

William Forsythe . Ballett Frankfurt
Kammer/Kammer

za 15, zo 16, ma 17 mei 2004

Foyer deSingel

enkel open bij avondvoorstellingen in Rode en/of Blauwe Zaal
open vanaf 18.40 uur
kleine koude of warme gerechten te bestellen vóór 19.20 uur
broodjes tot net vóór aanvang van de voorstellingen en tijdens pauzes

Hotel Corinthia (Desguinlei 94, achterzijde torengedouw ING)

- Restaurant HUGO's at Corinthia
open van 18.30 tot 22.30 uur
- Gozo-bar
open van 10 uur tot 1 uur, uitgebreide snacks tot 23 uur
deSingelaanbod: tweede drankje gratis bij afgifte van uw
toegangsticket van deSingel voor diezelfde dag

redactie programmaboekje **deSingel**

druk Fotogravure **Godefroit**

de voorstelling duurt **1 uur en 40 minuten, inclusief 1 pauze**

deel 1: **50 minuten**

deel 2: **30 minuten**



gelieve uw gsm uit te schakelen!

William Forsythe . Ballett Frankfurt
Kammer/Kammer

Ballett Frankfurt . organigram

coördinatie programma	Talal Al-Muhanna
persoonlijke raadgever van de directeur	Dr. Vera Battis-Reese
kleetster	Barbara Baumann
balletmeester	Kathryn Bennetts
productietechniek	Susanne Brenner
videoarchief	Nicholas Champion
technische productiemanager	Hinrich Drews
directeur	William Forsythe
kleder	Dietmar Fremde
algemeen manager	Urs Frey
dramaturgie	Rebecca Groves, Célestine Hennermann
technische productiemanager	Bernd Klein
geluidsontwerper	Bernhard Klein
bespreekbureau	Jörg Kreiss
grime	Roserita Kuster
geluidsontwerper	Niels Lanz
massage therapie	Leigh Matthews
kleetster	Dorothee Merg
persoonlijk assistent van de directeur	Johanna Milz
assistentie choreografie	Antony Rizzi
pers en communicatie	Mechthild Rühl
productie techniek	Tanja Rühl
toneelmeester	Gisela Schneider
tourmanager	Murielle Truong Van Nga
balletmeester	Glen Tuggle
lichtontwerper	Jan Walther
marketing manager	Christine Wetzal
componist	Thom Willems

een voorstelling van	William Forsythe
met teksten uit	Anne Carson: "Irony is not enough: Essay on my life as Catherine Deneuve" (2nd Draft)
en	Douglas A. Martin: " Outline of my lover"
choreografie, scenografie,	
kostuums, licht	William Forsythe
film	'First Touch' Martin Schwember
video software	'image/ine' Tom Demeyer / S.T.E.I.M.
videodesign	Philip Bussmann
regie live video	Agnieszka Trojak
camera	Ursula Maurer
muziek	J.S. Bach, H. von Bieber, Bach/F. Busoni, Thom Willems, Lynn Anderson: 'Cry'
geluidsdesign	Joel Ryan
muzikale dramaturgie	Joel Ryan, Alessio Silvestrin, David Morrow
piano	David Morrow
acteurs	Dana Caspersen Catherine Deneuve Antony Rizzi de jongen met de blauwe muts
dansers	Yoko Ando, Francesca Caroti, Peggy Grelat, Marthe Krummenacher, Prue Lang, Vanessa Le Mat, Jone San Martin, Natalie Thomas, Heidi Vierthaler, Elisabeth Waterhouse, Cyril Baldy, Amancio Gonzalez, Thierry Guiderdoni, Demond Hart, Sang Jijia, Brock Labrenz, Fabrice Mazliah, Mauricio de Oliveira, Georg Reischl, Richard Siegal, Ander Zabala



Kammer/Kammer

'Kammer/Kammer' is een hybride voorstelling, die zich halverwege tussen dans, theater en film situeert. Het stuk plaatst twee homoseksuele liefdesverhalen naast elkaar, twee variaties op een complexe erotische verhouding. In het eerste verhaal, een bewerking van de roman 'Outline of my Lover' van Douglas A. Martin, beklaagt een anonieme jonge man zich over de frustraties en de ongelijkheden in zijn relatie met een beroemde rockster. In het tweede verhaal, gebaseerd op het kortverhaal 'Irony is Not Enough: Essay on my life as Catherine Deneuve' van Anne Carson, is Catherine Deneuve een professor die verstrikt geraakt in romantische fantasieën over een meisje uit haar klas. 'Kammer/Kammer' is in essentie een live opname van een film, die in zekere zin de toegang van het publiek tot de gebeurtenissen op de scène bemoeilijkt. Tegelijk echter dringen we meer binnen in een intieme relatie dan dat we vanop afstand, kijkend naar het podium, zouden kunnen. Soms neem je van de vertolkers slechts een glimp waar. De 'echte' actie vindt plaats achter steeds verschuivende muren, via choreografische camerabewegingen en ongewone beeldcomposities, via videosequensen die in real time gemonitord worden en die verspreid over de ruimte getoond worden op brede flat screen videomonitoren. In tegenstelling tot dit hoog technologisch spektakel, komen dansende lichamen met elkaar in contact tijdens snelle, complexe bewegingen op blote matrassen. Ondanks de vele verschuivingen in ruimte en beweging, komt 'Kammer/Kammer' toch heel coherent over. William Forsythe concipieerde de structuur van 'Kammer/Kammer' overeenkomstig de inhoud. In het verhaal van Carson wordt de vervolging en de executie van Sokrates ingebed in een scenario van een film van André Téchiné uit 1996, 'Les



Voleurs'. De klacht van de geliefde in het verhaal van Martin herinnert op zijn beurt aan het proces van de filosoof. Net zoals de aanklagers Sokrates beschuldigden van het corrumperen van de Atheense jeugd, zo wordt de protagonist bij Martin een eenentwintigste-eeuwse Alcibiades die beschuldigingen uit tegen een oudere rockster omdat die zijn leven oplicht met de gloed van liefde en beroemdheid om hem vervolgens in de steek te laten. Intussen slaat bij Deneuve de opwinding over een erotische fantasie om in een ziedend emotionele, radeloze wanhoop, wanneer de realiteit niet overeenkomt met het dictaat van haar mentale fascinaties. Terwijl de zekerheden van haar sokratische categorieën verdwijnen, blijft haar kritisch zelfbewustzijn intact. Haar luciditeit helpt haar echter niet afstand te doen van wat ze duidelijk herkent als "een armzalig idee, een meisjesfantasie." Deneuve probeert haar waardigheid hoog te houden, ook al heeft ze die al lang opgegeven. Zij verweeft metaforen, die ze put uit de geschiedenis van de Griekse oudheid. Ze houdt een uiteenzetting over de gedwongen koers in de Atheense monetaire hervorming alsof het hier om een goede grap ging, terwijl de ironie ervan aan het merendeel van haar studenten ontsnapt. Ze legt uit hoe het geld, ontdaan van zijn materiële (dit is seksuele) waarde, niet langer meer een 'echte' waarde vertegenwoordigt. Zoals Feuerbach reeds zei, juicht de huidige Westerse cultuur de illusie toe als iets heiligs, terwijl ze de waarheid meer en meer profaniseert. Het is daarom dat in de twee kettingverhalen van 'Kammer/Kammer' de liefde tot pasmunt van de verbeelding wordt, die ongetwijfeld een emotionele impact heeft maar in de realiteit geen enkele ruilwaarde bezit. De ene herinnert zich de liefde als een loze belofte, de andere beleeft een pijnlijke liefdeservaring, die gepaard gaat met steeds weerkerende psycho-somatische klachten. Het begin is vaak moeilijk, het einde altijd brutaal.

