

Rudi Laermans over *Ballet across Border: Career and Culture in the World of Dancers* van Helena Wulff

## Een antropologische kijk op de danswereld

I  
De Zweedse Helena Wulff was ooit een van die vele meisjes die bij het horen van muziek spontaan gaan dansen en vervolgens, daartoe aangemoedigd door de ouders, op jonge leeftijd de lokale balletschool bezoeken. Tot een carrière als ballerina kwam het echter niet. Op haar zeventiende moest Wulff het ballet opgeven vanwege een rugkwaal. 'Maar mijn lichaam herinnert zich nog steeds hoe het aanvoelt om te dansen. Leren dansen en dansen zelf zijn musculaire ervaringen die nooit volledig verdwijnen', zo schrijft Wulff in de openingsparagraaf van de proloog tot haar studie *Ballet across Border: Career and Culture in the World of Dancers* (Oxford/New York, Berg, 185 pp.). Zo'n honderd pagina's later thematiseert ze opnieuw de spreekwoordelijke *imprint* van het ballet op iemands lichaam en gewaagt ze van het bestaan van een 'musculair geheugen'. Maar dan gaat het al lang niet meer over het letterlijk diepgaande socialisatie- of disciplinerings-effect van het balletonderwijs. We zitten nu midden in een resem beschouwingen over het specifieke lichaamswerk dat het theaterballet van haar beoefenaars vergt. En inderdaad, vaak wordt het uiterste geëist. Want 'goed' is in de professionele balletwereld, met haar sterke concurrentiële verhoudingen, al snel synoniem met 'onvoldoende goed'. Vandaar het fysieke heroïsme van zoveel balletdansers en -danseressen, hun veronachtzaming van letsels en verwondingen, het cultiveren van immer verlegde pijngrenzen – alsof fysieke ongemakken alleen maar uitdagingen zijn tot nog een 'zelf-overwinning' meer.

Is deze lichaamscultuur (cultus?) echter wel zo specifiek voor wat Wulff zelf 'de klassieke

balletcultuur' noemt? Gaat het hier om een waarde ('pijn') en een overeenstemmende norm ('je moet kunnen afzien') die enkel in de balletwereld opgeld doen? Op basis van eigen waarnemingen, onder meer binnen het Rosas-gezelschap van Anne Teresa De Keersmaeker maar ook daarbuiten, durf ik dat enigszins te betwijfelen. Het is een vraag die ik mij tijdens het lezen van dit boek wel vaker heb gesteld. Gaat het over de balletcultuur, zoals Wulff veronderstelt, of gelden haar vaststellingen voor de danswereld als zodanig? (Overigens verwijzen ook door Wulff gebezigde uitdrukkingen als danswereld naar de titel van H.S. Beckers semi-klassieke boek uit 1982, *Art Worlds*). Hoe pertinent is met andere woorden het onderscheid tussen klassiek en hedendaags of, in een ander register, tussen ballet en (post)moderne dans, wanneer geen esthetische vormen of distincties maar de achterliggende werk- en lichaamscultuur in beeld verschijnen? Ik neem deze vraag hierna alvast mede tot leidraad van mijn bespreking van dit voor het overige erg belangwekkende boek.

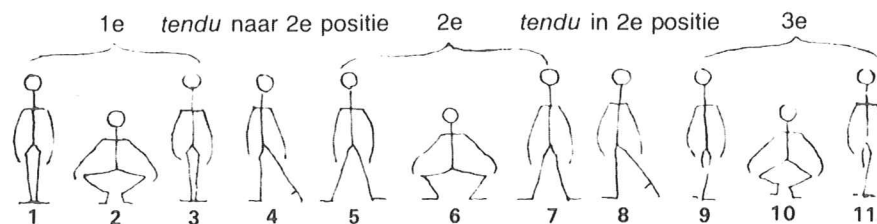
*Ballet across Borders* hebben we te danken aan het feit dat Helena Wulff geen ballerina, wel antropologe werd. Na studies over onder meer jeugdcultuur en etniciteit besloot Wulff om alsnog naar de wereld van het ballet terug te keren, zij het ditmaal in de positie van onderzoeker. Ze wist zich daarbij gedekt door de groeiende academische erkenning van én belangstelling voor *dance studies* – recenter ook: *performance studies* – tijdens de afgelopen vijftien jaar. De overgrote meerderheid van de ondertussen verschenen publicaties kiest echter voor ofwel een danshistorische aanpak, ofwel een meer of minder filosofisch getinte 'tekst'-

gerichte benadering ('wat en hoe wordt er voorgesteld of gerepresenteerd?'). Overigens combineren de interessantste studies in de regel beide werkwijzen. Als antropologe stelde Wulff daarentegen minder belang in de balletkunst als zodanig en veeleer in het professionele leven en de carrière van de modale balletdanser(es). Wat haar daar nu juist aan interesseerde, blijft echter tamelijk vaag.

