

Dans-Beweging-Ballet



Vooraf

Eric de Kuyper

I

Het verzorgen van recensies voor dag- of weekbladen, voor tijdschriften of de media, is een – zo heb ik het steeds ervaren – prikkelende beoefening van een ‘kunst’. De kunst van het vergankelijke, op het randje van het overbodige, een luxe: zó geschreven, zó gelezen, zó vergeten. En zoals alles wat vergeten wordt: een spoor nalatend in het geheugen. De absurditeit van de aktualiteit drukt op zo’n bezigheid maar geeft er ook de zin van aan. De recensent is de geprivilegieerde chroniqueur van zijn tijd. Hij wordt uitgenodigd om iets over de vergankelijkheid van de cultuur vast te leggen in een efemere reflectie.

Ik had het geluk om de kunst van het recenseren te mogen beproeven in een van de meest uitdagende sectoren: de ballet-recensie. Ballet was in het begin van de jaren zestig een hermetiese en vergeten kunstvorm, waartoe zich enkel een handjevol ingewijden en happy-few aangetrokken voelden. In de angelsaksiese landen lag het iets anders, maar op het kontinent kon de danskunst niet bogen op de populariteit en vanzelfsprekendheid die zij vandaag de dag overal geniet. Ballet was zoiets als een van de laatste bastions van de museumkunst, een overlevering uit de negentiende eeuw die in een muffige gedaante was blijven overleven en waaraan getrouwen een soort kultus wijdde.

Schrijven over ballet was – of je je daar bewust van was of niet – schrijven over de zin van een cultuurfenomeen. Dat werd uiteraard nooit zo programmaties geformuleerd als ik hier doe in een opstel dat dateert uit 1974, naar aanleiding van een balletprogramma van het Royal Ballet: een balletavond wordt als aanleiding genomen voor enkele cultuurbesouwingen. Maar meestal was de vraag: wat heeft dit nog voor zin, ook en vooral wanneer je kon schrijven naar aanleiding van fenomenen als de werken

van Balanchine of de jonge Hans van Manen, waaruit bleek dat 'dit nog zin kon hebben'.

II

Balletrecensies schrijven betekende voor mij een zeer specifieke uitdaging: het non-verbale (en doorgaans ook non-narratieve) onder woorden brengen te brengen. Een goede balletrecensie was voor mij een die via woorden niet alleen iets poogde te evoceren over de *choreografie* – de kunst van de bewegende lichamen in de ruimte op muziek – maar haar ook poogde te analyseren. Wanneer ballet via lichamen iets narratiefs, dramatisch-expressiefs of meer nog symbolies wilde uitbeelden, dan werd dit door mij steeds afgedaan als niet-zinnig (en nog steeds, trouwens!). De 'abstrakte' balletten van Balanchine – en zo konkrete vormen van danskunst – prikkelden niet enkel mijn verbeelding als toeschouwer, maar daagden ook de recensent in mij uit. Hoe te verwoorden wat per definitie niet te verwoorden leek? Hoe deze impressies via choreografie teweeggebracht, duiden? Hoe – inderdaad – proberen aan te geven wat de zwakheid, het ongerealiseerde van de ene choreografie was vergeleken bij de réussite van een andere. Waarom was deze choreografie 'rijk' en die andere 'pover'?

III

De moeilijkheden van het verbaliseren van het non-verbale dat een noodzakelijke voorwaarde lijkt te zijn om tot een analyse van deze fenomenen te komen, althans in onze westerse traditie, deden zich weer eens sterk voelen, toen we ons vorig jaar gingen bezighouden met het bestuderen van 'dans-beweging-ballet'.¹ De moeilijkheden die zich voordoen bij de analyse van choreografie (en gestiek in het algemeen) lijken tenslotte heel veel op de moeilijkheden die de onderzoeker ondervindt in een aanverwant gebied, dat van de muziek. Je voelt je machteloos bij de disproportie die er is tussen alles wat je ervaart – en soms heel scherp en precies – en het weinige dat daarover met woorden, gedachtengangen, discours meegedeeld kan worden.

