



Rosas, Bach/Creatie 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 breakdancemotoriek 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-