

Artifact II of *In the Middle, Somewhat Elevated* kunnen daarentegen perfect op zichzelf staan. Maar de context van de respectievelijke volledige balletten waaruit ze extracten zijn werpt een ander licht op hun vorm, betekenis en intentie.

2. Analyse: bespreking van *Gänge. Ein Stück über Ballett*

In 1982 al stelde William Forsythe samen met decor- en lichtdesigner Michael Simon en met muzikant Thomas Jahn de vraag naar de status van een dans-performance. In zijn tweede volledige ballet, *Gänge. Ein Stück über Ballett*, waarvan het eerste deel in dat jaar in Den Haag en de volledige versie een jaar later in Frankfurt opgevoerd is, weigert Forsythe het *Zwanenmeer* te dansen. Sporen van dit quintessentieel ballet lopen doorheen de voorstelling, maar we krijgen het afgewerkte product als het eigenlijke fetisj-object niet te zien. Het ballet wordt constant geëvoceerd, maar is nooit aanwezig. Het wordt beschreven en besproken, maar bestaat niet anders dan in de veelvuldige perspectieven en praktijken die het constitueren terwijl 'het' afwezig blijft. Het verwijst naar de wijzen waarop dansers en toeschouwers naar ballet kijken en erover nadenken, zowel met hun lichaam als in verbale taal. 'Ballet is een complexe set van interacties op verschillende niveaus van de taal. Er is balletterminologie, er is dagelijks taalgebruik, maar ook de geschiedenis van het ballet en beschrijvingen van dansers in de 19de eeuw spelen een rol. Deze dingen zijn bovendien met elkaar verbonden, b.v. door onderwijs, hoe de individuele dansers getraind zijn en hoe ze zichzelf beschrijven. Dat alles zijn ervaringen; elke danser heeft zijn of haar geschiedenis, maar hij of zij kent ook altijd de geschiedenis van het ballet.'⁵ In plaats van het eindproduct voor te stellen, traceert Forsythe het wordingsproces, waarbij hij in de tekst de draden van allerhande historische en persoonlijke bronnen verweeft. Het ballet wordt op die manier wat danshistoricus Mark Franko een 'intertekst' noemt, waarbij de lichamen van de dansers deelnemen aan verschillende discours, die de dansers op hun beurt als dansende lichamen laten verschijnen.⁶

Verskillende stemmen zijn in het weefsel van de voorstelling vervat. In het begin ligt een jonge man op de grond met zijn voorkant naar het publiek, zijn gezicht verborgen achter een wit blad papier. Hij herhaalt de zin 'het mooiste meisje in de hele wereld' steeds opnieuw terwijl hij een klein vliegtuigje dat op het papier getekend is laat vliegen. Drie vrouwelijke dansers komen op en ze voeren een aantal *battements* uit tegen de achterwand, die in bloedachtige, dunne rode lijnen de sporen van hun bewegingen vertoont. Er worden ondertussen

