase blijft herhalen. Bij Hans Hof Ensemble werken we vaak met decorstukken of objecten waar je om of overheen moet, of die je moet meedragen. Zo krijg je uiteindelijk steeds meer taken. Soms denken mensen dat we dingen hebben geïmproviseerd, terwijl dat helemaal vastligt. Het eindresultaat verschilt misschien niet zo van mime, maar het pad ernaartoe is heel anders. Vaak heeft een beweging een heel lang pad afgelegd voordat het uiteindelijk in de voorstelling komt.

Wordt de wijze waarop je bewegingsmateriaal ontwikkelt vooral geïnspireerd door dans? Geef je bij wijze van spreken vaker dansopdrachten dan spelopdrachten?

Vroeger was dat misschien wel zo, maar nu ben ik geneigd te zeggen dat ik tegelijkertijd verschillende sporen bewandel die elkaar op een gegeven moment kruisen. Soms ben ik gericht op een bepaalde virtuositeit, wil ik een technisch gegeven uitzoeken, of is er een bewegingskwaliteit die mij interesseert. Daardoor kom ik dan tot nieuwe bewegingen. Een andere keer zijn het de mensen met wie je samenwerkt en waar je bepaalde mogelijkheden in ziet, of wil je iets uitzoeken rondom duet- of partnergegevens, en leidt dat tot nieuw materiaal. Die twee sporen beïnvloeden elkaar ook. Om een voorbeeld te geven: ik gebruik vaak een improvisatieopdracht waarbij iemand staat en een ander tussen de voeten van diegene ligt. Dat is het vastliggende gegeven van waaruit wordt bewogen. Dan heb je al een hiërarchie, dat zegt al iets. Met dat gegeven kun je alsnog verschillende kanten op. Je kunt bijvoorbeeld de staande persoon sterk maken. Je kunt het ook omdraaien: degene op de vloer heeft macht. Of je zegt, jullie hebben een bepaalde relatie met elkaar. Daardoor zal ook de beweging weer veranderen. Een dansbeweging kan afhankelijk van wat er in je hoofd zit heel anders overkomen. Ik gebruik dat vaak als oefening wanneer ik met dansers of dansstudenten werk die ik nog niet goed ken. Ik vraag ze bijvoorbeeld een duet te herhalen waarbij ze zich

voorstellen dat de ander hun moeder is. Zo'n opdracht heeft invloed op hoe degene dat uitvoert, maar ook op wat je ziet en voelt als je ernaar kijkt.

Zo kun je het van twee kanten benaderen. Dat vind ik altijd het grote voordeel van wat wij doen. Niet iedereen kan dansen. Wij kunnen dansen, maar ook spelen. We zijn misschien niet virtuoos met teksten. Maar het is denk ik makkelijker om van dans naar theater over te stappen dan andersom.

Wanneer je een technisch gegeven of een bewegingskwaliteit onderzoekt, staat dat dan in direct verband met het thema of de inspiratiebron van de voorstelling?

