Verleiding of verheffing?

Betekenisgeving aan dansende lichamen tot 1940

Staf Vos

Een avondje naar de dansvoorstelling van de balletschool om de hoek? Het lijkt slechts een tijdverdrijf zonder veel om het lijf. Toch kent ook dans een boeiende geschiedenis die vanuit verschillende invalshoeken kan worden bestudeerd. Je kan een vormgeschiedenis schrijven van karakteristieke lichaamsbewegingen of eerder aandacht hebben voor sociale, economische of zelfs politieke aspecten van de dansgeschiedenis. In een themanummer over 'het lichaam' is het echter aangewezen om oog te hebben voor de betekenis die dans als 'lichaamskunst' in internationale context kreeg. Deze bijdrage geeft een overzicht van deze cultuurhistorische betekenisgeving vanuit een westers perspectief, met nadruk op de negentiende en vroege twintigste eeuw. Het onderstaande verhaal volgt vooral de reputatie van wat doorgaans als 'kunstdans' of 'theaterdans' wordt omschreven. Dit verhaal kruist niettemin vaak met dat van de 'gezelschapsdans' waar participatie belangrijker was dan artistieke presentatie. Hier en daar verwijs ik naar de Belgische casus. In de kadertekst ga ik kort in op de onderzoeks-mogelijkheden voor (lokale) danshistorici.

Proloog: aristocratische, boerse of duivelse lichamen

Dans heeft een geschiedenis van tweeslachtige waardering. Dat was al zo in het antieke Griekenland, waar Plato in zijn *Wetten* schreef dat jongens en meisjes moesten leren dansen als onderdeel van een goede opvoeding. Ze moesten leren om 'eervol' gedrag na te bootsen door middel van 'nobele dansfiguren', maar mochten geen grenzen overschrijden door het vulgaire en verachtelijke te imiteren, zoals de dronken volgelingen van Dionysos deden.[1]

In het christendom leek het plaatje duidelijker: de 'ziel' of de 'geest' kon in de dominante visie pas dichter bij God raken door een onophoudelijke strijd met het 'vlees' of het 'lichaam'. Dans hoorde dan enkel thuis op afbeeldingen van springende duivels in de hel. Tal van historische bronnen gewagen van ongerustheid over dans als teken van duivelse aanwezigheid, ziekte en dood. De dood die ten dans nodigt is ook het basismotief in de vele *Totentanz* of *Danse macabre*-illustraties die zich als muurfresco of in boekvorm in de vijftiende en zestiende eeuw over Europa verspreidden. Enkel de engelen leken voldoende zuiver van hart om hun liefde voor God door middel van dans te uiten, zoals onder meer in Botticelli's *Mystieke geboorte* (ca. 1500).[2]

1 Plato, 'Laws', vert. B. Jowett, *The Internet Classics Archive*, red. D. C. Stevenson. http://classics.mit.edu/Plato/laws.7.vii.html (8 oktober 2015).

2 Vgl. J.G. Davies, L.M. Brooks en A. Wagner, 'Christianity and dance' en I. Brainard, 'Dance of death', in: S.J. Cohen (red.), *The International Encyclopedia of Dance*, dl. 2 (Oxford 1998) 162–169 en 331–333.

Foto links: Leerlingen van Jenny Laroche uit de Stedelijke Normaalschool voor Meisjes met een oefening in 'uitdrukkingsgymnastiek' (1931). Privécollectie.

In Sandro Botticelli's *Mystieke geboorte van Christus* (ca. 1500–1501) dansen de engelen boven Christus' geboortestal. National Gallery, Londen.

Nochtans wilde ook de christelijke aristocratie kunnen blijven dansen. Om het onderscheid met de dans van lagere klassen te garanderen en boerse of duivelse associaties te vermijden, zorgde de Europese aristocratie en gegoede burgerij voor virtuoze maar gedisciplineerde dansvormen. Kunde en beheersing bepaalden daarbij de sociale status. Bekend zijn de plechtige 'basses danses' aan het Bourgondische hof in de Nederlanden.[3] Dans vertelde soms een verhaal, bijvoorbeeld in de zestiende-eeuwse *intermedi* of 'tussenspelen' aan de Italiaanse hoven. Hieruit groeide in de zeventiende eeuw het Franse *ballet de cour*, een heterogene *performance* waar dans slechts één aspect van uitmaakte, naast muziek, gedeclameerde teksten, decors, kostuums en maskers.[4]

Het Franse hofballet kwam tot zijn hoogste bloei onder Lodewijk XIV, die net als zijn voorgangers zelf meedanste. Balletten verbeeldden doorgaans de antieke mythologie of de allegorische strijd tussen het Goede (de Koning) en het Kwade.[5] Toen Lodewijk zelf niet meer kon dansen, liet hij het over aan professionele dansers. Zo scheidden de wegen tussen de theaterdans, die zich verder ontwikkelde als kunstvorm, en de gezelschapsdans waar participatie belangrijker was. Het ballet en de balletmeesters bleven door de steun van de Franse vorsten veel prestige genieten, ook in katholieke kringen – wat sommigen misschien zal verbazen. Een samensteller van een bekende dansbundel was een kanunnik, één van de eerste danshistorici een jezuïet.[6] Met name de

3 De Koninklijke Bibliotheek van Brussel bewaart een manuscript met 'Basses danses van Margareta van Oostenrijk' (gedateerd tussen 1495 en 1501). Vgl. L. Baert en V. Fack,'"Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche" from the ms. 9085, Bibliothèque Royale Albert I, Brussels'. Juli 1995. http://virtuabis.free.fr/Les%20Basses%20Danses%20de%20Marguerite.pdf (8 oktober 2015).

4 Over *ballet de cour* en voorlopers, zie J. Nevile, 'The early dance manuals and the structure of ballet: a basis for Italian, French and English ballet' en M. Nordera, 'Ballet de cour' in: M. Kant (red.), *The Cambridge Companion to Ballet* (Cambridge 2007) resp. 9–18 en 19–31.

5 Ondanks historische onnauwkeurigheden geeft de film *Le Roi danse* (2000) van de Belgische regisseur Gérard Corbiau een mooi beeld van de kracht en functie van ballet aan het hof van Lodewijk XIV.

6 Respectievelijk Thoinot Arbeau (J. Tabourot), auteur van de *Orchesographie* (1589) en Claude-François Ménestrier, auteur van o.m. *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (Parijs 1682).