*Ballet across Borders* mist inderdaad een duidelijke probleemstelling. Dat valt in zoverre te billijken dat Wulff met haar onderzoek pionierswerk heeft verricht en dus ternaauwernood op een onderzoekstraditie kon terugvallen. Ook naar andere artistieke beroepen is trouwens relatief weinig onderzoek gedaan. Alles welbeschouwd lijkt Wulff zich zo'n beetje te hebben gedragen als een onwetende maar nieuwsgierige etnograaf die een tijdlang in een hem of haar vreemde wereld vertoeft met het oog op een 'thick description' (dixit de beroemde antropoloog Clifford Geertz), een interpretatieve beschrijving van de inheemse cultuur. Helemaal onwetend was Wulff natuurlijk niet: ze had tenslotte ooit balletschool gevolgd.

## II

Wulff verbleef medio jaren negentig een jaar lang in de coulissen – ook letterlijk trouwens, tijdens voorstellingen – van het Royal Swedish Ballet (Stockholm), gevolgd door telkens goed drie maanden rondhangen of, met een wat duurder woord, participerende observatie in het British Royal Ballet (Londen), het American Ballet Theatre (New York) en, jawel, het door coryfee William Forsythe geleide Ballett Frankfurt. Ze wist in elk van deze locaties toegang te verkrijgen tot de meer informele ge-



Pliés

bieden of *back regions* (dixit socioloog Erving Goffman), zoals kantines of kleedkamers, ja zelfs de woonkamers van de dansers, met wie ze uiteraard ook vele kortere en langere gesprekken voerde. En zoals dat in antropologisch veldwerk doorgaans het geval is, kon ook Wulff met sommigen beter dan met anderen opschieten. Ze had zo haar sleutelinformanten, en ze hield aan haar opeenvolgende verblijven langdurige vriendschappen over. Wulff moest overigens in de beginperiodes van haar tijdelijke residenties keer op keer duidelijk maken dat ze geen 'ordinary dance writer, let alone a critic' was (dat lichtjes denigrerende 'ordinary' was natuurlijk helemaal niet nodig geweest – maar dit terzijde). Het zegt veel over de nog altijd bestaande kloof tussen de wereld der *dance studies* en de *dance world* zelf. Anders dan in bijvoorbeeld het veld van de beeldende kunsten zijn universitaire onderzoekers in de danswereld een quasi onbekend fenomeen.

Gegeven de langere onderzoeksperiode in het Royal Swedish Ballet, waarmee Wulff ook naar Japan meereisde voor een tournee van drie weken (zeventien opvoeringen in eenentwintig dagen!), weegt dit gezelschap uiteraard nogal zwaar door als inzichten of redeneringen worden geïllustreerd. In het algemeen bewaakt Wulff echter voldoende het respectievelijke aandeel van de drie klassieke gezelschappen in haar studie. Daarentegen komt haar veldwerk binnen het Ballett Frankfurt er eerder bekaaid vanaf. Wulff refereert af en toe wel aan voorvallen in Forsythes gezelschap, maar betreft het voor het overige relatief weinig in haar betoog. Het vergaarde materiaal wordt tot aan het eind van het boek opgespaard. Onder de titel *Coming Together to Make a Ballet* beschrijft Wulff in goed vier bladzijden het werken aan *Sleepers Guts* in de herfst van 1996. Ze toont zich vooral getroffen door de egalitaire werkverhoudingen in Frankfurt enerzijds, door de productieve inzet van video en andere *high tech* anderzijds.

