

DE VERTROOSTING VAN DE DANS

**Een aanzet tot een filosofische
verkenning van de danskunst**

Adri De Brabandere

Stilus

Met dank aan Nelly

ISBN/EAN 978-90-808719-2-2
NUR 736

Tilburg, 2010
Uitgeverij Stilus
In samenwerking met Het axioma, Antwerpen
Alle rechten voorbehouden
www.stilus.nl/hetaxioma

Zoals spreken zich tot begrijpen verhoudt, het wordende tot het zijnde, tijdelijkheid tot eeuwigheid, de cirkel tot zijn middelpunt, zo verhoudt zich de onrustige aaneenschakeling van het noodlot tot de onbewogen eenvoud van voorzienige genade.

Boëthius, uit: *De vertroosting van de filosofie*, zesde eeuw.

Zoals bewegen zich tot dansen verhoudt ...

INHOUD

Dans en filosofie	5
Ruimte.....	12
Tijd.....	20
Lichaam.....	30
Betekenis en identiteit.....	40
Niet-dans	49
Epiloog.....	56

DANS EN FILOSOFIE

Bij de aanvang van de westerse filosofie, ergens in de zesde eeuw voor Christus, stelde Heraclitus dat alles stroomt. Niets staat stil, alles is in beweging en is in voortdurende verandering. We zijn en tegelijk zijn we ook niet. Het is alsof alle dingen, van de kleinste tot de meest omvattende, deelnemen aan een voortstuwende dans. Maar ook het tegenovergestelde werd toen verkondigd, onder meer door Parmenides: alles staat stil. Alles is eeuwig hetzelfde. Alleen het onveranderlijke bestaat. Verder is er niets en valt er ook niets te kennen of te weten. Zijn en niet-zijn zijn volstrekt gescheiden van elkaar. De volheid van het zijn laat zijn tegenpool op geen enkele wijze toe. Zelfs een eenvoudige plaatsverandering is niet mogelijk want dat veronderstelt een (nog) niet-zijn op een bepaalde plaats. Misschien verwonderlijk voor wie niet vertrouwd is met de westerse filosofie, maar meer dan het model dat alles stroomt, heeft de gedachte van de stilstand het westerse denken op de rails gezet. Denken is op een vanzelfsprekende manier op het blijvende gericht. Denken is zoeken naar wat constant is, naar gemeenschappelijke kenmerken, naar onderliggende structuren en wetmatigheden. Het volstrekt particuliere, dat wat volledig

ontsnapt aan wat hetzelfde blijft, is onkenbaar en verdwijnt in de maalstroom van de chaos. Het blijft onbenoemd. Voor een denken dat uitgaat van de stilstand à la Parmenides dreigt natuurlijk ook dans tot het domein van het niet-zijn te behoren. Over dans valt dan niets te weten en niets te zeggen. Maar de gedachte dat over dans helemaal niet gedacht zou kunnen worden en dat hij zich voor het verstand in het volstrekt onbekende verbergt, is ook intrigerend. Dans wordt op die manier iets weerbarstigs, iets dat zijn geheimen niet wil prijsgeven.

Wat zien we eigenlijk als we dans bekijken? We nemen bewegingspatronen, figuren en beelden waar, maar die raken de kern van het dansante niet. Een choreografisch schema of een fotografisch beeld is slechts een abstrahering of fixatie. Wat juist het dansante uitmaakt is moeilijk te benoemen en moeilijk met het denken te vatten. Het lijkt niet het volle gewicht te hebben dat het zijn meestal heeft. Dans lijkt een zijnsvorm te hebben waarin het aandeel van het potentiële of virtuele groter is dan dat van de actuele aanwezigheid. Het potentiële houdt ook het vergankelijke in. Door zijn vloeiend en efemer karakter verschijnt dans altijd als voorbij, als een herinnering. Dans is een continue *fading out*. Wat op het netvlies even bleef hangen is al weg. De beweging, de dans, is in werkelijkheid altijd al verder.

Ook volgens Plato (vierde eeuw voor Christus) is het denken georiënteerd op het blijvende. Voor hem gaat het om het ideële, dat eeuwig is. Daar is het volle licht. De wereld van de ideeën is het enige dat echt werkelijk is. De zintuiglijke dingen bestaan maar omdat ze participeren aan een idee. Ze zijn er een zwakke afschaduwing van. En in het volle licht van de eeuwige, onveranderlijke ideeën is er geen beweging zoals wij die kennen. Concrete beweging heeft duisternis nodig en is altijd een vorm van schijnbeweging. Van een beweging is immers alleen het onbeweeglijke kenbaar, datgene dat participeert aan een blijvende idee. Beweging is een schaduwspel in een van het volle licht afgesloten ruimte, zoals in een grot waarin een vuur schimmen op de wanden laat dansen, als een flauwe herinnering aan wat er in het daglicht echt gebeurt. Dat geldt nog meer als het gaat over dans als kunstvorm. Kunst is volgens Plato altijd al een imitatie van de tweede of derde orde: een afbeelding van een bloem bijvoorbeeld die zelf een idee uitbeeldt. Kunst leidt af van het rechtstreekse schouwen van de ideeën, die we volgens Plato al vóór onze geboorte hebben waargenomen. De besten onder ons hebben er de sterkste herinnering aan.

Dat leidt tot het probleem van de interpretatie. Ligt de waarde van danskunst binnen haar zelf of is zij referentieel? Ontleent zij haar betekenis aan iets wat buiten haar ligt, aan een verhaal bijvoor-

beeld? Zo definieerde Aristoteles (ook vierde eeuw, maar later dan Plato) dans als ritmische bewegingen die karakter, emotie en actie imiteren. Maar ook in dans zonder verhaal kan er nog altijd worden gezocht naar betekenissen waaraan de dans refereert. Het gedachtegoed van Plato, in de vorm van het neoplatonisme, heeft gedurende de hele middeleeuwen een belangrijke rol gespeeld. Huizinga beschreef in *Herfsttij der middeleeuwen* hoe daardoor de hele concrete, alledaagse werkelijkheid zwanger van betekenis werd. Alles kon allegorisch worden opgevat, een haan die kraait of een mus die dood neervalt. Met die betekeniszoekende ogen wordt er nu naar kunst gekeken. Toch kent de danskunst een ontwikkeling die van dat referentiële af wil. Het bewegende lichaam moet zelf spreken en moet uitsluitend voor zichzelf spreken. Maar de neiging te zoeken naar referenties, naar achterliggende ideeën, is moeilijk los te laten. Wat blijft er dan immers over? Pure fysieke aanwezigheid?

Sommigen beweren inderdaad dat dans een louter lichamelijke aangelegenheid is, waarvan het genot in het lichaam ligt en niets met het interpretatievermogen te maken heeft. Hetzelfde kan in zekere mate worden beweerd van muziek en tekenkunst. Er wordt wel eens van musculaire muziek gesproken wanneer het gehoor alleen maar ratificeert. Het hele lichaam speelt en weet de muziek te vinden. Er zijn verhalen van dove musici: hun li-

chaam herinnert zich de intonatie en de sterkte, en hoe legato of staccato gespeeld moeten worden. Zo zijn er ook verhalen van blinde grafici: hun handen herinneren zich hoe lijnen moeten worden getrokken. Die musculaire muziek en tekenkunst vertoeven heel dicht in de buurt van dans. De muziek en het tekenen zitten in het lichaam zelf, in het hele lichaam, en niet alleen in het gehoor of het gezicht. Ook het plezier dat aan musiceren of tekenen wordt beleefd is van motorische aard. Dat is zelfs voor de luisteraar en toeschouwer het geval. Een deel van het genot zit niet in het auditieve of visuele, maar in een lichamelijke gewaarwording, misschien in een imaginaire motoriek of een inwendig imiteren van de beweging die een tekening of een muziekstuk tot stand brengt. Zien en horen zijn trouwens altijd al activiteiten van het hele lichaam. Zien en horen zijn specifieke vormen van een ruimtelijke en lichamelijke betrokkenheid op de dingen.

Het belang van het lichamelijke gaat natuurlijk ook op voor dans. Het kinetische brengt genot voort. De kennis van een beweging zit niet in het verstand maar in het lichaam zelf. En de toeschouwer beweegt in zijn verbeelding mee. Meta-kinetisch, zoals John Martin zegt. Toch bewijst dat niet dat dans en beweging puur fysieke aangelegenheden zijn en dat er geen mentale aspecten zouden meespelen. De dove musicus en blinde graficus musicert of tekent misschien nog meer

met zijn hoofd dan met de rest van zijn lichaam. Overigens heeft zien altijd een mentaal aspect. We kunnen maar zien omdat we interpreteren. Wanneer iets buiten ons interpretatieschema valt krijgen we het moeilijk om het werkelijk te zien. Gelijkaardige mentale schema's zijn er in het spel bij beweging en dans. De verworven kennis van hoe te lopen mag dan al in het lichaam zelf gesitueerd zijn, er beantwoordt wel een geestelijk aspect aan. We weten weliswaar niet verstandelijk hoe het lopen precies in elkaar zit, maar we hebben er wel een algemene voorstelling van, een schema. Schort daar iets aan, dan ontstaan er moeilijkheden bij het lopen. Het aanleren van een nieuwe (dans)beweging is altijd ook een mentaal proces, dat het voorstellingsvermogen activeert. Daarom is bewegen of dansen ook altijd denken. Die mentale bewegingsschema's zijn zelfs geen droge, formele structuren. Cultuur en emoties kunnen ze beïnvloeden. Daardoor is dans juist in staat zich te verbinden met verlangens en trauma's, met iemands persoonlijke levensgeschiedenis. Niet zozeer door zijn verhalend karakter, maar door de bewegingen zelf die blijkbaar doorwerken in een soort geestelijk fluïdum. Bewegingsschema's verraden iemands persoonlijkheid, iemands ziel. Beweging en dans raken iemands identiteit. Zij nodigen uit tot interpretatie. Bewegen is immers interpreteren.