Aan het einde van het dertien-uur durende *Ballet de la Nuit* uit 1653 verscheen Lodewijk XIV als de Zonnegod, de stralende en triomferende Apollo, die de nacht verjaagt. Kostuumontwerp toegeschreven aan Henri de Gissey. Bibliothèque Nationale de France, Parijs.

jezuïeten integreerden regelmatig balletten in het schooltoneel van hun jongenscolleges, ook in de Zuidelijke Nederlanden.[7]

Vanaf 1681 klommen in Frankrijk ook professionele vrouwelijke balletdansers op tot sterrenstatus. Eén van die sterren was de Brusselse Marie Anne de Cupis Camargo, door Nicolas Lancret in 1730 geschilderd tussen bossen en herders.[8] Tegen het einde van de achttiende eeuw zouden de mythologische helden en allegorische personificaties verdwijnen en handelden de balletten over dorpsmeisjes op het platteland. Dit pastorale genre werd belangrijker naarmate het concert- en theaterleven meer door de burgerij in handen werd genomen. Het paste bij de vroeg-romantische hunker naar de onschuld van het platteland in tijden van verstedelijking en industrialisering.

Verleidelijke, zieke en gevaarlijke lichamen

Historici menen dat de populariteit van dans- en theatervoorstellingen veel vertelt over de sociale bekommernissen van het publiek. En dat publiek veranderde. In de burgerlijke negentiende eeuw werd het namelijk de markt-werking – en niet meer de grillen van vorst of adel – die de thema's op het podium bepaalde. Dit resulteerde op het eerste gezicht in idyllische verhaaltjes en geïdealiseerde boerenmeisjes. Meisjes, want mannelijke dansers verdwenen in de meeste theaters haast van het podium.[9] Dit is een evolutie waarvan het

7 Over jezuïeten en ballet, zie J. Dorvan, 'Ballet de collège', in: S.J. Cohen (red.), *The International Encyclopedia of Dance*, dl. 1 (Oxford 1998) 282–285 en G. Proot, *Het schooltoneel van de jezuïeten in de Provincia Flandro-Belgica tijdens het ancien régime (1575–1773)* (doctoraal proefschrift, Universiteit Antwerpen, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Departement Letterkunde) (2008) vnl. 280–289.

8 Over Camargo, zie J.-Ph. van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs, chorégraphes et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830* (Brussel 1994) 83–86. Over de twee schilderijen van Lancret, zie de online catalogi van The Wallace Collection (Londen) en The National Gallery of Art (Washhington DC, VS), resp. http://www.wallacecollection.org/whatson/treasure/23 en http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.96.html (8 oktober 2015).

9 S. Banes, *Dancing Women. Female Bodies on Stage* (Londen 1998) 5–12.

Nicolas Lancret portretteerde Marie Anne de Cupis Camargo 1730 ten voeten uit in een pastoraal decor. Camargo verving de schoenen met hakken door platte schoenen en kortte haar jurk in tot boven de enkels, waardoor ze grotere bewegingsvrijheid verwierf. The Wallace Collection, Londen

effect tot vandaag voelbaar is. Wordt artistieke dans niet nog vaak als een zaak voor vrouwen aanzien? En loopt een mannelijke danser niet nog steeds het risico als 'abnormaal' of zelfs 'verwijfd' te worden beschouwd?

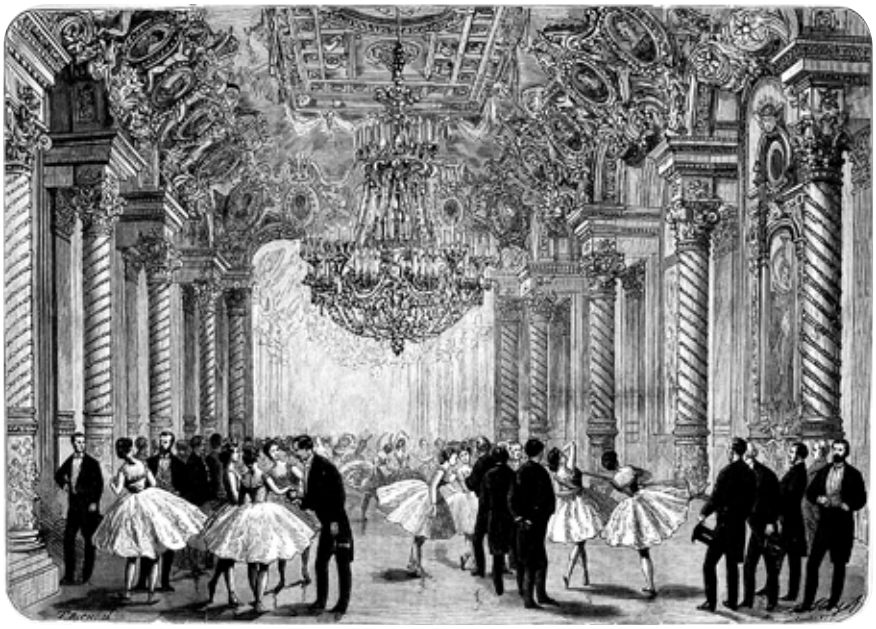
Deze vervrouwelijking van het ballet kwam er onder meer omdat de blik van het mannelijke publiek anders genormeerd werd: mannen hoorden geen mannelijke lichamen meer te bewonderen, zoals tot de achttiende eeuw in het ballet de gewoonte was. In de jongenscolleges van de heropgerichte jezuïeten-orde dus geen balletten meer! Een soortgelijke evolutie tekende zich ook in de schilderkunst af, waar het mannelijke naakt verdween. En op vestimentair gebied kregen de burgermannen onopvallende zwarte pakken, zodat alle aandacht naar het geklede vrouwelijke lichaam kon gaan. Veel had te maken

Deze vervrouwelijking van het ballet kwam er onder meer omdat de blik van het mannelijke publiek anders genormeerd werd: mannen hoorden geen mannelijke lichamen meer te bewonderen, zoals tot de achttiende eeuw in het ballet de gewoonte was

met het gewijzigde gedragspatroon van burgerij versus aristocratie. Terwijl de aristocratische man – in de burgerlijke visie – nog tijd had om zich te tonen en zelfs een schijn van ridderlijkheid en krijgskunst moest ophouden, vond de burgerman dat hij ernstiger dingen te doen had. Nuttigheid, ernst en zelfcontrole waren cruciale waarden voor de nieuwe burgerlijke elite.[10]