Wie ook maar een beetje vertrouwd is met Forsythes werk zal van Wulffs vaststellingen niet

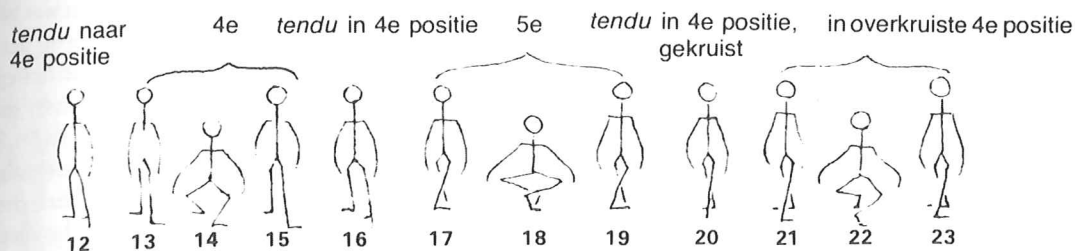
meteen opkijken. Problematisch is echter dat ze het Ballett Frankfurt apart zet en isoleert. Nochtans had juist een meer systematische vergelijking tussen de hedendaagse balletcultuur in Frankfurt en de meer klassieke in de drie andere bestudeerde gezelschappen bijzonder leerrijk kunnen zijn. Het was dan meer bepaald mogelijk geweest om vanuit het oogpunt van werk- en lichaamscultuur zowel de gelijkenissen als de verschillen tussen hedendaagse en klassieke dans *binnen* de balletwereld nader uit te klaren. Nu beschrijft Wulff bijvoorbeeld in het hoofdstuk *Work as Vocation* een erg traditioneel aandoende, sterk hiërarchische verhouding tussen de dansers en hun choreografen of balletmeesters. Het is het bekende verhaal van dansers die zich passief passen moeten eigen maken, af en toe een suggestie voor een kleine verbetering mogen doen, en dan bij de onderzoekster klagen over een gebrek aan inbreng en informatie (bijvoorbeeld over de verhaallijnen van het ingestudeerde stuk!). Bij Forsythe heerst daarentegen een participatieve werksfeer: de gezelschapsleden zijn co-auteurs, ja potentiële co-choreografen.

### III

Een diepgaande vergelijking tussen het Ballett Frankfurt en de drie andere compagnies had heel wat meer kunnen leren over twee geheel verschillende *werkstijlen*. In ideaaltypische termen kan men die omschrijven als *democratisch-participatief* respectievelijk *autoritair-hiërarchisch*. Het sociologisch belang van dit onderscheid spreekt welhaast vanzelf. De 'overgang van een bevels- naar een onderhandelings-huishouding' – de uitdrukking is van de Amsterdamse socioloog Abram de Swaan – markeert immers een meer algemene omslag binnen de naoorlogse Westerse cultuur. Zo democratiseerden onder meer de gezinsrelaties en de werkverhoudingen binnen (vooral) het middenkader. In- en samenspraak, wederzijds overleg en medezeggenschap werden deels officiële doeleinden, deels informeel erkende waarden.

Bevelen kon van langsom minder binnen de sfeer van gezin en beroep. Daarom vinden ouders het vandaag de dag een doodgewone zaak om met de kinderen over de schoolkeuze of de vakantie te overleggen, en besteden managers thans zoveel tijd aan vergaderingen of functioneringsgesprekken met ondergeschikten.

Waarom is deze algemene sociaal-culturele tendens zo marginaal gebleven in de balletwereld (en wellicht ook in de wereld van de klassieke muziek; voor de theaterwereld ligt de zaak heel wat complexer)? Waarom neemt een gezelschap als het Ballett Frankfurt inderdaad een uitzonderingspositie in? Het door Wulff nimmer gethematiseerde verschil tussen hoofdzakelijk reproductief repertoire-ballet en het op hedendaagse creaties gerichte Ballett Frankfurt zit daar allicht voor iets tussen. Toch mag het belang van dit 'esthetisch' onderscheid niet meteen worden overschat. Het is bepaald niet zo dat de spreekwoordelijke oubolligheid van het klassieke repertoire de continuïteit in de hiërarchisch-autoritaire werkstijl verklaart. Het invoeren van het algemene belang van discipline voor de balletkunst lijkt evenmin erg plausibel. Want ook de leden van hedendaagse dansgezelschappen kan men, soms mits enig doorvragen, regelmatig horen klagen over een teveel aan hiërarchie en discipline, en over een navenant gebrek aan inspraakmogelijkheden tijdens het werkproces. Er bestaat kortom geen naadloze homologie tussen de wereld van het klassieke ballet en een autoritaire werkstijl enerzijds, tussen de hedendaagse dans en een democratisch arbeidsethos anderzijds. Welke factoren dan misschien wel het onderscheid in werkcultuur binnen danscompagnies (of theatergezelschappen!) kunnen verklaren, blijft voornog een open vraag. Mij heeft het alvast gewoonweg verbaasd dat Wulff deze kwestie nergens expliciet aankaart. En dat terwijl die nochtans hoogst pertinent was (en is) voor haar onderzoek. Of is William Forsythe soms behalve een choreografisch genie ook een sociologisch wonderkind, iemand wiens persoon-



lijke idiosyncrasieën tevens verantwoordelijk zijn voor de democratisch-participatieve werkstijl van het Ballett Frankfurt?