Rebecca M. Groves, Frankfurt, 25 mei 2002 (vertaling Leen Driesen)



Beweging ontwikkelen en samenstellen: William Forsythe en het Ballett Frankfurt

Het onderzoek van William Forsythe naar manieren om beweging te ontwikkelen en te organiseren bracht hem bij contrapunt, zelfwaarneming en de authenticiteit van organisatorische principes die ook improvisatie toelaten. Als artistiek directeur en choreograaf van het Ballett Frankfurt met zelf een opleiding in klassieke dans achter de rug, toont Forsythe zowel waardering als vaak een kritisch engagement voor de klassieke dans, die hij transformeert en opnieuw tot leven brengt. Tijdens het werkproces werkt hij nauw samen met zijn dansers. Daardoor stelt hij het traditionele onderscheid tussen choreograaf en danser, de hiërarchie, het auteurschap en de grenzen van de discipline in vraag.

Bij het begin van zijn residentie bij het Ballett Frankfurt in 1984, vroeg men hem of hij van plan was om de basis van het gezelschap klassiek te houden. Hij antwoordde: "Jazeker, ik hou van klassieke dans. Ik vind het een mooie, neutrale taal. Wanneer je naar een ballet kijkt, leest je geschiedenis... Wat we wel proberen te doen is de syntaxis logisch te houden zonder te vervallen in een retorische ballettaal. Choreografie is een taal, zoals het alfabet? Je hoeft niet noodzakelijk woorden die je kent te spellen... De waarde van een taal wordt bepaald door de context waarin ze voorkomt. Niet wat je zegt is het belangrijkste, maar hoe je in die taal spreekt."

Doorheen zijn provocerende, misschien zelfs controversiële carrière bij het Ballett Frankfurt, behield Forsythe zijn kriti-

sche houding ten opzichte van het ballet. Hij maakte opzienbarende voorstellingen die de natuur van de dans zelf onderzochten.

Het is van primordiaal belang om de afstompende context te begrijpen waarin balletdansers en choreografen werken. "...inherent conservatisme doordat een gecodificeerde techniek voor beweging is, lokt ballet een conservatieve respons uit en dat blijft ongewijzigd, een marginale kunstvorm, die de functie van licht entertainment vervult eerder dan dat het een stimulus tot reflectie vormt zoals dat bij andere theatrale of artistieke vormen het geval is."

Maar zoals Forsythe zegt: "Als je alleen naar de buitenkant van klassieke dans hebt gekeken, hoe kan je dan zeggen wat de beperkingen van een balletvoorstelling zijn? Ik denk dat heel veel mensen aangetrokken worden door ballet, omdat het een zeer georganiseerde structuur is en omdat het hen organiseert. En als je hen confronteert met iets dat die structuur tracht te ontmantelen, ontmoet je heel wat weerstand."

Inderdaad, één paradigma van het ballet is de Comédie Française, het grote Franse traditionele theaterinstituut met zijn stricte theaterconventies en minutieus behouden stijlen waarin de acteurs hun tekst declameren eerder dan hem uit te spreken. Forsythe zweert dit model af: "Ik spreek de taal. Ik reciteer de taal niet."

Dat "het klassieke vocabularium nooit oud zal zijn", is een gedateerde uitspraak. Of: "ik kan het evengoed gebruiken om verhalen van vandaag te vertellen", smeekt om een antwoord op de vraag waarom je moeite zou doen om die taal te revitaliseren. Forsythe werd opgeleid aan de Robert Joffrey School of ballet in New York en heeft altijd met balletgezelschappen gewerkt. Meer concreet: als een danser of

choreograaf nieuwsgierig is, zou klassieke dans een vruchtbaar medium kunnen zijn om mee te werken, omdat het zowel historisch, als politiek, als formeel erg ontwikkeld is. Wat Forsythe met klassieke dans bedoeld is bijna conceptueel: "Wanneer je het over het vocabularium van klassieke dans hebt, dan praat je over ideeën. Je zegt: dit is een plaats die het menselijke lichaam kan innemen. Ik gebruik ballet omdat ik met balletdansers werk en omdat ik de kennis van hun lichamen gebruik. Ik denk dat ballet een zeer, zeer goed idee is, dat vaak gebagatelliseerd wordt. Laat me een metafoor gebruiken. Het is alsof je zegt dat een kompas geen waarde heeft omdat het vier punten heeft en het de wereld in boven en onder verdeelt en je op een bepaalde manier oriënteert. Ik zie ballet als een vertrekpunt- het is een kennissysteem, geen ideologie."

In feite is ballet een erg ontwikkelde en verfijnde manier om het lichaam te organiseren. Zo definieert Forsythe ook zijn beroep: "Choreografie gaat over het organiseren van lichamen in de ruimte, of je organiseert lichamen met andere lichamen, of een lichaam met andere lichamen in een omgeving die georganiseerd is." Daarom is hij minder geïnteresseerd in ballet als een canon, in mimetisch citeren bijvoorbeeld. Hij ziet het eerder als een goed ontwikkeld medium en onderzoeksgebied: "OK, het is goed om ballet te kennen, maar de kern van het hele stuk is de organisatie van het menselijke lichaam als een kunstvorm."

