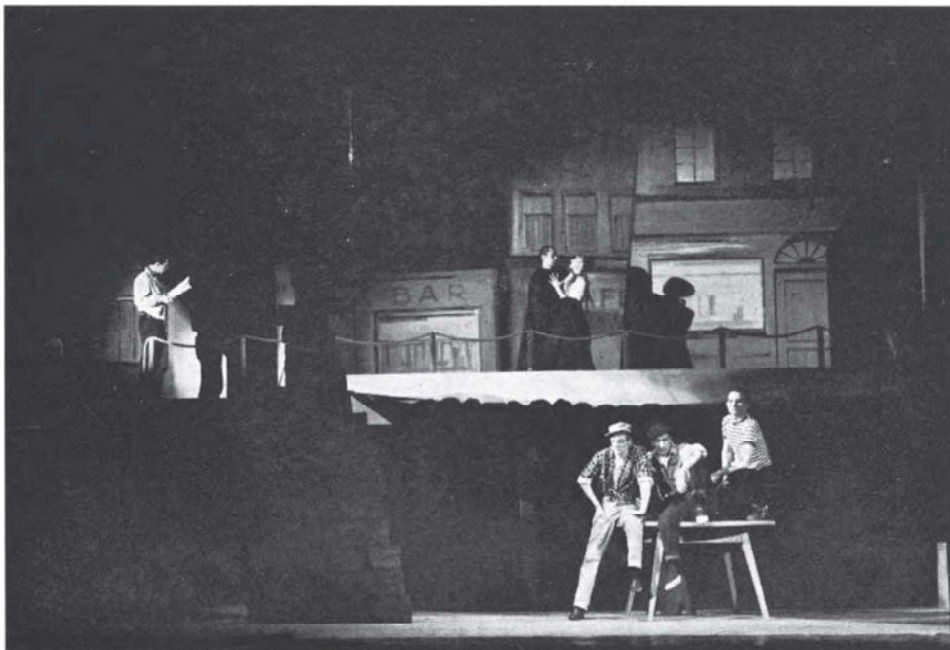




„Eurhythmische spelen” door de Dansgroep Elsa Darciel: *De Legende van Heere Halewijn* (1937).



Ballet van de K.V.O.-Antwerpen (seizoen 1958-59).
De wonderbare Mandarijn (muziek Bela Bartok). Koreografie Leonid Katsjoerovski. (Foto J.M. Mertens, Antwerpen).

Daar het hier niet de plaats is om een historisch overzicht te schetsen, hoe beknopt ook, van het academisch ballet - dat een sintese is van dans, muziek, schilderkunst en teater-techniek - zij alleen vermeld dat de geschiedenis van deze kunstvorm (stoelend op de zgn. „klassieke” danstechniek) teruggaat tot de 17e eeuw en slechts in drie Europese landen kan doorgetrokken worden: Frankrijk, Italië en Rusland. Drie landen die derhalve een ballettraditie bezitten. Vlaanderen is nooit betrokken geweest bij deze geschiedenis van het ballet. Vlaanderen heeft zelfs geen rijk dansbezit op het stuk van folklore en daarbij is er het feit dat de psychologie van de Vlaming ongunstig reageert ten overstaan van de pure abstraktie van de „klassieke” dans-discipline. Wij bezitten op balletgebied dus geen enkele traditie. Vlaanderen werd ook niet „gekoloniseerd” door Franse en Italiaanse kunstenaars, zoals bv. Denemarken, waar de basis van het huidige *Koninklijke Deense Ballet* werd gelegd in de 18e en 19e eeuw, door balletmeesters als Jean-Baptiste Landé, Vincenzo Galeotti en Auguste Bournonville. Vlaanderen heeft ook nooit figuren voortgebracht die deel uitmaakten van de *Russische Balletten van Sergei Diaghilev* (gesticht in 1909, ontbonden in 1929), zoals bv. de Ierse danseres Ninette de Valois, oprichtster van het *Sadler's Wells Ballet*, dat later is uitgegroeid tot Albion's *Royal Ballet*. Ninette de Valois werd, met het voorbeeld van Diaghilev voor ogen, na 1930, in Engeland de pionierster van het ballet-als-autonome-kunst.

Het ballet-als-autonome-kunst. Daar gaat het precies om.

