**En de choreografie buigt zachtjes, hunkerend**

Bojana Cvejić

*Rain* (2001) was het middelpunt en hoogtepunt van Anne Teresa De Keersmaekers carrière als choreografe, samen met *Drumming* (1998), waarvan dit stuk de choreografische zoektocht verderzet. De voorstelling werd bejubeld door recensenten, toeschouwers en verschillende generaties dansers die het uitvoerden als leden van Rosas of in producties van de Parijse Opéra. Ze bevat een rijke verzameling choreografische principes en technieken die aan de grondslag liggen van elk werk dat De Keersmaeker sindsdien heeft gemaakt. De creatie nam relatief weinig tijd in beslag, in vergelijking met andere voorstellingen van Rosas waarvan het ontstaansproces meer dan een jaar duurde. Dit kan te danken zijn aan de ervaring die de choreografe opdeed door in de jaren '90 een groot aantal dansstukken te maken op klassieke en hedendaagse muziekwerken, zoals *Achterland* (1990, op muziek van György Ligeti en Eugène Ysaÿe), *Erts* (1992, met Ludwig Van Beethovens *Große Fuge* op. 133 en muziek van Anton Webern, Alfred Schnittke en Luciano Berio), *Kinok* (1994, met muziek van Thierry De Mey en Béla Bartók) en *Drumming* (op het gelijknamige werk van Reich),om er maar enkele te noemen.

In *Rain* grijpt De Keersmaeker eens te meer terug naar de muziek van Steve Reich, waarmee haar carrière begon; hier maakt ze een choreografie op *Music for 18 Musicians* (1978). Terwijl ze voor *Fase* (1982) haar choreografische principes ontleende aan Reichs vroege werken – onder meer het effect van eenduidige processen, zoals herhaling, variatie en het geleidelijk verschuiven van de fase, bij het omzetten ervan in dans – ontwikkelt haar choreografische schriftuur zich in *Rain* (en eerder al in *Drumming*) parallel met die van Reich. De componist zegt: “De kunstenaars die ik bewonder, blijven vooruitgaan. Het heeft geen zin gewoon maar dezelfde principes te herkauwen in een verschillende orkestratie. Zou u nu echt willen dat ik het ene volmaakte “gefaseerde” werk na het andere zat af te leveren?”[[1]](#footnote-1) Zo is De Keersmaekers schriftuur veranderd en rijper geworden, tot de choreografe klaar was om met tien dansers op een muziekstuk van een uur te werken. In *Music for 18 Musicians* combineert Reich voor het eerst een harmonische en een melodische ontwikkeling met strijkers en klarinetten; dit maakt de repetitieve textuur luchtig en doordrenkt van sensuele orkesttimbres. De Keersmaeker toont dat ze klaar is om een veelzijdige uitdaging aan te gaan, die van de spaarzame uitdrukkingskracht en functionele samenhang van het late minimalisme: hoe haal je uit een minimum aan materiaal een maximum aan variatie, zowel structureel en dramaturgisch als wat de bewegingen aangaat? De uitdaging schuilt ook in de verhouding tussen muziek en dans, iets waarvoor De Keersmaeker zich in haar oeuvre sterk heeft geëngageerd, in een tijd waarin de hedendaagse muziek de dans als trouwe partner verliest. Ze onderzoekt in welke mate de choreografie moet steunen op de structuur van de muziek, en waar ze er afstand van kan nemen om een eigen weg te bewandelen (op zoek) naar specifieke choreografische principes. In dat opzicht is het contrapunt in *Rain* het sterkst ontwikkeld van alle stukken van Rosas; het slaagt erin voor eigen rekening Reichs texturen te evenaren.

