

De bovenbenen van Olga de Haas

Achter de schermen van de Nederlandse balletwereld

ANNA AALTEN

Amsterdam: Van Genneep, 2002
256 blz., prijs € 15,90

De liefde voor het vak en de gezondheidsrisico's van een professionele identiteit

De bovenbenen van Olga de Haas heb ik in één ruk uitgelezen. Daarna lag het ook nog dagen op mijn nachtkastje. Het boek is boeiend geschreven voor een breed publiek, en geeft genderstudies een belangrijke bijrol. Het beoogt een bevredigende verklaring te vinden voor de tragische dood van Olga de Haas, de ballerina die in 1978 op drieëndertigjarige leeftijd overleed en aan wie in de titel wordt gerefereerd. Het boek is niet, zoals de ondertitel suggereert, een studie over de kinnesinne in het klassieke balletwereldje: die ondertitel zal een knieval voor het brede publiek zijn. Het bevat wél een toegankelijk geschreven geschiedenis van de ontwikkeling van het ballet in Nederland. En ik zou het mijn nichtje van acht, dat op balletles zit, over een paar jaar zo cadeau kunnen doen als een inzichtelijk boek met verhalen van ervaringsdeskundigen over hun mooie, uitdagende, maar fysiek vaak zo zware en risicovolle vak.

Interessanter is echter de vraag die Anna Aalten zichzelf in haar boek over het ballet heeft gesteld. Zij beschrijft in het eerste hoofdstuk hoe ze als onderzoekster gefascineerd was door haar eigen liefde voor ballet. Als feministe begreep zij echter niet waarom zij zich zo aan-

getrokken voelde tot een podiumkunst waarbinnen vrouwen nog vooral stereotiepe vrouwelijke rollen vervullen. Door de levensverhalen van de danseressen die zij interviewde vanuit een genderperspectief te beschouwen, zal het haar uiteindelijk lukken die aantrekkingskracht te verklaren.

De charme van het klassieke ballet voor (post)moderne feministen blijkt nog niet uit de volgende drie hoofdstukken. In hoofdstuk twee behandelt Aalten de geschiedenis van het klassieke ballet als theaterdans, vanaf zijn oorsprong aan het Franse koninklijk hof van Lodewijk de Veertiende tot recente trends in het ballet aan het eind van de twintigste eeuw. In hoofdstuk drie beschrijft zij de ontwikkeling en institutionalisering van het klassieke ballet in Nederland. In hoofdstuk vier komt de opbouw van een klassieke balletles, zoals professionele dansers deze dagelijks volgen, aan de orde. Deze drie hoofdstukken vormen tezamen het eerste deel van het boek. Ze schetsen een noodzakelijke context voor lezers die niet eerder voor het klassieke ballet door de knieën gingen. Ze 'happen heerlijk weg', maar zijn grotendeels bekende kost voor iedereen, die tijdens de puberteit bij de openbare bibliotheek de kast 'dans' leegvrat en vader een *barre* aan de muur van de zolderkamer liet schroeven.

De uitgebreide, tien pagina's lange, beschrijving in dit hoofdstuk over de opbouw van de dagelijkse les is dan ook wel heel herkenbaar, maar niet bijster boeiend voor de gevorderde amateur-danser. Dit heeft te maken

met het feit dat een beschrijving van een fysieke handeling in tekst altijd iets ongrijpbaars blijft houden. Aaltens verhandeling over de training van ambitieuze jonge mensen tot professionele dansers wordt voor mij pas interessant op het moment dat het gaat over de, vaak zeer metaforische, aanwijzingen die leerlingen krijgen van hun dansdocenten om hen duidelijk te maken waar het bij de verschillende oefeningen om gaat ("Touwtje vanuit je kruin naar het plafond"). Het hoofdstuk benadrukt het belang dat danspedagogen niet alleen begrijpelijk maken hoe de oefeningen in het lichaam zouden moeten voelen, maar ook kunnen uitleggen hoe deze nodig zijn voor de fysieke ontwikkeling van dansers, en om beter eventuele toekomstige blessures te voorkomen. Want het zijn eerder chronisch slechte werkmethoden die ernstige blessures veroorzaken bij ambitieuze dansers, dan het harde werken en de lange dagen op zich. Wat voor professionele arbeid in het algemeen geldt, geldt ook voor de dans: het lichaamsdeel waar je mee werkt, of dat nu je handen of je voeten zijn of je hoofd, is het kwetsbaarste voor blessures en je moet leren hoe je het het beste kunt gebruiken en verzorgen.

