**Het omdraaien van een zandloper**

**Notities bij *Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich***

*Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich* is het ‘opus 1’ van Anne Teresa De Keersmaeker. Het is meteen het *signature piece* van de toen eenentwintigjarige danseres. Haar proefstuk was ook een leerstuk, zegt De Keersmaeker. ‘Door *Fase* te maken heb ik leren choreograferen,’ aldus de choreografe die zichzelf nog altijd – een kwarteeuw choreografie later – nog altijd eerder danseres dan choreografe voelt, en nu voor het eerst zelf niet meedanst. Die laatste bijzin is geen bijzaak, het is een afscheid, een markerende gebeurtenis in het oeuvre en leven van De Keersmaeker. ‘Ja, daar komt wel een vorm van rouw bij kijken.’

Hoe kan het ook anders: alle bewegingen zijn uitdrukkingen van en variaties op de fysieke grondtoon van De Keersmaeker zelf. In *A* *Choreographer’s Score* bij *Fase* merkt Bojana Cvejić op dat de vroege Rosas eerder de allure had van een rockband met frontvrouw dan van een danscompagnie. De titel van hun eerste productie onder de naam Rosas – *Rosas danst Rosas* (1983), is dan ook, aldus Cvejić, veelzeggend: de dansers dansen zichzelf. En wanneer andere dansers nadien de rollen overnemen, dansen ze “Fumiyo” of “Anne Teresa”. Rol en danser vielen samen.

Hoe veelvormig haar oeuvre ook is, het centrale choreografische principe in het oeuvre van Anne Teresa De Keersmaeker is verrassend constant. Kort samengevat: van het eenvoudige, kleine, via doorwerking en transformatie, naar het complexe en grootschalige. Van micro naar macro, van cel naar organisme, van punt naar spiraal.

Het is verleidelijk om dit choreografisch principe van De Keersmaeker – van eenvoud, via transformatie en doorwerking, naar complexiteit – toe te passen op de plaats van *Fase* in haar oeuvre. Want in essentie, en in de kiem is het er al allemaal: het bovenbeschreven basisprincipe, de dramaturgie van ruimte, intensiteit en affecten, de secure maar nooit dienstbare dialoog met de muziek. Vanuit het begin-punt dat *Fase* is, vertrok de spiraal die haar oeuvre werd, maar bevat daarvan in het klein al de kiem van een organisch groeiproces richting complexiteit.

‘Het maken van die eerste stukken gebeurde erg intuïtief. Ik wilde op een koppige manier dicht bij mezelf blijven. Geen dans maken als vehikel om de virtuoze disciplinering van mijn klassieke training te demonstreren. Ik wilde dansen wat goed voelde, niet wat er goed uitzag. Dansen dus zonder spiegel. Voor een spiegel hadden we trouwens sowieso geen geld. Daarom is het basisvocabularium van *Fase* zo eenvoudig. Het zijn in essentie de bewegingen die een kind maakt als je het vraagt om te dansen: draaien, springen, zwaaien met de armen. En stappen. *Piano Phase* is eigenlijk een variatie op *my walking is my dancing*. Stappen en draaien. De handen gaan zelden hoger dan schouderhoogte. *Violin Phase* vertrekt vanuit een draaibeweging. En dat draaien had dan weer iets te maken met het kleedje dat ik in mijn studio droeg, dat op een fijne manier viel telkens ik draaide. Eerst was er de dans, daarna pas de choreografie. Ook *Clapping Music*, is essentie is dat huppelen. Het is een vocabulaire waarvan de toeschouwer denkt: ‘misschien kan ik dat ook’, bewegingen waarin je je ook als niet-danser kan herkennen. Heel vaak zie je na een voorstelling hoe mensen aan de bushalte het materiaal van *Fase* stiekem zelf uitproberen. Dat potentieel voor imitatie is belangrijk, het is een belangrijke manier om je als danser met je publiek te verbinden.’

