

50 JAAR

BALLET VLAANDEREN

VAN
JEANNE BRABANTS
TOT
SIDI LARBI CHERKAOUI

INHOUD

7	VOORWOORD	KIKI VERVLOESSEM
8	INLEIDING	KOEN BOLLEN & STAF VOS
11	PROLOOG JEANNE BRABANTS VROUW TUSSEN TWEE WERELDEN	LIEVE DIERCKX
25	1970—1984 HET PIONIERSWERK VAN JEANNE BRABANTS INITIATIE, ONTROERING EN VISIE	RINA BARBIER, KOEN BOLLEN, STAF VOS
59	1984—1987 DE DIRECTIEPERIODE VAN VALERY PANOV FLAMBOYANT VIRTUOOS EN CREATIEF KLASSIEK	RINA BARBIER
73	1987—2005 HET ARTISTIEKE LEIDERSCHAP VAN ROBERT DENVERS BALLETKLASSIEKERS, NEOKLASSIEKE PARELS EN HEDENDAAGSE HUISCHOREOGRAFIE	LISE UYTTERHOEVEN
95	INTERMEZZO DE MUSICALAFDELING VAN HET KONINKLIJK BALLETT VAN VLAANDEREN 'WE HAD A GOOD THING GOING'	WILFRIED EETEZONNE
101	2005—2012 DE DIRECTIEPERIODE VAN KATHRYN BENNETTS. EEN NIEUWE RICHTING EN EEN INTERNATIONAAL PROFIEL	JUDITH DELMÉ
135	2012—2014 VERNIEUWING MET EEN OOG OP HET VERLEDEN ONDER ASSIS CARREIRO VANDAAG IS OOK GISTEREN	STEVEN DE BELDER
157	EPILOOG. SINDS 2015 SIDI LARBI CHERKAOUI, MAN VAN VELE WERELDEN VERZOENING DOOR DIALOOG, PLURALITEIT EN UNIVERSELE THEMA'S	KOEN BOLLEN
204	SUMMARY	
207	REPERTOIRE	
218	NOTEN	
222	BIBLIOGRAFIE	

VOORWOORD

Apollo 11 landt op de maan. Bert en Ernie debuteren in *Sesamstraat*. John en Yoko bekritisieren de Vietnamoorlog vanuit hun bed. Eddy Merckx wint zijn eerste Ronde van Frankrijk. Woodstock vindt plaats. Dichter bij huis sticht Jeanne Brabants onder het toezien van een resem gezagsdragers het Ballet van Vlaanderen. 1969 is een markant jaar in de geschiedenisboeken. De wereld is in verandering en wie de vinger aan de pols houdt, voelt een energie die niet te ontkennen valt.

Op dat moment heeft mevrouw Brabants er overigens als volleerde lobbyiste al een heel traject op zitten. Jaren daarvoor richtte ze een balletschool op, onder de vleugels van het Stedelijk Onderwijs in Antwerpen. Haar eerdere pleidooi voor een danspedagogie kende voor haar een logisch gevolg in de ambitie om een gezelschap te vormen. Terecht. De meest geëigende plaats voor een opgeleide danser is immers op het podium. Samen met collega-dansers. Voor een — liefst volle — zaal.

Op 2 december 1969 wordt het moedige besluit tot stichting formeel genomen. De rest is geschiedenis en daarover leest u in dit prachtige boek, dat nu eens de allures heeft van een parabel van succes en voorspoed, dan weer van een kroniek van turbulent avontuur. De geschiedenis én de toekomst van het gezelschap worden zonder meer gekleurd door mensen met een persoonlijkheid en een uitgesproken visie. Daarin verschilt het Ballet Vlaanderen trouwens niet van andere succesvolle en gerenommeerde gezelschappen met enige leeftijd, groot en klein, dichtbij en internationaal. Het boek is een verhaal van mensen. En de compagnie is dat ook.

Op de bladzijden die hier volgen zijn we de visuele historie iet uit de weg gegaan. Van oudsher worden ballet en dans op pellicule vastgelegd en dus doken we maar al te graag in het beeldrijke archief zodat het vijftigjarige bestaan ook in beeld gevierd wordt. Maar we moeten toegeven: er ontbreekt eigenlijk iets in dit boek, en dat bent u, ons publiek. Die 50 jaar waren nooit op de teller verschenen als u er niet was geweest. U was erbij toen Jeanne Brabants Kurt Jooss' *De groene tafel* programmeerde en u zag de herneming die Assis Carreiro bracht.

In 1985 maakte u vanaf de eerste rij de intense opvoering van *Le Sacre du printemps* van Valery Panov mee, en 35 jaar later wordt voor u opnieuw geschiedenis geschreven wanneer Sidi Larbi Cherkaoui het legendarische *Le Sacre du printemps* van Pina Bausch weet te brengen. U zat voor het tv-scherm wanneer de toenmalige VRT Danny Rosseels *Slightly Sinful* uitzond en genoot van *Don Quichote* van Rudolf Nureyev die Robert Denvers op het repertoire zette. U gaf werk als *Impressing the Czar* van William Forsythe, door Kathryn Bennetts geïntroduceerd, een staande ovatie en zorgt vandaag voor uitverkochte zalen bij het hedendaagse en inmiddels iconische werk van Akram Khan, Crystal Pite en Sidi Larbi Cherkaoui.

