

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 theateraal 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 bijzonders 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