

Kleine mythologie van het ballet

Anne Arts & Eric de Kuyper

Levensdoel

'Why do you have to dance?', vraagt de prestigieuze producer-impressario Boris Lermontov aan de debuterende ballerina Victoria Page.

'Why do you want to live?', is haar tegenvraag.

'Because: I have to', luidt zijn antwoord.¹



Dansen wordt hier gelijkgesteld met 'leven': het is voor de danser(es) een essentiële, existentiële behoefte geworden. Maar dans is, zoals we weten, geen levensbehoefte. Dus, wie zo'n levensprogramma aanvaardt, gaat tegen het leven in. Of, zoals dat heet, is 'abnormaal'. Het is zoiets als een ziekte, een obsessie die tot levensvreemdheid – waanzin – kan leiden; het noodlot ook van zovele rollen en figuren uit het klassieke of romantiese balletrepertoire.



Giselle (muziek van Adolphe Adam, choreografie van Jean Coralli en Jules Perrot, 1841) wordt in de steek gelaten door haar minnaar Albrecht en sterft van verdriet. Gekweld door berouw bezoekt Albrecht haar graf. Daar verschijnt ze hem als geest en samen dansen ze tot hij van uitputting sterft. Door de dood in te dansen doet Albrecht boete, en kan hij zich met Giselle verzoenen en verenigen.

In *De rode schoentjes*, het sprookje van H.C. Andersen, heb je het meisje Karen, opgevoed door een aardige oude dame, die zich over haar heeft ontfermd. Ze is helemaal bezeten van haar mooie rode schoentjes, van dansen en uitgaan. Ze doet haar rode schoentjes aan, ook als ze naar de kerk gaat, en wil uit dansen ook als ze thuis moet blijven om de zieke oude dame te verplegen. De schoentjes dwingen haar tot dansen, ze kan niet meer ophouden, ze kan de schoentjes ook niet meer uittrekken. Na veel ellende en verdriet vraagt ze de beul om haar voeten af te hakken. Toch moet ze nog enkele jaren boete doen, voordat het haar vergeven wordt en zij tevreden kan sterven.

In de film *THE RED SHOES* komt dé grote kans van Victoria Page, wanneer ze de hoofdrol krijgt in het ballet met de gelijknamige titel, waarvan de muziek gekomponoord is door een jonge musikus. De twee worden verliefd en de ballerina moet – gedwongen door de impresario Lermontov – kiezen tussen dans en liefde. Voor haar een onmogelijke keuze: dansen is immers haar leven. Ze vlucht in de dood – met haar rode schoentjes aan de voeten stort ze zich onder een trein, vlak voor haar optreden in het ballet *The Red Shoes*. Stervend op het perron vraagt ze aan iemand: ‘take off the red shoes!’



Dit Ersatz van leven dat eindigt in de dood, zal gekompenseerd dienen te worden, en wel door ‘arbeid’. De obsessie wordt gecorrigeerd en in evenwicht gehouden door het gedisciplineerd werken aan het eigen lichaam. De fantasmen, de hysterie worden gecorrigeerd en omgezet in fysieke inspanning. Het lichaam kan niet genoeg getraind worden (afzien) om als tegenwicht te dienen voor de levensovertreding (leven = dans). Alsof de pijniging en de fysieke discipline (het zweet) de visioenen van een ander, artistiek leven (de kunst) moeten afkopen.

Arbeid

Naast de glamour en de glitter worden steeds opnieuw het triviale en routineuze, maar onontbeerlijke van de arbeidsdiscipline beklemtoond.² Nadat we goden geweest zijn op de buhne (‘going out in the limelight’), blijken we maar gewone mensjes te zijn (‘coming home in the rain’)³ De aparte status van de ‘uitverkorene’ blijkt enkel mogelijk door de alledaags-

heid van de opleiding, de les, de training. De uniciteit vooronderstelt niet enkel selectie (kwaliteit uit kwantiteit) maar ook doorzettingsvermogen dat die aparte status ondersteunt (kwantiteit aan talent door de kwaliteit van de inspanning). De stereotiepe formule van alle kunstenaars 'zoveel procent transpiratie voor zoveel procent inspiratie' is hier niet enkel een metafoor. Immers die tegenstrijdigheid wordt 'zichtbaar' gemaakt tijdens elke vertolking: het zweet parelt en de transpiratie druipt uiteindelijk van de lichamen. Doch de 'kunst', de virtuositeit doet het ons toeschouwers vergeten.