In Vlaanderen werd het ballet - en niet het minst door de overheid - nooit erkend als een zelfstandige kunst.

In Vlaanderen was Terpsichore steeds, en is nog, de Assepoes onder de Muzen. Het ballet werd slechts een (weinig benijdenswaardig) bestaansrecht toegekend aan de lyrische schouwburgen te Antwerpen en te Gent. Enerzijds als de in een opera (en operette) nu eenmaal noodzakelijke gedanstte intermezzo, anderzijds om bij een korte opera de avond te vullen.

Antwerpen nam in de jaren twintig het initiatief het operaballet ieder jaar ook te laten optreden in een viertal avondvullende balletprogramma's.

Dat deze balletavonden nooit van de grond zijn gekomen is nog toe te schrijven aan andere oorzaken, waarbij het gebrek aan financiële middelen misschien minder bepalend is geweest dan de soms twijfelachtige bekwaamheid van de aangetrokken koreografen en de gebrekkige opleiding van het danspersoneel.

De overheid die het muziekonderwijs en het onderwijs voor schilder- en beeldhouwkunst, sierkunsten en toneel heeft georganiseerd, heeft, trouw aan haar „gedraglijn” de ballet-kunst te ignoreren, zich uiteraard ook nooit bekommerd om het dansonderwijs. Erger is



Ballet van de K.V.O.-Antwerpen (seizoen 1966-67).
Andrée Marlière en André Leclair in het adagio van de avondvullende versie van Prokofiev's „Assepoes”.
Koreografie: André Leclair.



Jaak Van Luyth en Yvonne Vermeer in „Anna Bel-Lee”. Koreografie: Simonne Kaesen.

dat zij - d'è overheid - hierdoor ondenkbare wantoestanden in de hand heeft gewerkt. Elke danser die het niet ver had geschopt in een operaballet of wegens ouderdom of andere redenen niet meer optrad, kon op zijn deur een koperen plaat spijkeren: „Dansstudio X” of „Balletleraar Y”. Kommentaar over de resultaten van deze instellingen is overbodig. (1)

Al deze omstandigheden hebben vanzelfsprekend het uitbouwen van een balletcultuur en het vormen en opvoeden van een balletminnend publiek onmogelijk gemaakt in Vlaanderen.

Meer dan een kwarteeuw geleden gaf een danser er zich rekenschap van hoe erbarmelijk met zijn kunst werd gesold in ons land in het algemeen en in Vlaanderen in het bijzonder. Hij kon het weten, want hij had in 1936 zijn debuut gemaakt als eerste-danser aan de opera van zijn geboortestad Gent. In de winter 1939-40 schrijft Paul Grinwis een manifest „*Terpsichore in België*”, waarin hij het enige radikaal middel bepleit om het ballet uit te tillen boven de modderpoel waarin het vegeteerde: *Het ballet moet vrij en onafhankelijk worden van de operavoorstellingen*, dus als een autonome kunst worden geïnstalleerd. Aan het slot van zijn betoog houdt hij een pleidooi voor de stichting van een *Koreografisch Teater* en een *Staatsballetschool*:

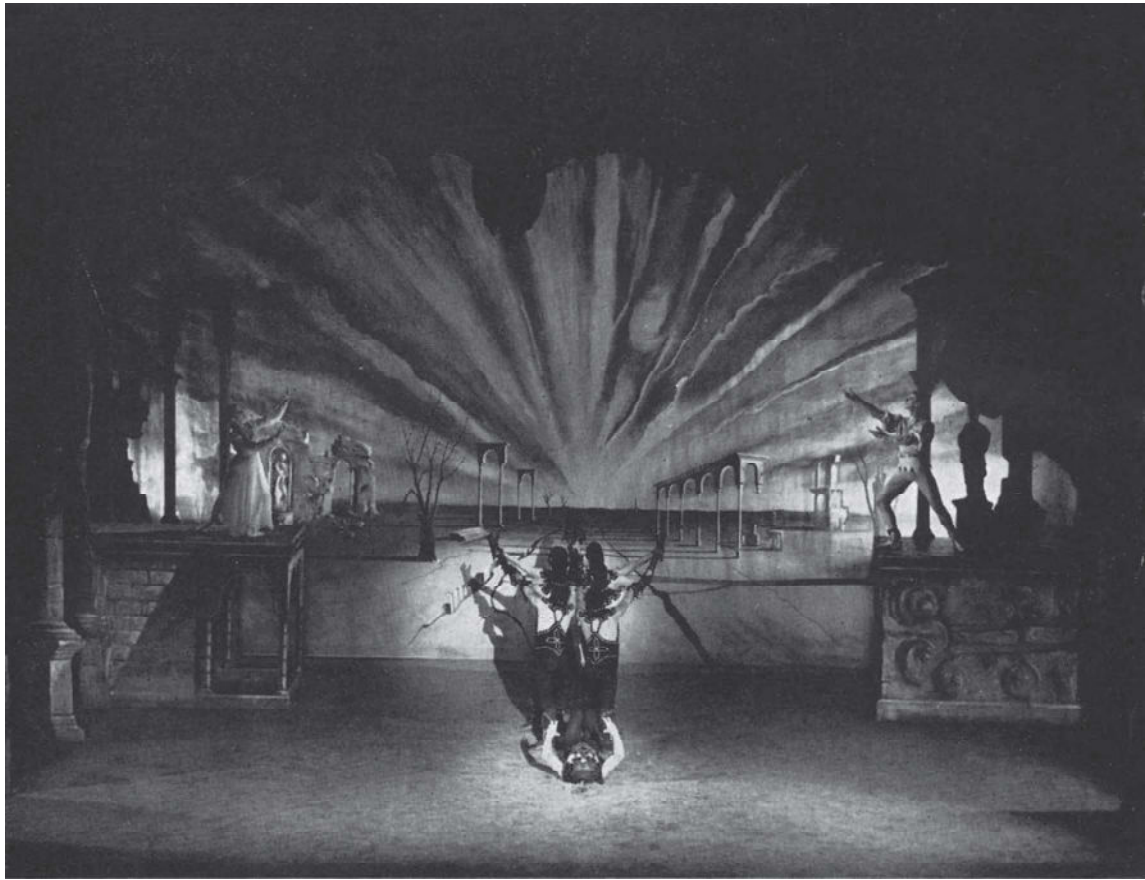
Om een kronologische orde in acht te nemen, moet ik - om daarmee de vooroorlogse periode af te sluiten - een paar figuren noemen die buiten de balletwereld van de opera's staan.

In 1930 stichtte de in 1906 te Gent geboren Elsa Darciel te Brussel een school voor bewegingsleer waar de namen aan gekoppeld zijn van Isadora Duncan, Jaques Dalcroze en Kurt Jooss. Laat mij even deze figuren situeren: de Amerikaanse danseres Isadora Duncan was in het begin van de 20e eeuw de „priesteres” geworden van de „vrije” dans (dit wil zeggen niet gebonden aan de drie eeuwen oude techniek van het „klassieke” ballet) die in de jaren twintig van „nieuwe(re)” tot „moderne” danskunst evolueerde toen, steunend op de ritmiek van Emile Jaques Dalcroze, Rudolf von Laban en Mary Wigman gingen dokters aan een „bewegingsleer” die vooral aanhangers vond in Duitsland (en ook in andere landen) waar deze nieuwe stroming in de danswereld geen bestaande ballettraditie op haar weg vond. Alhoewel het voorbeeld van Isadora Duncan de deur wijd open had gesteld voor een armzalig amateurisme, resulteerde deze „duitse” danskunst in 1932 toch in een meesterwerk van het ekspressionistisch dansteater: „*De groene Tafel*”, van Kurt Jooss.

Zoals haar meesters was Elsa Darciel van oordeel „dat de tijd van het klassieke ballet onherroepelijk voorbij was” (sic) en noemde háár bewegingsleer „eurhythmie”. Als ze, in 1932, een dansgroep opricht, brengt die dan ook „eurhythmische spelen” waarvan zij onderstreept: „dat ze niet bedoeld zijn als gedanst toneel; het zijn aaneenschakelingen van eurhythmische perioden, waarbij het thema dienst doet als schering en bindmiddel, en herleid is tot het hoofdzakelijke, tot het strikt onontbeerlijke”... Dit vindt men op blz. 28 van haar boekje „*Naar een Vlaamse danskunst*” (2) waarin Elsa Darciel verklaart te streven naar „een oorspronkelijke, Vlaamse, moderne danskunst” en „werken doordrenkt van Vlaamse geest, die recht naar de ziel zouden gaan van het Vlaamse publiek”.

