

Op spikes en spitzen

Over sekse en lichamen in beweging

Anna Aalten
Marjet Derks

Juni 1997
SISWO-publicatie 398

SISWO/Instituut voor Maatschappijwetenschappen

ISBN 90-6706-145-X

SISWO SISWO/Instituut voor Maatschappijwetenschappen
Samenwerkingsorgaan voor sociaal-wetenschappelijk
onderzoek.
Opgericht 30 november 1960.
Het bureau is gevestigd: Plantage Muidergrecht 4, 1018
TV Amsterdam
telefoon: 020-5270600 fax: 020-6229430
e-mail: siswo@siswo.uva.nl

© 1997 Niets uit deze uitgave mag worden verveelvuldigd en/of
openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie,
microfilm of welke andere wijze ook, zonder vooraf-
gaande toestemming van de uitgever.
No part of this book may be reproduced in any form by
print, photoprint, microfilm or any other means without
the prior written permission from the publisher.

Inhoud

	pagina
Ten Geleide	5
Voorwoord <i>Jantine Oldersma</i>	7
De ondraaglijke lichtheid van de zweefmolen. Gymnastiek en bewegingscultuur, 1857-1928 <i>Marjet Derks</i>	13
Springen als een man: beeld en beweging in dans <i>Anna Aalten</i>	53
Personalia	82
Verantwoording foto's	83

Ten Geleide

Al sinds de jaren zeventig kent SISWO/Instituut voor Maatschappijwetenschappen de werkgroep Emancipatieonderzoek. In de jaren negentig is de werkgroep actief in gespecialiseerde netwerken rond de thema's Vrouwenstudies en Beleidsonderzoek, Arbeid en Gender, Huisvrouwen en Huishoudtechnologie en Gender en Sport. Er worden bijeenkomsten georganiseerd op het brede terrein van vrouwenstudies en emancipatieonderzoek, zoals het eerste Landelijk Congres Vrouwen/Genderstudies in oktober 1993, in samenwerking met het Nederlands Genootschap Vrouwenstudies en NWO-Werkgemeenschap Vrouwenstudies en Emancipatie Onderzoek. Een selectie van de bijdragen die voor dit congres geschreven werden, verscheen in de bundel *Van alle markten thuis* (Amsterdam, 1994, Babylon-Geus). Inmiddels zijn de voorbereidingen voor een tweede landelijk congres in volle gang. Dit zal onder de titel 'Vrouwenstudies en vrouwenkwesaties' plaatsvinden op 12 juni 1998 te Amsterdam.

Naast deze landelijke congressen belegt de werkgroep ook kleinere bijeenkomsten. Eén daarvan was de studiemiddag 'Spikes, spitzen en splitrok' op 28 februari 1996. Onder voorzitterschap van Jantine Oldersma discussieerden inleiders en deelnemers over hoe het bewegen van mannen en vrouwen mee verandert met de verschuivingen in opvattingen over mannelijkheid en vrouwelijkheid. Deze discussie betrof de wereld van de sport, de dans en alledaagse bewegingen als het beklimmen van een trap of het gaan zitten op een stoel. Bovendien konden de deelne-

mers zelf in beweging komen in een workshop buikdansen.

In deze SISWO-uitgave zijn twee van de inleidingen op deze studiedag opgenomen: die van de historica Marjet Derks en van de cultureel-antropologe Anna Aalten. Bovendien heeft Jantine Oldersma, de dagvoorzitter van toen en inmiddels voorzitter van de werkgroep Emancipatieonderzoek deze bijdragen van een voorwoord voorzien.

dr. J.G.M. Sterk
directeur-secretaris
SISWO/Instituut voor Maatschappijwetenschappen

Voorwoord

Jantine Oldersma

Achter de titel van deze uitgave zal niet iedereen meteen een geschrift vermoeden dat past in de traditie van de feministische wetenschapsbeoefening. Sport, spel en de wufte genoegens van de dans, zijn onderwerpen die niet ruimschoots voorkomen op de feministische onderzoeksagenda. Waarom eigenlijk niet?

Het feminisme onderhoudt een eigenaardige relatie met het lichaam en dan met name met de genoegens die aan het lichaam te beleven zijn. De oorsprong van die eigenaardige relatie is uiteraard gelegen in het gebruik dat anti-feministen eeuwenlang van lichamelijke verschillen tussen de seksen hebben gemaakt. Het andere vrouwenlichaam werd beschouwd als een minderwaardig lichaam en dat minderwaardig lichaam kon ook alleen maar een minderwaardige psyche, burger, werknemer of wetenschapsbeoefenaar huisvesten. Geen wonder dat het vroege tweede-golf-feminisme positie koos tegenover het lichaam: het determinisme van de biologie werd bestreden met een voluntaristisch beeld van de menselijke geest, ontleend aan de sociale wetenschappen. Dat in verschillende samenlevingen verschillende betekenissen werden gehecht aan de verschillen tussen de seksen, werd gebruikt om de maakbaarheid van het sociale verschil tussen de seksen te postuleren.

Deze filosofische ‘move’ is intussen veelvuldig bekritiseerd. De menselijke geest en vooral de menselijke

samenlevingsvormen blijken bij nader inzien minder maakbaar te zijn dan de optimistische feministen van de jaren zeventig vermoedden. Daar komt bij dat de biologie minder onveranderbaar is dan zij konden bevroeden. Af en toe lijkt het wel of medici met behulp van operatietechnieken en het toedienen van hormonen en andere medicijnen op eenvoudiger wijze een maatschappij waarin sekse niet langer een belangrijk ordenend principe is, zoals dat in het emancipatiebeleid heet, kunnen bewerkstelligen, dan vrouwenbeweging, praatgroepen, discussies in het parlement, beleidsnota's en ministeriële oekazes samen. Het belangrijkste bezwaar is echter dat het tegenover elkaar plaatsen van biologie en sociale wetenschappen nu juist weer de scheiding tussen lichaam en geest reproduceert die wetenschappelijk gezien keer op keer onvruchtbaar blijkt.

Een soortgelijk lot onderging de oppositie ongenoegen-genoegen in het feminisme. Voor vroege feministen was daartussen nog een duidelijk onderscheid: genoeg beleefde je aan wat 'van jezelf' was en 'natuurlijk'; ongenoegen aan alles wat je 'eigen' aard onderdrukte. Ook deze oppositie ging hopeloos ten onder met het sneuvelen van de 'eigen aard' in het feministisch gedachtegoed en toen eenmaal duidelijk was dat niets vrij is op deze wereld, stond ook niets ons meer in de weg om toe te geven dat er best genoeg valt te beleven aan hopeloos 'onvrije' zaken als splitrokken, spitzen en het voortdurend kneden van het lichaam in het kader van sportbeoefening. Zelfs plastische chirurgie is niet meer eenduidig fout.

De thema's die in deze uitgave worden behandeld en vooral de manier waarop ze worden behandeld, zijn schat-

plichtig aan de nieuwe manier van kijken naar sekse, die mogelijk is geworden door de kritiek op de starre omgang met deze opposities. Sport en dans mogen veelal gerangschikt worden onder het domein van de 'vrije tijd', de auteurs laten zien dat er desalniettemin niets 'vrij' is aan de manier waarop het lichaam wordt gekneed en gevormd in het kader van sportbeoefening en dans. Sterker nog: de manier waarop lichamen worden gevormd en ervaren verschilt sterk voor mannen en vrouwen. Ook in sport en dans krijgt sekse vorm en vormt men sekse. Toch kan uit het feit dat er sprake is van een sterk seksespecifieke en disciplinerende bezigheid niet geconcludeerd worden dat sport en dans vreugdeloze bezigheden zijn. Integendeel: mannen en vrouwen beleven genoeg aan het ervaren van het lichaam; aan het vormen en kneden van het lichaam naar mannelijk en vrouwelijk model. Ik hoop dat de lezer ook met lichaam en geest zal genieten van deze boeiende analyses van de avonturen van het vrouwelijk en mannelijk lichaam in de sport en in de dans.

De ondraaglijke lichtheid van de zweefmolen Gymnastiek en bewegingscultuur, 1857-1928

Marjet Derks

Groot was de opwinding bij de vrouwelijke leden van de katholieke Maastrichtse gymnastiekvereniging De Eendracht toen aan het eind van de jaren twintig de ‘zweefmolen’ werd geïntroduceerd. Aan dit toestel, dat vaag iets weg had van een droogrek voor de was, waren lussen gemaakt, waardoor vier tot acht personen na een aanloop konden ronddraaien en al zwevend gymnastische oefeningen konden doen. Zwierend aan de lussen, met opwaaiende gymjurken, vermaakten de gymnastes zich kostelijk. Het nieuwe toestel gaf hen een heel nieuwe en prikkelende lichaamservaring: al zwevend leek het alsof ze vrij en gewichtloos werden en regelrecht opstegen naar de hemel. Het werd vooral gebruikt door meisjes; jongens vonden dat gezweef ondraaglijk en deden liever kracht oefeningen aan rekstok, brug of ringen.