Van een vrouw daarentegen had men niets liever dan dat ze 'de gratie van haar gelaatstrekken en de elegantie van haar figuur', kortom 'de schatten van haar schoonheid' toonde (Jules Janin, 1840).[11] Of liever, van een vrouw van lagere sociale komaf. Want de eigen echtgenote moest zich van de burgerman natuurlijk terughoudend opstellen in het openbare leven en haar sociale taak eerder in het gezin of met andere zorgende taken vervullen.[12] Het was in de negentiende eeuw nog steeds de man die de touwtjes in handen hield en de oordelen velde. Ook journalisten en theatercritici waren enkel mannen. Andere mannen op het podium konden hun voyeuristische fantasie over een vrouwelijke harem die speciaal voor hen danste enkel bederven. Noemde Flaubert het ballet niet 'le Paradis de Mahomet sur Terre'?[13]

De balletdanseres werd al langer geassocieerd met immoraliteit.[14] De directie van de Parijse *Opéra* speelde vanaf de jaren 1830 een controversiële rol in het versterken van deze beeldvorming. Enerzijds haalde ze winst uit de idealisering van de 'zwevende ballerina's', anderzijds installeerde ze zelf het gebruik om aan de rijke abonnees van de *Opéra* toegang te verlenen tot de zogenaamde *Foyer de la Danse*. In deze ontvangstruimte achter het podium mochten de geprivilegieerden een praatje slaan met de danseressen terwijl deze zich op de voorstelling voorbereidden. Dit voorrecht werd in de loop van de eeuw gedemocratiseerd, zodat de ballerina in de fantasie van de toeschouwers steeds 'toegankelijker' werd en eerder met prostitutie dan met artistieke praktijk werd geassocieerd. De danseressen van het *corps de ballet* – de laagste rang in de strenge hiërarchie van het romantische ballet – verdienden immers zodanig weinig dat ze afhankelijk waren van welwillende geldschieters.[15]



'New Paris Opera House – Le Foyer De La Danse' uit *The Illustrated Sporting and Dramatic News*, Londen, 23 januari 1875.

10 Vgl. R. Burt, *The male dancer. Bodies, spectacle, sexualities* (New York 2007) 9–29 en H. De Smaele, '"Excellents morceaux de nu". Mannelijkheid, heteroseksualiteit en het vrouwelijk lichaam (1800–1970)', in: K. Wils (red.), *Het lichaam (m/v)* (Leuven 2001) 165–182.

11 Geciteerd in I.F. Guest, *The Romantic Ballet in Paris* (Middletown 1966) 21.

12 Over genderopvattingen in de negentiende eeuw, zie E. Gubin, 'Home, sweet home. L'image de la femme au foyer en Belgique et au Canada avant 1914', *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 22 (1991) 521–568 en E. Flour e.a., *Jongens en meisjes... bestemming bekend? België, 1830–2000* (Brussel 2009).

13 Flaubert deed deze uitspraak in *zijn Dictionnaire des idées reçues*, geciteerd in R. Van der Hoeven, *La Monnaie au XIXe siècle* (Brussel 2000) 266.

14 Zie bv. voor onze streken in Van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs*, 26–30.

15 G. Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle* (Parijs 1996) 31.

Net in die jaren 1830 en 1840 kende Parijs de bloeiperiode van het romantische ballet. De protagonisten in *La Sylphide* (1832), *Giselle* (1841) of *La Péri* (1843) waren geen mythologische helden maar feeën en vrouwelijke geesten. Zij vertolkten de rol van *femme fatale* of/en *femme fragile* – de dodelijke verleidster of het zwakke meisje dat bescherming nodig heeft. Zij kwamen uit een héél andere wereld – de donkere Germaanse of Schotse wouden, een wereld ná de dood, of een exotisch land van 1001 Nacht – en daarin lag precies hun aantrekkingskracht. Aangezien in de liberale negentiende-eeuwse steden al iets vrijer kon worden gesproken over verleiding en verliefdheid dan tijdens het ancien régime, was het logisch dat deze fantasieën ook op het commerciële podium werden gebracht. Tegelijk gingen de balletten ook over de burgerlijke angsten. Wanneer hij zich laat verleiden door de bosnimf of 'sylfide', wordt de mannelijke hoofdrol James hier tragisch voor gestraft. En in de tweede akte van *Giselle* komen de wili's – de geesten van meisjes die van liefdesverdriet sterven – de ontrouwe Albrecht bedreigen als vrouwelijke vampieren (een verwijzing naar vroeg-negentiende-eeuwse feministen?). Maar meestal kenden de fantasieën vol angsten en verlangens een geruststellend einde.[16] Ook in de Brusselse Muntschouwburg stonden deze Parijse balletten op de planken. De (Franstalige) operahuizen in Antwerpen, Gent en Luik hadden in de negentiende eeuw eveneens een balletgezelschap, al haalden die voor zover bekend niet het nodige niveau om dit toprepertoire overtuigend te brengen.

16 F. McCarren, *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine* (Stanford 1998) 49–112.

Sterdanseres Marie Taglioni werd na de première van *La Sylphide* (1832) met de gelijknamige bosnimf vereenzelvigd. Victoria & Albert Museum, Londen.

Carlotta Grisi als (de geest van) Giselle uit het gelijknamige ballet uit 1841. Lithografie door J. Brandard, Marie Rambert Collection, Londen.

Een stap verder dan de associatie met prostitutie was de associatie met psychische of zelfs fysieke pathologie die in de negentiende eeuw belangrijk was in het denken over kunstdans. Dit had te maken met de medicalisering van het wereldbeeld. Vanaf het einde van de achttiende eeuw werd afwijkend gedrag steeds vaker in medische termen beschreven.[17] De combinatie van beide associaties zorgde voor de idee dat de balletdanseres wel bedreigend en zelfs destructief kon zijn (zoals een *femme fatale*), maar uiteindelijk door ziekte of waanzin vanzelf uit de maatschappij verwijderd zou worden. In de Londense publicatie *The Natural History of the Ballet Girl* werd in 1847 niet toevallig vooruitgelopen op de naturalistische voorliefde om balletdanseressen af te schilderen als 'zwak', 'fragiel' en onvermijdelijk ten dode opgeschreven.[18] Andere commentatoren vereenzelvigden de balletdanseres met de dood, zoals de in Brussel gevestigde Naamse graficus Félicien Rops in zijn invloedrijke ets *La Mort qui danse* uit 1865. In deze tekening is de ballerina enerzijds bedreigend door de geslachtsziekten die ze verspreidt, maar naast brenger van de dood is ze zelf ook onmiskenbaar dood. Nog rond 1900 werd er door Parijse auteurs bij beschrijvingen van bekende music-halldanseressen naar deze ets van Rops verwezen wanneer het erom ging de danseres een macaber en gevaarlijk aura te geven. Met andere woorden, door het gedrag van de balletdanseres of haar personage als pathologisch voor te stellen, kon men 'de (zich etalerende) vrouw' letterlijk en figuurlijk het zwijgen opleggen.[19]

Félicien Rops, *La Mort qui danse* (zwart mat potlood, droog pastel en wit potlood op papier), 1865. Musée Félicien Rops (Provincie Namen), Namen.

