

LIVE LIFE in CARRÉ

een Holland Festival co-productie van

HANS VAN MANEN, RUDI VAN DANTZIG en TOER VAN SCHAYK

(op muziek van o.a. Franz Liszt en Charles Ives),

uitgevoerd door

HET NATIONALE BALLET

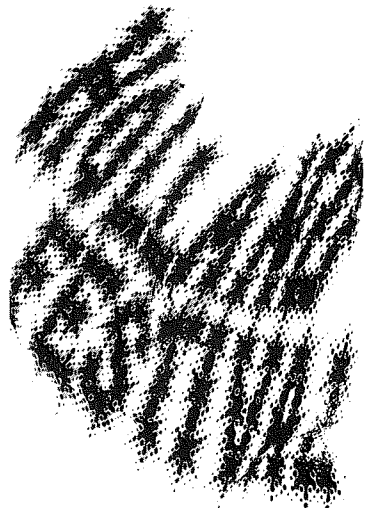
met begeleiding door het NEDERLANDS BALLETORKEST

o.l.v. Adam Gatehouse

10 voorstellingen: woensdag 11 t/m zaterdag 21 juni 1980 (behalve maandag 16), 20.15 uur

Toegangsprijzen f 7,50 tot f 25,-; cjp en pas-65 f 15,-.

Plaatsbespreken: aan de kassa van Theater Carré vanaf dinsdag 27 mei dagelijks van 10-19 uur (zondags van 13-19 uur), telefonisch 020-225225; bij de Nieuwe Muziekhandel in de Leidsestraat, bij de CISCA-ticketshop in de Stadsschouwburg, en voorts bij alle VVV-kantoren in den lande.



Het Nationale Ballet

adres Stadsschouwburg, Marnixstraat 427, 1017 PK Amsterdam
telefoon (020) 255754

Het is niet toegestaan om te fotograferen, te filmen of bandopnamen te maken.

It is strictly prohibited to take photographs and make films or tapes.

Colofon

foto's Jorge Fatauros
samenstelling en lay-out Dick Hendriks
litho's en druk Stadsdrukkerij van Amsterdam, 1980 (tekst gezet uit 7, 8 en 9° Uniers)
omslag verkleinde kopie van de Live/Life-affiche
oplage 5000
periode juni 1980 (Holland Festival)

HET NATIONALE BALLET 1979/1980

Oprichtster: **Sonia Gaskell**
Artistieke leiding: **Rudi van Dantzig**
Choreograaf/regisseur: **Hans van Manen**
Choreograaf/ontwerper: **Toer van Schayk**
Balletmeesters: **Christine Anthony, Ivan Kramar, Heinz Manniegel, Reuven Voremborg**
Muzikaal directeur/dirigent: **Adam Gatehouse**

MARIA ARADI – LAUREL BENEDICT – SONJA MARCHIOLLI
ALEXANDRA RADIUS – MONIQUE SAND – JEANETTE VONDERSAAR
HAN EBBELAAR – CLINT FARHA – HENNY JURRIËNS – FRANCIS SINCERETTI

Aina Bilkins - Judith James - Karin Schnabel - Valerie Valentine - Mea Venema - Joanne Zimmerman
Luc Amyot - Marco Carrabba

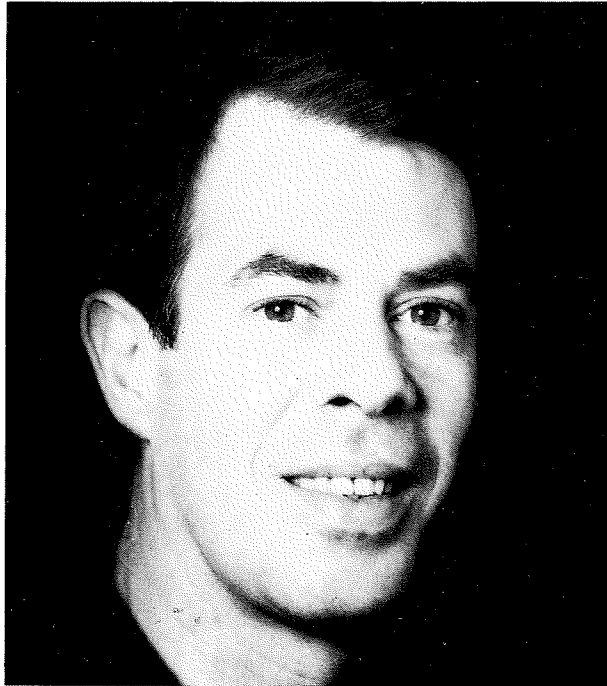
Rachel Beaujean - Amanda Beck - Ilse van Berkel - Anca Beuran - Katalene Borsboom - Coleen Davis
Cécile Genné - Josiane Geys - Gayle Halabe - Caroline Iura - Nilsen Jorge - Liliane Kuyer
Renée Kuypers - Nicolette Langestraat - Annemarie Norton - Cathy Nussbaumer - Junitha Plass
Tamara Rimes - Mavis Staines - Vicki Summers - Hlif Svavarsdottir
Stephen Baranovics - Bruno Barat - Ad Berbers - Fred Berlips - Leo Besseling - Jerry Boeye - Julian Brandon
John Brown - Charles Flanagan - Raimondo Fornoni - Leon Koning - Jan Linkens - Simon de Mowbray
Daniël Reily - Mark Trudeau – Jan Vyeden - Barry Watt - John Wisman - Rob van Woerkom