Deze jeugdherinnering van de nu hoogbejaarde oudgymnaste Alice Hermans¹ drukt op beeldende wijze uit wat de ‘incarnatie van beweging’ genoemd kan worden: via (sportieve) beweging doet het lichaam indrukken en ervaringen op, krijgt boodschappen over mogelijkheden en onmogelijkheden, begrenzingen en potentiële krachten. Zo kan de zweefmolen een *lieu de mémoire* worden, een gebied waaraan de herinnering zich hecht. In dit geval gaf een gymnastiektoestel aan jonge meisjes de ervaring opgetild te worden, te zweven, los te komen van hun aardse

bestaan én het gaf een gevoel van kracht, want zij waren het zelf die de zweefmolen in gang moesten zetten en houden.

Sport en bewegingscultuur

Wie de bescheiden historiografie raadpleegt die zich in Nederland op sportgebied heeft gevormd, komt vooral mannelijke auteurs en bewegende mannen- en jongenslijven tegen. Allen zijn in de ban van de rond 1880 in Nederland geïmporteerde Engelse sporten als voetbal, cricket, atletiek en tennis. Het merendeel van de studies gaat over de opkomst, verspreiding en organisatorische ontwikkeling van sportverenigingen (Van Bottenburg 1994, Swijtink 1992, Dona 1980, Stokvis 1979, Miermans 1955). En daar is heel wat over te schrijven, want waar mannen in beweging kwamen, moest dat direct georganiseerd en naar buiten toe kenbaar gemaakt worden, zo lijkt het. Via enkele individuele initiatieven van personen, vaak schooljongens, werden verenigingen opgericht en grotere organisatorische verbanden.

Na enig gekrakeel over spelregels en klasseverschillen ontstond uiteindelijk een coherente ideologie en een wereldsportsysteem. Dit is een schematische en wat gechargeerde weergave, maar in grote lijnen wordt deze verteltrant vanaf het verschijnen van Jan Feith's *Het boek der sporten* in 1900 door de meeste auteurs tot heden gevolgd. De vraag naar de aanwezigheid van vrouwen is echter nauwelijks gethematiseerd. De meeste auteurs constateren dat zij over de hele linie minder vaak lid waren van een

sportvereniging. Hun deelname beperkte zich vooral tot pedagogisch en esthetisch verantwoord geachte sporten, zoals korfbal, hockey en zwemmen. Als reden hiervoor wordt verwezen naar ‘de maatschappelijke achterstand van vrouwen’, maar een analyse ontbreekt vervolgens. Het sportterrein van vrouwen is niet in kaart gebracht.

Betreft het hier nu vooral een kwestie van achterstallig onderzoek? Gedeeltelijk wel. Het gaat echter om meer dan het ‘terugschrijven van vrouwen’ in de (sport)geschiedenis, zoals dat in de eerste fase van vrouwengeschiedenis heette. Problematischer is dat uitgerekend op het gebied van de sportgeschiedschrijving, waar het bewegende lichaam centraal staat, de vraag naar de betekenis van sekse en lichamelijke nauwelijks gesteld is.² Vragen naar sportpraktijken, naar de wijze waarop beweging onderwezen werd en gestalte kreeg, hoe die werd ervaren en zeker naar de verschillende lichaamspraktijken die op dit gebied bestonden tussen mannen en vrouwen, zijn nagenoeg onbelicht gebleven. We komen er met andere woorden niet achter waarom de zweefmolen als een toestel voor meisjes werd gezien en door jongens als ondraaglijk werd ervaren.

Het probleem, dat zich ook op vele andere onderzoeksterreinen voordoet, is dat van *sexism by omission* (King 1995, 2), de uitsluiting als gevolg van niet geëxpliciteerde, maar eenzijdige keuzes van vragen en begrippen. De Engelse cultuurfilosofe Morag Shiach heeft laten zien dat het probleem van de marginalisering van de ervaringen van vrouwen in de populaire cultuur een dubbele basis heeft: zowel de historische bronnen als de wetenschappelijke analyses beschrijven voornamelijk de cultuur van

de mannelijke ervaring (Shiach 1989, 12-14, 19-34). In het geval van sportgeschiedenis betekent dit dat de meeste onderzoekers het begrip 'sport' inzetten als wetenschappelijk onderzoeksobject, zonder de inherente seksespecifieke betekenis ervan te onderkennen. Maar als de historische ontwikkeling van sport één ding duidelijk maakt, is het wel dat benamingen, regels en praktijken gebaseerd waren en zijn op machtsverschillen tussen mannen en vrouwen. De ontwikkeling van sport vond plaats in een samenleving die een scheiding van levenssferen ver doorvoerde. Sport bleef heel lang verbonden met een homosociale wereld, met een door mannen en jongens bepaalde sociabiliteit; in de woorden van de Britse sporthistoricus Holt: 'the locus of male conviviality where the bonds of masculine society were ritually reaffirmed' (Holt 1981, 150). De eerste sportverenigingen in Nederland werden opgericht door schooljongens in Haarlem en Enschede. Het woord 'sport' werd uitsluitend gebruikt voor mannen en verbond hen op een bepaalde intieme wijze, ook fysiek, met elkaar. Atletisch vermogen, mannelijkheid én nationalisme vormden en vormen de kern van moderne sport. Het waren bovendien de toonaangevende waarden van de moderniserende maatschappij en natiestaat die inhoud gaven aan de definitie van wat sport was. Binnen deze context werden competitie, organisatie en meetbaarheid de criteria voor moderne sport.

Het zijn precies deze dominant geworden criteria die als uitgangspunt voor historisch onderzoek en afbakening van de definitie van het onderzoeksobject genomen zijn en daardoor steeds hetzelfde reproduceren, namelijk de als 'sport' erkende vereniging en beweging. Om te komen tot

een geschiedschrijving die meer recht doet aan de diversiteit, stel ik het bredere concept ‘bewegingscultuur’ voor. Daaronder versta ik het geheel van sportieve lichaamsbewegingen en betekenisgevingen. Het gaat om de bewegingspraktijken zelf, maar ook om de mentale wereld erachter, de codes, noties, oriëntaties, rituelen en symbolen die aan beweging betekenis gaven. Moderne sport is daarvan een verschijningsvorm, maar er zijn er meer.

Beweging als belichaamde kennis

Door in-beweging-te-komen ontstaat, in de woorden van Joan Scott, ‘evidence of experience’: ‘Experience is lived through the body’ (Scott 1991). Er worden betekenissen in het lichaam én in de geest geschreven, men krijgt er ‘weet van’ (Van Heijst 1993). Het lichaam is niet alleen een middel om kennis te verwerven of te communiceren, het *is* kennis en het *is* communicatie. De categorieën ‘lichaam’ en ‘ervaring’ zijn echter geen natuurlijke gegevens, maar geladen met culturele coderingen. Lichamen zijn geaccultureerd, culturen zijn belichaamd (Grimes 1990,145-157, Turner 1984). Tot de meest vanzelfsprekende, bepalende en structurerende coderingen behoort sekse, opvattingen en belichamingen van mannelijkheid en vrouwelijkheid.

In de bewegingsdynamiek gaat het mij om deze beide lagen: de ervaring van het lichaam en de culturele betekenissen van die ervaring. Beide zijn uiteraard onlosmakelijk met elkaar verbonden, maar niet in statische zin. Er is voortdurend verkeer, interactie en beweging tussen beide.

Wanneer bepaalde opvattingen veranderen, zijn nieuwe bewegingsvarianten mogelijk. Maar het omgekeerde is ook waar: wanneer lichamen in sportieve beweging komen en letterlijk en figuurlijk nieuwe gebieden verkennen, worden bestaande betekenissen omtrent lichamelijke en sekse geprikkeld en uitgedaagd. De betekenisgeving komt zelf in beweging. ‘Vanzelf’ vinden die verschuivingen uiteraard niet plaats: de zeggenschap over de inhoud van dergelijke coderingen en over de lichamen zelf is het onderwerp van strijd. Noties over mannelijkheid en vrouwelijkheid spelen daarbij een dominante rol (Lee Bartky 1990). Omdat coderingen niet eenduidig zijn, maar complex en veranderlijk vindt een voortdurend proces van interactie, onderhandeling en toeëigening plaats.