Moeiteloos

Zoals de arbeid de perverse van de levensopdracht moet compenseren, zo ook moet steeds opnieuw de inspanning achter de illusie van moeiteeloosheid verhuuld worden. 'Kijk mensen ik spring! Maar het is alsof ik zweef. Ik maak geen sprong: ik vlieg!' Het lichaam wordt bevestigd doordat het verloochend wordt: 'Mallarmé dit que la danseuse n'est pas une femme qui danse, car ce n'est point une femme, et elle ne danse pas', schrijft Valéry.⁴ Een gespletenheid die virtuositeit heet: de markerings en gelijktijdig ontkenning van de techniek. Het 'effect' illusie samen met de totstandkoming ervan. De grote vertolkers hebben een soort afstand ten opzichte van hun techniek kunnen (zo bijvoorbeeld Margot Fonteyn tijdens een opvoering, niet zichtbaar tijdens een registratie): ze kijken verbaasd naar wat hun voeten doen. Bij wijze van spreken althans, want hun glimlach die steeds de inspanning begeleidt, duidt niet op verbazing, maar op een wonderlijke vanzelfsprekendheid. Het lijkt wel magie wat ik hier aan het doen ben: 'All it takes is faith and trust... and dust. Try...', zingt Peter Pan. En inderdaad: 'We can fly! You can fly!...' (song uit PETER PAN-film van Walt Disney).

Brecht zou dit (als hij niet zo ver afstond van het ballet!) 'Verfremdung'

genoemd hebben: exploiteren en tegelijk relativeren van de techniek; het exhiberen en tegelijk het demonstrender relativeren van dit exhibitionisme. Virtuositeit is dus zeker bij ballet allesbehalve inhoudsloze franje.

Bij het klassieke ballet mag de inspanning echter nooit expliciet zichtbaar zijn. De zweetdruppels van het klassieke ballet worden weggewist door de eeuwige glimlach van de quasi- of pseudo-moeiteloosheid. De semiotikus zou zeggen dat de enunciatie bij het klassieke ballet zich volgens het regime van de 'histoire' afspeelt, terwijl zij bij het moderne ballet of dans, waar de inspanning niet hoeft te worden weggewerkt – integendeel in enige mate zelfs nadrukkelijk getoond moet worden – eerder tot het discours zou behoren.⁵

De illusie van perfectie, van moeiteloosheid steunt op een dagelijkse inspanning en training, de dagelijkse arbeid van de les. We weten dat die indruk van moeiteloosheid op de buhne slechts het produkt kan zijn van het omgekeerde, en evenredig hiermee is: de onverbiddelijke dagelijkse inspanning die de danstechniek vergt. Wat tijdens de performance genegeerd wordt, blijft voorondersteld: geen illusie zonder inspanning. De 'magie' is menselijke magie. Of beter gezegd: boven-menselijk, want zowel de perfecte techniciteit als de discipline aan het eigen lichaam zijn van een on-menselijke orde. De aanwezigheid van de perfecte virtuositeit kan slechts zichtbaar gemaakt worden door middel van de afwezigheid van de arbeid die ertoe geleid heeft. Vandaar dat het klassieke ballet steeds zoveel aandacht gehad heeft voor de 'koulissen'; wat er achter de schermen plaatsvindt, is even intrigerend en fascinerend als wat zich ervoor afspeelt. Degas, als een perfecte reporter van zijn tijd, schildert behalve van de opvoeringen evenveel of nog meer doeken van datgene wat gaande is achter het toneel. In het romantiese ballet (gesymboliseerd in de parijse Opéra⁶) speelt de 'Foyer de la danse' een even belangrijke rol als de opvoering op de buhne. De maîtresse of protégée is des te weergalozer naarmate ze tevens een onwezenlijke 'sylfide' is. De ballerina is pas 'echt' een droomschepsel, wanneer ze ook een vrouw van vlees en bloed blijkt te zijn.

★

'We have come to think of ballet partnership as being made in the classroom and on the stage over the years of patient working together, but on Wednesday we learned that they are made in heaven', schreef de *Sunday Times* naar aanleiding van het eerste gezamenlijke optreden van Rudolf Noerreyev en Margot Fonteyn in *Giselle*.

