**Achterwaarts in de toekomst vallen**

Deze tekst is geschreven te midden van het gewoel – zeg maar: de storm – die een maakproces altijd is, zeker als je iets maakt samen en in dialoog met dertien dansers. Onvermijdelijk ook in dialoog met een oeuvre dat inmiddels zestig voorstellingen omvat. In dialoog ook met een tijd die zelf stormachtig is, letterlijk en figuurlijk. De stormachtige chaos van zo’n proces is er overigens één die in grote mate moedwillig gecreëerd is. Door het bewust samenbrengen, of op spanning zetten van bronnen voor beweging die op het eerste zicht moeilijk bijeen te brengen zijn. Ik noem maar wat: de wortels van de blues én de taal van Shakespeare, blues én beats, de fragiele akoestiek van de menselijke stem – in dit geval: die van Meskerem Mees – en de meerlagig geproducete tracks van meester-producer Jean-Marie Aerts. Het spanningsveld ook, bij De Keersmaeker altijd, tussen zuivere vorm en betekenis, tussen dansen als zichtbare muziek en dansen als onuitgesproken mededeling, tussen een streven naar modernistisch-universalistische tijdloosheid (of boven-tijdelijkheid) en juist heel erg van deze tijd zijn. Wat dansen natuurlijk altijd is: helemaal in de tijd zijn.

**Wandelen richting catastrofe**

Beginnen bij het begin. Dit zou eerst een ABBA-voorstelling worden – pop dus. Volgde een afdaling richting de wortels van pop: de blues. Ook qua bewegingstaal keert De Keersmaeker op haar stappen terug, naar het begin van beweging: wandelen. Beide – blues en wandelen – komen samen in *Walkin’ Blues*, geschreven in 1930 door Son House, maar wellicht vooral bekend van de mythische bluesartiest Robert Johnson. Maar eerst het wandelen: een beweging die tegelijk volkomen dagdagelijks en metafysisch is, in de formule van De Keersmaeker zelf: ‘de horizontale verplaatsing van onze verticaliteit, de ruggengraat, onze antenne tussen hemel en aarde’. Laat ons even bij die basisbeweging stilstaan: we staan stil, dan verplaatsen we ons gewicht naar voren, en om niet te vallen plaatsen we een voet vooruit, zoeken we een nieuw tijdelijk punt van evenwicht, om ons zwaartepunt vervolgens terug naar voren te laten kantelen. En dat nog eens, en nog eens, en sindsdien – zo’n honderdduizend jaar geleden – zijn we niet meer gestopt. Dankzij die voortgang – die we sinds de 19e eeuw De Vooruitgang zijn gaan noemen – staan we nu waar we staan: op een *point of no return*, in razende vaart de catastrofe tegemoet, de storm in. Maar ik loop op de feiten vooruit.   
  
De beweging van het wandelen voert ons stapvoets terug naar wat je ook ons ‘eigenlijke’ tempo zou kunnen noemen, het ritme waarop mensen zich honderdduizenden jaren lang verplaatsten, over steppes, toendra's, gebergtes, steden, grensgebieden, langs rivierbeddingen en ringwegen. Het voert ons terug naar een van de basisritmes van ons lichaam: naast de hartslag, het ademhalen, de tred. De Amerikaanse essayiste Rebecca Solnit schrijft: ‘I suspect that the mind, like the feet, works at about three miles an hour. If this is so, then modern life is moving faster than the speed of thought, or thoughtfulness.’[[1]](#footnote-1)  De menselijke geest denkt stapvoets, alles wat sneller gaat, is dus sneller dan we kunnen denken, of in elk geval: gedachtenvol kunnen denken. Wandelen heeft ook zijn eigen muziek, een cadans van schrijdende, huppelende, soms hinkende of dravende versvoeten. Niet toevallig componeerden de romantische dichters hun gedichten al wandelend.