Zoals gezegd wordt in sporthistorische studies weinig aandacht besteed aan de rol van sekse. Wanneer dat wel gebeurt, ligt het accent meestal op de beperkingen die vrouwen werden opgelegd (Pfister 1993; 1980; Elling, Tamboer, Knoppers 1995; Mc Crone 1988; Mangan/Park 1988; Van Schuppen 1980) en op het ‘dociele vrouwenlichaam’ (Foucault 1979, 137-142). Nieuwe vragen kunnen die geschiedschrijving verder brengen, zoals Jennifer Hargreaves voor Groot-Brittannië al heeft laten zien (Hargreaves 1994).

Het onderstaande betoog gaat over enkele initiatieven van vrouwen op het gebied van gymnastiek en over de ‘female agency’. Hoe traden vrouwen op als ‘agents’ en initiators? Hoe stelden ze betekenissen ter discussie en wisten ze hun bewegingsvrijheid letterlijk te veranderen? Ik zoek een antwoord op die vraag door aan te sluiten bij

de eerder genoemde 'evidence of experience', en veronderstel dat bepaalde bewegingservaringen die aan den lijve ondervonden werden, de aanzet konden geven tot het ter discussie stellen van beperkingen.

Het perspectief van de *performative act*, een term die ontleend wordt aan de *ritual studies*, kan daarbij verhelderend werken. Hierin worden (rituele) handelingen gedacht in een spanningsveld en voortdurende interactie tussen feitelijke uitdrukking en sociaal-cultureel betekenisveld. Een uitvoerder van een handeling (*performer*) wordt nooit als op zichzelf staand gezien, maar altijd in de bredere context waarin de handeling plaatsvindt (*role*) en in relatie tot het denkbeeldige publiek (*audience*) (Bell 1992). Performatieve handelingen worden aldus opgevat als een 'ongoing play of creation and shifting re-creation' (Caciola 1996, 302).

Dit perspectief is interessant, omdat ook sportieve bewegingen kunnen worden opgevat als rituelen: het zijn lichaamspraktijken die door een herhaald karakter lichamen en ervaringen vormen en een individuele en collectieve identiteit bewerkstelligen. De aldus via het lichaam opgedane ervaringen leren iets over de betekenissen van sekse als cultureel-historische constructie en vormen tevens het mogelijke beginpunt van verschuivingen daarin (Buckland 1995). Er is sprake van *performers* (sporters), *roles* (sport in context) en een *audience* (de toeschouwers, de waardering). De Amerikaanse filosofe Judith Butler stelt dat sekse zich juist als *performative act* laat kennen. Het is een identiteit die zich steeds weer vormt in tijd en ruimte door middel van *corporeal styles*, herhaalde gestileerde handelingen (Butler 1993; 1990).

Meer zicht op beweging vereist micro-studies en *thick description* van sportieve bewegers; de context waarbinnen hun handelingen plaatsvinden en de culturele betekenissen die daarmee samenhangen, zijn daarbij van groot belang. Het onderstaande betoog kan worden gelezen als een aanzet daartoe. Centraal staat de vraag hoe een geseksueerde lichaamskennis via gymnastiekbeoefening in het verleden gestalte heeft gekregen, en welke initiatieven van vrouwen een rol speelden bij veranderingen in de bewegingspraktijk. Omwille van de ruimte beperk ik me tot de laatste decennia van de negentiende eeuw en de eerste van de twintigste, die beschouwd kunnen worden als de wordingsjaren van de moderne bewegingscultuur in Nederland. In 1857 werd gymnastiek als schoolvak ingevoerd, maar gymnastische oefeningen voor meisjes en vrouwen stonden nog hevig ter discussie. Nog decennia daarna was prestatiesport door hen ondenkbaar. Maar in 1928 deed een Nederlandse vrouwenturnploeg mee aan de Olympische Spelen en won er de eerste gouden gymnastiekmedaille. Korte tijd stond het land op z'n kop.

De geseksueerdheid van de bewegingscultuur komt op drie niveaus naar voren. Vrij uitvoerig sta ik stil bij het niveau van de *role*, de context waarbinnen bewegingscultuur betekenis kreeg. Daarnaast is er aandacht voor de *audience*, de receptie en beoordeling van gymnastiek door een publiek, en tot slot voor de *acts*, de lichaamspraktijken (oefenstof, gebruikte hulpmiddelen, kleding en uitvoeringscultuur) binnen gymnastiekverenigingen. Verenigingen van en voor vrouwen en meisjes staan in dat verhaal op de voorgrond, alsook enkele relevante ontwikkelingen op verwante gebieden: de groei van de schoolgymnastiek,

de toename van het aantal vrouwelijke gymnastiekdocenten, en enkele experimenten binnen de danswereld.

Belichamingen van nationale idealen

In de tweede helft van de negentiende eeuw kwamen allerlei sociale en politieke bewegingen op en was sprake van confessionele heroriëntaties en imperialistische expansies. Het letterlijk bewegende lichaam, of preciezer gezegd: het bewegende mannenlichaam, vormde de incarnatie van die mentale oriëntatie. Dat gold vooral voor landen als Engeland, Frankrijk en Duitsland, maar ook in Nederland ontstond een ideaal van een gezond en in alle opzichten weerbaar volk. Die notie had vele vaders: verlichte artsen, hygiënisten, heilgymnasten, liberale politici, officieren en onderwijzers ontwikkelden het op eigen wijze. Aanwijsbare accenten uit beschavingsopvattingen en gemeenschapsidealens vermengden zich met vulgair-darwinistische overtuigingen van de opstanding van een ‘sterk Hollandsch ras’, rechtstreekse afstammend van de Bataven (Van Aken 1888, 1890; Terlouw 1991; Houwaart 1991; Te Velde 1992). De overeenkomst tussen alle idealen was dat de sterke, gezonde en sportieve Hollandse man er de belichaming van was. Gymnastiek en moderne sporten werden naar voren geschoven als wapens tegen de ‘Jan Saliegeest’.

Sportieve beweging was geen nieuw verschijnsel. Al eeuwenlang bestond een bewegingscultuur van sportieve vermaken, zoals schaatsen, zwemmen en beugelen. Deze waren streekgebonden en niet uniform gereglementeerd en

wortelden voor een belangrijk deel in de economische cultuur van de streek. Ruwheid en rauwheid, onbepaaldheid en gemeenschappelijkheid waren belangrijke kenmerken (Stokvis 1979). Vrouwen hadden hierin een behoorlijk aandeel. Het schitterende boek *De volksvermaken* van volkskundige Jan ter Gouw uit 1870 staat er vol mee. Hij maakt melding van de actieve aanwezigheid van vrouwen en meisjes bij het steenwerpen, spietswerpen en springen; datzelfde gold voor balspelen, wedlopen en klimmen. Gezwommen werd er zolang 't water open was, 'de vrouwen en meisjes zoowel als de mannen en jongens. (...) De Hollandsche vrouwen hielden de zwemkunst nog lang in eere (...) en niet alleen die van geringen maar ook van deftigen stand' (Ter Gouw 1870). Ook bij het kaatsen, kegelen, beugelen, boogschieten en klootschieten waren zowel vrouwen als mannen actief. Bekend waren ook de kortebaan wedstrijden in Friesland, waar vrouwen van heinde en ver naar toekwamen om er ten overstaan van een groot en waarderend publiek te schaatsen. Net als de mannen reden ze in onderkleding (Van Schuppen 1980).

Toen de moderne, Angelsaksische sporten en het Duits-Zweedse turnen hun intrede deden, verdwenen deze volksvermaken niet. Wel werden ze steeds meer 'tot sport gemaakt' en beïnvloed door het georganiseerde, tijd-ruimtelijk gesegregeerde en geseksueerde karakter van de moderne sport. De naar sekse gescheiden moderne sportverenigingen werden de locatie waar het spel meer aan regels werd gebonden, maar nog veel expressiemogelijkheden bood. Het sportveld en de sportwereld werden gezien als onbekende gebieden die er lagen om veroverd te worden - door jongens en mannen, wel te verstaan. Of

zoals de grondlegger van de moderne sportbeweging in Nederland, Pim Mulier, het ooit omschreef: 'Wel! 'n jongen wil niet onder geleide wandelen, aan gymnastiek doen op bevel, 'n nuttig boek lezen, wat hem in de hand wordt gestopt. Hij wil z'n vrijheid, hij wil naast de rechte paden de wildernis in, de boomen in, het water in, het ijs op' (Sponck z.j., 3). De ontdekkings-, strijd- en mannelijkheidsmetaforen schermden een wereld af die sportieve vrouwen vijandig gezind was. Zoals zij in het sociaal-culturele leven steeds meer naar huis en haard werden verbannen, zo werden ze ook steeds meer geweerd van de velden, uit de baden en de traditionele vermaken. Zij verloren een plek die bij de traditionele vermaken vanzelfsprekender was geweest en moesten zich in de nieuwe verenigingen invechten.