In die zin verschilde deze pathologisering niet veel van een ander, niet-medisch grondmotief in vele balletten, namelijk de 'ontmenselijkte' voorstelling van de ballerina als pop, plant of (stervend) dier. Als zwanen, bijvoorbeeld, konden de vrouwen al niet veel kwaad aanrichten en wanneer ze dan nog stierven al helemaal niet – kijk maar naar Tsjaikovski's *Zwanenmeer* (1877/1895) en *De stervende zwaan* van Fokine op muziek van Camille Saint-Saëns, gepopularisseerd door Anna Pavlova (1905). Intussen had het publiek wel van hun dierlijke sensualiteit kunnen genieten. Een weinig bekend gedicht uit 1884 van de Belgische auteur Georges Rodenbach biedt onder de titel 'Ballets' voorbeelden van zowel medische als niet-medische metaforen om de zwakke positie van de vrouw in de samenleving uit te drukken. Al meteen wordt de sfeer van waanzin ('démence') geschetst. Het orkest speelt als een gek, buitelt, kruipt en kronkelt. Het *corps de ballet* verschijnt in eenzelfde hysterie: het draait heen en weer als een windhaan. De zwetende vrouwen komen in de verbeelding van de dichter pas tot rust nadat ze zich hebben opgesteld als een 'pauwenstaart', en tot slot geraken ze helemaal geïmmobiliseerd als geëtaleerde, maar geketende planten.[20] Kortom, deze vrouwen zouden niet al te snel verandering teweegbrengen in het burgerleven buiten het theater.

Cultuurpessimisten namen overigens niet enkel de theaterdans op het podium op de korrel, maar ook de gezelschapsdansen. Gedanst op bals maakten zij ook een vast onderdeel van het burgerleven uit. Ze werden belangrijk geacht voor de introductie van jonge volwassenen in de maatschappij. Aan die praktijken waren strenge regels en rituelen verbonden. Desondanks kregen ook zij een kwalijke reputatie. Zeker de 'revolutionaire' wals, waarin mannen en vrouwen haast dezelfde passen moesten zetten, werd vanaf het einde van de achttiende eeuw gepathologiseerd als 'gevaarlijk' voor de gezondheid van vrouwen (niet van mannen).[21] Denk verder aan de vele associaties tussen bals – al dan niet op carnaval – en de dood in schilderkunst en literatuur. Stootte de Kleine Johannes in het gelijknamige werk van de Nederlandse auteur Frederik van Eeden uit 1887, nadat hij een schitterend dansfeest had aanschouwd, niet haast onmiddellijk op de ontbindende lijken van diezelfde pretmakers?[22]

17 Vgl. L. Nys e.a., 'Een medisch object. Veranderingen in menswetenschap, cultuur en politiek', in: L. Nys e.a. (red.), *De zieke natie: over de medicalisering van de samenleving, 1860–1914* (Groningen 2002) 10–21.

18 McCarren, *Dance Pathologies*, 6–7.

19 Vgl. S. Vos, *Dans in België, 1890–1940* (Leuven 2012) 31–32.

20 Vgl. P. Maes, *Georges Rodenbach, 1855–1898* (Gembloux 1952) 111–112 en Vos, *Dans in België*, 25–26.

21 Vgl. E. Claire, 'Monstrous Choreographies: Waltzing, Madness, and Miscarriage', *Studies in eighteenth century culture*, 38 (2009) 199–235.

22 Vgl. F. Van Eeden, *De Kleine Johannes* (Den Haag 1892) 138–151.

In *L'étoile* (1875) thematiseert Edgar Degas het alomtegenwoordige voyeurisme bij het balletbezoek. De danseres hengelt naar de gunst van het publiek, terwijl een man in de coulissen een exclusiever perspectief opeist. Musée d'Orsay, Parijs.

Gezonde en natuurlijke lichamen

Aan het begin van de nieuwe eeuw schreef Van Eeden dan ook in een beschouwende tekst:

> *Terwijl de decadente, afstervende cultuur zich nog vermeit in schotse drie, in wals, in ballet en tango – ziet men ooveral de waarlijk zuivere en eedele dans, gesteund door de beste muziek, als een nieuwe kunst erkend worden, en tot een onmiskenbaar deel van de opvoeding der kinderen zich ontwikkelen.*[23]

Deze 'zuivere en eedele dans' werd volgens Van Eeden naar Europa gebracht door de Amerikaanse pionier Isadora Duncan, die brak met de uitgeleefde set passen en bewegingen van het ballet. Zij veroverde Europa aanvankelijk met

23 F. Van Eeden, *Langs den weg. Verspreide opstellen* (Roermond 1925) 44–47.

zogenaamde reconstructies van antiek-Griekse dans, op prestigieuze klassieke muziek en niet op typische balletdeuntjes. Ze verwierp het korset en danste blootsvoets in een lichte tuniek. Haar dans draaide niet om virtuositeit of benenwerk, maar om expressie en vloeiende armbewegingen die vanuit de borst als ademhalingen leken op te wellen. Natuurlijkheid en zelfexpressie waren de mantra die klonk bij Duncans grote schare volgelingen, overal waar ze optrad. Met haar optreden schotelde ze het publiek een alternatief beeld voor van de geëmancipeerde moderne vrouw. Ze leek haar kunst te creëren zonder afhankelijk te zijn van mannen.[24]

24 Over Isadora Duncan, zie A. Daly, 'Isadora Duncan's Dance Theory', *Dance Research Journal*, 26:2 (1994) 24–31; Vos, *Dans in België*, 44–71 of, voor biografische details, P. Kurth, *Isadora. The sensational life of Isadora Duncan* (Londen 2001).