Zoals er mijn inziens geen „Vlaamse” muziek bestaat - wél muziek geschreven door Vlaamse komponisten - kan er ook geen sprake zijn van een „Vlaamse” dans- of balletkunst. Zelfs niet als men, zoals Darciel, „Legende van Heere Halewijn”, opvoert in kostumes „in den trant van Hans Memlinc en Dirk Bouts”, of een „Verloren Zoon” maakt op muziek van Peter Benoit in kostumes „in den trant van Rembrandt en Rubens”... En zelfs deze vorm van danskunst spreekt Vlaanderen ook niet aan. Elsa Darciel besluit haar boekje: „Van uit economisch standpunt beschouwd zijn de vooruitzichten voor een Vlaamsch-nationale danskunst vooralsnog niet schitterend. Aan de opleiding van beroepsdansers of van professioneele dansgezelschappen valt inderdaad niet te denken, want noch het kapitaal, noch de andere economische factoren van leefbaarheid zijn voorhanden, zoomin als een goed gestoffeerd repertorium.” De Dansgroep Elsa Darciel bestaat al lang niet meer...

Ook Lea Daan (Antwerpen, 1906) noemt Rudolf von Laban en Kurt Jooss haar meesters als ze in 1931 een school opent en als verlenging daarvan in 1935 een dansgroep sticht: Ik meen in de herfst 1945 een der laatste voorstellingen te hebben gezien door de Dansgroep Lea Daan. Indien de verdiensten van Elsa Darciel en Lea Daan dienen erkend wat hun pogingen betreft om het ballet als autonome kunst naar het Vlaamse publiek uit te



Grinwis' „The Eternal Lovers" werd als *Les Amants Eternels* in Europa gekreëerd op 1 november 1964 door het Grand Théâtre de Bordeaux.

dragen, kan hun activiteit moeilijk ver boven het niveau van folklore (voor de eerste) en van het dilettantisme (voor de tweede) worden gesitueerd.

In „Ons Erfdeel” van september 1967 schreef Léon Schoenmakers: „Nederland is op balletgebied, vergeleken bij Frankrijk, Engeland, Rusland en Amerika, een onderontwikkeld gebied”. Vergelijkingen bij deze landen hebben m.i. geen zin. Wél kan men Vlaanderen vergelijken met Nederland, dat evenmin een ballettraditie bezit, méér belast was door de „Duitse” dans en praktisch geen opera (klassiek) ballet had gekend. Nà de bevrijding was de situatie er op balletgebied dus ongeveer dezelfde als bij ons; zij moesten ook vertrekken van het nulpunt. In 1954 besloot het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen tot een concentratie (van subsidies) om het *Nederlands Ballet* op te richten. Tans bezitten onze Noorderburen een *Nationaal Ballet* en het *Nederlands Dansteater* (zonder het Scapino-ballet - voor de jeugd - te vergeten) die, beiden, worden gesubsidieerd door het Rijk en (respektievelijk) door de gemeenten Amsterdam en Den Haag.

Daar onze overheid in diezelfde tijdspanne het ballet volkomen bleef ignoreren heeft Vlaanderen dus een enorme achterstand op te halen t.o.v. Nederland, daar wij), anno 1967, nog op hetzelfde punt staan als onze Noorderburen nà de oorlog: *het nulpunt*.

Is er dan sinds de bevrijding in Vlaanderen niets gebeurd op balletgebied? Toch wel, en alle initiatieven komen uit Antwerpen (3) maar de resultaten veranderen weinig aan het algemeen beeld van de toestand van het ballet in Vlaanderen.

De in 1920 te Antwerpen geboren Jeanne Brabants vormt in 1943 met haar zusters Jos en Annie (en Paula De Schepper) een kern waaruit na de Bevrijding het „Dansensemble der Gezusters Brabants” ontstaat. Lofwaardige poging om voor het ballet als autonome kunst een plaats op te eisen, maar die ook na enkele jaren wordt opgeheven. In 1947 vormt een groep overmoedige Antwerpse dansers onder leiding van koreografe Valentina Belova een gezelschap dat „Belgische Balletten” wordt genoemd en na één voorstelling te Brussel en te Antwerpen en - jawel! - te Parijs opgedoekt wordt...