Sarit Beker - Isabelle Charpy - Monica Heijn - Veronique Kruyswijk - Barbara Leach
Catherine Leverty - Jane Lord - Ludmilla Molenaar - Susan Pond - Wanda Racioppi
Julie Stanzak - Trudy Tol
Sjoerd van den Berg - Peter Buil - Lindsay Fischer - Michel Fons - Alan Land - Robert Poole

LIVE

Scenario en choreografie	Hans van Manen
Muziek	Franz Liszt (1811-1886)*
Kostuums	Keso Dekker
Dansers	Coleen Davis en Henny Jurriëns
Kamera	Henk van Dijk
Pianiste	Regina Albrink
Tijdsduur	25 minuten

* Voor Live zijn de volgende composities van Franz Liszt gebruikt: Sospiri, Bagatelle sans tonalité, Wiegenlied, 4 kleine Klavierstücke en Abschied.



Hans van Manen

Keso Dekker interviewt Hans van Manen over 'Live' in Carré (English translation on page 16)

Waarom heb je dit ballet gemaakt?

Ik heb de gelegenheid van het Carré-project aangegrepen, omdat ik deze speciale ruimte kon gebruiken om een stuk te maken waarin een video-kamera een rol speelt. Video heb ik altijd een ongelooflijk boeiend medium gevonden, ik heb het ook zodra dat mogelijk was, gebruikt bij mijn werk. Ik had al jaren het idee om video ook eens op het toneel te gebruiken; toen ik in 1970 'Twice' maakte wilde ik het al, maar dat bleek toen nog niet mogelijk. Nu in Carré kan ik dat idee verwezenlijken. Hier kun je het toneel afsluiten met het beeldscherm, alsof de vloer overeind wordt gezet, en de piste is zo goed te bekijken dat wat daar plaatsvindt, juist heel drie-dimensionaal wordt. En dat je de zaal zo duidelijk kan verlaten, en de manier waarop de zaal en de foyer en de hal in elkaar overlopen, dat kon ik allemaal gebruiken.

De eigenschappen van het gebouw zijn dus een uitgangspunt geweest?

Ja, ook de grootte. Het leek me interessant om te proberen voor zo'n grote ruimte iets intiems te maken, daarom gebruik ik maar twee dansers, en de kameraman.

Waar komt de naam vandaan?

Ik heb de titel 'Live' bedacht, omdat wat er gedanst wordt, tegelijkertijd wordt opgenomen en geprojecteerd. De term is eigenlijk ontleend aan de televisie, waar iets live heet als het tegelijkertijd wordt opgenomen en uitgezonden.

Geef jij de voorkeur aan 'live' boven vooraf opgenomen beeld?

Dat niet, het zijn gewoon twee verschillende dingen. Er zit in dit ballet ook een stuk vooraf opgenomen video, en ik realiseer me dat wij, met film-ervaring, dat herkennen als flash-back – daarom heb ik het zo ook gebruikt. Soms heeft het één de voorkeur boven het ander. Zo herinner ik me heel goed een scène uit 'Annie Hall', waar Woody Allen in een wachtende rij, voor de bioscoop, iemand heel pedant verkéerd McLuhan hoort citeren. Dan kijkt hij in de camera, met jou verontwaardigd over zoveel onzin, en dan haalt hij uit het niets McLuhan zelf tevoorschijn om de zaak even recht te zetten. Iedereen wordt erbij gehaald, jij zelf ook. Dat is heel gekonstrueerd, maar ook heel ècht, zo'n magisch moment waarop je voelt dat werkelijkheid wel waarheid móet zijn.

In mijn ballet zie je ook, naast het direkte beeld, het opnemen ervan, dat is dus inbegrepen bij de voorstelling.

Met de kameraman als kunstenaar?

Er wordt altijd zoveel gepraat over het magische oog van de kamera, maar het is natuurlijk de kameraman zelf, die kijkt en kiest. Aan de andere kant is het ook belangrijk om de kamera niet stiekem te laten zijn, het publiek krijgt nooit de kans om te zien wat de kameraman ziet, waaruit hij een keuze moet maken.

De kamera kan overal komen?

We gebruiken een handkamera, waardoor je inderdaad alle kanten op kan. Als publiek kun je dat allemaal ook steeds volgen, en daardoor heb je de kans om verschillende gezichtshoeken te beleven van een ballet, terwijl je gewoon vast op je plaats in een theater zit. Een ander voordeel van een bewegende kamera is, dat die meer tot een persoon wordt: degene die gefilmd wordt, reageert daar op een speciale manier op – ik denk dat je daar als publiek, wat naar het scherm kijkt, direkter door wordt aangesproken.

Is de relatie tussen kameraman en danseres een verhaal?

Een verhaal is er in zoverre, dat je ziet dat er eerst een vrouw is en dan een man, en dat die iets met elkaar te maken hebben. Het zijn niet meer dan situaties, met schetsen van relaties die een bepaalde vorm van drama veroorzaken die ik essentieel vind voor theater. Ik zocht een reden om de verwisseling van plaats, het verlaten van de zaal, mogelijk te maken en daarvoor kon ik een disharmonie tussen de dansers gebruiken.