Een balletdanser is getraind om zich lijnen, plannen en vectoren in te beelden om zo altijd precies te kunnen weten waar hij of zij zich bevindt in de driedimensionale ruimte. Klassiek ballet verbindt coördinaten op gevestigde manieren. Daardoor is het in staat om een hoge graad van formele en technische complexiteit te ontwikkelen dat kan beoordeeld worden. Door gewoon de conventies van verschijning, verticaliteit, balans en ruimtelijke oriëntatie in vraag te stel-

len, vraag je deze conventies te herdenken en kom je soms tot verrassende resultaten. Je plooit ballet eigenlijk terug op zichzelf:

“Door geen rekening te houden met de verticaliteit en de schijnbare moeiteloosheid van ballet, kan de choreograaf (Forsythe) vele verschillende oriëntatieplannen naast elkaar laten bestaan. Daardoor introduceert hij een onevenwicht dat aan de beweging een kwaliteit geeft van loslaten en fluiditeit, die heel erg verschilt van de controle en totale beheersing die de klassieke techniek vereist.”

Als constructie bestaat ballet dus uit een geïdealiseerde vormnotie waarnaar men voortdurend streeft. In het stuk ‘Die Befragung des Robert Scott’ stelt Forsythe deze voorstelling in vraag, die als gevolg heeft dat men steeds wil bereiken wat per definitie onbereikbaar is.

Toen Forsythe in contact kwam met de theorieën van Rudolf Laban, lag hij in het ziekenhuis met een knieblessure. Laban is de pionier van technieken om dans te noteren en van theorieën over ruimtelijke harmonie. Zijn doelstelling was de diepgang/intensiteit van dans in ere te herstellen.

Laban ontwierp een notatiesysteem waarmee je elke lichaamsbeweging kan vastleggen door een stabiele verticale as te postuleren waar rond het centrum een driedimensionale kinesfeer bestaat die gemarkeerd wordt door 27 punten. Wanneer je beweegt, helt en roteert de as en beweegt de kinesfeer mee. Het is een schitterend simpel en efficiënt systeem dat rijk is aan esthetische en culturele veronderstellingen van stabiliteit en harmonie. Je kan Labans ruimtelijk model aanvaarden als een manier waarop je het lichaam kan organiseren, terwijl je toch zijn hiërarchie kunt verwerpen:

“Ik begon me een seriële beweging in te beelden en terwijl ik bepaalde armposities van het ballet behield, bewoog ik

doorheen dit model en oriënteerde het lichaam naar de imaginaire externe punten toe. Het lijkt op ballet, het lichaam wordt er ook naar externe punten georiënteerd (croisé, effacé...). Maar er wordt evenveel belang gehecht aan alle punten. Niet-lineaire bewegingen kunnen verenigd worden en verschillende lichaamsdelen kunnen naar verschillende punten bewegen in gevarieerde tempo's in de tijd.”

In feite neemt Forsythe verschillende punten aan en daardoor vele assen, kinesferen en bewegingstempi. Daardoor creëert hij vele lokale, autonome kinesferen die de beweging behoorlijk bemoeilijken: “Je kan het als volgt benaderen - als een gigantische kubus ofwel als je eigen kinesfeer, het model van je lichaam. Of je kan effectief kleine modellen rond jou hebben en er doorheen, binnenin, langs bewegen.” Deze vermenigvuldiging van Labans concept creëert een ongelofelijke veelheid aan bewegingen en agenda's die niettemin gebaseerd zijn op de principes van de klassieke dans.

(...)

De latente kracht van het medium ballet, door Forsythe zeer goed gevoeld, komt het best tot uiting wanneer hij optreedt als gastchoreograaf en hij het publiek, vertolkers en gezelschappen wakker schudt. Alhoewel de kritiek verdeeld was over zijn gastopdracht bij het conservatieve Royal Ballet, de gave van Forsythe en zijn medewerkers om opnieuw kracht te geven aan een stagnerend medium was onmiskenbaar aanwezig: “Alhoewel de stemming van het stuk bestudeerd neutraal was, verkreeg het toch een weerklank, omdat de dansers zo in de ban waren van deze nieuwe taal die hun lichaam sprak. Om hen deze vreemd intense, revolutionaire bestemmingen te zien volgen op het kale podium van het Opera House was zowel apocalyptisch als teder.”

Een dergelijk streng onderzoek naar de basis van ballet ver-

onderstelt de instemming van de dansers die zowel nieuwsgierig als goed getraind zijn. Ze moeten hun kennis van hun lichaam en de manier waarop het zich organiseert willen en kunnen gebruiken. "Aan de dansers zeg ik dat ballet een gegeven is. Iedereen kent dat gegeven. Nu, tracht je iets nieuws voor te stellen over de organisatie van het lichaam en hoe het lichaam zichzelf reorganiseert."

Die kennis is ook individueel, omdat ieders lichaam uniek is en op een andere manier gebruikt wordt. Nochtans presenteert ballet als canon een universeel model. Bij het Ballett Frankfurt "bestaat er geen ideaal lichaamstype voor dansers, dit in tegenstelling tot de meeste klassieke dansgezelschappen... dit betekent dat de dans sterk beïnvloed wordt door de individuele fysieke mogelijkheden eerder dan door de fysieke capaciteiten en lijnen van een overwegend esthetisch lichaamsmodel."

Het belang en de waarde van elke individuele danser betekent dat het onderzoek van Forsythe niet via hen gevoerd wordt, maar met hen. Het houdt ook in dat een voorstelling geen simpel geheel met een centrum kan zijn, maar dat het policentrisch hoort te zijn. Dit is een van de redenen waarom een voorstelling van het Ballett Frankfurt meestal verschillende aandachtspunten heeft door het niet-dansen op het podium en een niet-traditioneel gebruik van de ruimte op het podium - er gebeuren dingen extreem links of rechts, tegenover de slechtste zitplaatsen, daar waar de zichtlijnen normaal minder goed zijn.

Forsythes vertrouwen op het eigen potentieel van de danser, vereist dat hij of zij meer is dan een uitvoerder die geleid wordt door de maker. Dit vertrouwen breekt bijgevolg de traditionele hiërarchie af tussen choreograaf en danser. Het vereist geduld, respect voor de dansers en het veronderstelt dat men moet denken om te kunnen dansen.

(...)

Er bestaat dus een dialectiek tussen de choreograaf en de dansers. Elk reageert op wat de ander naar voor schuift. "Het is geen concept van improvisatie als een illusoire vrijheid en ook geen anarchistisch 'vrij-voor-iedereen'. Het bestaat wel uit een hoge graad van training waardoor de dansers in staat zijn om op zichzelf terug te vallen om de juiste bewegingen voor henzelf en in functie van de context te bedenken.

Forsythe is zich bewust van de moeilijkheid om de autonomie van de dansers te verzoenen met het feit dat hij het voorwerp van onderzoek bepaalt. "Ik heb altijd geprobeerd om die dans te bevorderen die de ervaring van het eigen lichaam stimuleert. Dit idee staat tegenover mijn verlangen, als choreograaf, om beweging te organiseren. Door te proberen om iedere danser choreografisch te laten uitdrukken wat hij weet van dansen, werd het mogelijk om twee schijnbaar onverzoenbare elementen naast elkaar te laten bestaan."

