

# Rendez-vous manqués met Hans van Manen

Het werk van Hans van Manen behoort tot het mooiste wat er in de naoorlogse dans werd gemaakt, zegt Eric de Kuyper.

Een verhaal over kunstbroers, over de seksualiteit van dans, over Balanchine en Fred Astaire,  
over de manier waarop Nederland met kunst omgaat – en over de biografie  
die over Van Manen verscheen.

Niet wetende dat Hans van Manen enkel telefonisch aanspreekbaar en bereikbaar is, had ik hem een brief geschreven. Waarschijnlijk heb ik daarin mijn bewondering voor zijn werk geuit en hem gevraagd of we elkaar eens konden spreken. In die periode bereidde ik mijn eerste film *Casta Diva* voor en ik wilde Hans van Manen daarbij graag als choreograaf betrekken. Ik moet zo goed als een wildvreemde voor hem zijn geweest, want ik was toen, begin jaren tachtig, pas een paar jaar in Nederland. Ik doceerde aan de universiteit van Nijmegen. Ver van Amsterdam dus.

Al spoedig kreeg ik een kaartje terug met de boodschap 'Bel me eens voor een afspraak...' Het laconieke van het antwoord verbaasde me een beetje. Maar dat hij een geschreven antwoord gaf, was nog veel verbazingwekkender. Alleen besepte ik dat toen nog niet.

Hij ontving mij alsof we elkaar al jarenlang kenden – misschien was dat ook wel zo. Hij luisterde aandachtig en geïnteresseerd naar de uiteenzetting van mijn filmproject en zei: 'Dat moet je doen.' Ik was er toen nog helemaal niet zo zeker van dat ik die film – een film – moest maken. Maar hij leek erg overtuigd. Op mijn vraag of hij een klein scène op muziek van Offenbach – een soort *Einlage* – wilde choreograferen, ging hij niet in. 'Dat moet je zelf doen,' zei hij. 'Maar kan ik dat wel?' sputterde ik tegen. 'Als je het wil, dan kun je het.' Dit alles behalve logische antwoord overtuigde me echter geheel. Inderdaad, het was als met de hele film: als ik het wilde, zou ik wel een middel vinden om het te kunnen. Wat de technische kanten van het filmen betreft, besepte ik dat ik me daar geen zorgen over hoefde te maken. Er waren goede technici die hun

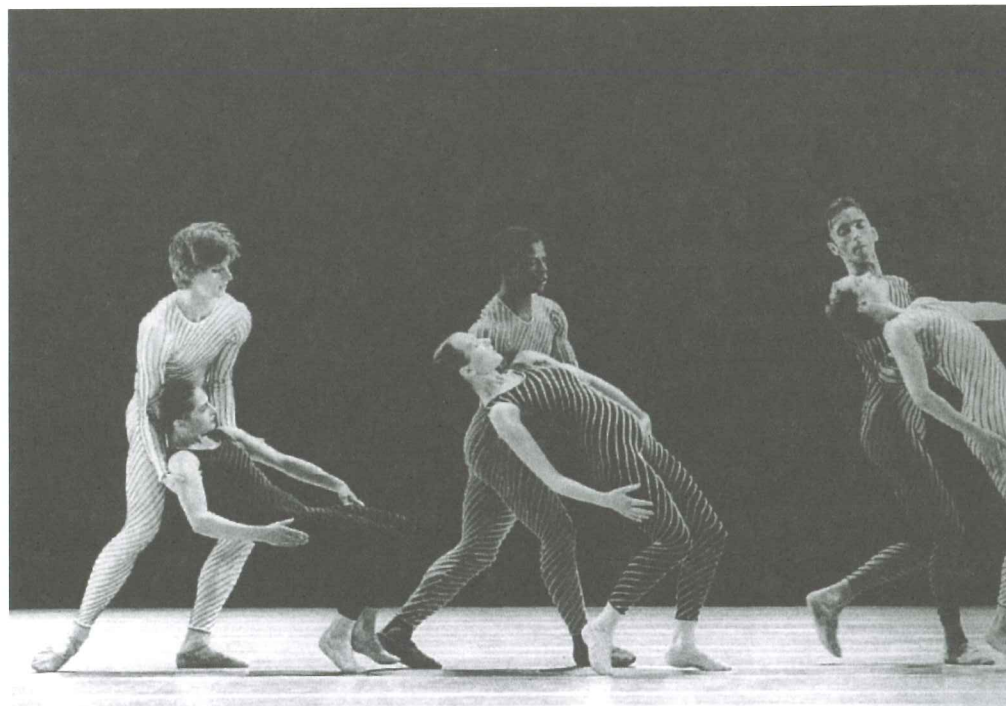
vak verstonden en op hen moest ik vertrouwen. Ik hoefde er alleen voor te zorgen dat ik wist wat ik vóór de camera wilde. Dat wist ik; het zat in mijn hoofd, meer dan dat het op papier stond, want het zou geen normale speelfilm worden waarbij alles tevoren netjes in een draaiboek is neergeschreven.