Wel gevoelens dus?

Dat wel. Wat ik wil zijn situaties, die gevoelens opwekken, welke dan ook. Ik wil alleen geen realistisch kloppend verhaal, dat is trouwens ook niet te maken, dans is geen toneel.

Maar er wordt toch geakteerd?

Dat is tot op zekere hoogte wel zo, alles wat van te voren in elkaar is gezet is natuurlijk geakteerd. Doordat ik met mensen werk, heb ik natuurlijk automatisch altijd met relaties te maken, die zijn helemaal niet weg te denken. Maar het laten zien ervan heeft geen psychologische bedoeling, alleen een psychologisch effect.

Hoezo Liszt?

Waarschijnlijk de beste manier om er iets over te zeggen, is om Reinbert de Leeuw te citeren:

'(. . .) Al in 1860 verklaarde een aantal zeer vooraanstaande musici – waaronder Brahms – in een fel manifest het werk van Liszt en Wagner 'in tegenspraak met de geest van de muziek' en sinds dat moment is de strijd tussen 'traditionele' en 'progressieve' komponisten niet meer uit de muziekgeschiedenis verdwenen.

Hoewel Liszt gedurende zijn hele loopbaan als komponist sterk de neiging had voortdurend de muzikale grenzen te verleggen, zijn het vooral de composities uit zijn laatste levensjaren die de grenzen, gesteld door de tonaliteit, bij herhaling overschrijden. Liszt schreef rond 1880 een aantal stukken, voornamelijk voor piano, die een muzikale taal oproepen die decennien later in het werk van Debussy, Schönberg en Bartok gestalte zou krijgen.

Met profetische blik wordt in deze muziek een ontwikkeling voorzien waar geen wetten van tonaliteit en daarmee samenhangende muzikale structuur meer gelden. 'Een speer in het eindeloze rijk van de toekomst te werpen', om zijn eigen woorden te citeren, was de ambitie die hem in zijn laatste jaren hiertoe dreef.

Zelfs als Liszt bij een zeldzame gelegenheid enkele van deze stukken ten huize van de familie Wagner ten gehore brengt, heerst hier een pijnlijk zwijgen. Wagner, die zelf de ontkenning van de tonica in zijn Tristan und Isolde bijna tot norm had verheven, bestempelt de rigoureuze konsekventies die Liszt hieruit trok tegenover Cosima als 'keimenden Wahnsinn (. . .)' (*citaat Reinbert de Leeuw*)

Choreograaf Hans van Manen

Hans van Manen begon zijn loopbaan in 1951 als danser bij Sonia Gaskells Ballet Recital. In 1952 kwam hij bij het Nederlands Opera Ballet, onder artistieke leiding van Françoise Adret, waar hij in 1957 zijn eerste ballet maakte, 'Feestgericht'. Later werkte hij bij het gezelschap van Roland Petit in Parijs; in 1960 keerde hij terug om zich aan te sluiten bij het Nederlands Dans Theater, eerst als choreograaf en danser en vervolgens, van 1961 tot 1971, als artistiek leider en choreograaf. Het gezicht van het Nederlands Dans Theater werd zo voor een groot deel bepaald door de bijna veertig balletten die Van Manen voor deze groep creëerde. In de daaropvolgende twee jaar werkte hij als 'free lance' choreograaf tot zijn aanstelling als choreograaf/regisseur bij Het Nationale Ballet in 1973.

Van Manen werd in 1975 de 'Prijs van de kritiek' verleend door de Kring van Nederlandse Theatercritici, vanwege de uitmuntende manier waarop hij modern ballet populair wist te maken met handhaving van een hoog artistiek niveau. In 1976 begunstigde het Holland Festival hem met de H. J. Reinink-penning, een eerbewijs aan diegenen die de kulturele betrekkingen tussen Nederland en andere landen hebben bevorderd. In het buitenland heeft hij zijn balletten gezet bij de Berlijnse Opera, Houston Ballet, Koninklijk Deens Ballet, National Ballet of Canada, Pennsylvania Ballet, Royal Ballet, Staatsopera te München, Staatsopera te Wenen en Tanzforum in Keulen.

In zijn balletten toont Hans van Manen een romantische belangstelling voor de relaties tussen mensen. Die zijn altijd erotisch gekleurd, overeenkomstig de twee steeds terugkerende hoofdthema's van aantrekking en afstoting. De algemene indruk die zijn choreografieën nalaten is die van een sterke emotionaliteit welke door een optimistische verstandelijkheid wordt afgekoeld en onder controle gehouden. In dit opzicht is Van Manen een moralist. Zijn speelse aanpak draagt verder bij aan de opgewekte toon.

Van Manen is afkerig van het vertellen van verhalen, het uitdragen van boodschappen en symboliek; zijn belangstelling gaat vooral uit naar vorm en constructie. Bijgevolg is de structuur van zijn balletten zo wiskundig dat ze door logische wetten geregeerd lijken. In deze heldere en nuchtere stukken heeft hij de klassieke elementen van de academische danskunst versmolten met alledaagse bewegingen, steeds de nadruk leggend op een elegante hoffelijkheid.

