

Eric de Kuyper over de kunst van de vergankelijkheid

Als je de situatie van de dans vergelijkt met die van de andere kunsten, dan bevindt die kunst zich in een vrij afwijkende positie. Een en ander heeft wellicht te maken met de bizarre geschiedenis van de danskunst. Om te beginnen het ontstaan van het ballet als podiumkunst. Het is alsof dat van de ene op de andere dag ontstaat. Een beetje te vergelijken met het ontstaan van de opera een paar eeuwen eerder en de geboorte van de film aan het einde van de negentiende eeuw. Als nieuw kunstgenre valt het ballet zo maar uit de lucht; zo lijkt het wel. Gedurende anderhalve eeuw dan – tot midden van deze eeuw – blijft het ballet zich verder ontwikkelen. Met erg vreemde verschijnselen zoals de heropleving (en de bekroning!) van het romantische ballet met de werken van Petipa-Tsjaikovski. In feite vinden deze creaties een halve eeuw na dato plaats, in een tijd waarin het romantisme in alle kunstvormen al lang passé is. Maar ook de vernieuwingen van bijvoorbeeld de *Ballets Russes* of van een choreograaf als Balanchine, blijven cirkelen rond een typisch negentiende-eeuwse kunstvorm. Continuïteit en vernieuwing worden immers door de academische ballettechniek gegarandeerd. Die zorgt voor overlevering en fundeert een traditie, allernoodzakelijkste elementen bij zo'n kwetsbare kunstvorm. Want de balletkunst is zoals alle opvoeringskunsten – en in zekere mate ook meer dan de andere opvoeringskunsten – een erg efemere kunst. Dat komt omdat dans zich niet kan beroepen op het equivalent van een 'tekst', zoals dat bij opera of bij het gesproken toneel het geval is, en bijgevolg ook het equivalent van de regie ontbreekt, zodat deze kunst moeilijkheden heeft om een repertoire te ontwikkelen waarin de constante (tekst) voortdurend gevarieerd kan worden door de regie.

In het begin van de eeuw ontstaan echter geregeld dansrichtingen die zich willen bevrijden van de dwang van de klassieke danstechniek (Isadora Duncan, Rudolf von Laban, Martha Graham, de Duitse expressionistische dans, etc.). Toch blijft de balletvorm – waarbij de muziek, vaak een speciaal gecomponeerde partituur, een houvast vormt – het referentiemodel, waar choreografen zoals Balanchine, maar ook Hans van Manen en gedeeltelijk William Forsythe zich blijven aan spiegelen. En dit niettegenstaande de explosie van de hedendaagse dansvormen die, onder meer met Paul Taylor en Merce Cunningham, vanaf de zestiger jaren het ballet zal terugdringen tot een marginaal gebeuren dat enkel nog in de grote repertoiregezelschappen wordt beoefend.

Het opgeven van de academische techniek is nu zo goed als voltrokken en ook de afhankelijkheid van de zogenaamde balletmuziek is verdwenen. Techniek en muziek: de twee pijlers waarop het ballet rustte.

Als je nu deze geschiedenis vergelijkt met die van andere kunsten dan merk

je dat (trouwens hierin gelijklopend met de opera) de dans zeer wisselende golven van prestige, respectabiliteit, erkenning en succes heeft gekend, maar ook verguizing en vergrijzing. Van een bloeiende doch elitaire bourgeoisie kunstvorm, komt de dans als podiumkunst na verschillende ups and downs – waarbij de grenzen van de muffige marginaliteit soms angstaanjagend nabij waren – terecht in de huidige situatie van moderne podiumkunstvorm. Opvallend is ook dat – ook weer in tegenstelling met andere kunstvormen – behalve in de bloeiperiode van het romantisme en de daaropvolgende decennia in de negentiende eeuw, maar ook dan slechts beperkt tot de grote burgerlijke cultuurcentra en afhankelijk van de ontwikkeling van de operacultuur in die centra – het ballet nooit een universeel (westers) verschijnsel was. Er waren landen waar er gedurende lange periodes hoegenaamd geen balletcultuur was (de Verenigde Staten, Engeland [!], Nederland en uiteraard België) en door een samenloop van omstandigheden plotseling in alle glorie dans geboren wordt. Als het ware uit het niets ontstaat dan in Engeland, de Verenigde Staten, Nederland of België een 'traditie'.

Markant is ook dat de kennis van danscultuur altijd een lokale aanlegenschap blijft. De geschiedenis zelf van de hedendaagse dans, geschreven vanuit Londen, Parijs of New York, is, buiten de markante overeenkomsten, telkens een andere geschiedenis! Dat is uiteraard ook het geval voor het gesproken toneel, maar al veel minder voor de opera en hoegenaamd niet voor de muziek! Misschien valt me dat des te meer op omdat ik opgegroeid ben binnen een filmcultuur waarin je – althans in theorie – constant een globaal overzicht kunt hebben, op z'n minst van de westerse evolutie. De dans is altijd een erg lokale of nationale aangelegenheid, met enkele uitschieters – gastoptredens, tournees, festivals... – die de indruk wekken dat we weten wat er buiten onze culturele regio gebeurt.

Dat zijn een paar van de redenen – voor een deel zijn ze inherent aan de dans als een kunst van de vergankelijkheid – die maken dat het inderdaad moeilijk is om zo iets als een danscultuur te verwerven, in stand te houden en over te dragen. Enkele jaren terug vertrouwde Anne Teresa De Keersmaecker me toe dat een van haar hoofdbekommernissen was, het opbouwen van een repertoire. Hoe doe je dat met hedendaagse dans? En is 'repertoire' nog wel een adequaat middel?

Hoe gezond en vitaal de dans heden ten dage er ook mag uitzien, ik maak me zorgen en constateer dat er grote problemen zijn – nogmaals inherent aan de kunst zelf – wat betreft: continuïteit, traditie en vernieuwing. Daarbij mag traditie beslist een nieuwe inhoud en impuls krijgen, anders dan die welke we in het ballet hebben gekend en waarbij vernieuwing dient losgekoppeld van het vrijblijvend experiment. Kortom, hoe hou je een dynamisch proces in stand? Geen eenvoudige vraag.