*Rain* lijkt ‘zuivere’ dans te bieden, waarbij de ervaring van de toeschouwers louter berust op de gewaarwordingen die worden opgeroepen door de vormelijke opbouw van dansbewegingen. In die zin is het stuk verwant met *Fase*, De Keersmaekers eerste choreografie, die haar belangstelling – en talent – voor strakke vormelijke composities aan het licht bracht. Maar in tegenstelling tot *Fase* is *Rain* ook verbonden met een eerder werk, *In Real Time* (2000), als theatrale tegenpool. In deze groots opgezette voorstelling experimenteerde De Keersmaeker, in samenwerking met de acteurs van het Belgische theatergezelschap tg STAN en de muzikanten van de etnojazz-groep AKA Moon, met een hybride vorm van dans en theater, waarbij ook nog verschillende soorten gesproken tekst, livemuziek en filmprojectie aan bod kwamen – heterogene uitdrukkingsvormen waaruit slechts een deel van het dansmateriaal van *Rain* zou ontstaan. *In Real Time* eindigde met een zin van de Nederlandse theatermaker en auteur Gerardjan Rijnders : “Ik hoop dat het morgen niet regent” (“I hope it’s not going to rain tomorrow”) – en de titel van deze voorstelling is *Rain*. Een van de bronnen bij het maken van dit grootschalig samengaan van theater, dans en jazz waseen roman van de Nieuw-Zeelandse schrijfster Kirsty Gunn, *Rain* (1994), aangebracht door danseres Ursula Robb. De tekst beschrijft reanimatietechnieken vanuit het perspectief van een jonge vrouw die haar jongere broer probeert te redden nadat hij verdronken is in een meer. De Keersmaeker zei mij daarover het volgende tijdens een interview:

Wat mij in die tekst aantrok, is de subtiele overgang van een objectieve medische omschrijving naar het intens emotionele besef dat het leven verloren is en dat het onmogelijk is de dierbare persoon terug tot leven te wekken. Door het verdrinken krijgt water een betekenis van ‘stroming’, van ‘gevaar’ en van ‘melancholie’ als antwoord op een gevoel van gemis. Door in de titel het woord ‘rain’ te gebruiken, behielden we een spoor van een verlies en ook de aanvaarding dat iets opnieuw tot leven wekken onmogelijk is. Het is een metafoor voor tegengestelde gevoelens van vitaliteit en droefgeestigheid.[[2]](#footnote-2)

De beweging van golven die komen en gaan, die verschijnen en geleidelijk wegtrekken, zoals de adem, is ook aanwezig in Reichs muziek. Een van haar bestanddelen is een dynamisch pulseren van akkoorden dat als een vitale kracht de muziek voortstuwt; het andere bestaat uit aangehouden noten van houtblazers die zolang duren als de muzikanten adem hebben om te blijven blazen. Het geluid komt op, zwelt aan en neemt af. De Keersmaeker vond er een weerklank in van de gedachten en gevoelens die Gunns *Rain* bij haar opriep. Maar de choreografe laat woorden en toneelspel terzijde en vertrouwt louter op het dramaturgisch potentieel van Reichs muziek – of eerder: van haar eigen compositorische middelen – om de dramaturgische boog op te bouwen die overeenstemt met de ontwikkeling van de zintuiglijke ervaring van de toeschouwers die de muziek beluisteren via de lichamelijke beweging.

In *Rain* is de choreografie een allesomvattende compositiearbeid die, vergelijkbaar met de principes van het integraal serialisme in de muziek van Webern of Stockhausen, structuur verleent aan alle parameters: vocabularium, zinsbouw, contrapunt, ruimtelijke organisatie, tijdsgebruik, maar ook decorontwerp, belichting en kostuums. Hier is het esthetische principe een structuur gebaseerd op basisdansmateriaal dat zich ontvouwt in een geleidelijk en aanhoudend proces. De kern, met één thema, bestaat uit twee complementaire frasen die de hele constructie volgens de geometrische figuur van de spiraal opbouwen. Met andere woorden, De Keersmaeker stelt niet enkel het compositiemodel van de basisfrase voorop als enige bron van het dansvocabularium, maar ze creëert die frase ook in overeenstemming met de ruimtelijke structuur van het geheel, een cirkel die doorgesneden wordt door twee symmetrische rechthoeken met daarin spiralen van kleinere rechthoeken. Naast de choreografische structuur evolueren kleuren en texturen in een proces dat opgedeeld is volgens het principe van de gulden snede: van vleeskleur naar roze, intens uitgelicht met magenta in het brandpunt van de gulden snede, waarna de kleuren uitsterven tot een herfstachtig grijs.