U bent evenwel kritisch. En dat is goed. Niet alles van de afgelopen 50 jaar zal op hetzelfde, klinkende applaus door u onthaald zijn geweest. Ook dansers en choreografen delen die twijfel. Of eerder: ze zoeken naar de best mogelijke manier om op dat welbepaalde moment in de geschiedenis een verhaal te vertellen of een gedachte te communiceren met dans en beweging. Dans is geen wetenschap. En hoe rigide de ballettechniek ook mag zijn, ook die aartsmoeilijke kunde is pas werkelijk kunst als ze in handen van zo veel mensen wordt gelegd. De danskunst is humaan en wordt geboetseerd met vallen en opstaan. Door choreografen en dansers in de allereerste plaats, maar ook door de administratieve en technische staf: van de schoonmaakploeg tot de kostuumontwerper, van de pointeleverancier tot de boekhouding. Al 50 jaar lang door en voor mensen.

Van ons, voor u.

KIKI VERVLOESSEM
COMPANY MANAGER BALLETT VLAANDEREN

INLEIDING

10 september 1970, live op de televisie. Prometheus stal het vuur van de goden om de mens te maken, opgewarmd en tot beweging gewekt vanuit de klei. Hij had het eerste paar enkel instinct en hartstocht te bieden. Pas Apollo en zijn muzen konden man en vrouw echt 'mens' maken, met inzicht in kunst en wetenschap, maar ook in oorlog, dood en liefde. Zeus was echter minder meegaand en strafte Prometheus wreed om zijn vermetelheid.

De uitzending van het ballet *Prometheus*, in een choreografie van André Leclair, betekende de lancering van het Ballet van Vlaanderen. Na de formele stichting op 2 december 1969, was het een helse klus geweest om deze eerste voorstelling in het Amerikaanse Theater in Brussel voor mekaar te krijgen. Dat directeur Jeanne Brabants opteerde voor een dergelijke allegorie was veelbetekenend. Het scenario was losjes gebaseerd op dat van Salvatore Vigano voor Beethovens ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* uit 1801. Het ballet verheerlijkte zijn protagonist als Verlichtingsheld en levenskunstenaar die zijn hachje riskeerde voor de verheffing van het volk.

De uitvoering kon echter ook worden gelezen als een allegorie op de emancipatie van het ballet als kunstvorm. Stal Jeanne Brabants niet het vuur bij de Opera, tot dan toe de voornaamste presentatieplek voor het ballet, om het aan de lont te steken van een zelfstandig Ballet van Vlaanderen? Ze wilde haar land in ieder geval vanuit de Vlaamse klei tot kunstzinnige beweging opwekken. Expressionistische hartstocht en technische beheersing moesten elkaar daarbij in evenwicht houden. Wie zou haar daarvoor straffen?

Vast niet de geschiedenis. Brabants' vastberaden strijd leverde op meerdere fronten een broodnodige erkenning op voor de dans als kunstvorm. Liefhebbers en dansers plukken tot vandaag de vruchten van deze verwezenlijkingen. De proloog van dit boek richt, bij wijze van hommage, de schijnwerpers wat langer op deze vermete danspionier. Wat dreef haar? En wie maakte haar triomfen mee mogelijk? Brabants was niet enkel danspromotor, pedagoge en directrice. Het jubileumseizoen 2019–2020 is ook een eerbetoon aan haar creatieve energie als choreograaf, met onder meer de herneming van haar beroemdste werk *Cantus firmus*. Ook organiseert Opera Ballet Vlaanderen een gala ter gelegenheid van de openingsvoorstelling *Brabants/Cherkaoui*, een lezingenreeks over de geschiedenis van het Ballet en een heuse kostuumparade. De dansers van Ballet Vlaanderen nemen het jubileum als inspiratiebron voor hun creaties tijdens *Choreolab*, het jaarlijkse programma waarin de dansers uitgenodigd worden zelf te choreograferen.

In de halve eeuw die volgde, hielden zes artistieke directeurs het vuur bij het gezelschap gloedvol en brandend. Na oprichtster Jeanne Brabants (1970–1984), volgden Valery Panov (1984–1987), Robert Denvers (1987–2005), Kathryn Bennetts (2005–2012), Assis Carreiro (2012–2014) en, sinds 2015, Sidi Larbi Cherkaoui. Elk zorgden ze voor een eigen artistieke invulling van wat ballet in hun tijd kon betekenen. Met uitzondering van Panov, die enkel eigen choreografieën bracht, koesterde elk van hen een verlangen naar het etaleren van een veelkleurig palet aan stijlen en benaderingen, telkens met specifieke eigen accenten. Wat als ‘klassiek’ of als ‘vernieuwend’ moest worden begrepen, kreeg telkens een nieuwe invulling in dialoog met de mogelijkheden van het historische moment.

Dit boek vertelt deze geschiedenis van visies en koerswijzigingen. Het doet dit allereerst met prachtige beelden over een halve eeuw ballet. Daarnaast krijgt elke directieperiode een teksthoofdstuk, waarin de auteurs eigen accenten leggen. De aandacht gaat vooral uit naar de artistieke visie en programmatie tijdens elke periode. In mindere mate worden ook institutionele en organisatorische aspecten geduid. De lezer zal op episodes stoten waarin het vuur behoorlijk hoog oplaaide. Regelmatig moest het gezelschap uit zijn as herrijzen, en de vraag welke richting het Ballet/ballet in Vlaanderen uit moet, blijft een halve eeuw lang voortdurend tussen de regels en beelden aanwezig.

De wil van de auteurs om een volledig plaatje te schetsen, botst voortdurend met de ontoereikende staat van het historisch onderzoek naar dans en ballet in België, en soms ook met een gebrek aan historische afstand tot de gebeurtenissen. Aanvullende getuigenissen moeten nog worden verzameld en verwerkt. Ten slotte legt het genre van de jubileumpublicatie vormelijke en inhoudelijke beperkingen op. Geen van de waarderingen en analyses mag dus als definitief worden beschouwd, en het was onmogelijk om aan ieders bijdrage tot het meerstemmige verhaal van het Ballet van Vlaanderen recht te doen.