Bij de K.V.O.-Antwerpen worden weer regelmatig pogingen gedaan om per seizoen avondvullende balletprogramma's te brengen, maar weer wordt beroep gedaan op koreografen die niet opgewassen zijn tegen hun taak. Deze periode van laagconjunctuur wordt even doorbroken als beroep wordt gedaan op Leonide Katsjoerovski (vóór de oorlog balletmeester aan de Muntchouwborg te Brussel) die een niet onbelangrijk repertoire tracht op te bouwen tijdens de seizoenen 1958-59 en 1959-60. Na zijn vertrek moet weer worden gewacht tot 1967 om gewettigde hoop te kunnen koesteren dat de balletavonden op een hoger peil zullen komen onder leiding van André Leclair (gewezen eerste-danser van de Munt) die vorig seizoen een avondvullende produktie koreografeerde van Prokofiev's „Assepoes” en voor het seizoen 1967-68 een programma van vier balletavonden heeft gepland. De te Antwerpen gestichte Nederlandse Kameropera gunt Terpsichore in haar programma 1958-59 een plaats en vertrouwt de koreografische leiding toe aan Jaak Van Luyth (vroeger bij het ensemble der Gezusters Brabants en solist bij de K.V.O.-Antwerpen). Ook daar heeft de dans zich niet kunnen handhaven en dan stelt Van Luyth met de danseres Yvonne Vermeer een programma samen „Een kijk op Ballet”, dat wordt gekoreografeerd en gekommentarieerd door zijn vrouw Simonne Kaesen. Iets meer uitgebreid wordt het groepje later „Het Reizend Dansteater” genoemd en treedt in Vlaanderen regelmatig op onder de auspiciën van de Dienst voor Volksopleiding van het Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur. Dit is de enige vorm van subsidie die de overheid tot hiertoe heeft verleend aan de balletkunst. Want indien het wel zó is dat sinds 1959 elk jaar tientallen miljoenen worden geïnvesteerd in het „Ballet van de 20e Eeuw” (van Maurice Béjart) dat de Muntchouwborg slechts gebruikt als „werkplaats” om in dienst van het internationaal impresariaat reizen rond de wereld te maken, dan betekent dit niet dat de overheid deze miljoenen ter beschikking stelt van de balletkunst. Deze miljoeneninvestering in het Ballet van de 20e Eeuw is eenvoudig roofbouw op het budget van de lyrische kunst.

Het is ook te Antwerpen - bij gebrek aan de staatsballetschool waarover Paul Grinwis in zijn manifest van 1939 al schreef - dat een inspanning wordt gedaan om het dansonderwijs op ernstiger basis te organiseren. Jeanne Brabants - die, alhoewel een leerlinge van Lea Daan, heeft overgeschakeld naar het „klassieke” ballet - wordt in 1951 aangesteld als leidster van een balletschool verbonden aan de K.V.O. Aanvankelijk een avondschool met leerlingen van om de 15 jaar die er behandeld werden als in een naschools opleidingsinstituut, werd deze onderneming uitgebouwd naar twee grote voorbeelden: de Royal



Ballet School te Londen en de school van het Bolstoiteater te Moskou. In 1962 kreeg deze instelling haar huidig statuut: er bestaan drie afdelingen - een lagere school, een lagere sekundaire school en een hogere sekundaire school - waar de leerlingen gewoon onderwijs genieten en dansonderricht: zes uur per week in de eerste afdeling, voor leerlingen van 8 tot 12 jaar; 12 uur in de 2e, leerlingen van 12 tot 15 jaar en volledige balletopleiding in de 3e afdeling, voor leerlingen van 15 tot 18 jaar. De leerlingen die niet door dringen tot de danscarrière (bij de ± 175 leerlingen is er uiteraard veel meer kaf dan koren) zijn dus gewapend om in het leven een beroep uit te oefenen.

