



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