

DANSEN OP EIGEN BENEN

Rina BARBIER

Niet zelden lees je dat de Vlaamse danskunst het licht zag in 1980. Dat zou correct zijn, mocht er staan: 'de Vlaamse postmoderne danskunst'. Jaren daarvoor al hadden het Ballet van de XXste Eeuw, het Koninklijk Ballet van Vlaanderen en zelfs het Stedelijk Instituut voor Ballet, nu de Koninklijke Balletschool Antwerpen, de danskunst uit Vlaanderen op de wereldkaart gezet.

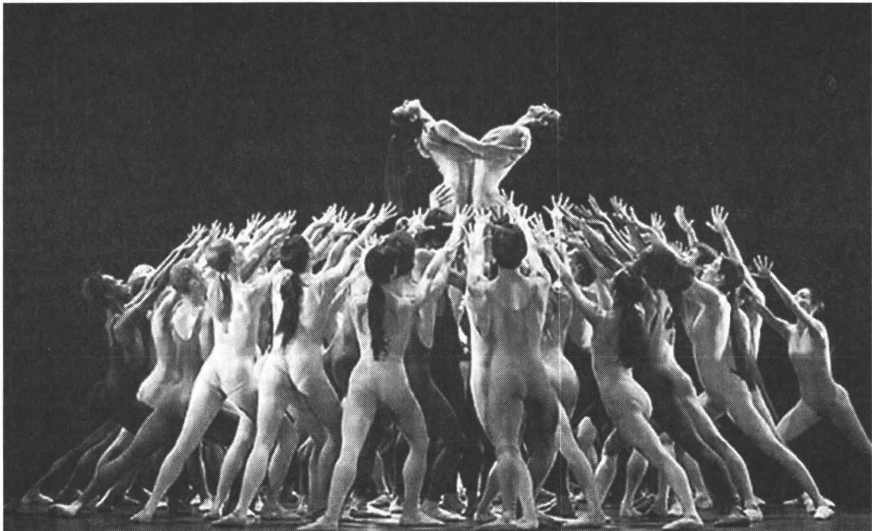
De geschiedenis van de Vlaamse dans gaat natuurlijk nog verder terug, maar hier ontbreekt de ruimte om een uitgebreid overzicht te geven van de operaballetten, de privé dansgroepen en de soloartiesten die in sommige gevallen al in België actief waren sinds de negentiende eeuw. Van circa 1930 tot 1960 kunnen we twee duidelijke polen onderscheiden: enerzijds de traditionele, op klassieke dans georiënteerde balletgezelschappen verbonden aan de operahuizen van Brussel, Antwerpen, Gent, Charleroi, Bergen en Verviers, anderzijds de moderne expressieve privé-dansgroepen, die – veelal in het spoor van de Duitse *Ausdrucktzanz* – poogden om de danskunst te vernieuwen en tot een autonome kunst te ontwikkelen.

Een cruciaal jaar voor onderstaand overzicht van de Vlaamse dans in de jaren '60 is 1958. Toen werden de privé dansgroepen ontbonden: ze rustten op al te poreuze fundamenteën om ooit tot een professioneel ballet te kunnen uitgroeien. Het zwaartepunt van de danscreativiteit verplaatste zich naar de operahuizen. In de Koninklijke Vlaamse Opera van Antwerpen konden een aantal dansers uit de privé dansgroepen terecht, en ze ontvingen er een salaris. 1958 was ook het jaar van de Wereldtentoonstelling. Die haalde de belangrijkste internationale dans- en balletgroepen naar Brussel, zoals de Martha Graham Dance Company die voor het eerst in Vlaanderen te zien was. Voor 67 balletavonden en 102 optredens van folkloristische groepen kwamen in totaal 350.000 toeschouwers op de been.¹ Nooit eerder had België kennis gemaakt met zoveel verschillende stromingen in de danskunst. Ook talent van eigen bodem deed zijn duit in het zakje: Maurice Béjart met zijn kleine Ballet Théâtre de Paris, en het balletgezelschap van de Koninklijke Vlaamse Opera met *Pierlala*, een choreografie van Jeanne Brabants. Hiermee zijn meteen de twee namen gevallen die de Vlaamse danskunst de komende vijftientig jaar zouden bepalen.