Waar de overheid passief is gebleven inzake organisatie van het dansonderwijs heeft de stad Antwerpen dus pionierswerk verricht dat ongetwijfeld financieel zware offers heeft geëist. Deze school is een unicum in ons land en de oprichting was dus wel een zeer positieve daad. Maar indien Jeanne Brabants - terecht - fier is op het feit dat een aantal dansers die hun opleiding hebben genoten in de school in belangrijke andere balletgezelschappen werden opgenomen (2 in het Ballet van de 20e Eeuw; 4 in het Nationaal Ballet van Nederland - 2 sterdansers en 2 solisten - 1 sterdanser in het Nationaal Ballet van Australië en 1 solist in het Nationaal Ballet van Noorwegen) (4) pleit dit wél voor de degelijkheid van het dansonderwijs, maar onderstreept ook dat die school minder zin heeft (en de financiële offers ervoor eveneens) als de beste elementen carrière maken bij Béjart of in het buitenland en voor de overigen geen andere toekomst is weggelegd dan op de planken van de K.V.O. te dansen in operettes en opera's en, af en toe, tijdens een avondvullend balletprogramma.

Deze balletschool zou m.i. een méér positieve functie kunnen vervullen in het ballet in Vlaanderen. Maar daar kom ik verder op terug.

Na dit alles vraagt de lezer zich wellicht af waarom ik achter de titel „Ballet in Vlaanderen” geen vraagteken heb gezet. Ik heb gearzeld de opdracht tot het schrijven van dit artikel te aanvaarden, omdat er zo weinig positiefs te berichten is. Indien ik het heb geschreven, is het niet om deze eerder negatieve balans te kunnen opmaken, maar om op opbouwende wijze te besluiten met wat er moet - en kan - gedaan worden voor het ballet in Vlaanderen. Meer dan een kwarteeuw geleden had Paul Grinwis in zijn manifest de weg gewezen: het ballet moet - onafhankelijk van de opera - als zelfstandige kunst worden erkend.

In het hoofdstuk „Ballet in België” verschenen in het boek „Dans en Ballet”, samengesteld door Hans Snoek (5), had ik in 1958 geschreven: „Het in een klein land als het onze al zo magere dansbezit dat thans verspreid ligt over verschillende opera's, andere groepjes en het buitenland, zou meer en beter tot stand kunnen brengen als het wordt gebundeld tot een nationaal ballet”. Het verschijnsel „Ballet van de 20e Eeuw” heeft de idee van een nationaal ballet in België, (zoals het in Nederland bestaat) onmogelijk gemaakt. Vlaanderen heeft echter niet alleen - zoals al gezegd - een grote achterstand op te halen t.o.v. Nederland, maar ook t.o.v. Wallonië!

In het Palais des Beaux-Arts te Charleroi zetelt sinds jaren een „Ballet du Hainaut” (onder leiding van Hanna Voos) dat, toen in 1966 de lyrische schouwburgen van Luik, Charleroi en Mons werden samengebundeld tot een „Opéra de Wallonie”, promoveerde tot *Ballet de Wallonie*.

Daarom had ik mijn artikel, inplaats van „Ballet in Vlaanderen” - zoals de opdracht luidde - de titel willen geven *Wanneer een ballet van Vlaanderen?*

Ik meen dat het ogenblik nu uiterst geschikt is.

In september 1967 had een colloquium plaats over de toekomst van de lyrische kunst in Vlaanderen. Door de adviseur-kabinetschef van de minister voor de Nederlandse cultuur werd de wens uitgesproken „aan ons volk een „Opera van Vlaanderen” te schenken, onze cultuur en onze tijd waardig”.

Ik meen dat van deze omstandigheden gebruik moet worden gemaakt om *nu* het ballet definitief te scheiden van de opera om het te erkennen en te installeren als een autonome kunst.

Dàn kan de Balletschool van Antwerpen, naast haar functie dansmateriaal te leveren voor

Parijs, 29 mei 1957: Tijdens het jubileumprogramma van het Grand Ballet du Marquis de Cuevas dansen Rosella Hightower en Paul Grinwis het ballet „Corrida”. Koreografie David Liesjien. (Foto Serge Lido, Paris).