**Raven op Shakespeare**

De Keersmaeker creëert diepte in haar werk door bronnen op spanning te zetten, vaak bronnen die een historisch vergezicht openen en de lijnen van de tijd tot ver voorbij de duur van de voorstelling terug laten lopen in onze geschiedenis. Het is terugkijken om zo achterover de toekomst in te vallen. In EXIT ABOVE vond ze die historisch-ritmische tegentijd in één van haar vaste compagnons, de onuitputtelijke Shakespeare. Wat Bach is voor muziek, is Shakespeare voor de dichtkunst: nooit volledig te begrijpen, een oeuvre waar men nooit klaar mee is, en daarom voor elke tijd opnieuw een uitnodiging tot interpretatie. Het voordeel van het hebben van een oeuvre is dat je verschillende tijdspannes begint te hanteren. Die van de voorstelling – een avond – en die van al je voorstellingen bijeen, een mensenleven choreografie, die samengenomen de allures van een meta-compositie kunnen aannemen, met een begin, een midden en een einde. Dan beginnen voorstellingen elkaars contrapunt te vormen: van de in zichzelf gekeerde extase in Bibers *Mystery Sonatas* naar live blues-songs en beats die flirten met de affecten van rave en dance. Voorstellingen geven motieven en inhouden door. Zo eindigde de laatste grote voorstelling van De Keersmaeker met de bijna geschreeuwde recitering van een tekst van Leonardo Da Vinci, waarin hij beschrijft hoe je een storm en schipbreuk moet schilderen, in een taal die meteen ook levendige en akelig herkenbare beelden van rampspoed en de esthetisering ervan oproept. Die storm uit *Forêt* (2022) waaide over naar EXIT ABOVE, en dat in verschillende gedaantes.

In de eerste plaats is er *The Tempest* van Shakespeare, die fungeert als ‘ijsberg’ van de voorstelling – dat wat je als toeschouwer niet kan zien, niet hoeft te zien, maar die de voorstelling tegelijkertijd een zwaartepunt geeft dat zich diep onder de oppervlakte bevindt, én die de constructie drijvende houdt. Een onzichtbare plattegrond die het gebied dat de dansvloer is mee structureert, reliëf en complexiteit geeft. *The Tempest* is een van de laatste stukken die Shakespeare alleen schreef, met hoofdpersonage Prospero als herkenbaar alter ego voor de toneelmaker die Shakespeare was – een tovenaar-magiër die alle theatrale truken uit de kast haalt om zijn ‘plot’ voor elkaar te krijgen. Wellicht fungeerde *The Tempest* zelfs als een *showcase* stuk om theater-mechanieken te demonstreren. De regie-aanwijzing ‘exit above’ suggereert dat personages via kranen een verticale exit konden maken – *into thin air*.

**The Tempest**  
Het verhaal is dun, de voorgeschiedenis archetypisch. Tien jaar voor het stuk begint was Prospero hertog van Milaan. Eerder dan regeren verdiepte hij zich in de kunsten, wat in de vroege zeventiende eeuw tegelijk kunst en wetenschap, maar ook magie en alchemie kon betekenen. Volgt een klassieke broederstrijd: verraden door z’n broer moet hij halsoverkop met z’n dochtertje Miranda op de vlucht slaan, scheept ’s nachts in op een gammele sloep, met als enige bagage zijn inderhaast meegenomen boeken. Prospero en Miranda spoelen aan op een eiland in de Bermuda driehoek, Prospero knecht er een lokale bewoner (Caliban, dun anagram voor 'kannibaal'), en bevrijdt de geest Ariel die hem nu dient. En dan, tien jaar later, begint het stuk met de titel: *the tempest*, een door Prospero opgeroepen storm die de toevallig passerende schepen van zijn broer aan splinters slaat – of zo lijkt het toch, want Prospero is magiër, maar even goed meester in theatrale *special effects*. De opvarenden stranden in afzonderlijke groepjes op het eiland. Doorheen het stuk treedt Prospero op als regisseur – of choreograaf – die de bewegingspatronen van de schipbreukelingen via magische manipulatie (of regie-aanwijzingen) uitzet, zodat ze zich uiteindelijk allemaal samen in een door hem getekende cirkel bevinden. Onderweg zet hij een geëlaboreerd plot op,  zoals het een toneelmeester betaamt, met Ariël als zijn toneelknecht. Er is een liefdeslijn – zijn dochter wordt verliefd op een koningszoon, er volgt vergeving, verzoening, een liefdesverbintenis. Aan het slot van zijn ‘spektakel’ laat Prospero Ariël gaan, werpt zijn magische boeken in de zee en breekt zijn staf. Hij zweert zijn magie af, en tegelijk verbreekt hij ook de theatrale illusie – ‘these our actors, as I foretold you, were all spirits and / Are melted into air, into thin air’ – deze acteurs, zoals ik je had voorspeld, waren slechts geesten die nu vervluchtigen.’ Daarna verzoekt hij, in een directe aanspreking, het publiek om ook hem – Prospero, de acteur, de schrijver, Shakespeare – vrij te laten, door te applaudisseren (één aantrekkelijke verklaring voor waarom we überhaupt applaudisseren na een voorstelling voert ons terug naar premoderne tijden, waarbij we de boze geesten, of de voorstellingen ervan, verjagen door met onze handen het geluid van donder na te bootsen – we imiteren dat wat ons angst aanjaagt en verdrijven zo onze angst. We tonen de storm, om hem te bezweren).