Is dans daardoor altijd referentieel? Fungeert dans dan altijd als betekenaar, roept hij altijd een we-

reld op die het louter fysische overstijgt? Nadenken over dans brengt onvermijdelijk oude filosofische thema's te berde, zoals het onderscheid tussen lichaam en geest. De voorbijgaande aard en het ogenblikkelijke van dans roepen ook vragen op over ons begrip van het zijn en het werkelijke. Of over het Niets waarin de dans lijkt te verdwijnen. Dans speelt zich af in tijd en ruimte. Maar zijn deze dimensies voor de dans objectieve gegevens, of spelen interpretatie, identiteit en cultuur een rol? Misschien kan de filosofie geen antwoord op al deze vragen geven, maar haar geschiedenis reikt wel begrippen aan die een hint voor het denken over dans kunnen zijn. Begrippen als metaforen dus.

RUIMTE

Wanneer we abstract over ruimte spreken, denken we meestal aan een leegte die vooraf gegeven is en waarin we de dingen een plaats kunnen geven. Die ruimte is homogeen en definieerbaar aan de hand van drie coördinaten. Wiskundigen en filosofen hebben er eeuwen over gedaan om ons de ruimte op die manier te laten begrijpen. Leegte was geen evidentie. Aanvankelijk was de ruimte bewoond, kende ze verdichtingen en vernauwingen of kon ze uitdijen. Op sommige plaatsen was ze heilig, op andere een inferno. Imaginaire plaatsen waren vervlochten met reële. Een volstrekt lege en neutrale ruimte was lange tijd ondenkbaar. In de 17^{de} eeuw kreeg Blaise Pascal bijvoorbeeld nog tegenwerpingen wanneer hij uitging van de lege ruimte bij de beschrijving van zijn luchtdrukproeven. Er heerste een horror vacui. In de middeleeuwse aristotelische filosofie kon ruimte zonder substantie niet gedacht worden. Ook in de oudheid zien we een totale bezetting van de ruimte, bij Parmenides zelfs zo sterk dat de ruimte uiteindelijk onmogelijk wordt. Bij hem laat het volle zijn geen leegte toe. De aanwezigheid van het zijn is overal en verpletterend. Het zijn kent bij hem een zodanige densiteit dat er geen beweging meer

mogelijk is en de ruimte zo'n volheid dat ze implodeert. Dat is wat we van Parmenides kunnen leren: dat beweging niet mogelijk is zonder ruimte, of primordiale, dat ruimte niet mogelijk is zonder beweging. Beweging creëert ruimte.

In de 17^{de} eeuw werd het ruimtebesef grondig gewijzigd, in dezelfde eeuw waarin het academische ballet vorm kreeg. Bij René Descartes werd de ruimte overzichtelijk, meetbaar en beheersbaar. In de onttoverde ruimte gelden fysieke wetten. Bewegingen werden uitsluitend mechanisch verklaard, en niet langer vanuit een finaliteit of een ziel. Een dergelijk ruimtebeeld maakte ook de codering van de dans mogelijk. En zoals de ruimte gemechaniseerd werd, werd ook de dans gemechaniseerd. Zo ontstond het probleem om terug een ziel in de menselijke, bewegende machine te krijgen.

Die periode van ruimtelijke transparantie is voorbij. Ze is er in werkelijkheid ook nooit echt geweest. De transparante ruimte was de veronderstelling, het ideaal voor onze ervaringen en voor de wetenschap zoals die van Isaac Newton. Nu is er die vooronderstelling niet meer. De ruimte is geëxplodeerd, onoverzichtelijk geworden en zelfs onbegrijpelijk. Wie kan er zich een beeld vormen van de ruimte zoals de snaartheorie die bijvoorbeeld opvat, hoewel de virtualisering ons gewend heeft gemaakt aan meervoudige ruimtes, zelfs met

meer dan drie dimensies? Ook de globalisering en het ecologische bewustzijn hebben het beeld van de ruimte gewijzigd. Afstanden hebben een heel andere betekenis gekregen. Afstand is iets van een andere orde geworden dan de ruimtelijke of geometrische.

Wat is er met het denken gebeurd in die omslag tussen de 17^{de} eeuw en nu? Om die omslag te begrijpen is Immanuel Kant (18^{de} eeuw) relevant. Hij nam aan dat we de werkelijkheid op zich niet kennen of kunnen kennen, maar die altijd door een bril zien. Zo ervaren we de werkelijkheid via onze zintuigen altijd als ruimtelijk. We kunnen ons niets fysieks voorstellen buiten de ruimtelijke dimensies. Maar die ruimte is alleen maar een vorm die in ons waarnemend vermogen is ingebouwd en waarmee we de zintuiglijke prikkels gestalte geven. Kant nam nog andere vormen en begrippen aan, die ons kennen van de werkelijkheid vorm geven. Naast ruimte is er nog de vorm tijd. Ook het begrip oorzakelijkheid is in ons verstand vooraf meegegeven, waardoor we twee feiten in een oorzakelijk verband kunnen plaatsen, hoewel we nooit kunnen weten of dit verband er wel *echt* is. Hoewel Kant ervan uitging dat we de werkelijkheid niet kennen zoals ze op zich is, hecht hij toch waarde aan de wetenschap. De wetenschap zoals die van Newton bijvoorbeeld paste immers de vormen ruimte en tijd en begrippen zoals oorzakelijkheid en realiteit correct toe. Dat leidt weliswaar

tot resultaten die alleen voor de mensheid gelden, maar die wel objectief mogen worden genoemd.

Kant heeft in de 20^{ste} eeuw nog een sterke invloed gehad, vooral op de fenomenologie. De fenomenologie radicaliseerde het standpunt van Kant dat de werkelijkheid maar gekend kan worden door een transcendentiaal subject, nl. een subject dat de noodzakelijke middelen – de a-priorische vormen en begrippen – heeft meegekregen om te kennen. Zonder transcendentiaal subject heeft het geen zin om over de dingen te praten, want die krijgen maar een kenbare gestalte door dit subject. Bovendien gaat het volgens de fenomenologen niet zomaar om middelen als zintuigvormen en verstandsbegrippen waarmee we de afstand tussen de werkelijkheid en het subject kunnen overbruggen. Voor hen gaat het om de wijze waarop de mens in de wereld staat: die is er fundamenteel op gericht dat de dingen zijn wat ze zijn en betekenis krijgen. Dankzij het transcendentiaal subject kunnen we van een wereld spreken, van een geheel van dingen die in een netwerk naar elkaar verwijzen. Het beeld van een kennend subject dat tegenover de wereld staat is volgens de fenomenologie overigens fout. Het subject staat *in* de wereld. Het moet geen afstand tot de dingen overbruggen, maar is altijd al daar bij de dingen. De ruimte is daardoor niet in de eerste plaats een leegte, een geometrische ruimte, maar is oorspronkelijk het oord waar wij wonen. De geometrische ruimte is

slechts een abstractie en verarming. De ruimte kennen we in de eerste plaats als een betekenisvolle wereld, een wereld waarin de betekenis van de dingen en van onze ervaringen kan oplichten op een vanzelfsprekende manier. Dit oplichten van betekenissen kan voorwetenschappelijk genoemd worden, naïef of natuurlijk. Maar het is volgens de fenomenologen wel een oorspronkelijke zijswijze en vormt een voorwaarde voor een eventuele wetenschappelijke benadering achteraf. De evidentie waarmee het oplichten gebeurt, fundeert onze identiteit. Onze identiteit is geworteld in de ervaring van het in de wereld zijn.

Maar wat oorspronkelijk ervaren werd – of wat we dachten dat we oorspronkelijk hadden ervaren – vermengt zich al gauw met het gereflecteerde en geïmiteerde. Dingen krijgen meerdere, vaak tegenstrijdige betekenissen of er is betekenisverlies. De vanzelfsprekendheid van de wereld brokkelt af (of is er misschien ook nooit echt geweest; het besef van verval van oorspronkelijkheid is misschien in al onze ervaringen structureel aanwezig). Dat is geen zuiver rationele aangelegenheid. Hoe we een aantal dingen primair zouden aanvoelen raakt in de knoop. Of wat we moeten voelen bij ervaringen raakt op drift. Die verstoring van het gevoelsleven gaat wel gepaard met interpretatieproblemen. Maar of de oorzaken nu economisch, sociaal of ecologisch zijn, ze raken alle aspecten van ons wezen.