Maurice Béjart: choreograaf van zijn tijd

In 1959 koos Maurice Huisman als nieuwbakken directeur van de Muntchouwborg voor een grondige reorganisatie. Het balletgezelschap werd gehegroepeerd rond de twee sterdansers van het bestaande operaballet: Dolores Laga en André Leclair. Tegelijkertijd werd uit het buitenland het West End Theatre Ballet geëngageerd, alsook een aantal solisten. Huismans progressieve ideeën vielen samen met Béjarts plannen om *Le sacre du printemps* van Igor Stravinsky in een volledig nieuwe versie op te voeren. Het resultaat ging in première op 8 december 1959 en werd een denderend succes. Het legde de basis voor de oprichting van het Ballet van de XXste Eeuw binnen de Koninklijke Muntchouwborg, met Maurice Béjart als directeur-choreograaf.

Le sacre du printemps kende zo'n grote bijval omdat het werk bij uitstek zijn tijd weerspiegelde. De voorstelling ging niet langer over het offer van een jonge maagd aan de ontwakende aarde op het eind van de winter, maar over de bloei van seksuele hartstocht en genot. In de mannengroep werd een 'uitverkorene' aangeduid, uit de vrouwengroep een maagd. Aan het slot van het ballet vormden beiden een koppel als een symbolisch offer: het offer van de maagdelijkheid van beide partners. Een tweede troef was het feit dat Béjart zijn vernieuwend bewegingstaal voor het eerst uitwerkte met een grote groep dansers.



Sacre du printemps van Maurice Béjart

© Stichting Béjart (Lausanne)

Collectief gaven zij zich over aan gehurkte houdingen, wijde sprongen en dierlijke bewegingen. Met opgestoken armen en vuisten voor de mannen en grondpatronen met bloemmotief voor de vrouwen, werd *Le sacre* één driftig pulserende paringsdrift binnen een bredere strijd tussen de seksen. Maurice Béjarts *Le sacre du printemps* bleek bijna even revolutionair als die van Vaslav Nijinsky uit 1913.

Anders dan de meeste andere balletgezelschappen die aan operahuizen verbonden waren, kreeg het Ballet van de XXste Eeuw meteen een grote vorm van zelfstandigheid. Het voer onder een eigen naam en werd ook niet verplicht om de divertissementen te dansen in de operaproducties van de Munt. Béjart had zijn handen vrij om de danskunst naar de grote massa uit te dragen. In 1961 speelde hij *Les quatre fils Aymon* voor 50.000 man in het Koninklijk Circus in Brussel, en later voor 40.000 man op het Festival van Edinburgh. Daarna ging de productie in een grote circustent op tournee door België. Het effect daarvan was dubbel: de dans werd buiten de opera naar sportpaleizen, congresgebouwen en universiteiten gebracht en bij het publiek viel de drempelvrees voor het statige operagebouw weg. De publiekswinst voor de dans en de democratisering van het ballet waren enorm.

Snel groeide het Ballet van de XXste Eeuw uit tot een internationaal georiënteerde dansformatie met veel buitenlandse dansers en talrijke tournees. In *De IXde symfonie* (1964) stonden niet minder dan vijftientig verschillende nationaliteiten op het podium, terwijl rond het podium in het Antwerpse Sportpaleis 15.000 toeschouwers zaten. Muisstil bleven zij onder Béjarts imponerende choreografie en Beethovens machtige muziek, tot het zangkoor aan het slot als één man oprees en 'alle mensen worden broeders' schalde. Iedereen sprong recht en bleef juichen, terwijl de tachtig dansers in cirkels rond de zwarte danseres in het midden liepen. Béjart gaf gestalte aan de *flower power*, de *Golden Sixties* en de hunker naar wereldvrede en verdraagzaamheid.

