

Balanchines modernisme

GRAND ÉCART?

De Amerikaanse danscriticus David Michael Levin beschouwt het oeuvre van George Balanchine als zowat het belangrijkste momentum in de twintigste-eeuwse dansgeschiedenis. Rudi Laermans vertaalde en bewerkte een 'verbazingwekkend' essay van Levin en leidt het ook in.

Ode aan een choreografisch genie

Kan het klassieke ballet überhaupt modern zijn? De Amerikaanse danscriticus David Michael Levin beantwoordde deze paradoxaal aandoende vraag ooit met een volmondig ja. Zijn affirmatieve stellingname verscheen oorspronkelijk in 1973 in *Dance Perspectives*. Goed een kwart-eeuw later blijft Levins tekst in meerdere opzichten verbazingwekkend, en dan niet alleen om de soms boude beweringen die erin worden gedaan. Want zonder het met zoveel woorden te zeggen, gooit Levin de hele canonieke dansgeschiedenis overhoop. Aan de gangbare indelingen – type 'Graham is modern, Cunningham postmodern' – besteedt hij bijvoorbeeld enkele aandacht. Voor Levin spreekt het simpelweg vanzelf dat het meestal als neoklassiek ingeschatte oeuvre van Balanchine zowat het belangrijkste momentum in de twintigste-eeuwse dansgeschiedenis is. Meer zelfs, Balanchines balletten zouden volgens Levin van een modernistische instelling getuigen.

Om deze op het eerste gezicht onwaarschijnlijke karakterisering hard te maken, vaart Levin koers op het kompas van Clement Greenberg, wellicht de meest invloedrijke beeldendekunscriticus van onze eeuw. In Greenbergs visie was Manet de eerste moderne schilder. Hij stond aan de wieg van die modernistische traditie waarin de schilder- en beeldhouwkunst zich als het ware geleidelijk aan op hun essentie terugtrokken: alleen maar schilder- of beeldhouwkunst zijn. Negatief bepaald impliceerde deze beweging het overboord zetten van alle niet-essentiële kenmerken, alles wat niet wezenlijk tot het medium schilder- of beeldhouwkunst behoorde. Zoals: narrativiteit of het vertellen van verhalen, elke vorm van symboliek, en natuurlijk ook ieder spoor van figurativiteit of repre-

sentatie (van mimesis of nabootsing van een niet-schilderkunstige werkelijkheid). Deze uitzuiveringstendens mondde ten slotte uit in het tonen van het wezen van de schilder- of beeldhouwkunst in deze genres zélf. Deze essentie, zo leren de doeken van bijvoorbeeld een Barnett Newman, bestaat uit niets meer dan kleur op een plat doek. 'Flatness' werd dan ook een van slagwoorden in de typering van het modernisme binnen de beeldende kunst.

Samenvattend, en in de woorden van 'de paus van het modernisme' zelf: 'Realistische, naturalistische kunst had het medium verborgen, gebruikte de kunst om de kunst te verstoppen. Het modernisme bezigde daarentegen de kunst om de aandacht te vestigen op de kunst. De beperkingen die het medium van het schilderen uitmaken – het platte oppervlak, de vorm van de ondergrond, de eigenschappen van het pigment – werden door de Oude Meesters als negatieve factoren behandeld, die uitsluitend impliciet of indirect konden worden erkend. Met het modernisme werden krek dezelfde beperkingen als positieve factoren beschouwd en werden ze openlijk erkend.' (Aldus Greenberg in *Modernist Painting*, verschenen in 1960 en zowat dé samenvatting van de denkbeelden die hij reeds vanaf eind jaren dertig voorstond.) Om dit modernisme is het ook Levin te doen in zijn bespreking van de balletkunst en het werk van Balanchine.

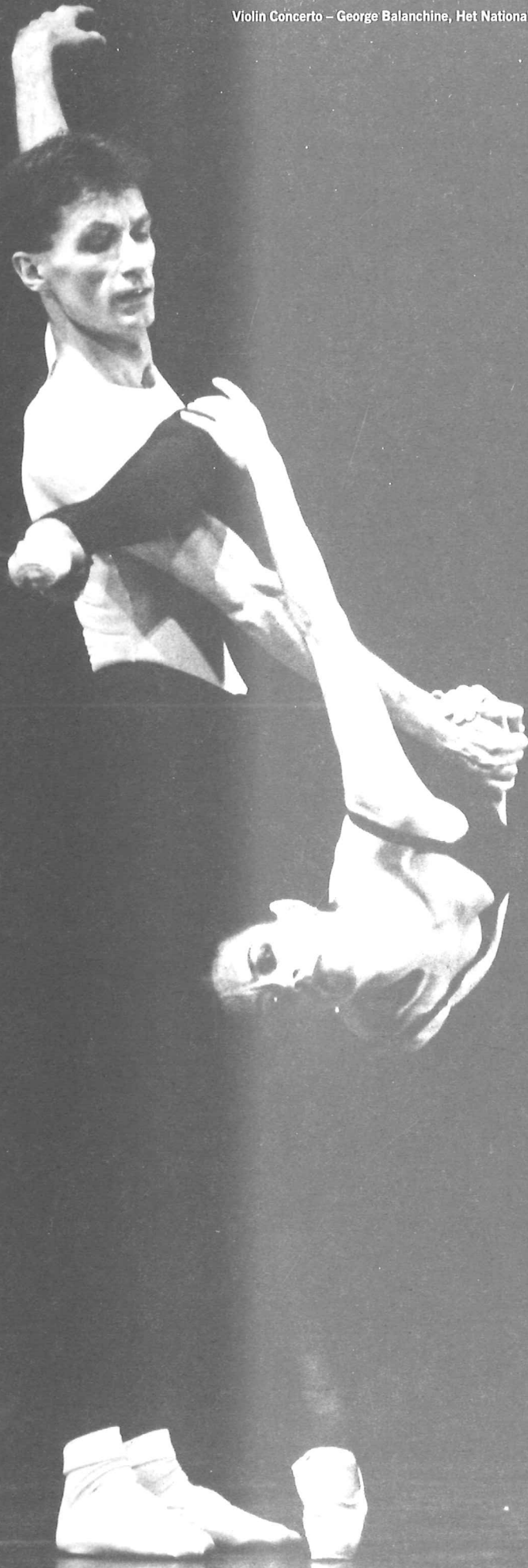
Levin volgt Greenbergs argumentatie als het ware op de voet. Ook voor hem staat de modernistische esthetiek in het teken van een uitzuiveringstendens, het terzijde schuiven van alles wat niet tot de essentie van het medium balletkunst behoort. Het modernistische ballet is daarom verhalend noch symbolisch, a-