Het resultaat van het werken met hoogopgeleide klassieke dansers kan erg verrassend zijn en niet alleen voor het publiek: "Opeens zag ik dansers die ik – ik zweer het - nog nooit in mijn leven gezien had. Het was een openbaring aangaande mijn autoriteit over het leven van mensen en hoe beperkend ik kon zijn voor anderen. Het was ook een revelatie in die zin dat dansers zichzelf konden inbeelden als dansers."

De uitdaging die uitgaat van deze manier van werken voor het creatieproces, is belangrijk. De samenwerking tussen Dana Caspersen, Forsythe en Anthony Rizzi bij het Koninklijk Ballet in 1994-95, werkte zo naadloos dat één criticus in de war was door het verlies van een identificeerbaar ego: "Dans maken die doorheen samenwerking tot stand komt,

is niet zo uitzonderlijk, maar meestal voel je de puls van een persoonlijke visie. De druk van de individuele keuze geeft het werk zijn identiteit.”

Door het opgeven van de complete controle over de voorstelling, eigen aan het traditionele ballet, en door de rol van samensteller op te nemen, moet de choreograaf nieuwe mechanismen ontdekken of uitvinden die de verschillende elementen en mensen samenhoudt, opdat een werk niet louter ‘dancing around’ zou worden. Om de stukken samen te brengen, kijkt Forsythe niet richting ‘vertelling’, noch binnen een verhaal, binnen muziek of binnen stemming. Hij werkt eerder met het contrapunt. Weer komen de klassieke systemen van pas: “Ze zijn erg goed voor het contrapunt... dat we zelfs kunnen definiëren: verschillende soorten van organisatie in tijd.”

Het lichaam kan contrapuntisch bewegen met delen van zichzelf, met andere lichamen en met muziek. Wat Forsythe vooral belangrijk vindt aan de opleiding van dansers is hun gave om toegang te krijgen tot instinctieve principes zoals zelfperceptie en ‘entrainment’: “Ik vermoed dat dansers tijdens het dansen een innerlijke visie ontwikkelen die het best omschreven kan worden als de ervaring van een intense zelfperceptie – dat zij voelen en zien wat hun lichaam aan het doen is. Van dat moment af kunnen zij zich open stellen voor heel wat nieuwe informatie en impulsen die hun manier van dansen en hun benadering van dans veranderen.”

(...)

Als zelfwaarneming zichzelf waarnemen betekent, dan is entrainment “het proces dat plaatsvindt wanneer twee of meer mensen in elkaars ritme geraken, wanneer ze synchroon dansen.” Het gaat dus over het waarnemen van elkaar. Edward T. Hall beweert dat het eigen en metafysisch is; op een dagelijks niveau gaat het over het fenomeen dat ons in staat stelt om met elkaar te converseren - de pauzes,

de geluiden, het knikken en lichaamstaal.

(...)

Zowel zelfwaarneming als ‘entrainment’ hangen uiteindelijk af van de authentieke impuls van een danser. De cano-nieke status van het ballet vormt een gevaar voor de ‘uitdroging’ van de dansers en voor het verlies van het doel van de choreografie, eenvoudig gezegd: “Choreografie zou moeten dienen als een kanaal dat leidt tot het verlangen om te dansen. Wanneer ik balletten maak voor andere gezelschappen, voel ik vaak dat het plezier van dansen ontbreekt... het gaat er niet om op een podium te zijn, maar om te dansen... niet over het uitvoeren van een ‘choreografie’... Bij de beste dansers zie je een groot aantal van zeer kleine momenten en je voelt dat niets tegengehouden wordt, dat ze alles laten zien wat ze in hun ervaring hebben geaccumuleerd.”

Zoals Caspersen vertelt: “Verleden week nog, toen we een film aan het maken waren, ontdekte ik wat ik al miljoenen keren ontdekt heb: wanneer je jezelf niet toelaat om plezier te hebben in je lichaam dan wordt het onmogelijk. Je kan dan niet dansen, je kan niet bewegen met de zwaarte-kracht.”

Uiteindelijk verliezen zowel de choreograaf als de danser de controle. Het vertrouwen op de eigen ervaring van de danser, op zowel talent als opleiding, betekent dat een voorstelling letterlijk uniek wordt en niet meer genoteerd kan worden, wat ironisch is bij iemand die beïnvloed werd door Laban: “Je kan waarschijnlijk wel, als je wil, de grote lijnen van een beweging noteren. Maar wat echt gebeurd is, kan je niet noteren, omdat er momenten zijn die simpelweg bestaan uit een serie van spierreacties, een soort van innerlijke brekingsindex die je onmogelijk kan berekenen en echt noteren. Je kan het zelfs niet op video opnemen, omdat je dan een dimensie verliest. Vaak heeft het zelfs niets met

dans te maken.”

Voor de individuele danser kan dit resulteren in een verlies van zichzelf: “Bepaalde gebieden binnen de dans vereisen trance. Zonder trance kan je ze niet bereiken. De omstandigheden van trance bevatten bepaalde esthetische kwaliteiten voor de actieve, betrokken persoon. Dat, denk ik, is een privilege: zich in zo’n toestand bevinden. Men is in extase en dat heeft niks met goed of slecht te maken. Het is zowel een psychologische als een biologische reactie- en het beschermt je. Wanneer mensen deze toestand bereiken, kunnen ze heel gevaarlijke dingen doen zonder zich te kwetsen.”

Veel van het werk van Forsythe bij het Ballett Frankfurt put uit de sterk ontwikkelde vorm van het ballet, uit de strenge training van de dansers en hun individualiteit, terwijl hij anderzijds de premisses en de esthetiek van het ballet blijft in vraag stellen. Forsythe daagt de hiërarchie uit door nauw samen te werken met zijn dansers zodat het resultaat nooit alleen van hem is. Tegelijkertijd weegt hij dit steeds af en behoedt zich tegen ‘zomaar wat dansen’. Zijn onderzoek stelt de meest fundamentele vraag naar dans, namelijk waarom men danst en hoe men het lichaam organiseert in de ruimte.