Ook het aanvoelen van de ruimtelijke dimensies en van afstand en nabijheid raakt in de war. In alle tijden is er al de overrompelende ervaring geweest dat de mens een kruimel is op de rok van het universum. Maar meer en meer wordt nu ook gewone nabijheid ongewoon aanvoeld en begrepen. De ruimte raakt ontregeld. Het is zoals Friedrich Nietzsche (19^{de} eeuw) de dwaas, die de dood van God belijdt, laat uitroepen: *Wie gaf ons de spons om heel de horizon uit te wissen? Wat deden wij toen wij deze aarde van haar zon losketenden? Waarheen beweegt zij zich nu? Waarheen bewegen wij ons? Weg van alle zonnen? Vallen wij niet voortdurend? En terugwaarts, zijwaarts, voorwaarts, naar alle zijden? Bestaat er nog een boven en een onder? Dwalen wij niet als door een oneindig niets?*

Hoe de ruimte wordt begrepen en wordt aanvoeld heeft een directe invloed op dans. In onze ogen was bij Descartes de ruimte misschien te geordend om echt tot dans te kunnen uitnodigen, maar de ruimte van Nietzsche was voor veel tijdgenoten te chaotisch. In de 19^{de} en 20^{ste} eeuw hebben danstheoretici zoals Francois Delsarte en Rudolf von Laban opnieuw een ruimtelijke hiërarchie willen invoeren, betekenissen willen toekennen aan dimensies, aan voor en achter, hoog en laag, enz. Dat waren modernistische, kunstmatige pogingen om iets te herstellen wat toen al definitief verloren was. Toch kan Laban ons iets leren over wat er gebeurt met de ruimte als we dansen. Laban neemt in

zekere zin een fenomenologisch standpunt in. Hij beschrijft de ruimte alsof die ontstaat door de beweging van de danser. De kinesfeer is het ruimtelijke gebied dat de danser betreedt en definieert. De fundamentele kenmerken van de ruimte – voor en achter, hoog en laag – zijn afhankelijk van de positie van de danser. De danser is als een transcendentiaal subject dat de ruimte als een waarnemingsvorm aan de ervaring oplegt. De ken-act is hier de dans-act. In de dansbeweging ontstaat de ruimte en wordt de ruimte ervaren. Voor de fenomenologische filosofen is de ruimte primair een oord om te wonen, een plek om te bouwen. Voor de danser is die in de eerste plaats een bewegings- en dansmogelijkheid, een voorwaardelijke vorm die de dans-act zelf in zich draagt. De ruimte wordt zo dansimmanent. Dat verklaart ook het verdwijnen van de ruimte, waar dansers het soms over hebben. Dit verdwijnen is niet alleen het geval in de extatische dans van de derwisj. Wanneer de dans zelf de leiding neemt in de beweging en niet meer de wil of het verstand, lijkt het soms alsof de ruimte zich oplost. Toch blijft de danser lucide, is hij zich zelfs bewuster van de ruimte dan anders. Maar die ruimte bestaat niet langer uit geometrische punten en meetbare afstanden. Er is een gelijktijdige aanwezigheid van de danser op verschillende plaatsen. Of omgekeerd, de concentratie van de danser slokt de ruimte op. Van de ruimte blijft er alleen een soort inwendig nulpunt over. Een danser weet zich immers vooral te oriënteren door de bewe-

ging. Hij weet *waar* hij is dankzij de beweging. Het gaat daarbij niet om een innerlijke voorstelling van de ruimte, maar werkelijk om het kennen van de ruimte via de beweging. De ruimte heeft zich ingekeerd in de beweging en de beweging is het medium, het midden geworden waarin de ruimte zich afspeelt en waar die gekend kan worden.

Bestaat er een metafoor voor die verdwijnende ruimte? Hoe verhoudt zich de geometrische ruimte tot dit nulpunt? Misschien is het zoals bij het Ene, dat merkwaardige begrip uit het middeleeuwse neoplatonisme. Uit het Ene dat zich niet laat voorstellen of begrijpen, vloeit alles in opeenvolgende hypostasen voort en ontvouwt zich de veelheid. En uiteindelijk keert ook alles terug tot het Ene. Zo ontwerpt en ontwikkelt de dans een ruimte, die door de dans zelf opnieuw teruggeplooid en herleid wordt tot een nulpunt.

Tijd

Dans staat, net als muziek, in een bijzondere relatie tot tijd. De beweging kent een tijdsverloop en de dans krijgt zijn specificiteit door onder meer het ritme, het tempo, de versnellingen en de vertragingen. Maar ondanks die bijzondere en nadrukkelijke omgang met tijd doet dans ook de tijd vergeten. Zoals elke verstrooiing, waarbij tijd genomen wordt, laat dans ook de tijd uit het oog verliezen. Bij dans verdwijnt de tijd op een heel eigen wijze.

Het verdwijnen van de tijd: eeuwenlang werd de eeuwigheid tegenover de tijd geplaatst. Volgens de middeleeuwse neoplatoonse traditie is de tijd in de eeuwigheid op een zodanige manier samengebald dat verleden, heden en toekomst er samen vallen. De volstrekte eenheid van de eeuwigheid, waar geen enkel tijdsverschil kan worden gemaakt, emaneert in de veelheid van de aftikkende seconden in de tijd. De tijd is een flauwe versnipperde afschaduw van de eeuwigheid. Henri Bergson (19^{de}-20^{ste} eeuw) gaat verder in op de tegenstelling tussen tijd en eeuwigheid. Zijn filosofie reikt heel wat ideeën of beelden aan waarmee dans kan worden vergeleken.

Bergson vindt dat onze dagelijkse opvatting een vertekend beeld heeft van de tijd. Meestal vatten we immers de tijd op als homogeen, als een aan-eenrijging van onderscheiden, maar identieke momenten. De tijd tussen twee momenten moet dan opnieuw met een reeks van momenten worden opgevuld. Die opvulling kan tot in het oneindige worden voortgezet zonder dat er een tijdsduur wordt bereikt. De tijd wordt in die visie verpulverd. Van die duurloze tijd hebben we een ruimtelijke voorstelling. Ze wordt immers gemeten door beweging in de ruimte. Aristoteles zei al dat tijd de maat van beweging is. Maar met een ruimtelijke beweging meten we geen echte tijd. Er worden gelijktijdigheden mee gemeten, van rustpunt tot rustpunt. Wat tijdens het interval gebeurt, ontsnapt aan de meting. Tegenover die ruimtelijke opvatting van tijd plaatst Bergson het begrip duur. Duur is continuïteit, maar niet mathematisch en oneindig deelbaar. Duur is een ononderbroken stroom van opeenvolgende toestanden die zich in elkaar doorzetten. Je kunt niet zeggen waar de ene toestand ophoudt en waar de andere begint. Elke toestand kondigt de volgende aan en draagt de vorige in zich. En elke nieuwe toestand is kwalitatief verschillend van de vorige. Duur is heterogeen, niet homogeen. Er zijn geen twee momenten identiek. Er is geen herhaling. Duur is zomaar geen voortzetting, maar wel het behoud van het voorbije waarbij er een onophoudelijke verandering van kwaliteit ontstaat. Een volgend moment

bevat immers altijd de herinnering aan het vorige en is daarom al verschillend. Hierin schuilt de kerngedachte van Bergson over duur. Zonder het overleven van het verleden in het heden zou er geen duur bestaan, maar alleen ogenblikkelijkheid.

Bergsons begrip van de duur, dat aan Heraclitus doet denken, is toepasselijk op dans. De ene beweging vloeit over in de volgende en wordt nog even vastgehouden. In de ketting van bewegingen zijn de afzonderlijke schakels niet te onderscheiden. Merce Cunningham benadrukte die vloeibaarheid door dans te vergelijken met water. William Forsythe verwijst expliciet naar Bergson.

Volgens Bergson zijn er verschillende duren. De duur van de materie is er één met een zeer lage spanningsgraad en met een zeer snelle pulsatie. De duur is er zodanig verdund dat zij naar homogeniteit en ruimtelijkheid tendeert. Leven en bewustzijn zijn daarentegen van een zeer geconcentreerde duur die naar heterogeniteit en onuitgebreidheid neigt. Beide soorten duur hebben een zelfde grondslag. Aan de oorsprong van alles ligt immers een zeer zuivere duur. Wanneer die duur zich ontspant, wanneer de frequentie daardoor verhoogt, ontstaat de fysische werkelijkheid. En wanneer we de andere richting inslaan, gaan we op een duur af die zich spant, samentrekt, steeds geconcentreerder wordt: op het uiteinde zou zich de eeuwigheid bevinden.

Dans is in deze termen van Bergson niet alleen te omschrijven als een verdunde duur, die naar fysiciteit neigt, en waar de pulsatie snel is. Dans heeft ook spankracht nodig, concentratie en vertraging van de pulsatie. Dans is daarom nog meer te vergelijken met Bergsons begrip van de waarneming dan met zijn begrip van de duur. Waarneming is volgens Bergson in eerste instantie een samenvallen met de materiële werkelijkheid. De hoge frequentie van de materie wordt door het waarnemend subject overgenomen. De zintuigen trillen met de materie mee. Maar vervolgens moet er een afstemming worden gezocht tussen de duur van de fysische gebeurtenis en de innerlijke duur van het subject, die van een veel lagere frequentie is. Het waarnemend subject moet het ontelbaar aantal momenten dat de materiële werkelijkheid kent verdichten tot één moment. Dat is een activiteit van het geheugen. In de waarneming wordt de fysische trilling herinnerd in een geconcentreerde vorm. Dans kent ook die dubbele beweging: een fysische trilling en een versmelting in het geheugen. Het begrip van de duur bevat al de component van de herinnering aan de vorige toestand. In het begrip van de waarneming wordt dit element van het geheugen nog sterker. Ook bij dans is dat element belangrijk: de tijd wordt in de dans even gevangen gezet, op een geconcentreerde wijze. Het voorbije blijft nog even nazinderen en verzamelt zich tot een dansante vorm. Dans houdt het

verleden even vast. Het is een vorm van zich herinneren.

