



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 voornamelijk 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-