Voor zover mogelijk werden bronreferenties in de tekst opgenomen. Voor de eerste periode van dertig jaar konden de auteurs in grote mate voortbouwen op het onschatbare werk dat Rina Barbier leverde, opgenomen in de bibliografie achteraan. Verder werden nieuwe stappen gezet in het beheer van het omvangrijke archief in Theater 't Eilandje, dat op dit moment nog onvoldoende ontsloten is om alle nodige analyses te maken. Dit wordt ondersteund door CEMPER, Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed, dat zich ook engageert om bijkomend

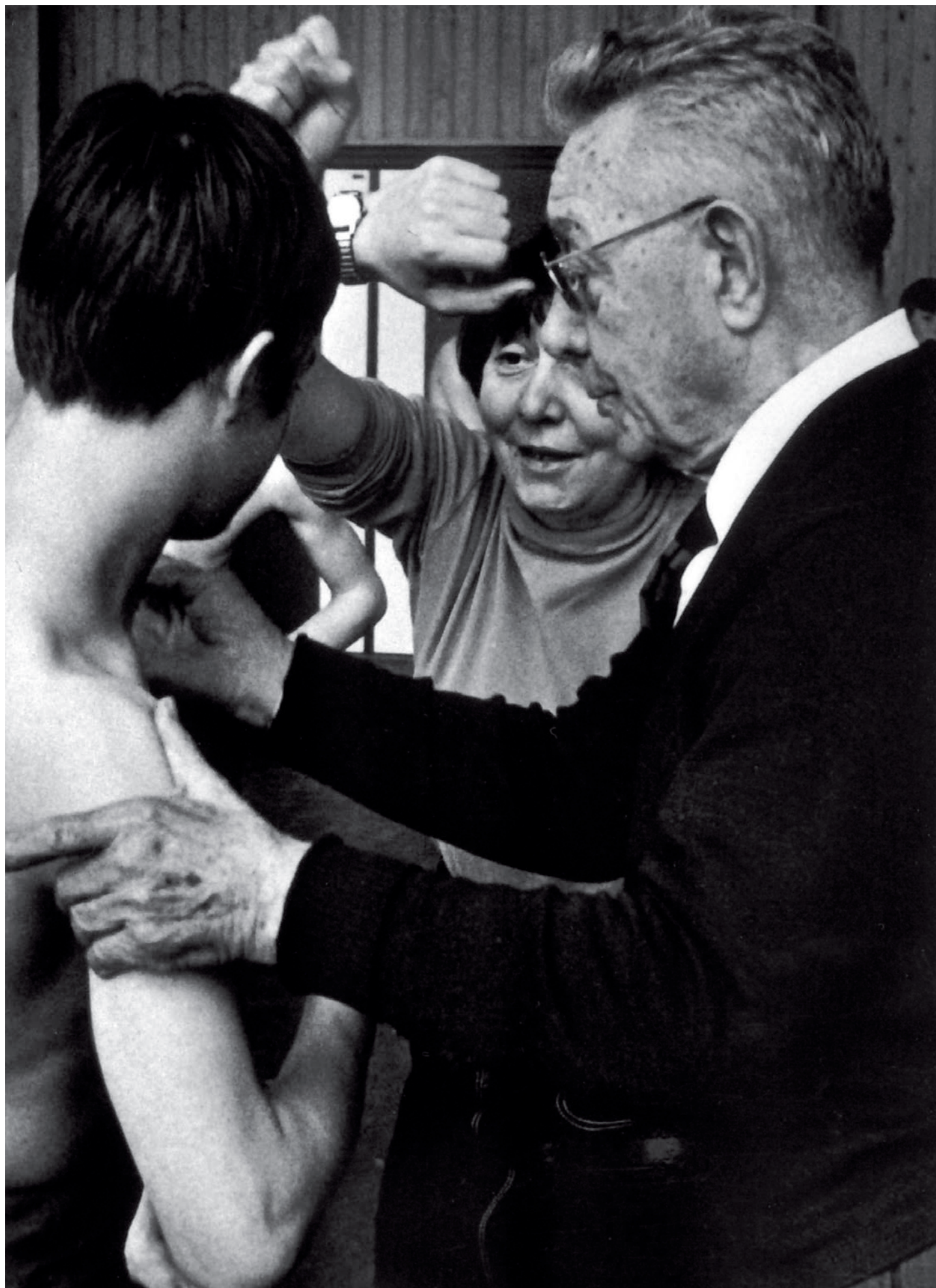
onderzoek naar erfgoed en geschiedenis van het ballet in Vlaanderen te stimuleren. Laat deze feestelijke publicatie dan ook vooral een pleidooi en een aanzet zijn tot het verder uitspitten van deze rijke en boeiende geschiedenis. Huidige of voormalige dansers, liefhebbers, kritische waarnemers en bevoorrechte getuigen kunnen daar allen een rol in spelen.

In dit boek prijken ook vijftig citaten van mensen die in grote mate bijgedragen hebben aan de geschiedenis van het gezelschap. Choreografen, dansers en medewerkers van Ballet Vlaanderen uit alle vijf decennia tonen hun appreciatie in een kleine anekdote of een algemene beschouwing. Achteraan kan men het repertoire en, vanaf 1992–1993, de programmatie van de halve eeuw artistieke activiteit in detail overlopen. Het hoofdstuk over de Musicalafdeling van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen vormt een intermezzo over successen en gemiste kansen, dat doet snakken naar een meer algemene geschiedenis van de musical in Vlaanderen.