Impulsen voor de gymnastiekbeweging

Niet de hele bewegingscultuur was homosociaal gestructureerd. De veelzijdige gymnastische beweging was wel sterk op jongens en mannen afgestemd, maar liet uitdrukkelijk ruimte aan sportieve vrouwen en meisjes. De gymnastiekbeweging zette zich in theorie nadrukkelijk af tegen de moderne competitiesport, maar dat nam niet weg dat veel mensen uit de sportwereld actief waren binnen de gymnastiek, bijvoorbeeld als leraar lichamelijke opvoeding, en omgekeerd.

De gymnastiek in Nederland stelde op in Duitsland en Zweden ontwikkelde systemen. Bij het Duitse systeem stonden toesteloefeningen en krachtontwikkeling voorop,

terwijl bij het Zweedse de strakke vrije- en orde-oefeningen overheersten. Beide beoogden het hele lichaam gezond en gedisciplineerd te maken en maakten daarbij een scherp onderscheid naar sekse. Vrouwen en meisjes oefenden apart en onder vaak vele lagen onpraktische kleding, maar zowel in het Duitse als het Zweedse systeem speelden ze een voortrekkersrol. Ze waren actief als leidster van meisjesgroepen en sommige vrouwen voerden het beheer over turninstituten. Sommigen ontwikkelden eigen varianten op de bestaande systemen. Hoewel er zeker verschillende accenten werden gelegd, echoden de vrouwen het dominante gedachtengoed inzake bewegingscultuur: net als de mannelijke leiders waren ze ervan overtuigd dat goed geoefende vrouwen en meisjes van cruciaal belang waren voor de toekomst omdat zij de toekomstige moeders van de sterke zonen van de natie waren. De bewegingsarme modernisering maakte vrouwen daarvoor steeds ongeschikter en gymnastiek was het tegengif bij uitstek. Daarbij werd gewaakt voor te sterke spierontwikkeling: het accent bij de vrouwenbeweging lag op groepsgewijze grondoefeningen (Fletcher 1984, 9-41; Pfister 1980; Mc Crone 1989, 100-126).

Via rondreizende gymnastiekleraren raakten de Duitse en Scandinavische systemen ook in Nederland bekend. Hier werd de gymnastiekbeweging via verschillende instituten bevorderd en vorm gegeven. De belangrijkste motor voor verspreiding van beweging werden de scholen. De schoolgymnastiek kwam langzaam tot ontwikkeling en pakte voor jongens beter uit dan voor meisjes. In 1857 deed de lichamelijke opvoeding zijn intrede in het onderwijs als niet-verplicht vak op de lagere school. Hiervoor

was vooral door liberale politici, artsen en gymnastiekleraren, gedeeltelijk verenigd in de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen, gepleit. Zij dichtten de gymnastiek een belangrijke beschavende invloed toe (Mijnhardt/Wichers 1984, 48-50).³ Bij de voorbereiding van een Wet op het Lager Onderwijs stelde een commissie van rapporteurs dat het zeer wenselijk was het vak gymnastiek op te nemen opdat 'Nederland dus in dat opzigt niet bij andere beschaafde landen achter blijve.' In het rapport werd alleen gesproken over gymnastiek voor jongens; voor meisjes werd het nut van handwerken bepleit, zodat haar 'eene neiging tot werkzaamheid' zou worden bijgebracht.⁴

Anderen zagen vooral voordelen voor de persoonlijke en volksweerbaarheid. Bij de behandeling van de staatsbegroting van 1860 wees Thorbecke op de beperkte financiële middelen om iets aan het leger te doen. 'Maar', zo merkte hij op, 'wij kunnen wel iets anders doen. Gymnastische oefeningen, tot dusver een artikel van weelde voor jonge lieden van vermogende ouders, tot een bestanddeel van het *volksonderwijs* maken. Daardoor zal, behalve andere heilzame gevolgen, een algemeen besef van persoonlijke weerbaarheid worden gewekt. (...) Algemeene gymnastische oefening zal onze kracht niet alleen materieel, maar in een morelen zin onberekenbaar verhoogen, daar zij het gevoel, dat wij ons *kunnen* en *moeten* verdedigen, in de geheele mannelijke bevolking zal ontwikkelen.'⁵

In 1863 werd het gymnastiekonderwijs verplicht gesteld voor het HBS-curriculum, en zo'n dertig jaar later, in 1890, verdween het vrijblijvende karakter van de gymles op de lagere school. Voor de gymnasia werd het pas in

1920 verplicht. In grotere steden, zoals Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht, werd op vrijwel alle scholen gymnastiek gegeven.⁶ Elders werden in de praktijk steeds met gulle hand ontheffingen van deze verplichting gegeven, omdat veel scholen niet de beschikking hadden over lokalen, toestellen of leerkrachten. Vooral de meisjesscholen hadden daaronder te lijden, omdat men zeker op de confessionele scholen vond dat het vak zoveel mogelijk door vrouwelijke onderwijzers moest worden gegeven. De in 1862 opgerichte Vereeniging van Gymnastiekonderwijzers in Nederland telde weinig vrouwelijke leden.

Jongens waren niet alleen op de schoolgymnastiek aangewezen. Om het militaire effect te vergroten werden voor hen ook binnen het leger door gymnastiekleraren en legerofficieren oefenprogramma's ontwikkeld. In de tweede helft van de negentiende eeuw en vooral in de laatste twee decennia verschenen van hun hand maar liefst 74 verhandelingen (Kramer/Kugel 1974, 109-111). Behalve uit strak omschreven orde-oefeningen en oefeningen met turntoestellen bestond de lichaamsbeweging voor mannen uit schietoefeningen, sabel- en degenvechten en soms ook paardrijden. In tegenstelling tot de schoolgymnastiek werden die oefeningen zoveel mogelijk in de buitenlucht gehouden. Jongens werden zo getraind dragers van de natie en de vooruitgang te worden.

Een derde belangrijke impuls voor de beoefening van de gymnastiek ontstond binnen de muren van fabrieken en werkplaatsen. Er werden eind vorige eeuw fabrieksclubs opgericht 'tot onderlinge lichaamsoefening'. Dat gebeurde ook voor en door vrouwelijke werknemers. Een voorbeeld is de Delftsche Gymnastiek- en Schermvereeniging Sparta,

die in 1885 ontstond binnen de muren van de Gist- en Spiritusfabriek van H.C. van Marken. In 1898 werd de damesafdeling Olympia een feit, een van de eerste van het land en een belangrijke stimulans voor de vrouwengymnastiek. De club stond onder beschermvrouwschap van de echtgenote van de fabrieksdirecteur, mevrouw Van Marken-Matthes. Vooral bij de fabrieksgymnastiekverenigingen hadden mannen en vrouwen vaak dezelfde faciliteiten, dezelfde toestellen en oefenstof (Van der Zanden 1985).

Vergeleken met de gymnastiek voor jongens, die meer op toestellen gericht was en waar, zeker op de HBS, ook geëxperimenteerd werd met spelen als voetbal, hockey en cricket, leek het negentiende-eeuwse bewegingsonderwijs voor meisjes beperkt. Ze kregen op school vooral Zweedse grond oefeningen met kleine gereedschappen, en door artsen aanbevolen houdingscorrecties. Dit werd gezien als een probaat middel tegen bloedarmoede, ruggegraatsverkramping, stijfheid en te slappe spieren. Toch zette de schoolgymnastiek ook meisjes aan geregelder te gaan sporten, vooral toen het aantal gymnastiekleraressen rond 1900 toenam en dit als een acceptabel vrouwenberoep ging gelden (Van Woude 1899, 22, 30-31). Omdat het salaris beperkt was, gaven de meeste leraressen ook buitenschoolse cursussen. Via hen kwamen meisjes bij turnverenigingen terecht.

