

Hegeliaanse betekenis van opgehoben worden) en de modernistische balletten een nieuw tijdperk in de balletgeschiedenis openen. Lincoln Kirstein heeft de geschiedenis van de verruimtelijking van het ballet in twee vormen ingedeeld. Oorspronkelijk was de podiumruimte 'planimetrisch' (bedoeld voor het vlakke vloerplan om het vogelperspectief te bevoorrechtten); vervolgens werd ze 'stereometrisch' (met het oog op een frontale toeschouwersblik). (6) Dit is een accurate visie. Maar de modernistische balletten verplichten ons het ontstaan van een derde vorm te erkennen. Ik zal die 'optisch' noemen, want ze is verwant aan de illusionistische ruimte van de schilderijen en sculpturen die het modernisme hebben gevestigd. Balletten gemaakt overeenkomstig de oudere principes van verruimtelijking bakenen een ruimtelijk veld af dat voor het oog van de kijker altijd lichamelijk toegankelijk lijkt. De conform de modernistische principes geësceneerde balletten lijken zich daarentegen af te spelen in een verboden, onaards veld, dat alleen voor een lichamelijk onthechte blik toegankelijk is. We stellen dus vast dat de principes van het modernisme inderdaad de bijzonderheden in podiumdecor en kostumering van vele van Balanchines balletten beheersen en verklaren.

Vanuit het standpunt van het ballet-formalisme kan de aanwezigheid van kleur in de opvoering en kostumering alleen maar problematisch zijn. Balanchine begrijpt evenwel de risico's van kleurgebruik (sommige van zijn critici begrepen niet de pointe van zijn onverstoorbare zwart-en-witlogica). Indien de gekleurde ingrediënten (zoals decor en kostuums) niet met een uiterste omzichtigheid worden ingezet, ja indien ze niet met een grote subtiliteit worden veranderd, dan slachtofferen ze de gratie van de 'opticaliteit' voor het charmerende verzetje van louter 'theater'. Oneigenlijk geïntroduceerde kleur zal het formele drama van het lichaam simpelweg vernietigen, dat charmeert door middel van de theatrale illusie – terwijl het juist het lichaamsgewicht is dat uitdrukking behoeft. Of anders legt het een theatrale presentie op, een ondubbelzinnige lichamelijke werkelijkheid – terwijl veeleer de 'opticaliteit' van de sublieme opschorting van het gewicht op onthulling aanstuurt. Als we dus de mogelijkheid van Balanchines modernisme erkennen, moeten we inzien dat zijn kleuraspectisme een esthetisch principiële zaak is.

Het vertrouwde open toneel van de Balanchine-voorstelling, dat niet wordt volgevoerd met rekwisieten of decors en veeleer uniform is verlucht door een qua kleur homogeen achterdoek, is tevens een esthetische noodzaak binnen het modernistisch kader. De enscenering moet de expressieve energieën van

de opbouw van de dans toelaten om zich op een passende wijze te verdichten en te verspreiden. Daarentegen neigt de traditionele toneeldecoratie ertoe om ofwel deze energiestromen, die moeten verdichten, aan te trekken en te absorberen (in haar eigen ruimtelijke reserve), ofwel de energiegeladen ruimte – die als bij toverslag moet worden verstrooid en verheven – te saboteren. In laatste instantie volgt ze een logica die losstaat van de eigenste imperatieven van de opbouw van dans zelf en al te gemakkelijk de modernistische ervaring kan weerspreken. Het chromatisch eenvoudige achterdoek zorgt integendeel voor een gelijkmatige verluchting van de dansgebeurtenissen. Er is geen schilderkunstige lichtbron die een autonome omgeving instelt welke is bezeten van haar eigen onderscheidingen en figuratieve composities (men kan hier denken aan de lichtende ruimte van Caravaggio en de Vlaamse Primitieven). Op deze manier zijn de dansgebeurtenissen niet langer omwikkeld en verdeeld door een extern gegenereerde (reële) ruimte: ze worden de beslissende oorsprong in het binnenste van hun eigen totale ruimte.