Bergson zet zich af tegen Kant. Tijd en ruimte zijn volgens Kant waarnemingsvormen die het waarnemend subject noodzakelijk aan alle fenomenen oplegt. We kunnen ons zelfs iets niet voorstellen buiten de ruimte of de tijd. Tijd en ruimte vormen een bril die we niet kunnen afzetten. Maar Kant had volgens Bergson een te eenzijdige opvatting van wat tijd is. Kant onderkende de duur van de tijd niet. De fenomenologen en existentialisten hebben zich later laten inspireren door Kant, maar ze hadden wel oog voor de reëel beleefde tijd en bekritiseerden, zoals Bergson, het abstracte tijdsbegrip. Wezenlijk voor de mens, als transcendentiaal subject, is volgens hen de tijdsbeleving. De omgang met de tijd raakt de mens in zijn essentie. Hij is immers in al zijn activiteiten vanuit zijn verleden op de toekomst gericht. Hij kijkt voortdurend vooruit, hij is voortdurend plannend en ontwerpend. De mens zit niet gevangen in een permanente actualiteit. Omgang met de tijd typeert de mens wezenlijk. Maar zonder de mens is de werkelijkheid tijdsongeschillen. De dingen veranderen wel, maar liggen besloten in een eeuwig en donker nu.

De tijdsbeleving is voor iedereen verschillend. Het kan vergeleken worden met de filmtechniek waarbij een aantal beelden per seconde de illusie van

beweging creëert. De hersenen kunnen veel of weinig visuele prikkels per tijdseenheid opnemen, ze kunnen ze snel of traag verwerken. Allerlei omstandigheden hebben hierop een invloed. Het gaat hier niet alleen om de psychologische perceptie van de tijd, maar om de snelheid van de hersenprocessen. In situaties van extreem gevaar kan de tijd langer duren. Enkele seconden kunnen ervaren worden als enkele minuten. Ook bij een verhoogd geluksgevoel of bij activiteiten als meditatie en dans is de tijdsbeleving anders. Leeftijd heeft er eveneens een invloed op. De snelheid van de tijd kunnen we dus nooit absoluut ervaren. Er is geen norm voor een normale tijdsbeleving. Onze perceptie ervan is altijd gerelateerd aan onze conditie. Dieren met een veel kortere levensduur of met een minder complexe hersenstructuur beleven de tijd waarschijnlijk anders, in zoverre er bij hen van tijdsbeleving, van de mogelijkheid van vooruit- en terugblikken, kan worden gesproken.

Kant kende slechts één vast tijdsverloop. Ook Newton ging uit van een voorafgegeven en absoluut tijdsverloop. De relativiteitstheorie, volgens welke de tijd trager loopt naarmate de massa groter is, heeft die tijdsopvatting onderuit gehaald. Bergson verwijst er naar om zijn filosofie van de verschillende duren te onderbouwen. Hij verwijst ook naar de tweede hoofdwet van de thermodynamica: energie heeft de neiging zich te verspreiden. Er ontstaat steeds meer chaos (entropie) in

het heelal. Daarom is de tijd onomkeerbaar. Dit staat volgens Bergson zijn opvatting dat de tijd niet homogeen is, en teruggedraaibaar zou zijn, maar heterogeen. Hoe we tijd opvatten is geen neutrale kwestie. Wetenschappers stellen ook de vraag naar de zin van een complex en uiterst geordend wezen als de mens of van een complexe samenleving als de onze, in een universum dat naar chaos en verval tendeert. De tweede wet van de thermodynamica heeft iets verontrustends en sprak choreografen tot de verbeelding. Ook dans, als een vorm van ordening of organisatie, valt uiteindelijk uiteen. De eenheid van de energiebundeling in dans is niet blijvend te handhaven. De energielekken zijn te groot. Een geheel andere tijdsopvatting had Nietzsche. Volgens Nietzsche, die de goden laat dansen, is de tijd cyclisch. Er is een eeuwige terugkeer van hetzelfde. Nietzsche zag in deze tijdsopvatting geen deprimerende gedachte, maar een uitdagende idee om het leven te beamen: zo te leven dat je het steeds opnieuw wil beleven. De roes van de herhaling, of de trance van de rotatie, zoals de draaiende beweging van de derwisj. Het gaat om het nu-moment, het kleine ogenblik dat een revelerende kracht heeft, zoals bijvoorbeeld bij Anne Teresa De Keersmaeker. Maar het beeld van zijn tegendeel ligt op de loer: de herhaling als dwangneurotisch, als uiting van de doodsdrift: behoud van de prikkel in plaats van de opheffing ervan. Het lijkt er op dat de dreigende entropie de herhaling oproept. Elke dansbeweging houdt de

vraag in om hernomen te worden, om ze te vieren. Maar ook om haar ondergang uit te stellen. En uit te dagen.

Grof gesproken kunnen er vanaf ergens in de 18^{de} eeuw twee tijdsvisies op de geschiedenis worden onderscheiden: een optimistische, gekenmerkt door een vooruitgangsgeloof, en een pessimistische, gekenmerkt door het idee dat de wereld degenerereert. De verlichting en de romantiek dus. Volgens de romantische visie wil de kunstenaar een verloren gegane harmonie herstellen. Hij is een profeet. Friedrich Schelling en Arthur Schopenhauer hebben in de 19^{de} eeuw een verwachtingskader gecreëerd dat nog altijd gedeeltelijk doorwerkt. Volgens Schelling is de kunst de ultieme realisatie van de menselijke geest en is ze een ontwikkeling voorbij de religie en de filosofie. Schopenhauer plaatst de muziek helemaal bovenaan de hiërarchie omdat we in muziek ontsnappen aan de beperktheden van ons voorstellingsvermogen en er de universele Wil, buiten onze individuele wil, mee kunnen bereiken. Maar ten gronde is de romantiek, zoals bij Schopenhauer, pessimistisch. Ze wordt gekenmerkt door een verheerlijking van nihilisme en ondergang. Daardoor lijkt het inherent aan de kunst dat ze tot mislukken gedoemd is en dat het haar te doen is om die mislukking uit te beelden. Ze kan heroïsch ten strijde trekken, maar ze beseft tegelijk dat ze slechts ver-

geefse illusies schept, of ze nu iets tot stand brengt voor enkele ogenblikken of enkele eeuwen.

De romantiek kent een bijzonder tijdsbesef. De tijd is er geen neutraal voortkabbelen, of een zich ontwikkelend proces, zoals voor de verlichting. De tijd kent gebeurtenissen die een inkerving in het tijdsverloop maken en die als referentiepunt gaan functioneren. De tijd is niet leeg, maar is een onuitwisbaar gebeuren. Tijd snijdt. Tijd is lijden. Strikt genomen hebben de openbaringsreligies een zelfde tijdsconcept: de geschiedenis kent gebeurtenissen die betekenis geven aan de rest van het tijdsverloop. Vandaar dat het verleden erg belangrijk wordt, in tegenstelling tot de verlichting, waar alles gericht is op de toekomst. Als er in de romantiek al plaats is voor een toekomst, dan is dat alleen in functie van het verleden. Door het gewicht van het verleden wordt het belangrijk de werkelijkheid en de actualiteit van vroeger terug te winnen. De gebeurtenis moet herhaald worden. Het breken van het brood wordt niet herdacht, maar hernomen. Ook de kunsten zijn hoe langer hoe meer doordrongen van een gebeurtenisbesef. Kunstenaars willen geen gebeurtenis uitbeelden, maar een gebeurtenis tot stand brengen. Die ambitie komt sterk overeen met wat Bergson van de kunst verwacht: de onomkeerbaarheid van de duur van de dingen laten zien. In de danskunst en in het theater wordt daarom soms zo veel mogelijk realiteit op het podium binnengehaald. Het gaat niet

langer om suggestie of om illusie in de kunst, maar om echtheid, om echt gevaar op het podium, echte uitputting of echt bloed. Die cumulatie van echtheid tendert naar hyperrealiteit, een proces dat ook in het dagelijks leven plaatsvindt. De media willen het leven en de wereld zo levensecht mogelijk voorstellen, maar de uitvergroting laat de realiteit vervluchtigen. Uiteindelijk wordt alles verbeeld en wordt alles verbeelding. Dat is het probleem waar de kunst en de danskunst in het bijzonder voor staat: dat wat ze wil voltrekken, de gebeurtenis, ontsnapt haar en wordt imaginair. Met de gebeurtenis verdamppt ook de tijd. Soms ontstaat hierdoor een catharsis. De slotsom van de performance is dan dat de presentatie van de realiteit maar theater was, dus representatie. De tijd, als een symbolische orde van uitwisseling, heeft het dan opnieuw gehaald van een imaginaire eeuwigheid. Maar vaak is het voor de danskunst niet te doen om een catharsis en wordt er geen keerpunt beoogd. Er is dan alleen het eindeloos opdrijven van de stroom beelden, op zoek naar de ultieme gebeurtenis. Fascinerend, overweldigend en geestesverruimend. Aan de grondslag ervan ligt echter een nuchtere manipulatie van de tijdsbalk aan de montagetafel. Daar wordt bewerkstelligd dat, zoals in dromen, de wetten van de tijd niet meer gelden en de beleefde duur een uiterste concentratie krijgt.