Het verbaasde me dus niet dat hij mijn twijfel aan mijn al dan niet choreografische deskundigheid wegnam: als ik het wilde, zou ik wel een middel vinden om het te kunnen. Nogal vanzelfsprekend. Het mooiste blijkt van zijn

vertrouwen was eigenlijk dat hij mij Gérard Lemaître aanbeval. De danser en vriend met wie hij zo veel had samengewerkt. 'Met hem zal het zeker vlot verlopen...'

Dat was dus geregeld. Ik sprak met hem nog over mijn angsten, die te maken hadden met mijn wens en mijn schroom om uitsluitend mannen te filmen, en dan voornamelijk de man als lichamelijke verschijning. Ik had al een keuze gemaakt; het waren bijna allemaal vrienden van me die ik had gevraagd om mee te werken. Ik kende hen soms al erg lang en in-

Visions Fugitives - Nederlands Dans Theater, choreografie Hans van Manen (Den Haag, 1990) / Hans Gerritsen



tiem. Maar het filmen van hun lichamen, daar waar de mens het meest kwetsbaar is, en die kwetsbaarheid precies in beeld brengen, veroorzaakten toch een soort beroeringsangst. Soms zouden mijn acteurs naakt zijn, maar soms ook niet. Hoe dan ook, naakt of niet naakt, het zou steeds om een directe confrontatie gaan tussen mij achter de camera en een lichaam ervoor, met een cameraman ertussenin. En dit zonder het geringste voorwendsel dat fictie je altijd geeft. Bij fictie gaat het immers altijd om een personage in een dramatische situatie. *Casta Diva* moest een zo direct mogelijke benadering van lijven met een camera worden.

Tot mijn verbazing zei Hans dat hij mijn remmingen begreep. Ik had namelijk gedacht dat hij als choreograaf met een jarenlange ervaring in de omgang met lichamen mij op dit punt raad zou kunnen geven. 'Met danserslichamen werken is iets anders,' zei hij. 'Dans is iets anders. Maar bij mijn fotografisch werk bespeur ik die remmingen ook steeds.' Hij kon in mijn problemen inkomen, omdat hij die ook had (gehad) wanneer hij zijn modellen fotografeerde. Het is niet alleen maar een kwestie van uit de kleren gaan; het is je lichaam – al dan niet naakt – bewust blootgeven.

Die bekentenis van onzekerheid en schroom

door iemand die heel wat meer ervaring had dan ik, stelde mij vreemd genoeg gerust. Als hij me had geantwoord: 'Och, daar is niets aan!', dan zou hij me heel wat onzekerder hebben gemaakt. Als ook de meester angsten doorstaat, waarom zou de leerling die dan niet hebben!

Wat me vooral in het gesprek trof was de wijze waarop Van Manen het over het 'artistieke', over de problemen van het creatieve had. Zakelijk en pragmatisch. Een manier die me erg aansprak.

Je kunt het of je kunt het niet. Je doet het, en je zoekt een oplossing voor je problemen. Die problemen concreet van aard (geen gezwam) en de oplossingen ook. Je werkt met de middelen die je hebt. Je moet de middelen daarbij goed inschatten; en weten wat je wel en wat je niet kunt. Het onderscheid tussen durven en kunnen. Koelbloedig zijn en accuraat wat je wensen en verlangens betreft.

