

De lessen van de levensloop

Danseressen over ambities en keuzes

In 2000 zond de BBC een documentaire uit ter gelegenheid van de negentigste verjaardag van de Britse balletdanseres Alicia Markova. In deze documentaire vertelde danscriticus Clive Barnes bewonderend dat Markova het leven van een non had geleid. Toen de danseres zelf aan het woord kwam bevestigde zij dit en voegde eraan toe dat alleen op deze manier een danscarrière als de hare mogelijk was geweest. Volgens haar zou een huwelijk of moederschap het opgeven van haar dansen hebben betekend. Het beeld van balletdanseressen als nonnen, die alles opgeven voor hun danscarrière, is een beeld dat zowel binnen als buiten de balletwereld bestaat. In populaire verbeeldingen van het ballet, zoals speelfilms en romans, wordt de vrouwelijke hoofdpersoon onveranderlijk voor de keuze gesteld tussen haar liefde voor een man en haar liefde voor de dans.¹ Danseressen met ambities lijken naast het ballet geen leven te mogen hebben.

De tegenstelling tussen dansen en leven was een van de onderwerpen die aan de orde kwamen in de biografische interviews die ik vanaf 1992 met Nederlandse professionele balletdanseressen heb gehouden. In het kader van een onderzoek naar 'de achterkant' van het ballet maakte ik levensverhalen met

* Ook nu weer was Kathy Davis degene die mij stimuleerde verder te kijken. Ik dank haar voor haar commentaar en waardevolle redactionele adviezen.

1 Het meest klassieke voorbeeld is ongetwijfeld de film *The Red Shoes* (1948) en meer recent de film *The Turning Point* (1977). Centraal in de laatste is de ontmoeting van twee vriendinnen die beiden deel uitmaakten van hetzelfde balletgezelschap. De één koos voor een huwelijk en gezin met een collega-danser, de ander voor een danscarrière. De film draait om deze tegenstelling. Parallel aan de ontmoeting tussen de beide vriendinnen loopt het verhaal van de dochter van de echtgenote/moeder die, anders dan haar moeder, wel voor de dans kiest maar tegelijkertijd haar eerste liefdesaffaire jammerlijk ziet mislukken. Ook van deze film is de boodschap duidelijk: voor vrouwen zijn de liefde en een danscarrière niet te combineren.

vijfentwintig danseressen en negen dansleerlingen. Ook observeerde ik de dagelijkse ochtendlessen bij professionele dansgezelschappen en dansacademies en bracht ik tijd door in de studio's en achter de schermen bij voorstellingen. Naast de voor de hand liggende literatuur, zoals danshistorische overzichten en studies op het gebied van dansanalyse, las ik een groot aantal (auto)biografieën van danseressen (zie ook Aalten 1994; 1997a; 1997b; 2002).

Er bestaat nauwelijks sociologisch onderzoek over de balletwereld. Behalve het vergelijkende onderzoek van Wulff (1998) over internationale netwerken en subculturen van vier grote balletgezelschappen ben ik slechts twee artikelen over omgangsvormen en verwachtingspatronen bij professionele balletopleidingen tegengekomen (Hall 1977; Lorenz Dietz 1994). Wie meer wil weten over het dagelijks leven van balletdanseressen is aangewezen op de verschillende journalistieke portretten van dansgezelschappen (Mazo 1974; Stevens 1976; Gordon 1983) en op autobiografieën van danseressen zelf (De Mille 1951; Fonteyn 1975; Bentley 1982; Brady 1982; Seymour 1984; Kirkland 1986; Porter 1989; Farrell 1990; Kent 1997; Bull 1999; Bussell 1999). Het is geen verrassing dat uit de journalistieke portretten en de autobiografieën een wat genuanceerder beeld over de tegenstelling tussen dansen en leven naar voren komt dan uit de populaire verbeeldingen. Toch wordt ook in deze literatuur regelmatig de indruk gewekt dat dansen en leven voor een professionele balletdanseres een onmogelijke combinatie vormen.

Soms wordt dit zelfs letterlijk gezegd, zoals in het dagboek dat de Amerikaanse danseres Toni Bentley gedurende een winterseizoen van het vooraanstaande New York City Ballet (NYCB) bijhield. Bentley schrijft:

We call 'living' what we don't do – we dance, we don't live. After all, we are allowed none of the decorations – no love life, no food, no liquor, no late nights, no drugs. This is the general rule. Of course we are human and forget ourselves periodically and lapse into 'living' habits, but the inevitable repercussions always let us know when living is interfering with dancing! (1982: 18).

Enkele maanden later:

Today is my birthday. I'm twenty-three years old, and I think I've discovered my problem – not the cure, but the problem. It is not dancing that has been making me miserable, it is what dancing does not allow that I've missed. (...) I am starved for people, life, thoughts, conversation, alternatives to my NYCB world. I need only a few hours out in the real world to return joyful and by choice to my tendus. But I must have that choice (1982: 117-118).

In de maanden dat zij haar dagboek bijhoudt kampt Bentley met de vraag waarom zij lijkt te moeten kiezen tussen dansen en leven. Zij vindt geen antwoord op haar vraag en aan het eind van het seizoen verlaat zij het balletgezelschap, omdat, zoals zij schrijft, het dansen haar niet langer meer gelukkig maakt en zij wil leven.

Bentley's worsteling is het onderwerp van dit artikel. Geïntregeerd door haar dagboek ging ik op zoek naar een antwoord op de vraag hoe Nederlandse professionele danseressen omgaan met de schijnbare onmogelijkheid om dansen en leven te combineren. Ik schrijf met opzet 'schijnbaar', omdat danseressen uiteraard, in tegenspraak met Bentley's wat pathetische uitroep ('we dance, we don't live') suggereert, wel degelijk leven. Tijdens mijn onderzoek bleek dat juist het gebruik van levensverhalen als methode mij in staat stelde een nieuwe visie op de tegenstelling tussen dansen en leven te ontwikkelen die de uitspraken van Alicia Markova en haar Amerikaanse collega Toni Bentley in een ander licht zet.