theatraal en streng formalistisch qua kostumering en enscenering. Niets mag het tonen van de altijd al gegeven, maar gewoonlijk verborgen essentie van de balletkunst in de weg zitten. Levin omschrijft die in termen van een paradox: het dansende lichaam dat tegelijkertijd het gewicht of de fysicaliteit van het lichaam affirmeert én overwint. In zijn karakterisering van deze paradox valt Levin overigens terug op de traditionele typering van het balletlichaam als gratieus. Maar het is een sublieme gratie, zo betoogt Levin onder verwijzing naar Kants esthetiek.

Kant was ook de lievelingsfilosoof van Greenberg. De notie van het sublieme kreeg recent opnieuw veel aandacht, vooral door de geschriften van Jean-François Lyotard. Die doen soms nogal 'Greenbergiaans' aan, zij het dat Lyotard consequent spreekt over de avant-garde in de schilderkunst en de uitdrukking modernisme poogt te vermijden. Hoe dit verder ook zij, met zijn karakterisering van het danserslichaam dat de essentie van de balletkunst verwerkelijk in termen van een sublieme gratie heeft Levin in retrospectief ook op een brandend actuele notie geanticipeerd. En ja, ook voor Levin is het gegrepen worden door het sublieme van een tot haar essentie herleide balletkunst – door Balanchines formalisme – een schokervaring, een verbijsterende belevens. Vandaar zijn veelvuldig gebruik van het woord 'openbaring': de balletkunst die haar eigen wezen openbaart, wordt ook als een openbaring ervaren.

Levins essay is natuurlijk voor alles een ode aan het choreografisch genie van Balanchine. Hij eert dat door van Balanchine de Manet van het ballet te maken, de kunstenaar

Violin Concerto – George Balanchine, Het Nationale Ballet (Amsterdam, Nederland) / Deen van Meer



die als eerste de moed opricht om het medium balletkunst als zodanig te tonen. Voor een hedendaagse dansliefhebber lijkt de tekst echter meermaals over de balletten van een andere meester-choreograaf te gaan, wiens vroege werk trouwens nadrukkelijk aan dat van Balanchine refereert. We hebben het inderdaad over William Forsythe, de artistieke leider van het Ballett Frankfurt. Forsythe een modernist dus? Misschien wel.

Levin's essay bezit ongetwijfeld tot op de dag van vandaag een belangrijke, zelfs cruciale betekenis voor de reflectie op het ballet. Toegegeven, de hierna in verkorte versie vertaalde tekst is lang niet altijd even makkelijk om lezen. Niet dat Levin 'moeilijk doet', verre van zelfs. Maar zijn taal lijkt soms even verheven als het door hem beschreven vocabulaire van Balanchine. En vooral zoekt Levin met een bewonderenswaardige inzet en precisie 'de kern van de zaak' te raken, de essentie van de balletkunst in woorden te vatten. En dat is gewoonweg moeilijk.

(RL)

I

Welke elementen waarborgen de particuliere schoonheid van het klassieke ballet? Men zou kunnen antwoorden: zeker onder meer de spanning tussen gewicht en gewichtloosheid. George Balanchine was echter een van de eersten om deze spanning als de verborgen essentie van de balletkunst te beschouwen, in het bijzonder als het wezen van het fenomeen gratie. Door in deze essentie het doel van een nieuwe balletesthetiek te onderkennen, was Balanchine ook een van de eersten om te bewijzen dat ze zodanig het klassieke idioom doordringt dat, eens ze behoorlijk wordt verzelfstandigd, getoond en – kortom – bevrijd, de spanning tussen gewicht en gewichtloosheid volstrekt op zichzelf een volmaakte expressiviteit kan bezitten. De uitdrukingskracht van de klassieke dans is inderdaad mogelijk zonder de uiteenlopende hulpmiddelen van mimetische of symbolische aard. Of anders gezegd, het klassieke ballet is niet essentieel nabootsend, noch wezenlijk voorstellend; veeleer omvatten deze functies datgene wat het essentiële is: de immanente zinnelijke schoonheid en gratie van het dansende lichaam. Balanchine heeft de diepste logica van deze intrinsieke, expressieve kracht van het menselijke lichaam bemeesterd. Hij heeft in het bijzonder haar verbazingwekkende beperkingen voor de kostumering en het decor doorgevoerd. Zoals we nog zullen zien, kunnen kostumering en inscenering inderdaad een cruciaal verschil uitmaken.

Het modernisme is hier het esthetische principe dat verklaart waarom het openbaren van dit soort van essentie wordt geprivilegieerd.

En dat modernisme vraagt de uitsluiting van alles wat de voorwaarden van deze openbaring kan maskeren, transformeren of verwarren. Formalisme is een direct gevolg van deze uitgelezen esthetiek. Voor Balanchine is het niet – en was het ook nooit – een doel op zichzelf. De gekoesterde essentie van het klassieke ballet – haar syntactische rijkdom – zal alleen sterk gesublimeerd blijven voor zover de presentatie van de dans enig inhoudelijk ingrediënt bevat dat als mimetisch of anderszins voorstellend moet worden opgevat.

