

STAF VOS

***Dans in België 1890-1940***

Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2012, 357 p.

De Belgische hedendaagse dans behoort vandaag tot de wereldtop. Het startpunt van dit internationale danssucces is te situeren in de jaren 1980. Anne-Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre, Wim Vandekeybus e.a. braken toen radicaal met de klassieke ballettraditie, op dat moment belichaamd door Maurice Béjart met zijn *Ballet van de XXste Eeuw* en het door Jeanne Brabants opgerichte *Ballet van Vlaanderen*. Tegelijk met de dansvernieuwing op het podium ontwikkelde zich in de (vak)pers een begeleidend discours over dans. Vooral de breuk met het verleden werd benadrukt. Geliefd was de metafoer van 'het braakland' om het Belgische danslandschap van vóór 1980 te omschrijven. Het succesverhaal van de Tachtigers en hun nazaten heeft blik op wat daarvóór was wat vertroebeld. Een van de grote verdiensten van het boek *Dans in België* is dat het de beperkte hedendaagse visie op dans openbreekt. Cultuurhistoricus Staf Vos voert de lezer terug naar een tijd toen in België de artistieke status van dans – ook die van het klassiek ballet – allerminst vanzelfsprekend was. Object van onderzoek vormt precies de manier waarop de dans als kunstvorm in de periode 1890-1940 gelegitimeerd werd. Hoe en waarom werden verschillende dansgenres en -stijlen aanvaardbaar gemaakt als kunst of om andere redenen als betekenisvol aan-geprezen?

Startpunt vormt de discutabele positie van het klassiek ballet in het *fin de siècle*. De routineuze balletconventies werden als oppervlakkig en expressieloos ervaren; ballet-danseressen riepen vooral associaties op met prostitutie en moreel verderf. Ballet was voor

de operabezoeker letterlijk een tussen-doortje, een *divertissement*. In het eerste deel, dat de periode 1890-1920 beslaat, beschrijft Vos hoe de slechte reputatie van de dans werd omgebogen, ondanks én dankzij de dominantie van het wagneriaanse *Gesamtkunstwerk*-ideaal in België. Onder invloed van onder meer de Amerikaanse danspionier Isadora Duncan kreeg een 'vrijer' dansideaal gestalte. Het offensief van de *Ballets russes* van Sergej Diaghilev zorgde dan weer voor een modernisering en statusverhoging van het Belgische ballet, zo lezen we in het tweede deel van het boek dat de jaren 1920 omvat. Vos beschrijft hoe in deze periode de artistieke en sociale emancipatie van de dans in al zijn verschijningsvormen – van ballet tot 'vrijere' dans, van jazzdans tot Spaanse en Oosterse dans – gestalte kreeg in operahuizen, music-halls, danszalen en dansscholen. Het legitimerende én kritische discours dat deze institutionaliseringsgolf begeleidde, kenmerkte zich door spanningen tussen sensuele lichamelijkeheid en zuivere spiritualiteit, tussen intuïtie en discipline, entertainment en authenticiteit, exotisme en westerse traditie. Onder invloed van de Duitse *Ausdruckstanz* kwam daar in de jaren 1930 – onderwerp van het derde en laatste deel van het boek – nog een tegenstelling bij: die tussen individu en gemeenschap. De Antwerpse danseres Lea Daan bijvoorbeeld preees en onderwees de dans, en dan in het bijzonder de lekendans, als een maatschappelijk dienstbare 'gemeenschapskunst'.

Dansgeschiedenis is kwetsbaar voor anachronismen. Veel danshistorische overzichtswerken leggen de klemtoon op een canon van grote namen, oordelend vanuit eigentijdse kunstopvattingen met weinig aandacht voor de veranderende maatschappelijke contex-



