

De opmars van de danser

Maurice Béjart

noemde de twintigste eeuw

de eeuw van de dans.

De eenentwintigste eeuw

zou wel eens

die van de dansers kunnen zijn,

schrijft Eva van Schaik.

De meeste historici zijn het er wel over eens dat de wedloop van onze eeuw niet in januari 1900 begon. Het startschot werd pas 28 juni 1914 gegeven, op de brug te Sarajevo. De kans is groot dat de marathon ook daar zal eindigen. De cultuurhistoricus Modris Ekstein meent evenwel dat het schot al een jaar eerder afging, om precies te zijn op donderdagavond 29 mei 1913, aan de Avenue Montaigne in Parijs.

In het ultramoderne Théâtre des Champs Elysées waren de dansers van de Russische impresario Serge Diaghilev het kanonnevlees, in Vaslav Nyinsky's ballet op *Le Sacre du Printemps* van Igor Strawinsky. Was het nieuwe geluid dat de componist aan de lente van 1913 gaf een week eerder nog tamelijk rustig ontvangen, veel groter was het schokeffect van het strak in het gelid gedrilde ballet waarmee Nyinsky de permafrost van een Russische steppe aanstampte. Met hoeveel stampij werd zijn viering van de wederkerende zon die de sneeuwvlakte in een poel van modder en maagdenbloed veranderde niet ontvangen!

In zijn fenomenale studie *Lenteriten* (1989) legt Modris Eksteins uit waarom juist deze dansofferande het startschot tot het modernisme werd: 'Het modernisme was vóór alles een cultuur van het opzienbarende gebeuren, waardoor de kunst en het leven een kwestie van energie worden en als zodanig smelten.'

Een schok is per definitie altijd anders dan men verwacht en met de koele constructivistische aanpak van dit wrede ritueel werd de beau monde in Parijs op haar wenken bediend. Volgens de meeste ooggetuigen kon de uitverkoren maagd haar doodsstrijd tot het bittere eind voltooien, weliswaar met groot licht in de rumoerige zaal, waar toeschouwers hun parasols op elkaars hoofden kapot sloegen en dames in de loge flauw vielen. Het gesis en geschreeuw begon al tijdens de ouverture, direct na het inzetten van de droefgeestige klarinet.

Deze hele eeuw zou Strawinsky's *Sacre* een koevoet blijven. Men denke aan het sloop-

werk dat Maurice Béjart (1959) en Pina Bausch (1975) ermee verrichtten. De eerste maakte er een ongedwongen copulatie in een magische cirkeldans van en de tweede een collectieve harakiri in lompe, afzakkende onderjurken op een vloer van turfmoel. Toch heeft niemand meer de schok door die eerste der zes *Sacre*-uitvoeringen in Parijs kunnen overtreffen. Jean Cocteau vergeleek die première met een boa constrictor. Profetische woorden zo bleek, want de eerste *Sacre* zou alles opslukken wat nog aan *Sacres* komen moest.

Tachtig jaar na dato is de publiekswaardering voor schokeffecten in de dans- en theaterwereld drastisch veranderd. De boa constrictor verzwolg de meest extreme vormen van fysiek geweld of uitputting op het toneel: Artauds theater van de wreedheid, Julian Beck's Living Theatre, het Tanztheater Wuppertal van Pina Bausch, de Butoh dans uit Japan, het Vlaamse verdriet van De Keersmaecker en Vandekeybus, de catchascatchcan van Locke's Lalala Human Steps, de diehard-formule van DV Eight. Dansers wordt nog regelmatig met gesis en gefluit het dansen knap lastig gemaakt, maar die stemmingmakerij heeft niemand ooit meer het gevoel gegeven dat daarmee een nieuwe tijd werd ingeluid. Thans doet zich veeleer de vraag voor of zich in de danskunst niet een oververzadiging in de prikkeling der zintuigen heeft voltrokken. Welke taboes laten zich in het fysieke theater nog aanklaarten, laat staan afbreken? We raken hooguit geschokt door onze gecultiveerde onschokbaarheid en worden daarin per seconde door onze omgeving bevestigd. Het wachten is dus op een verlossende 'ontschok-

king', als de nieuwe koevoet naar de volgende tijd.

Emancipatie

Terecht haalde Leo Spreksel, organisator van het laatste CaDance Festival een citaat van Octavio Paz aan over het verlies van ons lichaam in een wereld die alles heeft afgebroken, maar nog geen nieuw wereldbeeld heeft geschapen. Het is in dit lichaamloze vacuum dat ook balletdansers als instrumentarium van vlees en bloed een nieuwe betekenis krijgen toegekend. Zij hebben zich een ambacht eigen gemaakt dat per definitie zeer vervreemdend is. Veel hoopgevender is dat deze klassiek getrainde dansers hun eigen vakinhouderlijke autonomie en artistieke medezeggenschap ook eindelijk zelf opeisen: hun fysieke controle en expertise moet immers de verlossing brengen. Onder de nieuwste lichte choreografen beseffen velen maar al te goed hoe afhankelijk zij daarbij zijn van de exclusiviteit van die persoonsgebonden expertise. Het is ook die exclusiviteit en niet zozeer een maximale graad van technische beheersing die aan de publieke beleving van dans een nieuwe waarde en impuls moet geven. Van hun kant nemen ook steeds meer balletdansers steeds minder genoegen met de moedwillige anonimiteit die hen al zovele decennia door hun artistiek leiders en choreografen is opgelegd. Zeker in Nederland is dat al een halve eeuw het geval geweest, met het echtpaar Ebbelaar-Radius als uitzondering op die regel. Choreografen maken hier naam, niet hun werk uitvoerende dansers.

De herijking van historisch gecultiveerde gezagsverhoudingen binnen de discipline en routine van ballet, waar dansers hun plaats moeten weten, is al veel langer aan de orde. De emancipatie van balletdansers is een langzaam, moeizaam proces, maar daarom niet minder aan de orde. Welbeschouwd zijn zij de laatste der Mohicanen in theaterland, gehinderd als zij in hun opstanding worden door de condities van hun professie. 'It takes ten years to become a stagedancer', zei Martha