Deze 'zuivere en eedele dans' werd volgens Van Eeden naar Europa gebracht door de Amerikaanse pionier Isadora Duncan, die brak met de uitgeleefde set passen en bewegingen van het ballet

Duncans performance draaide niet meer enkel om het scheppen van tijdelijke, verleidelijke illusies. Ze had de ambitie om de echte wereld te veranderen. De dans kon daar pas een rol in spelen wanneer hij gezuiverd was van de bedreigende associatie met seksuele verleiding, waanzin of zelfs exotische 'andersheid'. Duncan vulde de rol van 'publieke vrouw' helemaal anders in dan de balletdanseressen uit de negentiende eeuw: zij veroverde voor zichzelf wél een stem in de publieke ruimte. In lezingen, artikelen en kranteninterviews verkondigde ze haar boodschap van zuiverheid, natuurlijkheid en gezondheid. Ze gaf aan beïnvloed te zijn door de filosoof Friedrich Nietzsche, die onder meer had verklaard dat het 'Zelf' en 'het lichaam' hetzelfde zijn en dat hij enkel kon geloven in een God die een 'danser' was.[25] Wat een afscheid van het christelijke neoplatonisme dat ziel en lichaam als vijanden tegenover elkaar plaatste! De progressieve burgerlijke ouder raakte op die manier overtuigd om zijn kwetsbare, opgroeiende dochters toe te vertrouwen aan de dansscholen die in het zog van de passage van Duncan werden opgericht in de belangrijkste Belgische steden.[26]

25 Vgl. Vos, *Dans in België*, 59–60. Over Nietzsche en dans, vgl. C. Crawford, 'Nietzsche's Dionysian arts: dance, song and silence', in: S. Kemal, I. Gaskell, D.W. Conway (reds.), *Nietzsche, Philosophy and the Arts* (Cambridge 2002) 310–341.

Karakteristieke scènes uit Isadora Duncans Dans-Idyllen, weergegeven in het Berlijnse blad *Die Woche* in 1903. Bron: F.-M. Peter (ed.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland / in Germany* (Keulen 2000) 50.

Duncan stelde, ondanks al haar progressiviteit, de vereenzelviging van dans met vrouwelijkheid niet in vraag, integendeel. Ze zag het dansen juist als een vrijplaats waarin vrouwen zichzelf en hun lichaam konden emanciperen. Zo bleek de moderne dansschool – die een veel burgerlijkere en 'veiligere' reputatie genoot dan de achterafzaaltjes in cafés waar men balletlessen kon volgen – de perfecte tegenhanger te zijn voor de gymnastiekles of – later – de sportclub voor jongens. Voormalig olympisch atleet, sportjournalist en sportpromotor Victor Boin beval de dans in 1922 in het Brusselse vrouwenblad 'Savoir et Beauté' aan als alternatief om de 'gratie van de vrouw' te ontwikkelen en de slechte invloed van 'certains jeux violents', waarschijnlijk sport, op die gratie te corrigeren. Bovendien veroorzaakte deze artistieke – in plaats van louter fysieke – benadering van de lichaamscultuur op psychologisch vlak volgens hem een 'paix intellectuelle' of een 'douceur triomphante', die vrouwen blijkbaar meer nodig hadden dan mannen. De dans was 'l'art mis dans le sport', klonk het.[27]

26 Vos, *Dans in België*, 65–75 en 145–156.

27 V. Boin, 'La danse est un sport et un art', *Savoir et Beauté*, 2:6 (1922) 223.

Indirect zorgde Duncan ervoor dat ook de balletscholen weer aan geloofwaardigheid wonnen. Ze beïnvloedde immers de Russische choreografen die met hun impresario Sergei Diaghilev onder de naam *Les Ballets Russes* door Europa en de wereld toerden. Met hun vrijere, expressievere choreografieën op indrukwekkende orkestpartituren brachten zij het ballet weer helemaal in het centrum van de culturele aandacht. In die mate zelfs dat ook de Koninklijke Vlaamsche Opera in Antwerpen in 1923 dringend een eigen balletkorps wilde mét Russische choreografe, zij het niet zonder een 'vrije' (moderne, Duncanesque) danseres die *Godsdienstige dansen* op muziek van Händel met de nodige diepgang kon vertolken. Voordien hadden de Vlaamsche Opera (°1907) en haar voorloper het Nederlandsch Lyrisch Tooneel (°1893) het onder wagneriaanse invloed onnodig gevonden om in theaterdans te investeren.[28]

28 Over de invloed van de *Ballets Russes* in Brussel en Antwerpen, zie Vos, *Dans in België*, 79–105 en 111–140.

In liberale toneel- of turnkringen floreerden de balletlessen tijdens het interbellum

In liberale toneel- of turnkringen floreerden de balletlessen tijdens het interbellum. In Gent werd door de Turn- en Wapenkring De Vriendschap tussen 1924 en 1936 jaarlijks op de Gemeentefeesten een danstornooi georganiseerd met subsidies van de stad. In Antwerpen was bij het liberale Onze Meisjes een balletafdeling opgericht met als doel de kinderen 'van het gevaar der straat' te ontrukken.[29] Het Mechelse Onze Jeugd begon als kinderafdeling van de liberale toneelkring Hendrik Consciencevrienden, maar werd al snel zelfstandig om in heel het land op te treden en zelfs de nationale pers te halen. Ook daar was het

29 Vos, *Dans in België*, 155.

Kinderdans op een *Wals* van Franz Schubert tijdens een schoolfeest op het Antwerpse Kiel, gechoreografeerd door Jenny Laroche in 1927. Privécollectie.

de bedoeling 'om aan de kinderen welke haar worden toevertrouwd een aangenaam verzet te verschaffen, maar hoofdzakelijk om door het beoefenen der danskunst mede te werken aan hunne lichamelijke ontwikkeling en aan hunne zedelijke en verstandelijke opleiding'.[30]

Het lichaam van de gemeenschap

Hoe gingen jongens dan opnieuw dansen? Een Vlaams criticus noemde mannelijke dansers in 1928 nog steeds 'mislukte vrouwen'.[31] Onder invloed van de *Ballets Russes* en hun sterdanser Vaslav Nijinski kwam hier aan het begin van de twintigste eeuw verandering in, maar het was toch vooral de Duitse moderne dans die de mannendans tijdens de jaren dertig opnieuw acceptabel maakte. Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog had de Oostenrijks-Hongaarse Rudolf von Laban in Zwitserland een kunstschool opgericht in een hippie-commune *avant-la-lettre*. In deze commune werd een ware 'lichaamscultuur' (*Körperkultur*) gehuldigd. Die omvatte vegetarisme en naturisme, maar ook dans kreeg er een belangrijke plaats. De aandacht voor het lichaam, individueel of collectief, kon volgens deze idealisten fungeren als een dam tegen de snelle industrialisering en de nieuwe technieken die de mens van de natuur en zichzelf vervreemden. Ritmische dansen en bewegingsoefeningen hielpen het lichaam zijn 'natuurlijke' bewegingspotentieel te hervinden.[32]

30 Stadsarchief Mechelen, V873 Balletschool De Jeugd, Programmabrochure 'Luisterrijke Balletavond [...], Salle de Paris, Mechelen, 13 april 1927'.