De tijdeloosheid van Balanchines wonderbaarlijke kunst komt erop neer dat hij de mogelijkheid van drama heeft ontdekt in een balletvorm die de inhoudelijke transparantie van het modernisme duidelijk onderscheidt, de verborgen syntactische schatten van het classicisme benadrukt. Als we deze tijdeloosheid vanuit een ander standpunt bekijken, is ze synoniem met de spanninggeladen gelijktijdigheid van gewicht en gewichtloosheid van het menselijk lichaam. En in dit bovennatuurlijke ogenblik verschijnt een sublieme essentie: het vermogen van de danser om de natuurlijke toestand van zijn lichaam tijdelijk op te schorten in precies die act waarin hij wordt erkend.

Agon (1957), *Monumentum pro Gesualdo* (1960), *Violin Concerto, Duo Concertant, Symphony in Three Movements* (1972) – dit zijn veeleisende werken die een moeilijk en, voor velen onder ons, onthutsend plezier bieden. Dit zijn balletten die de klassieke choreografische zinsbouw van bewegingen en gebaren bewaren, maar de achtenswaardige traditie van inscenering en kostumering tarten. Hun strenge uitzicht – zo keurig gereduceerd en ongecompliceerd – laat ons toe om de meest elementaire, intrinsieke expressiviteit van de klassieke balletvormen te ontwaren. En op de een of andere manier wordt in dit erg moeilijk te omschrijven proces van 'verlichting' de zintuiglijk waarneembare aanwezigheid van de vormen ingrijpend veranderd. Ik wil aantonen dat dit formalisme enkele van Balanchines meest memorabele en ongetwijfeld meest vernieuwende balletten kan verklaren. (1)

Wat houdt dit formalisme in? Wat maakt er de particuliere moderniteit van uit? We weten dat de modernistische esthetiek sommige lang onderdrukte kwaliteiten van de schilder- en beeldhouwkunst heeft verhelderd. Wat betekent dan de uitspraak dat Balanchines experimenten met het formalisme op dezelfde wijze één van de wezenlijke mogelijkheden van het klassieke ballet hebben blootgelegd? (...)

Mijn voornaamste stelling luidt dat deze meester-choreograaf inzicht verwierf, grondiger misschien dan wie dan ook voor hem, in de mogelijkheid om de puur klassieke zins-

bouw van het bewegend menselijk lichaam te abstraheren tot de bepalende voorwaarde of essentie van de balletkunst (de essentie die, zo dacht hij, zijn favoriete voorgangers op uiteenlopende wijzen nastreefden?). Tevens poneer ik dat hij door het onderschrijven van deze mogelijkheid de ontwikkeling van het modernistisch formalisme stoutmoedig voltooide. Als geen andere mogelijke esthetiek moest dat adequaat zijn voor de volmaakte bevrijding en uitdrukking van de ontdekte sublieme – of impliciete – essentie. (2) Hierna wil ik in het bijzonder aandacht besteden aan de door mij onderkende trefzekere gelijkenissen tussen Balanchines volkomen oorspronkelijke interpretatie van de balletkunst en de niet minder originele esthetiek welke de schilderijen en sculpturen karakteriseert die we, in navolging van Clement Greenberg, 'modernistische kunst' zullen noemen. (Ik wil overigens niet suggereren dat Balanchine er nimmer heeft voor geopteerd om het formalisme opzij te schuiven. Hij koos er inderdaad meermaals voor om balletten in de oude, meer 'theatrale' stijl te maken. Zijn traditionele balletten, zoals het verhalende *La Valse*, zullen ook bewonderd en herinnerd worden – maar eenvoudigweg omdat ze uitgelezen verzinsels zijn, en niet omdat ze een nieuwe esthetische mogelijkheid introduceren.)

II

Volgens Greenberg voltooien de modernistische schilder- en beeldhouwkunst een intrinsieke logische progressie van deze kunstgenres. Die gingen doorheen vier fases. Vooreerst een schilderkunstige esthetiek (de theorie in Alberti's tractaat *Over de schilderkunst* van 1435), begaan met de eenvoud van de feitelijke mimesis of nabootsing, de getrouwe voorstelling van de menselijke realiteit. Ten tweede, een esthetiek die de eis van een exacte representatie onderschikte aan het verlangen naar een zinnelijke maar ook nog altijd lucide figuratie (zoals in Matisse's *De pianoles* van 1916 of Klee's *Acteursmasker* uit 1912). Ten derde, een esthetiek die de figuratie behield, maar ze vervormde en in de war bracht, ze volledig abstract maakte, zodat de krachtig versterkte expressiviteit van de kunst een functie werd. En dat niet van een onherleidbaar symbool of een getrouw vertaald onderwerp, maar veeleer van de zintuiglijke eigenschappen van de abstract aanwezige structuur (zoals in Picasso's *Torero* van 1912 of de Koonings *Parc Rosenberg* van 1957). Afsluitend kwam er een esthetiek die de totale vernietiging – of in elk geval de hachelijke opheffing – van alle figuratieve tendensen verlangde. We kunnen deze ontwikkeling samenvatten met de stelling dat een esthetiek van immanentie (een esthetiek van een zich-