#### IV

In het licht van het gedane veldwerk heeft het mij ook meermaals verwonderd dat *Ballet across Borders* zo sterk analytisch van opzet en betoogtrant blijft. Vaststellingen of redeneringen worden weinig, soms helemaal niet, met etnografische voorbeelden verlevendigd – alsof Wulff bang is voor iedere zweem van anekdotiek en zich impliciet wil distantiëren van de heel wat smeüger journalistieke research over de balletwereld (type *Off Balance: The Real World of Ballet* van Suzanne Gordon). Niet dat Wulff een gortdroog academisch werkstuk boordevol conceptuele exercities heeft geschreven. *Ballet across Borders* is een heel leesbaar, helder opgebouwd boek. Maar het mist de zin voor het rake detail of de minutieuze observatie die antropologische studies of sociologische etnografieën zo boeiend én plezierig om lezen maakt.

Nemen we bijvoorbeeld nogmaals het hoofdstuk *Work as Vocation*, overigens een mooie, wellicht aan Max Weber ontleende titel. Wulff doet daar echter ternauwernood wat mee: je zoekt tevergeefs naar treffende uitspraken van dansers over hun inzet voor hun rol of – waarom ook niet – voor de danskunst. Wulff beschrijft onder meer het routineuze volgen van vaak monotone dansklassen, meestal georganiseerd in de voormiddag. Anders dan in vele hedendaagse dansgezelschappen worden in balletcompagnies gewoonlijk aparte klassen voor mannen en vrouwen ingericht (soms hebben eersteplandansers eveneens eigen klassen). Want terwijl de mannelijke dansers vooral hun fysieke kracht moeten ontwikkelen en onderhouden met het oog op sprongen en *liftings*, dienen danseressen zich blijvend te trainen in balansoefeningen voor bijvoorbeeld pirouettes. Het meest opvallende aan een balletklas is echter het simpele gegeven dat de dansers nog maar eens de oefeningen uitvoeren die ze al

sinds jaar en dag doen. Wulff ontgaat dit uiteraard niet, maar haar beschrijving van een prototypische dansklas, dan toch een essentieel ingrediënt van elk professioneel dansersleven, is behalve kort ook weinig evocatief. Noch de disciplinerende monotonie of 'drill', noch het allicht ook wel voorkomende dansplezier, weet ze aan de lezer(es) over te brengen. Het mangelt Wulff ten enenmale aan een pen die een *tableau vivant* kan neerzetten, als 'uit het leven gegrepen'. Men kan veel reserves hebben tegenover het traditionele antropologische model van een quasi-realistische representatie of weergave. Maar zonder een uiteraard 'valse' (want geschreven, dus geconstrueerde) 'levensechtheid' is etnografie gewoonweg synoniem met afstandelijke reportage.

Over het eigenlijke repetitie- of werkproces en de verhoudingen tussen de dansers en de choreografen of balletmeesters ('coaches') is de auteur van *Ballet across Borders* al even bondig en weinigzeggend. Wulff signaleert bijvoorbeeld wel dat 'repetitieperiodes ertoe neigen om een proces te zijn van een initiële verwachting die wordt gevolgd door monotonie, met tussendoor momenten van chaos en creativiteitsblokkades die vroeg of laat in vooruitgang resulteren'. Ze laat de lezer(es) echter alweer op zijn of haar honger: ze geeft géén 'thick description' van de vermelde verwachting, ze illustreert helemaal niet het onderweg vastlopen van een werkproces. Ook voor de typische werkverhoudingen tussen dansers en choreografen (of balletmeesters) ruimt Wulff slechts anderhalve pagina in. En dat terwijl ze zélf het belang daarvan onderstreept voor het finale resultaat, dus voor de choreografie en de opvoering. 'Wederzijds vertrouwen, respect en het vermogen elkaar te motiveren doorheen een continue uitwisseling zijn de hoekstenen van deze kwetsbare communicatie. Deze verhoudingen gelijken vaak op liefdesrelaties en kunnen over meerdere jaren blijven bestaan', zo schrijft Wulff over de relatie tussen een choreograaf en 'zijn' dansers. Maar wat betekenen

dan juist de genoemde karakteristieken? Waar staan uitdrukkingen als 'wederzijds vertrouwen' of 'respect' soms voor? Ik kan er mij wel iets bij voorstellen, maar ik blijf door de afwezigheid van nadere *in depth*-beschrijvingen uiteindelijk in het ongewisse over Wulffs typing van deze werkverhouding. Alweer is het mij een raadsel waarom die niet concreter worden geïllustreerd.

