

een hand naar boven, de andere naar beneden gericht, om de transitie tussen hemel en aarde te geleiden. Onze meiboomdansen verwijzen eveneens naar de kosmische kringloop: kringdansen rond een boom, symbool van het leven, uitgevoerd bij het begin van de lente om het eeuwig terugkerende leven magisch te ondersteunen. Overal ter wereld hebben cirkeldansen en spiraaldansen verband met dat cyclische tijdsverloop van macrokosmos en microkosmos, met zonneaanbidding, fertiliteitsriten n.a.v. lente, huwelijk en geboorte, enz. Vanaf het ogenblik dat de dans zich ook als 'kunst' is gaan manifesteren, blijft diezelfde drijfveer aanwezig om de kosmische cycli en de transit van aarde naar hemel, van leven naar dood, uit te drukken in de symboliek van verhalen. In 1653 danste Lodewijk XIV zijn fameuze rol van de Koning in het cyclische verhaal van het *Ballet de la Nuit*. In de negentiende eeuw trachtte de dans te ontsnappen aan de harde realiteit van de nieuwe industriële maatschappij: weg van het aardse (op de pointes!), in escapistische sprookjes waarin sterfelijke helden de grenzen van het leven oversteken (de Griekse rijdansen naar Hades!).

Trance

In veel culturen streven dansers de trance-toestand na, om te ontsnappen aan de tijd, en dus ook aan de ruimte, aan de aardse zwaartekracht. In die hoedanigheid kunnen ze in contact treden met geesten of oppermachten en hun boodschappen overbrengen naar de gemeenschap.

Ook buiten het ritueel is dit een toestand die elke danser - ook hij die voor het genot van zichzelf of van de anderen danst - tracht te benaderen. Hij wil zo in een circulatie van energieën terechtkomen die een illusie van vrijheid creëren, van ontsnappen aan de wetten van tijd en ruimte. 'Elk individu is een kern van energie waaraan het zelf participeert,' schrijft Roger Garaudy. Die participatie zal ertoe leiden dat het ook op de natuurlijke stroom van die energie zal willen ingrijpen, hem zal willen manipuleren, en zo handelend ook een ingreep op de tijd zelf zal plegen.

In alle belangrijke episodes van de dansgeschiedenis heeft de dans biologische tijdsstructuren willen modificeren in artificiële ritmes: wil kunst niet altijd de realiteit dener maken, de dynamiek van de handeling intensiveren?

Maar nooit is die intentie om met de tijd, als creatief gegeven, iets aan te vangen zo sterk aan de orde geweest als in de twintigste eeuw. Wellicht hebben de mogelijkheden van de film de andere kunsten die intrinsiek met tijd te maken hebben wel de ogen geopend. In de film, zo bleek, kan de logische, chronologische



Schicksalslied - Mary Wigman (1935)

volgorde der gebeurtenissen overhoop worden gehaald. René Clair schopte herrie met zijn *Entr'acte* (1924), waarin de gewone orde en zijn traditionele logica doorbroken worden. De beelden volgen elkaar op volgens de wetten van onirische associaties, onbewuste psychische automatismen, objectief toeval. Een beetje zoals de écriture automatique van Tzara en Breton. En later de action painting van Jackson Pollock en het hele oeuvre van Merce Cunningham, dat binnen een vastgelegde tijdsduur 'collages' vertoont van bewegingen zonder causaal verband, in een juxtapositie of successie die vaak aleatorisch bepaald zijn. Het is waarschijnlijk geen toeval dat *Entr'acte* gemaakt werd voor de Ballets Suédois van Rolf de Maré. Omdat dit gezelschap een broeinest was voor avant-garde. Maar er kwam meteen ook een besef dat film een illusie is, die achteraf aan-

Jean Börlin als derwisj



schouwd wordt, waar dus hoe dan ook het gebeuren al een verleden heeft en vastligt.

In theater en vooral in dans, met zijn in essentie grotere abstractiegraad, gebeurt de handeling hic et nunc.

Mary Wigman zei: 'Dans vertelt niet wat voorbij is, ze concentreert in een symbool of in een mythe wat bezig is te ontstaan.' Dans weerspiegelt het streven naar de oorsprong, naar de oerkrachten, de zoektocht naar de vergeten wortels en naar de essentie, over de beschavingen heen.

Ook Doris Humphrey heeft het over die verloren roots. Voor haar is dansen analoog aan het leven, een onophoudelijke strijd tegen de zwaartekracht, een strijd van vallen en weer opstaan ('fall and recovery'), een spanningsboog tussen twee dode punten: begin en einde van het leven. In zijn poging de tijdsduur van een dans bewust structuur te geven, ontleende Rudolf von Laban zes fundamentele ritmes aan de Griekse poëzie, die ieder een eigen emotionele kleur uitstraalden. Het dynamische karakter van de beweging correspondeerde met zes 'graden' van spanning en ontspanning, van versnelling en fixatie in de tijd, van concentratie en spreiding in de ruimte. Weinig theoretici hebben zo duidelijk als Laban het onderscheid tussen tijdelijkheid en ruimtelijkheid uitgedrukt. Veel choreografen hebben het over het uitzetten van een beweging in de ruimte, terwijl ze het eigenlijk hebben over het construeren van tijdsstructuren.

Real time

De tijd van de uitvoering van het kunstproduct loopt gelijk met die van de aanschouwer. En daarna is het afgelopen, is het hele gebeuren overgeleverd aan de vage obscuriteit van de herinnering, geen materiële sporen nalatend. Daarover schrijft Garaudy: 'Zij die, zoals Martha Graham, een vuur gebracht hebben op aarde, hebben geen materieel spoor nagelaten: noch Socrates, noch Jezus. Ze leven. Ze leven omdat de vlam die ze hebben overgebracht door het woord en door de beweging, zich doorheen hun directe discipelen verspreid heeft langs almaar groeiende golven, als een eeuwigdurende wederopstanding.'

Het 'real time'-principe dat zo vaak wordt aangehaald als het bewijs van 'eerlijkheid' van de dans, betekent echter niet dat dans geen ruime speelruimte heeft om zich met magische allures aan het verwekken van illusies te begeven. Alle grote choreografen verstaan die kunst van het manipuleren van de tijd, alsof hij een plastisch gegeven is dat kneedbaar is en dat je vorm kan geven, en waarvan de aanwezigheid als het ware tastbaar, waarneembaar kan gemaakt worden.