Om het verhaal af te maken. Eigenlijk had ik de Offenbach-scène met Gérard Lemaitre naakt gezien. Of half-naakt. Ik was onduidelijk in mijn aanwijzingen (mijn schroom) en Gérard stelde snel voor de scène met een 'bandage' te dansen (de slip die in het klassieke romantische ballet wordt gebruikt om het geslacht te verhullen en te abstraheren). Dat was niet wat ik in mijn hoofd had. Ik dacht: we zien wel; op de set stel ik hem iets anders voor. Maar toen ik het op de set zag, wist ik meteen dat de oplossing die Gérard had gekozen de juiste was, en ik liet hem de scène in de bandage dansen.

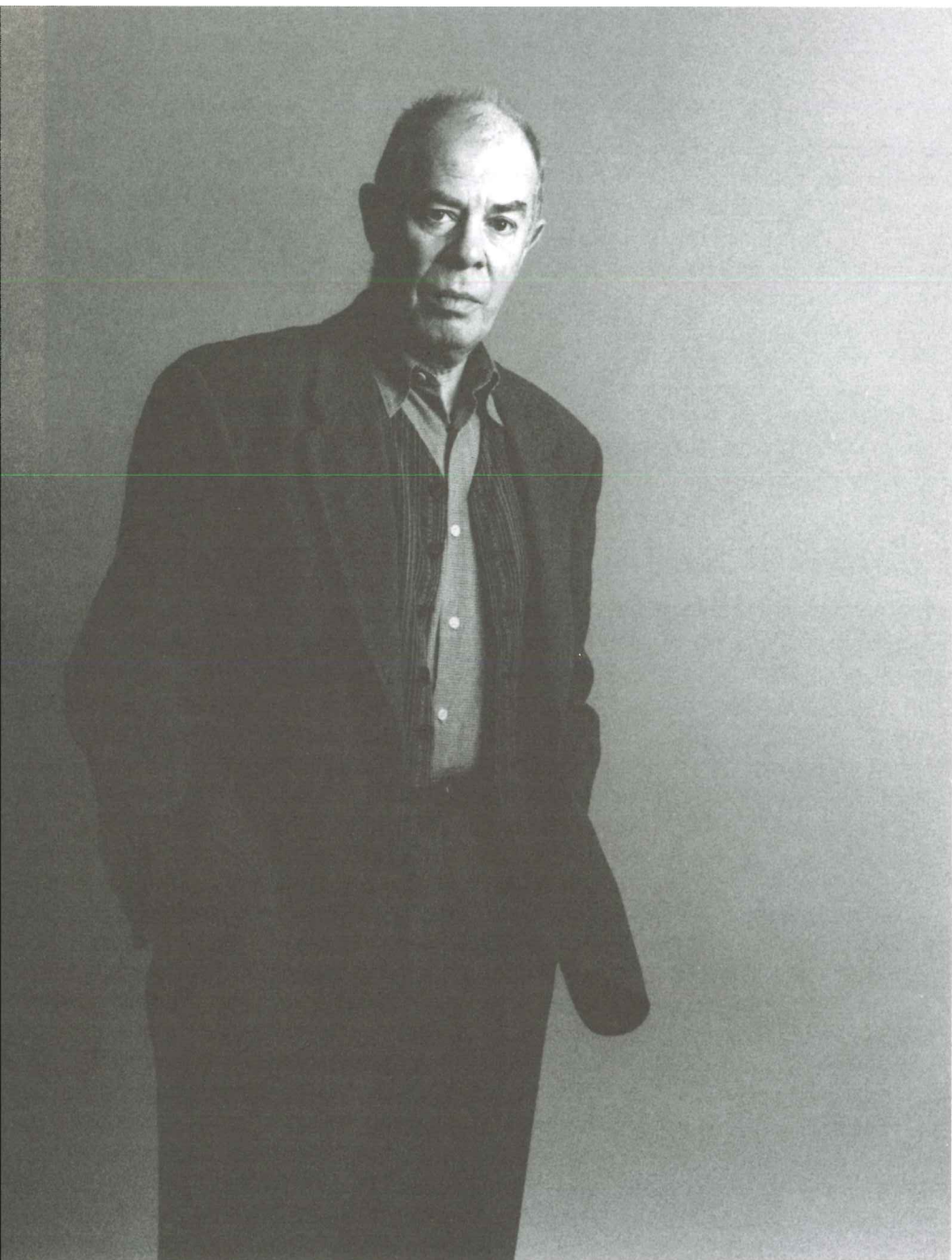
\*

Meer dan welk ander gesprek heeft dit korte onderhoud met Van Manen mij de moed en de durf gegeven om *Casta Diva* te maken. Het was de mooiste en meest efficiënte duw in de rug die ik kon krijgen. Hij had bij mij de uitwerking van een minimale maar erg belangrijke *coaching*. Veel meer dan inspirerend geklets, waar Van Manen zo goed in is, was het in feite niet. Maar hij nam mij (onervaren en totaal onbekende kunstbroer) *au sérieux*, en verzekerde mij als het ware dat mijn manier om het artistieke proces te lijf te gaan – de no-nonsensemanier zal ik maar zeggen – de goede was. Scheppen is doen; alleen dient er een degelijke en grondige reflectie aan vooraf te gaan. Verder – op het vlak waarop je zelf niets kunt doen, waar je overbodig bent – is scheppen vertrouwen schenken: aan de techniek, aan de medewerkers, aan je acteurs... Esthetiek is een kwestie van ethiek. Weten wat je wil en waarom, maar dat is jouw eigen zaak.

\*

Anderhalf jaar later – de draaiperiode van *Naughty Boys*, mijn tweede film, was net ach-

Hans van Manen / Dirk Buwalda