31 K. Albert, 'Dansers op rondreis (*Opbouwen*, november 1928)', in: K. Albert (red.), *Over muziek gesproken. Selectie uit de artikelen en essays in de laatste zestig jaar gepubliceerd door Karel Albert* (Antwerpen 1982) 108–109.

32 L. Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme* (Brussel 2000) 30–35. Over *Körperkultur* in België, zie E. Peeters, *De beloften van het lichaam. Een geschiedenis van de natuurlijke levenswijze in België, 1890–1940* (Amsterdam 2008).

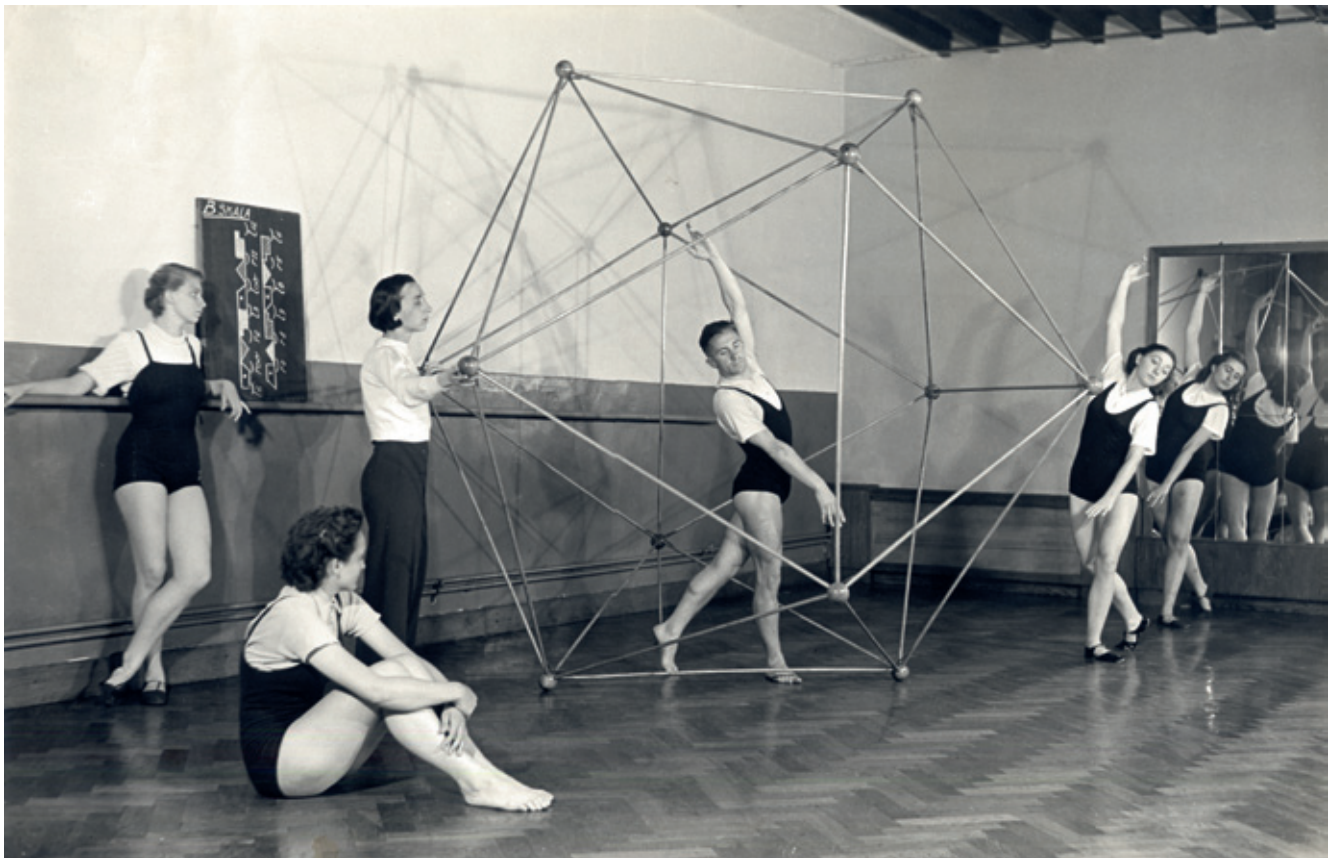
In Labans pedagogie werd een belangrijke plaats voorbehouden voor de zogenaamde 'lekendans' (*Laientanz*) of de methode om met amateurs in groepen te dansen en te improviseren

Laban werkte zijn improvisatie tijdens het interbellum steeds systematischer uit tot een pedagogische methode die de bewegings- en expressiemogelijkheden van de individuele danser verruimde ten opzichte van de ballettraditie. Naar analogie met de schilderkunst werd de dansstijl nadien met het adjectief 'expressionistisch' of 'modern' bedacht, maar de eigentijdse benaming was *Ausdruckstanz* of 'expressiedans'. In Labans pedagogie werd een belangrijke plaats voorbehouden voor de zogenaamde 'lekendans' (*Laientanz*) of de methode om met amateurs in groepen te dansen en te improviseren. Volgens Laban kon immers ieder mens een danser zijn en de term 'leek' werd door hem gebruikt om de slechte bijklank van het woord 'amateur' te vermijden. De dansende en interagerende groepen noemde hij 'bewegingskoren', naar analogie met de meerstemmige zang.[33]

Agamemnons Tod, bewegingskoor van Rudolf von Laban. *Opbouwen*, 3:11 (1930–1931) 247.

33 Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich*, 50–66.