Meestal wel, maar soms ben ik ook gewoon geïnteresseerd in een bepaalde techniek en dan heeft dat niets met het thema van de voorstelling te maken. Maar in het werkproces kun je een techniek of een dansstijl confronteren met het thema. Dat kan dan weer onverwachte situaties, scènes of bewegingsmateriaal opleveren. Bij onze eerste voorstellingen namen we aan het begin van een werkproces vaak les in een bepaalde dansstijl. We leerden gewoon 'skills'. Dat werkte heel goed, omdat we ook vaak met nieuwe dansers werkten en dan begin je samen aan iets nieuws. Het is een soort opwarming. Een opwarming is ook bedoeld om verder te leren. Het is een traditie geworden, bij elke voorstelling van Hans Hof Ensemble leren we iets bij. Soms leren we iets op het gebied van zang, soms een dansstijl. Bij *In antwoord op uw schrijven* was dat bij voorbeeld buikdans, bij *Morgen Gestorben* Russische volksdans en trapeze. Natuurlijk kijk je wel of dat in te passen is in de voorstelling. Bij *Bureau* hebben we les genomen in breakdance en hebben we 'popping' geleerd: het vastzetten van een beweging en de sequensing van het lichaam, waardoor een beweging als een golf door je lichaam glijdt. Ik kon dat echt helemaal niet, maar wilde wel graag weten hoe dat werkt. We kwamen op dat idee omdat we bedachten dat er een moment in de voorstelling zou kunnen zijn waarop al die kantoormedewerkers hun bureaula dichtdoen en een soort aerobics krijgen. Maar waarom aerobic, dachten we, dat kan ook wel breakdance zijn. Zo kwamen we daar op. En daarnaast vond ik het werk van die jongen die ons les gaf ook op zichzelf interessant. Dat 'golven' kun je ook een andere kwaliteit geven door het op andere muziek uit te voeren. Het ziet er dan niet meer uit als breakdance maar het is hetzelfde idee. Dat is bijvoorbeeld iets waar ik nu nog mee bezig ben. Ik vond dat heel leuk om te oefenen, daar ben ik mee doorgedaan. Nu zitten er stukjes daarvan in *Temtapsi Island*. Verleden jaar heb ik een maand in Rusland gewerkt en daar gaf een danser mij een dvd van een Breakdance concours. Er zat een stukje bij waarbij vier mensen breakdancen op muziek van Beethoven. Dat was prachtig. Waarom moet het altijd op hiphopmuziek, terwijl het materiaal soms zo spannend is? Die bewegingen kwamen veel beter uit op deze muziek.

Een techniek kan ook wel eens een productie overslaan en later weer terugkomen. In *Bureau* hadden we bijvoorbeeld een tapdansje; dat werkte toch niet echt en hebben we uiteindelijk niet gebruikt. De techniek blijft zich dus verder ontwikkelen, onafhankelijk van thema's en stukken. Je kunt erop teruggrijpen, het doorgeven aan andere mensen. Zo blijf je aan de basis werken, met je vak bezig. Ik vind het heel belangrijk om jezelf te blijven ontwikkelen. Ik heb nu een jaar of zes geput uit een repertoire van bewegingen en het hergebruik van die bewegingsideeën. Nu is dat op en heb ik behoefte om onderzoek te doen naar dans en een nieuwe richting in te slaan. Ik zou graag wat dansétudes willen doen, los van een productie, zodat ik er even helemaal op kan concentreren. Later kan ik het resultaat daarvan dan weer toepassen in een werkproces of het materiaal zelf gebruiken bij een productie. Ik zou graag willen werken aan duetten of trio's bijvoorbeeld. Trio's en kwartetten kosten altijd veel meer tijd om ze te ontwikkelen. Daar moet je rekening mee houden in een proces. Meestal ben je blij als je een goed duet in elkaar weet te zetten; voor een derde persoon erbij is vaak geen tijd

meer. Ik zou wel eens een voorstelling willen maken met alleen maar trio's. Daarnaast zou ik meer willen leren in andere disciplines, zanglessen nemen. Die skills kun je later weer gebruiken voor een voorstelling.

Rol en personage

In hoeverre denken jullie na over gegevens als een rol of personage, tijdens het werkproces?

Ik doe het wel voor mezelf, anders ga ik me herhalen. In *Stad bij nacht* had ik bijvoorbeeld zo'n trieste en introverte rol, dat ik de keer daarna iets knallends en expressiefs wilde doen. Zo zoek ik steeds een nieuwe uitdaging. In de begintijd zetten we min of meer onszelf op scène, vanuit een behoefte om jezelf uit te drukken. Op een gegeven moment weet je genoeg over jezelf en de mogelijkheden die je hebt om dat uit te drukken. Dan ga je je afvragen hoe het zou zijn om een bepaald karakter te spelen. Dan ga je wat verder weg van jezelf. Hoe langer je bezig bent, hoe meer je het aankunt om dingen die verder weg liggen te proberen, dat wordt dan de uitdaging. Dat komt dan in de buurt van wat er in theater (vaak) gebeurt: een rol vertolken.

Denken jullie over de figuren die jullie creëren in termen van personages?