#### V

Als het over de verhouding tussen de artistiek leider (de choreograaf) en 'zijn' personeel gaat, lijkt mij de auteur van *Ballet across Borders* op een cruciaal punt al ziende blind. Wat mij als socioloog altijd het meest heeft getroffen in persoonlijke observaties van artistieke werkverhoudingen of in verhalen van dansers of acteurs, is de manifeste *ambivalentie* van de relatie tussen de choreograaf of regisseur enerzijds en de dansers of acteurs (de *performers*) anderzijds. Je hoeft overigens helemaal geen socioloog te wezen om daar oog voor te hebben. Zo heeft ook een dramaturge als Marianne Van Kerkhoven meermaals de dubbelzinnigheid en, daarmee samenhangend, de kwetsbaarheid van de voor dans- of theatervoorstellingen beslissende werkverhouding benadrukt.

De ambivalentie van artistieke werkverhoudingen is meervoudig en geschakeerd. Zo zijn die bij voorbeeld tegelijkertijd persoonlijk en anoniem, een mengeling van betrokkenheid en distantie. De artistiek leider werkt met een strikt persoonsgebonden kapitaal. Daarom moet hij (of zij) ook met 'zijn' (of 'haar') dansers of acteurs een persoonlijke verhouding weten op te bouwen, zoniet komen de beschikbare talenten niet tot volle ontplooiing (en wie kent geen voorbeelden van dansers die pas dankzij het werken met een particuliere choreograaf tot volle artistieke wasdom kwamen?). Maar tegelijk blijft de artistiek leider altijd ook de leider, 'de baas in huis', ja 'de werkgever'. Hij neemt finaliter de beslissingen, zodat het nooit

écht tot een persoonlijke verhouding kan komen. Als dat trouwens wel gebeurt, wordt paradoxaal genoeg de tweezijdigheid van de relatie pas goed in de verf gezet. Elke beslissing van de artistiek leider wordt dan als een aanslag op de relatie beleefd – terwijl hij gewoonlijk moeilijk anders kan dan een keuze maken.

De gesignaleerde dubbelzinnigheid resulteert in een door elkaar lopen van informaliteit en directiviteit, ook bij een principieel hiërarchisch-autoritaire werkstijl. Voor het betrokken artistieke personeel zorgt dat voor een grote mate van communicatieve onzekerheid: je weet nooit van tevoren welke modus of tonaliteit in de werkverhouding momentaan zal domineren. Een choreograaf of regisseur is nu eens kameraadschappelijk, dan weer dirigerend, zelfs autoritair – en de danser of de acteur heeft zich te schikken. Hij of zij moet wel. Want hoe vriendschappelijk ze ook moge ogen, de verhouding blijft altijd getekend door machtsongelijkheid (en ditmaal ook bij een democratisch-participatieve werkstijl).

Maar dit is lang niet het hele virtuele verhaal dat Wulff had kunnen vertellen en dat – nogmaals – zowel voor klassieke balletcompagnies als hedendaagse dansgezelschappen opgaat. Wat ik in *Ballet across Borders* vooral mis, is een enigszins juist beeld van de *emotionele ambivalentie* die de relatie tussen een choreograaf en een danser, of tussen een regisseur en een acteur, juist zo sterk op een liefdesverhouding doet lijken. Beide partijen kunnen niet zonder elkaar; ze zijn op elkaar aangewezen voor het welslagen van de voorstelling. Deze afhankelijkheid brengt welhaast automatisch haat én liefde met zich, al naargelang de werkverhouding momentaan lukt of mislukt. Maar voor dansers of acteurs liggen de inzet en het belang van deze afhankelijkheid wel even anders dan voor de choreograaf of de regisseur. Het hele werkproces door zijn choreograaf, repetitor of regisseur ook het primaire publiek (dixit H. Blau), een ideaaltypische toeschouwer die al dan niet aandacht en goedkeuring geeft – al dan niet applaudisseert. Vandaar het als cruciaal beleefde belang van korte opmerkingen of commentaren, en ook het hengelen daarnaar: men wil zich professioneel én persoonlijk *erkend* weten. Met een misschien manke metafoor: een dans- of theatergezelschap is als een klas vol goede leerlingen die allen op vriendelijke, bemoedigende schouderklopjes van de leraar uit zijn. Maar een choreograaf of regisseur kan onmogelijk iedereen altoos en overal veel aandacht schenken. Want tijd is per definitie schaars, de productie moet opschieten – en dus voelt iedere danser of acteur zich bij tijd en wijle miskend of tekort gedaan, en wordt aan wél gegeven aan-

moedigingen een vaak overdreven betekenis gehecht.