Een veeleisend vak

In de balletwereld bestaat een, vaak letterlijk uitgesproken, verwachting dat dansers met niets anders bezig zijn dan met hun vak. Aan de ene kant is er de enorme aanslag die het dansen doet op de tijd en energie van dansers. De dagelijkse werkelijkheid van ochtendlessen, middagrepetitities en avondvoorstellingen laat simpelweg weinig ruimte voor andere activiteiten. Dit tijdgebrek begint al tijdens de opleiding, met de balletlessen die jonge kinderen naast hun gewone schooltijden moeten volgen. Aan de andere kant is er het idee dat een echte danseres leeft voor haar vak en dat zij alles daaraan ondergeschikt zal maken. Volledige toewijding zou het kenmerk van de ware danseres zijn. Het ballet is haar grootste liefde en al het andere komt op de tweede plaats. Zo geformuleerd is de tegenstelling tussen dansen en leven vooral een kwestie van tijd en identiteit. Danseressen hebben geen tijd voor iets anders dan hun vak en een échte danseres wil bovendien niets anders dan dansen.

In de autobiografieën van danseressen zijn talloze voorbeelden te vinden van de eisen die het ballet stelt. Van de Russisch-Amerikaanse choreograaf en artistiek leider George Balanchine is bekend dat hij verliefdheden van zijn danseressen ontmoedigde en soms zelfs actief tegenwerkte. Danseressen Gelsey Kirkland (1986) en Allegra Kent (1997) doen beiden verslag van Balanchine's opstelling, maar ook van hun verzet daartegen en de gevolgen die dit had voor het verloop van hun carrière. Kent kreeg zelfs kinderen terwijl zij bij zijn

gezelschap danste. Zij was een van Balanchine's favoriete danseressen en na de geboorte van haar eerste kind lukte het haar weer bij hem in de gratie te komen. Maar Balanchine zei wel tegen haar: 'Forget your husband. Forget your baby. Work, work, work' (Kent 1997: 183). Vijf maanden nadat hij haar deze opdracht gaf was zij opnieuw zwanger. Dit kostte haar de positie die zij in het gezelschap innam. Zij kreeg steeds minder rollen en werd uiteindelijk nagenoeg op non-actief gezet.

De veeleisendheid van het dansvak en de verknooptheid van beroep en identiteit vormen de dagelijkse werkelijkheid waar danseressen van jongsaf aan mee te maken hebben. Veel danseressen die ik heb gesproken startten heel jong, vaak rond hun vierde of vijfde jaar, met hun eerste balletlessen. Vanaf het moment dat ze toegelaten waren tot de vooropleiding en het serieus werd – meestal rond het negende levensjaar – bepaalde het ballet hun dagrooster. Alle danseressen die ik interviewde vertelden verhalen over hoe zij als kind 's morgens vroeg de deur uitgingen en er pas 's avonds laat weer inkwamen. De rest van het gezin had dan al gegeten, voor hen werd apart gekookt of iets opgewarmd. 'Ik viel heel vaak in slaap boven mijn huiswerk,' is een uitspraak die ik veelvuldig heb gehoord. Hun dagen waren vol, met het gewone schoolwerk en voor en na schooltijd de balletlessen. Uit recent onderzoek dat gedaan werd onder leerlingen van drie vooropleidingen (Amsterdam, Den Haag en Rotterdam) bleek dat dansleerlingen gemiddeld zestien uur per week aan danslessen besteedden. Daar kwam nog eens hetzelfde aantal uren bij van aan dans gerelateerde activiteiten, zoals heen en weer reizen en behandeling van blessures (Mariën & Van Pelt 1998; Van Rossum 2000). Reizen is vaak onvermijdelijk, omdat er maar enkele academies zijn waar leerlingen terecht kunnen voor een professionele vooropleiding. Ook de danseressen uit mijn eigen onderzoek verhaalden over de belasting van het reizen. Sommigen woonden zo ver van de opleiding dat heen en weer reizen niet mogelijk was. Zij waren al op jonge leeftijd uit huis gegaan en opgenomen in een pleeggezin.

Na de opleiding doet zich een vergelijkbare situatie voor. Net als bij dansleerlingen neemt het ballet in het leven van professionele danseressen zowel praktisch als emotioneel een zeer grote plaats in. Bij Het Nationale Ballet zijn dansers verplicht deel te nemen aan de dagelijkse ochtendles. Daarna hebben zij gedurende de middag repetities en in veel gevallen is er 's avonds een voorstelling. Formeel hebben dansers een 38-urige werkweek, maar in de praktijk worden zij geacht veel meer uren beschikbaar te zijn. Tijdens het seizoen brengen de meeste dansers zes hele dagen en vele avonden per week door in de studio's en op het podium van het Muziektheater. Om niet boven het formeel overeengekomen aantal arbeidsuren te komen worden voorstellin-

gen, reistijden bij tournees en soms zelfs de dagelijkse lessen niet als arbeidstijd beschouwd. De situatie bij andere dansgezelschappen is niet veel anders.

In een groot gezelschap als Het Nationale Ballet, waar meerdere balletten tegelijk worden ingestudeerd door verschillende *casts*, zijn de roosters van de middagrepetitities voortdurend aan verandering onderhevig. Dansers weten vaak op z'n vroegst een dag van tevoren hoe hun dagprogramma eruit zal zien. Dit houdt een permanente beschikbaarheid in en maakt een sociaal leven buiten de dans haast onmogelijk. Tijdens mijn onderzoek werd ik zelf bij herhaling met dit probleem geconfronteerd omdat het vaak letterlijk onmogelijk was om een tijdstip te vinden waarop een danseres uitvoerig kon worden geïnterviewd. Uit de verhalen van de danseressen bleek welke gevolgen de verwachting van permanente beschikbaarheid heeft voor de manier waarop zij hun leven inrichten. Tijdens familiefeestjes en andere sociale gelegenheden moeten zij meestal verstek laten gaan omdat ze moeten werken of gewoon te moe zijn. Ook voor andere activiteiten – hobbies of het volgen van cursussen of opleidingen – is nauwelijks gelegenheid.