Onder meer de Antwerpse Lea Daan (Paula Gombert) en Isa Voss (Maria Voorspoels) zouden zich in Duitsland bij Laban en zijn leerlingen in dit systeem vervolmaken, moe gekeken als ze waren op de gangbare balletdans of de impressionistische fantasieën van de Duncan-volgelingen. Vooral Lea Daan zou de principes en de praktijk hiervan in Vlaanderen propageren. Ze werd daarmee in België – voor zover vandaag bekend – de eerste vrouw die systematisch en volgehouden over dans zou publiceren in tijdschriften. Tot dan toe waren het



Leerlingen van Lea Daan aan het werk in de 'icosaëder', een pedagogisch hulpmiddel ontworpen door Rudolf von Laban. Letterenhuis, Antwerpen, Archief Lea Daan.

steeds gevestigde mannen uit de wereld van kunst en literatuur geweest die met hun goedkeuring en prestige de lichaamsexperimenten van vrouwen kracht bijzetten.[34]

Met haar dansschool kon Daan ouders overtuigen dat dansen geen artistiek verpakte vorm van exhibitionisme was, maar een manier om zowel lichaam als geest harmonisch te ontwikkelen in relatie tot de gemeenschap. Bij de dansleerlingen meldden zich ook al snel enkele mannen. Daarnaast werd Daan vanaf 1932 geëngageerd om lekendans te choreograferen voor middenveld-organisaties en vakbonden uit zowel de socialistische als de katholieke zuil.

Daarnaast werd Daan vanaf 1932 geëngageerd om lekendans te choreograferen voor middenveld-organisaties en vakbonden uit zowel de socialistische als de katholieke zuil

34 Vos, *Dans in België*, 263–272. Het archief van Lea Daan wordt bewaard in het Letterenhuis, Antwerpen (ref. BE-ANN07/lh/DD171/1).

Lea Daan assisteerde regisseur Ast Fonteyne in 1938 met de bewegingsregie voor het massaspel ter herdenking van vijftig jaar christelijke syndicaten in Gent. Hier zegevieren de 'kapitalisten' over handenwringende mannen en vrouwen, het kruis is nog bedekt. Nadien zal het kruis worden onthuld en triomfeert de christelijke broederlijkheid. KADOC-KULeuven, KFA981

Bewegingskoren dienden om 'dans van het kapitaal', 'slavendans', 'opstand' en 'eendracht' uit te beelden – nu eens gericht tegen de figuur van God als slavendrijver, dan weer tegen de socialisten en anarchisten die enkel verdeeldheid en verzwakking zaaiden onder de arbeiders. Dit was nieuw, want danslessen leken tot dan toe enkel een plaats te krijgen in de liberale verenigingen.[35]

35 Vos, *Dans in België*, 272–292.

Na de Tweede Wereldoorlog gaf Daan ook gedurende vijftien jaar bewegingsleer aan de middelbare school van het Heilig Grafinstituut in Turnhout. Scholieren leerden er onder meer hoe ze gracieus en plechtstatig te communie konden gaan. Ze zorgde ook als rechterhand van regisseur Ast Fonteyne voor de dansen en bewegingen in openluchtspelen zoals De Zevende Blijdschap van Maria in Retie en Aarschot, het Sint-Odradaspel in Balen-Neet, Onze-Lieve Vrouw van Jezus-Eik in Overijse maar ook de Heilige-Bloedprocessie in Brugge. Hoezeer Daan zich ook neutraal probeerde op te stellen, haar choreografie hielp toch mee om massa's te mobiliseren in een ideologisch verhaal.[36]

36 Vos, *Dans in België*, 309–313 en 326–329. Zie ook R. Avermaete (red.), *Lea Daan. Huldealbum door haar vrienden uitgegeven ter gelegenheid van haar zeventigste verjaardag* (Antwerpen 1976) 47–48.

Het lichaam werd hier niet meer geassocieerd met moreel verval, zoals zo lang het geval was geweest, maar net ingezet als medium om een levensbeschouwelijke boodschap over te brengen. Dit kon enkel doordat het dansende lichaam op een specifieke manier werd gedisciplineerd. In de 'moderne dans' naar Duits model kreeg het een taal aangeleerd die anders kon worden gelezen dan de negentiende-eeuwse ballettraditie. Dat betekende niet dat die ballettraditie 'uitgedanst' was. Visionaire pedagogen en choreografen als Jeanne Brabants en Maurice Béjart gaven aan het ballet een nieuwe impuls na de Tweede Wereldoorlog.

Brabants was de stichtster van het Ballet van Vlaanderen en van een middelbare en hogere balletopleiding. Vanaf de jaren 1980 werd in Vlaanderen dan weer de zogenaamde 'hedendaagse dans' populair die opnieuw radicaal met de ballet-conventies brak. Zo blijft de geschiedenis van betekenisgeving aan het dansende lichaam op het podium een fascinerende 'never-ending story'.

LOKALE DANSGESCHIEDENIS?

Traditionele (kunst)dansgeschiedenis leeft van glamourverhalen over internationale sterren en genieën. Lokaal, regionaal of zelfs nationaal bekende dansers en choreografen blijven daardoor in de kou staan, en al zéker de amateurdansers. In België is er nog nauwelijks onderzoek verricht om dit te verhelpen (zie bibliografie). Lokale historici kunnen hierin een belangrijke rol spelen. Herinnert u zich dansvoorstellingen of dansopleidingen in uw stad of streek waarover vandaag weinig meer is geweten? Of stootte u al op intrigerende sporen tijdens bronnen-onderzoek? Ga dan zeker de uitdaging niet uit de weg om op zoek te gaan naar méér gegevens en interpretatie.

Voor de dansgeschiedenis van het *ancien régime* trekt u best naar de stads- en gemeentearchieven. Daar wordt vaak de administratie van oude schouwburgen (zoals de Sint-Sebastiaansschouwburg in Gent, het Grand Théâtre in Antwerpen) en amateurgezelschappen (zoals rederijkerskamers) bewaard. In het Antwerpse Felixarchief vindt u in het oude OCMW-archief onder meer bundels van de aalmoezeniers. Deze aalmoezeniers waren rijke burgers die verantwoordelijk waren voor de armen- en ziekenzorg, maar die ook eigenaars waren van theaters en balzalen. De inkomsten van dat vertier kwamen de armen ten goede. In Brussel en Gent was het commerciële toneel lange tijd op dezelfde manier georganiseerd. In de archiefstukken duiken daarom sporadisch verwijzingen op naar toneeldansers en de inkomsten die ze genereerden. In het werk van Cor Vanistendael, Timothy De Paepe en Jean-Philippe Van Aelbrouck (zie bibliografie) vindt u bovendien verwijzingen naar andere soorten bronnen.