In diezelfde geest werden binnen de groep de verschillende balletrangen afgeschaft. Wel vroeg Béjart steeds vaker wereldsterren te gast: Rudolf Noerejev, Judith Jamison, Maya Plisetskaya, Vladimir Vassiliev, Marcia Haydée... Een groot publiekstrekker was ook Jorge Donn, spilfiguur van het Ballet en muze en levensgezel van Béjart. Niet alleen de hiërarchische functies werden trouwens genivelleerd, er kwam ook een genderevenwicht tussen dansers en danseressen. Dat is een van de minder bekende verdiensten van Béjart: hij beïnvloedde sterk de publieke opinie tegenover de mannelijke beroepsdanser, die in die periode in België op weinig tolerantie kon rekenen.

Met gastchoreografen werkte het Ballet van de XXste Eeuw zelden, en in de perceptie is het dan ook altijd 'het ballet van BÉjart' gebleven. Het gezelschap volgde de stijlevolutie en de opeenvolgende invloeden die zijn artistiek directeur onderging. Zo konden BÉjarts programma's bestaan uit pure dans, variërend van zuiver klassiek naar hedendaags (*Bolero, L' art de la barre*), oosters getinte dansvormen doorweven met symboliek (*Bahkti, Golestan/Jardin des roses, Farah*) en totaalspektakel, met soms extra acteurs en zangers en een grote nadruk op het theatrale aspect (*Nijinsky, Clown de dieu, I trionfi del Petrarca, Notre Faust, Le Molière imaginaire, Dichterliebe-Amor di Poeta, Light, Eros Thanatos, Wien, Wien nur du allein...*). Maar hoe verschillend de danstechnieken in al deze choreografieën ook bleken, ze waren telkens gestoeld op de klassieke dans. Verweven met andere dansvormen en eigen bewegingen, kregen ze de aanblik van expressieve klassiek-moderne dans.

Inhoudelijk waren BÉjarts werken gestoffeerd met ideeën van Franse en Duitse schrijvers-filosofen, met actuele maatschappelijke onderwerpen of met de beginselen van oosterse filosofie en verschillende wereldgodsdiensten. Telkens stond de mens met zijn problemen centraal en bijna altijd bevatten BÉjarts voorstellingen een boodschap, die door het publiek gretig werd overgenomen. Zo schalde in *Roméo et Juliette* 'Make love, not war' uit de boxen. Voeg daarbij BÉjarts grote charisma, zijn nieuwe bewegingstaal en moderne scenografie, zijn zin voor 'show' in de goede zin van het woord en de *look* van zijn dansers (opvallende maquillage, vleeskleurige maillots, 'torse nu', lang haar voor de jongens en hoog opgezet haar voor de meisjes) en de volgende slotsom hoeft niet te verwonderen: Maurice BÉjart was de choreograaf van de jeugd.

Jeanne Brabants: pionier in een braakland

Intussen was in Antwerpen de Balletschool van de Koninklijke Vlaamse Opera opgericht. In 1961 werd dit initiatief van Jeanne Brabants ingeschakeld in het scholennet van de stad Antwerpen en evolueerde het tot het Stedelijk Instituut voor Ballet: de enige professionele balletschool in België. Naar het voorbeeld van de grote balletscholen in Kopenhagen, Parijs, Londen, Leningrad en Moskou genoten leerlingen er van 8 tot 18 jaar zowel algemeen vormend onderwijs als een specifieke dansopleiding. In 1973 hechtte het toenmalig Ministerie van Nationale Opvoeding aan dit instituut ook de Normaallegang voor Danspedagogen, vandaag uitgegroeid tot het zelfstandige Hoger Instituut voor Dans.

Belangrijk voor dit verhaal is vooral het nauwe samenwerkingsverband dat het Stedelijk Instituut voor Ballet onderhield met de Koninklijke Vlaamse Opera. In de Opera profileerde het balletgezelschap zich stilaan in eigen balletavonden, zeker na de aanstelling, in 1966, van André Leclair als balletmeester en Andrée Marlière als sterdanseres (beiden uit het Ballet van de XXste Eeuw). In datzelfde jaar richtte Brabants met een aantal dansers van het KVO-ballet en de meest begaafde leerlingen van het Stedelijk Instituut voor Ballet het Studio-Ballet op. De nieuwe groep kon vaak optreden maar de choreografen en beroepsdansers werden voor hun prestaties niet vergoed. Gelukkig zou die onhoudbare situatie tijdelijk blijken te zijn.