ter de rug – logeerde ik in Van Manens huis, omdat ik in Amsterdam de film aan het monteren was. Juister gezegd, Gérard Lemaître die in de film een belangrijke rol speelde, had Paul en mij zijn zolderwoning aangeboden. Tijdens die dagen kwam ik herhaaldelijk Hans tegen, meestal op de trap en met boodschappentassen; maar ik had het druk en hij ook. Hij was toen veel bezig met fotografie. Op een dag vroeg hij of we voor een dubbelportret wilden poseren. Paul en ik reageerden positief, half geveild en half onzeker. Hoe zou Van Manen onze prille verhouding zien? Betekende het vastleggen op foto van iets wat nog volop in beweging was, niet een ingreep van buitenaf, waarvan de effecten, alhoewel symbolisch, niet te voorzien waren. Zou een foto van onze liefde niet de verstarring ervan betekenen?

Achteraf weet ik niet of ik niet blij moet zijn dat de foto nooit werd gemaakt. Misschien had Van Manen ook zelf beseft dat hij zich aan een prikkelende maar moeilijke opdracht waagde. Het getuigt, geloof ik, van zijn menselijke tact dat hij die foto niet heeft gemaakt. Er zou te veel aan af te lezen zijn geweest.

\*

Van Manen pratend is een waar genoeg om naar te luisteren. Zelfs in geschreven interviews komt dat over. Speels, uitdagend, koket, scherp, stout, maar altijd authentiek. Zoals er mensen zijn die altijd goed op een foto staan, zo is hij een van de weinigen die in een interview altijd goed overkomen. En er zijn er nogal wat met hem gemaakt! Ik denk dat het ietwat krampachtige beeld dat veel mensen van ‘een homoseksueel’ hebben, door Van Manen op losse schroeven wordt gezet, en dat ze hun sjabloonbeeld kunnen corrigeren: een homoseksueel blijkt soms ook gewoon een boeiend mens.

Ik zelf houd niet van het afnemen van interviews en heb het zelden gedaan. Voor Annie Declerck liet ik Van Manen over fotografie praten en het was de enige keer dat ik mij als interviewer goed heb gevoeld: overbodig. En dat gaf plezier.

