

# Melancholische miniaturen

## Anne Teresa De Keersmaeker danst Bach

*Anne Teresa De Keersmaeker is een alomgelauperde choreografe.*

*Haar werk geniet nationale en internationale belangstelling.*

*Zij kan haar produkties in de beste omstandigheden maken.*

*Maar Pieter T'Jonck leest in haar jongste choreografie  
ook een gevoel van treurnis af.*

Het dansgezelschap Rosas is sinds enkele jaren aanzienlijk uitgebreid, werkt met de beste live-muzikanten en geniet grote belangstelling vanuit instituten als de Munt of het Holland Festival.

Met die 'belangstelling' zijn ook heel wat 'idées reçues' in omloop gekomen. 'Anne Teresa De Keersmaeker hecht een groot belang aan een spanningsvolle relatie tussen de structuur van de muziek en die van de dans, zij is de choreografe die het publiek naar muziek heeft leren kijken'.

Met dit soort omschrijvingen zal het gezelschap wellicht de geschiedenisboeken ingaan, al doen ze allerminst recht aan wat een publiek ooit gezien heeft, of aan de groei van zo'n gezelschap in expressiviteit. Het is wellicht het onvermijdelijk lot van iemand die zich beweegt in een vluchtig medium als dans.

### Mutaties

Onder die zware last van stereotypen loopt ondertussen al jaren een tweede verhaal, dat van de voortdurende mutaties van het gezelschap. Het gaat er niet zozeer om dat het aantal leden van het gezelschap toenam, maar wel dat je in de loop van de jaren dansers hebt zien verschijnen, eerst vaak wat schuchter en op de achtergrond zoals de eerste nog ongearticuleerde verschijning van Marion Levy in *Stella*, die over de verschillende voorstellingen heen een steeds markanter aanwezigheid verwierf, er ging staan met op de duur zeer eigen en herkenbare interpretaties van in wezen eerder eenvoudig basismateriaal. Het werk van Anne Teresa De Keersmaeker is er in veel opzichten

om ons een frame te bieden waarin we konden leren kijken naar Fumiyo Ikeda, Johanne Saunier, Nathalie Million, Vincent Dunoyer, Marion Levy...

Maar die mensen verdwijnen ook weer. Net zoals de danseres Anne Teresa De Keersmaeker op een bepaald ogenblik van het podium verdween en zich terugtrok in de rol van choreografe, ging ook Roxanne Huilmand, ging Michèle-Anne De Mey, ging Fumiyo Ikeda. Na zovele jaren *Rosas danst Rosas* weerzien wordt daarom een heel vreemde ervaring. Al herken je bijna letterlijk de hele opbouw van het stuk, stap voor stap en scène voor scène – en dat bewijst de ijzersterke interne logica ervan – door de andere bezetting is ook op een nauwelijks nog aanwijsbare manier iets veranderd in de aard van de voorstelling. Er komt steeds iets anders in de plaats – een lichte verschuiving van sensibiliteit –, maar er is ook steeds iets verloren gegaan. Het is zelfs desoriënterend om een stuk, waarvan je ooit dacht dat niemand anders dan de vier vrouwen die daar op het podium stonden het ooit zouden kunnen uitvoeren, haarscherp herhaald te zien door anderen. Maar op de plaats waar Rosas nu staat is het bijna onvermijdelijk dat er aan repertoire-opbouw moet gedaan worden, dat er dus dansers moeten kunnen omgewisseld worden na verloop van tijd. En naast de praktische problemen betekent dat ongetwijfeld ook een voortdurend gevecht om de inzet en de emotieve kracht van het oorspronkelijke stuk weer aan te boren.