**Wat we achterlaten**

De figuur van Prospero is om vele redenen interessant: hij belichaamt tegelijk de magie van de kunst, en de wil tot mens- en natuurbeheersing van de moderne mens. Tegelijk dus waar onze tijd wellicht nood aan heeft – kunst –, én waarom we ons thans in een storm bevinden. Hij is de kunstenaar die een magische cirkel trekt in het zand, en een plek creëert – het theater – die in het beste geval kan dienst doen als schuiloord, maar ook als een plek voor collectieve reflectie, collectief mee-voelen (rouwen bijvoorbeeld), tot het verkennen en oproepen van complexe affecten die we in onze complexe tijd mogelijks nodig hebben om ons in de onvermijdelijke storm te bewegen op een manier die toch waardig en menselijk is. Affecten die mogelijks ook de storm kunnen helpen temperen.

Zie je de dertien dansers dansen, dan zie je doelmatige ondoelmatigheid, zuiver plezier dat toch geen hedonisme is – het kost moeite, zeker het dansen, maar ook het kijken vraagt je aandacht. Die ‘investering’ van zoveel talent, tijd, concentratie en, welja, ook geld, in dertien op elkaar afgestemde dansende lichamen speelt niet zozeer in op genot, maar hoopt heilzaam te zijn. Heilzaam, afkomstig van ‘helen’, wat uiteindelijk betekent: het heel maken van iets wat gebroken is – al toont De Keersmaeker ook altijd ook de schoonheid van het gebroken-zijn, van de scherven die in prachtige patronen op de grond aan gruzelementen liggen.

Dus Prospero is zo’n trekker-van-cirkels, een kunstenaar. Maar hij is ook een wetenschapper, een moderne mens, een manipulator van mens en omgeving, iemand die de natuur en de elementen beheerst (*The Tempest* opent eigenlijk met wat we nu ‘geo-engineering’ zouden noemen, het oproepen van een storm en dus controleren van  het weer – sommige vooruitgangsoptimisten geloven nog steeds dat dergelijke staaltjes van technologisch ingrijpen op de natuur ons veilig doorheen de storm kunnen loodsen. Anderen zien net in die pogingen een vorm van *hubris* die inmiddels enkele eeuwen de storm aanjaagt). Prospero is eveneens de prototypische Europese kolonialist, die beschaving zegt te brengen, maar de autochtone bevolking tot slaaf maakt. Al herroept hij dat laatste: op het einde is enkel hij nog onvrij, bepaald door zijn attributen: de staf, zijn boeken.

Wanneer Prospero op het einde van *The Tempest* zijn Kunst – de magie, de wetenschap, de kunst – afzweert, dan doet hij iets waarvan we geneigd kunnen zijn te denken dat we dit ook nu moeten doen. In elk geval, doen waar een crisis toe uitnodigt: nadenken over wat je meeneemt, wat je moet veranderen, en wat je moet afzweren door het vijf vadems diep in de zee te gooien.