Dat is dan wat de 'magie van de Dans' genoemd wordt: de verzoening van

wat onmogelijk lijkt: inspanning versus moeiteloosheid, lichamelijkheid versus onwezenlijkheid.

Wil tot eeuwigheid

Wordt de levensdrift, het 'normale' existentiële bestaan getart in zijn wetten, geperverteerd in zijn regels, dan zal de andere spanningspool – de dood – uiteraard niet ongemoeid gelaten worden in deze obsessie.

Ballet is de kunst bij uitstek van het vergankelijke en transitoriese: buiten de partituur, decorstukken en kostuums, vage herinneringen van de uitvoerenden en aantekeningen van de choreograaf of zijn assistent blijft er niets over van een balletuitvoering, dat tot een re-productie in staat zou stellen. Ook in deze tijd – geobsedeerd door de reproduceerbaarheid en de archivering van wat vergankelijk is – blijft choreografie een kunst die voor het grootste deel ontsnapt aan elke vorm van vastlegging: zowel beeldregistratie als andere meer technische, geformaliseerde notatiesystemen (zoals de 'Labanotation') zijn niet in staat ballet van efemere tot reproduceerbare kunst te maken.



★

Er wordt verteld dat bij elke reprise van 'Agon' (muziek van Stravinsky) Balanchine, de choreograaf, zich afvroeg hoe het ballet er de 'eerste' keer had uitgezien. Het is zo'n ingewikkeld ballet dat elke danser een jaar nodig heeft om het in te studeren 'because everyone has his own count. The ballet was made in 1957 and has passed through a lot of dancers. You count it the way you can, the way it works for you, and just try to stay even with your opposite number. (...) It's so complicated the audience doesn't know when it is a little wrong – and it usually is.'

Wanneer bij toeval (!) een verloren gewaand ballet kan worden gerekonstrueerd, dan wordt dit beschreven in termen van een archeologies evenement. Zoals geschiedde in *The Village Voice* van 28 januari 1985 en 12 februari 1985 naar aanleiding van *Gounod Symphony* van Balanchine: 'The restoration of a Balanchine ballet hitherto believed lost'.

'Now this seemingly "lost" ballet which had its première on January 8, 1958, is being revived after twenty years. (...) Thanks to various strokes of fortuitous timing, Vida Brown, who was New York City Ballet's ballet mistress during the 1950' was available to restage the ballet (...).' Maar wat diende er gerestaureerd te worden? Want: 'as he often did, Balanchine made changes in *Gounod Symphony* during the seven years it was in repertory. (...) He added a solo for the ballerina (...).' Bovendien treft men in een programma uit 1964 aan, dat het solistenpaar in alle vier de bewegingen optreedt, terwijl dat daarvoor niet het geval was. Toch blijft men spreken van een rekonstruktie van het 'origineel':

'The revival (in 1985), since it is based on the notes and film which recorded the original version, essentially resurrect that original, but the addition of the principals to the third movement has been retained.' De oorspronkelijke versie dus, maar met wijzigingen!

John Taras vroeg destijds aan Vida Brown 'if she remembered any of it. She responded: "Are you kidding? Not a step! But I have the whole thing written down".'

Het geheugen is onbetrouwbaar; toch wordt er een beroep op gedaan in verband met ballet (omdat het tenslotte het enige is waar een balletopvoering op terug kan vallen). Lincoln Kirstein, een van de leiders van het NYCB, schreef dan ook bij de creatie van het ballet: '*Gounod Symphony* stayed sharply in memory'..., waarop de journaliste besluit: 'That's a lucky twist of fate for a ballet which the choreographer himself felt nobody remembered.'



Arlene Croce, een van de vooraanstaande en beste balletrecensenten begint een verzameling kritieken als volgt: 'Dancing leaves nothing behind – no record, no text – and so the afterimages become the subject of dance criticism. (*Afterimage* is defined as "the impression retained by the retina of the eye, or by any other organ of the sense, of a vivid sensation, after the external cause has been removed". An afterimage is what we are left with when the performance is over.) A dance critic tries to train the memory as well as the organ of the sense; he tries to make the afterimage that appears in his writing match the performance. But often it doesn't match literally because the senses are assimilating impressions and not recording facts.'