De Belgische politiek wordt in die jaren immers gedomineerd door de vraag naar culturele autonomie voor beide landsdelen. Het Ballet van de XXste Eeuw werd niet beschouwd als een 'nationaal' gezelschap zoals pakweg het Nederlands Nationaal Ballet, en zowel in Vlaanderen als in Wallonië was de kern van een mogelijke compagnie aanwezig. Dat leidde in 1966 tot de oprichting van het Ballet de Wallonie en in 1969 tot de stichting van het Ballet van Vlaanderen, beide 'Koninklijk' vanaf 1976. Jeanne Brabants werd directeur van het Ballet van Vlaanderen, André Leclair eerste choreograaf. Het ensemble werd samengesteld met dansers uit het balletkorps van de Koninklijke Vlaamse Opera en het Stedelijk Instituut voor Ballet, aangevuld met buitenlandse dansers.

Het eerste ballet van dit nieuwe dansgezelschap werd *Prometheus*, een choreografie van André Leclair op muziek van Ludwig van Beethoven. De première op 10 september 1970 ging voor 100.000 kijkers in rechtstreekse uitzending op tv. Onmiddellijk daarna volgde een eerste tournee bestaande uit kortere balletten met een kleinere bezetting, zodat alle steden en gemeenten in Vlaanderen het nieuwe balletgezelschap zouden kunnen ontvangen. De internationale doorbraak kwam nog geen jaar later op het Festival van Athene.

Diversiteit voorop

Het programma dat Jeanne Brabants de daaropvolgende jaren uittekende, bood een erg brede waaier aan dans uit het wereldrepertoire. "Ik mikte op twee doelen: ik wilde onze dansers én het publiek confronteren met verschillende stijlen en uitdrukkingsmiddelen, en tegelijkertijd vermijden dat wijzelf, door te veel eigen producties te leveren, in herhaling zouden vallen. Die focus heeft het toch mogelijk gemaakt om grote werken die in België zelden of nooit gezien waren, aan het publiek te tonen. Maar het moesten de beste werken van de beste choreografen zijn."²

De programma's van het Ballet van Vlaanderen liepen uiteen van klassiek-abstract (George Balanchine: *Apollon Musagète*, *Allegro Brillante*, *Concerto Barocco*) tot modern-expressionistisch (Kurt Jooss: *De Groene Tafel*, Sigurd Leeder: *Bolero*). Ook de achtergrond van de makers varieerde: van de eigentijdse Nederlandse choreografenschool (Rudi van Dantzig: *Nachteiland*, Hans Van Manen: *Variomatic*, Jiri Kylian: *La cathédrale engloutie*, Nils Christie: *Miniaturen*, *Symphony in 3 Movements*, *Whimsicalities*), via choreografen uit de Engelse school (Ninette de Valois: *The Rake's Progress*, Frederick Ashton: *Façade*, *Les patineurs*, *Les rendez-vous*) tot de romantische Deense school (Auguste Bournonville: *Konservatoriet*, *La Ventana*, *Pas de six*). Andere bekende choreografen die de revue passeerden, waren Maurice Béjart (*Serait-ce la mort?*), John Cranko (*Holberg Suite*, *Opus I*), Birgitt Cullberg (*Freule Julie*) en Michel Fokine (*Petroesjka*). Er werden voor die tijd ook uiterst moderne werken vertoond, zoals *Ein-Dor* (Moshe Efrati), *Black Angels* (Christopher Bruce), *Masque of Separatio* (Robert Cohan) en *Montage* (Aimé de Lignière).