Steven Spier

Division of architecture, School of urban
Development and Policy, South Bank University
Wandsworth Road, London SW8 2JZ, UK

(vertaling Leen Driesen)





**'Ironie is niet genoeg: essay over mijn leven als
Catherine Deneuve' (tweede versie)**
Anne Carson

saison qui chante saison rapide

je commence

Beginnen is moeilijk. Sappho zei het simpel. Sappho zei over een jong meisje: "Je zet mij in brand". Deneuve begint gewoonlijk met zichzelf en een meisje in een hotelkamer. Dat is mentaal. Ondertussen houdt het lichaam stand. Ze zit aan het hoofd van de seminarietafel aspecten van de Atheense munthervorming uit te leggen, met haar sweater bijna tot aan haar nek dichtgeknoopt. Solon introduceerde in Athene een munt die een gedwongen koers had. De burgers moesten zaken als drachmas, didrachmas, obols, etc. aanvaarden, hoewel die munten geen zilver bevatten die die waarde had. Het waren tekenmunten. Geld dat over zichzelf liegt. De seminariestudenten schrijven alles zorgvuldig op, één slaapt er. Deneuve blijft verder praten over geld en zijn buitenkant; maar ze denkt kleine blauwe, kleine witte tafelkleden van een hotel. Dit is mentaal. De bel gaat om het einde van de les aan te kondigen. Hij heeft een voorhuid, maar omdat hij schrik heeft die te verslijten, gebruikt hij de voorhuid van een andere man tijdens de copulatie, dat is wat de vijanden van Solon over hem zeggen, concludeert Deneuve. "Een fiscale metafoor". Ze doet haar bovenste knoopje dicht en het seminarie is afgelopen.

jours

Als je het haar zou vragen, zou Deneuve zeggen: "Neem deze dagen weg en giet ze over de grond uit in een ander land."

parts

Het seminarie komt MaanWoenVrij samen. Stukken tijd vallen op haar en de sneeuw wandelt traag de andere namiddagen. Deneuve zit aan haar schrijftafel en kijkt naar het woord ironie op een blad. Half verbrand. Je moet de vraag stellen. Sappho, Sokrates, is dat alles mentaal? Deze mensen lijken te baden in goedheid, maar begeven zich hier op gevaarlijk terrein. Mes van jongen, mes van meisje. Mes van hen die weinig weten. Waar is het ironische werk dat met de draden van één kant een ander motief weeft aan de achterkant en het gevaar bedwingt? Avond vult de kamer. Deneuve knoopt haar jas dicht en sluit de bureaudeur achter haar. Trap is duister en vuil, kleine vuile resten op elke trede. Ze gaat naar de metro. Wat zou Sokrates zeggen. Benoem de delen. Definieer elke naam. Deneuve laat namen en delen door haar hoofd tolleren wanneer ze zich realiseert dat ze vier stations in de verkeerde richting heeft gereden. Klimt terug op het peron, trappen zijn hier ook vuil, 't zal een straf zijn. Heup klapt hard tegen de metalen arm van de leuning. Op het rood teken dat erop geplakt is staat GEEN TOEGANG. Geluid is ver weg. Overal rondom haar branden er felle, vreemde lampen en drukken mensentallen zich doorheen de nacht.

weekends

Weekends zijn lang en wit. Sneeuw zwerft tegen de deur aan. Verre sporen van de piano beneden. Deneuve wast haar glazen af. Droogt ze af. Uur glijdt voorbij. In de hotelkamer is het duister, een meisje draait, ik moet iets bekenen. Dit is mentaal. Twee parallelle rode lijnen van verschillende lengte schuifelen voorbij, ze raken elkaar niet.

téléphones

Schaamte is een roestige rand waar Deneuve op zit, wanneer ze op maandag in haar bureau door de notities van haar cursus bladert. Buiten scheurt een vlag zich in flarden aan de ijzige wind. Telefoon rinkelt. Stilte. Stem van meisje dat ze nog nooit aan de telefoon heeft gehoord, heeft iets dierlijks. Klauwen gaan door haar heen en zetten haar tegen de muur. "Kom vandaag niet naar seminarie. Dacht dat u het moest weten." Meisje stopt. Deneuve wacht. En dan: "Vindt u het erg? Met een lachje dat wegebt. Deneuve zoekt naar een antwoord daarop. Ja. Neen. Geen antwoord. Verkeerd antwoord. Verkeerde vraag. Strikvraag! Ze draaien in het rond, ze worstelen, glijden af. "Ik plan woensdag te komen", zegt meisje. "Doe dat", antwoordt Deneuve. Kies-toon. Wereld zakt in elkaar en slingert terug tegen de leegte in het midden van MaanWoenVrij. Drieënvijftig uren.

neiges

Sneeuwt de hele nacht, de hele dag. Sneeuwt nog steeds half namiddag, wanneer Deneuve opkijkt van haar papieren en een helrood oor van een meisje ziet, wenkbrauwen bepleisterd met sneeuw. Ze leunt tegen de deurstijl en houdt haar bril omhoog met een gebroken oortje. Deneuve biedt plakband aan. Meisje maakt het oortje, laat haar jas op de grond vallen, gaat ernaast zitten. Neemt haar Grieks boek en begint te vertalen, alsof het gepland was. Was dat zo? Deneuve voelt een levenskracht naar binnen stromen, te krachtig om te kunnen denken wat dit te betekenen heeft of waarom het moet gebeuren. Het slachtoffer van een ironische situatie is typisch onschuldig. Geleidelijk dringt schemering de kamer binnen, nu is het bijna te donker om te lezen. Meisje neemt haar jas, gereed in de hal, weg. "Dank u" doolt rond in de hal. Wanneer Deneuve naar beneden kijkt, ziet ze dat haar voeten naakt zijn. "Moi, je comprends pas ça", fluistert ze hen toe.

pipes

Deneuve vertelt elke vrijdag de waarheid, het is een regel (Sokrates deed het ook). Meisje komt vroeg aan op haar bureau, loopt een stoel omver en begint te wenen. Problemen met haar vriendje in Parijs. Het belangrijkste in mijn leven. Deneuve begint naar buiten te staren door het raam naar een sombere maartse ochtend. Weet je hoe diamanten tot ons komen? Driehonderd mijl onder de grond is er een hitte en die vervolgens gedurende maanden, dagen en uren vooruitgestuurd worden langs hotelgangen genaamd diamantpijpen tot ze op een maanverlichte namiddag een allegaartje van taf-fetas en chocolade vormen, een gebeuren waarvan nog niemand getuige is geweest. Dit is mentaal. Merde alors. Deneuve kijkt naar de rode ogen van het meisje.

Wat wil je?

Wil in dezelfde kamer met hem zijn.

Ik bewonder je duidelijkheid.

Ik moet gaan.