\*

Zo nu en dan hebben onze paden elkaar dus gekruist. Een enkele maal werd het een rendez-vous manqué waar ik achteraf spijt van heb. Dat was het geval toen Van Manen werd aangesteld als bijzonder hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Nijmegen. Waarschijnlijk heeft Van Manen, die wist dat ik daar les gaf, gedacht dat ik daar iets mee te maken had. Ervan afgezien dat hij zich terecht geëerd voelde, vermoed ik dat hij nieuwsgierig was naar mijn manier van werken daar. Hij wist dat ik mijn films had gemaakt samen met de Nij-

meegse groep studenten en getrouwen. Maar toen hij in Nijmegen kwam doceren, was ik daar al weg. Ik werd niet bij de zaak betrokken, ook al omdat ik op dat ogenblik mijn ontslag reeds had ingediend en ik het docentschap had vervuld voor een baan als adjunct-directeur bij het Nederlands Filmmuseum. Toen hij in Nijmegen zijn colleges kwam geven, zat ik in Amsterdam en had ik het lesgeven opgegeven. Ik kon hem dus niet opvangen, of beter gezegd niet betrekken bij film- en dansprojecten, zoals die enkele jaren eerder wel hadden plaatsgevonden. Ik heb daar spijt van en vrees dat hij deze opdracht als een opgave heeft beschouwd. Jammer, want we hadden veel lol kunnen maken.

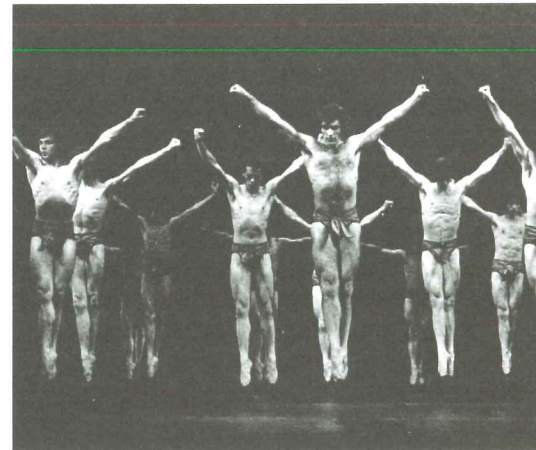
\*

De man Van Manen is fascinerend; het werk behoort tot het mooiste wat er in de naoorlogse dans werd gemaakt. De biografie die Eva van Schaik aan beide wijdt, getuigt van veel respect voor de mens en van bewondering voor het werk. Er is serieus aan het boek gewerkt; dat staat vast. Het is een degelijk boek, ook al had er wat in mogen worden gesnoeid. (Al te vaak lees je dat ‘Hans wel eens heel erg driftig kan zijn...’ Door de vele getuigen die aan het woord worden gelaten zijn er nogal wat herhalingen.)

En toch... Het is alsof de schrijfster zich door de opdracht geremd voelde of geremd werd. Over dans schrijven, en dan vooral vanuit een reconstruerend historisch perspectief, is en blijft een hachelijke zaak. Wat de dansstukken zelf betreft hanteert Van Schaik twee strategieën. Ze laat recensenten aan het woord, meestal en bijna uitsluitend Nederlandse (ik kom daar nog op terug) en ze geeft zelf beschrijvingen. Haar eigen benadering van de dansstukken is meestal zakelijk objectief: ‘Na de introductie van de vier mannen is het woord aan de vier vrouwen...’ Die afstandelijkheid is weinig bevredigend. Ik weet het maar al te goed, bij beschrijvingen van dans verval je al snel in metaforische omschrijvingen. Eigenlijk zijn ze nauwelijks te vermijden, en ik geloof dat het uiteindelijk aankomt op de kwaliteit van de metaforische – literaire! – uitweidingen. Het is een groot risico, maar op z’n minst heb je als schrijver de kans daarmee iets te kunnen meedelen van wat er zich zowel op het toneel als in je waarneming en verbeelding afspeelt.