### Vervreemdingseffekt

De geschiedenis van een elftal grote pro-

dukties en van de mensen die er aan meegewerkt hebben, heeft ook op een andere manier sporen nagelaten. Sporen in de aard en de rijkdom van het bewegingsmateriaal, in de diversiteit van oplossingen die gegeven worden aan een simpel thema als een spiraalval-beweging, in het opbreken van een unisono-dansen in meer complexe, fugatische danspartituren. In de eerste voorstellingen werd nog gewerkt met bewegingsmateriaal dat erg eenvoudig voorkwam, de choreografe 'uit het lijf gegrepen leek' en daarna als het ware over twee of vier dansers uitgesmeerd werd. Soms leek het zelfs alsof de samenstelling van het gezelschap, met danseressen als Nadine Ganase, een verveelvoudiging was van de fysieke verschijning en de bijzondere, nogal bruuske motoriek van de choreografe. Minstens vanaf *Stella* spat die eenheid open in een verbluffende veelheid aan personages, een lijn die doorloopt in *Achterland*, waar de vrouwen met mannen geconfronteerd worden.

Anne Teresa De Keersmaeker heeft in haar werk het vervreemdingseffekt systematisch gehanteerd, in allerlei varianten. De eenvoudigste variant, en de meest dansante, is het gebruik van voor de hand liggend, dagelijks handelen in de dans. Dat wordt onveranderlijk zodanig gestileerd, gepermuteerd en gewijzigd dat het op de duur gaat verschijnen als iets hoogst wonderlijks. Daarom niet altijd iets moois, vaker iets onzeker, gebrokens, twijfelends. De kleine, slegende pas, het strijken door de haren, het zijn jarenlange waarmerken geweest van haar choreografisch werk. Het is een soms genadeloze dissectie geweest, met *Stella* als hoogtepunt. Maar omgekeerd spreekt De Keersmaeker in interviews steeds vaker over menselijke waardigheid. Iets dat in deze tijd teloor lijkt te gaan, maar waar ze toch terug naar verlangt. De muziek verschijnt in het werk niet alleen als een structurele ruggegraat, maar bijvoorbeeld bij *Mozart* ook als een vertroosting over een grote en toenevende onzekerheid over de aard en de zin van het menselijk handelen. Van de start met hedendaagse moderneren in *Fase* heeft de muziek een kreeftbeweging gemaakt, die uiteindelijk, via Bartok en Webern, over Beethoven terugvoerde tot de achttiende eeuw, tot 'eeuwige' muziek als die van Mozart, en nu dus Bach.

### Binnen de lijntjes

Deze bedenkingen kwamen bij me op bij het zien van de laatste Rosas-produktie *Bach*. *Bach* is een kleine voorstelling. Ze duurt slechts een uurtje, en er zijn slechts vijf dansers. Na de voorgaande, grote voorstellin-



Rosas, Bach/Crete 93 /  
Herman Sorgeloos

gen als *Achterland*, *Mozart*, *Erts*, en zeker nu De Keersmaecker centrale gast was op een groot festival, zou je verwachten dat ze echt zou uitpakken, iets heel bijzonders zou doen. Maar dat gebeurt dus niet, het blijft klein en bescheiden. Meer zelfs, als de choreografe al bekend staat als iemand die erg vrij met de marges van het dans-genre omspringt, en ze zelfs meer dan eens expliciet uitdaagde, dan kleurt ze hier wel zeer precies binnen de lijntjes. Ze is geïnviteerd als choreografe, en choreografie zal er te zien zijn, niets meer, maar ook niets minder.

In die beperking ontstaat desondanks een complex en intrigerend spel, dat gewezen wordt rond de muziek van Bach. Nu eens vertonen de figuren en gebaren een afgewogen evenwicht dat heel dicht zit op de klassiek-heldere, maar complexe muziek, dan weer wordt de dans een grillige arabesque, even onbenoembaar als een plots opkomend gevoel, een schijnbaar spontane reactie op een toon. De esthetiek van Trisha Brown of Steve Paxton, met zijn grillige lichaamslogica die de klassieke positie laat voor wat ze is, lijkt dan zeer dichtbij. Maar contrasten kunnen ook ontstaan door het gebruik van een motoriek die meer met musical en video-clips te maken heeft dan met barokdans, terwijl het tempo en de globale figuur daar toch op geënt zijn. En met de regelmaat van de klok duiken ook gebaren op die onmiskenbaar verwijzen naar de eigen geschiedenis van het gezelschap, naar passages uit vroegere voorstellingen.