In het tweede deel van het boek beschouwt Aaltens de levensverhalen van de dansers die zij interviewde en de professionele identiteit die zij daardoor vormgeven vanuit een genderperspectief. Haar benadering toont dat zij onder anderen schatplichtig is aan het werk van Susan Bordo, Judith Butler, Iris Marion Young en, wat dichterbij huis, Kathy Davis. Het bevestigt zien van Aaltens inspiratiebronnen in haar 'Verantwoording' achter in het boek doet me eigenlijk verlangen naar een wat uitgebreidere theoretische positionering. Gezien de keuze voor een 'verantwoording' wil zij haar hooggeëerd publiek in dit boek echter niet nodeloos vermoeien met een ingewikkelde verhandeling. Dit kan mede verklaren waarom niets uit dit deel van het boek tot de titel van haar boek is doorgedrongen. Aaltens zet haar genderperspectief 'slechts' in om haar empiri-

sche materiaal op een elegante manier te ordenen. En dit is op zichzelf geen geringe prestatie, want ze laat daarmee op heldere wijze zien hoe drie veronderstelde 'tegenstrijdigheden' een specifieke en vervormde zienswijze op het klassieke ballet als professie in stand houden. In hoofdstuk vijf behandelt Aaltens de tegenstrijdigheid die besloten ligt in de wijze waarop over 'dansen' als professie wordt gedacht. Deze houdt in dat danseressen een 'leven' buiten het dagelijkse trainen, repeteren, hongeren en optreden zouden moeten uitsluiten. Uit de levensverhalen van de danseressen blijkt wel dat zij reeds op jonge leeftijd zeer veel voor hun kunst over hebben gehad en dat zij 'zijn wat zij doen'. Maar tevens wordt duidelijk dat succesvolle danseressen zichzelf juist ook een 'leven' met bezigheden en vrienden buiten de danswereld gunnen. Hoewel de tijd die zij daarvoor vrij kunnen maken beperkt is, (immers: 'Je wilt gewoon dansen', aldus een danseres), zien zij dit 'leven' buiten de dans als een noodzakelijke voorwaarde om hun zware vak te kunnen beoefenen. Uit het hoofdstuk blijkt dat de onvoorwaardelijke beschikbaarheid aan je werk, als bewijs van je ambitie, door het ontkennen van je andere behoeften in de dans net zo min haalbaar noch wenselijk is als in andere carrières.

Hoofdstuk zes gaat over de tegenstrijdigheid dat de klassieke dans een podiumkunst is waarin het 'lichaam' als schouwspel centraal staat, terwijl de danseres tegelijkertijd naar een staat van 'lichaamloosheid' moet streven. Met andere woorden: klassieke dans ziet er idealiter uit alsof het geen enkele moeite kost op de teenspitsen door het luchtruim te zweven. Dit beeld staat in schril contrast met de aardse levensverhalen van de danseressen, waarin het bloed, het zweet en de tranen, die deze illusie van lichaamloosheid mogelijk maken, bijna tastbaar zijn. De verhalen over de pijn en de eetstoornissen die als vanzelfsprekend bij het beroep lijken te horen zijn enerzijds hartverscheurend. Maar aan de andere kant zijn daar ook uitspraken als: 'Omdat ik vrij expressief

werk, heb ik veel koolhydraten nodig. Dat weet ik. Als ik onder een bepaald gewicht kom, kan ik die expressieve dingen niet meer doen. Dan heb ik daar de kracht niet meer voor' (p. 191). Een dergelijk benijdenswaardig inzicht in en acceptatie van de eigen fysieke mogelijkheden en beperkingen zou ik ieder mens, danser of niet, toewensen. In tegenstelling tot het idee dat in de danswereld de ronde doet dat pijn als bewijs geldt dat je goed werkt, maakt dit hoofdstuk dan ook duidelijk dat de geest het lichaam niet zou moeten kwellen maar juist moet koesteren (Aalten, p. 183) om letterlijk 'geïnspireerd' te kunnen werken.

In het laatste hoofdstuk gaat Aalten in op de tegenstrijdigheid tussen het ideaal van 'vrouwelijke' schoonheid in het klassieke ballet dat de noodzaak ontkent van een met 'mannelijkheid' geassocieerde lichaamskracht voor danseressen om op professioneel niveau te kunnen dansen. Zij maakt duidelijk dat het testen en verleggen van grenzen van mentale sterkte en spierkracht, verpakt in de roze wolk van het ballet, een bijzondere aantrekkingskracht uitoefent op ambitieuze jonge vrouwen. Het verlangen deel te hebben aan die momenten dat het klassieke ballet als kunstvorm 'de relatie tussen fysiek excelleren en de mogelijkheid gevoelens te uiten' (p. 239) betekent, verklaart uiteindelijk ook Aaltens eigen liefde voor de dans.

Voor mensen bij wie niet de dans, maar alleen de liefde voor genderstudies in het bloed zit, is er echter nog een reden om Anna Aaltens boek te lezen. Door de wijze waarop zij ingewikkelde theorievorming bij de analyse van levensverhalen op een toegankelijke manier gebruikt, maakt zij genderstudies interessant voor een breed publiek. Het boek is daarmee een voorbeeld voor onderzoekers die hun werk juist ook onder de aandacht willen brengen van niet-vakgenoten. De plot ('waar aan stierf Olga de Haas?') maakt de overgangen tussen de hoofdstukken soms wat geforceerd. Maar het boek leest verder zo gemakkelijk dat het haast niet anders kan of de auteur heeft

juist in het schrijven veel energie gestoken, zoals klassieke dansers die door hun dagelijkse gezwoeg en geploeter uiteindelijk hun kunst moeiteloos doen lijken.

Marlene Zwaan