Kathleen Smith en Aimé de Lignière in *Dialog* van Paule Pia

© Sabam Belgium 2007 - AMCV Letterenhuis, Antwerpen

Tegelijk hechtte Brabants veel belang aan werken van Belgische componisten en choreografen. Haar belangrijkste eigen creaties zijn *Cantus Firmus*, *Dialogo*, *Amelia*, *Pierlala*, *Een Dag aan het Hof van Boergondië*, *Salvé Antverpia*, *Poëma*, *Elegie*, *Ode*, *Grand Hôtel*, *Nostalgie* en *Drinklied*. Van de hand van André Leclair kwamen *Prometheus*, *Ritus Paganus* (een succesvol mannenballet over een heidense rite waarbij een mens transformeert in een vogel, en waarvoor de dansers zelf de partituur van François Glorieux hadden ingespeeld op primitieve instrumenten), *Offenbach Folliés*, *De Dood van Orfeus*, *Daphnis & Chloë*, *De Wonderbare Mandarijn*, *Lente*, *Chabriana*, *Concert Champêtre* en *Venusberg-Bacchanaal*.

Een seizoen bij het Ballet van Vlaanderen telde meestal drie à vier verschillende programma's, met soms tot twaalf creaties per jaar. Andere seizoenen lag dat aantal lager door hernemingen van succesvolle producties, of door een lange tournee (zoals in 1978, toen het gezelschap naar de Verenigde Staten trok en op drie maanden tijd 72 optredens gaf in 68 steden). De programma's hadden een min of meer vaste volgorde: eerst een klassiek werk, dan een *pas de deux* of een werk met kleine bezetting, vervolgens een modern dansstuk en ten slotte een 'licht verteerbaar' ballet. In die laatste categorie was een van de meest opmerkelijke werken Jeanne Brabants' eigen hartverwarmende *Grand Hôtel*, waarin op filmmuziek van Charlie Chaplin allerlei filmhelden uit haar jeugd kwamen logeren. Het ging om een vrolijk ballet dat de toeschouwers gelukkig maakte, en het haalde dan ook een recordaantal voorstellingen: meer dan 300. Vandaag staat *Grand Hôtel* nog steeds op het repertoire van het Homura Ballet in Tokio, Japan.

Uiteraard waren niet alle balletten van Jeanne Brabants zulke 'luchtige uit-smijters'. Haar choreografisch oeuvre - in totaal meer dan tweehonderd balletten voor de diverse gezelschappen en scholen - was even verscheiden als haar programmering voor het Ballet van Vlaanderen. Hoewel dat voor haarzelf uitgesloten geweest zou zijn, was met vier van haar werken makkelijk één programma samen te stellen. Als klassieke opening zou dat *Cantus Firmus* kunnen zijn, op muziek van J.S. Bach, of *Salvé Antverpia* op muziek van onbekende Antwerpse componisten. Deze opener zou gevolgd kunnen worden door het merkwaardige, mannelijke duet *Drinklied* over leven en dood, of door *Dialogo*, een intense en licht autobiografisch getinte *pas de deux* over een koppel dat een ruzie bijlegt ('Ballet van Vlaanderen op wereldniveau', kopten de kranten). Als modern werk zou *Amelia* passen, naar Carson McCullers novelle *The Ballad of the Sad Café* en met in de titelrol Marie-Louise Wilderijkx, de beste en meest expressieve danseres van haar generatie. Het sluitstuk van de avond zou het eerder vermelde *Grand Hôtel* zijn.



Marie-Louise Wilderijckx in *Amelia*

© Onbekend - AMCV Letterenhuis, Antwerpen

Brabants programmeerde in de beginperiode van het Ballet van Vlaanderen erg breed, maar bepaalde dingen kwamen niet aan bod. Voor grote klassiek-romantische repertoirestukken had ze wel de solisten in huis, maar ze vond er haar gezelschap nog te jong en te weinig homogeen voor. Het Ballet van Vlaanderen had toen ook geen eigen theater en met zulke grote producties reizen was onmogelijk. Op een paar theaters na, beschikte Vlaanderen trouwens niet over geschikte zalen. Verder zag Brabants af van de Graham-dansstukken, omdat uitvoerende danskunstenaars een heel specifieke en langdurige scholing moesten genieten hebben om deze stukken perfect te kunnen brengen. In de lijn van deze moderne Amerikaanse dans nodigde Brabants wel John Butler uit, een leerling van Martha Graham, die Grahams techniek combineerde met klassieke dans. Hij zette *Kaleidoscoop*, *After Eden*, *La Péri* en *Carmina Burana* op het repertoire. Wat ten slotte evenmin op het programma stond, waren dansstukken van post-moderne buitenlandse choreografen als Pina Bausch, Suzanne Linke, Reinhilde Hofmann, Maguy Marin, Steven Paxton en Trisha Brown. Het Ballet van Vlaanderen-publiek kwam hier niet voor buiten. Zo werd op het Vlaamse dansplateau ruimte vrijgemaakt voor de eigen jonge generatie, die vanaf 1980 in het zog van Anne Teresa De Keersmaeker furore zou maken.