\*

In 1981 vertrok De Keersmaeker naar New York met de muziek van *Violin Phase* in haar bagage. Waarom net Reich? Anders gezegd: wat kan een choreografe leren van Reichs vroegste composities? Hoewel de dans die De Keersmaeker tegenover de muziek plaatste zelden een letterlijke vertaling is van de principes die in de muziek werkzaam zijn, delen muziek en dans wel een bepaald soort jeugdige *rigueur*. Eén eenvoudig maar krachtig idee wordt in al zijn consequenties doorgewerkt om er de mogelijkheden van te beproeven. Het zijn proefstukken in de etymologische zin van het woord. In een interview met Michael Nyman in 1977 zegt Reich zelf over zijn vroege werk iets dergelijks: ‘Er was iets didactisch aan mijn eerste stukken; terugblikkend zou ik zeggen dat als je een nieuw idee ontdekt, het belangrijk is om dat idee op een krachtige, heldere en uitgepuurde manier te presenteren. Maar eens dat is gedaan, wat doe je dan?

Ook in die eerste choreografie van De Keersmaeker ben je als toeschouwer getuige van een vergelijkbare hardnekkigheid, een *rigueur* die voortvloeit uit de ontdekking van wat een choreografisch basisprincipe zou blijken. Als De Keersmaeker *Violin Phase* danst, ben je getuige van een plezier dat wel eens de herbeleefde vreugde van de initiële ontdekking te kunnen zien. En kijken naar dat herontdekte plezier is aanstekelijk.

\*

Maar de affiniteit tussen Reich en De Keersmaeker gaat verder. Ook bij Reich is er de bijna programmatische breuk met zijn training – hij was opgeleid en voorbestemd om een hardcore modernist te worden, maar verklaarde ooit dat hij eigenlijk weinig had met Haydn, Wagner en consoorten. Wel met het Vijfde Brandenburger concerto – voetnoot: De Keersmaeker improviseerde voor *Violin Phase* initieel voornamelijk op dat concerto en schakelde later over op Reich –, *Le Sacre du printemps*, en bepop. Muziek met een gemarkeerde doorlopende puls. In plaats van compositie begon hij drums te studeren.

De ‘compositie’ – tussen aanhalingstekens, want eerder script dan partituur – die zijn basisidee op een radicaal-programmatische, en ja, didactische manier akoestisch én visueel duidelijk maakt is *Pendulum Music* (1968): vier aan lange kabels gemonteerde microfoons worden door evenveel performers uit hun lood getrokken en losgelaten zodat ze heen en weer zwaaien. Na dit moment van loslaten is hun rol uitgespeeld en worden performers toeschouwers samen met het publiek (dat zegt Reich ook letterlijk: ‘the performers then sit down to watch and listen to this process along with the rest of the audience.’ Het doet denken aan de aandacht waarmee de dansers die bij De Keersmaeker niet dansen hun collega’s vanaf de zijlijn gadeslaan).

Op het laagste punt van hun traject liggen speakers. Telkens wanneer de vier microfoons op hun laagste punt boven zo’n speaker zwaaien, produceren ze een korte feedbacktoon. Die puls gaat sneller klinken naarmate de zwaartekracht zijn werk doet en het traject van de microfoons korter wordt. Aanvankelijk zwaaien de microfoons synchroon heen en weer, en klinken de feedbacktonen gelijktijdig – ze zwaaien ‘in fase’, zoals fysici zeggen over golven met eenzelfde trillingsfrequentie – tot ze geleidelijk aan uit de pas beginnen lopen en uit fase raken, waardoor er ritmische patronen ontstaan. De compositie is ten einde als alle vier de microfoons tot stilstand zijn gekomen boven hun respectieve speaker en de vier feedbacktonen aanhoudend klinken.