Maar dat – The Tempest, het verhaal, de personages – situeert zich in de voorstelling allemaal onder het wateroppervlak, als verborgen partituur, als het verzonken deel van de ijsberg. Tipjes ervan komen aan de oppervlakte in de lyrics van Meskerem Mees. De iconografie van de personages in de kunst vormde een bron voor de fysieke retoriek, poses en frases die elke dansers afzonderlijk vervolgens vertaalden naar hun eigen lichaamstaal. Sommige scènes worden fysiek ‘verteld’, maar ook hier is de vertelling niet belangrijk, wel hoe bepaalde spanningen tussen personages leiden tot relaties in beweging, in ruimtegebruik, in al dan niet contrasterende fysieke kwaliteiten.

**Achterwaarts de toekomst in vallen**Naast *The Tempest* van Shakespeare woedt nog een tweede, tegelijk kleinere en grotere storm in de voorstelling. Hij werd beschreven door de Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin in zijn korte tekst *Angelus Novus* (één van de 18 Thesen “Über den Begriff der Geschichte” uit 1940). Vertrekkend vanuit een beeld van Paul Klee beschrijft Benjamin een engel – de engel van de geschiedenis – die met geopende vleugels achterwaarts de toekomst in valt, het gelaat naar het paradijs gewend maar niet in de mogelijkheid terug te keren, ‘want een storm waait uit het Paradijs’ – *ein Sturm weht vom Paradiese her*. Waar wij een ketting van gebeurtenissen zien – de geschiedenis – ziet de engel een catastrofe die hem de brokstukken, restanten van verwoesting en ruïnes voor de voeten slingert. En dan de flegmatische slotzin: ‘Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.’[[2]](#footnote-2) Dat wat wij vooruitgang noemen is deze storm. De voorstelling is een onderhandeling met deze storm – vooruitgang, met de storm uit de *The Tempest*, een onderhandeling ook met de idee van catastrofe, met de idee dat de storm iets is dat ons overkomt, en met het inzicht dat wij – de Westerse mens dan bij uitstek – de storm *zijn*.

Wat kan dans betekenen, afgetekend tegen deze omineuze achtergrond? Het zou de hoofdvraag van de voorstelling kunnen zijn. Om te beginnen dus: op onze stappen terugkeren, in het volle besef dat dat niet kan. Terug onze eerste stappen leren zetten. Wandelen is zoals gezegd een lopende onderhandeling met instabiliteit. Instabiliteit als impuls om te bewegen, door tijdelijk herstel van stabiliteit. We verplaatsen ons zwaartepunt op zo’n manier dat we beginnen vallen, een val die we breken door ons andere been, als tegengewicht, naar voor te plaatsen, en dat proces van tijdelijk evenwicht en de verstoring ervan verder te zetten. Dat benen- en voetenwerk – *footwork* – is vaak de basisbeweging van volksdans, van Ierse reidans over flamenco tot *urban* dancing. Ze wordt versneld, stationair en ter plaatse gehouden, geometrisch uitvergroot, in groep gesynchroniseerd, gesyncopeerd. Wandelen kan je vertragen – *slow walk* – of versnellen, en dan wordt het rennen. Bpm is alles – Beats Per Minutes. Van *andante* – letterlijk: in wandelpas – naar het tempo van een *courante* – looppas – in een cellosuite van Bach bijvoorbeeld, of het geschuifel van een breakdance *shuffle*.

Zoals steeds creëert De Keersmaeker complexiteit uit eenvoud. Of laat ze de entropische krachten die altijd in de kiem in eenvoudige bewegingen aanwezig zijn op een gecontroleerde manier de vrije teugel. In stilstand sluimert altijd de mogelijkheid van een explosieve sprint, stilstand wordt stappen, stappen lopen, lopen rennen, lijnen worden cirkels, cirkels spiralen, spiralen ellipsen, dansers trekken als planeten hun banen, met altijd de mogelijkheid dat ze vrije radicalen worden, uit hun banen vallen, relaties aangaan, clusteren, zich organiseren tot iets wat lijkt op een tegenvoorstel. Een manier om in de storm tegelijkertijd te rouwen, in opstand te komen, maar vreugdevol.

