

van Balanchine naar de essentie van ballet in verband met een (neo)classicistische stroming die in 1909 in Rusland ontstaan is – ongeveer gelijktijdig met de eerste optredens van Les Ballets Russes in Parijs. Indertijd werd het tijdschrift *Apollon* opgericht door jonge schrijvers, dichters en beeldend kunstenaars die ervan overtuigd waren dat de regels van het classicisme een eigentijdse toepassing moesten vinden in muziek, kunst, literatuur, architectuur en theater(dans). De drijfveer van de kunstenaars was een gedeelde ervaring van vormloosheid.

De schrijvers die bij het blad *Apollon* betrokken waren, noemden zich de *Academie van het Vers*. Het vers stond model voor helderheid, klaarheid en rationaliteit, waaraan behoefte bestond in de kring jonge kunstenaars waar Balanchine en Stravinski bij betrokken waren – zijdelings of direct, dat is niet helemaal duidelijk.

Het vers leverde een grondstructuur, een basis om chaos te kunnen beteugelen. De strenge basisvorm wekt de schijn dat de twijfel, het zoekende en het onzuivere bezworen konden worden. Het is opmerkelijk dat Tim Scholl geen verband legt tussen het theoretische verlangen naar orde ten tijde van (politieke, maatschappelijke, artistieke) wanorde en *De geboorte van de tragedie* van Nietzsche. Waarschijnlijk is hier geen directe aanwijzing voor. Wel wekt hij de suggestie dat de tegenstelling tussen het Apollinische en het Dionysische in dans tot uitdrukking kwam in de tegenstelling tussen Nijinski's *L'après-midi d'un Faune* (1912) en Balanchines *Apollo*. De faun was modernistisch in zijn onklassieke, 'primitieve', tweedimensionale bewegingen, waarmee een vitale, primaire en erotische levensdrift verbeeld werd. Ook Apollo beweegt in *Apollon Musagètes* in

het begin tweedimensionaal, maar na het onderricht van Terpsichore genoten te hebben, ontdekt hij zijn lichamelijke driedimensionaliteit waarmee hij ruimte in beslag kan nemen en van structuur kan voorzien. Apollo schetst met andere woorden in het kort de geschiedenis van dans naar ballet, een ontwikkeling die voorgesteld wordt als parallel met de ontwikkeling van de platte, reliëfloze weergave van het lichaam in het oude Egypte, naar de ruimtelijke, driedimensionale weergave die in de klassieke periode van de Griekse oudheid ontdekt werd. Apollo gaat dus over expansie en artistieke ontwikkeling, waarbij het mechaniek en de geometrie van het natuurlijke lichaam in cultuur gebracht worden.

In antwoord op Balanchine heeft William Forsythe in *Self meant to govern* (*Eidos:Telos*) met hetzelfde thema gespeeld. De ordentelijke constructie van Balanchines choreografie en Stravinski's muziek werd in Forsythes versie gedeconstrueerd om als in een kubistisch schilderij een meerperspectief beeld van het lichaam in de ruimte neer te zetten. Daarmee heeft Forsythe min of meer te kennen gegeven dat het meesterschap van de dansers in een volgende fase terecht is gekomen. Aan het leerproces hoeft bijvoorbeeld geen goddelijke inspiratie meer te pas te komen, wat Balanchine in zijn *Apollo* letterlijk suggereert met een imitatie van Michelangelo's *Geboorte van Adam* in de Sixtijnse kapel. Gods wijsvinger is afwezig in *Self meant to govern*. Er ligt geen goddelijke kennis aan de regels van het ballet ten grondslag, het is mensenwerk. En ook de choreograaf wordt niet langer afgeschilderd als de afgezant van God. De dansers van Forsythe hebben met de choreograaf een systeem ontwikkeld en dit geïnternaliseerd zodat zij in staat zijn om ter plekke, in improvisaties, de ruimte in beslag te nemen (Paul Derksen schreef daarover in het voormalige danstijdschrift *Notes*). De muziek is niet meer maatgevend voor het geheel, ook al werkt Forsythe net zo nauw samen met Thom Willems als Balanchine met Stravinski deed.