LICHAAM

Voor het transcendentiaal subject – niet in de enge zin zoals Kant dit subject opvatte, maar in zijn fenomenologische betekenis – speelt het menselijk lichaam een cruciale rol. De ruimtelijkheid als voorafgegeven vorm, als bril waarmee we de werkelijkheid zien, komt niet uit het niets aangewaaid: het menselijk lichaam legt de vorm ruimte aan onze waarneming op. Een afstand kan maar werkelijk worden geschat omdat ze in relatie tot het lichaam wordt gebracht en betekenis krijgt. Een peuter kan nog naar de maan grijpen, hij leert pas echt een afstand kennen door zijn succesvolle pogingen de drinkbeker te pakken die zijn dorst kan lessen. Het is niet voldoende dat de hersenen visuele prikkels doorgeseind krijgen en verwerken om een afstand te kunnen *zien*. Het zien van een afstand komt maar tot stand door de verwerking van de signalen van de lerende motoriek, of door de herinnering er aan. Vooral de meer existentialistisch gerichte fenomenologen wijzen er op dat er een verankering in de reële ruimte moet zijn, een positie. Die positie is de specifieke relatie die het subject heeft met de werkelijkheid: dorstig en op armsafstand van een drinkbeker. Het is dit positionele karakter van het mens-zijn dat vooraf gege-

ven is en niet de pure waarnemingsvorm ruimte. Zij wijzen er verder op dat die positie strikt genomen een blinde vlek blijft voor het subject zelf. Dat is het geval bij elke waarneming. We kunnen ons eigen gezicht niet zien. Een constitutie waarin de zintuigen de volledige eigen situatie kunnen overzien, waardoor elk standpunt wordt opgeheven, is weliswaar denkbaar, maar is existentieel onmogelijk. Zonder positie of standpunt zouden er wel stimuli naar de hersenen doorgestuurd kunnen worden, maar ze zouden zonder betekenis blijven. We zouden letterlijk niets zien. Bovendien moet dit standpunt beweeglijk zijn. Ruimtelijk inzicht ontstaat pas door de veranderingen van het standpunt van waaruit we grijpen, lopen, ons wenden enz. Met steeds eenzelfde standpunt zouden we geen afstand kunnen zien en geen ruimtebesef hebben. Dat neemt niet weg dat de beweeglijkheid van het eigen lichaam niet vervangen of verfijnd kan worden door de motoriek van apparaten. De bediening van machines, prothesen of bionische ledematen vergt nieuwe hersenschakels. Zo ontstaat een nieuw of ander ruimtebesef. Maar ook dan is de inschatting van afstand eerder een aangelegenheid van de motoriek dan van het zicht.

Niet alleen afstand en de ruimtelijke werkelijkheid vatten wij op naargelang en dankzij de lichamelijke constitutie, ook de tijd is maar kenbaar omdat het lichaam beweeglijk is. Het is niet zo dat we

eerst al weet hebben van de tijd en daarna het tijdsproces van het lichaam ontdekken. We leren wat tijd is door de snelheid van onze bewegingen, het ritme en tempo van onze ademhaling en onze hartslag, maar ook door de metabolische werking van het lichaam, het ritme van slapen en opstaan, de seizoenen, het proces van opgroeien en ouder worden. Ons begrip van tijd wordt slechts langzaam ontwikkeld en bereikt nooit de volledige abstractie. We schatten de tijd altijd in vanuit onze eigen conditie.

Het als primordiaal naar voren schuiven van het conditionele van het mens-zijn, zoals de existentialisten en fenomenologen doen, laat ook het belang van het emotionele zien. We nemen niet alleen een cognitief standpunt in tegenover onze omgeving, maar ook een emotioneel. Vroege geneeskundige inzichten gingen er al van uit dat ook hierin het bewegende lichaam een rol speelt en dat het functioneren van maag, lever, milt enz. bepalend kan zijn voor ons gemoed. Het menselijk lichaam is een hunkerend lichaam: het groeit op vanuit een allesomvattend narcisme tot een naar de medemens gericht verlangen. De psychoanalyse heeft de libidinale aard van die ontwikkeling aangetoond. Door het verlangen – dat zoals Kants vormen en begrippen a-priorisch werkt – krijgen de dingen betekenis. Het subject is transcendentiaal, naar zijn omgeving gericht, dankzij zijn verlangend lichaam. Ook hier is zijn positie voor hemzelf

niet kenbaar. Hoewel het verlangen gevoed wordt vanuit het lichaam, is voor de mens de bron van zijn verlangen erg opaak. Bron en standpunt vallen voor het subject samen in het ik. Niet mijn maag heeft honger, maar ik heb honger. Dit ik is onbepaald, is als begrip altijd toepasbaar, hoe veranderlijk het lichaam ook is. Het ik is een positiebepaling, maar de plaats die het aanduidt is principieel leeg.

Dans kan worden beschouwd als een transcendentale activiteit. Tijd en ruimte worden gelijktijdig met de dans meegegeven. Als dansimmanente vormen zijn ze maar kenbaar dankzij de dans. Zo brengt elke dans zijn specifieke ruimte en zijn specifieke tijd met zich mee. Het dansende lichaam speelt hierin een sleutelrol. Het lichaam is voor de dans niet zomaar een instrument dat de dans tot klinken brengt, het is op een veel fundamenteler niveau verbonden met de voorwaarden van dans. Ruimte, tijd en emoties die met de dans worden meegegeven vinden hun oorsprong in het lichaam, in de lichamelijke positionering. De dans wordt gedreven door een verlangen dat in het lichaam geworteld is. Maar ook voor de danser is zijn positie niet volledig overzichtelijk. De plaats vanwaar zijn dans begint, innerlijk en uiterlijk, is voor hem strikt genomen een lege plek. Terwijl bij vele andere kunsten het kunstwerk volledig geobjectiveerd kan worden, in die zin dat het als object verschijnt en als object voor de kunstenaar te overzien is, is

dat voor de danskunst niet het geval. De danser heeft het voorrecht de dans vanbinnen te beleven, maar hij heeft het nadeel dat die dans voor hem voor een gedeelte in duisternis verborgen blijft. Ook de toeschouwer kan metakinetisch, empathisch dus en via een imaginaire motoriek, voor een deel de dans mee van binnenuit ervaren, vanuit de lege plek waar de danser zich bevindt. Ook voor hem verschijnt de dans op een achtergrond van donkerte.

Het menselijk lichaam is bron van kracht en energie. Dans zou kunnen worden gedefinieerd als een modulering en regulering van de lichamelijke kracht en energiestroom. De energie kan zich ontladen of de kracht kan ingehouden worden en omgebogen worden in een binnenwaartse tegenkracht. De beweging kan een push van energie vereisen of kan doorstromen via een zachte energiestroom. Ook muziek kan omschreven worden als een energiestroom en een energieregulator. Muziek heeft een directe impact op de energieverdeling in het lichaam van de luisteraar. De geluidstrilling nodigt uit tot beweging omdat ze zelf een werking van krachten is. De dans hoeft daarom geen rechtstreekse vertaling van de muziek te zijn, maar hij is er wel een respons op, al kan die contrapuntisch zijn. Ook de krachtenwerking van de muziek veronderstelt beweging: het vingerspel van de pianist, de pols- en armbeweging van de violist of de ademhaling van de hoboïst. Maar de-

ze bewegingen zijn slechts de zichtbare eindresultaten van een voorafgaande beweging van het hele lichaam. Een handeling is maar mogelijk vanuit een lichamenlijk dispositief dat bestaat uit een spanningsverdeling in het lichaam die tot stand komt door een innerlijke of virtuele beweging. Die virtuele beweging anticipeert de muziek. Ze incorporeert de muziek voordat ze hoorbaar is. Muziek veronderstelt dans, is een resultaat van dans, is er de auditieve veruitwendiging van. Geen muziek zonder dans.

Het levend menselijk lichaam kent een basisspanning waarin het zich gewoonlijk bevindt en van waaruit bewegingsspanning kan worden opgebouwd. Een grondtoon, die voor iedereen verschillend kan zijn en die in het hele lichaam doorklinkt. Het menselijk lichaam is geen optelsom van organen en ledematen, maar is doortrokken van energie, wat het lichaam transformeert tot een geheel. De neoplatoonse dynamiek tussen eenheid en veelheid is hier in het geding. De fysische werkelijkheid, de uitgebreidheid, tendeert volgens het neoplatoonse denken naar veelheid. Stoffelijkheid is immers gekenmerkt door de mogelijkheid tot verbrokkeling en versnippering. Het geestelijke daarentegen tendeert naar eenheid, omdat het de betrokkenheid op elkaar is. Het geestelijke is het relationele. Daarom is het menselijk lichaam ook altijd geestelijk. Het is immers meer dan de som van de delen. Alle onderdelen zijn op elkaar be-

trokken en vormen een eenheid als bewegings-schema, maar vooral als een energetisch geheel. Beweging en dans versterken dat geheel. Ze laten de massiviteit van het lichaam vervluchtigen. Het lichaam gaat op in de beweging. Het wordt gespiritualiseerd. Wat het dan lijkt te presenteren is niet de aardse stoffelijkheid, het vlees dat zwak is, maar krachten die van een andere of hogere orde zijn. Die hogere bedoelingen waren vaak de aspiraties van het klassieke en romantische ballet. De transparantie van de bewegingen van het klassieke ballet genereert inderdaad een specifieke schoonheid. Er is niets overtolligs aan de beweging. Zij is volkomen functioneel, in de zin dat ze precies zo wordt uitgevoerd zoals beoogd. Er zit geen ruis op. De eenheid primeert op de veelheid. Het is als bij de souplesse van een dier, waarbij elke spierspanning en ontspanning ten dienste staat van het geheel, van een doelgerichtheid. Of zoals bij een marionet wanneer de bewegingen ervan gehoorzamen aan een innerlijk principe waardoor ze een vitaliteit en elegantie krijgen die fascineren. Kant beschrijft die specifieke schoonheid als een subjectieve afstemming van gevoelens en kenvermogens, als een doelmatigheid zonder doel.