When the critic revisit the theatre he knows that things will probably seem different, in shape and sequence, from the way they seemed before. It happens again and again. The dance critic resigns himself to doing a fool's job as best as he can.' A. Croce, *Afterimages*. New York (Vintage Books) 1979.

Elke balletuitvoering is de overmoedige demonstratie van de vergankelijkheid van die kunst. Hieruit kan ook de grote fascinatie verklaard worden: het besef dat hier een soort uitdaging geformuleerd wordt aan het 'idee van onsterfelijkheid', door de vergankelijkheid zo voorop te zetten. Een kwetsbaarheid en broosheid van het ballet die niet verdoezeld worden, maar, integendeel, heel sterk benadrukt. Als provocatie aan de dood en het leven.

Geen wonder dat zo'n gevaarlijk spel met het leven en de dood (vooral in onze westerse kontekst) niet zo maar gespeeld kan worden, zonder krachtige compenseringen. Alsof zo'n radicale bekentenis van vergankelijkheid – om überhaupt te kunnen functioneren – door andere middeltjes ingedekt dient te worden. Vandaar vermoedelijk het overdreven (?), of beter gezegd, systematische belang dat gehecht wordt aan begrippen of 'mythen' die het transitoriese toch in de tijd kunnen verankeren, en de meest bruikbare 'vorm' daarvan is wellicht de 'geschiedenis'. Via de 'geschiedenis' wordt het ballet gekoppeld aan zoiets als duur, het efemere van de glitter kan geprojecteerd worden op zo iets als continuïteit, 'traditie'.



★

Op individueel vlak garandeert de 'roem' van de danser of de danseres de beste beveiliging tegen de vergankelijkheid. Tijdens haar/zijn leven reeds onsterfelijk, een 'legende'.

'I desire that my message of beauty and joy and life shall be taken up and carried on after me. I hope that when "Anna Pavlova" is

forgotten the memory of her dancing will live with the people. If I have achieved even that little for my art, I am content.'

Anna Pavlova

De sterfelijkheid (en de variant hiervan: het verouderen) van de danser evenals het vergankelijke van deze kunst worden samengehouden door de idee van 'traditie': een continuïteitsgedachte die vaak heel technisch van aard is (de opleiding volgens een bepaalde methode; de naam van de leermeester; het basisvokabularium van het klassieke ballet) maar evenzeer ideëel is: de 'ziel van de dans' (*L'Âme de la Danse*), een konstante in de tijd, die de tijd tart, die als een feniks steeds opnieuw herrijst enzovoort.

Vergankelijkheid moet eeuwigheid betekenen.

'Ladies and gentlemen, I'm sorry to tell you that Miss Page is unable to dance tonight – nor indeed any other night. Nevertheless we have decided to present *The Red Shoes*.' Zo kondigt Lermontov voor zijn publiek aan dat Victoria Page gestorven is en nooit meer het ballet zal dansen. Nevertheless – zelfs zonder haar aanwezigheid, zonder het lichaam van de danseres, wordt die avond *The Red Shoes* gedanst. Victoria Page's geest danst.

Traditie

Het geheugen van de dans is een zwak geheugen. Zo dat het niet zal verbazen dat 'traditie' – de fetisjering van een continuïteit – heel wat minder te maken heeft met 'feitelijkheden' dan met 'verbeelding' en 'ideologie'. Anna Pavlova mag vergeten worden, de herinnering aan haar dansen niet, zo hoopt Pavlova zelf. De ideologie van de traditie in het ballet zet de feiten naar haar hand of, als ze er niet zijn, postuleert ze (in de goede romantiese traditie).

In feite is dit een on-historiese houding, die zichzelf echter afficheert als zijnde uitermate bekommerd om het historiese. De geschiedenis, zo men wil, als een fabel: 'er was eens, zo iets als Geschiedenis...' De 'wil tot' volstaat vaak om een 'historiese' dimensie te creëren (die de feiten gerust mogen tegenspreken). De 'beroemde' Britse traditie van het klassieke ballet gaat niet tot een eeuwenoude geschiedenis terug, maar tot de jaren dertig! De 'traditie van het Britse Ballet' ('Royal'... niet toevallig) funktioneert enkel en alleen door zelfbewustzijn. De wil tot traditie creëert die traditie; en men kent en eert zelfs de grondlegster van deze 'traditie': Dame Ninnette de Valois. De Britten zijn trouwens meesters in het uitvinden van tradities, zoals ook uit het volgende mag blijken:

'Most immemorial traditions, we are dimly aware, are quite recent (often Victorian) inventions. From Christmas trees to Coronations, from the Cup Final to the annual broadcast, from Harvest Festivals to socialist May Days... the path of our days is strewn with bogus ceremonies and rituals. Trevor-Roper describes fraudulent acquisition by the Scottish Highlands of an independent culture which had no roots in Scottish reality (...). The kilt for instance was invented by a Lancashire Quaker industrialist, one Rawlinson, for his Highland employees, in the 1720'. Tartan has an equally dubious past. The Highland clans did not have their own clan tartans. Rather, from about 1800, an unholy alliance of canny Lowlands manufacturers, crude forgers, and half-baked dreamers invented the tartans of today, simply whatever pattern lay to hand. The Macpherson tartan, for instance, was simply the remainder of a big order for the West Indian slaves; before that it appeared in the pattern book simply as 'NO 155'. On the whole tartans were simply made up of thin air.'⁸

De 'geschiedenis van het ballet', telkens opnieuw weer te voorschijn gehaald, als panoramisch bewijsstuk van continuïteit, garandeert zowel voor het verleden als de toekomst duurzaamheid aan de kunst van de vergankelijkheid.



Nationaal en universeel

Wat op temporeel vlak geschiedt – een ontkenning via een bevestiging⁹ – speelt zich eveneens af wanneer het ballet – meestal weer gekoppeld aan de 'geschiedenis' – geografiese aksenten legt, voornamelijk via de 'Nationale scholen'. Enerzijds wordt in het begrip school de geografiese nationaliteit aangegeven, doch anderzijds treedt er bijna gelijktijdig een vervaging van die grenzen op door de nationale karakteristieken over te planten naar een ander land. Zo spreekt men histories gezien van de invloed van het italiaanse ballet op het franse, van de franse school op de russiese, die dan – in het

begin van deze eeuw – zowel de Europese nationale scholen als het nieuwe Amerikaanse ballet zal ‘beïnvloeden’. Eigenheden die des te sterker beklemtoond blijken te moeten worden om uiteindelijk uit te monden in hun ontkenning, een ‘melting pot’ die beweert dat ‘dans geen grenzen’ kent.¹⁰

Bezweringsrituelen

Telkens opnieuw dus pogingen om de ‘menselijkheid’ niet te transcenderen, maar te negeren; om de vergankelijkheid te trotseren op haar meest kwetsbare punten; om de dood te provoceren daar waar ze in het leven kenbaar is (in het efemere van de opvoering, de kwetsbaarheid van het lichaam; de onwederkerigheid van de tijd, enzovoort).

Daarom is ballet geobsedeerd door wat het ontsnapt. Daarom is het, vreemd genoeg, de kunst die de grootste uitdaging in zich bergt. In die zin kan men dan ook Nietzsche begrijpen, die zegt dat hij zich geen god zou kunnen voorstellen die niet zou dansen. Ballet is – voor de mens kinderen – de konkretisering van de ‘hubris’, zoals de Grieken dat zouden noemen. Een radicale uitdaging aan alles wat ‘normaal’-menselijk is. Een perverteren van het ‘al zu menschliche’. Dat het ballet zich hult in een romantiese waas van idealistische formuleringen en expressies, is slechts de (aanvaardbaar gemaakte) vorm die aan deze waanzin gegeven wordt. Bezwering van de dood door het leven; maar dan het leven als een anti-leven voorgesteld, als perfect artefakt, Kunst.

De bezwering als ritueel staat centraal in elke archeologie/antropologie van de dans (in de ruime zin van het begrip). Dans is van oudsher een middel om greep te krijgen op de chaos en het bedreigende van de schepping. Dus magie. De roes van de dans zelf is angstaanjagend, maar bevat ook de kracht om andere angstaanjagende verschijnselen te lijf te gaan.

Het Ballet is echter geen ‘middel’ meer; heeft geen maatschappelijke functie, tenzij als Kunst en niet als magie. Het is geen bezweringsmiddel meer. Doch arrogant stelt het zichzelf als anti-wereld voor. Om deze arrogantie in stand te kunnen houden, moet het echter een beroep doen op allerlei interne strategieën, interne bezweringsmiddelen, waaronder die welke verband houden met ‘leven’ en ‘dood’: moeiteloosheid en arbeid, vergankelijkheid en eeuwigheid.