Lichaamstaal in de gymnastiekvereniging

Vrouwenturnverenigingen bestonden in Nederland sinds het einde van de negentiende eeuw. Soms waren het afdelingen van een vereniging met mannen. Andere vrouwen, ‘(...) minder erop gesteld onder de vleugelen der mannenvereenigingen te worden opgenomen’, vormden afzonderlijke, zelfstandige gymnastiekverenigingen (Van Dijk 1927). Amsterdam was de bakermat met een grote vereniging als Hygiëa en clubs als Sparta, Hollandia en de Dames Gymnastiek Vereeniging. Die verenigingen pachtten hun oefenlokalen van de in Amsterdam bestaande Vereeniging tot Instandhouding van het Turngebouw. Andere verenigingen waren Hygiëa uit Den Haag, Carna uit Zaandam, Kracht en Vlugheid uit Utrecht en Eclecta uit Groningen. Zij waren meestal aangewezen op gymnastieklokalen van scholen.⁷ Vooral na de eeuwwisseling maakten steeds meer vrouwenafdelingen zich los van de mannen, zoals Hercules uit Wormerveer en Rotterdam uit de gelijknamige stad. Volgens officiële opgaven van het Nederlandsch Gymnastiek Verbond (NGV) had de bond in 1916 5.300 mannelijke leden, 2.400 vrouwen, 4.600 jongens en 2.900 meisjes. Naast het NGV bestonden er nog drie turnbonden: het Nederlandsch Christelijk Gymnastiek Verbond, de Roomsch-Katholieke Nationale Gymnastiek Federatie en de Nederlandsche Arbeiders Sportbond. Turnen was een sport voor alle standen en voor alle seksen (Dona 1988).

De leiding van de vrouwengymnastiekverenigingen was aanvankelijk overwegend in handen van een mannelijke gymnastiekleraar, ook bij de zelfstandige vrouwenver-

enigingen. Slechts enkele verenigingen hadden een vrouwelijke leider, omdat er maar weinig bevoegde hoofdtrainers waren. Dat veranderde vooral na de Eerste Wereldoorlog.⁸ Toch konden vrouwen ook gedurende de eerste decennia van het bestaan van vrouwengymnastiekverenigingen meer invloed uitoefenen dan deze cijfers doen vermoeden. Belangrijker dan de hoofdleider waren de voorturners, ervaren mannelijke en vrouwelijke turners, die voorgingen bij afdelingen en assisteerden als groepen gesplitst moesten worden.

Dit had gevolgen voor de oefenstof. De gymnastiekleraren waren gespecialiseerd in de stof die op de scholen werd gegeven, wat in de praktijk neerkwam op vrije- en ordeoefeningen, dat wilde zeggen: zonder toestel en met de hele klas. De naam ‘vrij’ was bedrieglijk, omdat de oefenstof bestond uit een serie exact uitgewerkte beperkte grond oefeningen met een sterk disciplinerend karakter. Voor meisjes waren de oefeningen ‘kleiner’ dan voor jongens, wat inhield minder hoogreikend, minder gestrekte benen en meer op de plaats. Ze waren beschreven in de handleidingen van onderwijzers als (de katholieke) W.H. Nijsten uit Den Bosch en J.A. van der Boom uit Rotterdam. Deze handleidingen hadden een ambigu karakter: de auteurs erkenden het recht van vrouwen op beweging, maar over de mate van bewegingsvrijheid die aan vrouwen werd toegestaan, waren ze heel terughoudend. Noch Nijsten, noch Van der Boom waren in dit opzicht originele denkers. Hun opvattingen waren een mengeling van uit Duitsland afkomstige turnideologie en burgerlijk-christelijke traditie. Het nut van oefeningen in hygiëne en gezondheid stond voorop, opdat een vrouw beter in staat zou zijn

voor een gezond nageslacht en haar gezin te zorgen, of - indien ze '(...) de weelde van het moederschap zal moeten missen' - zichzelf in het arbeidsproces produktief te maken. 'Dat we hierbij te waken hebben tegen overdrijving en ruwe krachts-ontwikkeling sta op den voorgrond', schreef Van den Boom, 'slechts bij een goede verzorging van den akker kan een rijke oogst verwacht worden. (...) Door de keuze en samenstelling der oefeningen kunnen we ervoor zorgen, dat het meisje en de jonge vrouw niet een enkele van haar bijzondere vrouwelijke eigenschappen inboet. Een nevendoeel van de lichamelijke opvoeding moet dus zijn: den zin voor sierlijkheid en bevalligheid in houding en beweging aan te kweeken en te bevorderen.' (Van den Boom 1918, 1-2) Toestelturnen werd dan ook sterk ontraden: voorkomen moest worden dat vrouwen zich tot 'Kenau-turnsters' zouden ontwikkelen. Kracht, zoveel werd duidelijk, was niets voor vrouwen (Derks 1994, 76).

De voorturners echter kregen hun opleiding in gesubsidieerde cursussen van het gymnastiekverbond. Het voorturnen kan worden beschouwd als de eerste sportopleiding voor vrijwilligers. In die cursussen was het toestelturnen wel opgenomen, zodat in de praktijk de meeste vrouwen en meisjes toch een veelzijdige beweging kregen aangeleerd. Die ontwikkeling valt te traceren uit de handleidingen die speciaal voor het voorturnen verschenen, zoals het *Handboek voor voorturners* van L.D. Labbarté en *Het toestelturnen. Handboek bij het onderwijs aan vrouwen- en meisjesgymnastiekafdeelingen en bij de opleiding van leidsters en voorturnsters*. Dat laatste was door leraar Van Dijk én lerares W. Ferdinand-de Jong geschre-

ven ten behoeve van ‘een gezonde, frissche, vroolijke lichamelijke opvoeding van het vrouwelijk geslacht.’ De toon was luchtiger dan die uit de oudere handboeken en ook de inhoud appelleerde meer aan onderscheidende prestaties. Orde was nog wel belangrijk, maar plezier ook. In het laatstgenoemde handboek stond te lezen: ‘Van tijd tot tijd moet de voorturnster oefeningen weten te kiezen, die een bizonderen durf of krachtige inspanning van den wil eischen en die aan den anderen kant de turnsters weer terughouden van waaghalzerij, doch haar leeren de aanwezige kracht op de juiste wijze te gebruiken.’

Dat het verenigingsturnen ook voor vrouwen en meisjes vruchten afwierp, wordt geïllustreerd door de twee tentoonstellingen over vrouwenleven in Nederland, die in 1898 en 1913 werden gehouden. Tijdens de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in 1898 werd ter verlevendiging van het programma een enkele gymnastiekuitvoering gegeven. De commentaren waren redelijk enthousiast, maar in het geheel speelde het optreden geen grote rol. Vijftien jaar later, bij de tentoonstelling *De Vrouw 1813-1913*, was er een speciale commissie ‘Sport, gymnastiek en spel’ ingesteld, die ten opzichte van de andere subcommissies een gelijkwaardige positie innam. Onder grote belangstelling werden de hele zomer door demonstraties verzorgd door vrouwenverenigingen uit heel Noord-Holland. Allerlei verschillende gymnastiekssystemen werden getoond. Ook was bij die gelegenheid een groep Zweedse gymnastes van het gerenommeerde Koninklijk Gymnastisch Centraal Instituut uit Stockholm overgekomen die naar verluidde een indrukwekkend staaltje van hun kunnen lieten zien. De organisatie dacht ‘vele onver-

schilligen voor de zaak der lichamelijke ontwikkeling van de vrouw door de gymnastiek [te] hebben gewonnen. Of deze overwinning grondig is, willen we niet beoordelen, we hopen het.’⁹

De ‘natuurlijke gymnastiek’

Van grote invloed op zowel het aantal turnverenigingen voor vrouwen als de gymnastische praktijk was de professionalisering van de opleiding tot gymnastiekdocent. In 1912 werd in Den Haag de Haagse Kweekschool ter Opleiding voor Gymnastiek en Heilgymnastiek opgericht, dat opleidde voor het vak ‘docent lichamelijke opvoeding’. In 1926 kwam daar in Amsterdam de Academie voor Lichamelijke Opvoeding bij (Kramer/Lommen 1987, 93-95). Deze en soortgelijke instituten droegen niet alleen enorm bij tot de vakinhoudelijke ontwikkeling van de gymnastiek, maar trokken ook meer vrouwen aan dan de veel rommeliger cursussen die tot dan toe gangbaar waren. Gymnastiekonderwijzer was geleidelijk aan een respectabel vak geworden. De vrouwen die aan deze instituten werden opgeleid, bleken belangrijke voortrekkers in de gymnastiekbeoefening door vrouwen. Naast hun schoolwerk gaven zij om bij te verdienen vaak avondcursussen voor vrouwen en meisjes. Ook werkten ze bij zwembaden en andere sportverenigingen. Bovendien was een aantal van hen zelf actief en succesvol wedstrijdster. Een aantal deelneemsters aan de Olympische Spelen was in het dagelijks leven gymnastieklerares, zoals zwembkampioene Rie Vierdag, schermster Jo de Boer en enkele vrouwen

van de nationale turnploeg, zoals Ali van de Bos en Riek Rumpt. De beide laatsten gaven gymnastiek aan Amsterdamse scholen en waren daarnaast als voorturnster verbonden aan de vereniging Door Oefening Sterker (DOS). Zij wonnen talloze plaatselijke en regionale wedstrijden en oogsten door hun 'stug en gestaag oefenen, gepaard met veel wilskracht' overal lof.¹⁰ Voor het eerst ontstonden er vrouwelijke sportieve rolmodellen die het een uitdaging vonden om getalenteerde meisjes tot sportieve prestaties aan te zetten.¹¹