Dat hij desalniettemin een erfgenaam van Balanchine is, en dus van Fokine en Petipa, heeft Forsythe nooit ontkend, integendeel. Samen spannen ze een boog van het begin tot het einde van de 20ste eeuw. Beide choreografen hebben iets over hun medium willen zeggen met de middelen die het medium ter beschikking staan: het lichaam, ballettechniek, muziek, ruimte. In Balanchines grote ballet *Symphony in three movements* (1972) zijn bijvoorbeeld duidelijke aanwijzingen te vinden voor Forsythes experiment met theaterruimte in *Artifact* (1984). Zette Balanchine twee lange rijen met balletdansers half binnen en half buiten de coulissen,

Forsythe deed hetzelfde en gooide bovendien af en toe het voorbeeld naar beneden, zodat er helemaal niets meer te zien was. Liet Balanchine zijn dansers door middel van uitgestoken heupen 'off balance' posities innemen, al dan niet ondersteund door een partner, Forsythe ging verder en liet het lichaam uit balans trekken door niet alleen de heupen uit te steken, maar ook de schouders, het hoofd, het achterwerk, de knieën, polsen en alle andere lichaamsonderdelen. Balanchine vond het spannend als de dansers in zijn zwartwitballetten elkaars ruimte innamen, bijvoorbeeld door een been of arm in de 'lege' ruimte van andermans pose te steken. Ook Forsythe laat zien dat het podium in potentie een oneindige reeks ruimtelijke constructies in zich draagt. Zijn systeem is alleen verfijnder en minder rechtlijnig dan dat van Balanchine – als Balanchine al systematisch te werk ging.

'I don't invent, I ensemble,' was het credo van Balanchine. Naast de ballettechniek, die altijd de basis voor zijn choreografieën vormde, integreerde hij parallelposities uit de jazzdans of de folklore in zijn werk. Ook showdans had de fascinatie van Balanchine. Maar of dit assembleren gepaard ging met een systematische aanpak? Hij had wel een methode voor de ballettraining ontwikkeld die bepalend is geweest voor de 'brille' van zijn dansers. Hij joeg het tempo van de zich steeds herhalende oefeningen zo hoog op dat de dansers nooit helemaal op topniveau hoefden te dansen terwijl hun potentiële snelheid en kracht onderhuids zichtbaar waren voor het publiek.

Hoewel ook Forsythe eens in een interview heeft laten vallen ook niet zoveel nieuws te verzinnen, maar zich eenvoudig met ballet bezighoudt, gaat hij daarbij wel systematisch te werk, althans als we zijn lessen op de cd-rom van *Eidos:Telos* mogen geloven. In zijn 'do it yourself' ruimte-onderzoek baseert hij zich op het driedimensionale model waarmee Von Laban in de eerste helft van deze eeuw de kinestische sfeer van de danser zichtbaar maakte. Forsythe heeft zich alleen losgemaakt van de geïmpliceerde symmetrie en hij heeft de traditionele oriëntatie op wat boven, beneden, rechts en links is losgelaten. In Balanchines balletten eindigen de dansers niet op hun rug op de grond, bij Forsythe wel.

Die haast statische symmetrie en eenheid van Balanchine zijn in handen van Forsythe getransformeerd naar de volgende fase in de ontwikkeling van ballet. Maar bij iemand als Jan Fabre worden de symmetrie en de heldere, geometrische formaties van de dansers juist gecelebreerd. Het zijn in zijn context iconen van de opperste disciplinerende van het menselijke lichaam. Het ligt dan ook helemaal niet

George Balanchine en Jerome Robbins tijdens de repetities van *Pulcinella* (1972) / Martha Swope