ten waarbinnen dans functioneerde. De afgelopen twee decennia kwam daarin verandering, vooral binnen de Anglosaksische historiografie. Danspraktijken werden beschouwd als onderdeel van een bredere lichaamscultuur, waardoor niet alleen de esthetische, maar ook de politieke en sociale functies van dans onder het voetlicht kwamen. Vos sluit zich aan bij deze trend tot verbreding, historisering en contextualisering. Zijn keuze voor een synchrone invalshoek – de studie van een veelheid aan danspraktijken binnen een afgebakend chronologisch en geografisch kader – laat toe het werk van bekende dansers en choreografen te confronteren met dat wat zich afspeelde in de ‘marge’ van de grote geschiedenis. Prestigieuze operahuizen krijgen in *Dans in België* een plek naast lokale kleinere podia en musichalls, zoals ook de amateurdans – die vooral gestalte kreeg in dansscholen en de lokalen van het verzuilde Belgische verenigingsleven – wordt geplaatst naast het professionele danscircuit. Vos heeft daarnaast oog voor in vergetelheid geraakte danseressen als Lien Engelen, Akarova en Félyne Verbist. De casus van Verbist, die tijdens de Eerste Wereldoorlog internationale bekendheid verwierf, toont bovendien hoe de (inter)nationale politieke situatie artistiek succes in de hand kon werken. Ook de link met andere vormen van bewegingscultuur wordt geregeld gelegd. De ‘ritmische gymnastiek’ van Emile Jacques-Dalcroze, de Duitse *Körperkultur* en de gegenderde omgang met het lichaam bepaalden mede het discours en de praktijk van de dans in België.

Een tweede historiografische trend is de ‘inkapseling’ van de dansgeschiedenis door disciplines als cultuursociologie, literatuur-

wetenschap, antropologie en *cultural studies*. Vos constateerde al dat dit veelal resulteerde in studies met een hermetisch analytisch discours en een sterke theoretische inslag<sup>1</sup>. Vos laat in *Dans in België* expliciete theorievorming achterwege en dat levert een prettig verhalend boek op. Dat betekent overigens niet dat het Vos ontbreekt aan theoretische bagage. Hij weet inzichten uit met name de cultuursociologie en genderstudies knap te integreren in zijn historiserend betoog. Zo besteedt Vos ruime aandacht aan de rol van critici en impresario’s in het maken dan wel breken van danscarrières. Vrije danseressen die optraden buiten het gesubsidieerde balletcircuit deden dat het liefst in een gehuurde zaal van een “kunsttempel met nationale uitstraling” zoals het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, in de hoop bij journalisten en organisatoren *in the picture* te komen. Vos laat overtuigend zien hoe retorische en institutionele strijd elkaar aanvulden. De genderverhoudingen op het podium – een tweede ‘theoretische’ rode draad in *Dans in België* – kwamen overeen met de bredere maatschappelijke rolverdeling tussen mannen en vrouwen. Het waren vooral de vrouwen die dansten, en die onderworpen werden aan de mannelijke voyeuristische blik en kritische pen.

Vos analyseert in *Dans in België* het discours over dans, eerder dan de concrete danspraktijken. Dit zit deels in ‘de aard van het bestje’: dans is een vluchtig medium en de reconstructie van voorstellingen uit het verleden is bijna onmogelijk. De focus op ‘taal over dans’ is echter ook een bewuste keuze. Want juist de betekenisgeving aan dans, inherent talig van aard, vormt het object

1. STAF VOS, “Contexten in beweging? Het belang van dansgeschiedenis voor historici”, in *Mededelingenblad van de Belgische Vereniging voor Nieuwste Geschiedenis*, 28, 2006, p. 28-32.

van onderzoek. Sporadisch betreft Vos ook beeldmateriaal als foto's, beeldhouwwerken, schetsen en schilderijen in zijn analyse. Opnieuw kiest Vos voor een combinatie van bekende en onbekende namen. Hij laat 'grote denkers' als Stéphane Mallarmé en Friedrich Nietzsche aan het woord, literatoren als Paul Van Ostaijen, maar ook 'kleinere stemmen' van onbekende recensenten en plaatselijke journalisten. Op [www.dansgeschiedenis.be](http://www.dansgeschiedenis.be) zijn enkele van de geanalyseerde recensies, essays en gedichten integraal terug te vinden. Het 'gewone' publiek is in *Dans in België* echter nauwelijks te horen – wellicht omdat die in de archieven geen sporen nagelaten hebben? De relatie tussen taal en dans is overigens niet alleen een fascinatie van de hedendaagse historicus, maar ook van de contemporaine critici. Waar rond 1900 de dansante bewegingstaal nog ondergeschikt behoorde te zijn aan het literaire operaplot, veroorzaakte de Eerste Wereldoorlog een wantrouwen ten opzichte van de intellectuele woordcultuur. Dans kwam in het voordeel doordat zij "ongehinderd door woorden" alle ruimte liet aan intuïtie en verbeelding en zo het onzegbare kon uitdrukken.