beelden van soms gewelddadige oefeningen getoond, waarop dansers steeds sneller de routine 'twee lopen naar achteren en twee lopen naar voren' proberen uit te voeren. Twee dansers in preklassieke lange witte jurken in mousseline springen achteraan op de scène terwijl ze met hun uitgestrekte benen in de vlucht de deur dichtslaan. Later roept een koor van dansers, dat in het internationale balletcircus blijkbaar het noorden kwijt is: 'Stuttgart, Miami, Honolulu'. Als ze adjectieven als 'vervelend', 'fantastisch' of 'wonderbaarlijk' gebruiken, dan overlapt hun eigen perspectief met dat van de reactie van het publiek op wat ze gezien hebben. Hoop en droom worden gearticuleerd en de angst is altijd aanwezig: 'Je komt naar me toe. Je heft me op. Je zal me niet laten vallen.' Meetstokken komen naar beneden en vallen. Hun klaterend geluid functioneert als een ritmische manier om de ontelbare miniscènes die door abrupte black-outs gescheiden zijn, te beëindigen. De eerste akte eindigt met een ballerina in een rood lijfje, die zich klaarmaakt voor haar rol. De jonge man van het begin komt dichterbij, nog steeds zoekend naar het mooiste meisje van de hele wereld. Hun ontmoeting kan natuurlijk als de eerste ontmoeting van de prins en Odile begrepen worden, maar het is ook de voor de hand liggende ontmoeting van een repeterende ballerina en een in zijn fantasieën over vrouwen verloren gelopen man. Het is de allegorie van de geblokkeerde begeerte van het ballet. De ballerina kijkt naar de jonge man en draait zich weg. Het werk krijgt hier de overhand over de liefde – een scherp contrast met de romantische inhoud van het ballet. In *Gänge* wordt romantiek gedympliciseerd tot ideologie in de betekenis die Barthes eraan geeft: de mythe verbergt haar historische constructie om voor natuurlijk en organisch door te gaan en een eeuwige waarde te kunnen claimen. Forsythe herstelt de geschiedenis om de gangbare notie van ballet als 'natuurlijk artefact' te doorbreken. Met haar driedelige structuur concentreert de voorstelling zich steeds verder en schuift van training in de eerste, over repetitie in de tweede tot voorstelling in de laatste akte. Ook de referenties aan het *Zwanenmeer* nemen toe, b.v. als de ballerina zegt dat 'de ruimte 32 keer rond haar cirkelt', verwijzend naar de beroemde 32 *fouettées* van Odette. Toch is op de scène slechts een abstractie van het geometrische principe van ballet te zien, een principe dat Forsythe voor zijn dansers in de imperatief 'maar dan samen' samenvat. Dansers komen uit een diagonale rij deuren gevallen, die als ze opengaan de scène met licht overspoelen. Ondertussen spreekt een danser over het vormen van een lijn: 'Hij moet van hier naar daar gaan. Zij moet van daar naar hier gaan en dan zullen we

een perfecte diagonaal gemaakt hebben.' In steeds wisselende formaties zijn de dansers inderdaad samen, voornamelijk een dynamische diagonaal vormend, maar hun lichaamsbeweging heeft geen enkele narratieve betekenis. Forsythe heeft herhaaldelijk beklemtoond dat hij graag met klassiek geschoolde dansers werkt, omdat hun lichamen de sporen van een balletgeschiedenis dragen. Inderdaad, de geschiedenis van het ballet leeft slechts voort tot op vandaag door het lichamelijk geheugen van de danser. Daarom maakt Forsythe zo uitdrukkelijk gebruik van de lichaamsformaties die de historische codificatie en het geconditioneerde functioneren van het lichaam in het ballet benadrukken. Het lichaam van de danser verschijnt in *Gänge* slechts als deel van het balletdiscours waarvan Forsythe de machtsstructuren blootlegt en destabiliseert. Het lichaam presenteert niet iets anders (de rol, de 'star'), maar alleen zijn eigen structurerend proces. Het idee van geheugen en de ontologie van een essentieel ballet worden in zijn volgende stuk verder onderzocht. De destabilisering van het machtige axiale model zal Forsythe tot onderzoek van steeds complexere bewegingen brengen. Deze productie is om verschillende redenen al lang geleden van het repertoire gehaald en daardoor is *Gänge* een spookachtige, onzichtbare achtergrond geworden voor Forsythes latere uitstapjes in de balletwereld.

3. Herinnering: reconstructie en artefact

Ballet als kunstvorm is ook het belangrijkste thema in Forsythes avondvullend ballet van 1984, met de toepasselijke titel *Artifact*. Zoals *Impressing the Czar* (1988) en *Slingerland* (1990/91) is het een stuk in vier bedrijven, de klassieke structuur van het narratieve ballet. In deze drie stukken zijn bedrijven I en III kleurrijk en narratief, terwijl bedrijven II en IV wit en abstract zijn. Maar het verhaal dat Forsythe wil vertellen is veel minder narratief dan wel analytisch. *Artifact* begint met een grijze, kale figuur die over de scène loopt in bijna volledig duister. Slechts één lamp verlicht de vloer aan de linkerzijde van de lege scène. Iemand in historisch kostuum met lange, breed waaiende mouwen komt op en palmt het centrum van de scène in. Zij klapt in haar handen en op dat teken begint de muziek: Eva Crossman-Hechts *Bach-varianties* en Bachs *Chaconne in d mineur* in het tweede bedrijf. 'Kom binnen', zegt de vrouw uitnodigend. Achter haar verschijnt in het donker een andere figuur, een man met een megafoon. Een blikkerige, ontmenselijke stem zegt: 'Ik vergeet het stof. Ik vergeet de stenen.' En: 'Ik herinner me een verhaal en het ging zo. Ze gaat naar buiten en ze ziet het al-