Nee, we denken vaker vanuit situaties. Dat komt dan wel weer overeen met mime.

Hebben de figuren geen namen?

Nee. Alleen bij de filmversie van *Höhenluft* hebben we dat gedaan. Maar daar werkten we dan ook met een scenario en met een filmmaker die in deze termen denkt.

Die film was ook realistischer dan de voorstelling.

Precies. Ik vind het zelf spannender om een situatie te benoemen. Daarom werken we graag met toneelbeelden; die creëren een omgeving en een bepaalde bewegingsruimte. We laten dansers reageren op die omgeving en bewegingsmogelijkheden. Dansers pakken dat heel verschillend aan en dan ontstaat gaandeweg een rol, die ook op de persoonlijkheid van een danser is gebaseerd.

Is er in het proces wel eens materiaal niet gebruikt, omdat iets niet bij een rol zou passen?

Ja, wel. Vaak moet je hele dansfrases of zelfs scènes weggooien omdat ze niet bij de voorstelling passen of de timing van de voorstelling niet klopt. 'Kill your darlings tijd' noem ik dat.

Die rol wordt op een gegeven moment dus wel een factor in het werken aan de voorstelling?

Bij *Geluk* wilde ik eigenlijk een stuk maken over een groep mensen. Die groep komt in een situatie terecht, de groepsleden kunnen individueel reageren maar ze blijven altijd een groep. Helaas zat die groep dansers zo niet in elkaar - dat werd maar geen groep, het bleven individuen. Ik heb toen de voorstelling aangepast. Ik moest accepteren dat ik dat groepsgevoel niet kon bereiken, ik had daar uiteindelijk geen controle over. Ik zag dat ik me beter kon gaan concentreren op de verschillen tussen de mensen. Daar heb ik aan het eind meer aan rollen en

verschillen gewerkt. Bij *Morgen Gestorben* heb ik dat toch weer geprobeerd. Ik wilde een groep, in dit geval een groep gekken. En daar werkte het wel.

Het bereiken van zo'n spelgegeven is dus sterk afhankelijk van de persoonlijkheden van de mensen waarmee je werkt.

Ja. De afgelopen maand heb ik in Zwitserland gewerkt met 14 dansers. Die dansers kon ik niet uitkiezen, ik beschouw zo'n project dan ook meer als opdrachtwerk. Ik bedenk het thema, en dan gaat het erom dat ik die mensen zo goed mogelijk in mijn stijl en in het thema van het stuk op scène krijg. Bij *Morgen Gestorben* heb ik lang nagedacht, daar heb ik mensen op rollen uitgekozen. Dat zat veel strakker in elkaar, mensen hadden minder keuze, maar wel veel keuze in hoe ze een beweging uitvoeren en interpreteren. In Zwitserland heb ik minder eisen gesteld aan de dramaturgie. Ik heb bijvoorbeeld met hen een bewegingsfrase ingestudeerd waar zij zelf een einde aan moesten maken. Uit de resultaten kies ik materiaal dat ik interessant vind, daar maak ik een collage van. Vier, vijf mensen treden dan wat meer op de voorgrond omdat er een chemie tussen hen en mij is, anderen zijn wat meer op de achtergrond. In zo'n geval ga ik meer uit van de mensen dan van het idee van het stuk.

Terwijl je bij Morgen Gestorben meer uit gaat van een rol?

Ja, daar heb ik mensen echt aangenomen voor een bepaalde rol.

Hoe werk je dan aan een rol?

Morgen Gestorben is gebaseerd op de roman 'De meester en Margarita' van Boelgakov. In het boek lees je onder meer over een kat, een duivel en zijn hulpje. Ik geef dan drie mensen de opdracht om te gaan werken aan dat clubje rond de duivel. Begin jij met de kat, jij met de duivel. Dan gaan ze materiaal maken, improviseren met deze rollen in hun hoofd. In de voorstelling zie je die duivel of de kat niet zo direct terug. Mij maakt het ook niet uit of de rollen uit het boek uiteindelijk te herkennen zijn of niet.

Als je zelf in een voorstelling danst, of je nu vertrekt vanuit een rol of vanuit jezelf, speel je dan een rol?