In *Duo Concertant* verjaagt een zoeklicht op de dansers een machtige negatieve ruimte (de donkerte) en sluit ze hen op in een fonkelend cocon dat hun energieën verdicht terwijl het tegelijkertijd aan de zintuiglijke ruimte elke constructieve zelfstandigheid, iedere autonome esthetische geldingskracht ontzegt. Zo'n ruimte – een totale, omgevende ruimte die werkelijk door de dansbewegingen zelf wordt gecreëerd – zal op een magische wijze gedematerialiseerd, optisch lijken. In feite is ze niets en onbestaan- de, want ze wordt enkel geboren in (en enkel voor) het moment dat een menselijk lichaam haar doorkruist. Daar ze uit zichzelf een tijdelijke noch materiële duur bezit, kan deze ruimte aan de kunststukken die haar doorsnijden en bezetten de plotse gratie van eeuwigheid verlenen.

Zo ogen dus de noodzakelijkheden van de gekozen esthetiek. 'Balanchines formalisme!' – ja, dat zou je misschien willen zeggen. Maar als er ook maar één verschil bestaat tussen een artiest die enkele formalistische balletten maakt en een kunstenaar die simpelweg een formalist is, dan zullen we godzijdank in de kunst van Balanchine ontdekken dat zijn genialiteit hoog boven de grenzen van het parti pris uittoert.

## Noten

(1) Ik wil hier een onderscheid maken tussen de balletten die Balanchines grootheid uitmaken en de balletten die voornamelijk de originaliteit van zijn genialiteit staven. De laatste werden

opgebouwd overeenkomstig de principes van het formalisme, terwijl de eerste ongetwijfeld talrijke werken omvatten die werden gemaakt binnen de traditionele artistieke conventies.

In geen geval ben ik geneigd te argumenteren dat de formalistische balletten als zodanig superieur aan de traditionele zijn!

(2) Balanchines schuld tegenover Marius Pepita is natuurlijk welbekend. Ik stel niet dat Balanchine de formalistische esthetiek uitvond, noch beweert ik dat hij de eerste balletmeester was die in de richting van het modernisme ging. Mijn punt is veeleer dat Balanchine de eerste was die het zonder restricties aanvaardde, de eerste die de compromisloze vereisten, de veeleisende visuele logica van de modernistische keuze volledig uitwerkte. Balanchine ontdekte hoe de intenties van het modernisme konden worden verwerkelijk.

(3) C. Greenberg, *The New Sculpture*, opgenomen in zijn boek *Art and Culture* (Boston, 1961), p. 144.

(4) Zie M. Fried, *Art and Objecthood*, in *Artforum*, juni 1967, pp. 12-23.

(5) S. Leland in *Dance Magazine*, augustus 1972, p. 32. In dit opzicht lijkt Balanchines manier van werken op de reducerende, weinig verspreide methoden van filmregisseurs als Yasujiro Ozu en Robert Bresson. Zo evocert Ozu's aanpak in bijvoorbeeld *Late lente* en *Een lentenamiddag* de leegte, de stilte, de sereniteit die in *Zen mu* heet. Bressons benadering zoekt in de zichtbaarheid van de afbeelding het onzichtbare trekje van een bovennatuurlijke gratie. Beide werkwijzen vereisen dat de acteurs de natuurlijke expressiviteit van hun persoonlijkheid sublimeren en ze in feite leren hoe ze het drama van het acteren uitschakelen. In een interview heeft Bresson ooit gesteld: 'Het is niet zozeer een kwestie van "niets doen", zoals sommigen hebben gezegd. Het is veeleer een kwestie van acteren zonder van zichzelf bewust te zijn, zonder zelfbeheersing. De ervaring heeft mij geleerd dat wanneer ik het meest 'automatisch' was in mijn werk, ik het sterkst ontroerde [en expressief was]. Bressons theorie van het acteren komt net als die van Ozy hierop neer: 'Vergeet de toon en betekenis. Denk niet na over wat je aan het zeggen bent: spreek de woorden gewoonweg automatisch uit. Als iemand spreekt, denkt hij niet na over de gebruikte woorden, zelfs niet over wat hij wil zeggen. Slechts begaan met wat hij bezig is te zeggen, laat hij de woorden komen...'. Balanchine lijkt ongetwijfeld analoge instructies aan zijn dansers te hebben gegeven.

(6) L. Kirstein, *Movement and Metaphor*, New York, 1970, pp. 10-11.