Aan het einde van het boek is de cirkel rond: sinds de fusie in 2014 deelt Ballet Vlaanderen, net als zijn voorlopers, opnieuw het huis met een opera-instelling. In de halve eeuw geschiedenis werd een lange weg afgelegd. Het Ballet is nu geen ondergeschoven kind meer, of een ‘semi-autonome’ partner met dienstverplichting, maar een identiteitsbepalende factor die het instituut een nieuwe dynamiek geeft. Omgekeerd wordt Ballet Vlaanderen meer dan ooit uitgedaagd om verbindingen te leggen en bruggen te bouwen. Met de traditie als stevig fundament, maar ook met een kritische houding ten aanzien van zijn geschiedenis. Dit boek hoopt vonken te slaan voor nog veel meer van dat, op het podium en tussen nog ongeschreven regels.

KOEN BOLLEN & STAF VOS
EINDREDACTIE

PROLOG



VROUW TUSSEN TWEE WERELDEN

Op 9 februari 1970 solliciteerde Jeanne Brabants (1920–2014) naar de functie van directeur bij het pas opgerichte Ballet van Vlaanderen (BvV). ‘Er is er maar een’, aldus Maurice Béjart toen hem om advies gevraagd werd over de zes kandidaten.¹ Logisch, want ook hij had tijdens zijn Belgische jaren bij de Brusselse Muntchouwburg gezien hoe Jeanne Brabants met bloed, zweet en tranen, maar vooral ook met het koppige doorzettingsvermogen van een visionair, had toegewerkt naar de Vlaamse inbedding van dans als autonome kunstdiscipline.

Jeanne Brabants was een vrouw met een missie en een glasheldere visie. Al vroeg wist ze waar het in haar leven om zou draaien. Het zou om dans gaan. Ze wilde aan anderen geven waar ze zelf van droomde toen ze jong was, toen ballet nog associaties opriep met verderf en regelrechte prostitutie, het kneusje van de opera, toen ze zelf nergens terecht kon om goed te leren dansen. Brabants zou dans als volwaardige kunstvorm op de kaart zetten. Daarvan week ze in haar lange leven geen millimeter af. Ze dacht op lange termijn: ze wilde dans inschrijven in een historisch verankerd continuüm, vanuit het inzicht dat voor een sterk dansveld, vernieuwing geënt is op historisch besef.

Vanuit die missie ontwierp ze wat in hedendaags jargon te omschrijven valt als een uitgekend ‘eco-artistiek model’: een voltijdse dansopleiding, een professioneel gezelschap met internationale allures en een pedagogische opleiding voor ex-leerlingen en ex-dansers zodat zij op hun beurt aan de slag zouden kunnen met nieuw talent. In eigen land werkte ze actief aan publieksverbreding, niet omdat het goed stond in subsidiedossiers, maar omdat ze oprecht geloofde in de emanciperende kracht van dans. Nog na haar pensioen richtte ze Jeugd en Dans op, naar analogie met Jeugd en Muziek, en een barokgezelschap voor oudere dansers. De tussenstadia lezen in de bronnen bijwijlen als een thriller.

Wie en wat maakten deze danspionier tot wie ze was? In welk opzicht was ze het product van haar tijd in haar denken over dans? Hoe instrumentaliseerde ze haar ruimte van mogelijkheden? Op welk netwerk kon ze rekenen om haar plannen te verwezenlijken? Deze bijdrage biedt enkele aanzetten tot antwoorden op basis van de onuitgegeven memoires van Jeanne Brabants, de vele gesprekken daaromheen en archiefmateriaal.²