De mystiek van de uitverkorenen

Wie als socioloog/antropoloog langere tijd rond loopt in de balletwereld en probeert deze te beschrijven, grijpt haast onvermijdelijk naar het begrip *greedy institution* dat de Amerikaanse socioloog Lewis Coser in 1974 introduceerde. In zijn gelijknamige boek beschreef Coser *greedy institutions* als 'organizations and groups which (...) make total claims on their members and which attempt to encompass within their circle the whole personality. (...) Their demands on the person are omnivorous' (1974: 4). Coser stelt dat individuen in de moderne samenleving vele verschillende rollen en verantwoordelijkheden hebben, die soms met elkaar conflicteren. Omdat de meeste moderne sociale instituties slechts beperkte eisen stellen, slagen individuen er over het algemeen wel in aan hun veelsoortige verplichtingen te voldoen. Maar er zijn instituties die gulziger zijn, zoals het leger en religieuze sektes. Gulzige instituties vragen van hun leden een exclusieve en onverdeelde loyaliteit en slokken hen daarmee volledig op. In ruil hiervoor geven zij hun het gevoel tot een bijzondere groep te mogen behoren. Dit gevoel van bijzonderheid fungeert als symbolische grens die leden en niet-leden van elkaar scheidt.

Binnen de beroepscultuur van het ballet is een volledige toewijding aan het vak vanzelfsprekend. Het veeleisende karakter van het werk maakt het actief onderhouden van contacten en interesses buiten de danswereld niet gemakke-

lijk. De leefwereld van danseressen wordt daardoor letterlijk kleiner, maar tegelijkertijd heel bijzonder. De Amerikaanse journalist Joseph Mazo spreekt in dit verband over de 'Chosen People Mystique' (1974: 103). Hij schrijft:

The dance theatre is not far removed from the convent. There is the same mortification of the flesh, the same adoration of saints – the canonized great of the company, whose roles are now executed by others – the same conditioning of beliefs, the obedience to superiors, the absolute knowledge that one has been called to serve an ideal beyond the power of those who remain outside the walls. And often, as in all limited groups, there comes a sense of superiority to those outside, a knowledge that we can do things that they can't. The knowledge is correct, the superiority justified (Mazo 1974: 105).

Voor danseressen vormt de mystiek der uitverkorenen de achtergrond waartegen zij hun keuzes maken. Deze mystiek is niet alleen een idee, maar ligt verankerd in de wijze waarop balletdansers worden opgeleid en in het systeem van audities en casting. De lange opleidingsperiode brengt dansleerlingen de technische vaardigheden van het beroep bij. In de dagelijkse lessen maken zij kennis met de taal en leren zij de omgangsvormen die in de balletwereld gangbaar zijn. Naast het overbrengen van de vereiste techniek dient de dagelijkse les ook om leerlingen een juiste werkhouding bij te brengen en hun een plaats te wijzen in de hiërarchie van de balletwereld (Hall 1977; Buckroyd 2000). De Franse termen die de balletdocent gebruikt om de passen en posities aan te duiden hebben naast een praktische ook een symbolische betekenis. Het gebruik van het eigen jargon verwijst naar de lange traditie van het ballet en de oorsprong ervan aan het Franse hof. Bovendien kunnen docenten en leerlingen zich ermee onderscheiden van de 'gewone' wereld. Zoals een leerling in het onderzoek van Hall het formuleerde: 'It's just tradition, I guess. If we used English, it wouldn't seem like ballet' (1977: 198). Kennis van de Franse termen dient als een soort toegangsbewijs tot de exclusieve wereld van het ballet.

Docenten, choreografen en artistiek leiders fungeren als 'poortwachters' naar de wereld van de dans (Smith 1998). Zij staan letterlijk tussen de danseres en de dans, omdat zij degenen zijn die beslissen of een danseres wel of niet zal dansen. Dit begint bij de allereerste auditie waar besloten moet worden of een dansleerling wordt toegelaten tot de vakopleiding, het gaat door bij de audities die een danseres moet doen om toegelaten te worden tot een gezelschap en blijft ook gedurende de professionele danscarrière bij de casting van nieuwe balletten. Die permanente afhankelijkheid van dansers brengt autoritaire verhoudingen met zich mee waarin aan de docent en artistiek leiders almacht

en alwetendheid worden toegekend en van dansers en danseressen strikte gehoorzaamheid en totale beschikbaarheid worden verwacht. Als beloning voor hun toewijding worden zij toegelaten tot de balletwereld. De mystiek der uitverkorenen dient om de bittere smaak van de permanente afhankelijkheid te verzachten.

Ambities, keuzes en evenwicht

De dagelijkse realiteit van professionele danseressen is een leven waarin dans een grote plaats inneemt. Zonder uitzondering besteedden de danseressen die ik heb geïnterviewd het grootste deel van hun tijd aan hun werk. Zij werkten 's avonds, in het weekend en tijdens feestdagen die voor anderen juist vrije tijd betekenen, zoals de kerstdagen. Zij werkten dikwijls onder grote druk, want voorstellingen volgen elkaar snel op en er moeten voortdurend nieuwe balletten worden aangeleerd. In een groot gezelschap als Het Nationale Ballet eist de steeds wisselende programmering zijn tol, terwijl het werken bij kleinere gezelschappen zwaar is omdat er gereisd moet worden en dansers daar in alle balletten meedansen. Hun werk is fysiek veeleisend waardoor zij ook als zij vrij hebben vaak te moe zijn om andere dingen te doen.