Het schone is echter niet altijd even belangeloos. Er is ook een sociologische geschiedenis van de kunsten en van dans te schrijven. Activiteiten, fenomenen of gebeurtenissen hebben meestal niet

slechts één betekenis en ze behouden niet altijd dezelfde functie. Ook dans niet. Volgens onderzoekers is de dans tienduizenden jaren of langer geleden ontstaan, nog voor de taalvorming, als rituele bewegingen die de energiestromen van de stam reguleerden. Het overschot aan energie, ook de geestelijke, moest gekanaliseerd worden. Van bij haar aanvang is de dansgeschiedenis er een van disciplineren van lichaam en geest. Het ontstaan van het academische ballet in de 17^{de} eeuw kan beschouwd worden als een voorbereiding van een verhoogde en gespecialiseerde concentratie van lichaam en geest die de industrialisering nodig zal hebben. Men kreeg oog voor de economie van de beweging. Hoewel de wereld van het ballet altijd ver heeft af gestaan van die van de fabrieksarbeid, deelden ze op een bepaalde manier wel eenzelfde omgang met het lichaam. Vandaag vinden we de multifunctionaliteit en complexiteit die onze informatie- en communicatiemaatschappij kenmerken terug in bijvoorbeeld de isolatietechnieken en de hyperaltherheid van de hedendaagse dans. De beweging is er gelaagd en versnipperd. Esthetiek staat niet op zichzelf, maar ent zich op maatschappelijke ontwikkelingen.

Ook de romantiek behoudt haar greep op het menselijk lichaam en op de ontwikkeling van de dans. Nog tot in de 20^{ste} eeuw zocht de romantiek naar spirituele betekenissen. De dans transformeert de danser naar een vergeestelijkte vorm,

gebaseerd op eenheid en transparantie. Maar hoe groot de klaarte van de dans ook is, hoe getraind de danser ook is, het lichaam van de danser lost niet volledig op. Er blijft altijd nog een donkere achtergrond, iets dat overtollig kan lijken, iets wat de dans kan tegenwerken. Daarom werd het lichaam zelf als een strijdtoneel gezien. De lichamelijke beleving werd de garantie van authenticiteit. Spiritualiteit kan maar geloofwaardig zijn als ze verzoenbaar is met het lichamelijke. Meer nog, het lichaam werd de plaats van de gebeurtenis. De gebeurtenis werd een incident, een accident, een valpartij. Elk vallen is niet alleen een neerwaartse beweging maar is ook een uiteenvallen. Door het vallen op de scène te brengen wordt opnieuw de veelheid in de vergeestelijkte eenheid gebracht. Het lichaam wordt opnieuw gematerialiseerd. Het wordt niet meer gezien als een werkend geheel, maar als verbrokkelde stukken vlees. De gebeurtenis, het snijden van de tijd, wordt het snijden in het lichaam. De dans kent isolaties en fragmenteringen. De beweging die vergeestelijkt, wordt tegengegaan en stopgezet. De dans wordt stilgelegd. Het bewegingsloze beeld laat alleen de donkerte van de materie zien. Hier verschijnt een afgrond waarin beeldvorming en betekenis niet oplichten, maar wegzinken. Elke referentie is weggefallen. Is dit het einde van de dansgeschiedenis? Er is in elk geval geen sprake meer van het schone, eventueel wel van wat Kant het sublieme noemt. In de ervaring van het sublieme gaat het niet om verwonde-

ring, maar om verbijstering, ontzag, verwarring en pijn. Er vindt een confrontatie plaats met het onverzichtelijke en met het grote Niets. Het sublieme veroorzaakt een kortsluiting van de verbeelding. En wankelt vaak tussen het banale en obscene.

BETEKENIS EN IDENTITEIT

Natuur en cultuur staan niet tegenover elkaar. Cultuur bouwt niet eenzijdig voort op de natuur, zij is er geen transformatie van. Ook het omgekeerde is immers het geval. Natuur en cultuur verwijzen naar elkaar. Het lichaam laat zich inderdaad niet denken zonder identiteitsvragen. En de psyche heeft biologische wortels. De tegenstelling of het verschil tussen lichaam en geest, tussen natuur en cultuur, is eerder te herleiden tot een benaderingsverschil dan tot een substantieel onderscheid. Toch hebben filosofen sterk beklemtoond dat de mens geen wezen is dat ondergedompeld is in een indifferente omgeving, wat hem zou herleiden tot een vegetatief bestaan. De mens maakt een verschil en stelt zich tegenover de dingen. Er is een breuk te onderkennen tussen de mens en zijn omgeving. In de geschiedenis van de westerse filosofie hebben Socrates en Plato de unieke geestelijke positie van de mens het eerst benadrukt. Tweeduizend jaar later thematiseerden de zeventiende-eeuwse denkers zoals Descartes en Spinoza nog steeds de breuk. De tegenstelling tussen lichaam en geest is door deze filosofen op de spits gedreven. En nog altijd speelt dit dualisme het denken parten. Ook Kants transcendentiaal

subject is vanuit dat dualisme gedacht: het subject staat tegenover de werkelijkheid zoals die op zich is. Het hele subjectdenken kan getypeerd worden als dualistisch. Dit denken tracht het menselijk subject uit zijn onderdompeling in de materie en de natuur te redden, weg van het determinisme, en wil de menselijke vrijheid en soevereiniteit beklemtonen. Het idealisme van Hegel (begin 19^{de} eeuw) ging daarin het verst. Volgens Hegel openbaart de geest zich langzaam in de materie en de geschiedenis en ten slotte verwerkelijkt die zich volkomen in de politieke staat, de religie en de filosofie. Het dualisme, als tegenstelling tussen lichaam en geest, maakte het voor de danskunst moeilijk om zich te legitimeren. Ze kon niet anders dan een lage kunst zijn omdat ze geen *geestelijke* kunst was, maar een kunst van het lichaam. Dansers, choreografen en dansliefhebbers zochten bijgevolg vaak hun filosofisch heil in het idealisme. Ook de danskunst kon volgens het idealisme als een verwerkelijking van de geest worden beschouwd. In de danskunst ging het niet om het bewegende lichaam, maar om manifestaties van de geest.

Het subjectdenken werd al in de 19^{de} en 20^{ste} eeuw op de korrel genomen omdat het de soevereiniteit van het subject te hoog inschatte, het subject te eenzijdig als een rationeel wezen beschouwde, het een te unieke plaats gaf en omdat dit denken te eenzijdige interpretatieschema's hanteerde met

verwijzingen naar hogere krachten en diepere waarheden zonder duidelijk te kunnen maken wat het daarmee bedoelde. Het subject is volgens die critici gekluisterd aan economische belangen, sociale wetmatigheden of biologische processen die onvoldoende door het subjectdenken onderkend werden. Het subject is ingebed in structuren, systemen, paradigma's enz. waar het zich nauwelijks van bewust is en die het niet kan overzien. Deze bepalen voor een groot deel zijn handelen, zijn denken, willen en voelen. Bij sommige van deze critici van het subjectdenken lijkt er echter voor het subject helemaal geen plaats meer te zijn. Alsof er dan toch geen onderscheid is tussen de mens en zijn omgeving.

Het lichaam neemt in elk geval een dubbelzinnige plaats in. Door zijn lichaam is de mens verankerd in de materiële werkelijkheid. Langs zijn lichaam om krijgen structuren vat op hem, is hij de speelbal van biologische, economische en maatschappelijke krachten. Door zijn lichaam is de mens een lijdzaam wezen. Maar het is ook door het lichaam dat hij toegang tot de wereld heeft. De fenomenologie heeft laten zien dat de mens maar betekenis kan kennen dankzij zijn lichaam. Door zijn lichaam is hij een transcendentaal subject. Dit accent op het lichaam heeft ook een keerzijde. Als het wereldbeeld verbrokkelt, als betekenissen en zingeving verzwakken, dreigt de blik niet meer op de wereld gericht te worden, maar op het lichaam

zelf. Het lichaam wordt dan niet alleen maar beschouwd als een mogelijkheidsvoorwaarde voor betekenis, maar wordt gezien als betekenisbron. De horizon, de achtergrond waartegen betekenissen kunnen oplichten, is niet langer op een voldoende afstand, maar is zeer dichtbij. Van het meest eigene en nabije, het lichaam, worden betekenissen afgedwongen. Het lichaam roept niet alleen identiteitsvragen op, maar er wordt van geëist dat het ons een identiteit geeft. Van het andere, het vreemde, wordt niet langer verwacht dat het zin en betekenissen kan aanreiken.

Die verschuiving toont zich ook in de gewijzigde positie van de kunstenaar. Kunstenaars hebben zich vele eeuwen ten dienste gesteld van de religie. Zij zagen zichzelf niet als scheppers van betekenis. Ze visualiseerden alleen maar de betekenissen die de religie hen aanreikte. Toch hield hun visualisering vaak een nieuw of verrassend perspectief in. Ze lieten schoonheid zien, brachten religieuze betekenissen tot menselijke proporties, konden ontroeren. Later is de kunstenaar zichzelf meer en meer gaan beschouwen als de auteur van de betekenissen. Het dienende karakter verdween. Uiteindelijk draaide het kunstwerk uitsluitend om de visie van de kunstenaar en om zijn betekeniscreatie. De romantiek zag de kunstenaar als een genie. De hedendaagse kunstenaar staat niet buiten die romantische traditie. Het credo van de autonomie van het kunstwerk belet niet dat het ei-

genlijk om de kunstenaar zelf te doen is. Zijn biografie gaat deel uitmaken van de betekenissen die het kunstwerk genereert. Het leven van de kunstenaar, en uiteindelijk ook zijn lichaam, staat in de hedendaagse westerse kunst op de voorgrond, ook in de danskunst.