De eerste dans, nadat Jos Van Immerseel alleen *Toccata BWV 914* vertolkte, op *Fantasia und Fuge BWV 904*, opent Johanne Sau-

nier alleen op het podium. Ze heft de armen in een sierlijke boog omhoog, en schrijdt rond een cirkel tot voor aan de scène met een klassieke, wat elegische elegantie. Plots schijnt alle kracht even weg te vlieden, in dat moment van controleverlies zijgt de vrouw neer en laat ze zich rollen over het scènevlak tot haar rollende lichaam zoveel momentum krijgt dat ze weer omhoog veert. Ze keert terug naar haar eerste positie, en brengt de armen weer omhoog, maar tegelijk zakt ze nu door de heup. In deze variant van de zelfbewuste openingspose is het gewicht verschoven van het bovenlichaam naar de heup, naar de grond toe. Dat motief wordt in de ontwikkeling van de muziek langs steeds grotere omtreklijnen herhaald, maar eindigt altijd weer op hetzelfde beginpunt. De herhaalde, maar groeiende looplijnen lijken ineen te passen in een evenwichtige proportie, parallel aan de muziek en de tekening van een gulden-snedewikkeling op het podiumvlak.

### Miniaturen

Als dan Marion Levy, Fumiyo Ikeda en Vincent Dunoyer opkomen gaat dit spel van in elkaar grijpende cirkels over in een fugatische dansstructuur, waarbij vier lichtcirkels op het grondvlak de vier uitgangspunten aangeven waar de dansers uiteindelijk ook op een lijn eindigen. Het hele fragment rond deze *Fantasia und Fuge* is opgebouwd als een miniatuurtje, een proeve van een mogelijke benadering van deze muziek. Het ontleent veel aan de muzikale structuur – het spel met doorgeven van bewegingen dat in *Erts* al uitgeprobeerd werd – en aan de klas-

sieke voorstellingen van proportie en evenwicht – het gebruik van cirkels en lijnen langs de gulden snede – maar voegt ook breukmomenten of aantekeningen toe, waardoor de schijnbaar onlichamelijke, abstracte helderheid van de muziek plots naar de grond toevalt.

Ook de verschillende dansen van de danssuite *I, BWV 816*, zijn even zoveel miniatuurtjes. De *Allemande* begint als een schaduwspeel. Drie dansers, die staan op een lijn loodrecht op de scène-opening, tekenen zich af als één figuur tegen de oranje-geel oplichtende achterwand. Fumiyo Ikeda vormt een spil in de dans die zich ontwikkelt, met de strakke, bijna gebeeldhouwde pose die ze aanneemt tussen Marion Levy en Vincent Dunoyer, die met een flitsende breakdance-motoriek heen en weer uit de lijn wegschieten.

De historische citaten van de rijtjesdans en het schaduwspel gaan een vreemde verbinding aan met bewegingen die zo uit een videoclip zouden kunnen komen. Ondanks dat wordt de muziek ook met dit aan de muziek vreemde materiaal nauw gevolgd. De dans gaat daardoor werken als een kanttekening bij het gedoodverfd-ernstige karakter van Bachs muziek. Op die manier laat de hele suite zich verstaan als een reeks van vrije associaties op de spanning tussen oude muziek voor oude dansvormen en de eigen geschiedenis van de dansers- als dansers.