Maar de grote aanslag die het ballet deed op hun tijd en energie had niet tot gevolg dat zij geen leven hadden. Integendeel, hun verhalen lieten zien hoe zij voortdurend bezig waren een balans te zoeken tussen de passie waarvan zij hun beroep hadden gemaakt en andere terreinen van het leven. Ik onderscheid globaal drie verschillende manieren waarop danseressen omgaan met de schijnbare onmogelijkheid dansen en leven te combineren. De eerste manier benoem ik met de titel van de autobiografie van de Britse danseres Darcey Bussell, een *Life in Dance*. Door het leven in de dans en de danswereld te zoeken wordt een belangrijk obstakel – het gebrek aan tijd – opgelost. Danseressen die behoefte hebben aan contacten en activiteiten buiten de dans kiezen vaak voor een van de twee andere manieren. Bij de tweede manier, een fasering van hun leven, wisselen dansen en leven elkaar als het ware af. Bij de derde manier zetten danseressen wel hun danscarrière voort, maar worden de eigen ambities in de dans bijgesteld en krijgen andere elementen in het leven een grotere plaats. De keuze voor de tweede of derde manier gaat over het algemeen gepaard met een expliciete kritiek op de 'Chosen People Mystique'. Aan de hand van voorbeelden uit de levensverhalen van danseressen zal ik hieronder laten zien hoe zij dansen en leven combineren.

Toni Bentley was in de periode dat zij haar dagboek bijhield op zoek naar ‘people, life, thoughts, conversation’, daarmee suggererend dat deze niet te vinden waren binnen de beperkingen van haar danseressenbestaan. Er zijn echter genoeg danseressen die dit beslist niet met haar eens zouden zijn. Voor hen biedt de balletwereld zelf voldoende mogelijkheden om een rijk sociaal leven op te bouwen. Ook voor een liefdesrelatie hoeft men de balletstudio’s niet uit. De Nederlandse danserewereld kent vele echtparen. Danseres Alexandra Radius en danser Han Ebbelaar, choreograaf Jiri Kylián en danseres Sabine Kupferberg en choreograaf Hans van Manen en videomaster Henk van Dijk zijn slechts enkele van de bekendste namen van balletmensen die werk en liefdesleven combineren. Wie de adressenlijst van dansers en andere medewerkers van Het Nationale Ballet bekijkt stuit op meerdere dubbele adressen van mensen die met elkaar samenwonen. Een van de danseressen die ik interviewde, Anne van Tol, sprak met tevredenheid over zo’n leven in de dans. Van Tol danste aan het begin van de jaren zeventig bij het Nederlands Dans Theater en daarna bij Scapino Ballet, waar zij vervolgens als balletmeester werkte. Zij vertelde:

Bij het Nederlands Dans Theater ben ik heel verliefd geworden en later bij Scapino werd het hoofd van de techniek verliefd op mij. Daardoor had ik het gewone leven altijd bij mijn werk. Degene met wie je was, was ook met dat vak bezig. Wel op een andere manier, maar dat was ook wel goed. Daardoor kon hij weleens zeggen: mens, waar maak je je druk om? Ik heb nooit een privé-leven daarbuiten gehad, het ging altijd samen (interview 30-3-2001).

Danseressen die zich juist buiten de danserewerld wilden begeven voor ‘people, life, thoughts, conversation’, kozen dikwijls voor de tweede manier: een fasering van hun leven. Gedurende de eerste jaren van hun danscarrière stortten zij zich vol overgave op de dans. Hun gerichtheid daarop was zo groot en het dansen zo bevredigend dat er geen sprake was van een gevoel van gemis of frustratie. Op het moment dat dat gevoel zich wel voordeed realiseerden zij zich dat zij keuzes zouden moeten maken. Tessa Cooke had negen jaar gedanst bij het Nederlands Dans Theater en was met haar zeventwintig jaar nog relatief jong toen zij stopte. Cooke:

Ik was zeventien jaar toen ik auditie deed en werd aangenomen bij de Junioren (nu Nederlands Dans Theater 2). Daar heb ik drie jaar gedanst en dat waren echt mijn beste jaren. Ik was leergierig en er kwamen zoveel nieuwe ervaringen op me af. Het was zo’n raar leven, ik was nooit thuis. Ik had wel een kamer,

maar daar was ik nooit. Ik ging meestal tussendoor bij mijn moeder de ijskast leeghalen. En altijd maar gewoon doordansen. Heerlijk! Geen zorgen aan je kop, want daar ben je te moe voor. Dat ervaaarde ik toen als prettig.

Cooke ging na drie jaar bij de Junioren door naar de 'grote groep', het gezelschap dat nu Nederlands Dans Theater 1 wordt genoemd. De eerste twee jaren daar waren even druk. Maar daarna kreeg zij het rustiger. Ze kreeg minder rollen te doen, omdat er in een groot gezelschap nu eenmaal meer danseressen zijn die dezelfde rollen kunnen dansen. Cooke vertelde over die periode:

Toen had ik opeens tijd om over dingen na te denken. Ik werd ook meer met mezelf geconfronteerd. Bij de Junioren was daar gewoon geen tijd voor.

Ze kreeg een serieze liefdesrelatie en de behoefte aan een privé-leven groeide. Cooke:

Ik kreeg meer plezier in het dansen doordat ik nu ook iets naast het dansen had, ik had iemand bij me. Maar aan de andere kant begon ik me steeds vaker gefrustreerd te voelen als ik andere dingen moest laten vallen omdat dat dansen altijd vóórging. Toen merkte ik hoe moeilijk het was om er dingen naast te doen. Ik werd ook kritischer, ging me steeds vaker afvragen of ik een bepaald ballet wel interessant genoeg vond. Ik ben echt gek op dansen, maar het nam zoveel tijd in beslag.

Haar twijfels namen toe en deden haar uiteindelijk besluiten bij het gezelschap weg te gaan.