De problematiek van zingeving kan ook worden beschouwd vanuit de tegenstelling tussen verlichting en romantiek. De verlichting komt grotendeels neer op een proces dat de betekenisproblematiek opheft, terwijl de romantiek die problematiek brandende houdt. Voor het vooruitgangsgeloof heeft de vraag naar zin en betekenis uiteindelijk geen plaats. Wat telt is de vooruitgang zelf. Het is een totaliserend proces dat alle gebieden van de wereld en van het leven doordringt. In dit proces is de vraag naar betekenis overbodig. Voor de verlichting legitimeert het leven zichzelf op een directe wijze. Er is de vanzelfsprekendheid van het genietende lichaam, van een welbehagen van de cultuur. Als de verlichting de passie van een strijd kent, dan is het in het gevecht voor emancipatie, tegen onrechtvaardigheid, maar niet in de strijd voor zingeving, niet in missionering. De zinvraag is niet alleen overbodig, er rust ook een taboe op. Ze kan alleen nog maar op een verhitte manier worden gesteld, in de marge, als een anachronisme. De romantiek is voor de verlichting een hysterische en vergeefse reactie op het irrelevant worden van de betekenis- en zinvraag. Er is een dy-

namiek of een dialectiek tussen verlichting en romantiek. De verlichting roept immers door de niet vol te houden negatie van de zinvraag de romantiek op. Die gespletenheid tussen beide, die onze tijd kenmerkt en die voelbaar is als twee paradigma's waartussen we voortdurend switchen, is al voorbereid in de 17^{de} eeuw, de eeuw waarin het geestelijke en lichamelijke uit elkaar werden gehaald.

Arnold Geulincx is een minder bekende filosoof uit de 17^{de} eeuw die net als zijn collega's nadacht over de verhouding tussen lichaam en geest. Hij ging ervan uit dat de menselijke wil geen lichamelijke beweging kan veroorzaken. Je kan immers maar iets veroorzaken als je volledige kennis hebt van het oorzakelijke proces. En de mens heeft onvoldoende kennis van de processen die een geestelijke activiteit (zoals het willen) omzetten in een lichamelijke. Volgens Geulincx komt God tussenbeide om het willen en de beweging gelijktijdig te laten verlopen. Hij veronderstelde dus dat er een parallellisme bestaat tussen een goddelijke orde, de orde van het willen en de fysische werkelijkheid van de beweging. Dit parallellisme is niet op te vatten als een oorzakelijke verhouding. Het is een louter afgestemd zijn op elkaar, zonder dat het Kantiaanse begrip van oorzakelijkheid hierop van toepassing is. In deze levensbeschouwing heeft het menselijke subject slechts een bescheiden plaats. Het subject staat immers niet aan de oorsprong

van zijn eigen daden. Geulincx pleitte daarom voor een ethiek van gelatenheid, in zijn 17^{de}-eeuwse taal: een ethiek van *af sien* van handelen. De menselijke ambities moeten worden getemperd. De mens kan alleen rekenen op de goddelijke genade: dat hij toch iets kan realiseren, dat hij anderen kan ontmoeten, dat hij liefde kan delen.

Ook in dans is een volledige soevereiniteit over het lichaam een fictie. Volledige controle en beheersing leiden niet tot dans. Dans vergt overgave, je moet rekenen, zoals Geulincx, op een zekere genade. Dansen lijkt op een acte van geloof. Pas door die overgave kan een gymnastische beweging zich transformeren tot een dansante. Een danser brengt de dansbewegingen ook niet uit het niets voort. De danser ligt niet zelf aan de oorsprong van zijn bewegingen, hij is er niet de actor van. De danser staat alleen maar open voor wat zich aandient. Hij pikt alleen maar de beweging op die er voor hem al virtueel is. Meesterschap uit zich in grotere ontvankelijkheid.

Misschien kan het voor-romantische denken en voor-verlichtingsdenken van Geulincx een interpretatiekader aanreiken dat ontsnapt aan de tweespalt van de romantiek en de verlichting. Geulincx lijkt in elk geval ruimte te bieden aan zin en betekenis die onafgedwongen verschijnen. Volgens zijn filosofie hoeft de mens niet gefixeerd te zijn op het eigen ik en op zijn lichaam. Het subject en het

lichaam zijn niet de dragers van betekenis en zin. Die komen altijd van een *andere kant*, een *overkant* – van een wereld buiten het subject. Ook dans kan volgens die visie geen betekenissen creëren. Dans hoeft die ook niet te vertolken. Het dansende lichaam – de fysieke orde – appelleert door het parallelisme altijd al aan een orde van betekenissen. Dans hoeft die niet krampachtig te zoeken. De dans moet het handelen, het *doen*, de gebeurtenis en de betekeniscreatie niet tegenwoordig stellen. Die hebben elders plaats. Die hebben immers altijd elders plaats.

Ondanks het actieve of agressieve karakter van de westerse filosofie (die vooral wil grijpen, vatten en manipuleren), kent haar geschiedenis ook tal van filosofen die een gelatenheid à la Geulincx bepleiten. Ook in de fenomenologie. Dat de mens een transcendentiaal subject is houdt niet in dat het subject een wereld creëert of dat het (hyper)actief naar de wereld toegaat. Of dat het zelf betekenissen schept. Wel dat het ontvankelijk is voor wat zich aandient als wereld en als zin. Die gelatenheid kan het besef dat alles een onverbreekelijk geheel vormt stimuleren en een ecologische betrokkenheid onderbouwen. Tegelijk ontstaat door de a-priorische ontvankelijkheid een symbolische orde, een weefsel van referenties of een veld van betekenaars. Daardoor doorbreekt het transcendentiaal subject de onverschilligheid van de omgeving, van de materie. Het brengt een verschil aan,

het brengt differentie teweeg, maar niet door zelf op te treden, maar - paradoxaal - eerder door zichzelf weg te cijferen en de dingen te laten gebeuren. Ook in dans ontstaat er differentiatie in wat zich aan beweging aandient. Een onophoudelijk spel van verschillen verleent aan de dans zijn elan en zijn dynamiek. Dit transcendentale spel is de dans. De danser differentieert niet als een bepalend subject, maar als een subject dat zich schikt en zich onzichtbaar maakt. Dans is een vorm van niet-handelen. Als Socrates zei dat filosofie een oefening in het sterven is, dan kan dat van dans ook worden beweerd.

Leidt een bezinning op Geulincx wel tot een overwinning van de tweespalt tussen romantiek en verlichting? Zeker is dat niet. Gaat het hier juist niet om een verdere voltrekking van de romantiek? De stervende kunstenaar past in het romantische beeld van het getormenteerde genie. Is gelatenheid geen houding die uitgaat van een directe en romantische zeggingskracht van het natuurlijke? Van het lichamelijke dat onbemiddeld spreekt? En terug te willen keren naar voorromantische inzichten, getuigt dat niet precies van een romantische ingesteldheid?

NIET-DANS

Beweging houdt altijd een negatieve werking in, wat vooral in dans merkbaar is. Wanneer beweging wordt beschouwd vanuit haar oorzaak of haar doel, wordt het beweeglijke zelf verloochend. Bewegen is juist het niet samenvallen met wat bepaalbaar is. Het is een voortdurende ontkenning, vergelijkbaar met Sartres *vernieten*. Daarom is dans, waar geen handelingsdoel is, een eindeloos proces. De eindbestemming van de beweging wordt steeds opgeschoven of opgeschort. Maar in extremis werkt het negatieve de beweging en de dans tegen. Zonder enige bepaaldheid, zonder vorm, is dans niet mogelijk.

De paradoxale, negatieve werking in dans komt ook op een meer basale manier tot uiting. Alle menselijke bewegingen, vooral bewegingen die met evenwicht te maken hebben, kennen een subtiel spel van tegengestelde krachten en van spanning en ontspanning. Dans is er een uitvergroting van. De tegenkracht verleent de dans zijn aardseheid, zijn geworteldheid. De dans is niet alleen opwaarts gericht, naar de hemel, maar ook neerwaarts. De tegenkracht maakt de beweging gedragen. Er is een terughoudendheid, een gereser-

veerdheid, die beoogt dat de beweging niet zonder meer verloren geraakt in de periferie van het lichaam, maar in het centrum vastgehouden wordt. De tegenkracht tracht de beweging vast te houden, ze inert te maken of van haar inertie gebruik te maken, opdat ze niet onmiddellijk zou vervliegen. Het beweeglijke van de beweging wordt daardoor genegeerd: in de beweging zit onbeweeglijkheid. De onophoudelijke voortgang van de dans houdt een tegenbeweging in die naar stilstand tendeert. Aristoteles noemde de eerste oorzaak van beweging de onbewogen beweger. Dans blijft die onbewogenheid met zich mee dragen.

De paradox van de dans toont zich nog op een andere manier, wat aanleiding geeft tot meer speculatieve beschouwingen. Waarom verbieden verschillende culturen te dansen? Er is uiteraard de seksuele geladenheid. Misschien was de eerste functie van dans niet het kanaliseren van neutrale energie, maar versieren en verleiden. De eerste dans was waarschijnlijk een paringsdans en de belangrijkste drijfveer de voortplantingsdrift. Dans kent een bijzondere intimiteit en kan gemakkelijk omslaan in een gênante vertoning. De dans wordt dan te nadrukkelijk narcistisch en de dansers lijken zich dan te verliezen in een soort oceanisch gevoel. Maar ook dan is de dans niet uitsluitend op zichzelf gericht. Zonder de reële of denkbeeldige blik van een ander verliest de dans immers dit narcistische gevoel van welbehagen. Ook

op een andere manier is de dans naar buiten gericht. Beweging leren we van een ander, zien we van een ander. De verschillen tussen de individuele bewegingsvocabulary zijn maar gering. Soms is in een tic, een houding of een gebaar een spoor naar een bepaald iemand aanwijsbaar, maar meestal gaat het om een samensmelting van bewegingspatronen en is de ander een abstrahering. Zoals Geulincx het al stelde staan we niet zelf aan de oorsprong van onze bewegingen. Het is een ander die in ons beweegt. We dansen een ander. De danser als transcendentiaal subject krijgt weliswaar toegang tot de wereld dankzij zijn lichaam, maar altijd langs de omweg van de ander, via nabootsing. Dat het eigen lichaam de enige toegang tot de wereld is, suggereert een verkeerd begrepen oorspronkelijkheid of authenticiteit. In het eigene zit de ander. In de intimiteit van onze beweging, beweegt de ander mee. Of het nu om een solo, een duet of om een groepsdans gaat, het is steeds alsof er een dialoog is met een onzichtbaar iemand. Dans kan juist beschouwd worden als dit spel van spiegeling, van vraag en antwoord. De danser zit niet zozeer in de beweging, maar in de dynamiek van de ene beweging die de andere oproept, in de mimemis. Op die manier kun je in de intimiteit van de dans de hele wereld zien meedansen, de hele mensheid. Het verbod op dans heeft misschien eenzelfde oorsprong als het verbod dat sommige religies kennen om afbeeldingen van

levende wezens te maken: een verbod op de mimesis.