In verband met de muziek heeft Barthes gelijksoortige moeilijkheden: 'Ces figures du corps, qui sont figures musicales, je ne parviens pas toujours à les nommer. Car pour cette opération, il faut une puissance métaphorique (comment dirais-je mon corps autrement qu'en images?) et cette puissance peut, ici et là, me manquer: cela s'agite en moi, mais je ne trouve pas la bonne métaphore.' Enkel de metafoer is in staat iets weer te geven

van de lichamelijke consistentie van de muziek, doch vertwijfeld roept Barthes: '(...) je lutte pour rejoindre un langage, une nomination: *mon royaume pour un mot! ah si je savais écrire!* La musique ce serait ce qui lutte avec l'écriture.'²

Dit is een strijd die velen misschien zinloos zal lijken. Waarom via woorden en bewoordingen dat wat er juist aan ontsnapt, willen vatten? Datgene wat juist niet bedoeld is om omgezet te worden. Waarom die obsessie om toch maar te vatten wat niet vatbaar is? Waarom niet gewoon genieten van muziek, van dans (of van film, want die *gène* hoor je ten overstaan van filmanalyse ook vaak)? Heel eenvoudig: die obsessie wordt 'wetenschap' genoemd. Juist dat willen doen, bewijzen, onthullen, begrijpelijk maken, wat zich (daaraan) onttrekt.

Bovendien, schuilt hierin niet het gevaar dat we datgene wat ter verblijvende konsumptie of estheties genot aangeboden wordt, dood-schrijven?

Nu, hier kan ik kort over zijn: als deze ervaringen van plezier zo fragiel zijn dat ze door analyse tenietgedaan kunnen worden, dan zullen ze ook wel geen echte vitale ervaringen geweest zijn. Het te onderzoeken object weert zich danig, en dat is maar goed ook, zowel voor de 'kunst' als voor de 'analyse'.



IV

Enkel de 'metafoor' is in staat de muzikale ervaring te vatten, schrijft Barthes. Betekent dat dat hij tegen de wetenschap is en dan maar de poëzie verkiest? Uiteraard tegen een steriele wetenschap, een die haar draagwijdte miskent en onderschat (of overschat), een die haar metaforiese plaats niet inziet. Want, wat is een analyse in een theoreties kader anders dan een metaforiese bezigheid? Men zegt in dit verband niet ten onrechte dat de theorie een *meta*-discours is. Waarmee bedoeld wordt dat er gelijktijdig iets gezegd wordt over het onderzoeksobject (in een andere taal of een taalsys-

teem van een ander nivo, vandaar de benaming *meta*) en iets over zichzelf, deze theorie. Dit laatste is wellicht niet het minst belangrijke. De theorie pretendeert enkel exakt, volledig of consistent te zijn *binnen haar eigen* gekozen kader. Van het onderzoeksobject erkent ze *per definitie* dat ze er slechts aspecten van bekijkt en bestudeert, die wellicht wezenlijk zijn voor het onderzochte object, maar er slechts dat deel van blootlegt wat voor de theoretiese argumentatie van belang is.

Steeds opnieuw duikt ten overstaan van bijvoorbeeld de filmanalyse het spook op dat met zulke 'uitputtende' analyses toch nooit de 'volledige film' kan worden gevat. Hoe zou het ook anders! Dit is een niet ter zake doende schim! Dit is nooit de bedoeling van een analyse en kan ook niet het doel ervan zijn. Shockerend zo'n bekentenis van onmacht gekoppeld aan zo'n grote arrogantie?

