

écht tot een persoonlijke verhouding kan komen. Als dat trouwens wel gebeurt, wordt paradoxaal genoeg de tweezijdigheid van de relatie pas goed in de verf gezet. Elke beslissing van de artistiek leider wordt dan als een aanslag op de relatie beleefd – terwijl hij gewoonlijk moeilijk anders kan dan een keuze maken.

De gesignaleerde dubbelzinnigheid resulteert in een door elkaar lopen van informaliteit en directiviteit, ook bij een principieel hiërarchisch-autoritaire werkstijl. Voor het betrokken artistieke personeel zorgt dat voor een grote mate van communicatieve onzekerheid: je weet nooit van tevoren welke modus of tonaliteit in de werkverhouding momentaan zal domineren. Een choreograaf of regisseur is nu eens kameraadschappelijk, dan weer dirigerend, zelfs autoritair – en de danser of de acteur heeft zich te schikken. Hij of zij moet wel. Want hoe vriendschappelijk ze ook moge ogen, de verhouding blijft altijd getekend door machtsongelijkheid (en ditmaal ook bij een democratisch-participatieve werkstijl).

Maar dit is lang niet het hele virtuele verhaal dat Wulff had kunnen vertellen en dat – nogmaals – zowel voor klassieke balletcompagnies als hedendaagse dansgezelschappen opgaat. Wat ik in *Ballet across Borders* vooral mis, is een enigszins juist beeld van de *emotionele ambivalentie* die de relatie tussen een choreograaf en een danser, of tussen een regisseur en een acteur, juist zo sterk op een liefdesverhouding doet lijken. Beide partijen kunnen niet zonder elkaar; ze zijn op elkaar aangewezen voor het welslagen van de voorstelling. Deze afhankelijkheid brengt welhaast automatisch haat én liefde met zich, al naargelang de werkverhouding momentaan lukt of mislukt. Maar voor dansers of acteurs liggen de inzet en het belang van deze afhankelijkheid wel even anders dan voor de choreograaf of de regisseur. Het hele werkproces door zijn choreograaf, repetitor of regisseur ook het primaire publiek (dixit H. Blau), een ideaaltypische toeschouwer die al dan niet aandacht en goedkeuring geeft – al dan niet applaudisseert. Vandaar het als cruciaal beleefde belang van korte opmerkingen of commentaren, en ook het hengelen daarnaar: men wil zich professioneel én persoonlijk *erkend* weten. Met een misschien manke metafoor: een dans- of theatergezelschap is als een klas vol goede leerlingen die allen op vriendelijke, bemoedigende schouderklopjes van de leraar uit zijn. Maar een choreograaf of regisseur kan onmogelijk iedereen altoos en overal veel aandacht schenken. Want tijd is per definitie schaars, de productie moet opschieten – en dus voelt iedere danser of acteur zich bij tijd en wijle miskend of tekort gedaan, en wordt aan wél gegeven aan-

moedigingen een vaak overdreven betekenis gehecht.

## VI

Ambivalentie kenmerkt ook de onderlinge verhoudingen tussen dansers of acteurs. Daarvoor heeft Wulff een wat beter oog. Zij stelt terecht dat de modale balletcarrière in het teken staat van zowel concurrentie als camaraderie, zowel afgunst als vriendschap. De wedijver is in balletcompagnies allicht veel uitgesprokener dan in hedendaagse dansgezelschappen vanwege het officiële onderscheid tussen *corps de ballet*-leden, solisten en primussen (de 'sterdansers'). Tegelijkertijd is de onderlinge competitie minder veralgemeend. Ze wordt gedempt door het voor het ballet karakteristieke sekseonderscheid, de geïnstitutionaliseerde arbeidsdeling – vreemd trouwens dat Wulff dat woord nergens gebruikt – tussen mannen en vrouwen. Hoe dit verder ook zij, in de sterk concurrentiële balletwereld bezit het bekende gezegde 'de een z'n dood is de ander z'n brood' een hoog waarheidsgehalte. Want nogal wat doorbraken zijn volgens Wulff aan een letsel van een collega te wijten (wat mede verklaart waarom solisten bij verwondingen vaak toch optreden). De invaller die het plots maakt – het doet inderdaad een beetje aan de wereld van het voetbal denken. Dansers wachten echter niet enkel passief hun kansen af. Ze doen actief aan zelfpromotie bij de artistieke en de zakelijke leiding als het op *casting* aankomt. Men keurt dit handelen gewoonlijk wel af, maar men speelt het spel mee – 'want de anderen doen het, dus moet ik wel'.