De choreografische uitwerking van het basismateriaal van de frasen put systematisch een reeks contrapuntische technieken uit. De basisfrasen, die heel lang zijn, bestaan zowel in de gebruikelijke volgorde als in omgekeerde versies, door alle dansers op verschillende momenten naast elkaar, over elkaar of afwisselend uitgevoerd. Ruimtelijk gezien wordt de frase gespiegeld op verschillende punten van geometrische trajecten die elkaar kruisen, in symmetrisch spiegelbeeld bewegend van cour naar jardin, van achteraan op het toneel tot vooraan of in diagonaal. Ook in de tijd volgen de frasen elkaar op in canon; door het opkomen van de dansers uit te stellen, wordt de danstextuur van de zich ontplooiende frase geleidelijk aan opeengestapeld en gecondenseerd, of ontmantelt ze zichzelf door zich in opeenvolgende stappen af te bouwen. De eeuwige herhaling van (delen van) de twee frasen kan ook verder ontwikkeld worden door de fasen te verschuiven: de ene danser versnelt terwijl hij zich uit de beweging terugtrekt en keert daarna terug in unisono met een andere danser. De lusbeweging kan ook gecombineerd worden met een opeenstapeling, een geleidelijke aangroei van de bewegingssequentie, waarbij de bewegingen voorwaarts en achterwaarts 'gescratcht’ worden, alsof de machine van de choreografie begint te haperen en te sputteren, wat de voortgang hindert. Het meest ingewikkelde procedé, ‘stacking’ of ‘stapeling’ genoemd, is een contrapunt van drie elementen waarbij dezelfde frase wordt uitgevoerd door drie dansers die de ene beweging na de andere opeenstapelen met drie verschillende snelheden, zowel in de gebruikelijke, ‘voortschrijdende’, als in de ‘retrograde’, dus omgekeerde versie. Uit dit kort overzicht van de belangrijkste choreografische procedés blijkt dat er een ware caleidoscoop van in steeds wisselende volgorde gebruikte configuraties aan bod komt – zo kunnen we ook de manier beschrijven waarop de toeschouwers de beweging ervaren. De basisstructuur van de caleidoscopische transformaties wordt uitgetekend in een druk verkeer van gekleurde stroken die elkaar kruisen in een cirkel. Uiteindelijk worden de zeer strikte regels van de choreografie omgebogen door een zachtheid in de manier van dansen waaruit het genot spreekt van deze voorstelling, die hunkert naar haar toeschouwers.

\*\*\*

Toen Jean-François Lyotard in 1974 pleitte voor een ‘libidinale’ filosofie, poneerde hij dat een vrij circulerende energie krachtig genoeg kan zijn om de grenzen van het kapitalisme te doorbreken en de kapitalistische overproductie te versnellen tot ze aan overmaat ten onder gaat. We kunnen zijn visie als volgt parafraseren: in een tijd van toenemend libido is gelijk hebben niet belangrijk; wat telt, is lachen en dansen[[3]](#footnote-3). Terwijl de welstellende jaren 1970 zich de door Lyotard verheerlijkte overdaad en verspilling konden veroorloven – er zou vandaag een bezuinigingspolitiek tegenover staan –, doen de huidige voorstellingen van *Rain* een vitalistisch, machiniek en libidinaal denken herleven. Door te opperen dat dans een manier kan zijn om de intensiteit te kanaliseren die in een choreografische structuur schuilt en eruit bevrijd wordt zodra deze structuur, net als een machine, in een versnellende beweging wordt gebracht, krijgt die dans opnieuw het belang van een levend organisme, zowel via haar machinieke als organische eigenschappen. In tegenstelling tot een met rede begiftigd technisch mechanisme is de ‘machine désirante’ of ‘begerende machine’, zoals Deleuze en Guattari het noemen[[4]](#footnote-4), hier een principe van eeuwig en gedifferentieerd voortbrengen van bewegingen, waardoor de beweging loskomt van individuele, subjectgebonden lichamen en begint te bestaan op het niveau van functionele en autoreferentiële enkelvoudige intensiteiten, in een stroom die zichzelf steeds weer onderbreekt en herstelt.