## VI

Ambivalentie kenmerkt ook de onderlinge verhoudingen tussen dansers of acteurs. Daarvoor heeft Wulff een wat beter oog. Zij stelt terecht dat de modale balletcarrière in het teken staat van zowel concurrentie als camaraderie, zowel afgunst als vriendschap. De wedijver is in balletcompagnies allicht veel uitgesprokener dan in hedendaagse dansgezelschappen vanwege het officiële onderscheid tussen *corps de ballet*-leden, solisten en primussen (de 'sterdansers'). Tegelijkertijd is de onderlinge competitie minder veralgemeend. Ze wordt gedempt door het voor het ballet karakteristieke sekseonderscheid, de geïnstitutionaliseerde arbeidsdeling – vreemd trouwens dat Wulff dat woord nergens gebruikt – tussen mannen en vrouwen. Hoe dit verder ook zij, in de sterk concurrentiële balletwereld bezit het bekende gezegde 'de een z'n dood is de ander z'n brood' een hoog waarheidsgehalte. Want nogal wat doorbraken zijn volgens Wulff aan een letsel van een collega te wijten (wat mede verklaart waarom solisten bij verwondingen vaak toch optreden). De invaller die het plots maakt – het doet inderdaad een beetje aan de wereld van het voetbal denken. Dansers wachten echter niet enkel passief hun kansen af. Ze doen actief aan zelfpromotie bij de artistieke en de zakelijke leiding als het op *casting* aankomt. Men keurt dit handelen gewoonlijk wel af, maar men speelt het spel mee – 'want de anderen doen het, dus moet ik wel'.

Toch gelijken balletgezelschappen niet alleen op een menselijke krabbenmand. 'Ondanks het feit dat de balletwereld wordt gestructureerd door een voortdurende beoordeling en competitie, bestaat er feitelijk een uitgesproken camaraderie. Die wortelt in de specifieke intensiteit en 'dichtheid' van de balletwereld, in het bijzonder in de lichamelijke natuur van het dansen', aldus Wulff. Dansers hebben inderdaad voortdurend met elkaar te maken, en dat zowel letterlijk (het aanraken van, het werken mét elkaars lichamen) als figuurlijk (de vaak lange werkdagen, de vele tournees). Zonder een soms oppervlakkige, wellicht even vaak gemeende kameraadschappelijkheid valt deze onderlinge afhankelijkheid gewoonweg niet vol te houden. Vandaar ook de in uitspraken van dansers vaak opduikende gezinsmetafoor: de compagnie is *one big family*, het gezelschap een thuis.

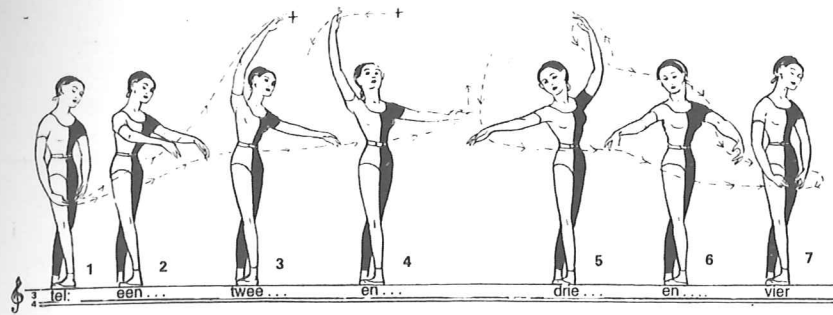
De camaraderie tussen dansers en danseressen toont zich in de uitwisseling van emotionele en morele steun, zoal niet in regelrechte vriendschappen. Daarnaast is er het profes-

sioneel belangrijkere fenomeen van wat Wulff *peer coaching* noemt: elkaar helpen bij het instuderen of hernemen van passen en bewegingen. Overigens mis ik alweer een meer gedetailleerde beschrijving van een en ander. Bovendien documenteert Wulff veel te weinig de specifieke omgang met de ambiguïteit die de onderlinge verhoudingen typeert, dus met het per definitie spanningsgeladen samengaan van camaraderie en concurrentie. Zo heeft Wulff het wel over het belang van humor in het onderlinge verkeer, maar betreft ze dat onvoldoende op de eerder besproken sociale dubbelzinnigheid. Humor of ironie als ventielklep voor wederzijdse spanningen – je zou toch verwachten dat een antropologe daar oog voor heeft? Waarom heeft Wulff ook niet enkele 'paren' of duo-relaties van nabij gevolgd? Ze had zo een trefzeker beeld kunnen schetsen van wat het nu juist betekent om professioneel 'coöperanten' én concurrenten te zijn.