Niet minder of niet meer shockerend dan wat muziek of dans doen, als kunstverschijnsel. Zij proberen ook wel iets te zeggen over wat niet tot hun terrein behoort (niet-dans, niet muziek: hun 'buitenwereld'), maar dan toch steeds slechts in zoverre dit van belang is voor 'dans', voor 'muziek'.

V

Om tot een analyse te komen, moet vooraf steeds een grondige deskriptie geschieden, die vaak 'inventariserend' is. Wat is hier nu eigenlijk aan de gang, wat is hier te zien? Bij 'dans' en 'beweging' betekent dit een rekonstruktie van een systematiek. Choreografie geeft zich niet zo maar meteen te 'kennen'. (Bovendien is er geen 'partituur' die als een soort houvast, leidraad kan fungeren zoals bij muziek, die dus over een meta-systeem beschikt dat de dans niet heeft.³) Patronen dienen dus opnieuw uitgetekend, als het ware, want de segmenteringen – de opdeling in betekenisvolle eenheden – zijn niet op het eerste gezicht achterhaalbaar. Ze moeten geartikuleerd worden. En die artikulaties moet de onderzoeker vaak ook zelf ontwerpen, uitvinden, omdat ze niet even stringent gegeven zijn als in de verbale systemen en er ook vaak geen duplikaten van zijn. Dit artikuleren en segmenteren van wat zich als een complexe continuïteit voordoet, is een laborieus werk, zoals de twee hier afgedrukte opstellen (*L'Eternité du Bal* en *Koppelingen en ont koppelingen*) dokumenteren en illustreren. Choreografiese patronen, die in het geval van *INDIA SONG* over een hele film verspreid liggen, worden gerekonstrueerd; hoe de samenwerking geschiedt tussen het ene systeem (choreografies) en het andere (filmies), is iets wat in de dans-film of film-dans een probleem op zich is, waartoe hier slechts een aanzet gegeven wordt.

Hoe de verschillende momenten van dans in *INDIA SONG* (het gaat hier

om salondansen) iets te kennen geven over de narratieve patronen, deze bevestigen of parafraseren, nuanceren of corrigeren is iets wat zowel in het opstel van Eelkje Leeman en Ineke Setz als in dat van Birgit Langenhuysen ter sprake komt. In het laatste geval echter in een andere kontekst: hier wordt de vraag gesteld, hoe het mogelijk is dat een Hollywoodgenre – de musical – op verschillende punten tegen de klassieke regels van het klassieke Hollywoodverhaal kan ingaan. Immers de vlotheid en continuïteit van het filmverhaal (de *histoire*) worden geregeld onderbroken voor zang- en dansnummers. Die onderbrekingen schijnen vaak niets toe te voegen aan het verhaal en zijn daarenboven doordrongen van 'direct adressen' (ik/jij-verhoudingen van het *discourstyp*e) die regelrecht schijnen in te gaan tegen de vanzelfsprekende anonimiteit van de Hollywood-*histoire*. Hoe is het mogelijk dat die 'narratieve laag' telkens opnieuw weer doorbroken kan worden door wat Birgit Langenhuysen 'het lyriese' noemt, zonder dat de toeschouwer hier een opschorting van de waarschijnlijkheid van de film ervaart. De musical behoort traditioneel tot de klassieke Hollywoodgenres. En hiermee wordt een deel van het antwoord gegeven: de musical is een genre, dat wil zeggen dat er binnen haar eigen veld andere regels kunnen gelden. Doch wanneer die regels – van het musicalgenre – zo ingaan tegen de geldende normen van Hollywood, dan vooronderstelt dat uiteraard een grote zorg, een strategiese uitgekendheid om die 'diskontinuïteit' in een kontekst die enkel maar 'continuïteit' tolereert, aanvaardbaar te maken.