Na de Eerste Wereldoorlog, toen vrouwen op allerlei terreinen van het maatschappelijk leven meer plaats gingen innemen en krachtiger van zich deden horen, leerden de leraressen hun vrouwelijke pupillen in de gymnastiekverenigingen steeds meer toestelvarianten. Zij werden letterlijk sterker. De praktijk verschilde nog altijd aanzienlijk van die van mannenverenigingen, waar het krachtturnen tot norm was verheven. 'Het publiek geeft nu eenmaal de voorkeur aan het forsche, gedurfde mannenturnen boven het fijne gracieuse werk van de dames', vermeldde het clubblad van DOS.¹²

Foto's van turners uit die tijd tonen steevast zeer gespierde heren die hun handen achter de rug in elkaar hadden geklemd, zodat hun borst- en armspieren extra duidelijk aangespannen konden worden. Zij droegen strakke witte turnmaillots en singlets. De kleding voor vrouwen was meestal donker en ruimvallend. Een opmerkelijk verschil in oefenstof was de piramide, een grootmakende constellatie van turners op elkaar. Die behoorde binnen elke mannenafdeling tot hét kunststukje van de club.

Vrouwen reikten niet op die manier tot de hemel. Ook het grote aantal wedstrijden dat voor mannen werd uitgeschreven maakte verschil. Mannelijke turners konden zich daarin ook individueel onderscheiden, iets wat vrouwen pas na de Tweede Wereldoorlog werd toegestaan.

Toch deden zich op het gebied van het ruimte innemen en de vrijheid van bewegen in de jaren twintig grote veranderingen voor. Hier deed de invloed van de ritmische gymnastiek zich gelden, vooral op het vrouwenturnen. Die aanvankelijk elitaire internationale beweging wortelde in de reformpedagogiek en een pluriforme cultuurkritische beweging waarin men op zoek was naar een 'herstel' van de harmonische verhouding tussen mens, cultuur en natuur. Een harmonie tussen lichaam, geest en ziel maakte daarvan integraal deel uit. Die verhouding zou door de moderne tijd en de daarin overheersende technisch-rationele benadering, zijn zoekgeraakt. De reformbeweging kende een eigen ideologie, symboliek en uitdrukkingsvocabulaire. Daarin nam een romantische visie op het harmonisch samengaan tussen hoofd, lichaam en hart een belangrijke plaats in (Diem 1991, 13-14; Kramer/Lommen 1987, 96-98).¹³

Er werden nieuwe bewegingsvormen ontwikkeld die specifiek bedoeld waren voor vrouwen en meisjes. Kern van de 'rhythmisch-gymnastische Turnweise' waren oefeningen en uitvoeringsvormen die afkomstig waren uit de danswereld. De stijve passen en houterige armbewegingen van voorheen maakten plaats voor ritmische vrije oefeningen, balletachtige vormen van lopen, huppen en springen en dit alles op muziek. Soepelheid, lichtheid en verende

bewegingen waren kernwoorden van de ‘natuurlijke gymnastiek’. De ontwikkelaars van die beweging waren zowel afkomstig uit de danswereld, zoals Isadora Duncan en Emile Dalcroze, als uit de gymnastiek, zoals Rudolf Bode en Carl Loges. Ook vrouwelijke pedagogen als Bess Mensendieck en Margarethe Streicher droegen bij tot de nieuwe uitdrukkingsgymnastiek (Kramer/Lommen 1987, 96-100; Pfister 1980, 47-48; Diem 1991, 14).

Veel turnverenigingen stonden aanvankelijk wantrouwend tegenover deze ritmische- of natuurlijke gymnastiek, niet in de laatste plaats omdat het vrije bewegen van vrouwen en meisjes daarin een zo centrale plaats innam. Vrouwen namen ineens het hele veld in, in plaats van keurig op de plaats kleine bewegingen te maken. De gymnastiek was een perfecte vertaling van het ritme van de tijd. Het geheel ademde een geest van beweging en actie uit die op symbolisch niveau overeen kwam met de grotere maatschappelijke plaats die vrouwen aan het opeisen waren. Maar zeker speelde ook een rol dat de nieuwe bewegingsvormen ontwikkeld waren buiten de bonden om, in gymnastiekscholen waarover de koepelorganisaties geen zeggenschap hadden. Hoewel de eerste aanzetten dateerden van rond de eeuwwisseling duurde het tot in de jaren twintig eer de bonden in Nederland hun scepsis lieten varen en toestonden dat de oefenstof in de verenigings-turnprogramma's werd opgenomen en op landelijke turnontmoetingen gedemonstreerd werd.

Vooraf de openbare demonstraties werkten in het voordeel van dit acceptatieproces. In Duitsland maakte het optreden van gymnastes bij het Deutsche Turnfest in München in 1923 veel indruk. Een toeschouwer berichtte

hierover: 'Die Kompositionen wirken wie ein Spiegel der gärenden Zeit, in der sich das neue gegen mühsam sich behauptendes Altes zum Durchbruch ringt.'¹⁴ In 1924 bezocht een groep uit Hannover Nederland en gaf enkele drukbezochte demonstraties, die insloegen als een bom: 'overrompeling en bewondering, navolging en verwarring, bezinking en bezinning', zo kenschetste een KNGV-lid de gevolgen van de Loges-demonstraties.¹⁵ Anderen waren terughoudender: 'De sportverenigingen hebben een andere taak dan het kweken van danseressen', schreef een andere bestuurder (Kramer/Lommen 1987, 98-99).

Voorafgaand aan de jaarvergadering van het KNGV een demonstratie gegeven van het nieuwe Duitse vrouwenturnen, ditmaal uitgevoerd door leden van Hygiëa uit Den Haag, Bato en Kracht en Vlugheid uit Utrecht, Bussumsche Gymnastiek Vereniging, Hygiëa uit Amsterdam en Eclecta uit Groningen. In het bondsblad werd hierop enthousiast gereageerd: wat jarenlang gangbare oefenstof was geweest, werd nu afgedaan als 'anachronisme'. De grotere beweeglijkheid en vooral de vloeiende bewegingen vielen zeer in de smaak, hoewel de toeschouwers wel duidelijk was geworden 'dat men dit soort bewegingen moet aanvoelen, en dit slechts door een langdurige oefening kan worden bereikt.'¹⁶

Vrouwenbeweging op de Olympische Spelen

De gesignaleerde ontwikkeling was uitgebreid te zien tijdens de Olympische Spelen die in 1928 in Amsterdam werden gehouden. Tien Haagse en Amsterdamse jonge vrouwen ontstegen op 9 augustus 1928 kortstondig de anonimiteit. Na een jaar van serieuze training wisten zij op de grasmat van het Amsterdamse Olympisch stadion voor eigen publiek de eerste plaats in het vrouwenturnen te behalen. De turnsters, allen leden van het Haagse en Amsterdamse Hygiëa en in het dagelijks leven grotendeels werkzaam als gymnastieklerares, bleven in de driekamp met 27,75 punten verschil de Italiaanse concurrentes voor. De afstand tot de andere drie deelnemende landen bedroeg zelfs meer dan 60 punten (Paauw 1994).