(*Luuk Utrecht*)

LIFE

<i>Choreografie</i>	Rudi van Dantzig en Toer van Schayk
<i>Muziek</i>	Charles Ives (1874-1954) Tomas Luis de Victoria (1584-1611) David Bowie Russische revolutionaire muziek
<i>Toneelbeeld en dekors</i>	Toer van Schayk
<i>Kostuums</i>	Joop Stokvis en Toer van Schayk
<i>Lichtontwerp</i>	Fa. Flashlight: (Gerard Jongerius en Frits Blomsma)
<i>Pianiste</i>	Regina Albrink
<i>Sopraan</i>	Carolyn Smith-Meyer (11 t/m 15 juni) Roberta Alexander (17 t/m 21 juni)
<i>Film</i>	Paul van den Bos
<i>Begeleiding</i>	Het Nederlands Balletorkest onder leiding van Adam Gatehouse (tweede dirigent: Tibor Pusztai)
<i>Tijdsduur</i>	± 2 uur

Zie voor de rolverdeling en een interview met Rudi van Dantzig en Toer van Schayk het inlegvel.

'Begeerte heeft ons aangeraakt...'

(regel uit **'De Internationale'**, vertaling Henriëtte Roland Holst)

fotopagina's 4, 5, 6 en 7: fragmenten uit Live met Coleen Davis, Henny Jurriëns en kameraman Henk van Dijk
rechts: fragment uit Life, met op de voorgrond Jeanette Vondersaar

Life is na Van Dantzig's 'Geverfde Vogels' het tweede ballet in de Nederlandse dansgeschiedenis dat maatschappelijk geëngageerd is. Het is een expressionistische, soms beklemmende en soms satirische, aanklacht tegen de geestelijke en materiële vervuiling van de consumptiemaatschappij. Zo is er bijvoorbeeld een idyllisch trio dat zich in de duinen overgeeft aan het liefdesspel terwijl ze, door het overmatig gebruik van deodorants om hun stervende glamour in stand te houden, tegelijkertijd de zeemeeuwen (gesymboliseerd door witte figuren) doden.

Life is ook een beroep op solidariteit, met name wanneer de meer dan tachtig medewerkers De Internationale zingen. Voor alles echter – en daarbij klappen uitdelend naar zowel linkse als rechtse politieke systemen – verzet Life zich tegen de onderdrukking van individuele vrijheid door officiële machthebbers. De laatsten worden gesymboliseerd door de pracht en praal rondom een vorstin en haar prins-gemaal. Life is echter niet zozeer gericht tegen de monarchie alswel tegen hen die met kruiperige onderdanigheid de troon omringen.

Hoewel het hoofdthema tamelijk abstract wordt behandeld bevat Life een anekdotische leidraad, in de vorm van de levensgeschiedenis van de hoofdpersoon. Zijn revolutionaire streven naar vrijheid wordt onderdrukt door autoriteitsfiguren zoals bijvoorbeeld een strenge onderwijzeres en zijn ouders.

Tijdens zijn verzet herinnert de man zich van allerlei, zoals zijn bejaarde ouders en zijn eigen jeugd (gesymboliseerd door een jonge danser). Tegelijkertijd worden zijn gevoelservaringen uitgebeeld door een danser, onder meer met een soepele dans als van een luipaard en de slotsolo die, als in een dans van een stervende adelaar, wégvliegen en afsterven suggereert. Ten slotte wordt in een rouwstoet de vrijheid ten grave gedragen.

Life's protest tegen ont-individualisering komt vooral tot uiting in grote bombastische ensembles die vaak karikaturaal werken; zoals het massale turnen waar iedere diktatuur dol op is, het militaristisch-kokette marcheren van majorettes en de jeugdbond die met voorgeschreven vrolijkheid volksdansen uitvoert. Soms weerklinken geweschoten die hun uiteindelijke betekenis ontleen aan de hallucinerende episode, waarin bijna naakte mannen opdoemen als schimmen voor een taptoe op een militair kerkhof. Opmerkelijk zijn in de choreografie enkele stijlcitaten, met name de Eisenstein-filmisch geregisseerde revolutionaire massa's in het begin of de aan Jooss' De Groene Tafel herinnerende conferentie van Churchill, Roosevelt en Stalin, met Hitler als een schaduw.

In de kleinere scènes beeldt Life positievere aspecten van het leven uit; vooral in duetten of solo's die uitdrukking geven aan tederheid, hartstocht, strijdbaarheid, verlangen en vertroosting.

(*Luuk Utrecht*)

(English translation on page 17)



Rudi van Dantzig

Choreograaf Rudi van Dantzig

Rudi van Dantzigs invloedrijkste leermeester was Sonia Gaskell. In 1952 kwam hij als danser bij haar eerste groep Ballet Recital. Gaskell gaf opdracht voor zijn eerste ballet 'Nachteiland' waarvan de première in 1955 plaatsvond. In 1959 behoorde hij tot de dansers die Gaskells groep verlieten voor het pas opgerichte Nederlands Dans Theater. Binnen een jaar keerde hij terug naar het Nederlands Ballet dat de kern vormde van het in 1961 opgerichte Het Nationale Ballet. Van Dantzig werd in 1965 opgenomen in de artistieke staf van Het Nationale Ballet, in 1968 volgde zijn benoeming tot mede-direkteur en sinds 1971 is hij artistiek leider. Van Dantzig verkreeg in Parijs de 'Prijs van de critici' en in 1970 werd hem de 'Prijs van de gemeente Amsterdam' verleend.