Nadat de deur dicht is, verplaatst Deneuve de boeken van de ene kant van haar bureau naar de andere kant. Dan terug. Geur van meisje in kamer vervaagt langzaam.

hommes

Socrates stierf in de gevangenis. Sappho stierf op een steenworp van de witte rots van Leukas (uit liefde), zeggen ze. Socrates is ironisch over twee dingen. Zijn schoonheid (die hij lelijkheid noemt) en zijn kennis (onwetendheid). Voor Sappho is ironie een werkwoord. Het plaatst haar in een bepaalde verhouding tot haar eigen leven. Erg interessant (denkt Deneuve), om mezelf deze zijden en bittere relatie te zien opbouwen. Latijnse retorici vertalen het Griekse woord 'eironia' als 'dissimulatio', wat 'masker' betekent. Waarom toch de geschiedenis bestuderen? Omdat je hem misschien wenst te herhalen. En na een tijdje (bemerkt Sappho), wordt je masker je gezicht. Net voor Sokrates naar de gevangenis ging, had hij een gesprek met zijn vervolgers over ironie,

want dat was de echte oorzaak van hun verontwaardiging en terwijl hij sprak, zagen ze een piepkleine damp van spijt uit zijn keel stijgen en in de kamer ontsnappen, terwijl het donker en zwavelkleurig werd in de verwarde as van de avond, alleen in de opgewaaide as. Je bent een echte man Sokrates, zegt Deneuve. Sluit haar notitieboekje. Trekt aan haar jas en knoopt hem dicht. Maar dan ben ik zo.

je tourne

Wat een idee, fantaseren over het meisje, denkt Deneuve terwijl ze inpakt na haar seminarie van vrijdag. Meisje heeft de laatste drie opdrachten gemist, zal zeker niet slagen voor het examen in het midden van de trimester. Deneuve gaat buiten langs de hoofdingang. Op straat heeft ze een onverwachte ontmoeting. Meisje duwt wat papieren tegen haar borst. Blij dat ik je opgevangen heb, zegt ze. Deneuve rukt zich los. Vouw de papieren twee keer op. Duwt ze in haar boekentas. Ze draaien rond elkaar in de deuropening. Meisje kijkt haar vreemd aan.

Heb je nooit in deze toestand gezien.

Welke toestand?

Met de mond vol tanden, grijnst het meisje.

Deneuve verbijst zich. Meisje begint te praten over haar lief in Parijs. Die vindt dat ze te afhankelijk is. Jij? Zegt Deneuve, stoot zich in volle snelheid aan een vulkanische uitbarsting, al haar diamanten gaan in de verkeerde richting. Toujours comme ça. Schoonheid vertrekt. Later zit Deneuve thuis aan het venster. Geur van nacht is zo verschillend van geur van dag. Bevroren donkerte zoals oude tin. Zoals oude katten. Zoals het woord pauvre.

nuits

Vragen zijn toch niet allemaal valstricken? Deneuve geeft een feestje voor haar seminariestudenten. Ze kookt de hele dag. Aubergines liggen te schijnen op het aanrecht. Sla vult de gootsteen. Vlees druipt, kleine witte, kleine blauwe, de

hotelkamer is nu vervangen door een afgelegen laan van het Bois de Boulogne. Ik weet dat dit amper je leefwereld is, ben je verveeld. Nee ik verveel me niet. Een meisje kijkt op, blaast rook, grijnst. Dit is mentaal. De nacht valt. Studenten arriveren. Stapels houten borden vol eten. Vullen glazen met wijn en zitten op de vloer en zeggen wonderlijke dingen. Ze bekijkt elk van hen. Ze wacht. Ze nipt van haar drankje. De nacht gaat voort. Eten ligt verspreid over de hele kamer en verdwijnt stilaan. Het is bijna 2 uur wanneer ze de deur sluit en het tuinlicht uitdoet en ze traag naar de hal terugkeert. Straf van god, neen, waarschijnlijk niet. Gek dat het niet in haar opkwam dat het meisje maar niet opdaagde. Deneuve giet een wijnglas uit en veegt haar mond af. Begint kopjes en borden en etensresten op te ruimen. Zet stoelen weg. Zet de flessen in rij bij de deur. Laadt de afwasmachine in en gaat zitten om de rest van de nacht voorbij te zien trekken. Hotelkamer is fel verlicht met maanlicht. Wat is dat daar, een litteken?

guerres

Wapens zijn het onderwerp op maandag. Meisje verschijnt onverwacht twintig minuten te laat op het seminarie en gaat links van haar zitten, haar hemd half naar binnen gestopt. Deneuve bespreekt hoplieten wapens. Klas is slaperig. Tekst is een gedicht uit zevende eeuw voor Christus over een grote kamer waar mannen wapens opslaan. Pluimen knikken stil van op helmen die aan de dakbalken genageld zijn. Kaantjes glitteren aan haken aan de muur. Tunieken en holle schilden liggen op een hoop op de vloer naast de borstplaten en de riemen de Chalcidische zwaarden. Waarom vertelt de dichter dit? Vraagt Deneuve. Niemand antwoordt. Geen bij zoemt. Spookachtige oude zinnen staren naar hen vanuit het boek. Wat - begint ze maar het meisje onderbreekt. Het gaat over een oorlog die niet plaatsvindt. Deneuve draait zich. Dat is juist, zegt ze. Niets vindt plaats. Bel gaat. Ze verlaat de kamer zonder achterom te kijken.

détails

Nochtans zijn er vragen die men graag aan Sokrates zou willen stellen. Of beter aan Sappho. Avec tes mains brûlées.

je traduis

Nieuw licht vult het bureau wanneer Deneuve vrijdag arriveert. Er steekt een briefje onder de deur. Van een jongen die vandaag niet naar het seminarie kan komen 'Maar kan ik je om 5 uur zien' gekribbeld op een blad dat uit Der Spiegel is gescheurd. Hier is Ingeborg Bachmann die schaak speelt. Deneuve bestudeert Ingeborg Bachmanns heldere blik die recht op de kleine ridder in het midden van haar bord valt, hoe haar blinkende haren met de hand naar links geveegd worden. Door de herinnering aan het kapsel van Ingeborg Bachmann, geeft Deneuve met veel allure en zelfs lichtjes sarcastisch een seminarie over een van haar favoriete lyrische fragmenten uit de zesde eeuw voor Christus, een gedicht over nat en droog, over het verschil tussen mannelijk en vrouwelijk verlangen. Beeld je een tuin in de lente in met besproeide takken en frisse meisjes. De Tijd houdt hen stevig vast in zijn amoureuze greep, heel en al klaar voor puur gebruik, zo loopt het vrouwelijk uurwerk. Maar wat is dat zwarte ding dat verschrompelend naar beneden komt zoals een bliksem uit Thrace zonder seizoen of reden - mannelijk verlangen, versnellingen die op hol slaan overal altijd zonder waarschuwing of water, ruïneert de longen van de dichter! Deneuve pauzeert. Kijkt rond. Niemand slaapt. Ze leest het laatste vers van het gedicht luidop. 'Longen' staat in een mannelijke blootstelling als het laatste woord. Ze herhaalt dit woord. Razernijen uit de Griekse oudheid. Meestal als hart vertaald in moderne vertalingen omdat wij niet echt goed begrijpen hoe liefde ineens zit. Ademen is liefhebben. Ze voegt een korte samenvatting van klassieke ademhalings-theorieën toe, ze ontwijkt de blik van het meisje dat vandaag recht tegenover haar zit, ze draagt een nieuwe oorbel. Dank je, zegt ze, nadat het meisje een Griekse frase op een

extreem vulgaire manier vertaalt, ze brengt de anderen aan het lachen. De bel gaat. Het meisje vertrekt abrupt. Deneuve blijft stil zitten terwijl de kamer leeg loopt. Dan legt ze haar hoofd op de tafel en lacht. Hoe longen werken. Zoals Sappho zegt:

Stoppen met ademen is slecht.