Symphony in C – George Balanchine, Het Nationale Ballet (Amsterdam – Nederland) / Deen van Meer

zelf openbarende aanwezigheid) de vroegere esthetiek van mimetische connotatie en hogere symboliek heeft vervangen. Want de modernistische esthetiek – die in wisselende mate wordt uitgedragen door de sculpturen van Anthony Caro en David Smith, en door de schilderijen van Jackson Pollock, Morris Louis, Barnett Newman, Kenneth Noland en Frank Stella – daagt het kunstwerk uit om haar bestaansvoorwaarde als kunst te openbaren, aanwezig te stellen of te presenteren (ik zeg niet: te representeren). Ze vereist bovendien dat het kunstwerk dit volbrengt op een zelfverwijzende of reflexieve manier, louter en alleen in termen van de abstracte, zintuiglijke eigenschappen die in de opbouw zelf besloten liggen en er constitutief voor zijn. Daarom zijn voor de modernistische esthetiek de ‘vorm’ en de ‘inhoud’ van een werk een en hetzelfde, identiek in de striktste zin van het woord (de ‘inhoud’ wordt op haar formele rol voorbereid door haar abstract karakter). Als de modernistische schilder- of beeldhouwkunst niets representeert, aan niets buiten haarzelf refereert (naar niets hogers of transcendenten verwijst), dan kan het gevoel dat ze desondanks [iets] uitdrukt en volkomen aanwezig stelt, passend worden beschreven als een openbaring. Paradoxaal geformuleerd: de modernistische kunst openbaart... zichzelf! Minder paradoxaal gesteld bestaat ze uitsluitend voor de openbaring van haar meest eigen (en latente of intrinsieke) bestaansvoorwaarden. (Onnodig te zeggen dat ik erop uit ben om de uitdrukking ‘openbaring’

van iedere metafysische associatie te zuiveren en ik ze uitsluitend bezig in een specifieke Kantiaanse, anti-metafysische betekenis. Aldus gebruikt impliceert de term de afwijzing van iedere symboliek en intellectuele interpretatie, en verwijst hij veeleer naar de betekenisvolle kwaliteiten die immanent zijn aan de louter zintuiglijke structuren van de waarnemingservaring.)

Maar welke voorwaarden definiëren het voorkomen van het unieke model van fenomenologisch ‘er-zijn’ of presentie van de modernistische kunst? Greenberg en Michael Fried hebben het antwoord gesuggereerd. Zo ook Martin Heidegger in zijn opstel over ‘De oorsprong van het kunstwerk’ in de bundel *Holzwege*. Het mag betekenisvol heten dat de door hen gevolgde denklijnen overeenstemmen. Een kunstwerk is uiteraard een materieel object; tegelijkertijd is het evenwel de negatie van deze object-status. Wat het modernistische kunstwerk wordt geacht, ja moet openbaren, is dus precies *déze* contradictie. Als het het ene of het andere van deze twee bestaanskenmerken onderdrukt, is het er simpelweg niet in gelukt om een waarheid van de kunst te verhelderen, wat op dit ogenblik in haar geschiedenis een logische imperatief lijkt.

In de visie van Fried zijn haar vlakheid (*flatness*) en vorm de twee onontkoombare bepalende voorwaarden van de schilderkunst. Geen enkel schilderij kan denkbaar bestaan indien het niet tot vlakheid wordt herleid en een specifieke vorm aanneemt. Maar aangezien materiële objecten ook gevormd zijn en eveneens vlak

kunnen wezen, kan een schilderij haar eigen object-status enkel overwinnen of opschorten als – en alleen als – het volbrengt wat geen louter object logischerwijs kan doen: het moet op de een of andere manier deze voorwaarden materieel erkennen en als zodanig aanwezig stellen. Zoals Greenberg in zijn bespreking van de modernistische schilderkunst schrijft: ‘Het weergeven van de stoffelijkheid op volledig optische wijze en van de vorm (of die nu picturaal, sculpturaal of architecturaal is) als een integraal bestanddeel van de omringende ruimte – dit sluit de cirkel van het anti-illusionisme. In plaats van de illusie der dingen krijgen we nu de illusie der modaliteiten: de materie is onstoffelijk, gewichtloos, bestaat enkel optisch, als een luchtspiegeling.’ (3) (...)

Fried verzekert daarnaast ook dat de imperatieve vernietiging of opschorting van het object-karakter meebrengt dat de modernistische kunst haar mogelijke ‘theatraliteit’ verijdt of buiten werking stelt. (4) Helaas verwoordt hij deze implicatie niet met een dwingende helderheid. Toch kan het verband worden gelegd. De mogelijkheid van ‘theater’ vereist de ‘positionering’ van een kijker in relatie tot het theatrale object. De theatraliteit van het object is dus enkel mogelijk voor zover de kijker zich kan oriënteren vanuit een temporeel en ruimtelijk perspectief. Dit betekent dat de verhouding tussen kijker en object (ten dele) moet worden gedefinieerd als een verhoogd bewustzijn van de beperkende ordening van de lichamelijke van de kijker en het object-karakter

van het object. Welnu, het is precies dit soort van relatie die de 'opticaliteit' van de modernistische kunst geacht wordt te vernietigen.

III

We kunnen een analoge ontwikkeling richting modernisme in de geschiedenis van het ballet onderkennen. In Europa ontstond het ballet als een soort hoofs vermaak. Lang nadat het haar intrede in het publieke domein deed, bleef het echter in essentie een divertimento, een louter theatraal gebeuren. Het vroege ballet bestond uit artificiële en rigoureuus vastgelegde dansbewegingen. Geleidelijk aan gaf het evenwel toe aan het verlangen naar een meer gestileerde, maar ook natuurlijkere expressiviteit. Voorbij deze fase heeft het ballet zich hoofdzakelijk in vier onderscheiden richtingen ontwikkeld. De eerste twee zijn veeleer verwant aan het abstract expressionisme. De ene is voorkeur theatraal en houdt, zelfs in haar beginnende formele abstractheid, de zelfzekere expressiviteit van begrijpbare gebaren-symbolen aan (ik denk bij voorbeeld aan de werken van Antony Tudor en aan het soort van voorstellingen dat we met de naam van Martha Graham verbinden). De andere omvat die balletten die een formele abstractheid van de beweging hebben pogen te vermengen met een theatraliteit welke vaak de expressiviteit van het podiumdecor of de belichting vervangt en kostuums inzet voor de uitdrukingskracht van de dansbewegingen intrinsieke symboliek (hier denk ik aan *Clowns* en *Astarte* van het Joffrey Ballet). Een derde en heel verschillend soort parcours wordt vertegenwoordigd door de dans van Merce Cunningham, Yvonne Rainer, misschien ook Twyla Tharp. Deze vorm is volkomen abstract; de beweging is zeer expressief, hoewel ze rigoureuus elke expressieve kwaliteit uitsluit die niet geheel intrinsiek is aan de abstracte bewegingen van de dansers. Tegelijkertijd sluit evenwel de voorstelling als geheel geen theatraliteit uit, die latent aanwezig is in de verschillende elementen (inclus kostuums) die als rekwisieten kunnen worden gebruikt. Bovendien wijkt de aanvaardbare syntaxis hier af van de klassieke zinsbouw (hoe abstract ook), en dat niet enkel wat sommige van haar formele kwaliteiten aangaat, maar ook ten aanzien van haar vocabulaire. De vernieuwingen van Cunningham, Tharp en Rainer verschillen dus van die van Balanchine, ook als die nauwelijks abstracter zijn. De vierde weg werd dan uiteraard geplaveid en bewandeld door George Balanchine. (...)