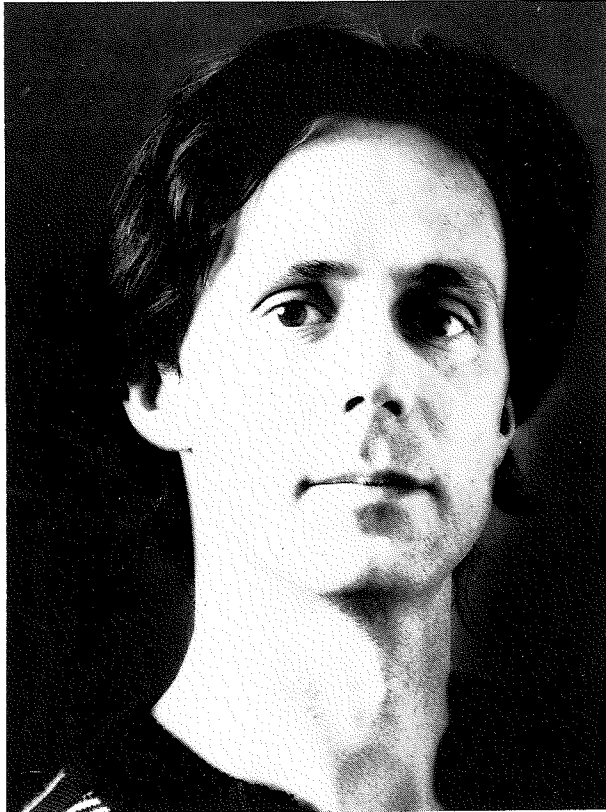
In het buitenland heeft hij zijn balletten gezet bij American Ballet Theatre, Ballet Rambert, Bat Dor Dansgroep, Houston Ballet, National Ballet of Canada, Royal Ballet, Koninklijk Deens Ballet, het Ballet van de Weense Staatsopera en het Ballet van Tokio. Tot de prominente buitenlandse dansers met wie Van Dantzig heeft gewerkt, behoort met name Rudolf Nurejev voor wie hij de balletten *The ropes of time*, *Blown in a gentle wind*, *About a dark house* en *Ulysses* maakte.

Als choreograaf heeft Van Dantzig bijna altijd belangstelling getoond voor de psychologische conflicten binnen een individu. Hierbij is er een gestage ontwikkeling in de behandeling van zijn basisthema dat te maken heeft met het universele probleem van aanvaarding van de onvolkomenheden van het leven. In zijn eerste balletten gaat het om strijd tussen goed en kwaad binnen een individu dat verloren idealen van zuiverheid en onschuld probeert terug te winnen; latere onderwerpen betreffen het aanvaarden van de dood als de onvermijdelijke uitkomst van alle levensstrijd. Beide thema's worden uitgewerkt in dansstukken waarin het vooral gaat om de relaties tussen mensen; agressie die wordt opgeroepen door frustratie, en angst voor de agressie van de ander domineren hierbij vaak.

In al zijn balletten keren deze onderwerpen terug, zij het met andere accenten, waarbij Van Dantzig ze altijd behandelt in een zeer beweeglijke danstaal die niet gespeend is van symboliek.

(Luuk Utrecht)

rechts: fragment uit *Life*, met op de voorgrond Jeanette Vondersaar



Toer van Schayk

Choreograaf Toer van Schayk

Toer van Schayk kwam in 1955 als danser bij het Nederlands Ballet, onder leiding van Sonia Gaskell die hem sterk beïnvloedde in zijn artistieke ontwikkeling. In de periode 1958-1965 studeerde hij als beeldhouwer aan de Academie voor Beeldende Kunsten te Den Haag. Na voltooiing van zijn studie keerde hij terug bij zijn vroegere dansgroep, nu Het Nationale Ballet genaamd.

Als danser heeft Van Schayk altijd aandacht getrokken door zijn indringende, vaak ontroerende vertolkingen. Hij is ook werkzaam als schilder, beeldhouwer en, zowel voor de balletten van Rudi van Dantzig als voor zijn eigen stukken, als toneelontwerper. Van Schayk heeft als beeldhouwer en toneelontwerper exposities gehad in Amsterdam, Athene, Londen en New York.

In het buitenland heeft hij zijn balletten gezet bij de Bat Dor Dansgroep, National Ballet of Canada, Scottish Theatre Ballet en het Operaballet in Frankfurt.

In 1971 maakte hij zijn choreografisch debuut met 'Onvoltooid verleden tijd', in opdracht van Rudi van Dantzig. Zijn eerdere balletten laten vaak een onherbergzame wereld zien die verdoemd is door de vernietigingsdrift van zijn bewoners, vooral hun zelf-destructie. Deze stukken hebben vaak de kenmerken van etsen, waarbij in het ijle lijnenspel skulpturale groeperingen van dansers blikvangers zijn. Zijn later werk is beweeglijker waarbij Van Schayk nog altijd de ledematen van zijn dansers gebruikt om een doorzichtig weefsel te maken van hoekige en gebroken lijnen die aan zijn dansthema's opvallend vitale eigenschappen geven.