Dit 'aanvaardbaar maken' geschiedt door in de nummers zelf kleine 'mechaniekjes' in te bouwen die de breuk, van het narratieve door het lyriese, helpen verdoezelen en, waar dat niet kan, er een nieuwe betekenis aan geven. Dit is de kontekst waarin de analyse van een *pas-de-deux* van Birgit Langenhuysen gelezen dient te worden.⁴ In het opstel hier gaat ze echter meer in op een voorstel om de aaneenhechtingen tussen het choreografiese en het filmiese, wat er voor de kamera gedanst wordt en wat de film daarmee doet, uit elkaar te rafelen.



VI

Met deze bijdragen over 'Dans-beweging-ballet' zetten we onze studie van de opvoeringskunsten voort. Gestart in het derde nummer van *Versus* (1983) met de vertaling van enkele opstellen van O. Mannoni, enigszins verder gebracht in het Fred Astaire-nummer (3/1984) willen we in de toekomst geregelder over de opvoeringskunsten publiceren. Op de problemen van het choreografiese en het filmiese komen we in een van de volgende nummers nog terug; ook hebben we een themanummer gepland, gewijd aan *Carmen*, dat voor ons een opening wil zijn om ook geregeld aandacht te besteden aan opera-als-opvoeringskunst.

Met dit katern starten we tevens een reeks waarin werkstukken gepresenteerd worden (herbewerkte papers, oorspronkelijk geschreven bij een werkkollege). Voor de lezer valt de status van dergelijke opstellen misschien moeilijk te plaatsen. Als zij/hij ze wil beschouwen als een soort 'work in progress', bouwstenen die op zich reeds af zijn, maar nog ingepast dienen te worden en misschien gekorrigeerd in een groter bouwwerk; als het voor de lezer duidelijk is dat hier zoiets als een demonstratie van een methode beproefd wordt, dan kunnen deze bijdragen hun nut bewijzen. Zeker, zo dachten we, in de nederlandse kontekst, waarin methode vaak gelijkgesteld wordt met het schools en klakkeloos toepassen van een pasklaar model, in plaats van het omgekeerde uit te proberen: een benaderingswijze uitzoeken en ontwerpen. Desnoods door zich te laten inspireren door reeds bestaande. Maar het moet wel steeds een creatieve en geen passief-reproducerende oefening zijn; een oefening die uiteraard ook vol risico's zit, omdat het niet de feilloze omzetting is van wat elders en door anderen reeds werd uitgedacht en uitgeprobeerd.

VII

Waarom dergelijke opstellen publiceren? Ik citeer nogmaals Roland Barthes, die naar aanleiding van een nummer van *Communications* volledig gewijd aan papers van studenten, het volgende schreef in zijn inleiding: 'Au seuil de son travail l'étudiant subit une série de divisions. En tant que jeune, il appartient à une classe économique définie par son improductivité; il n'est ni possédant, ni producteur; il est hors de l'échange, et même, si l'on peut dire, hors de l'exploitation: socialement il est exclu de toute nomination. En tant qu'intellectuel, il est entraîné dans l'hierarchie des travaux, il est censé participer à un luxe spéculatif, dont il ne peut cependant jouir car il n'en a pas la maîtrise, c'est à dire la possibilité de communication. En tant que chercheur il est voué à la séparation des discours: d'un côté le discours

de la scientificité (discours de la Loi), de l'autre, le discours du désir, ou écriture.

Le travail (de recherche) doit être pris dans le désir. Si cette prise ne s'accomplit pas, le travail est morose, fonctionnel, aliéné, mû par la seule nécessité de passer un examen, d'obtenir un diplôme, d'assurer une promotion de carrière. Pour que le désir s'insinue dans mon travail, il faut que ce travail me soit demandé (...) par une assemblée vivante de lecteurs en qui se fait entendre le désir de l'Autre (et non le contrôle de la Loi). Or dans notre société, dans nos institutions, ce qu'on demande à l'étudiant n'est jamais son désir: on ne lui demande pas d'écrire, on lui demande ou de parler (au long d'innombrables exposés) ou de "rapporter" (en vue de contrôles réguliers).⁵

De student leeft als een sociaal onbenoemd iemand, buiten de gangbare vormen van produktiviteit. Als intellectueel wordt hem gevraagd mee te doen aan de luxe van het spekulatieve zonder dat hem daartoe de middelen gegeven worden (de mogelijkheid tot kommunikatie). Als onderzoeker wordt hij gesplitst tussen twee eisen, die van de Wetenschap en die van zijn verlangen.