Ditzelfde principe hanteerde Reich al twee jaar eerder in *Come Out* (1966), een van Reichs vroegste pogingen om de idee van fase (en fase-verlies) te verkennen. Reich maakte *Come Out* voor een benefiet ten voordele van zes jongens die tijdens de Harlem Riots waren gearresteerd voor moord. Om vanuit de gevangenis naar het ziekenhuis te kunnen worden overgebracht, moest een van de jongens die door de politie was toegetakeld zorgen dat er bloed te zien was – dat was het criterium om de gevangenis te mogen verlaten. In een interview verklaarde de jongeman: ‘I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out and show them’. Deze zin liet Reich op vier sporen uit fase gaan. Dat deed hij door eerst twee identieke banden te laten lopen, en één ervan geleidelijk aan te vertragen door zijn duim tegen de draaiende band te houden, en dit op te nemen. Vervolgens deed hij hetzelfde met deze opname en een derde band, en dit vervolgens nog eens. Het resultaat is een spel tussen synchroniciteit en meerstemmigheid, tussen structuur en chaos.

Reich zelf schrijft de ontdekking toe, enige jaren daarvoor, aan de slechte kwaliteit van zijn bandrecorders. Toen hij twee identieke banden synchroon wilde opnemen bleek één ervan net iets trager te lopen waardoor er geleidelijk aan een soort echo-effect ontstond. Naarmate het tijdsverschil tussen de twee tapes groter werd, ontstond een patroon van ritmische accenten die je een soort canon zou kunnen noemen. In een interview beschrijft Reich de fysieke impact van die eerste luisterervaring, dat moment van ontdekking: ‘The sensation I had in my head was that the sound moved over to my left ear, moved down to my left shoulder, down my left arm, down my leg, out across the floor to the left, and finally began to reverberate and shake before it eventually came back together in the center of my head.’

Door de schaarste van het materiaal – een loop, de eenvoud van het procedé, en de duur ervan kan de luisterervaring dus fysiek worden. In de *program notes* bij *Come Out* (1966) beschrijft Reich dit zo: ‘By restricting oneself to a small amount of material organized by a single uninterrupted process, one’s attention can become focused on details that usually slip by.’ Herhaling en een spel met minimaal verschil, kan werken als een akoestisch vergrootglas: doordat er zo weinig gebeurt wordt datgene wat wel gebeurt – het minimale verschil – een ingrijpende gebeurtenis.

Het belangrijkste, voor Reich, was dat het compositorisch proces *hoorbaar* was. In zijn programmatische tekst ‘Music as gradual process’ (1968) schrijft Reich: ‘I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music.’ En dat proces heeft niets mysterieus of verborgens. Het is er één dat we goed kennen. ‘Performing and listening to a gradual musical process resembles: pulling back a swing, releasing it, and observing it gradually come to rest; turning over an hour glass and watching the sand slowly run through the bottom; placing your feet in the sand by the ocean's edge and watching, feeling, and listening to the waves gradually bury them.’

Opmerkelijk is hoe Reich de ervaring van het ‘performen van’ en het ‘luisteren naar’ nagenoeg gelijkstelt, zoals hij dat op een extreme manier deed in *Pendulum Music*. Beide kunnen, aldus Reich, aanleiding geven tot een soort spirituele ervaring: ‘While performing and listening to gradual musical processes one can participate in a particular liberating and impersonal kind of ritual. Focusing in on the musical process makes possible that shift of attention away from he and she and you and me outwards towards *it*.’

Die samenhang tussen vorm en hoe aandacht een bijna spirituele dimensie kan krijgen is ook terug te vinden in het oeuvre van De Keersmaeker (in de woorden van de moderne Franse mystica Simone Weil: ‘Bidden is de zuiverste vorm van aandacht’). Net als Bach – die andere compagnon de route van De Keersmaeker – is er bij Reich de combinatie van eenvoud en complexiteit: het pianomotiefje van *Piano Phase* is zelfs door een niet geschoolde pianist te spelen, maar de compositie correct uitvoeren vergt dan weer een grote virtuositeit: want één van beide pianisten moet op gezette tijdstippen nét dat beetje versnellen waardoor de motiefjes uit fase geraken en één pianist als het ware één nootje opschuift ten opzichte van de andere, waardoor telkens andere ritmische en harmonische patronen optreden. De muziek van Reich heeft tenslotte die bevreemdende combinatie van een bijna fysieke concreetheid – het procedé is glashelder, de impact ervan lichamelijk – en mathematisch-cerebrale abstractie.