The Eternal Lovers (muziek P.I. Tsjaikovski), ballet van Paul Grinwis, gekreëerd op 1 december 1951 door The Borovanski Ballet Company, te Melbourne, Australië (Foto Hal Williamson, Sydney).

het operaballet van de K.V.O., een meer positieve rol vervullen en meer zin hebben als de beste elementen niet meer naar het buitenland zullen gaan, daar ze een werkterrein in Vlaanderen zullen hebben. Met de materiële steun door de overheid ter beschikking gesteld van het „*Ballet van Vlaanderen*” kunnen dan uitstekende buitenlandse danspedagogen aangeworven worden. Want daar is zelfs Jeanne Brabants zich van bewust dat het een noodzakelijkheid is, die nu om financiële redenen onmogelijk kan vervuld worden.

Dàn kan ook een koreograaf als Paul Grinwis, met een internationale staat van dienst zoals weinigen bij ons (6) ook in Vlaanderen een taak vervullen.

Dàn kan...

Maar het woord is nu aan de minister voor de Nederlandse kultuur, om, bijgestaan door deskundigen terzake, een volwaardige balletbeleid te voeren.

Mijn inziens kunnen de financiële lasten, net als voor de (toekomstige) Opera van Vlaanderen, worden gespreid over provinciebesturen en gemeenten van Oost- en West-Vlaanderen, Antwerpen, Limburg en Noord-Brabant. Want het Ballet van Vlaanderen zal optreden te Gent, Brugge, Antwerpen, Hasselt, Mechelen (Leuven) en later in andere gemeenten waar schouwburgakkomodatie is. (Daarbij komen uiteraard talrijke neven-activiteiten: voordrachten, filmavonden, tentoonstellingen gewijd aan het ballet).

Het wachten is nu op de dag dat de overheid een balletpolitiek gaat voeren (laat het a.u.b. geen... politiek ballet worden!) om, „*ons volk (ook) een Ballet van Vlaanderen te schenken, onze kultuur en onze tijd waardig*”.

(1) Vergelijkingen bij Rusland, waar het dansonderwijs een staatsaangelegenheid is, hebben geen zin. Maar Vlaanderen kan wél vergeleken worden bij Denemarken met 3,5 miljoen inwoners, waar sinds 2 eeuwen een nationale dansschool bestaat.

(2) Elsa Darciel: *Naar een Vlaamsche Danskunst..* - Bernaerts - De Phalanx - Brussel 1941.

(3) Over de Koninklijke Opera te Gent is hier niets meer te melden: het ballet blijft er het (stiefmoederlijk behandelde) kind van de (opera)rekening. De balletten die vroeger sporadisch werden opgevoerd als aanvulling van een opera, zijn de laatste jaren ook afgeschaft. Het corps de ballet dat optreedt in de opera's en operettes is geworden tot een karikatuur (8 danseressen!).

(4) Inlichtingen verstrekt door Jeanne Brabants in een open brief aan directeur Huisman, verschenen in „*Volksgazet*” van 2-3-1964.

(5) *Dans en Ballet*, samengesteld door Hans Snoek E.A. - Geïllustreerde Salamander 6-43. Uitg. Em. Querido, Amsterdam - 1959.

(6) Grinwis' internationale carrière begon in 1947 bij het *Original Russian Ballet* van Col. W. de Basil, waar hij opklimt tot de rang van solist. Het seizoen 1949-50 is hij eerste-danser aan het *Grand Théâtre de Bordeaux*, waar hij zijn debuut maakt als koreograaf. Daarna reist hij met het *Grand Ballet du Marquis de Cuevas* naar Amerika en van daar naar Australië, waar hij eerste sterdanser wordt bij het *Borovansky-Ballet* en weldra aangesteld als koreograaf. In 1957 terug in Europa krijgt hij van Sonia Gaskell (*Het Nederlands Ballet*) opdracht een ballet te maken voor het Holland Festival en in het jubileumprogramma van het *Grand Ballet du Marquis de Cuevas* danst Grinwis met als partner de beroemde Roselia Hightower. Hij keert terug naar Australië bij het Borovansky-Ballet, organiseert het „*Balletfestival van Auckland*” (Nieuw-Zeeland) en reist met steun van het Arts Council met een eigen gezelschap. In 1963 opnieuw in Europa produceert hij een ballet voor het *Scapino-Ballet* (Nederland). Tijdens de seizoenen 1964-65 en 1965-66 was hij directeur van het ballet bij het *Grand Théâtre de Bordeaux*.