Het werken moet ingebed worden in het verlangen; het werk moet opgewekt worden van binnen uit (en niet enkel opgedrongen als toets, tentamen, enzovoort).

'La recherche est faite pour être publiée, mais elle l'est rarement, surtout en ses débuts, qui ne sont pas forcément moins importants que sa fin: la réussite d'une recherche (...) ne tient pas à son "résultat", notion fallacieuse, mais à la nature réflexive de son énonciation.'

Inderdaad, niet het resultaat is in deze belangrijk, doch het proces. Deze bedenkingen van Barthes zijn uiteraard afgestemd op de franse kontekst, waarin de hiërarchisering van de intellectuelen (van student tot 'meester') veel strakker is dan in Nederland. Daarom ook dat de drang, de wil en het verlangen om dit 'korset' te doorbreken misschien ook sterker aanwezig is dan hier, waar die 'luxe' als een vanzelfsprekendheid beschouwd wordt. We herkennen hier ook weer eens de 'generositeit' van iemand als Barthes, waarvan het belang op intellectueel vlak juist niet genoeg kan worden onderstreept.

De zin van het schrijven, van het bezig zijn met theorie en de analyse, het plezier in deze bezigheid is iets wat centraal staat in *Versus*: naar we hopen zowel voor de lezers als de schrijvers. Intellectualiteit (in Nederland een vies woord, doch niet in dit blad, dat we graag als een uiterst toegankelijk exterritorium willen definiëren) mag aanstekelijk zijn. Vaak, en niet ten onrechte ook, wordt deze bezigheid als verontrustend ervaren: het denken en het leven tout court zo op losse schroeven zetten, door steeds maar opnieuw bezig te zijn met dat denken. Doch die 'krisis' – waar niemand van

ons tegen gepantserd is – is de beste garantie tegen de fossilisering, de verstarring van het leven, tout court. Liever de lastige twijfel, dan de geruststellende vanzelfsprekendheid. Het klinkt in deze tijd misschien ietwat anachronistisch, maar ‘... we have to!’

Noten

1. Werkcollege ‘dans-beweging-ballet’ tijdens het jaar 1983–1984, Vakgroep Film- en Opvoeringskunsten, KUN. Onder ‘ballet’ verstaan we hier steeds: ‘het klassieke of romantische ballet, zoals dat tot op heden bestaat’. Onder ‘dans’ verstaan we alle dansuitingen (zowel de hedendaagse danskunst als de populaire dansvormen, bijvoorbeeld salondansen). Onder ‘beweging’ wat niet onder de vorige noemers gebracht kan worden.
2. R. Barthes schreef enkele zeer merkwaardige korte opstellen over muziek (echter nooit over dans!). Ze zijn verzameld in: R. Barthes, *l’Obvie et l’Obtus*. Parijs (Editions du Seuil) 1982; citaat uit ‘Rasch’, p. 272.
3. Een van de redenen waarom iemand als Nelson Goodman problemen heeft met het plaatsen van dans, die hij niet heeft met muziek. Zie: N. Goodman, *Language of Art*. Indianapolis (Hackett) 1976; en *Ways of Worldmaking*. Hassocks (Harvester Press) 1978.
4. B. Langenhuysen, *Het filmische en het theatrale in de musicalfilm. Een spel rond de vraisemblable*. Skriptie KUN, 1985.
5. R. Barthes, ‘Le Texte: de la Théorie à la Recherche’, in: *Communications*, 19, 1972.