In het licht van de klassieke traditie kan Balanchines unieke esthetiek uiterst streng lijken. Ze vraagt om een reductie 'tot op het bot' van de essentie van het ballet. Jawel – maar

enkel omdat dit ascetisme de bevrijding beoogt van een schoonheid en gratie die de oudere, schijnbaar rijkere essentie in principe moest onderdrukken. Waar de oudere kunst haar expressiviteit zocht in zowel de aankleding van het podium als een vertrouwde symboliek van 'onmiddellijk begrijpbare gebaren en houdingen' (een symboliek die ongetwijfeld 'hogere verlangens' wilde evoceren), daar weigert de nieuwe kunst van Balanchine de uitdrukingskracht van podiumkostuums. Tevens sluit ze al die lichamelijke-syntactische bestanddelen uit die hun expressiviteit niet kunnen waarmaken zonder de hypotheek van enige nabootsende of hogere symboliek. (...)

Balanchine liet zelf niet na een onderscheid te maken tussen een theatrale expressiviteit (de semantiek van sentiment en allusie) en een 'klassiek pure' formele uitdrukingskracht (wijzen van lichamelijke aanwezigheid die latent of intrinsiek zijn aan de 'klassieke' syntaxis van de menselijke beweeglijkheid). Deze formele expressiviteit vereist echter niet alleen dat hij de theatraliteit van scène en kostumering weglaat, maar ook dat hij de syntaxis van de klassieke dans van haar theatrale zinspelingen zuivert. In laatste instantie vraagt ze dat hij de mimetische 'inhoud' van de traditionele balletbewegingen reduceert tot de expressieve presentie van een volstrekt abstracte zinsbouw. Structuur en inhoud worden dan identiek aan elkaar in de mate dat ze zich elk aan het proces van abstractie onderwerpen. In sommige balletten van Balanchine – uitzonderlijke werken als *Agon* of *Violin Concerto* – valt een traditionele expressieve 'inhoud' samen met de expressieve aanwezigheid van de opbouw. Inhoud is structuur. Want het werd de structuur toegestaan om uitsluitend naar zichzelf te verwijzen (zichzelf te openbaren): de structuur, zo ontdekken we, kan in haar eigen taal spreken, een taal die hoegenaamd niet minder scherp, niet minder expressief is dan de andere, meer conventionele aanspreking. (Sara Leland, die gedurende dertien jaar voor Balanchine danste, zou in een interview gezegd hebben: 'Mr. B. rekent erop dat de beweging uit zichzelf de kwaliteit voortbrengt die hij van een ballet verlangt, hij poogt niet de "expressie" van de dansers te ontwikkelen. Het is er al, zo zegt hij ons, in de choreografie – we moeten enkel de choreografie dansen om het uit te drukken.'). (5)

Het soort van beweging dat zichzelf kan openbaren, is dus ontologisch verschillend van het soort van beweging dat zichzelf niet kan onthullen. De bewegingen van het menselijk lichaam onderscheiden zich wezenlijk van de bewegingen van levenloze objecten. Het menselijk lichaam is geheel en al intentioneel; zelfs in rusttoestand overstijgt het zijn objectieve

bestaan in de richting van een immanente en virtuele toestand. Een esthetiek kan het dan als imperatief beschouwen dat de bewegingen van het menselijk lichaam precies dit ontologisch onderscheid zullen tonen. Als het tot de essentie van het menselijk lichaam behoort dat het alleen een bewegend object is in de manier waarop het zijn eigen object-status overtreft (die tegelijk erkent en overwint), dan kan het in overeenstemming hiermee tot het wezen van het ballet behoren dat de bewegingen deze essentiële gesteldheid in de dans openbaren. Dit is exact het principe dat het modernisme definieert.

Om een modernistische dans te zijn, moet de opbouw van de dans zo worden gepresenteerd dat ze noch als een louter letterlijke beweging (een objectieve wijziging in de Euclidische ruimte van het 'reële' lichaam van de danser), noch als een volledig figuratieve beweging (de subjectieve inschatting van het formeel expressieve 'zintuiglijk waarneembare' lichaam van de danser), maar veeleer als beide tegelijkertijd esthetisch toegankelijk is. Deze mogelijkheid volgt uit het feit dat het menselijk lichaam een dynamische spanning afbakt tussen het objectieve heden en de inwendige virtualiteit. Formalisme kan deze spanning zodanig versterken dat ze een openbaring van het lichaam bewerkstelligt die de objectieve ruimtebepaling van de dansers toont en tegelijkertijd deze toestand onderbreekt of vernietigt doorheen de eigenaardige, sterke expressiviteit van een tot pure zelfverwijzing gereduceerde syntaxis. De zinsbouw moet het voelbare gewicht, de massieve harmonieën van het lichaam gebruiken en erkennen, maar dan enkel om die te overwinnen of op te schorten en het objectieve lichaam als een bij toverslag gewichtloze, optisch ontastbare aanwezigheid weer te geven. (...)