En dan gaat het niet enkel om de totaal andere waarneming van het eigen lichaam nu en in de barok. Maar ook de modellen en voorbeelden waar deze dansers mee opgegroeid zijn staan zeer ver af van de oude dan-

sen. En er is ook nog de geschiedenis van de dansers als groep, als dit gezelschap Rosas, waarin nu net de dansers die in *Bach* staan een uitgesproken eigen plaats hebben gekregen. Een solo van Vincent Dunoyer bijvoorbeeld herneemt, met een stilering die zeer nauw tegen musical- en tapdansen esthetiek aanleunt, het fragment in *Achterland* waar hij wat onhandig de aandacht van de vrouwen probeert te trekken. Maar zoals het in musicals hoort, wordt het plaatje hier een succes: de vrouwen gaan zich als een backing vocal koortje rond hem scharen.

Op zich kan je in al die voorbeelden de typische omgang van Anne Teresa De Keersmaecker met muziek herkennen: het grote respect, de nauwgezette aandacht voor de ontwikkeling van de partituur, het geduldig omzetten ervan in een structuur van bewegingen en looplijnen, het opbouwen van een spanning tussen deze twee analoge structuren, het inbouwen van verwijzingen naar het dagelijks bewegen en naar bestaande dansvormen in steeds wisselende permutaties, de grote aandacht voor het specifieke, eigene van elke danser... het is er allemaal. Het eigen belang van deze voorstelling binnen het oeuvre ligt dan ook niet onmiddellijk in deze kwaliteiten, hoe indrukwekkend ze ook mogen zijn. Wat echt specifiek is aan deze voorstelling is het miniatuur-karakter ervan: het feit dat er geen grote spanningsboog over de verschillende muziekstukken heen ontwikkeld wordt. In tegenstelling tot *Mozart* bijvoorbeeld, waar je toch ook telkens op zich afgeronde partituren, en zelfs verhalen vindt binnen elke aria, maar waar de verbeelding van de ontmoeting en het afscheid als een choreografie doorlopen over de verschillende stukken.

### Piano

Op zijn manier heeft *Bach* daarmee een maniëristisch karakter. De attributen en middelen van het choreograferen worden in kleine schetsen een na een gepresenteerd, je herkent fragmenten en bewegingsmateriaal, je ziet de compositietechniek, er wordt verwezen naar andere choreografen als Paxton die ook met *Bach* in de weer geweest is... Nooit word je overdonderd, nooit krijgt de choreografische arbeid het dwingend karakter dat je de structuur doet vergeten als in *Achterland*. Die karakteristiek komt overal terug. De belichting bijvoorbeeld is op een bijna precieze manier uitgewerkt met een complexe afwisseling van patronen: het achtervlak licht in een zekere regelmaat op in oranje-gele en dan blauw-witte kleuren, waarna het weer zwart wordt. De eigenlijke scène-belichting wisselt ingenieus achter-,

voor- en bovenuitlichting van de dansers om en dan wordt ook nog gespeeld met kleine lichtcirkels op een verduisterde scène. De choreografe legt haar attributen voor ter aanschouwing.

Hetzelfde geldt voor de scène-opbouw: de constante aandacht voor de muziek en het plezier om met muzikanten samen te werken is bijna het embleem van de voorstelling geworden. Uit de rechthoekige scène is een enorme hap weggenomen waar de piano van Van Immerseel in past, zodat hij als het ware de meest prominente plaats in het gebeuren krijgt. De choreografe schuift de muziek naar voor als het belangrijkste waar zij schatplichtig aan is, alsof ze zeggen wil dat ze er misschien niet zoveel aan toe te voegen heeft. Het dansvlak zelf heeft daardoor de vorm van een omgekeerde vleugel met een lange en een korte driehoek aan beide zijden van de piano. Wat daarbij dadelijk in het oog springt is dat dit vlak langs de twee driehoeken aanzienlijk afhelt naar het publiek toe, een opstelling die voor een dansvoorstelling zeer ongebruikelijk en moeilijk is. Maar het is wel het theatraal middel bij uitstek om dingen zo goed mogelijk te tonen, te etaleren bijna. Zeker als het zo zichtbare vlak dan nog dient om de allegorie van klassieke proportionaliteit bij uitstek, de ontwikkeling van de gulden snede, uit te zetten. Weer een teken van een diepgaand respect voor *Bach*, een excuus op voorhand bijna dat het belangrijkste er allemaal is, dat de dans alleen maar variaties kan bieden die niet echt hoeven. Op de rand van dit scène-vlak is een richel gebouwd, waar stoelen staan, en waar dansers regelmatig mee met het publiek kijken naar de dansers die zich vertonen op het plateau.