Toch gelijken balletgezelschappen niet alleen op een menselijke krabbenmand. 'Ondanks het feit dat de balletwereld wordt gestructureerd door een voortdurende beoordeling en competitie, bestaat er feitelijk een uitgesproken camaraderie. Die wortelt in de specifieke intensiteit en 'dichtheid' van de balletwereld, in het bijzonder in de lichamelijke natuur van het dansen', aldus Wulff. Dansers hebben inderdaad voortdurend met elkaar te maken, en dat zowel letterlijk (het aanraken van, het werken mét elkaars lichamen) als figuurlijk (de vaak lange werkdagen, de vele tournees). Zonder een soms oppervlakkige, wellicht even vaak gemeente kameraadschappelijkheid valt deze onderlinge afhankelijkheid gewoonweg niet vol te houden. Vandaar ook de in uitspraken van dansers vaak opduikende gezinsmetafoor: de compagnie is *one big family*, het gezelschap een thuis.

De camaraderie tussen dansers en danseressen toont zich in de uitwisseling van emotionele en morele steun, zoal niet in regelrechte vriendschappen. Daarnaast is er het profes-

sioneel belangrijkere fenomeen van wat Wulff *peer coaching* noemt: elkaar helpen bij het instuderen of hernemen van passen en bewegingen. Overigens mis ik alweer een meer gedetailleerde beschrijving van een en ander. Bovendien documenteert Wulff veel te weinig de specifieke omgang met de ambiguïteit die de onderlinge verhoudingen typeert, dus met het per definitie spanningsgeladen samengaan van camaraderie en concurrentie. Zo heeft Wulff het wel over het belang van humor in het onderlinge verkeer, maar betreft ze dat onvoldoende op de eerder besproken sociale dubbelzinnigheid. Humor of ironie als ventielklep voor wederzijdse spanningen – je zou toch verwachten dat een antropologe daar oog voor heeft? Waarom heeft Wulff ook niet enkele 'paren' of duo-relaties van nabij gevolgd? Ze had zo een trefzeker beeld kunnen schetsen van wat het nu juist betekent om professioneel 'coöperanten' én concurrenten te zijn.

Wat Wulff ook nalaat te benadrukken is dat de gesignaleerde dubbelzinnigheid allesbehalve typisch voor 'de klassieke balletcultuur' is. Deze ambiguïteit karakteriseert de meeste artistieke 'personeelsverhoudingen', en dus a fortiori ook de wereld van de hedendaagse dans. Allicht typeert ze zelfs vele andere soorten van werkrelaties, zij het uiteraard in wisselende mate en met een meer of minder uitgesproken directheid of tonaliteit. Wulff heeft kortom de kans op een bredere vergelijking laten liggen. Zij had de particulariteit van de door haar bestudeerde werkverhoudingen – zo bij voorbeeld de rol van een gedurig lichamelijk contact – veel beter kunnen onderstrepen indien ze die met andere professionele relaties had vergeleken.

## VII

*Ballet across Borders* ontleent zijn titel aan de stelling dat de balletwereld een internationaal, ja transnationaal karakter heeft. Gezelschappen, choreografen, balletmeesters én dansers zwerven gedurig de (westerse!) wereld rond. Ze opereren binnen geografisch ver uitdijende netwerken van informatie (roddel voorop), sociale contacten,... Als zodanig illustreert de balletwereld erg goed de toenemende *globalisering* of *ontgrenzing* van het kunststelsel. Toch mag deze tendens ook weer niet al te zeer worden overdreven. Wulff neigt daar bijwijlen nogal toe. Zo suggereert ze dat de diverse bewoners van de balletwereld allen even mobiel zijn. Uit haar studie blijkt echter – zij het dat harde data ontbreken – dat vooral de bekleeders van toposities een neonomadisch leven leiden. Solisten en sterren, deels ook choreografen en balletmeesters, wisselen regelmatig van werkgever en bouwen zo een transnationale carrière uit. Voor de *corps de ballet*-leden is dit veel