Het organische aspect verenigt de sociale en lichamelijke niveaus van de dans, en legt een vuurwerk van verkeer tussen de lichamen bloot. Terwijl de dansers hun paden volgen in de verschillende vormen van choreografisch contrapunt, worden hun schijnbaar toevallige ontmoetingen op de elkaar kruisende lijnen versterkt. Hier “deterritorialiseren” de dansers de choreografische structuur die vervat zit in het nauwgezet uitgetekende geometrische patroon. Ze huppelen en tuimelen over elkaars lichaam, springen, wippen en schuiven erdoorheen, of verstijven als waren ze meubelstukken, heffen elkaar op en verplaatsen elkaar doorheen de ruimte. Ze wisselen ook bewegingen uit, spiegelen of schaduwen elkaar, alsof de beweging niet aan henzelf toebehoort, maar ontstaat uit de som van hun handelingen, uit een gezamenlijke inspanning. Wat een voorbeeld van een klassiek duet zou zijn, verandert in de verschillende assemblages van twee lichamen voortdurend: hoe, met welke beweging, met welk lichaamsdeel en met welke eigenschap ontmoeten deze lichamen elkaar, raken ze elkaar aan en lokken ze wederzijds beweging uit?

Als we de manier waarop De Keersmaeker de dansers inzet, vergelijken met die in andere minimalistische werken, bijvoorbeeld van Lucinda Childs, zien we dat de herhaling en de verschillen niet gewoon een kwestie zijn van nauwkeurige en ingewikkelde berekeningen die de dansers als instrumenten uitvoeren, van figuren die ongenaakbaar zijn in hun virtuositeit. Om deze machine te gebruiken als iets dat een proces in de tijd voortbrengt, eerder dan een serieel object, moeten de dansers zich niet alleen complexe variaties herinneren, maar zichzelf ook toestaan geraakt te worden door de beweging: hun zweterige vreugde moet de brandstof blijven voeden die ze nodig hebben om te dansen. Dat plezier tonen heeft hier niets te maken met een narcistisch nummertje van een dansvirtuoos; het is een gezamenlijk streven naar samen dansen dat, volgens De Keersmaeker, “niet conditioneert” – zoals bij Reichs muzikanten, die op zichzelf moeten vertrouwen om processen op te bouwen of erop te variëren, of om de lengte ervan te bepalen. De dansers staan of zitten aan de rand van het uitgetekend territorium van de choreografie en kunnen zich er op elk moment bij voegen. Daardoor gaat het publiek zijn aandacht ook opnieuw afstemmen, alsof elke toeschouwer een verantwoordelijke getuige is van de hunkerende productie van deze choreografie.

1. Steve Reich, *Writings on Music 1965–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2002)

2. Anne Teresa De Keersmaeker and Bojana Cvejić. *Drumming and Rain: A Choreographer’s Score* (Brussels: Mercatorfonds, 2016)

3. Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Les Éditions de Minuit, 1974

4. Gilles Deleuze en Félix Guattari, *L'anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, 1972

1. Steve Reich, *Writings on Music 1965-2000* (Oxford, Oxford University Press, 2002), p. 94. [↑](#footnote-ref-1)
2. Anne Teresa De Keersmaeker en Bojana Cvejić. *Drumming and Rain: A Choreographer’s Score* (Brussels, Mercatorfonds, 2016), p. 110. [↑](#footnote-ref-2)
3. Jean-François Lyotard, *Libidinal Philosophy* (vertaling I. Hamilton Grant. Bloomington,

   Indiana University Press, 1993), p. 41. [↑](#footnote-ref-3)
4. Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (vertaling B. Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983), p. 36. [↑](#footnote-ref-4)