\*

Het fundamentele knelpunt waar het in een kunstenaarsbiografie (de mens achter het werk) om draait, blijft het hele boek door knarsen. ‘Van Manen zelf,’ zo schrijft Van Schaik, ‘maakte mij bij herhaling en in niet mis te verstane taal duidelijk dat hij zich wel een product van



Le Sacre du Printemps - Het Nationale Ballet, choreografie Hans van Manen (Amsterdam, 1974) / Jorge Fatauros

zijn tijd acht, maar geen relatie tussen zijn leven en zijn werk wil laten leggen.’ En de schrijfster voegt er aan toe: ‘Het is evident dat dit een spanning tussen ons veroorzaakte, waarvan we ons allebei bewust waren en zijn.’ (Woord vooraf, p. 10). Ik begrijp Van Manen maar al te goed; hij ontkent niet dat er een relatie is, alleen wil hij die niet laten leggen. Dit mag een voor velen ongrijpbare paradox lijken. Ik denk dat die paradox niet verdwijnt maar markanter wordt wanneer je alles vanuit het standpunt van de homoseksualiteit bekijkt.

Misschien is het iets makkelijker aan te geven wanneer ik mezelf neem. Ik heb altijd, en dat is zoals de lezers van mijn boeken weten al vanaf heel jong, een verband gezien tussen homoseksualiteit en danskunst. Niet het oppervlakkige mietjesgedoe dat vroeger bijna uitsluitend met ballet werd geassocieerd (en waar Van Manen zich altijd sterk tegen heeft verzet; zijn ‘ascetische’, non-theatrale stijl is wat dat betreft als een soort statement te beschouwen). Het gaat om iets heel anders of, liever gezegd, veel fundamenteelers. De danskunst is namelijk de enige kunst waarin de homoseksueel zich zo naakt geconfronteerd ziet met het lichaam, met zijn eigen lichaamsbeeld en dat van anderen. Lichamen van mannen en lichamen van vrouwen. Immers, zonder danserslichamen geen dans. Dat gaat natuurlijk ook op voor de heteroseksueel. Dans verplicht de homoseksueel echter zich op de een of de andere manier uiten te zetten zowel met zijn – de – homoseksualiteit, als met de heteroseksualiteit! (De heteroseksueel is voornamelijk of uitsluitend met de heteroseksualiteit bezig!) En dit laatste is misschien niet het onbelangrijkste. Ook om langs deze weg opnieuw te achterhalen waar je als homoseksueel mee bezig bent. Het is een boeiende uitdaging die de homoseksuele kunstenaar natuurlijk kan



Hans van Manen, Rachel Beaujean en Clint Farha repeteren *Pianovariaties I* - Het Nationale Ballet, choreografie Hans van Manen (Amsterdam, 1980) / Jorge Fatauros

negeren, of waar hij op een anekdotische of strikt thematische wijze kan op ingaan. Van Manen kiest een moeilijkere weg die de problematiek zowel verruimt als uitdiept. Hij abstraheert via zijn choreografie (hierbij is de rol van de muziek fundamenteel), maar tegelijk concretiseert hij alles opnieuw via de lichamelijke en de meest concrete, tastbare vormen van lichamelijke: de zinnelijke uitstraling van het lichaam, de erotiek. De paradox (mens/werk) is dus bij Van Manen een diepe existentiële drijfveer om met dans bezig te zijn; om te doen zoals hij doet. Wat ik mis in een boek dat vooral door voorzichtigheid wordt gekenmerkt en af en toe vervalt in het leggen van een oppervlakkig verband tussen persoon en werk, is de smaak, de kracht, de niet-aflatendheid van deze 'drive' – een fascinatie en een obsessie.

\*

Waar gaan de balletten van Van Manen over? Of anders uitgedrukt, wat maakt er de kracht van uit? Hoe geven ze vorm aan die obsessie en fascinatie? Die vraag kun je eigenlijk niet ontwijken, ook al besef je dat je haar enkel schematisch en benaderend kunt beantwoorden. Over fundamentele dingen. Dans gaat altijd over dans, zegt de choreograaf.

Maar hoe gaat dat in zijn werk bij Van Manen, vergeleken bij bijvoorbeeld Balanchine of Fred Astaire? (Ik neem niet toevallig Balanchine en Astaire als voorbeeld. Het zijn de grote meesters voor Van Manen, zowel als voor mij.)