Bij Het Nationale Ballet is achtendertig jaar de officiële leeftijd waarop dansers met pensioen gaan. Uitgebreide aandacht in de pers voor 'oma' Jeanette Vondersaar die pas op haar zesenvetigste vertrok en krantenberichten over dansers die door een ernstige blessure gedwongen zijn tegen hun zin te stoppen wekken de indruk dat dansers niets liever willen dan zo lang mogelijk op het toneel te staan. Mijn onderzoek laat echter een ander beeld zien. Uit de verhalen van danseressen blijkt dat het zogenaamd voortijdig afbreken van de eigen dansloopbaan een welbewuste keuze kan zijn, die voorkomt uit de behoefte tijd en energie vrij te maken voor een leven buiten de dans. Er bestaat geen systematisch onderzoek naar dansersloopbanen, maar wie naar de schaarse cijfers kijkt, ziet dat de overgrote meerderheid van de balletdansers al lang vóór de officiële pensioenleeftijd ophoudt. De motivaties om te stoppen met dansen zijn divers. Een beperkt onderzoek in 1989 onder

een gevarieerde groep dansers in Frankrijk wees uit dat zij merendeels ophielden met dansen vanwege een 'change of interests' (Leach 1997: 47). Soms speelt een blessure een rol, maar meestal is deze slechts een aanleiding om de eigen danscarrière eens kritisch onder de loep te nemen en vervolgens te kiezen voor een nieuwe fase.

Daniëlle Valk danste ruim negen jaar bij Het Nationale Ballet. De laatste jaren van haar dansloopbaan kreeg zij net als Tessa Cooke steeds meer last van een gevoel van tijdgebrek. Zij had behoefte aan andere activiteiten, een sociaal leven buiten de dans, maar de organisatie van het werk liet dit niet toe. Valk:

Vroeger begreep ik het nooit als mensen tegen me zeiden dat ik zoveel opgaf voor het ballet. Maar toen ik een vriend kreeg, leerde ik andere mensen kennen en dan wil je weleens afspreken. Maar ja, dan had ik iedere keer weer een voorstelling. Als ik dan naar huis fietste en ik zag al die mensen gezellig samen in een restaurant zitten kon ik soms ontzettend kwaad worden (interview 18-10-1996).

In diezelfde periode veranderde haar houding ten opzichte van het ballet. Ze kreeg kritiek op het artistieke beleid dat zich meer dan vroeger richtte op klassieke balletten en oriënteerde zich op een danscarrière elders. Ondertussen bleek dat de pijn die zij regelmatig voelde aan haar teen zich had ontwikkeld tot een chronische blessure. Valk:

Ik heb toen aan de fysiotherapeut gevraagd hoe lang ik nog zou kunnen dansen. Ik kreeg te horen dat ik volgens hem nog zo'n drie tot vijf jaar door zou kunnen werken. Toen dacht ik: wil ik dat wel? Ik was uitgekeken op het repertoire, de uitdaging was ervan af. En ik ging me steeds meer ergeren aan het gebrek aan organisatie in het werk en de manier waarop je als danser behandeld wordt. Dus toen besloot ik te stoppen. Achteraf denk ik dat ik op tijd die keuze heb gemaakt. Ik heb lang genoeg gedanst om zonder verlangen terug te kijken, maar ik heb niet het gevoel dat ik mijn leven verspeeld heb. En ik ben nu nog jong genoeg om een ander vak te leren.

Net als Tessa Cooke hield Daniëlle Valk al vóór haar dertigste op met dansen.

Danseressen hebben, naast de hierboven genoemde redenen, nog een aanleiding om te kiezen voor een fasering van hun leven: moederschap. Voor veel danseressen is de keuze namelijk niet tussen dansen of kinderen krijgen, maar is het vooral de vraag wanneer zij aan kinderen beginnen. Hierin wijken zij niet af van andere carrièrevrouwen die immers ook rond hun dertigste de bekende biologische klok gaan horen tikken. Danseressen hebben het voordeel dat een

dansloopbaan jong begint. De meeste danseressen worden rond hun achttiende jaar aangenomen bij hun eerste gezelschap. Tegen de tijd dat zij dertig zijn hebben zij er al een carrière van twaalf jaar opzitten. De gedachte aan zwanger worden kan een aanleiding zijn eens stil te staan bij de eigen loopbaanwensen. De danseressen uit mijn onderzoek die op het moment dat ik hen interviewde die leeftijd hadden, waren bijna allemaal bezig met de vraag wanneer zij kinderen wilden en wat dit zou betekenen voor hun dansen. Inmiddels heb ik al heel wat geboortekaartjes ontvangen en zijn de meesten met dansen gestopt.



Monique Duurvoort, 14 mei 1996, Stadsschouwburg Utrecht
Foto: Deen van Meer

Er is nog een derde manier waarop danseressen dansen en leven combineren. Uit de verhalen bleek dat danseressen die wel wilden blijven dansen maar ook belang hechtten aan een leven naast de dans daarvoor soms de eigen ambities

op dansgebied bijstelden. Dit ging meestal samen met een kritische kijk op de 'Chosen People Mystique'. De achttwentigjarige Monique Duurvoort maakte ten tijde van ons gesprek deel uit van het corps de ballet van Het Nationale Ballet. Zij vertelde hoe zij al vanaf het begin van haar danscarrière een zekere reserve voelde ten aanzien van de mystiek van de uitverkorenen. Tijdens haar opleiding had zij bewust de contacten met vrienden en vriendinnen van school aangehouden om te voorkomen dat zij alleen nog maar met dansers om zou gaan. Die vriendenkring van niet-dansers hielp haar het ballet in proportie te houden. Duurvoort:

De drukte van het dansersleven wordt soms ook wel wat overdreven. Ja, we hebben vaak een vol rooster, maar er zijn ook rustiger periodes in een balletseizoen. Die gebruik ik dan om vrienden te zien en uit te gaan. Dansers zijn zo vaak alleen maar met hun vak bezig. Dat moet ook wel, omdat het zo veeleisend is, maar ik vind andere dingen ook interessant. Ik ga graag om met mensen die totaal iets anders doen. Er zijn dansers die vierentwintig uur per dag alleen maar bezig zijn met het ballet. Dat geldt voor mij niet.