IV

Ik zou mij hier nu willen beroepen op de mogelijkheid dat in een gratieuze 'positionering' van het lichaam, in de strakke immanentie van een gratie die Balanchines modernistische balletten exquis verbijzonderen, het lichaam zelf wordt geopenbaard (maar als een verheven en sacrale aanwezigheid). Het is op dit punt nuttig om gebruik te maken van Kants onderscheid in de *Kritik der Urteilskraft* tussen het schone en het sublieme. Voor Kant is het schone dat wat enkel via het welbehagen van een objectief belichaamde vorm een plezier opwekt waarvan de onmiddellijke reden de harmonie tussen het verstand en de verbeelding is. Daarentegen zorgt het sublieme of verhevene voor een meer gemedieerd en moeilijker soort van plezier. Want anders dan het schone biedt het sublieme geen direct behagende (doelgerichte)

vorm; het tracteert integendeel op iets dat manifest vormloos is, of dat hoe dan ook de ongecompliceerde waarneming van een zintuiglijke vorm verijdelt. Het sublieme sommeert aldus de verbeeldingskracht om een glimp te pogen op te vangen van een mogelijke maar erg onduidelijke vorm. Het sublieme vereist kortom dat de verbeelding streeft naar het voortbrengen van een getrouw beeld van een vorm die helemaal niet in de natuurlijke of zintuiglijke wereld is belichaamd.

Nu kan de danskunst tot twee heel verschillende vormen van esthetische sensibiliteit aanleiding geven. De ene wordt teweeggebracht door de schoonheid van de natuurlijke, direct waarneembare vorm van de dans, terwijl de andere veeleer volgt uit de sublieme opschorting, misschien zelfs de overwinning van de onmiddellijk te vatten gedaante van de dans. De schoonheid van de dans bestaat in de traditionele schoonheid van het fenomeen evenwicht of in-balans-zijn (*poise*, van het oud-Engelse *poisen*, peisen, wegen). De schoonheid is van de orde van het gebalanceerde, van de spanningen en evenwichten van het uit zichzelf bewegende lichaam dat zich uitdrukt via bewegingen en houdingen – beide geladen krachtsvectoren – in het horizontale ruimtelijke veld van de objectieve scenische verhoudingen (dit veld wordt primair opgedeeld overeenkomstig de links/rechts, voor/achter en dichtbij/veraf-schema's). De schoonheid van de dans ligt in de klassieke vorm van de oorspronkelijke verruimtelijking van het lichaam van (en daarom ook binnen) het horizontale podiumveld. Ze zit, zo je wil, in de uitgebalanceerde uitstappen van de dansers naar de densiteit van een architecturaal ruimtelijk veld. Traditioneel wordt dat veld althans ten dele afgelijnd door de omringende objecten (die andere dansers kunnen omvatten) in de podiumregie – en het zijn dan deze dingen die de danser omcirkelt. Maar dit ruimtelijke veld wordt ook 'verbogen' door de traditionele kostumering, die krachtens haar bij de omstandigheden passende geschiktheid de danser nog sterker in dat veld plaatst. De klassieke schoonheid van de dans vereist daarom een tegengewicht, de heldere aanwezigheid van het dansende lichaam.

De sublimiteit van de dans is echter synoniem met de verhevenheid van het fenomeen gratie. Verhevenheid kenmerkt de gratie van het lichaam dat door haar bewegingen en houdingen niet langer in het omringende horizontale veld lijkt te vertoeven, daar niet langer in is 'gepositioneerd' (dàar – in de door objecten geordende, object-gerichte ruimte van het podium). In het moment van gratie is het veeleer alsof de danser wordt omhoog getild, wordt

vrijgelaten in een puur optische ruimte, gewichtloos hangend in het verticale tijdsveld van de onverwachts tussenkomende Gratie. Het is alsof het lichaam van de danser, bevrijd van de toestand van een uitgebalanceerde object-status, uitgerekend wordt beloond voor de extatische en gratieus gedisciplineerde openbaring van haar eigen bestaan. (...)

De gratieuze danser lijkt dus gewichtloos. Maar we kunnen ook inzien dat Gratie de noodzakelijke voorwaarde voor deze gewichtloosheid is, voor deze onaardse opschorting van de object-status. Maar waarom wordt de danser de gift van [de] Gratie geschonken? Is het – oh paradox! – niet omdat de danser met zijn geoefende lichaam de zwaartekracht van het lichaam zo eloquent prijst, in dankbaarheid 'het aardse' van het lichaam erkent? En is het niet omdat de danser met het oog op de volledige erkenning daarvan de bevrijdende mogelijkheden van het lichaam bekwaam heeft vervolmaakt? Het gratieuze van de danser is een sublieme presentie (of juist, een aanwezigheid/afwezigheid) die behoort tot het horizontale veld van de dankbaarheid, van de verruimtelijke bedrevenheid, maar die – tegelijkertijd – ook volledig en eeuwig deel uitmaakt van het verticale tijdsveld van de Gratie, de Goddelijke Hemel. En zo kunnen we tenslotte ook de vereisten aangaande kostumering en encenering begrijpen voor de modernistische presentatie van de gratie. Want kostumering en encenering zijn elementen die het horizontale ruimtelijke veld ordenen waarbinnen de danser moet bewegen. Als echter het modernisme de sublieme essentie van het gratieuze dient te openbaren en niet enkel de schoonheid van het in-balans-zijn wil tonen, dan moet de podiumruimte worden gezuiverd van alles wat de danser in de verbindende coördinaten van het horizontale veld plaatst en zo de mogelijkheid van een verticale bevrijding in de Tijd van de Gratie verijdelt. (...)