In de keuze van zijn onderwerpen is Van Schayk altijd verrassend; óók wanneer hij zich laat inspireren door de dansgeschiedenis, bijvoorbeeld door de Nijinsky-balletten van de Ballets Russes. Zijn gedurfde verbeeldingskracht komt ook tot uiting in de manier waarop hij zijn onderwerpen behandelt met een droog of ironisch gevoel voor humor.

(Luuk Utrecht)

rechts: Clint Farha in Life

From 'Paracelcus'

For God is glorified in man,
 And to man's glory vowed I soul and limb.
 Yet, constituted thus, and thus endowed,
 I failed: I gazed on power till I grew blind,
 What wonder if I saw no way to shun
 Despair? The power I sought seemed God's.
 I learned my own deep error;
 And what proportion love should hold with power
 In man's right constitution; always preceding
 Power, and with much power, always much more love.
 – Robert Browning – (adapted from Paracelsus, Scene V)

Memories

A – Very pleasant
 We're sitting in the opera house,
 The opera house, the opera house;
 We're waiting for the curtain to arise
 With wonders for our eyes;
 We're feeling pretty gay,
 And well we may,
 'O, Jimmy, look!' I say,
 'The band is tuning up and soon will start to play.'
 We whistle and we hum,
 Beat time with the drum.
 We're sitting in the opera house,
 The opera house, the opera house,
 Awaiting for the curtain to rise
 With wonders for our eyes,
 A feeling of expectancy,
 A certain kind of ecstasy.
 Expectancy and ecstasy,
 Sh's s' s' s.
 – Curtain!

B – Rather sad

From the street a strain on my ear doth fall,
 A tune as threadbare as that 'old red shawl,'
 It is tattered, it is torn,
 It shows signs of being worn,
 It's the tune my Uncle hummed from early morn,
 'Twas a common little thing and kind'a sweet,
 But 'twas sad and seemed to slow up both his feet;
 I can see him shuffling down
 To the barn or to the town,
 A-humming
 – Charles E. Ives –

The housatonic at stockbridge

Contented river! In thy dreamy realm
 The cloudy willow and the plummy elm:
 Thou beautiful! From ev'ry dreamy hill
 What eye but wanders with thee at thy will,
 Contented river! And yet overshy
 To mask thy beauty from the eager eye;
 Hast thou a thought to hide from field and town?
 In some deep current of the sunlit brown,
 Ah! there's a restive ripple, and the swift
 Red leaves September's firstlings faster drift;
 Wouldst thou away, dear stream? Come, whisper near!
 I also of much resting have a fear;
 Let me tomorrow thy companion be,
 By fall and shallow to the adventurous sea!
 – Robert Underwood Johnson –

The cage

A leopard went around his cage from one side to the
 other side; he stopped only when the keeper
 came around with meat; a boy who had been there
 three hours began to wonder, 'Is life anything like that?'
 – Charles E. Ives –

Licke a sick eagle

The spirit is too weak; mortality weighs
 Heavily on me like unwilling sleep,
 And each imagined pinnacle and steep
 Of God-like hardship tells me I must die,
 Like a sick eagle looking towards the sky.
 – John Keats –
 (first five lines of Sonnet on Seeing the Elgin Marbles)

A farewell to land

Adieu, adieu!
 My native shore
 Fades o'er the waters blue;
 The night winds sigh,
 The breakers roar
 And shrieks the wild seamew,
 Yon sun that sets upon the sea,
 We follow in his flight;
 Farewell awhile to him and thee,
 My native Land, Goodnight!
 – Lord Byron –

Thanksgiving

God beneath thy guiding hand
 our exiled fathers crossed the sea
 and as they trod the wintry strand
 with prayer and praise they worshipped thee.

Ontwaakt, verworpenen der aarde,
 ontwaakt, verdoemd 'in 's hongers sfeer,

Reedlijk willen stroomt over d'aarde,
 en die stroom rijst al meer en meer!

Sterft gij oude vormen en gedachten,
 slaaf geboornen, ontwaakt, ontwaakt.

De wereld steunt op nieuwe krachten,
 begeerte heeft ons aangeraakt.

Makkers ten laatste male,
 tot den strijd ons geschaard,
 en de internationale,
 zal morgen heersen op aard!

rechts: fragment uit Life

LIVE

Keso Dekker interviewed Hans van Manen about his ballet 'Live' (translated by Martin Cleaver)

Why did you create his ballet?

I seized the opportunity offered by the Carré project, because I could use this special space to make a piece in which a video camera plays a rôle. I have always considered video to be an incredibly fascinating medium and I have used it in my work as soon as that was possible. I had thought about using video on stage for years; I wanted to use it when I made 'Twice' in 1970, but it turned out to be impossible. Now I have been able to realize my dream in Carré. Here it is possible to close off the stage (on one side of the circular arena, MC) with a screen for television, as if the floor continues up the back wall, and there is such a good view of the ring that all that happens can be truly three dimensional. The exits can be effectively used and I could also use the way in which the arena, the foyer and the corridor around are interconnected.

So you started out from the characteristics of the building?

Yes, and also its dimensions. It struck me as interesting to try and make such a large space intimate, that is why I only used two dancers and the cameraman.