Ja. Ik speel wel een rol.

Misschien is het niet gebruikelijk om bij dans over rol te spreken?

Ik vind het wel zinvol. Het geeft een bepaalde vrijheid. Je zet mensen op een spoor waardoor je ook dingen uitsluit. Of je nu vanaf het begin werkt vanuit een rol of vanuit improvisatie, waar op een gegeven moment een rol ontstaat, dat maakt niet uit. Er zijn minder dingen mogelijk. In het begin kan alles, dus waar moet je beginnen? Dan kan het helpen om te kiezen voor een rol of karakter.

Een rol werkt als een inperking, en daardoor ontstaat vrijheid?

Ja. Soms begin je ook met wat het allemaal niet moet zijn. Dit niet, dat heb ik al gedaan. Dus wat blijft erover? Dat wordt dan de nieuwe richting. En ook al doe je een abstracte bewegingsimprovisatie, mensen hebben toch een rol of karaktertrek in hun hoofd. Daardoor creëer je een situatie, waarop je kunt improviseren. Mij maakt het niet uit of dat je eigen

persoonlijkheid is of een gegeven van buitenaf. Sommige werken beter vanuit hun eigen persoonlijkheid, andere niet. Ik vind het zelf heel prettig om me iets voor te stellen, een bepaald soort vrouw bijvoorbeeld, of soms ook een dier. Op die manier beperk je je brein en ga je dieper in op een kwaliteit.

Performer tussen dans en theater

Je sprak zoeven over twee sporen die je in het werkproces bewandelt. Zijn het dans-spoor en het spel-spoor volstrekt gelijkwaardig in het proces?

Dat hangt van het moment af. Soms let ik meer op dans, soms meer op spel. Het hangt ook af van waar ik zin in heb op dat moment, of waar ik de meeste mogelijkheden zie. Ik vind het belangrijk dat je er zin in hebt. Soms wil ik gewoon een lied zingen, lijkt me dat leuk om die uitdaging eens aan te gaan. Bij een auditie of workshop denken dansers soms dat ze heel erg moeten gaan spelen om bij het Hans Hof Ensemble te kunnen dansen. Dan krijg je toch een geforceerde toestand. Dat moet je niet doen. Je moet doen waar je zin in hebt, de dingen doen waarvan je gelooft dat je er iets mee kan uitdrukken. Je hoeft niet ineens “theatertje te spelen”, dat doen wij zelf nooit.

Blijkbaar zit er iets in jullie werk waardoor mensen op die gedachte komen.

Soms denken mensen ook: we moeten iets grappigs doen. Maar de grappige dingen in onze voorstelling ontstaan nooit vanuit een voornemen om een grappige scène te maken. Het ontstaat omdat je met iets bezig bent en mensen daarop reageren. Dan gebeuren ineens dingen die grappig zijn of poëtisch. Dat pikken we dan eruit. Maar het werkt verlamdend wanneer dat je dat als vertrekpunt neemt. Dat geldt ook voor een onderscheid tussen wel of geen rol. Soms is het goed om te beginnen met een eenvoudige en duidelijk gedefinieerde opdracht. Bijvoorbeeld: we maken een frase, in vijven, over de diagonaal, met een bepaalde lengte en je moet er bij draaien. Mensen gaan dat verschillend uitvoeren, waardoor je al het begin hebt van een rol of situatie. Dan ga je die frase uitwerken op techniek of timing, of je voegt muziek toe. Je probeert dingen uit: wat als je het omdraait, probeer die drie bewegingen eens achteruit te doen. Dan kom je tot virtuositeit. Ik probeer steeds weer nieuwe uitdagingen en nieuwe strategieën te vinden. Tot op de voorstellingsavond verander ik dingen, laat ik iets weg, gebruik ik andere muziek of draai ik de choreografie een kwart slag. Dat maakt het fris, dan moeten mensen concentreren en voorkom je dat de bewegingen te automatisch worden.