Wat Wulff ook nalaat te benadrukken is dat de gesignaleerde dubbelzinnigheid allesbehalve typisch voor 'de klassieke balletcultuur' is. Deze ambiguïteit karakteriseert de meeste artistieke 'personeelsverhoudingen', en dus a fortiori ook de wereld van de hedendaagse dans. Allicht typeert ze zelfs vele andere soorten van werkrelaties, zij het uiteraard in wisselende mate en met een meer of minder uitgesproken directheid of tonaliteit. Wulff heeft kortom de kans op een bredere vergelijking laten liggen. Zij had de particulariteit van de door haar bestudeerde werkverhoudingen – zo bij voorbeeld de rol van een gedurig lichamelijk contact – veel beter kunnen onderstrepen indien ze die met andere professionele relaties had vergeleken.

## VII

*Ballet across Borders* ontleent zijn titel aan de stelling dat de balletwereld een internationaal, ja transnationaal karakter heeft. Gezelschappen, choreografen, balletmeesters én dansers zwerven gedurig de (westerse!) wereld rond. Ze opereren binnen geografisch ver uitdijende netwerken van informatie (roddel voorop), sociale contacten,... Als zodanig illustreert de balletwereld erg goed de toenemende *globalisering* of *ontgrenzing* van het kunstsysteem. Toch mag deze tendens ook weer niet al te zeer worden overdreven. Wulff neigt daar bijwijlen nogal toe. Zo suggereert ze dat de diverse bewoners van de balletwereld allen even mobiel zijn. Uit haar studie blijkt echter – zij het dat harde data ontbreken – dat vooral de bekleeders van toposities een neonomadisch leven leiden. Solisten en sterren, deels ook choreografen en balletmeesters, wisselen regelmatig van werkgever en bouwen zo een transnationale carrière uit. Voor de *corps de ballet*-leden is dit veel



Port de bras - oefeningen

minder het geval. Zij zijn beduidend honkvaster: velen blijven hun hele loopbaan lang aan hetzelfde gezelschap verbonden.

Dat het thans *en vogue* zijnde discours over globalisering zich meer dan eens vergallopeert, ziet ook Wulff in. Zo benadrukt zij terecht het voorkomen van heel uiteenlopende nationale werknemersstatuten en subsidieregelingen. Terwijl het Royal Swedish Ballet en het Ballett Frankfurt hun inkomsten voornamelijk uit overheidsgelden betrekken, steunt het British Royal Ballet in veel grotere mate op inkomsten van sponsors; voor het American Ballet Theatre vormen die zelfs de haast exclusieve bron van inkomsten. Deze verschillen hebben zo hun gevolgen voor de dansers. Zo genieten de leden van het Royal Swedish Ballet in vergelijking met hun Amerikaanse collega's van een erg goed sociaal statuut. Na drie jaar lidmaatschap van het *corps* krijgen ze een vast contract en kunnen ze voor hun spreekwoordelijke pensionering omstreeks hun veertigste maar moeilijk worden ontslagen.

Contra de globaliseringstendens blijven er ook uitgesproken nationale verschillen in *balletstijl* bestaan. Die gaan terug op de belangrijkste 'scholen', de uiteenlopende manieren van training en opleiding. Zo kan men van de Franse, de Russische, de Britse en de Amerikaanse school spreken. Historisch gezien hangen de onderlinge verschillen nauw samen met de tijden de negentiende eeuw gegroeide balletcentra, die elk hun meester-choreograaf hadden. Thans zijn volgens Wulff 'dansers, balletmeesters en choreografen in het algemeen van mening dat dansers uit de Engelse school 'luisterrijk maar lichtjes gereserveerd' dansen, Russen 'op een wijzse manier bewegen, erg dramatisch (met het oog op het vullen van hun grote podia)'. De Fransen worden gezien als 'chic, technisch perfect, met heldere lijnen', Deense dansers als 'snoezig', terwijl de Amerikanen 'snel, met een goede techniek, ja atletisch' dansen. Het belang van de diverse

nationale stijlen lijkt echter af te nemen. Van balletdansers wordt steeds meer flexibiliteit verwacht. Ze moeten uiteenlopende stijlen aankunnen, zelfs kunnen schakelen tussen een klassieke en een moderne dansstijl. Wat dat zoal inhoudt voor een in een specifieke stijl getraind danserslichaam wordt door Wulff echter ternauwernood onderzocht.