V

De mogelijkheid om via het formalisme een overeenkomstig de modernistische esthetiek louter optische reductie van fysieke massa en gewicht te bewerkstellingen, is ongetwijfeld latent aanwezig in de meeste posities van het klassieke ballet – in, bij voorbeeld, de attitude *croisée*, het hoogtepunt van de *soubresaut*, de *arabesque allongée*. Wat mij zo sterk treft in de eerste en de derde positie is voor alles het feit dat in beide gevallen, zij het op een verschillende wijze, het verticale been van de danser doet alsof het een gewichtloze massa draagt. Dit verticale been ondergaat een gedaanteverwisseling – de enige en uitsluitende rol is de blik het spektakel van een louter picturale,

niet langer materiële lijn te presenteren. In de attitude *croisée* is deze metamorfose hoofdzakelijk het harmonisch effect van de armen en het geheven been; daarentegen schuilt het geheim van de illusie bij de *arabesque allongée* veeleer in het uitgestrekte torso. (...)

Wat is dan juist het effect van het torso? In de attitude *croisée* vormt het een simpele voortzetting van de lijn van het verticale been, zodat het inderdaad het geometrische vlak onderdrukt en zichzelf toestaat om als een gebeurtenis in slechts twee ruimtelijke dimensies te verschijnen – als een gebeurtenis in de optische ruimte. In de *arabesque allongée* raakt het – visueel gewichtloze – torso welzeker het verticale been aan, maar dan zonder er 'echt' op te steunen. Net als een met z'n draad verbonden ballon lijkt het torso te zweven, ontmoet het het been alleen om – in een adembemende tussenruimte – een optische of vlakke picturale symmetrie uit te vinden.

Of neem het hoogtepunt van de *soubresaut*. Ook deze positie kan de modernistische mogelijkheid, een andere variatie van het optische of sublieme lichaam waarmaken. De danseres is in een springen-en-vallen beweging, wat haar gehoorzaamheid aan de object-status aangeeft. Nochtans vernietigt ten enenmale de helderheid die ze aan haar beweging oplegde tegelijkertijd het lichaam als een natuurlijk object – ik bedoel, het haalt dat weg uit de tastbare ruimte en wekt het opnieuw tot leven in een uitgepuurdere vorm, in de ether van het optische, verticale veld. De armen definiëren de nauwe circulaire grenzen van een kantelend maar toch nog tamelijk horizontaal vlak. De lijn van het hoofd naar de voeten presenteert daarentegen het segment van een veel wijdere cirkel, waarvan het bijna verticale vlak het vlak van de kleinere cirkel doorsnijdt. En we rekenen deze lijnen, cirkels en vlakken niet – hoef ik het er haastig aan toe te voegen? – tot de alledaagse zijnden die ons tastbare universum bewonen. (...)

Ik beweer dat Balanchine al deze mogelijkheden in al hun stralende schoonheid heeft geopenbaard door middel van zijn choreografie (vrij subtiele, nochtans gedurfde vernieuwingen van de klassieke syntaxis), en niet minder door zijn keuzes in kostumering en encenering. Hij bewees op het podium van de geschiedenis dat de modernistische illusie de essentie, misschien zelfs de voltooiing van de klassieke balletkunst is. Maar of we nu al dan niet van mening zijn dat Balanchines modernisme het klassieke ballet vervolmaakte, we kunnen niet ontkennen dat in deze werken een nieuwe wijze van verruimtelijking het licht heeft gezien. Kortom, we moeten op z'n minst toegeven dat het klassieke ballet, als een unieke kunstvorm, een gedaanteverwisseling onderging (in de

Hegeliaanse betekenis van opgehoben worden) en de modernistische balletten een nieuw tijdperk in de balletgeschiedenis openen. Lincoln Kirstein heeft de geschiedenis van de verruimtelijking van het ballet in twee vormen ingedeeld. Oorspronkelijk was de podiumruimte 'planimetrisch' (bedoeld voor het vlakke vloerplan om het vogelperspectief te bevoorrechtten); vervolgens werd ze 'stereometrisch' (met het oog op een frontale toeschouwersblik). (6) Dit is een accurate visie. Maar de modernistische balletten verplichten ons het ontstaan van een derde vorm te erkennen. Ik zal die 'optisch' noemen, want ze is verwant aan de illusionistische ruimte van de schilderijen en sculpturen die het modernisme hebben gevestigd. Balletten gemaakt overeenkomstig de oudere principes van verruimtelijking bakenen een ruimtelijk veld af dat voor het oog van de kijker altijd lichamelijk toegankelijk lijkt. De conform de modernistische principes geësceneerde balletten lijken zich daarentegen af te spelen in een verboden, onaards veld, dat alleen voor een lichamelijk onthechte blik toegankelijk is. We stellen dus vast dat de principes van het modernisme inderdaad de bijzonderheden in podiumdecor en kostumering van vele van Balanchines balletten beheersen en verklaren.

Vanuit het standpunt van het ballet-formalisme kan de aanwezigheid van kleur in de opvoering en kostumering alleen maar problematisch zijn. Balanchine begrijpt evenwel de risico's van kleurgebruik (sommige van zijn critici begrepen niet de pointe van zijn onverstoerbare zwart-en-witlogica). Indien de gekleurde ingrediënten (zoals decor en kostuums) niet met een uiterste omzichtigheid worden ingezet, ja indien ze niet met een grote subtiliteit worden veranderd, dan slachtofferen ze de gratie van de 'opticaliteit' voor het charmerende verzetje van louter 'theater'. Oneigenlijk geïntroduceerde kleur zal het formele drama van het lichaam simpelweg vernietigen, dat charmeert door middel van de theatrale illusie – terwijl het juist het lichaamsgewicht is dat uitdrukking behoeft. Of anders legt het een theatrale presentie op, een ondubbelzinnige lichamelijke werkelijkheid – terwijl veeleer de 'opticaliteit' van de sublieme opschorting van het gewicht op onthulling aanstuurt. Als we dus de mogelijkheid van Balanchines modernisme erkennen, moeten we inzien dat zijn kleuraspectisme een esthetisch principiële zaak is.