Op het moment vind ik het heel spannend om dingen in vorm open te laten maar in intentie te definiëren. Dan moet je als maker en als speler bereid zijn dat het steeds anders uitpakt. Dus het maakt me niet zo uit of iemand naar links of rechts stapt, of twee of drie draaien maakt. Dan doe je er drie als je merkt dat dat lukt die dag. De inhoud van de scène verandert niet, zolang je de bewegingsfrase en het tijdsframe voor de beweging maar behoudt. Dan kun je dingen per dag variëren, waardoor het fris blijft.

Interessant. In het theater is die verschuiving ook al lange tijd gaande: de intentie ligt vast, maar het hoe wat minder.

Dat zou kunnen. Ik vind het een uitdaging om samen te werken met mensen uit de theaterwereld of de mime. In 2004 hebben we samen met de Bambies een reeks improvisatieavonden gedaan in De Melkweg, onder de titel *Murder on the dancefloor*. We

werkten dan een weekend samen en presenteerden dat op de zondagavond. We hadden een film gekozen als uitgangspunt, een krimi. We begonnen zaterdagmiddag met het bekijken van de film en schreven dan op wat we interessant vonden: een karakter of gegeven of situatie of tekst of wat dan ook. Dat werd naast elkaar gelegd en op basis daarvan verzonnen we taken.

Aan wat voor soort taken moet ik dan denken?

We hadden bijvoorbeeld een keer een raampje midden op de scène opgehangen. Als iemand op het raampje klopte zouden we een vooraf afgesproken scène spelen. Die scène was een dialoog, in het Frans, tussen twee mensen in bed. Niemand sprak Frans behalve ik. Telkens nadat er aan het raam was geklopt stond ik achter het bed te souffleren en gingen twee mensen in bed liggen, die van mij de tekst kregen voorgezegt. Zij moesten dat dan nazeggen. Dat was vaak heel geestig omdat ze geen flauw idee hadden van wat ze zeiden. Soms lagen er twee mannen in het bed, soms een man en een vrouw, soms twee vrouwen, soms lagen dezelfde mensen weer met elkaar in bed, dezelfde dialoog te doen. Tijdens de voorstelling merk je dan wat goed werkt en niet. Sommige taken vallen ook weg. We hebben ook een keer de film *Blow-up* gebruikt, waarbij we allemaal de hoofdrol speelden. We waren met geloof ik acht mensen op scène. Iedereen had een witte jeans en een blauw overhemd aan, iedereen had een fotocamera. Doordat we allemaal hetzelfde karakter speelden ontstaan er totaal andere dingen dan wanneer iedereen een ander karakter uit de film zou spelen. Dat soort improvisaties leeft van de spanning en de adrenaline, van een goede voorbereiding en het elkaar aanvoelen op scène. Dat waren drie zeer geslaagde avonden.

Wanneer je in een multidisciplinaire voorstelling staat, schakel je dan tussen je rol als danser, speler of zanger/muzikant?

Ja, maar zelf heb ik niet het gevoel dat ik moet schakelen, omdat je ervaring hebt opgebouwd. Werken met een videocamera bijvoorbeeld werkt het beste wanneer je helemaal stopt met iets willen performen en heel technisch met de camera bezig bent: hoe moet ik de camera richten om de mooiste beelden te krijgen. Maar dat is saai om te doen, je hebt niet het gevoel dat je aan het performen bent. Toch werkt dat het beste: je concentreert je volledig op dat kleine kastje in je hand en op de bewegingen van je hand. Je moet leren wat wanneer in beeld is en hoe je een beeld creëert. Dat werkt dan op bewegingsgeheugen en precisie en technisch kunnen. Je stopt dan met zelf iets over te brengen op het publiek, want dat doet het beeld namelijk. Iedereen vond dat aan het begin heel moeilijk omdat je voor je gevoel stopt met op scène staan. Je staat dan met een ander soort concentratie op scène. Zo werkt het ook met zang. Wanneer ik weet dat ik later in de scène moet gaan zingen bereid ik me daar lichamelijk op voor, ik ga dieper ademhalen. Soms heb je gerend en ben je buiten adem en moet je toch gaan zingen. Dan klinkt je stem natuurlijk anders dan wanneer je al een tijd hebt stilgestaan. We hebben daarover vaak discussie gevoerd met Wiebe Gotink, die de zang deed bij *Stad bij nacht* en *Morgen Gestorben*. Als je gewoon gaat staan en je zingt een lied, dan ben je geen deel van de voorstelling, vind ik. Dus ik stelde voor dat hij dat lied zou zingen en ondertussen iets anders zou doen - eenvoudige bewegingen zoals liggen of staan of lopen of draaien of contact maken met iemand. Hij vond altijd dat dat ten koste van zijn zang ging. Ja, maar het is geen opera hier. Als je alleen maar met de kwaliteit van de zang bezig bent, kun je maar beter niet zingen want dan heb je gewoon een los iets. Wat misschien op zichzelf wel mooi is, maar wat heeft de voorstelling daaraan? Dus we moeten wel concessies doen. Maar je kunt overgangen goed oefenen, waardoor ze steeds minder afbreuk aan kwaliteit doen. Dat geldt ook voor het bespelen van instrumenten. In *Morgen Gestorben* moesten Andreas en Jens (Biedermann) wisselen van 'mens zijn' naar echt goed de muziek spelen en daarna ook