### Treurnis

Er is nog iets bijzonder aan deze voorstelling: voor het eerst sinds lang danst Anne Teresa De Keersmaecker zelf weer mee en haalde zij ook haar compagnon van (nage-noeg) het eerste uur, Fumiyo Ikeda, weer op de scène. Zeker als de choreografe zelf ver in de tweede helft van de voorstelling op het podium verschijnt lijkt het eigene van de voorstelling zich helemaal te openbaren. Ze staat er alleen, en haar bewegingen vatten aarzelend aan. Ze tolt rechtop rond haar as, met half geheven, wijd uitzwaaiende armen, maar de beweging valt soms bijna terug stil, alsof ze zoekt welke richting het uit moet, wat gestes uitprobeert. Dan huppelt ze plots de scène omhoog, en maakt met de voeten tegen elkaar enkele sprongen, waarna ze voorover buigt en op zichzelf teruggeplooid naar de grond toedraait. In het tempo en de

relatieve onbeslistheid van de bewegingen zit een groot contrast met de perfect getrainde, soepele lichamen van Saunier, Levy en Dunoyer, die ook heel wat leniger zijn dan Ikeda.

In de dans die zich daarna samen met de anderen ontwikkelt, blijft De Keersmaecker alleen staan in contrapunt met de anderen die eerst twee per twee, dan drie tegen een en tenslotte met vier tegelijk unisono dansen. Het karakter van deze dans roept herinneringen op aan de sierlijkste *Mozart*-momenten. Op een bepaald moment gaat De Keersmaecker zelfs helemaal buiten de groep staan, en kijkt ze met de handen in de heupen toe naar wat zich voor haar afspeelt. Ik kon mij van dat ogenblik af niet meer ontdoen van het gevoel dat hier een verwondering geënceneerd werd over een weg die afgelegd werd met het ensemble, hoe daar bewegingsmateriaal uit ontstaan is dat zijn eigen leven is gaan leiden. Wat de dansers doen en kunnen is meer en anders dan wat de choreografe zelf misschien aanvankelijk had kunnen bedenken of kan doen, het is vreemder en groter dan haarzelf, en toch ook onlosmakelijk met haar naam verbonden.

In de voorstelling sluipt daarmee een soort melancholie, een treurnis om een verlies, dat in het etaleren van alle attributen van het choreograferen zijn duidelijkste uitdrukking vindt. De dans is haar niet meer op het lijf geschreven, de woorden en zinnen ervan zijn haar waarschijnlijk zelfs voor een groot deel door anderen toegeleverd, en bepalen mee de voorstelling, net als de muziek niet van haar hand maar toch constitutief voor het gebeuren is. Het grote podium van het Holland festival, de grote organisatie die Rosas geworden is, vormen een groot en log gewaad van gevormde opinies en belangrijkheid, en dat ligt erg ver af van de springerige overmoed van de eerste jaren, toen het podium met risico en inzet van het eigen lijf veroverd moest worden. Ook de kracht en het élan van het dansen ligt anders dan bij de jongere dansers, en het is een afstand die alleen maar kan groeien. *Bach* lijkt mij, naast zijn intrinsieke kwaliteit als dansvoorstelling, ook een opname van dat gevoel, een afweging over hoe het verder moet, hoe de originele inzet van het werk op een nieuwe manier kan ingevuld worden.

Pieter T'Jonck