

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