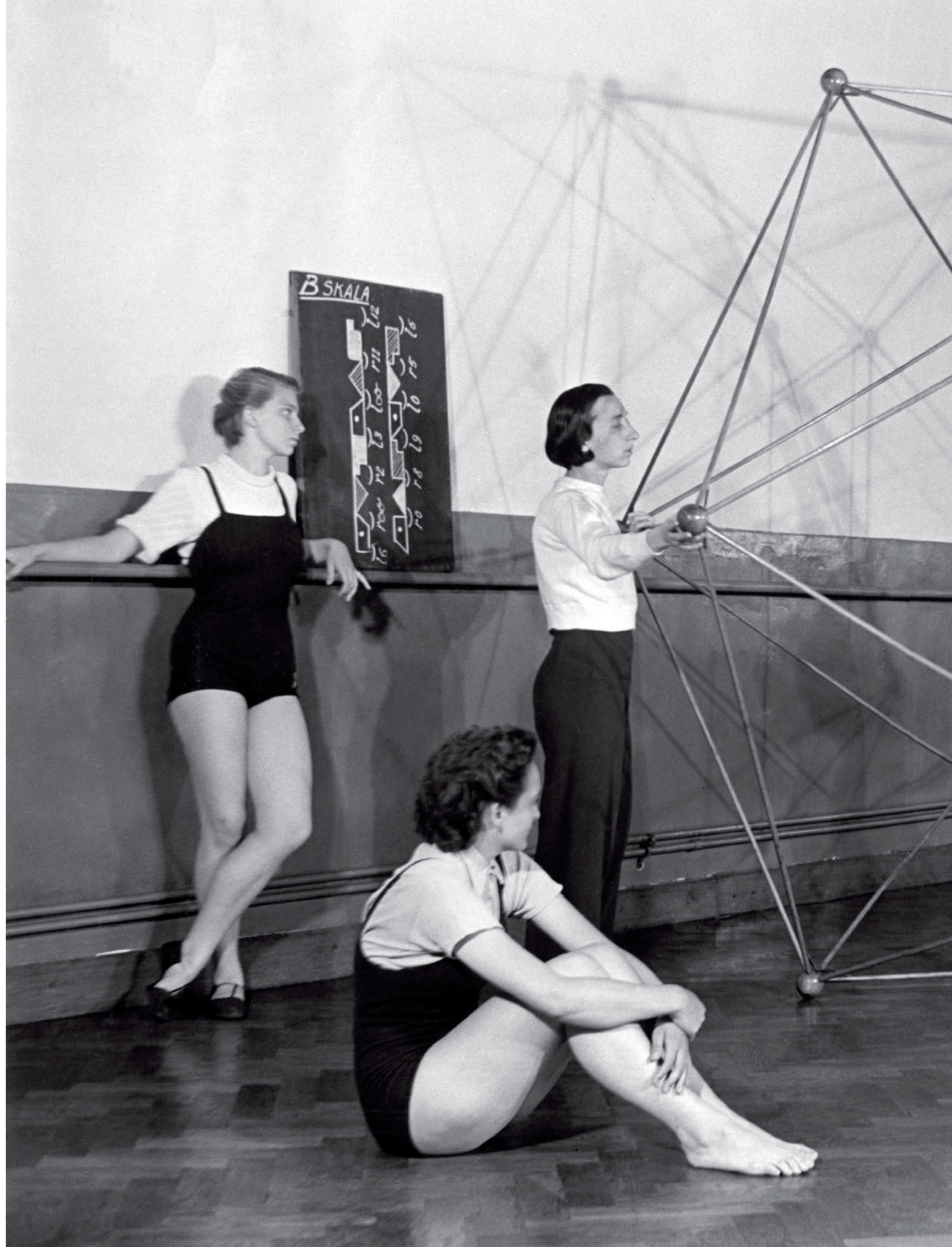
EMANCIPEREN

Strijdvaardigheid en emancipatiedrang kreeg Jeanne Brabants van huis uit mee. In het grote huishouden annex schoenmakersbedrijf van haar ouders en grootouders groeide ze op als oudste van drie meisjes, tussen familieleden die op uiteenlopende manieren politiek en maatschappelijk actief waren. Grootvader was altijd wel ergens voorzitter van binnen het sociale weefsel van hun wijk, de Parochie van Misericordie op het Antwerpse Zuid. En terwijl haar tante Anna een lichtend voorbeeld was als gecultiveerde en geëmancipeerde vrouw, ging het haar vader om overtuigd socialisme en Vlaamse trots. Hij was in 1914 vrijwillig vertrokken naar het IJzerfront om na vier jaar loopgraven terug te komen als flamingant. Zijn verhalen over de vernederingen van de Franstalige legerleiding, waren het onderwerp van gesprek bij elk familiefeest. Van hem kreeg Jeanne ook de koppige winnaarsattitude mee, waarmee hij het na de oorlog tot nationaal turnkampioen had gebracht.

Jeanne Brabants was een kind van het interbellum: een periode van volksverheffing en arbeidersemancipatie die hand in hand ging met de strijd tegen alcoholisme en armoede, met een nieuwe crisisperiode na de grote beurscrash van 1929. Ook het familiebedrijf werd toen zwaar getroffen.

Tegen die achtergrond ontwikkelde Jeanne Brabants al heel vroeg een gevoeligheid voor sociale en culturele achterstelling, die ze zelf zou transponeren naar dans. Emancipatorisch denken werd een reflex: ze ijverde voor het sociaal statuut van dansers en dwong auteursrecht af voor choreografen. Ze zocht naar strategieën om dans toegankelijk te maken voor jonge mensen uit alle sociale klassen. Ze was daarbij een overtuigd pleitbezorger van Vlaams talent. Zo zou ze zich vragen stellen over buitenlandse leerlingen in het Stedelijk Instituut voor Ballet, met zoveel potentieel in eigen land. Talent waarvan ze vond dat het actief moest worden opgezocht, via publieksverbreding, of bijvoorbeeld in de dansafdelingen in het Deeltijds Kunstonderwijs waar ze vaak jurylid was. In haar voorkeur voor het Vlaamse volgde ze geen uitsluitingsmechanisme maar een emancipatiegedachte: net zoals ze dans wilde losweken van de verstikkende operaomgeving, wilde ze Vlaams talent zuurstof geven binnen de toen heersende francofone culturele hegemonie in Vlaanderen en binnen de van oudsher op buitenlandse sterren gerichte balletwereld.

Jeanne Brabants en haar vader Karel bij de reconstructie van een oude turnles voor *Crescendo*, het massaspel voor de viering van 150 jaar Antwerps Stedelijk Onderwijs in 1969.





Jeanne Brabants (rechts) oefent 'bewegingsscala's' naast Rudolf von Labans icosahëder in de les bij Lea Daan (links staand), 1938.

DE WAARHEID DANSEN

Een opleiding in het soort dans dat haar kinderverbeelding zo had geprikkeld bij de operabezoeken met tante Anna, was thuis onbespreekbaar. Dat had er alles mee te maken dat de solisten van de Opera balletlessen gaven — tussen repetities en voorstellingen door — in nabijgelegen achterlokalen van cafés in het stationskwartier, meteen ook de prostitutiebuurt. Naailes volgen mocht wel. Gelukkig was er de passie voor turnen van vader Brabants. Jeanne kreeg zijn toestemming om de amateurklas dansgymnastiek en bewegingsleer van Lea Daan te volgen in Antwerpen. Vader richtte bovendien, buiten zijn eigen Koninklijke Antwerpse Turnkring om, die alleen toegankelijk was voor jongens, speciaal voor Jeanne een meisjesafdeling voor dansgymnastiek op. Jeanne, net veertien, had nu haar eigen groep om gymnastisch geïnspireerde choreografieën en kostuums voor te maken. Bovendien leerde ze zich weren tegen het comité van kritische moeders. Haar toekomst stond op de rails.