Maar is er bij dans niet meer aan de hand? Misschien heeft dans het verbod juist nodig, zoals cultuur soms wordt verklaard als de reactie op een verbod. Het verbod slaat dan niet op de cultuuruiting zelf, maar bijvoorbeeld op een directe seksuele ontlading. Cultuur is in die psychoanalytische visie het resultaat van een sublimatie. Sublimatie houdt in dat het verbodene in de cultuuruiting aanwezig blijft, hoewel verborgen, waardoor het verbod niet helemaal wegvalt. Bij dans lijkt het verbodene sterk door te werken en blijft het nadrukkelijk aanwezig. Het verbod wordt er aangevoeld als een verbod op het dansen zelf, maar is tegelijk noodzakelijk om tot dans te komen. Erkenning en negatie vinden tegelijk plaats. Het verbod lijkt de bijzondere intimiteit van de mimesis zelf mogelijk te maken. Ontstaat het mimetische verlangen immers niet door het te verbieden? Door het dubbelzinnige van het verbod lijkt dans op taal. Taal houdt het verbod op symbiose met het reële in. Directe beleving van het werkelijke is door de taal onmogelijk gemaakt. Maar hierdoor creëert ze ook de noodzaak en mogelijkheid van een symbolische omgang met de werkelijkheid, door betekenaars bemiddeld. Op een talige manier dus. Ook dans is altijd bemiddeld. De directe beleving kan niet het ultieme zijn. Niet alleen het academische ballet is gestoeld op een code van

bewegingsvormen, dus op een vocabularium en een syntaxis. De danskunst tracht altijd de dans te vatten in bewegingsvormen, al is het binnen brede marges, zoals bij de vrije improvisatie. De wil de dans te vatten is noodzakelijk voor de dans, maar doet tegelijk afbreuk aan het beweeglijke, aan het mimetische en aan de innerlijke beleving van dans.

De geschiedenis van de dans heeft zijn paradox gaandeweg blootgelegd. In de 19^{de} eeuw wilde het ballet vooral nog een verhaal vertellen, maar in de 20^{ste} eeuw kreeg de abstracte dans een meer zelfstandige plaats. Gelijktijdig met de romantische hunker naar zin en de zoektocht naar betekenis in de beweging zelf, groeide het verlangen de dans als een afzonderlijke kunstuiting te beleven. De evolutie naar pure dans resulteerde in erg uiteenlopende bewegingsvormen, zoals stilstaan, zitten, liggen en zelfs tics en spastische gedragingen. Niet alles was dans, maar elke beweging kon als dans gepresenteerd worden. Er leefde het idee van de emancipatie van de vorm. De zoektocht naar zuivere dans ging aanvankelijk uit van de veronderstelling dat dans op een vanzelfsprekende wijze herkend kan worden, onderscheiden kan worden van niet-dans, dat dans definieerbaar is, dat hij een essentie heeft. Salto, ergo sum. *Ik dans* vertoont een evidentie, een bewijsgrond, niet zozeer van ons bestaan, maar van een dansende existentie, van een bestaansorde van de dans zelf. Die evidentie

wordt in de hedendaagse dans op de proef gesteld. Stilstaan presenteren als dans, roept de vraag op of er wel een afbakening mogelijk is van dans, of dans wel een begrip is waarmee we een afgebakend terrein kunnen begrijpen. Het begrip dans is nog maar een soort regulatieve idee, die slechts een vage notie inhoudt van wat dans is.

De romantiek heeft de ontwikkeling naar non-dans gestimuleerd. De grenzen van dans en zijn vormen worden afgetast in de hoop dat die zoektocht iets oproept, dat het betekenissen genereert. Daarbij ging het meer en meer om de directe, lijfelijke en individuele beleving van beweging. De beleving werd de maatstaf van de dingen, zoals in de fenomenologie en het existentialisme ook de beleving de ultieme grond van betekenis werd. Maar dit houdt een miskennis in van het bemiddelde karakter van dans. Faalt in de romantiek het verbod waaraan de dans zijn bestaan dankt, maar dat hem ook gevangen houdt in zijn rol als betekenaar? De niet te stillen honger naar betekenis en beleving, hun dwingelandij, leidt tot het afschudden van de beperktheden van die rol, maar daardoor ook tot betekenisloosheid, zoals ook de doorgedreven uitpuring van beweging tot onbeweeglijkheid leidt. De romantiek hunkert naar betekenisgevende gebeurtenissen, dwingt ze af, maar haar ondernemingen draaien uit op een non-event, op een ervaring van leegte. Het tragische besef van de romantiek voert die neergang zelf op als een te

ervaren gebeurtenis, al dan niet in een melancholisch gemoed, alsof ze rouwt om wat nooit geweest is. Die neergang maakt precies de kern uit van het romantische schoonheidsbegrip. In de romantiek toont zich het mimetische verlangen, dat niet mag, niet kan, maar desondanks wil.

EPILOOG

Filosoferen is terugblikken, om de waarheid van het voorbije te zien. De werkelijkheid toont zich altijd als iets uit het verleden. Aristoteles schreef over het wezen van de dingen als het *wat het zijn was*, zoals een kind de verleden tijd gebruikt in zijn fantasiespel: *ik was de ridder*.... De eerste filosofen hadden al de ervaring dat de werkelijkheid hen ontglipte en dat die ondergang constitutief was voor het zijn – de natuur verbergt zich graag, zei Heraclitus. Hun filosofen was een poging om dit verlies te compenseren. Zo poneerde Plato al te stellig de eeuwige en absolute ideeënwereld, die hij trouwens nodig had om zijn gedachten over de onsterfelijkheid van zijn meester Socrates te onderbouwen. Maar dat de filosofie de werkelijkheid wil vasthouden verhindert niet dat zij ook aan haar ondergang meewerkt. Plato's ideeënwereld duwt de concrete dingen naar een schimmig bestaan. De filosofie is hierin niet uitzonderlijk. Sinds Kant is er het besef dat in al onze ervaringen de werkelijkheid onbereikbaar is, dat ze zich terugtrekt. In dat zich terugtrekken bevindt zich juist het werkelijke, zelfs zonder dat het ooit echt aanwezig is geweest. Door hun bemiddelde aard laten al onze ervaringen alleen een lege afdruk na, een

spoor van iele symbolen. Té sterk belust zijn op ervaring en betekenis kan dit ondraaglijk duidelijk maken.

Ook in dans houdt de natuur ervan zich te verbergen. In dans vervaagt de ruimte, verdwijnt de tijd, vervluchtigt het lichaam, lost het ik zich op en verdampt de beweging. Dans is een vorm van zich herinneren en is een confrontatie met het Niets. De romantische traditie vergroot dit uit en stuwt de dans in een onmogelijke richting. De danskunst heeft in de romantische traditie een eindpunt bereikt.

Sinds Hegel 200 jaar geleden het einde van de filosofie heeft afgekondigd, wordt regelmatig het einde van een en ander voorspeld, van de ideologie, van de schilderkunst, van het theater enz. Maar Hegel beschouwde het einde van de filosofie niet als een ondergang, wel als een voltooiing of een voleinding. De geschiedenis was toen volgens hem op een hoogtepunt beland en de filosofie kon die ontwikkeling afsluiten en door haar zelfreflectie tot een ultieme bestemming brengen. Het geloof in een uiteindelijke bestemming blijkt ondertussen omgeslagen te zijn in de overtuiging van een neergang. Aan zelfreflectie wordt niet meer dezelfde macht toegeschreven. Er wordt nog altijd gefilosofeerd, maar op een voorzichtigere, meer hypothetische manier. Filosofische begrippen worden niet al te letterlijk gehanteerd, maar suggestief. Zo

moet ook dit essay worden gelezen: de beschouwingen van Parmenides, Plato, Kant, Bergson en zelfs van de fenomenologen worden opgevoerd als metaforische ideeën om iets over dans te vertellen.

Niet alleen voor de filosofie maar ook voor de danskunst zelf ligt die mogelijkheid van het niet-letterlijke open: zij wordt dan beoefend met de afstandelijke houding van *alsof* – zoals een ongeloofige troost put uit een religieus ritueel. Elke danspas wordt een metafoor voor een vroegere danspas van toen die historisch nog mogelijk was. Hij wordt een reminiscentie aan wat hij ooit was. Of wordt hij telkens opnieuw een voltrekking van zijn onmogelijkheid, van zijn romantische einde?

Natuurlijk zijn begrippen als romantiek en het einde van een tijdperk ook maar constructies die niet al te letterlijk mogen worden genomen. Ze stellen ons in staat op een bepaalde manier over de danskunst na te denken, haar te waarderen en van haar te genieten. Toch blijft de vraag in welke mate zij historisch noodzakelijk zijn.