Voor de negentiende en de twintigste eeuw – maar ook soms voor oudere perioden – bewaren archiefinstellingen of heemkringen vaak programmabrochures en aankondigingen allerhande in een rubriek 'Varia' of 'Feesten'. Misschien vind je er ook volledige archieven van dansgroepen (inclusief ledenadministratie), al maken die vaak deel uit van het archief van scholen, jeugdbewegingen, turnkringen of toneelverenigingen waaruit de dansgroepen groeiden. Nog vaker ligt het materiaal bij betrokkenen thuis bewaard en kunnen interviews kleurrijke getuigenissen opleveren. De lokale pers kan het verhaal bijkomend stofferen, net als foto's, tekeningen of schilderijen door lokale kunstenaars.

Maak van de geschiedenis van lokale schouwburgen of verenigingen geen geïsoleerd verhaal: het wordt boeiender wanneer je hun verhouding tot de ruimere context aantoont. Het loont de moeite om te kijken naar het type dans (ballet of volksdans, moderne of jazzdans, hedendaags of urban?) en het dansrepertoire te vergelijken met wat er op dat moment op de (inter)nationale podia gebeurde. Sociaal-economische analyse kan veel leren over de sociale samenstelling van leden of publiek, de sponsors en de financiering. Maar even interessant is de taal die werd gebruikt om over hun activiteiten te schrijven. Welke betekenis werd aan dans(onderricht) gegeven? Hoe verhoudt de lokale casus zich tot de ruimere cultuurhistorische evolutie die hier werd geschetst?

Maar er was ook een politieke dimensie. Vanaf wanneer, in welke levensbeschouwelijke milieus of 'zuilen' werd (theater)dansonderricht passend gevonden? Wat voor dans werd er aangeleerd? In liberale toneel- of turnkringen floreerden bijvoorbeeld de balletlessen vanaf het interbellum als gevolg van de prestigewinst na de doortocht van de *Ballets Russes*. Maar was deze aandacht voor ballet in het interbellum ook mogelijk in socialistische of katholieke verenigingen? En buiten de steden? Of was hier enkel 'zedigere' 'volksdans' of – onder impuls van Duncan en de Duitse danspioniers – 'moderne dans' mogelijk? Hoe breed verspreid was de mode om in de jaren vijftig en zestig ook dans te integreren tijdens religieuze vieringen in het kerkgebouw? En gaven de impulsen van Jeanne Brabants en Maurice Béjart na de Tweede Wereldoorlog opnieuw prestige aan het balletonderricht overal te lande?

Het hoeft natuurlijk niet zo ver te gaan: alleen al het identificeren en in kaart brengen van dansgroepen en -scholen in Vlaanderen en Brussel sinds 1800 zou een schat aan informatie opleveren. De geschiedenis van podiumdans en danseducatie in ons land moet immers nog grotendeels worden geschreven. Dit geldt overigens ook voor de geschiedenis van de populaire gezelschapsdans op bals en dansfeesten, waarop deze bijdrage niet inging. Wie hieraan wil meewerken, kan de auteur altijd contacteren via Het Firmament. Expertisecentrum voor het cultureel erfgoed van de podiumkunsten (www.hetfirmament.be) voor ondersteuning bij de zoektocht naar en interpretatie van bronnen.

Beredeneerde bibliografie

Wie in het Nederlands wil lezen over de internationale dansgeschiedenis, moet zich vooralsnog behelpen met L. Utrecht, *Van hofballet tot postmoderne-dans: de geschiedenis van het akademische ballet en de moderne-dans* (Zutphen 1988). In het Engels gaat Jennifer Homans uitgebreid en in een vlotte stijl in op de geschiedenis van het ballet in *Apollo's Angels: A History of Ballet* (Londen 2010), een mooie aanvulling op de essays van danscritica Deborah Jowitt in *Time and the Dancing Image* (Berkeley 1989). Jowitt gaat ook in op evoluties in de moderne (niet-ballet) dans, maar negeert zoals zovele Angelsaksische auteurs de fascinerende Duitse context die je kan exploreren via K.E. Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935* (Berkeley 1997).

Voor theaterdans en danseducatie in België in de eerste helft van de twintigste eeuw geeft Staf Vos de stand van het huidige onderzoek en uitgebreide literatuurlijst weer in zijn doctoraatspublicatie *Dans in België, 1890–1940* (Leuven 2012). Voor de latere periode kan A.-M. Lambrechts e.a. (reds.), *Dans in Vlaanderen* (Brugge 1996) oriëntering bieden.

Voor de negentiende eeuw en het *ancien régime* is er helaas vrijwel enkel J.-Ph. Van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs, chorégraphes et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830* (Liège 1994). Het doctoraatsonderzoek van Timothy De Paepe behandelde geschiedenis en gebruik van Antwerpse theatergebouwen in de zeventiende en achttiende eeuw en Cor Vanistendael bestudeert, naast kleinere projecten op zijn blog www.dansant.org, de geschiedenis van de openbare 'danscultuur' in de vroege negentiende eeuw. Een goede instap hiervoor bieden hun artikels in het eerste nummer van *Tijd-Schrift* uit november 2011 met als thema 'Dans en vermaak'. Je vindt er ook een bijdrage van Evelien Jonckheere, die intussen haar doctoraatsproefschrift indiende over *Grand-théâtre, café-concert en variététheater in Gent (1880–1914)* (UGent 2014) en eerder *Kijklust en sensatiezucht: een geschiedenis van revue en variété* (Antwerpen 2009) publiceerde.

Bio

Staf Vos (1980) werd opgeleid als cultuurhistoricus aan de universiteiten van Leuven (BE) en York (UK). Sindsdien publiceerde hij over dansgeschiedenis en de geschiedenis van klassieke en populaire muziek in discours en praktijk sinds 1800. Zijn doctoraatsproefschrift over de legitimering van dans als kunstvorm (KULeuven 2009) verscheen in 2012 onder de titel *Dans in België, 1890–1940*. Hij is gastdocent Dansgeschiedenis aan AP Hogeschool/Koninklijk Conservatorium Antwerpen sinds najaar 2014. Daarnaast is hij medewerker onderzoek bij Het Firmament, expertisecentrum voor het cultureel erfgoed van de podiumkunsten.

Op het lijf geschreven: lichaam en erfgoed