Where did the name come from?

I thought up the title 'Live', because the dance was simultaneously filmed and projected. The word 'live' is also used in Dutch for television and radio broadcasts which are direct transmissions.

Do you have a preference for 'live' as opposed to prerecorded images?

No, but there are just two different concepts. There is also a piece of prerecorded video in this ballet, and I realize that, with film experience, we recognize this as flash-back – that is also why I used it. In certain circumstances one is preferable to the other. I well remember a scene from 'Annie Hall' when Woody Allen is standing in a cinema queue and hears someone pedantically wrongly quoting Marshall McLuhan. Then he looks into the camera, with the audience indignant at the rubbish being spoken, and then he conjures McLuhan himself from behind a potted plant just to put matters right. Everybody is involved, including the viewer. That is very artificial, but also very realistic. It's a sort of magic moment when you feel that reality must be truth. In my ballet you also see, in addition to the direct image, its reproduction which is included in the performance.

With the cameraman as an artist?

There is always a discussion about the magic eye of the camera, but it is of course the cameraman who looks and chooses. On the other hand, it is important not to let the camera be secretive – the audience never gets the chance to see what the cameraman sees, from which he must make his choice.

The camera can view from any angle?

We use a hand camera, which means that there is a great deal of freedom. The audience is therefore in a position to see different sides of the ballet, while remaining in its seats in the theatre. Another advantage of a moving camera is that it becomes more like a person: the person being filmed reacts to it in a special way – I think that the audience looking at the screen, can be approached more directly.

Is the relation between the cameraman and the female dancer a story?

In as much as that you first see that there is a woman and then a man, and that they are in some way linked. I have only used situations, with sketches of relations which cause a certain form of drama which I find essential for theatre. I was looking for a reason to make the change of location, leaving the arena, possible and to do that I could use a disagreement between the dancers.

So there are feelings involved?

Indeed. I wanted situations that arouse feelings, whatever they may be. I just didn't want to make a realistic coherent story, but that isn't even possible – dance is not theatre.

But the dancers are acting?

To a certain extent, everything which is planned in advance is acting of course. Because I work with people, I am of course always automatically involved with relationships, they are unavoidable. But revealing them has no psychological intention, just a psychological effect.

Why Liszt?

I can probably best answer by quoting the Dutch pianist Reinbert de Leeuw: 'As early as 1860 a number of very prominent musicians, including Brahms, stated in a fierce manifesto that the work of Liszt and Wagner was 'in conflict with the spirit of music' and since then the struggle between 'traditional' and 'progressive' composers has never disappeared from the history of music.

While throughout his career as a composer Liszt was strongly inclined continuously to extend the frontiers of music, it is mainly the compositions he made in the last few years of his life which repeatedly went beyond the frontiers of tonality. Around 1880 Liszt wrote a number of pieces, mainly for the piano, which created a musical language which was given form decades later in the work of Debussy, Schoenberg and Bartok. This music gives us a prophetic glimpse of a later development, when laws of tonality and the related musical structures are no longer in force. To 'throw a spear into the endless empire of the future', to quote his own words, was the ambition which drove him in his latter years.

Even when Liszt very occasionally played a few of these pieces in the home of the Wagner family, there was a painful silence. Wagner, who had himself in Tristan und Isolde elevated the denial of tonality almost to a norm, labelled the rigorous consequences which Liszt drew from this to Cosima as 'keimenden Wahnsinn ... (the germs of insanity).'

(quoted from Reinbert de Leeuw)

LIFE

Life is, after Van Dantzig's 'Painted Birds', the second piece in the history of Dutch ballet which is socially engaged. It is an expressionistic, at times oppressive and sometimes satirical, complaint against the mental and material pollution of the consummatory society. There is, for example, an idyllic trio making love in the dunes and, by using spray deodorants in order to maintain their antiseptic glamour, at the same time killing the sea gulls (symbolized by white figures). Life is also an appeal to solidarity, especially when its more than eighty collaborators sing The International.

Above all however – and with regard to both leftist and right wing political systems – Life is directed against suppression of individual freedom by those officially in power. The latter is symbolized by pomp and glory around a queen and her prince escort.

However, Life is not so much aimed at the monarchy but rather at those surrounding any throne with servile submissiveness. Although the treatment of its main subject is quite abstract, Life contains an anecdotal leading theme, in the life history of a young man. His revolutionary pursuit of freedom is suppressed by authority figures like a stern teacher and his parents.

When the man is resisting he also remembers his old parents and his own youth (symbolized by a young dancer). At the same time his emotional experience is portrayed by a dancer, among other episodes in a lithe leopard dance and a final solo which, as in a dance for a dying eagle, evokes images of flying away and dying off. Finally, a funeral procession carries freedom to the grave.

In its choreography Life's protests against de-individualization are pictured with large bombastic ensembles that often work like caricatures: the massive gymnastics that are a favorite of any dictatorship, the drill of militaristic-coquettish majorettes and the youth association performing folk dances with prescribed cheerfulness. At times gun shots resound that get their ultimate significance with the hallucinatory episode in which almost naked men loom up as shadows for a tattoo in a military graveyard.