## VIII

Het mag misschien wat vreemd aandoen dat ik hier zoveel aandacht besteed aan een boek waarop nogal wat valt af te dingen. Maar *Ballet across Borders* blijft tot nader orde een van de eerste breedvoerige etnografieën van een balletcompagnie, zelfs van een podiumkunstengezelschap als zodanig. Wie niet zo vertrouwd is met de wereld van het ballet of de dans, zal deze studie trouwens met vrucht kunnen lezen, ook al maakt ze een documentaire als Federick Wisemans schitterende *Ballet* allesbehalve overbodig. Voor een dansliefhebber, en a fortiori voor een blad als *Etcetera*, houdt *Ballet across Borders* echter een andere, tevens cruciale vingerwijzing in.

We zijn zo onderhand gewend geraakt, niet het minst door het hedendaagse foyergebabbel, aan het verschil tussen – ouderwets gesproken – 'de schoonheid der kunsten' en hun economische mogelijkhedenvoorwaarden. Met een allicht overbekend beeld: na een dansvoorstelling becommentariëren we eerst kort het geziene, waarna we het beleid, de subsidiestromen en, uiteraard, 'les petites histoires personnelles' bespreken. Wat we daarbij voortdurend over het hoofd zien is het meest evidente, het vanzelfsprekende dat zo weinig wordt besproken: het sociale leven in dans- of theatergezelschappen en, bij uitbreiding, in de wereld van de podiumkunsten (waar we als fervente toeschouwers natuurlijk zélf ook deel van uitmaken!). We praten, communiceren, interacteren – maar dat elke voorstelling in de beruchte laatste instantie het resultaat is van

sociale relaties, wordt meestal vergeten. Commentaar en kritiek volgen kortom al te sterk de meer algemene trend, ook in politiek en beleidsvoering, om exclusief tweezijdig te observeren. Er is dan de kunst-om-de-kunst (liefst topkwaliteit!) naast, zoal niet tegenover de realiteit van 'het geld' (van beheer en verzakelijking). Dat beide realiteiten altijd ook sociale verhoudingen impliceren, ja daarzonder ondenkbaar zijn, raakt zo aan het oog onttrokken. Of toont de quasi-hegemonie van een zeker 'neoliberaal' discours zich soms juist in de onbereflecteerde reductie van het sociale tot het monetaire, van het organisatorische tot boekhouding en publiekscijfers?

Voor een socioloog zijn dit uiteraard evidente oprispingen. Ikzelf was na de lectuur van *Ballet across Borders* nog meer dan voorheen overtuigd van de onvruchtbaarheid van de scheiding tussen een 'tekstualistische' en een 'externalistische' aanpak, dus tussen de voorstellingsgerichte en de institutionele benadering in dans- en theaterstudies. Wat op de scène gebeurt, is het resultaat van een voorafgaandelijk werkproces – van wisselende en altijd specifieke sociale verhoudingen, van economische en andere ongelijkheden, van gearticuleerde belangen, 'combines' en semi-politieke constellaties. Dat alles natuurlijk vermengd met een altijd ernstig te nemen artistiek engagement, een in alle opzichten (zelf)productief geloof in zowel het eigen artistieke kunnen als in de meer algemene waarde van de podiumkunst en esthetische communicatie. Wulff onderschrijft daarentegen voluit het onderscheid tussen een esthetisch georiënteerde en een sociaal-wetenschappelijke benadering van de kunst. En dat terwijl haar studie juist bladzijde na pagina argumenten aandraagt voor het beslechten van deze distinctie in het voordeel van een bredere, transdisciplinaire oriëntatie. Want ook *Ballet across Borders* leert impliciet dat het artistieke eindproduct onmogelijk valt los te maken van een altijd particulier productieproces en wat dat zoal aan economische, politieke,... contingenties omvat. Elke dans- of theatervoorstelling is, om met Marcel Mauss te spreken, een *fait total*, een alomvattende gebeurtenis die ontelbare micro-evenementen van uiteenlopende aard veronderstelt om te zijn wat ze is: een geslaagd of een mislukt kunstwerk. Het blijft wachten op die studie die ons dat uit de doeken doet: ook de kunsttheorie blijft in blijde verwachting van haar Copernicus.