weer echt terugstappen in de voorstelling. Dan moet je oefenen hoe je de overgangen maakt. Meestal gaat het er vooral om dat je je concentreert op één ding. Bij *Temtapsi Island* lig ik een tijdje op de vloer, waarna ik een lied moet zingen. Dan ga ik goed in mijn buik ademen en rustig worden. Als dat niet lukt ga ik achter nog een slok thee pakken voordat ik de muziek aanzet, of zoiets. Je ontdekt in het repetitieproces wat je nodig hebt om dat te kunnen uitvoeren. Dat bouw je dan in in het ritme van de voorstelling. Een stuk is eigenlijk pas af na 15 of 20 keer spelen. Bij een première is het soms zo dat mensen nog moeten zoeken naar hoe ze hun energie moeten verdelen. Door het spelen zelf krijg je daar grip op. Ook door publieksreacties blijf je dat ritme onderzoeken. Soms is het te snel, te gedrukt, te heftig, waardoor je wat terugneemt; dan wordt het te langzaam en geef je weer wat gas. Je blijft dat bijstellen. Een voorstelling is geen dood gegeven, het is nooit af, je blijft het steeds weer voeding geven.

Is een danser een andere performer dan een toneelspeler?

Hun achtergrond is anders, dus ook hun benadering van bijvoorbeeld tekst is vaak anders. Maar in wezen is er ook weer niet zoveel verschil. Wanneer dansers moeite hebben met teksten zeg ik: je moet het zien als dans. Een danser kan elke beweging een ander kwaliteit geven. De ene dag ga je wat verder dan de andere dag, soms val je bijna om en ga je een tegenhanger zoeken. Zo speel je met de beweging. Dat kun je ook met tekst doen: luister naar jezelf, zeg het elke keer anders, zorg dat je nooit dezelfde intonatie hebt. Als je steeds precies hetzelfde doet, blijf je in het gecontroleerde. Dat is niet spannend om naar te kijken. Het is spannend om naar het risico en naar de overgave aan de beweging te kijken. Je moet jezelf dwingen om het elke keer opnieuw te doen. Je moet naar jezelf blijven kijken, luisteren en voelen; daardoor ontstaat plezier en ontstaat de beweging in het moment zelf. Met tekst werkt dat hetzelfde als met dans. Je bent niet gewend om tekst te zeggen maar uiteindelijk is dat precies hetzelfde werk.

Andersom vinden theatermakers het vaak moeilijk om met dans te werken. Dans vertelt altijd iets via een omweg. Je kunt ook de kortste weg nemen om aan de andere kant van de scène te komen, maar dat is (vaak) geen dans. Je maakt een omweg, de handeling zelf is belangrijk - die ga je opblazen en uitbuiten en daardoor ontstaat dans. Of dat nu een abstracte of concrete beweging is, dat maakt niet uit. Mensen uit het theater zien in het repetitieproces vaak niet hoe die dans zich zou kunnen ontwikkelen, zeggen: "dat zegt mij niks, ik snap niet waar het over gaat." Ik zeg: je moet gewoon wachten, dat komt wel. Dans heeft veel meer tijd nodig voordat je het kan bevatten omdat het indirecter, emotioneler werkt. Soms kunnen mensen niet benoemen waarom het ontroert of fascineert. Woorden hebben meer macht, in eerste instantie. Als iemand begint te praten dan kijk je direct in de richting van waar dat geluid komt.