Zo oordelen de goden.

Want zij stoppen niet met ademen.

Later gaat Deneuve terug naar de hal beneden. In haar bureau is het licht blauwig, het oude ijs van april laat zijn grip los. Ze draait zich om wanneer de bel van 5 uur rinkelt. Er klopt iemand op de deur.

Uit: **Anne Carson**, 'Men in the Off Hours', New York, 2000
(vertaling Leen Driesen)

De wereld

Iets langer dan een jaar na de eerste nacht, vertrekt hij op tournee. Af en toe zal ik hem vervoegen daar waar zijn werk hem roept. Een van die trips brengt me voor de allereerste keer naar het buitenland.

Hij maakt me de ochtend voor zijn reis wakker, we zullen elkaar lange tijd niet zien. De scheiding zal lang zijn, de langste ooit. Misschien zal hij niet meer hetzelfde voelen als hij terug is. Je weet maar nooit. Hij rijdt me terug naar het appartement dat ik huur en hij zegt dat ik aan hem moet denken. Hij zegt dat hij aan mij zal denken.

Leeg, zijn afwezigheid heeft nog nooit zo zwaar gewogen, het maakt alles rondom mij onaantrekkelijk. Ik moet nog lang wachten. Een jaar, ik voel nu al het gemis. Dit knagende gevoel in mijn hart, een aanzwellende paniek, omdat hij vertrokken is, weg. Er is geen manier om hem terug te krijgen.

Hij dringt dieper bij mij binnen dan wanneer mijn vader mij verlaten heeft. Het hart slaat op het ritme van de slagen waarmee hij bij mij binnenkomt, ik tel totdat het voorbij is.

Ik weet dat hij weggaat. Ik heb het altijd geweten, dat hij weg zou gaan. Hij zit aan een picknick tafel. Vijgen vallen van de bomen er zijn er zo veel. Hij roept me van ergens.

Hij doet me vliegen. Ik begin te reizen. Hij geeft me geld om op te doen. Speelgeld zegt hij. Spendeer het allemaal, waar we ook zijn. Voor ik vertrek. Ik probeer langer te blijven. In Californië huurt hij een auto voor mij. Ik heb sinds de mid-



delbare school niet meer gereden.

's Nachts raken we elkaar bijna altijd aan. Uitzicht vanuit onze hotelkamers.

We zitten op de zetel in een hotel en hij weent, zijn arm om mij heen geslagen. Ik heb een plaat uit zijn kindertijd opgezet. Voor zijn leven deze droom werd. We houden elkaar vast. Hij zegt kom eens hier en hij legt zijn arm rondom mij. Het zijn voor hem gelukkige tranen. In dat hotel waar hij altijd verblijft, hoort hij dat zijn verleden iets voor hem betekent. Het liedje over een jongen, wat hij doet wanneer zijn vader sterft, hoe hij droomt zijn vaders lichaam mee te nemen voor het verwijnt. Het raakt hem. Ik ben daar, ik deel dit moment met hem. Ik probeer mij in te denken wat dit lied allemaal voor hem zou kunnen betekenen. Ik begin te denken dat ik hem kan bereiken, alleen maar door aan hem te denken. Dat ik perfect kan achterhalen wat hij wil, wat

hij niet zegt, als ik maar goed oplet en probeer te zijn wat hij wil. Als ik in mij zaadjes voor liedjes heb. Die jongen, schoonheid, ziet hij.

Californië, 1994. Ik was op de plaats van de dode jongen. We gingen naar de plek waar hij stierf op het voetpad.

Mijn geliefde schudt de hand van de eigenaar van de club wanneer we binnengaan en iets drinken, we ontmoeten enkele acteurs, regisseurs. Net buiten viel de jongen tegen de grond.

Ik draag een modieuze jas van hem, omdat het 's nachts koud wordt en omdat ik dat niet wist. Ik heb de woestijn fout ingeschat toen ik mijn koffers pakte. Mijn geliefde was volop bezig uit te zoeken hoe realistisch zijn toekomst, zijn carrièreplannen waren. Hij wilde films maken, veel mensen ontmoeten die hem daarbij kunnen helpen.

Ik kan nergens terecht wanneer ik het gevoel heb dat ik opgesloten zit in een vreemde wereld. Dit gevoel is mijn eigen schuld. Ik maak geen deel uit van Californië. Ik ben alleen maar daar om hem te zien, mijn enig doel. Ik ga instorten.

Ik stuur een postkaart vanuit dat hotel naar een ander, een contact dat ik nodig heb. Ik kan hem niet alles laten zijn, want hij is onzeker. Hij houdt zich met alles bezig. Deze veelheid is hem eigen. Het zal nooit gemakkelijk zijn om los te laten. Ik heb het hem getoond. De mooie hotelkamer, de luxe, te veel behoeften. En ik die tracht hem te grijpen. Ik die heb.

Hij zei dat hij zich dit op een nacht realiseerde. Ik was naar het balkon gelopen, ik weende omdat hij mij niet kon omhelzen zoals hij mij wel kon openen, alsof ik alleen maar behoefte had om te ontvangen, alleen maar wilde dat iemand in mij binnentrad, hoe gevaarlijk dit was. Ik heb

geen zaken met zo iemand. Er is meer. Er zijn vele nachten zoals deze, veel meer.

De jongen met de blauwe muts op een plek die mij volledig onbekend is. Ik ben iemand anders geworden. Hij zegt me rond te kijken. Ik zit neer en wacht op de kade, in Zwitserland, We eten ijsjes. Ik steun volledig op hem, de enige die mij vertrouwd is.

Hij wil me hier. We nemen de boot naar Frankrijk. Hij geeft me vreemd geld. Hij ontmoette me op de luchthaven en we reden met een trein die ons naar de pier bracht, waar de boot ons naar de bergen brengt. Het hotel is hoog in de bergen gelegen.