Door haar brede programmering kreeg Brabants in eigen land soms het verwijt dat het Ballet 'geen eigen gezicht had', dat het er enkel op uit was om iedereen tevreden te stellen. Voor Brabants zelf ging het er echter om het publiek te initiëren in zoveel mogelijk verschillende vormen van dans. Het publiek reageerde erg positief op die 'mixed bills' en ook voor buitenlandse festivalorganisatoren was het Ballet van Vlaanderen een welkome gast, omdat ze zo vier verschillende choreografen konden voorstellen onder de vlag van één gezelschap.

Een erfenis van veertig jaar

Het artistiek beleid en de programmering van het Ballet van de XXste Eeuw en het Ballet van Vlaanderen waren erg verschillend, maar op één vlak kwamen beide dansgezelschappen sterk overeen: geen van beiden bood klassiek-romantische balletten aan. Wie op dat ogenblik een werk als *Het Zwanenmeer* of *Giselle* wilde zien, moest naar het Ballet de Wallonie in Charleroi. Op het vlak van repertoire waren de drie grote balletgezelschappen dus niet elkaars concurrent, maar toonden ze zich juist erg complementair. Dit verklaart waarom ze, hoewel zo dicht bij elkaar, toch zo lang konden overleven. Pas toen Valery Panov in de jaren '80 de leiding kreeg over het Koninklijk Ballet van Vlaanderen en Jorge Lefèbre aan het roer kwam van het Ballet Royal de Wallonie, veranderde de situatie. De Russische danser-choreograaf creëerde vrijwel uitsluitend theatrale choreografieën van grote Russische schrijvers, terwijl de ex-Béjartdanser koos voor eigentijdse interpretaties van literaire werken als *Romeo en Julia* en *La dame aux camélias*, doorweven met moderne dansvormen als jazzballet.

Ook wat de opleiding van nieuw choreografisch talent betrof, volgden het Ballet van de XXste Eeuw en het Ballet van Vlaanderen een andere route. Béjarts groep beschikte over Mudra, het Centrum voor Hogere Opleiding en Navorsing voor Theatervertolkers (opgericht in 1969) maar ook over Yantra (opgericht in 1979), een kleine experimentele dansgroep waarin jonge choreografen een platform kregen. Het Ballet van Vlaanderen had niet zo'n school, maar richtte elk jaar een workshop in voor jonge choreografen en bood hen kansen tijdens de initiatievoorstellingen en de programma's van het Jeugdballet van het Ballet van Vlaanderen. 'Een eigen Vlaamse danskunst steunt op eigen Vlaamse choreografen', dat was al vanaf de oprichting van de Balletschool van de KVO in 1951 de slagzin waarmee Brabants op zoek ging naar jong talent.

Op die manier hebben het Ballet van de XXste Eeuw en het (Koninklijk) Ballet van Vlaanderen misschien wel hun duurzaamste bijdrage geleverd aan de