*Dans in België* vertelt geen geschiedenis van grote breuken. Vos benadrukt juist de continuïteit, de nuances. Hij laat zien hoe nieuwe ideeën over dans voortkomen uit oude – soms tegenovergestelde – opvattingen. Om 'radicale' vernieuwing breder ingang te doen vinden waren juist compromissen nodig, zo betoogt Vos keer op keer. Vooral de tussenweg tussen sensualisme en intellectualisme is een terugkerend motief in de emancipatie van de dans in België. De nieuwe bewegingstaal van Isadora Duncan bijvoorbeeld vond enkel ingang doordat zij appelleerde aan oudere ideeën zoals verwijzingen naar het oude

Griekenland, burgerlijke opvattingen over moederschap en caritas, en oudere ideeën over dans als 'stille taal'. De danseres Antonia Merce – 'La Argentina' – wist op haar beurt het juiste midden te vinden tussen zuiders, 'warmbloedig' instinct en beheerst intellect. En het succes van *De groene tafel* van Joos is volgens Vos terug te voeren op "een geslaagde evenwichtsoefening" tussen de vernieuwende, choreografische taal van de expressionistische *Ausdrucktanz* en het klassiek ballet. Gelukkig durft Vos ook te spreken over paradigmawisselingen in de betekenisgeving aan dans. Hij detecteert er twee in de onderzochte periode : de kern van dans werd het lichaam zelf, en, de tweede verschuiving, kunstdans werd ingezet als fysiek instrument ter opvoeding en disciplineren van de jeugd en wist dus de amorele connotaties uit het *fin de siècle* van zich af te schudden.

*Dans in België* is een belangrijke pioniersstudie. Niet eerder werd het begin twintigste-eeuwse dansaanbod in België – met bijzondere aandacht voor Antwerpen en Brussel – zo grondig gereconstrueerd. Het bevat veel biografische feitelijke informatie. De keerzijde hiervan is een gedetailleerde veelheid aan namen van choreografen, dansers, voorstellingen, journalisten en denkers... Voor de lezer is het niet altijd gemakkelijk de grotere, meer analytische lijnen te blijven volgen. Vos biedt de lezer enige steun door samenvattende en inleidende paragrafen in te lassen. Bovendien eindigt *Dans in België* met een knappe balans waarin de grote lijnen van het boek samenkomen. Mijn tip aan de toekomstige lezer zou zijn om de lectuur van *Dans in België* daarmee te beginnen, en zich vervolgens – met de daar beschreven 'rode draden' in het achterhoofd



– te laten overdonderen door de rest van het verhaal.

*Dans in België* eindigt in 1940. Vos trekt in zijn besluit wel enkele lijnen door tot na de Tweede Wereldoorlog. In praktijk en discours richtte de professionele kunstdans zich toen weer op het moderne ballet. Is dat opmerkelijk na een periode van veertig jaar waarin talloze scherpe aanvallen op het ballet werden opgetekend? Neen, luidt het antwoord van Vos. Danspraktijken zijn, net als andere cultuuruitingen, steeds vatbaar voor herinterpretaties. In de jaren 1950 werd vernieuwing op basis van ballettechniek weer als modern ervaren. En in de jaren 1980 werd datzelfde ballet juist weer – zeer succesvol – afgedaan als een verouderd genre, waardoor in Vlaanderen een autonoom veld ‘hedendaagse dans’ kon ontstaan. Met inmiddels ook weer zijn eigen onderverdelingen en stromingen. Dit maakt nieuwsgierig naar hoe Vos het begeleidend discours rond deze recentere ontwikkelen zou analyseren. Zou hij ook hier vooral continuïteit en voortleven van tradities zien? Duidelijk is alvast dat de breuklijnen en preoccupaties in het spreken over dans in de eerste helft van de twintigste eeuw (deels) dezelfde zijn als die van nu. Abstractie of expressionisme, concept of verhaal, autonomie of verwantschap met andere disciplines, lichamelijk of talig, esthetische vorm of kritisch engagement zijn ook de ijkpunten waartussen de hedendaagse danscritici en -makers zich bewegen.

**Marleen Brock**