Dans gaat altijd over dans, maar bij Ba-

lanchine komt daar nog bij: bovenal gaat dans ook over muziek. Als ik echter nog zou moeten proberen te preciseren, dan moet ik overstappen naar een metafoor: de balletten van Balanchine geven mij als het ware een gelukkig inzicht in... het sterrenstelsel. Ik ben geen astronoom maar als ik naar het werk van Balanchine kijk, krijg ik (terecht of ten onrechte, dat doet er niet toe) de indruk dat ik iets snap van iets wat me verder totaal onverschillig laat: ons zonnestelsel. Het is een openbaring; zowel van een wereld die ik niet vermoedde, als van mezelf! Ik wist niet dat ik daar gevoelig voor was. Ik wist niet dat ik die gevoelens in mij had, en dat ze – voor mij – van zo'n groot belang waren. Ik heb de illusie dat ik getuige mag zijn van een mathematisch universum, dat zo aantrekkelijk en opwindend is voor geest en lichaam omdat er geen cijfers aan te pas komen, maar levende lijven. En daar plotseling middenin al deze abstractie biedt Balanchine mij een blik op lijven van een man en een vrouw, in bijvoorbeeld een pas de deux. We zijn terug op aarde. Of beter gezegd we vatten beter een – de – andere dimensie van wat erotiek betekent.

Bij Fred Astaire gaat het als het ware om het andere uiterste: 'all by myself', een van de songs die hij vertolkt in *The Bandwagon* zou er misschien een adequate verklaring voor zijn. Dansen begint bij het eigen lichaam, de eigen benen, de eigen voeten... Narcisme krijgt hier een andere, rijkere betekenis. De partner wordt het andere evenbeeld.

Bij Van Manen nu heb ik altijd de indruk gehad dat zijn dans, buiten het feit dat ze over dans gaat, over maatschappelijke configuraties gaat. Geen platte of banale sociologie, maar waar sociologie in wezen over gaat: over de spanning en de betekenis van groepen en individuen. Maar dan zonder de symbolische lading die je in de antropologie meestal erbij krijgt. Nee, het gaat om tot het skeletachtige gereduceerde en geconcentreerde, spanningen tussen mensen, vrouwen en mannen. Ook tussen homoseksuelen en heteroseksuelen, maar dat is bijzaak. Of beter gezegd die problematiek – als die aanwezig is – wordt op een abstracter niveau getild. Het is in feite, zoals de dans bij Balanchine, of bij Astaire, allemaal heel structuralistisch. Het gaat om verhoudingen en spanningen, om wijzigingen in de vaste patronen, om het ontstaan van nieuwe patronen. Over dans dus. Dat is niet zo vanzelfsprekend, want zoveel dans gaat helemaal niet of slechts terloops over dans.

\*

Het behoort onlosmakelijk bij de geschiedschrijving van de naoorlogse danskunst en het is voor de huidige generaties moeilijk voorstelbaar, hoe in die eerste naoorlogse decennia op de kunst van de dans werd neergekeken. Dans werd als minder dan niets beschouwd, een anachronisme. Uiteraard: net goed genoeg voor pluchenichten. Doch het is waarschijnlijk ook juist dankzij deze marginale situatie dat in die jaren de verbinding tussen moderne dans en entertainment, voornamelijk dan tv-entertainment, makkelijker gebeurde dan nu het geval is. Van Manen werkte veelvuldig in die beginjaren aan allerlei televisieprogramma's en shows mee. (Twintig jaar later acht de goegemeente zijn choreografische medewerking aan een operette als *Die Fledermaus* shocking, 'aesthetical incorrect'. De opvattingen over de danskunst zijn inderdaad veranderd!) Geen toeval dat hij in zijn leerjaren niet naar Londen trekt, maar naar uitgerekend Roland Petit in Parijs: de man die in staat leek te zijn om niet alleen moderne dans met ballet te verzoenen, maar ook oog en flair had voor Broadway- en Hollywoodentertainment. Petit leek voor ons, voor wie de Amerikaanse danskunst zo onbereikbaar leek, de man die de sfeer die rond Gene Kelly en Fred Astaire hing, dichterbij bracht. (Over de enorme invloed van deze eerder middelmatige choreograaf zou een interessante cultuurhistorische studie te schrijven zijn.)