Bij andere danseressen kwam de relativering van de plaats die de dans in hun leven innam wat later in hun carrière, wanneer zij bijvoorbeeld merkten dat zij ongeveer op hetzelfde niveau bleven. Jeannette den Blijker, eveneens danseres bij Het Nationale Ballet, dat als enige Nederlandse gezelschap met een rangenstelsel werkt, vertelde:

Ik heb altijd het streven gehad om kei- en keigoed te worden. Ik wilde solist worden en wist dat je dan heel hard moest werken. Ik wist ook zeker dat ik dat kon. Dat was mijn doel en daardoor hield ik het vol. De eerste jaren bij het gezelschap leerde ik alle balletten mee, ook als ik helemaal niet op de castinglijst stond. Zo fanatiek was ik (interview 17-9-1997).

Maar toen stokte haar ontwikkeling. Het besef dat zij binnen dit gezelschap niet verder zou komen, droeg ertoe bij dat zij een zekere afstand tot haar vak ging voelen. In dezelfde tijd kreeg ze meer belangstelling voor de wereld buiten de dans. Terugkijkend:

Ik vind het gezond als je ook andere dingen doet. Andere dingen naast de dans en buiten het gezelschap. Dan blijf je nuchter. Maar het zou kunnen dat ik daarom nooit verder ben gekomen dan het corps de ballet.

Dansen en leven worden ook geïntegreerd wanneer een danseres besluit kinderen te krijgen en toch haar danscarrière voort te zetten. Dit is minder zeldzaam dan het beeld van danseressen als nonnen suggereert. Bij het Nationale Ballet zijn dansende moeders in alle rangen van het gezelschap te vinden (Aalten 1998). Kleinere dansgezelschappen hebben minder moeders, omdat de onmisbaarheid van alle dansers daar groter is en danseressen minder gemakkelijk kunnen besluiten enige tijd ertussenuit te gaan. In een groot gezelschap als Het Nationale Ballet is die ruimte er wel. Dan kan het besef dat een danscarrière uiteindelijk altijd eindig is zelfs een reden zijn om dansen en moederschap te combineren. Danseres Brenda Bood was met haar vijftwintig jaar nog betrekkelijk jong toen zij zwanger werd van haar eerste kind. Zij vertelde:

Ik was er gewoon aan toe. Ik wist dat ik graag kinderen wilde en ik wilde er ook niet te laat aan beginnen. Want ik vind dansen ontzettend leuk en ik wil het zo lang mogelijk blijven doen, maar je kunt niet je hele leven blijven dansen. Ik wil ook nog andere dingen gaan doen en dan is het beter om niet te laat aan kinderen te beginnen (interview 16-12-1993).

Een paar jaar later kreeg zij haar tweede dochter. Met twee kinderen bleef ze nog twee jaar bij Het Nationale Ballet dansen en besloot toen pas te stoppen.

Uit de verhalen van de Nederlandse danseressen blijkt dat het ballet van zijn beoefenaren een grote toewijding vraagt. Maar anders dan Alicia Markova benadrukken zij dat het belangrijk is niet alleen te leven voor de dans. Zij signaleren het gevaar van 'oogkleppen' en waarschuwen daarvoor. Deze houding vond ik terug in de autobiografie van de Britse danseres Darcey Bussell (1999). Bussell was pas negentwintig jaar toen zij haar levensverhaal publiceerde en haar boek lijkt vooral te zijn bedoeld om tegenwicht te bieden tegen de, in haar ogen ouderwetse en verkeerde, beeldvorming die door haar oudere collega en landgenote in stand wordt gehouden. Ook Bussell stelt dat passie voor de dans een noodzaak is om het danseressenbestaan te kunnen volhouden, maar daarnaast moet er tijd en gelegenheid zijn voor andere zaken. Bussell:

This is a hard balance to find. Dancers have to be obsessive about ballet, it has to be what they love doing most and what they are most determined to succeed at. But they have to be able to keep it in proportion. I find that it's just as important for me to be able to cut off and relax as it is to be able to work hard, not only because it allows my body to recover but because it gives me a rest from

the pressure. I have to strive to be normal in order to keep the job in proportion (1999: 4).

Met andere woorden, een echte danseres houdt dansen en leven in evenwicht.

De lessen van de levensloop

Het verzamelen en analyseren van levensverhalen is een tijdrovende onderzoeksmethode. Vanwege de grote aanslag op de tijd van zowel onderzoeker als geïnterviewde is het aantal levensverhalen dat wordt verzameld meestal beperkt en is generalisering van de resultaten nauwelijks mogelijk. Daar staat tegenover dat de methode onderzoeksmateriaal oplevert waarin de complexiteit van menselijke verhoudingen en individuele variatie vanzelfsprekend aanwezig zijn. Ook aandacht voor historische ontwikkeling en verandering is bij deze methode ingebouwd (zie ook Aalten & Morée 1994). Omdat ik in mijn onderzoek geïnteresseerd was in de verschillen tussen balletdanseressen onderling en in de ontwikkelingen die zij tijdens hun (dans)leven doormaken, was het gebruik van levensverhalen een voor de hand liggende keuze. Toch heb ik regelmatig getwijfeld aan de juistheid ervan (zie ook Aalten 1995). Het was moeilijk danseressen te vinden die tijd hadden en geïnteresseerd waren in het vertellen van hun verhaal en de verhalen die ik te horen kreeg leken in eerste instantie niets toe te voegen aan de bestaande literatuur. Nu terugkijkend ben ik er echter van overtuigd dat het biografische karakter van mijn materiaal mij inzichten heeft opgeleverd die ik anders niet had verkregen. Aan het eind van dit artikel wil ik deze nog eens kort bij elkaar zetten.