Na een gesmaakt optreden van Dansgroep Lea Daan kon Jeanne haar vader overhalen haar bij Daan de driejarige beroepsopleiding te laten volgen. De beroepsleerlingen van Lea Daan maakten meteen ook deel uit van haar dansgroep. Daan had in de jaren 1930 een mooie reputatie opgebouwd in modern-expressionistische dans. Net als Elsa Darciel en Isa Voss was zij een leerling van de Folkwangschule in Essen, waar ze zomerstages had gevolgd bij Kurt Jooss en Sigurd Leeder, die er de leer van bewegingsvernieuwer Rudolf von Laban in praktijk brachten. Maar hoewel Daan een bevlogen lesgeefster was, en elke dag tijd maakte voor choreografie en improvisatie, voelde Jeanne meteen dat noch de klassieke, noch de moderne techniek die ze er kreeg voldoende waren om ooit op een geconsacreerd podium te dansen.³

In 1936 werd ze nog op een andere manier wakker geschud. Jeanne Brabants zag *De groene tafel* van Kurt Jooss, een dodendans als commentaar op de Eerste Wereldoorlog, op een ogenblik dat de nieuwe oorlogsdreiging acuut voelbaar werd. Voor Jeanne Brabants zou *De groene tafel* altijd het ultieme dans-theater blijven: het contrast met de inhoudsloze ballet-*divertimenti* in de opera kon niet groter zijn. Met dit werk deed ook het concept ‘de waarheid dansen’ zijn intrede in het choreografisch denken van Jeanne Brabants. Niet ‘spelen’ maar ‘zijn’ werd haar credo, ook in het dagelijkse leven: oprecht zijn, ontspannen je mening zeggen. Met dat principe voor ogen werkte ze graag dicht op het lichaam van dansers en studenten om hun specifieke kwaliteiten naar boven te halen.

Na drie jaar en een diploma bij Lea Daan ging ze in 1939 zelf op zomercursus bij Laban, Jooss en Leeder in het Engelse Dartington Hall, waar de drie waren uitgeweken om het naziregime te ontvluchten. Jeanne bleef erbij dat ze in die ene maand op Dartington meer leerde dan tijdens haar drie jaren bij Lea Daan. Leeder was voor Jeanne Brabants bij uitstek de man die de Laban-theorie dansant wist te maken, wat ook hij al deed in een combinatie met ballettechniek.⁴ Ze zou in haar carrière nog vaak met hem samenwerken: zijn *Boléro* stond meer dan honderd keer op het programma van het Dansensemble Brabants, en werd in het veertiende seizoen van het BvV hernomen.

LIEFDE EN TROUW

Vooraf leerde Jeanne bij Lea Daan in 1936 Bert Van Kerkhoven, haar latere echtgenoot, kennen. Hij werkte sinds 1931 voor het Nationaal Instituut voor de Radio-Omroep, waar Daan ‘Ochtendgymnastiek’ gaf. Hij zou, na haar vader, Jeannes levenslange mentor en toetssteen worden, zowel privé als publiek. Het aandeel van Van Kerkhoven in de ontstaansgeschiedenis van het BvV is een aparte studie waard. De vele politieke, theater- en mediacontacten uit zijn socialistische netwerk waren niet van de minste en vaak waren die relaties zeer hecht — zijn eigen engagement was altijd groot en de verzetsactiviteiten tijdens de oorlog versterkten de band.

Ondanks zijn eigen drukke professionele bezigheden — na zijn BRT-carrière was hij nog zes jaar lang directeur van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) — steunde hij Jeanne bij al haar plannen.⁵ Hij deed de administratie van zowel de Brabantsschool als het Dansensemble en zette tot aan zijn dood zijn schrijftalent in om Jeannes plannen, aanvragen en publieke reacties in een ijzersterk betoog te gieten. Samen vormden ze ook een hecht team bij allerlei massaspektakels en grote socialistische manifestaties waarvoor Bert al vanaf 1932 vaak de teksten en scenario’s schreef. Jeanne zou na de Tweede Wereldoorlog regelmatig de bewegingsregie op zich nemen, een uitstekende voorbereiding voor haar latere operachoreografieën.