Het vertrouwde open toneel van de Balanchine-voorstelling, dat niet wordt volgevoerd met rekwisieten of decors en veeleer uniform is verlucht door een qua kleur homogeen achterdoek, is tevens een esthetische noodzaak binnen het modernistisch kader. De enscenering moet de expressieve energieën van

de opbouw van de dans toelaten om zich op een passende wijze te verdichten en te verspreiden. Daarentegen neigt de traditionele toneeldecoratie ertoe om ofwel deze energiestromen, die moeten verdichten, aan te trekken en te absorberen (in haar eigen ruimtelijke reserve), ofwel de energiegeladen ruimte – die als bij toverslag moet worden verstrooid en verheven – te saboteren. In laatste instantie volgt ze een logica die losstaat van de eigenste imperatieven van de opbouw van dans zelf en al te gemakkelijk de modernistische ervaring kan weerspreken. Het chromatisch eenvoudige achterdoek zorgt integendeel voor een gelijkmatige verluchting van de dansgebeurtenissen. Er is geen schilderkunstige lichtbron die een autonome omgeving instelt welke is bezeten van haar eigen onderscheidingen en figuratieve composities (men kan hier denken aan de lichtende ruimte van Caravaggio en de Vlaamse Primitieven). Op deze manier zijn de dansgebeurtenissen niet langer omwikkeld en verdeeld door een extern gegenereerde (reële) ruimte: ze worden de beslissende oorsprong in het binnenste van hun eigen totale ruimte.

In *Duo Concertant* verjaagt een zoeklicht op de dansers een machtige negatieve ruimte (de donkerte) en sluit ze hen op in een fonkelend cocon dat hun energieën verdicht terwijl het tegelijkertijd aan de zintuiglijke ruimte elke constructieve zelfstandigheid, iedere autonome esthetische geldingskracht ontzegt. Zo'n ruimte – een totale, omgevende ruimte die werkelijk door de dansbewegingen zelf wordt gecreëerd – zal op een magische wijze gedematerialiseerd, optisch lijken. In feite is ze niets en onbestaan- de, want ze wordt enkel geboren in (en enkel voor) het moment dat een menselijk lichaam haar doorkruist. Daar ze uit zichzelf een tijdelijke noch materiële duur bezit, kan deze ruimte aan de kunststukken die haar doorsnijden en bezetten de plotse gratie van eeuwigheid verlenen.

Zo ogen dus de noodzakelijkheden van de gekozen esthetiek. 'Balanchines formalisme!' – ja, dat zou je misschien willen zeggen. Maar als er ook maar één verschil bestaat tussen een artiest die enkele formalistische balletten maakt en een kunstenaar die simpelweg een formalist is, dan zullen we godzijdank in de kunst van Balanchine ontdekken dat zijn genialiteit hoog boven de grenzen van het parti pris uittoert.

Noten

(1) Ik wil hier een onderscheid maken tussen de balletten die Balanchines grootheid uitmaken en de balletten die voornamelijk de originaliteit van zijn genialiteit staven. De laatste werden

opgebouwd overeenkomstig de principes van het formalisme, terwijl de eerste ongetwijfeld talrijke werken omvatten die werden gemaakt binnen de traditionele artistieke conventies.

In geen geval ben ik geneigd te argumenteren dat de formalistische balletten als zodanig superieur aan de traditionele zijn!

(2) Balanchines schuld tegenover Marius Pepita is natuurlijk welbekend. Ik stel niet dat Balanchine de formalistische esthetiek uitvond, noch beweert ik dat hij de eerste balletmeester was die in de richting van het modernisme ging. Mijn punt is veeleer dat Balanchine de eerste was die het zonder restricties aanvaardde, de eerste die de compromisloze vereisten, de veeleisende visuele logica van de modernistische keuze volledig uitwerkte. Balanchine ontdekte hoe de intenties van het modernisme konden worden verwerkelijk.

(3) C. Greenberg, *The New Sculpture*, opgenomen in zijn boek *Art and Culture* (Boston, 1961), p. 144.

(4) Zie M. Fried, *Art and Objecthood*, in *Artforum*, juni 1967, pp. 12-23.

(5) S. Leland in *Dance Magazine*, augustus 1972, p. 32. In dit opzicht lijkt Balanchines manier van werken op de reducerende, weinig verspreide methoden van filmregisseurs als Yasujiro Ozu en Robert Bresson. Zo évoceert Ozu's aanpak in bijvoorbeeld *Late lente* en *Een lentenamiddag* de leegte, de stilte, de sereniteit die in *Zen mu* heet. Bressons benadering zoekt in de zichtbaarheid van de afbeelding het onzichtbare trekje van een bovennatuurlijke gratie. Beide werkwijzen vereisen dat de acteurs de natuurlijke expressiviteit van hun persoonlijkheid sublimeren en ze in feite leren hoe ze het drama van het acteren uitschakelen. In een interview heeft Bresson ooit gesteld: 'Het is niet zozeer een kwestie van "niets doen", zoals sommigen hebben gezegd. Het is veeleer een kwestie van acteren zonder van zichzelf bewust te zijn, zonder zelfbeheersing. De ervaring heeft mij geleerd dat wanneer ik het meest 'automatisch' was in mijn werk, ik het sterkst ontroerde [en expressief was]. Bressons theorie van het acteren komt net als die van Ozy hierop neer: 'Vergeet de toon en betekenis. Denk niet na over wat je aan het zeggen bent: spreek de woorden gewoonweg automatisch uit. Als iemand spreekt, denkt hij niet na over de gebruikte woorden, zelfs niet over wat hij wil zeggen. Slechts begaan met wat hij bezig is te zeggen, laat hij de woorden komen...'. Balanchine lijkt ongetwijfeld analoge instructies aan zijn dansers te hebben gegeven.

(6) L. Kirstein, *Movement and Metaphor*, New York, 1970, pp. 10-11.