Voor de vraag waarmee ik dit artikel begon – hoe danseressen omgaan met de schijnbare onmogelijkheid dansen en leven te combineren – leverden de verhalen verschillende antwoorden op. Sommige danseressen onderschreven de verzuchting van Toni Bentley ('we dance, we don't live'), anderen classificeerden haar uitspraak als overdreven en aanstellerig, weer anderen benadrukten dat zo'n uitspraak slechts diende om het vak te mythologiseren. Eerst waren die verschillende antwoorden verwarrend, maar gaandeweg realiseerde ik mij dat juist de variatie in de reacties zicht bood op meer dan alleen een antwoord op de vraag hoe danseressen dansen en leven combineren. Door de verhalen naast elkaar te leggen, met elkaar te vergelijken en op zoek te gaan naar overeenkomsten en verschillen kwam ik de symbolische grenzen op het spoor die de balletwereld aan haar leden stelt.

Bij het vertellen van hun levensverhaal maken mensen altijd gebruik van bestaande verhalen om hun eigen ervaringsgeschiedenis in woorden te vatten. Zij kiezen als het ware uit de verhalen die beschikbaar zijn om hun eigen ervaringen te rangschikken (Smith & Watson 1996: 9). Een gulzige institutie als de balletwereld levert een nagenoeg kant-en-klaar verhaal waaraan moeilijk valt te ontsnappen. Wie als danseres wil functioneren in de hiërarchische balletwereld zonder voortdurend te lijden onder het systeem van afhankelijkheid kan niet anders dan zich het dominante verhaal eigen maken en ernaar leven. En wie als onderzoeker levensverhalen van danseressen verzamelt, krijgt dat dominante verhaal steeds opnieuw voorgeschoteld. Alicia Markova presenteerde in de documentaire over haar leven een beeld van zichzelf als een danseres die alles had opgegeven voor haar passie: het ballet. Haar collega Darcey Bussell gaat in haar autobiografie *Life in Dance* in discussie met dit beeld, wanneer zij benadrukt dat dansers moeten zoeken naar een evenwicht tussen het ballet en andere dingen in het leven. Beiden erkennen de dominantie van het verhaal dat dansen leven onmogelijk maakt, maar de wijze waarop zij zich tot dit verhaal verhouden verschilt.

De danseressen die ik heb geïnterviewd bevestigden allemaal de gulzigheid van het ballet. Zij beschreven het veeleisende karakter van het beroep en vertelden over de beperkingen die het hen oplegde. Er waren echter duidelijk verschillen in de mate waarin zij zich voegden in het verhaal dat een volledige toewijding aan het ballet noodzakelijk was. En ook de houding ten aanzien van de 'Chosen People Mystique' vertoonde grote variatie. Ik kreeg voor het eerst oog voor deze verschillen toen ik een danseres die ik al eerder had geïnterviewd opnieuw sprak. In de tijd die tussen onze beide gesprekken lag was zij met dansen gestopt. Deze danseres toonde zich zowel in het eerste als in het tweede gesprek uitgesproken kritisch ten aanzien van het enorme beslag dat het vak op haar tijd en energie legde. Maar terwijl zij in het eerste gesprek steeds benadrukte dat zij zelf voor de dans had gekozen, stelde zij in het tweede gesprek even nadrukkelijk dat dansers geen mogelijkheden hebben hun eigen leven in te richten. In haar ogen veroordeelden de permanente afhankelijkheid van de beslissingen van anderen hen tot een bestaan van onmondigheid en totale beschikbaarheid. Zij hekelde de mystiek van de uitverkorenen als een middel waarmee ongelijke machtsverhoudingen werden verdoezeld en goedgepraat.

Nu ligt het wel voor de hand dat er tussen leden en voormalige leden van een gulzige institutie verschillen bestaan in de posities die zij innemen ten opzichte van het dominante verhaal. Het is niet noodzakelijkerwijs de verdienste van de biografische aanpak dat deze verschillen zichtbaar worden. De specifieke lessen van de levensloop werden vooral duidelijk toen ik naar

aanleiding van het verhaal van deze danseres niet langer alleen keek naar verschillen tussen de levens, maar ook begon te kijken naar mogelijke verschuivingen binnen een leven. Door ieder individueel verhaal afzonderlijk te bestuderen zag ik dat er in de meeste danseressenverhalen verschuivingen in posities aanwezig waren. Vooral danseressen die al wat langer in het vak zaten en danseressen die met dansen waren gestopt, schetsten een leven waarin op verschillende momenten andere keuzes werden gemaakt. Tessa Cooke en Daniëlle Valk leefden lange tijd geheel voor het ballet en toen het moment kwam dat zij dit als beknellend ervoeren besloten zij met dansen te stoppen. Bij beiden speelden ook andere factoren een rol, zoals veranderingen in het repertoire en een blessure, maar de belangrijkste reden om het dansen op te geven lag in de wens om meer tijd te hebben voor hun leven buiten de dans. Monique Duurvoort gaf aan dat een evenwicht tussen een leven binnen en buiten de dans voor haar vanaf het begin van haar danscarrière belangrijk was geweest. Brenda Bood en Jeannette den Blijker kozen aanvankelijk voor een leven waarin alles ondergeschikt werd gemaakt aan de dans. Maar gaandeweg verschoof hun belangstelling en gingen andere zaken een grotere plaats innemen. Zij bleven dansen, maar verlegden daarin hun ambities en benadrukten vervolgens de noodzaak van een evenwicht tussen dansen en leven.

Voor Alicia Makarova is er slechts één keuze mogelijk: een echte danseres dient te leven als een non. Haar zestig jaar jongere collega Darcey Bussell presenteert in haar autobiografie een andere keuze: een echte danseres houdt dansen en leven in evenwicht. Op grond van mijn onderzoek stel ik vast dat er niet zoiets bestaat als 'de enige keuze' of 'de echte danseres'. Een nauwkeurige bestudering en analyse van de door mij verzamelde levensverhalen laat zien dat Nederlandse danseressen gedurende hun danscarrière verschillende keuzes maken en dat zij verschillende posities innemen ten aanzien van het beeld van de echte danseres. De mogelijkheid van veranderende keuzes en verschuivende posities werpt een nieuw licht op het dominante verhaal van danseressen die alles moeten opgeven voor de dans en de mystiek van de uitverkorenen die deze opoffering aanvaardbaar maakt.