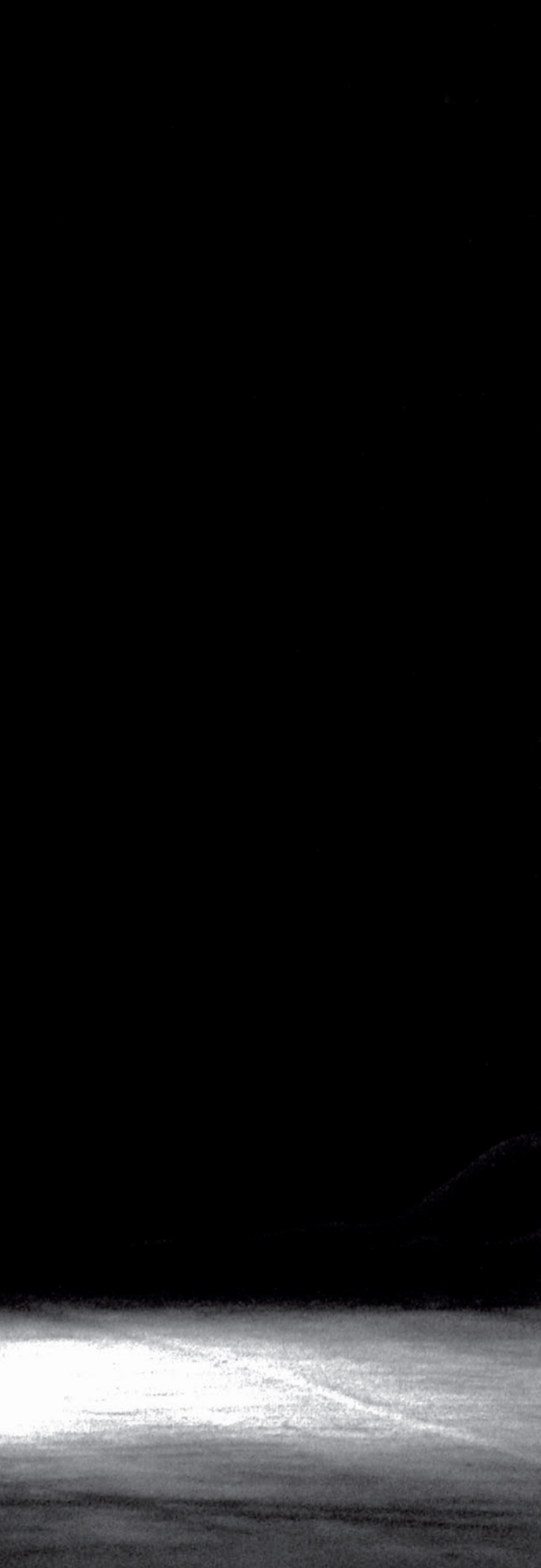
Cruciaal was ongetwijfeld Bert Van Kerkhovens positie als gemeenteraadslid bij de Stad Antwerpen vanaf 1946. Niet dat hij bemiddelde, daar maakte hij een punt van. Toch had Jeanne ongetwijfeld minder schroom om haar voorstellen bij de Stad te lanceren, want ze kende de nodige contactpersonen. Omgekeerd gaf zijn reputatie van politieke intelligentie en bedachtzaamheid haar zaak een boost. Hetzelfde gold wellicht voor het netwerk van politieke en culturele raden en commissies waarin Van Kerkhoven tot aan zijn dood in 1984 zou blijven zetelen. Net als Jeanne stopte hij nooit met werken.



Sigurd Leeder studeert in 1953 zijn *Danse Macabre* in bij de Balletschool van de Koninklijke Vlaamse Opera in Antwerpen, in de studio aan Oever 11.



Ambra Vallo en Julio Arozareno in de herneming van Maurice Béjarts *Serait-ce la mort?* in 1991-1992.



Het artistieke beleid van Denvers rustte op drie pilaren. Ten eerste was het zijn doelstelling om naar de grote, romantische klassiekers uit het balletrepertoire toe te werken, waaronder *La Sylphide*, *Giselle* en *La Bayadère*. Als alternatief bracht hij af en toe nieuwere avondvullende, verhalende werken die op eenzelfde manier het publiek engageerden, bijvoorbeeld *Camelot* en *Dracula* van Stuart Sebastian en *Cinderella* van Peter Anastos. Ten tweede verrijkte hij de ervaring van het gezelschap en het publiek met het internationale, neoklassieke repertoire van de grote namen in de balletwereld, zoals Balanchine, Bédart, Jiří Kylián, Jean-Christophe Maillot en Antony Tudor. Nieuwe neoklassieke creaties door binnen- en buitenlandse choreografen uit Denvers' netwerk, zoals Marc Bogaerts, Christopher d'Amboise en Mauricio Wainrot, breidden het neoklassieke repertoire ook verder uit. De derde vleugel van Denvers' programmering was de ontwikkeling van het choreografische oeuvre van Danny Rosseel als huischoreograaf. In de loop der jaren bouwde die aan een solide artistieke visie, waarin klassieke en hedendaagse bewegingsprincipes tot uiting kwamen en baanbrekende connecties werden gevormd met muziek, beeld en film.

De voorstellingen van het KBvV slaagden erin een ruim en trouw publiek te bereiken in Vlaanderen en Nederland. Buiten Antwerpen speelde het gezelschap regelmatig in onder andere Brussel, Gent, Aalst, Sint-Niklaas, Leuven, Hasselt, Kortrijk, Roeselare, Knokke, Brugge, Eindhoven, Den Haag, Nijmegen, Tilburg, Apeldoorn, Rotterdam, Breda en Drachten. Buitenlandse tournees brachten het KBvV naar China, Ierland, Duitsland, Italië, Singapore, Luxemburg, Turkije, de Verenigde Staten, Griekenland, Hongkong, Groot-Brittannië, Egypte, Taiwan, Tsjechoslowakije, de Canarische Eilanden, Noorwegen, Frankrijk, Spanje, Japan en Bulgarije. In 1993 verhuisde het KBvV van de Keizerstraat naar een nieuwbouw aan het Kattendijkdok-Westkaai op het Eilandje, met een eigen productiehuis en speelzaal van een driehonderdtal zetels.



Robert Denvers en Rudolf Nureyev bij de première van *Don Quichote* in 1987.

Don Quichote

Oorspronkelijk bracht Nureyev *Don Quichote* ten tonele met het Weense Staatsoperaballet in 1966. Denvers slaagde erin deze choreografie — naar Petipa op muziek van Ludwig Minkus — naar Vlaanderen te halen door zijn persoonlijke vriendschap met Nureyev, die op de première op 31 oktober 1987 aanwezig was en de lange staande ovatie mocht meemaken. Richard Nowotny nam de instudering bij het KBvV voor zich. De hoofdrollen waren voor Pablo Savoye en Maria Teresa de Real. De Bolshoi-solist Irek Mukhamedov werd evenwel nadien gecontacteerd door Nureyev voor de Britse tournee, met Dawn Fay als partner.