Woorden hebben meer autoriteit, je bent geneigd daar de betekenis van de scène aan te ontlenen.

Ja, soms benaderen wij tekst niet vanuit de inhoud, maar vanuit de melodie of het volume. We gebruiken tekst soms als een geluidscoullisse om bijvoorbeeld een personage te creëren dat heel veel praat. Klaus speelde in *Stad bij Nacht* zo'n personage. Als toeschouwer weet je dat op een gegeven moment ook, als hij weer begint te praten. Dat wordt dan grappig. In *Temtapsi Island* praat ik nep-Japans. Door onderzoek weten we inmiddels dat 80 procent van onze communicatie non-verbaal is, de inhoud van de tekst beslaat maar 20 procent. Je beoordeelt iemand op de manier waarop iets gezegd wordt. Dat is al dans. Theatermakers en

dansmakers kijken verschillend. Bij dans komt de inhoud via een achterdeurtje binnen en is er tijd nodig om het te ontwikkelen. Bij *Morgen Gestorben* hebben we gewerkt met Ira Judkovskaja als dramaturge. Zij gaat volgend jaar de eindregie doen bij een productie waar we zelf weer allemaal op scène staan. Zij zegt, geef het maar aan of een bewegingsimprovisatie ergens naartoe leidt of niet, want ik zie het niet. Ze heeft die fantasie niet, omdat haar oog niet op die manier is geoefend. Dat is eigenlijk alles. Wat theatermensen vaak fascinerend vinden aan dans, is de poëzie. Wat ik prettig vind aan tekst is de directheid. Wanneer mensen praten tijdens het dansen geeft dat een ander emotionaliteit. Ik werkte eens aan een duet, ik vond de danseres een beetje vaagjes. Dus gaf ik haar de opdracht dat duet te doen terwijl ze tegen haar partner schreeuwt. Dan krijgt het lichaam een heel andere energie. De tekst was afkomstig uit een aria, je hoorde niet precies wat ze zei maar je ziet wel de energie. Als toeschouwer zie je een vrouw die tegen haar man zegt: hé, wat ben je aan het doen? Die informatie is genoeg. Dat is de manier waarop we vaak teksten gebruiken. Die benadering is voor dansers vaak makkelijker, ze hebben dan niet het gevoel: o, ik moet nu tekst gaan zeggen.

Moeten gastdansers aan specifieke eigenschappen voldoen om in jullie voorstellingen te kunnen dansen?

Het belangrijkste is toch of het met iemand klikt, of iemand je fascineert of uitdaagt. Iemand kan een super techniek hebben, maar wanneer ik die persoon eigenlijk een beetje saai vind zal ik zo iemand niet snel uitkiezen. Verder let ik wel op een aantal dingen die in ons werkproces altijd een grote rol spelen: virtuositeit, muzikaliteit, ik doe altijd iets met tekst, om te zien of mensen dat aankunnen en daar zin in hebben. Ik doe altijd iets met partnerwerk, het is heel belangrijk dat je kunt samenwerken met andere mensen. Ik werk ook altijd met een opdracht die mensen zelf moeten uitwerken, om te zien hoeveel fantasie iemand heeft. Wij hebben niks aan dansers die alleen maar de pasjes willen leren, dat werkt bij ons niet. Een danser moet een bepaalde zelfstandigheid hebben, zelf dingen willen onderzoeken. Als mensen denken in termen van passen leren en uitvoeren, dan worden ze bij ons niet gelukkig. Je moet zelf actief willen deel nemen aan het maakproces.

Opleiding

Zouden (dans)opleidingen meer rekening moeten houden met interdisciplinair werken?

