

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 te 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-