\*

Je zou kunnen zeggen dat haar eerste choreografie – die op *Violin Phase* – vertrok vanuit een paradoxale onmogelijkheid: solo dansen op een vierstemmig contrapuntische compositie. Het dwong De Keersmaeker meteen om de logica van de muziek los te laten en er iets anders, nieuws tegenover te plaatsen. Eerst waren er de bewegingen, dan pas de zoektocht naar een organiserend principe. ‘De muziek van *Violin Phase* heeft een uitgesproken dansant karakter. Het heeft iets klezmer-achtig, iets uitnodigends: iemand neemt de viool, staat op een dorpsplein en begint te spelen: wie wil er dansen? Maar de manier waarop Reich de vierstemmigheid organiseerde kon ik onmogelijk in mijn eentje belichamen. Dus moest ik op zoek naar een ander systeem. Waar ik op uitkwam was het principe van de accumulatie: het geleidelijk aan introduceren van al het bewegingsmateriaal. Ik dans de eerste beweging, herhaal die een gezet aantal keren, ik voeg daar beweging twee tussen, keer terug naar de openingsbeweging, herhaal die opnieuw, dans beweging twee nog eens, maar nu herhaald. Dat patroon is op voorhand vastgelegd, volgens mathematische verhoudingen die sporen met de muziek. De bewegingen transformeren dus gradueel, zonder duidelijke breuk, vergelijkbaar met een soort verspringend rijmschema. De uitdaging was vooral om de choreografie ruimtelijk te organiseren. Wat is mijn traject, waar ga ik naartoe? De muziek heeft iets van een rondo, door de herhaling lijkt ze rond haar as te draaien, en al draaiend wordt de klanktextuur dikker. De cirkel als grondplan bood uitkomst.’

Iets gelijkaardigs doet De Keersmaeker in *Come Out.* ‘*Come Out* was mijn eerste poging om iets voor twee te maken. Een eerste oefening in contrapunt dus. Het is gemaakt in New York, waar werkruimte ontzettend duur was. *Space is money*. Ik had bij wijze van spreken één uur repetitietijd met m’n danspartner per dag. Dat vergt dus een efficiënte aanpak. Ik weet nog dat ik de bewegingen aan de andere danseres toonde, zij die danste, en ik dacht: “Ai, dat ziet er niet goed uit.” Op een gegeven moment heb ik beslist om er niet naar te kijken. Ik vertrouw op hoe het voelt, op onze fysieke aanwezigheid op scène, dat neem ik als referentiepunt, en voor de rest werk ik verder op papier, en vertrouw ik op het uitgeschreven contrapunt. Dat was toen in essentie eenvoudig: ik maakte series van bewegingen, neem nu beweging a, b, c en d. En dan bouwde ik variërende reeksen: als jij a doet doe ik b, als ik abc doe, doe jij acb. Dat zorgt ervoor dat je snel kan werken. En dat je vrij snel een grote complexiteit kan krijgen, die toch leesbaar blijft.’

Het valt op dat De Keersmaeker over *Fase* spreekt met een grote intimiteit. Het voelt bijna niet als terugblikken. ‘Ik ben het dan ook blijven dansen, en al dansend is het als het ware in beweging gebleven, is het blijven leven.’

Het weerhoudt dans ervan om museaal te worden, want dans bestaat in essentie in het fysieke geheugen van de dansers. ‘Na zoveel jaren dans je dat als het ware op automatische piloot. Dat brengt je op een plaats van extreme orde en tegelijk van anarchie, een plaats die ik heel spannend vind om te zijn.’ De anarchie is er evenwel één op de vierkante millimeter: de vrijheid zit ’m in de voegen.