Hoewel hun roem maar kort duurde, symboliseerde hun overwinning toch een belangrijke doorbraak voor de vrouwensport. De Olympische Spelen van Amsterdam waren het beginpunt van de daadwerkelijke en volwaardige deelname van vrouwen. Voor het eerst stonden twee belangrijke sportonderdelen officieel op het programma: atletiek en gymnastiek. Die late doorbraak (de Spelen bestonden in moderne vorm al weer dertig jaar) had alles te maken met de halsstarrige weigering van IOC-oprichter Pierre de Coubertin om vrouwen als sportieve mensen te zien. Er was een stevige lobby voor nodig én het terugtreden van De Coubertin voordat een andere wind ging waaien. Die lobby stond onder aanvoering van de Française Alice Milliat. Zij had al in 1917 een Franse vrouwen-sportorganisatie opgericht, de Fédération Sportive Féminine Internationale (FSFI) en in 1919 zonder succes gepro-

beerd de vrouwenatletiek te introduceren bij het IOC. Om de eisen kracht bij te zetten organiseerde de FSFI enkele malen eigen Olympische Spelen voor vrouwen. Toen de Belgische graaf Henri de Baillet Latour de nieuwe IOC-voorzitter werd, kon Milliats aandringen succesvol worden. Hij was evenmin een groot voorstander van vrouwen-sport, maar wilde wel een uitzondering maken voor esthetische sporten, zoals zwemmen, kunstrijden en turnen (Derks 1995).

Tijdens de Amsterdamse Spelen kwamen gymnastes uit op drie onderdelen: een gezamenlijk vrije oefening met gereedschappen zoals knotsen, toestelnummers zoals de brug met gelijke leggers en touw klimmen en springnummers. In de keuze van de stof en de toestellen was men vrij. Naast de officiële wedstrijd vonden demonstraties plaats. Groepen van tenminste 16 turners of turnsters mochten gedurende 45 minuten oefeningen laten zien. Op deze manifestatie presenteerde ook de befaamde Deutsche Hochschule für Leibesübungen uit Berlijn zich.

De Nederlandse ploeg, bestaande uit zestien vrouwen, trainde onder leiding van twee mannen: Gerrit Kleerekoper, een aimabele en doortastende man, die voorstander was van 'teambuilding' en A.J. van Zandvliet, onder wiens leiding de vrije oefening werd ingestudeerd. Tweemaal per week kwam men bijeen, aanvankelijk in gymnastieklokalen, maar omdat de Olympische wedstrijd in de openlucht gehouden zou worden, besloot Kleerekoper de laatste maanden in Den Haag buiten te trainen. Die ervaring bleek achteraf bepalend: tijdens de warme augustusdagen waarop het turntoernooi plaatsvond, verschilden de

condities buiten aanzienlijk met die in de beslotenheid van het gymnastieklokaal.

Van de zestien vrouwen waren er twaalf geselecteerd, tien als officiële deelnemer en twee als reserve. Nederland opende de wedstrijd op de vrije oefening en deed dat meteen uitstekend. Alleen Hongarije kreeg een iets hogere score. Door in het daarop volgende onderdeel toesteltur-
nen royaal als eerste te eindigen werd die achterstand weer goed gemaakt. Het afsluitende springnummer won-
nen de Nederlandse vrouwen met overmacht: het verschil met de Italiaanse ploeg bedroeg veertien punten en met de andere drie zelfs meer dan twintig. Naar verluidde zou men een nog hogere score hebben bereikt 'indien haar werk niet te mannelijk was geweest', zoals een krant schreef (Paauw 1994).

Het goud van de turnploeg leidde enkele dagen tot lovende commentaren in de pers. Het bekende sportblad *Sport in beeld* sprak van 'excelleerende sportswomen' en de befaamde hoofdredacteur Leo Lauer schreef: 'Hoera! Onze kranige turn-meisjes hebben er voor gezorgd, dat het rood-wit-blauw voor den tweeden keer aan den grooten stadion-mast omhoog ging.' Maar de vrouwensport was nog niet populair genoeg om tot meer te leiden. Van langdurige roem was geen sprake. De turnsters gingen verder anoniem door het leven; geen van hen vermocht enig maatschappelijk voordeel te halen uit het Olympisch goud, zoals de meeste mannelijke medaillewinnaars wel lukte. Wel ontstond na de Spelen bij het publiek merkbaar meer aandacht voor openbare turndemonstraties, zoals op de jaarlijkse Olympische Dagen in het Stadion.

De zweefmolen

In het rituele landschap van de bewegingscultuur is de zweefmolen een markant punt. Toen het in de jaren twintig steeds vaker werd gebruikt, was dat niet simpelweg als een gymnastiektoestel. Het werd gezien en gebruikt als een toestel voor meisjes. De introductie was een gevolg van een geleidelijke ‘bevrijding’ van de statische gymnastiek-met-gereedschappen die meisjes in de jaren tien en twintig van de twintigste eeuw beoefenden. Ze bereikte een voorlopig hoogtepunt in de natuurlijke gymnastiek.

Er is een analogie met de politieke en sociale emancipatie van vrouwen. Tegen de achtergrond van verschuivingen in de culturele betekenis van vrouwelijkheid vonden veranderingen in de *lichamelijk bemiddelde kennis* van vrouwen plaats. De verkenningen van vrijere gymnastische vormen waren mede mogelijk geworden op aandringen van gymnastes, die letterlijk voorstellingen (*performances*) ervan kregen aangereikt tijdens demonstraties van buitenlandse groepen en daar vervolgens zelf via lichaamshandelingen (*acts*) mee aan het experimenteren gingen. Uiteindelijk leidde dat tot een nieuwe bewegingspraktijk waarin meer ruimte in alle opzichten het kernwoord was. Die emancipatie was mede een resultaat van de inzet van vrouwen zelf.

Het morrelen aan dominante betekenissen van sekse en lichamelijke is een proces van de *longue durée*. De stap naar grotere bewegingsvrijheid door de gymnastes tastte de a-symmetrische sekseverhoudingen (*roles*) binnen de (sport)wereld nauwelijks aan. Jongens vonden de natuurlijke gymnastiek en het gezweef ‘iets voor meisjes’.

Zij bekwaamden zich liever op het paard of de brug. Een echte turner was een krachtig en gespierd atleet, die een strekstand in de ringen moeiteloos kon volhouden. Dergelijke oefeningen zouden voor meisjes pas decennia later gebruikelijker worden, en een zeer gespierde gymnaste wordt ook in de laatste jaren van de twintigste eeuw nog altijd niet als vrouwelijk gezien.

Met het bovenstaande verhaal heb ik getracht een aanvulling te geven op gangbaar onderzoek naar sportieve beweging. Door het perspectief van de *performance* centraal te stellen, treedt behalve de context ook de handeling naar voren en de wisselwerking tussen die beide. Wanneer bepaalde opvattingen veranderen, zijn nieuwe bewegingsvarianten mogelijk en wanneer lichamen in sportieve beweging komen worden bestaande betekenissen omtrent lichamelijke en sekse geprikkeld en uitgedaagd. Zo ontstaat dynamiek in de bewegingsgeschiedenis. In die ruimte kan aannemelijk worden gemaakt dat de sportieve handelingen andere lichamen en andere ervaringen construeren. Van daaruit wordt het begrijpelijk dat sommige sportieve vrouwen een initiërende rol hebben gespeeld bij veranderingen op sportgebied, ook al waren ze verder in het geheel niet politiek actief.

De geschiedenis van bewegingscultuur is een geschiedenis van meerduidigheid, van naast en door elkaar bestaande praktijken, waarbij het lichaam verschillende ervaringen en culturele boodschappen opdeed en opdoet. Dit perspectief biedt wellicht ook een actueel winstpunt. Het kan gevoelig maken voor de historische betrekkelijkheid van dominant geworden sportmodellen. Het gaat hier

niet om een 'logische' uitkomst van een historische ontwikkeling, maar om constructies, om veranderbare werkelijkheden. Dat kan een relativiserende gedachte zijn wanneer het zoveelste *lifestyle*-programma bepaalde soorten lichaamsbeweging probeert op te leggen onder de aanprijzing van 'natuurlijk'. Want wat is er eigenlijk met de zweefmolen gebeurd?