In die zin is Ballet ook geen bezwering – naar buiten toe – maar uitdaging. Provokatie door onmogelijkheden en tegenstrijdigheden te negeren, en die negatie te konkretiseren via een opvoering.

Vanwaar die obsessie? Dit ‘I have to...’? Het zouden wel eens de trauma’s, de kwetsuren – de onverzoenbaarheid met de existentiële gegevens? – kunnen zijn, die hier telkens opnieuw voelbaar gemaakt dienen te

worden: '(...) le cérémonial qui consiste à rouvrir physiquement la blessure (...) afin de la faire périodiquement saigner'.¹¹ Of nog, zoals Freud het ergens stelt: 'Das Beispiel ist die Sache selbst'. Het ballet als verschijning demonstreert en konkretiseert zijn eigen boodschap en die is er een van weigering. Echter, om die boodschap zegbaar en toonbaar te maken, dienen heel veel voorzorgen en beveiligingen gewaarborgd te zijn: glitter en waas, estheticisme en historisme, frivoliteit en dekadentie. Allemaal strategieën om het ontoelaatbare te verbeelden.

Noten

1. THE RED SHOES, UK, 1948, regie M. Powell en E. Pressburger.
 2. Zo ook bijvoorbeeld in de tv-reeks 'Magic of the Dance', een vijfdelige inleidende documentaire gepresenteerd door Margot Fonteyn. Zie ook het boek: Margot Fonteyn, *The Magic of Dance*. Londen (BBC) 1980.
 3. 'Going out in the limelight, coming home in the rain' is het onderschrift bij een Victoriaanse gravure.
 4. P. Valéry, *Degas, Danse, Dessin*. Parijs (Gallimard) 1938.
 5. Zie Ch. Metz, 'Histoire/Discours', in: *Seminar semiotiek van de film*. Nijmegen (SUN) 1980.
 6. I. Guest, *The Ballet of the Second Empire*. 2 delen, Londen (Adam and Charles Black) 1955.
 7. J.H. Mazo, *Dance is a contact Sport*. New York (E.P. Dutton) 1974, p. 47.
 8. Bespreking in *The Observer* (8-1-1984) door E. John Vincent van het boek: E. Hobsbawm, T. Ranger, (red.), *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983.
 9. De freudiaanse psychoanalyse heeft de verschillende vormen van negatie, via het gebruik van begrippen als 'Verleugnung', 'Verneinung' en 'Verwerfung' scherper gesteld. Zie voor deze terminologie: *Versus* 2/1983, 'Lexikon', pp. 52-61.
- Waar we hier op stoten, is een vreemde vorm van 'bevestiging' – assertie – die in feite een 'negatie' dekt. Eigenlijk een omkering van de 'Verneinung', waar iets nadrukkelijk genegeerd wordt om de bevestiging ervan te bedekken. Wij weten niet of hier een term voor bestaat, maar het lijkt ons alleszins belangrijk er hier op te wijzen dat het 'ballet' een mooi voorbeeld is van een structuur van bevestiging-ontkenning die zover wij weten nergens anders zo duidelijk tot uiting komt. Misschien zouden al onze omschrijvingen in verband met 'provokatie' en 'uitdaging' ook in dit licht gezien kunnen worden. In ruimer verband zouden alle provokatiemechanismen beschouwd kunnen worden als excessieve bevestigingsstrategieën om de onderliggende negaties te ontkrachten. Waar in de 'Verneinung' de combinatie geldt van een negatieve zin gekoppeld aan een onderliggende bevestigende ('Ich habe es nicht gewusst, gewollt...' als bekentenis van het tegendeel: 'Ich weiss es, ich will es...') doet hier de bevestigende zin ('Ich will es...') dienst om de negatieve ('Es kann nicht, es darf nicht...') te ontkrachten. Wordt vervolgd...
10. Des te pijnlijker is het wanneer deze 'mythologie' op losse schroeven komt te staan, zoals gebeurt wanneer voor de zoveelste keer sovjet-dansers 'overlopen'.
 11. J. Laplanche, *La Sublimation*. Parijs (PUF) 1980, p. 9.