Ik ben daar wat dubbel in. Ik kan me nog goed herinneren dat ik de opleiding heel beperkt vond, ik wilde veel meer verschillende dingen doen. Aan de andere kant denk ik dat het niet slecht is om je voor een tijd te concentreren op één ding en dat dan ook echt goed te leren. Ik heb soms de indruk dat er tegenwoordig iets teveel wordt aangeboden, waardoor je van alles wat krijgt maar nergens diep op ingaat. Mensen raken dan niet gewend aan dat je soms ook moet doorzetten, dat iets vervelend is, dat je geen zin meer hebt en dat je jezelf toch weer motiveert en toch doorzet. Ik geloof ook in herhaling. Als je jong bent is dat in eerste instantie vaak saai, maar dat is wel hoe je leert. Kinderen leren ook zo. Duizend keer hetzelfde doen, en herhalen, bewust worden. Je moet leren werken binnen een beperking. Een pianist oefent uren op de piano ergens alleen in een ruimte. Dat is toch de basis van kunnen, van techniek en virtuositeit en vrijheid daarin krijgen. Je hebt geen vrijheid als je iets niet beheerst.

Wanneer ik naar de jongere generatie kijk, een beetje onwennig nog om dat zo aan te duiden, dan mis ik die basis soms. Jongere dansers kiezen soms voor mijn gevoel meer voor de levensstijl als danser dan voor het vak. Ze zijn minder bereid om hard te werken en steeds beter te worden. Ze zijn bezig met hun leven als danser, met reizen en interessante mensen leren kennen. Dat lijkt mij niet van lange duur. Dit is een persoonlijke observatie, waarvan ik niet weet of dat ook echt klopt. Misschien hebben mensen dat ook wel gezegd over mijn generatie.

Het portret dat je schetst past wel in deze tijd.

Mensen hebben ook helemaal geen gêne om daar voor uit te komen. En het levert ook wel weer goede dingen op, die uitwisseling, dat snelle en brutale. Maar als je het over opleidingen hebt, dan vraag ik me wel af of een breed aanbod de beste keuze is. Je krijgt als jongere al zo'n overload van keuzemogelijkheden. Ik heb eens gewerkt met een jonge danseres, en zij wilde ook elke dag wat anders, nieuwe prikkels krijgen. Ze was bij wijze van spreke meer aan het consumeren dan hard aan het werk. Daar heb ik moeite mee. Ik vind dat geen goede instelling, zeker niet tegenover collega's. Je bent 20, wees blij dat je aan het werk bent en kunt leren van collega's die zoveel meer ervaring hebben. Je kunt misschien leunen op je talent tot je 25 bent, maar daarna houdt dat op. Dan beoordeelt de buitenwereld je niet langer als jong en getalenteerd, dan gaat het om de inhoud en om wat je verworven hebt. Als je dan niets hebt verworven kom je niet ver. Dat zie je wel gebeuren.

Het is in elk geval een heel ander traject dan dat ik heb afgelegd. Ik heb veel stappen moeten zetten om danseres te worden. Eerst van het platteland naar de stad, daarna naar het buitenland. Je ziet vaak dat buitenlandse studenten echt beter waarom ze die opleiding volgen. Die moesten al keuzes maken, familie en vrienden achterlaten. Dat doe je niet als je niet heel zeker weet dat dat het ding is dat je wilt doen. Natuurlijk geldt dat niet alleen voor buitenlandse studenten. Maar mensen die op hun weg weinig weerstand ontmoeten, heel getalenteerd zijn en makkelijk ergens terechtkomen, hebben vaak niet geleerd hoe ze moeten leren. Iedereen denkt dat je alles kunt leren. Dat is ook wel een goede gedachte om mee te beginnen, het kan ook als je dat echt wil en je hard werkt. Maar je moet wel die stappen maken. Misschien moet een opleiding in het begin breed aanbieden, waardoor je van verschillende dingen kunt proeven. Maar daarna moet je wel kiezen en dan de diepte ingaan. Dan kun je later altijd nog bijleren.

Andrea Boll in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink. Amsterdam, december 2006.