‘Het schema van bijvoorbeeld *Piano Phase* is extreem strak, de synchroniciteit met je danspartner, die je in je perifeer zicht ziet, vergt een bijna mechanische controle. Eens je begint te dansen, is de machine in gang gezet. Je zoekt dan de vrijheid in elke voeg die je hebt, de scharnieren tussen twee bewegingen. In de splitseconde van een draai, voel je: dit doe ik nu zo, hier ga ik even duwen tegen het systeem, maar telkens in de onmiddellijkheid van het moment. Want tegelijk moet je perfect in *track* blijven, moet je blijven tellen. Die ervaring is moeilijk uit te leggen, zeker als je zo’n stuk al 25 jaar danst. Tijdens het dansen danst er een lawine van beelden en herinneringen met je mee. Dat is het geheugen van een lichaam dat in je beenderen gebeiteld is.’

Wellicht is het daarom dat dat werk nog steeds zo dicht voelt bij De Keersmaeker: het veroudert niet zolang je het danst. Of het veroudert mee, waardoor de dans, als het ware, in fase blijft met de danser.

Dat ze dit ‘oermateriaal’ nu voor het eerst niet zelf danst is dus voor de choreograaf die toch vooral danseres is een bevreemdende ervaring. ‘Ja, het voelt wel als een afscheid. Ik heb dat inmiddels nog gedaan, met *Rosas danst Rosas* bijvoorbeeld, maar met *Fase* is het ingrijpender, merk ik.’

\*

Er mag continuïteit zijn tussen het vroege en recente werk van De Keersmaeker, op één punt verschilt het: de manier waarop de afzonderlijke delen eindigen. Met name: abrupt. Of zoals een toeschouwer het ooit verwoordde: ‘It goes on and on, and suddenly it stops.’

De vier bewegingen van *Fase* suggereren een nooit eindigend nu, en dat heeft misschien te maken met het nooit eindigende ‘nu’ dat late adolescentie kenmerkt, de frenesie van late jeugd – De Keersmaeker was per slot van rekening pas eenentwintig. Ook al thematiseert de ‘graduele process music’ van Reich het verglijden van de tijd – het zand dat uit een omgedraaide zandloper stroomt – wat het vooral toont is een permanent moment. En dat ‘nu’ in de tijd, dat moment dat zich steeds opnieuw opent, is zo absoluut dat het lijkt stil te staan. Zoals ook eb en vloed, als je het versnelt, een trilling wordt, zozeer in beweging dat het lijkt op stilstand. De vier bewegingen in *Fase* zijn geen *tranche de vie*, maar schijfjes opgeheven tijd, een staat die lijkt op oneindigheid: het was al bezig voor het begon, en stopt niet als het eindigt. Maar die oneindigheid is nog niet transcendent, het roept zijn tegendeel, onze eindigheid, en dus sterfelijkheid, nog niet op. Als je eenentwintig bent ligt de horizon van de dood niet alleen buiten bereik, maar ook buiten het zichtveld. De tijd lijkt nog voor altijd nu.

Toegegeven: de schikking van de vier bewegingen, het gebruik van de ruimte, van achter- en voorplan, verraden een duidelijke dramaturgie van het tijdsverloop. En door *Clapping Music –* waarvan de muziek enkel bestaat uit twee mensen die een ritmisch motief met de handen klappen – helemaal op het einde te plaatsen maakte De Keersmaeker van dit vierde deel een gestileerde opmaat naar het applaus waarmee het publiek een voorstelling akoestisch afgrenst.

Maar dat is nog iets anders dan hoe De Keersmaeker in haar recente werk tijdsverloop bijna architecturaal vormgeeft – denk aan het *heart of darkness* dat ze organiseerde op de gulden snede in *Mitten wir im Leben sind*, de sarabande waarin Bach de tijd lijkt uit te rekken. Het werd een duet in het donker tussen de cellist en zijn schaduw, een contemplatie op de dood, gemarkeerd door de ostentatieve afwezigheid van dansende lichamen. Ze lijkt die curve te enten op hoe een mensenleven voelt, en hoe men zo’n leven aan zichzelf vertelt: niet als een aaneenschakeling van momenten, of van elkaar afgesneden fases, maar als een bijna narratieve boog met verschillende snelheden, en met een steeds sterker wordende zwaartekracht die door het einde wordt uitgeoefend, wat Julian Barnes *the sense of an ending* noemde.

**Wannes Gyselinck**