dans: verschillende van hun ex-dansers en ex-studenten zijn in binnen- en buitenland leidinggevende functies gaan bekleden. Uit het Ballet van de XXste Eeuw kwamen behalve André Leclair, Andrée Marlière en Jorge Lefèbre ook Robert Denvers (artistiek directeur KBvV) en Micha Van Hoecke (directeur-choreograaf van het Ballet Théâtre L' Ensemble). Mudra leverde onder meer Anne Teresa De Keersmaeker (directeur-choreograaf van Rosas en P.A.R.T.S), Maquy Marin, Michèle Anne De Mey, Pierre Droulers, José Besprosvany, Thierry Smits, Nicole Mossoux en Michèle Noiret. Bij het Ballet van Vlaanderen begonnen mensen als Aimé de Lignière (directeur-choreograaf van Danscompagnie Aimé de Lignière en directeur Hoger Instituut voor Dans), Marc Bogaerts (internationaal freelance choreograaf) en Danny Rosseel (huischoreograaf Koninklijk Ballet van Vlaanderen). Het Stedelijk Instituut voor Ballet/Koninklijke Balletschool Antwerpen tenslotte leverde aan zowel Belgische als gerenommeerde buitenlandse gezelschappen een hoop sterddansers waarvan velen later balletdirecteur werden: Jan Nuyts, Rita Poelvoorde, Tom en Ben Van Cauwenbergh, Koen Onzia, Bart De Block, Vanessa de Lignière, Ben Huys, Bernice Coppieters...

Zo creëerden Maurice Béjart en Jeanne Brabants los van elkaar de nodige voorwaarden om een nieuwe generatie dansers en choreografen te laten opstaan: ze gaven scholing, leidden belangrijke balletgezelschappen, choreografeerden, droegen een belangrijk deel van de Belgische/Vlaamse danskunst wereldwijd uit, verbeterden het sociale statuut van de dansers tijdens én na hun loopbaan, en, *last but not least*, ze sensibiliseerden publiek, pers en overheid voor de danskunst. Kortom: zij hebben van de dans in Vlaanderen een zelfstandige, volwaardige en professionele kunst gemaakt. Wie een volledig overzicht zou maken van zowel hun eigen artistieke en organisatorische verwezenlijkingen als van de vruchten van hun scholen en gezelschappen, zou rustig kunnen spreken van 'de Vlaamse dansexplosies van 1960, 1970 en 1980'. Het zijn die explosies die ervoor gezorgd hebben dat Vlaanderen op dit ogenblik zo'n verscheiden en professioneel danslandschap kent.

Coda

Na een meningsverschil met Gerard Mortier, toenmalig directeur van de Munt, besliste Béjart om Brussel te verlaten. Eind juni 1987 viel voor het laatst het doek voor het Ballet van de XXste Eeuw. Zo werd de eerste (vrij) onafhankelijke balletgroep van België, wereldwijd op gejubel onthaald, ontbonden net omdat hij altijd zo'n onafhankelijke koers had gevaren tegenover de operadirectie.

Na het pensioen van Jeanne Brabants in 1984 werd het Koninklijk Ballet van Vlaanderen tot 1987 geleid door de Rus Valery Panov, daarna door Robert Denvers, en sinds 2005 door Kathryn Bennetts. Op dit ogenblik is het Koninklijk Ballet van Vlaanderen de enige dansformatie in België die zowel het moderne repertoire als de grote klassiekers vertoont.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

s.n., *Dans in Vlaanderen* Brugge, 1996.

s.n., *Dans de XXste Eeuw (Ballet van de 20ste eeuw)*, Antwerpen, 1977.

Rina Barbier en Bert Westra, *Dans en Ballet van A tot Z*, Brugge: Stichting Kunstboek, 1997.

Rina Barbier, "Over Jeanne Brabants", *Dans voor Waarden*, Antwerpen: Dedalus, 1990.

Rina Barbier, *Van Operaballet naar Ballet van Vlaanderen*, Antwerpen, 1973.

Jeanne Brabants, *Les trois coups belge. De geschiedenis van de theaterdans in België*, Antwerpen, 1995.

Lydia Chagoll, *Plaidoyer pour le ballet belge*, Bruxelles-Anvers, s.d.

Antoine Livio, *Béjart*, Lausanne, 1969.

R. Stengele en J. Verbeeck, *Béjart et la Danse*, Brussel, 1966.

NOTEN

¹ Lydia Chagoll, *Plaidoyer pour le ballet belge*, Bruxelles-Anvers, s.d.

² Rina Barbier, "Over Jeanne Brabants", in: *Dans voor Waarden*, Antwerpen: Dedalus, 1990.