***High water blues***

Wat ik net beschrijf is een van de kenmerkende affecten uit de bluesmuziek. Blues dus: volkskunst par excellence, een medium voor *storytelling*, voor het uitzingen van pijn, waarbij de muziek meteen ook de *healing* (opnieuw: heel-maken) is van iets wat in de lyrics als gebroken wordt bezongen. De opnames van historische bluesartiesten geven de indruk dat blues een solitaire kunst is, maar wat we weten over de oorspronkelijke opvoeringscontext wijst op het tegendeel: collectief, luid want met veel mensen op de achtergrond, vandaar de nood om te *howlen*, om de gitaar eenvoudig te houden en hard te spelen, te stampen op houten podia waardoor de *beat* op een natuurlijke manier versterkt wordt. Solitair én collectief dus, geen medium voor depressie – dof, solitair, uitzichtloos – wél voor rouw: rouw richt zich op herstel, op de toekomst, en is iets wat je collectief kan doen.

De blues heeft haar wortels in een muzikaal-spirituele traditie die op haar beurt ontstond tijdens het structureel geweld – en daaruit voortkomend nationaal trauma – van slavernij. Een rol voor collectieve verwerking van trauma speelde blues tijdens de nasleep van historische catastrofes als *The Great Mississippi Flood*, de verwoestende overstromingen van de Mississippi in 1927 (maar ook in 1916), waarbij bijna een miljoen mensen – vaak arm en zwart – hun huizen, familie of levens verloren. Deze catastrofes werden bezongen in blues songs als *When the Levee Broke* (toen de dijk brak), *High Water Blues, Backwater Blues, Mississippi Heavy Water Blues* en noem maar op. Ze vormen een collectief archief – een *record* – van hoe individuen collectief deze rampen ervoeren en te boven kwamen, een traditie van ‘zingen over De Ramp’. Het biedt een voor-beeld van hoe muziek – en bij uitbreiding kunst – ons helpt om catastrofes te overleven, niet in strikt fysieke zin, maar spiritueel-mentaal: hoe we een ramp te boven komen, terug boven water komen, individueel en collectief.

**Rays from another world**

Echo’s uit dit blues-archief worden live en akoestisch gebracht door danser-gitarist Carlos Garbin en Meskerem Mees. Dat is de globale architectuur, de muzikale dramaturgie: live blues, gedeelde intimiteit van live muziek, reële akoestiek – de geluidsbron is traceerbaar. En daartegenover de zware beats van Jean-Marie Aerts, vanuit speakers, *high on technology*, opzwepend en vurig. Ze roepen affecten op die doen denken aan wat de betreurde cultuurcriticus Mark Fisher schreef over *rave culture* in zijn korte essay “Baroque Sunbursts”. Hierin denkt hij na over de politieke betekenis van rave, en doet dit aan de hand van de grote theoreticus Frederic Jameson: ‘From time to time’, schrijft Fredric Jameson, ‘like a diseased eyeball in which disturbing flashes of light are perceived or like those baroque sunbursts in which rays from another world suddenly break into this one, we are reminded that Utopia exists and that other systems, other spaces are still possible.’ [[3]](#footnote-3) Die ‘flitsen van een andere wereld’ maakte Fisher, theoreticus én raver – mee tijdens de verboden raves in de vroege jaren negentig in de UK. Jonge mensen dansten zich de nacht door, tussen wanhoop en extase. Het waren kortsluitingen van het systeem dat we nu neoliberaal noemen – het *There is no alternative* van Thatcher werd tot kortsluiting gedanst, zodat er glimpen van een alternatief, van utopie zichtbaar werden.

Hoe zo te dansen dat we ons dat kunnen herinneren, het alternatief, utopie? Kan je zo dansen, in groep, dat het dansen zelf een model kan worden, nee, een uitnodiging eerder, voor collectieve zelforganisatie, tegelijkertijd vreugdevol en combattief?

Wannes Gyselinck

15 april 2023

1. Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking*, Verso, London, 2000, p.11. [↑](#footnote-ref-1)
2. Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974. [↑](#footnote-ref-2)
3. Mark Fisher, “Baroque Sunbursts”, *Rave: Rave and its Influence on Art and Culture*, ed. Nav Haq, Black Dog Publishing, London, 2016. [↑](#footnote-ref-3)