Door de verhalen eerst individueel te analyseren en vervolgens naast elkaar te leggen, wordt aan de ene kant de kracht van het dominante verhaal duidelijk, terwijl aan de andere kant ook de individuele variaties en mogelijkheden voor manipulatie zichtbaar worden. Uit de verschillende wegen die danseressen kozen, bleek dat het verhaal van de danseres die alles opgeeft om te kunnen dansen weliswaar een alom aanwezig verhaal is, maar ook dat individuele danseressen hun eigen manieren vinden om met dit verhaal om te gaan. Juist door het biografische karakter van het onderzoeksmateriaal kwam ik mogelijk-

heden van manipulatie of zelfs verzet tegen dit verhaal op het spoor. De onderlinge verschillen in de manier waarop het dominante verhaal werd onderschreven waren groot. Oudere danseressen en danseressen die met dansen waren gestopt stelden zich over het algemeen kritischer op dan jonge danseressen die nog middenin hun danscarrière stonden. Hun kritiek ging gepaard met een grotere scepsis ten aanzien van de omgangsvormen in de balletwereld en de daar aanwezige mystiek der uitverkorenen.

Literatuur

- Aalten, Anna (2002) *De bovenbenen van Olga de Haas. Achter de schermen van de Nederlandse balletwereld*, Amsterdam: Van Gennep.
- Aalten, Anna (1998) 'Dansende moeders', *Vriendenbulletin Het Nationale Ballet*, 14 (3): 8-10.
- Aalten, Anna (1997a) 'Springen als een man: beeld en beweging in dans', in Anna Aalten & Marjet Derks, *Op spikes en spitzen. Over sekse en lichamen in beweging*, pp. 53-82, Amsterdam: siswo/Instituut voor Maatschappijwetenschappen.
- Aalten, Anna (1997b) 'Performing the body, creating culture', in Kathy Davis (ed.), *Embodied Practices. Feminist Perspectives on the Body*, pp. 41-59, London: Sage Publications.
- Aalten, Anna (1995) 'Onvoltooid zelfbeeld: enkele opmerkingen over het gebruik van levensverhalen van jonge mensen', *Comenius*, 3: 318-335.
- Aalten, Anna (1994) 'De lichaamsloze lichtheid van de ballerina', in C. Bouw & D. van der Heiden (red.), *Van alle markten thuis. Vrouwen- en genderstudies in Nederland*, pp. 151-169, Amsterdam: Babylon/De Geus.
- Aalten, Anna & Marjolein Morée (1994) 'Tussen fascinatie en pretentie: de biografische benadering als onderzoeksmethode binnen vrouwenstudies', *Tijdschrift voor Vrouwenstudies*, 15 (4): 491-507.
- Bentley, Toni (1982) *Winter Season. A Dancer's Journal*, New York: Random House.
- Brady, Joan (1982) *The Unmaking of a Dancer. An Unconventional Life*, Washington: Washington Square Press.
- Buckroyd, Julia (2000) *The Student Dancer. Emotional Aspects of the Teaching and Learning of Dance*, London: Dance Books.
- Bull, Deborah (1999) *Dancing Away. A Covent Garden Diary*, London: Methuen.
- Bussell, Darcey (met Judith Mackrell) (1999) *Life in Dance*, London: Arrow Books.
- Coser, Lewis (1974) *Greedy Institutions. Patterns of Undivided Commitment*, New York: The Free Press.
- Dietz, Mary Lorenz (1994) 'On your toes: dancing your way into the ballet world', in *Doing Everyday Life. Ethnography as Human Lived Experience*, Mississauga: Copp Clark Longman.

- Farrell, Suzanne (met Toni Bentley) (1990) *Holding on air. An autobiography*, New York: Summit Books.
- Fonteyn, Margot (1976) *Autobiography*, New York: Warner.
- Gordon, Suzanne (1983) *Off Balance. The Real World of Ballet*, New York: Pantheon Books.
- Hall, Gail (1977) 'Workshop for a ballerina: an exercise in professional socialization', *Urban Life. A Journal of Ethnographic Research*.
- Kent, Allegra (1997) *Once a dancer... An autobiography*, New York: St. Martin's Press.
- Kirkland, Gelsey & Greg Lawrence (1986) *Dancing on my Grave*, New York: Doubleday.
- Leach, Barbara (ed.) (1997) *The Dancer's Destiny*, Lausanne: IOTPD.
- Mariën, Sanne & Jessica van Pelt (1998), *Klassieke en moderne dansers in vooropleiding*. Afstudeerscriptie Faculteit der Bewegingswetenschappen, Vrije Universiteit Amsterdam.
- Mazo, Joseph H. (1974) *Dance Is A Contact Sport*, New York: Da Capo Press.
- Mille, Agnes de (1951) *Dance to the Piper: Memoirs of the Ballet*, London: Hamish Hamilton.
- Porter, Marguerite (met Anne Dunhill) (1989) *Ballerina. A Dancer's Life*, London: Michael O'Mara Books.
- Rossum, Jacques van (2000) 'Beleving en belasting bij jeugdige dansers', in M. van der Linden e.a. (red.), *Danswetenschap in Nederland deel 1*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek.
- Seymour, Lynn (met Paul Gardner) (1984) *Lynn. The autobiography of Lynn Seymour*, London: Granada.
- Smith, Clyde (1998) 'On authoritarianism in the dance class room', in S. Shapiro (ed.), *Dance, Power and Difference*, pp. 123-146, Champaign, IL: Human Kinetics.
- Smith, Sidonie & Julia Watson (eds.) (1996) *Getting a Life. Everyday Uses of Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stevens, Franklin (1976) *Dance as life. A season with the American Ballet Theatre*, New York: Avon Books.
- Wulff, Helena (1998) *Ballet Across Borders. Career and Culture in the World of Dancers*, Oxford and New York: Berg.