\*

Hans van Manen is een Hollandse choreograaf, dat wordt door Van Schaik ten overvloede gedocumenteerd. De sociaal-culturele

context wordt met veel gevoel geschetst en dat is niet overbodig.

In het boek van Van Schaik krijgen we ook een zware brok geschiedenis van de Nederlandse danskunst te verteren (naar mijn gevoel iets te nadrukkelijk afgestemd op de aanhoudende peripetieën in dat wereldje). Ik weet het, Van Manen is heel nauw met zijn context verbonden, toch komen voor mij al die interne geschiedenissen over als petite histoire.

Een goed deel van het werk van Van Schaik wordt in beslag genomen door de receptiegeschiedenis. Er zijn er nogal wat en het is verre van opwindend om te lezen wat de recensenten over de jaren heen zowel goed als slecht vonden aan Van Manens' werk. Vreemd genoeg beperkt Van Schaik zich bijna uitsluitend tot citaten uit de Nederlandse pers. Zouden er geen betere recensies te vinden zijn geweest in de buitenlandse pers? En waarom wordt niet geciteerd uit één van de beste essays over Van Manen, het artikel van W.J. Otten in *Denken is een lust?*

Toen ik zovele nietszeggende beoordelingen en veroordelingen las, sloeg angst mij om het hart. Zou ik het zelf aandurven mijn halve eeuw en meer oude recensies over dans zonder schaamte onder ogen te krijgen? Ter verontschuldiging: een recensie over dans schrijven is en blijft in feite een ondoenbare zaak.

(Ik heb er echter toch nog eens mensen zoals Arlene Croce en Deborah Jowitt bijgehaald om te constateren dat het soms toch wel lukt!)

\*

Er is iets met die receptie van Hans van Manen in Nederland aan de hand. Altijd al geweest, vermoed ik. Ik begreep als toeschouwer nooit zo goed waarom ze mij destijds verplichtten om naast een werk van Hans van Manen werken van Glen Tetley of Benjamin Harkarvy – en later Jiri Kylian, Toer van Schayk of Rudi van Dantzig – te slikken. Ze zullen allemaal wel hun verdienste hebben of gehad hebben. Maar Van Manen is toch andere kost, dacht ik toen. Wat had ik toch graag eens een avond alleen maar naar Van Manen-dansstukken gekeken! Nee, je moest de hele catalogus er steeds bijnemen.

Ik ben nu gaan beseffen dat die ietwat ongemakkelijke receptie en positie van Van Manen in Nederland te maken heeft met de manier waarop hier ten lande over kunst wordt gedacht en met kunst wordt omgesprongen. Primair voorop staat in Nederland de grote angst om niet-democratisch te werk te gaan. Iedereen moet zijn kans krijgen. Kunst is nooit democratisch in de bureaucratische en gangbare betekenis van het woord. Dat irriteert de Nederlander. Dat maakt hem onzeker. Althans zo-

lang de uitmuntende kunstenaar in leven is. Daarna komt hij in de categorie 'nationaal erfgoed' en daar hoeft men niet meer zo democratisch mee om te springen. Er valt hier een soort discriminatie te constateren die maakt dat de meer geniale buitenstaander gedwongen wordt zich aan deze democratische kunstregeling aan te passen. Hij kan ook uitwijken (cfr. het geval Haitink). In zo'n context zal een biografie gewijd aan Hans van Manen – stel je voor, hij is niet eens dood! – als een provocatie worden beschouwd. Is het besef hiervan misschien ook de reden waarom het boek van Van Schaik zo voorzichtig en onderkoeld is? Van Manen doet niet gewoon en heeft nooit gewoon gedaan: dat mag eigenlijk niet.

\*

Zou het kunnen dat ik het eerste optreden van het Danstheater, met *De Maan in de Trapeze* in 1959 in Oostende heb gezien? Het zou best kunnen want ik herinner me een totaal onbekend nieuw Nederlands dansgezelschap te hebben gezien, en dat ik erg onder de indruk was van een werk van een zekere Hans van Manen en later alles van die man wilde zien. Het rendez-vous was niet manqué.