Hij vertelt me over Parijs, waar hij wanneer zijn tijd doorbracht, de modeshows waar hij naartoe ging. Het is koud maar er is zon. Ik val tegen hem in slaap. De opwinding put me uit. Een plateau wordt doorgegeven, sandwiches, te koop in een vreemde taal.

We checken in het hotel in. Het is zo geregeld dat ik geregistreerd ben op een kamer met zijn vriend hier en niet met hem. Na een initiële paniek, belediging, neemt hij me apart en legt me uit waar mijn plaats is. Ik installeer me in zijn kamer.

De advocaat heeft de kamers geregeld. Ik wil mijn bagage niet deponeren waar de advocaat bij is, geen seconde.

De suite van mijn geliefde, ik leg mezelf op het bed en wacht tot de advocaat weggaat. Laat ons met rust.

Die nacht zullen we de eerste van vele uitgebreide en rijke maaltijden tot ons nemen. Vanuit ons raam, over het balkon, kan je een ander land zien over het meer, bergen van Zwitserland. Aan de overkant een resort hotel. Sneeuw in de bergen, niet op de grond. De ruimtelijke uitgestrektheid speelt met mijn geest.

We hebben late ontmoetingen in de lobby. De mannen waarmee hij werkt, hun vrouwen, vriendinnen, families, enkele van hun vrienden, mijn geliefde, ik.

De situatie is stresserend voor de hele groep reizigers. Ik word op de hoogte gebracht van een plotse verandering in de planning. Wij blijven nog een tijdje hier in plaats van een aantal andere plekken aan te doen, zoals oorspronkelijk gepland. Iedereen die met mijn geliefde reist, moet rusten.

Eindelijk samen, alles. Is alleen maar een deel van wat hij ziet. Hoe ik hem begin lief te hebben. Hij voert me mee naar waar het vreemd is. Ik wil leven en nooit meer terugkomen. Over de wereld van winter naar zomer ergens anders.

Ik zie Europa dankzij hem. We zijn gelukkig samen in de boot die je over het meer van Genève brengt. Hij wil mij alles kopen. Hij wordt enkele keren ziek. Ik moet hem in het bed in het hotel achterlaten, zelfs al zou ik willen blijven. Hij wil dat ik wegga met de mannen waarmee hij werkt en hun vrouwen, lieven, hun families met wie we op vakantie zijn.

Ze gaan allemaal skiën.

Met fotoapparaten uit karton die je weggooit wanneer ze op zijn, film ontwikkeld, gedachte overgebracht, je hebt je in de tijd verplaatst. In een beeld door een glazen raampje, plastieken sluiters. Trillend leg ik een beeld van onze omgeving vast, zoveel als ik kan om te documenteren en dan bij te maken.

Woorden uitgewisseld, lakens ververst, de zon begroet. Samen ontbijt genomen. Dromen vermengen zich terwijl je ze vertelt. Terug samen in bed, in dezelfde armen die zich kennen.

Kamers, werelden alleen maar toegankelijk voor mij via hem.

Ik word vervoerd, gevormd, nog steeds vechtend om een vorm te vinden onder hem. Ik huil wanneer hij weggaat. Hij moet.

Het balkon van het Chateau dat over de vallei uitkijkt. Lichten, het bassin. De berg in Zwitserland, binnenplein, veel water, gezamenlijke douches. Het glas en het chroom, gouden leidingen. Hij tekent me, zoals hij in mij komt, haastig.

Er wachten vrienden in de lobby. Ik ben aangekleed maar het doet er niet toe wat ik aanheb. Hij is met mij, aan mijn arm. Ik ben zijn accessoire. We geven elkaar complimentjes. Een tekenspel in de lobby samen met de mannen waarmee hij werkt en geld verdient, verantwoordelijk voor deze vakanties. Hij bleef drinken van de stress, mijn lief. Iemand anders was ziek. Een andere zorg op zijn schouder, ik stak mijn hand uit, probeerde te masseren, soms duwt hij mij weg. Eerst wonnen we elke ronde van het spel. Wat zaten we op dezelfde golf lengte. Hij wist wat ik ging tekenen, woorden die ik hem probeerde te laten zeggen nog voor ze op papier stonden.

Dan werden zijn ogen bloeddoodloos.

Er scheurde iets diep in hem, zijn lichaam brak, ongecontroleerde emoties. Dan werd hij wreed, regelmatige beledigingen wanneer hij zo is. Voelde al ongemakkelijk genoeg.

De tijd is gekomen om te vertrekken. Er is de telefoon, of vergadering, of kalender, of agenda. We moeten het hotel en het bed verlaten. Andere bestemmingen.

Op zijn toerbus, vliegtuigen, op zijn rekening, ga ik. Ik probeer me in hem te nestelen, in alle verschillende lakens waarin en waaruit ik glijd. Hij zegt me uit het raam te kijken. We zijn in New York, kijk. Mijn eerste zicht van vele lichtjes, het grote verschil tussen werelden. De wereld is zo groot. Zijn hand in het mijne overbrugt dit. Hotellobbies,

dure diners, menu's, ik ben aan zijn zijde. Conversaties vinden plaats. Ik leer geleidelijk aan meer en meer, ik leer om minder geïntimideerd te zijn. Nochtans zijn er veel gezichten die ik niet moet, of harten, woorden, stemmen, gedachten, zorgen. Ik moet al deze mensen leren verdragen. De supermodellen vormen een groot probleem voor mij. Want wat ben ik? Niets. Alleen maar zijn lief, een jongen. Ik zit daar zonder reden. Alleen maar om bij hem te zijn. Iedereen weet wat hij over liefde denkt.

Ik ben zo snel naar zoveel plaatsen met hem geweest dat ik niet eens meer weet of ik nog correct Engels spreek. Londen, ik ben bang van de obers. Ik zit daar aan het andere eind van de tafel. Hij wil dat we zo tevreden zijn alsof we getrouwd zijn. Dat zijn we niet en daar ben ik bang voor. We zijn twee mannen en ik ben de mindere. De jongere, de arme, onbekend. Hij is diegene met een familie. Ik zal naar huis schrijven over mijn reizen tussen de semesters en tijdens de studievakanties. Mijn moeder denkt dat haar beide kinderen groot zijn. Vanuit hotels vraag ik haar om te raden waar ik ben. Ik wil van mijn familie houden net zoals mijn lief van zijn familie houdt. Een grotere visie op de wereld dan die waarin ik geboren ben. Ik bedank hem niet genoeg. Ik ben nooit dankbaar genoeg omdat ik nooit wil dat hij denkt dat hij mij exact geeft wat ik wil. Ik wil niet dat hij denkt dat hij aan mijn noden tegemoet komt, omdat hij dan stopt met proberen, denkt dat hij genoeg heeft gedaan voor mij. Dan zal hij me laten vallen.