Don Quichote is een liefdesverhaal, gedeeltelijk gebaseerd op de roman van Cervantes, over de herbergiersdochter Kitri en de barbier Basilio. Kitri's vader wil haar liever uithuwelijken aan de rijke Gamache. De ridder Don Quichote speelt eigenlijk maar een bijrol en geeft commentaar op de sociale ongelijkheid in de wereld rondom hem. Nadat hij bewusteloos wordt geslagen door een molenwiek volgt een *ballet blanc* in de vorm van een droom over dryaden. De Britse balletcriticus Clement Crisp, een hevige supporter van Denvers' artistieke beleid, stelde dat het onlogische balletverhaal eigenlijk Cervantes beledigt, maar dat Nureyev dit oplost door het gekke verhaal te aanvaarden en het publiek af te leiden door de nadruk op de dans te leggen.⁵ Over zijn keuze van deze eerste grote klassieker zei Denvers: 'Ik ben iets aan het opbouwen en momenteel zorg ik voor het leggen van een grondige fundering. De klassiekers zijn die fundering. (...) Ik koos voor Rudi's versie omdat elke danser van het gezelschap het moet dansen, en ik bedoel *echt* dansen, niet zomaar er mooi uitzien en in de achtergrond opgaan.'⁶

Recensenten konden appreciëren dat Nureyev 'de choreografie voor de mannen interessanter en uitdagender [heeft] gemaakt dan in Petipa's origineel. (...) [De corpsdancers] worden in de handeling opgenomen als neventhema's die het hoofdthema profileren en kleur geven. Vissers, matadors, zigeuners, fandangodansers.'⁷ Het viel Luisa Moffett op dat veel van de jongere dansers al aangenomen waren voor Denvers het roer overnam, maar nog nooit de kans hadden gehad om te schitteren in Panovs dramatische werken voor maar enkele solistische rollen. In *Don Quichote* merkte ze onder andere het opkomende talent op van Edwin Mota, Iris Colombini en Hilde Van de Vloet.



Maria Teresa del Real en Branko Moeys in *Don Quichote*, 1987.



Maria Teresa del Real en ensemble in *Don Quichote*, 1987.



GROTE KLASSIEKERS EN VERHALENDE WERKEN

Klassieke balletten werden de hoekstenen in het repertoire en boden de dansers een groeiende uitdaging aan, terwijl het publiek op die manier grondig kon kennismaken met de balletgeschiedenis. Na *Don Quichote* volgde *La Sylphide* (1989–1990), waarvoor de Deen Flemming Flindt de Bournonville-choreografie trouw reconstrueerde. Daarna werden twee nieuwere theaterballetten van Stuart Sebastian opgevoerd die evenzeer thema's uit de (griemel)romantiek uitbuiten: de creatie *Camelot* (1989–90) en het op de roman van Bram Stoker gebaseerde *Dracula* (1991–1994), twee grote publiekstrekkers. Het volgende seizoen werd de nieuwe versie van *Cinderella* (1991–1992/1995–1998) op muziek van Sergej Prokofjev in een choreografie van Peter Anastos ook een succes. Rina Barbier merkte op dat hernemingen van de beste avondvullende balletten uit het repertoire een nieuwe ontwikkeling waren. Zo bleven de stukken goed in het geheugen van de dansers zitten en het publiek hield ervan om de succesvolle stukken nog eens te kunnen zien. Het maakte het ook makkelijker voor buitenlandse organisatoren om deze avondvullende klassiekers te programmeren.⁹

Denvers bereidde de compagnie stelselmatig voor op de *ballet blanc*-balletten, waarin het homogene balletkorps ten volle tot zijn recht zou komen. Na een eerste voorzichtige stap in die richting met *La Sylphide*, daagde *Giselle* (1992–1995) de compagnie hierin nog verder uit. De choreografie van Jean Coralli en Jules Perrot, later nog verder ontwikkeld door Petipa in Rusland, werd ingestudeerd door Menia Martinez in samenwerking met Denvers zelf als eerste balletmeester.

In *Coppelia* (1994–1995), in een choreografie van Attilio Labis naar Arthur Saint-Léon, lag de nadruk eerder op de nationale volksdansen, een ander belangrijk kenmerk van het romantische ballet. Later volgde ook nog *La Fille mal gardée* (1994–1995) in een nieuwe choreografie van Joseph Lazzini, die er elementen van het origineel van Jean Dauberval uit 1789 in opnam. André Prokovski werd aangetrokken om *De drie musketiers* (1995–1998), *De notenkraker* (1996–1999) en *Romeo en Julia* (1997–1999) te creëren. Denvers nam zelf de choreografie van *Doornroosje* (1999–2000) op zich, en Anna-Marie Holmes die van *La Bayadère* (2003–2005), beide naar Petipa.

Op die manier vervulde het KBvV een zekere museumfunctie, met name het levend houden van een historisch belangrijk balletrepertoire dat lichamelijk wordt overgeleverd van generatie op generatie, anders dan bijvoorbeeld in de muziek, waarin het notitiesysteem betrouwbaarder is. Dat was het mandaat van Denvers bij zijn aanstelling: hij kwam een klassiek balletgezelschap leiden. Maar al van in het begin kwam er kritiek opzetten, aldus Denvers: 'Mijn programmatie wordt soms verkeerdelijk bestempeld als *le Louvre dépoussiéré*. Met mijn balletten wil ik een zekere continuïteit (sic) garanderen. Niemand denkt er toch aan om de Tate Gallery op te blazen of Firenze met de grond gelijk te maken?'¹⁰

Katie Verstockt stelde zich in 1987 al vragen over deze aanpak met betrekking tot *Don Quichote*: 'Denvers wil een levend museum van de dans uitbouwen. (...) Nureyev is een van de weinigen, samen met Barishnikov, die weten hoe een echt klassiek, romantisch ballet uit de vorige eeuw eruit moet zien, zegt Denvers. (...) Of België zich zo'n repertoiregezelschap kan veroorloven? De polemiek daarrond (...) is nog lang niet beslecht.'¹¹