The choreography cites some famous figures of artistic expression, for example the Eisenstein-like, cinematographically directed revolutionary masses in the beginning, or, inspired by Jooss' *The Green Table*, the conference of Churchill, Roosevelt and Stalin with Hitler as a shadow figure.

In its smaller pieces Life tells of more positive aspects of life, especially in duets or solo-parts expressing tenderness, passion, fitness to fight the good, yearning and consolation.

(by *Luuk Utrecht*, Dutch dance critic)

OVERIGE MEDEWERKERS VAN HET NATIONALE BALLET 1979/1980

zakelijke leiding: Mr Anton Gerritsen

adjunkt zakelijke leiding: Frits Basart

Artistieke staf

interne organisatie: Johan Mittertreiner

videomaster: Henk van Dijk

Muzikale staf

pianisten: Tilly Langedijk
Eric van Nooyen
Paul Patton
Kees Pelger

Zakelijke en administratieve staf

administrateur: Mr Hans van Alphen

boekhouding: Cor Degeling

Irma Donker

Rietje Koning-de Leth

pers en publiciteit: Dick Hendriks

Minou Bijl

directiesekretaresse: Anna-Marie Gelderman

sekretariaat: Emmie Kalshoven-Wesseling

Judith Pommerel

Voorstellings- en produktiestaf

productie- en

voorstellingsleiding: Dhian Siang Lie

voorstellingsleiding: Hans Dowit

chef inspeciënt: Jan Hofstra

inspeciënten: Henk Koegler

Rein van der Woude

Martin Wagenaar

Roderick van Gelder

Jos Janssen

Jean Pierre Custers

vakature

chef kostuumafdeling: Joop Stokvis

kostuumafdeling: Guity de Loor

Ina van Bruinswaard

Bep Blomkwist

Inge Barneveld Binkhuysen

Reni Kohne

Juliëtte de Haan

Annemieke Diderich

bediening volgspots: Piet de Bakker

Flip Broekman

Jan Eijserman

Yvonne Koelman

Kees van Kuyk

Medische staf

bedrijfsarts: Marijcke Jongbloed

masseur: Fred van Beek

sociaal begeleider: Wolf Ondracek

HET NEDERLANDS BALLETORKEST 1979/1980

DIRIGENT

eerste concertmeesters

Linda Ashworth
Roseline Piveteau

tweede concertmeester

Josef Simon

eerste viool

William Bernhard
Miroslava Pasić
Jill Bernstein
Janet Krause
Stephen Stewart
vakature
Marten Boeken
Peter Borten
Charlotte Cottrell

tweede viool

Marshall Willox, *aanvoerder*
Evelyn Smith
Pamela Blau
Attila Gozon
Jan Kruit
vakature
Caroline Guittart-Arends
Erica Verwaal

altviool

Rob van Crimpen, *aanvoerder*
Christina Bennett, *plv. aanvoerder*
Edith van Dalen-Rutz
Jan Benders
Andrea Veenhuysen-Neuman
Gerrie Peeters-Goossens
Monique Sytsma

cello

Lidewij Scheifes, *aanvoerder*
Jaap Sytsma, *aanvoerder*
Izuru Saita, *plv. aanvoerder*
Justus Halbertsma
Carol Jacobson
vakature

contrabas

Tony van Hal, *aanvoerder*
Hans Lammers, *plv. aanvoerder*
David Niven
Quirijn van Regteren Altena

harp

Gerda Ockers

fluit

Peter Dieleman
Tonnie Meijer

piccolo/fluit

Gijs van Kooten

hobo

Thomas Walta
Willy Streefkerk

althobo/hobo

Hans Knijff

klarinet

Cees Kwikkel
Ernst Karten

basklarinet/klarinet

Hens Otter

fagot

Ronald Karten
Peter de Wit

contrafagot/fagot

Louis Mieremet

hoorn

Eddy van Dijken, *aanvoerder*
Jonathan Wallen, *plv. aanvoerder*
Cees Breederveld
Jan Slootweg
Leo Verreijt

trompet

Gerard van der Vlist, *aanvoerder*
Jaap van Veen, *plv. aanvoerder*
Dick Radstake
Huub Robeerts

trombone

Peter Poel
Wim de Vreugt

bastrombone/trombone

Dirk Krijt

tuba

Michael Pietersen

pauken

Michael de Roo

slagwerk

Jacob Goud
Guus Sprangh

toetsinstr./slagwerk

Nico de Rooij

directie

Rob Tijsen
Julia van Delden

sekretariaat

Anneke Bakker

boekhouding

Gerard Boltje

orkestinspektie

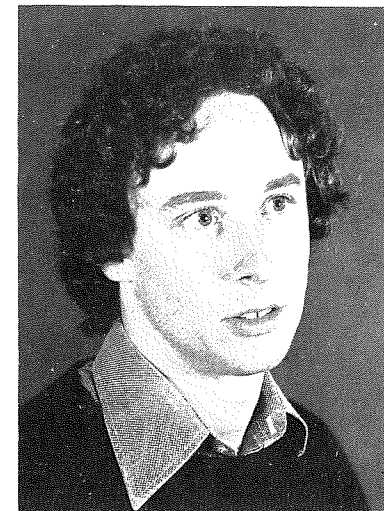
Ed Swanenberg

muziekbibliotheek

Stando Bares

technische dienst

Frans Lakerveld



Adam Gatehouse