Noten

1. Interview met Alice Hermans, Maastricht, 11 juni 1990.
2. Juist deze vragen staan de laatste jaren hoog op de onderzoeks-agenda binnen vrouwengeschiedenis. Het lichaam wordt niet als a-historische fysieke werkelijkheid gezien, maar als een fenomeen dat mede bepaald wordt en betekenis krijgt door sociaal-culturele invloeden. Zie onder andere Bock 1989; Grever 1994, 23-24.
3. *Nederlandsch Tijdschrift voor Geneeskunde* 25,2 (13 juli 1889) 46-47.
4. 'Voorloopig verslag van de Commissie van Rapporteurs van het Ontwerp van Wet op het Lager Onderwijs', in: *Handelingen der Tweede Kamer*, 1856-1857, 654.
5. 'Beraadslaging Departement van Oorlog (9 dec. 1860)', in: *Handelingen Tweede Kamer der Staten Generaal, 1859-1860*, dl. II, 520.
6. Guyn, 'De hygiënische beteekenis der gymnastiek op de lagere school', in: *Nederlandsch Tijdschrift voor Geneeskunde* 25,10(9 maart 1889) 277-279; T. Broes van Dort, 'Lichaamsoefeningen voor kinderen', in: *ibidem* 25,14 (6 april 1889), 393-395.
7. Zie hiervoor onder andere diverse jaargangen van *Het Turnblad*, het officiële orgaan van het KNGV.
8. Interview met Rie Smit-Vierdag [gymnastieklerares], Amsterdam, april 1995.
9. Brief van Greet van Egmond [voorzitter organisatiecomité Gymnastiek] aan Rosa Manus [bestuurslid organisatie tentoonstelling] (11 dec. 1913), in: Archief Vereeniging Tentoonstelling 'De Vrouw 1813-1913', *Gemeentearchief Amsterdam*, nr. 89.
10. *Ons Turnleven. Orgaan van DOS*, 5,1 (1928), in: Archief Gymnastiekvereniging Door Oefening Sterker, nr. 17. *Gemeentearchief Amsterdam* nr. 1108.
11. Interview met Rie Smit-Vierdag, april 1995.
12. *Ons Turnleven. Orgaan van DOS*, 5,1 (1928).
13. B.J. Wieland Los, 'Natuurlijke gymnastiek', in: *Het Turnblad* 5,1 (9 januari 1925) 9; 5,2 (23 januari 1925) 20-21; 5,3 (5 februari 1925) 36-37; 5,5 (5 maart 1925) 70-71.

14. H.E., "'Heute schon gemensendieckt?" Die Gymnastik als Wendepunkt im Frauenturnen', in: *Das Deutsche Sportmuseum*, april 1995, z.p.
15. B.J. Wieland Los, 'Natuurlijke gymnastiek', in: *Het Turnblad*, 5,1 (1925) 9.
16. J.M. Scheffer, 'De demonstratie van het vrouwenturnen te Utrecht', in: *Het Turnblad. Orgaan van KNGV*, 5,1 (1925) 3-4.

Literatuur en bronnen

Archieven

Gemeentearchief Amsterdam

- Gymnastiekvereniging Door Oefening Sterker
- Vereniging Tentoonstelling 'De Vrouw 1813-1913'

Gedrukte bronnen

Aken, S. van (1888), *Lichaamsoefening en volksweerbaarheid*, Rotterdam.

Aken, S. van (1890), *De gymnastiek in de volksopvoeding*, Rotterdam.

Algemeen College van Advies voor de Lichamelijke Opvoeding, *Rapport aan den Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen betreffende de hoofdlijnen, waarlangs de overheidsbemoeiing met de lichamelijke opvoeding zich zal hebben te bewegen*, z.pl. 1921.

Boom, J.A. van der (1918), *De vrije-, orde-, gereedschapsoefeningen, reien en veldspelen. Practische handleiding voor het onderwijs aan vrouwelijke leerlingen van Hoogere Burger-, Kweek- en Normaalscholen en aan Dames-Turnverenigingen*, Haarlem.

Dijk, G.A. van (1927), *Het toestelturnen. Handboek bij het onderwijs aan vrouwen- en meisjesgymnastiekafdeelingen en bij de opleiding van leidsters en voorturnsters*, Rotterdam.

Gouw, Jan ter (1870), *De volksvermaken*, Haarlem.
Handelingen van de Tweede Kamer, op steekdata.

Koch, Konrad (1903), *Het aankweken van den moed door gymnastiek, spel en sport. De geestelijke zijde der lichaamsoefeningen*, Rotterdam (uit het Duits vertaald door P.J. Schuil).

Nederlandsch Tijdschrift voor Geneeskunde, op steekdata.

Nijsten, W.H. (1911), *De vrije en gereglementeerde gymnastiek voor de lagere school*, Groningen.

Officieel gedenkboek IXe Olympiade Amsterdam 1928

De Olympiade, 1928

Sport in Beeld, 1928.

Het Turnblad. Orgaan van het Koninklijk Nederlandsch Gymnastiek Verbond, diverse jaargangen op steekdata.

Woude, Johanna van (1899), *Betrekkingen voor vrouwen*, dl. 12: *Tooneelspeelster, Gymnastiek-onderwijzeres L. en M.O.*, Amsterdam.

Interviews

- Alice Hermans [lid gymnastiekvereniging De Eendracht], 11 juni 1990, Maastricht
- Henny van Warmerdam [lid RK Gymnastiekvereniging], 3 februari 1993, Voorburg
- Rie Smit-Vierdag [gymnastieklerares te Amsterdam], april 1995, Amsterdam

Literatuur

Bartky, Sandra Lee (1990), *Femininity and domination. Studies in the phenomenology of oppression*, London.

Bock, Gisela (1989), 'Women's history and gender history. Aspects of an international debate', in: *Gender and history* 1, 7-30.

Bottenburg, Maarten van (1994), *Verborgen competitie. Over de uiteenlopende populariteit van sporten*, Amsterdam.

Buckland, Stephen (1995), 'Ritueel, lichamen en "culturele herinnering"', in: *Concilium* 3, 65-72.

Butler, Judith (1993), *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, New York/London.

Butler, Judith (1990), *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York/London.

Caciola, Nancy (1996), 'Through a glass, darkly: recent work on sanctity and society', in: *Comparative studies in society and history*, 38,2, 301-309.

Derks, Marjet (1995), 'Oolijk, frisch en Hollandsch. Jonge zwemsters en vooroorlogs sportheldendom', in: *Vrijetijd en samenleving* 13,3/4, 81-93.

- Derks, Marjet (1994), 'Fiere sportlijven en kenauturnsters. Katholieke percepties van moderne sportbeoefening', in: Dirk-Jan Wolffram (ed.), *Om het christelijk karakter der natie: confessionelen en de modernisering van de maatschappij (1850-1940)*, Amsterdam, 59-88.
- Diem, Liselotte (1991), *Die Gymnastikbewegung. Ein Beitrag zur Entwicklung des Frauensports*, Sankt Augustin.
- Dona, Hans (1988), *Sport en socialisme. De geschiedenis van de Nederlandse Arbeiderssportbond 1926-1941*, Amsterdam.
- Elling, A.H.F., J.W.I. Tamboer, A. Knoppers (1995), 'Vrouwen en mannen in de sport. Samen ritmisch in de scrum?', in: *Lichamelijke Opvoeding* 12, 540-544.
- Feith, Jan (1900), *Het boek der sporten*, Amsterdam.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris.
- Grever, Maria (1994), *Strijd tegen de stilte. Johanna Naber (1859-1941) en de vrouwenstem in de geschiedenis*, Hilversum.
- Grimes, Ronald L. (1990), *Ritual criticism. Case studies in its practice, essays on its theory*, Columbia.
- Hargreaves, Jennifer (1994), *Sporting females: critical issues in the history and sociology of women's sports*, London.
- Heijst, Annelies van (1993), *Leesbaar lichaam. Verhalen van lijden bij Blaman en Dorrestein*, Kampen.
- Holt, Richard (1981), *Sport and society in Modern France*, Oxford.
- Holt, Richard (1989) *Sport and the British: a social history*, Oxford.
- Houwaart, Eddy (1991), *De Hygiënist. Artsen, staat en volksgezondheid in Nederland, 1840-1890*, Maastricht.
- King, Ursula (1995), 'Introduction: gender and the study of religion', in: ibidem, (ed.), *Religion and Gender* (Oxford) 1-38.
- Knoppers, Annelies (1995), 'Wat versterkt sport in mannen behalve hun spieren?', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 16,1, 33-45.
- Kramer, J.P., N. Lommen (1987), *Geschiedenis van de Lichamelijke Opvoeding in Nederland*, Meppel.
- Kramer, J.P., K. van Schagen, *Historisch overzicht van de lichamelijke opvoeding. Dl. 2: De negentiende en twintigste eeuw*, 's-Gravenhage/Rotterdam.

- Kramer, J.P., J. Kugel (1974), *Geschiedenis van de Lichamelijke Opvoeding in Nederland*, z.p. (4e druk).
- Kugel, J. (1968), *Inleiding in de geschiedenis van de gymnastiek*, Utrecht.
- Mangan, James, Roberta Park (ed.) (1987), *From 'fair sex' to feminism: sport and the socialization of women in the industrial and post-industrial eras*, London.
- McCrone, Kathleen (1988), *Sport and the physical emancipation of English women 1870-1914*, London.
- Miermans, C.G.M. (1955), *Voetbal in Nederland. Een onderzoek naar de maatschappelijke en sportieve aspecten*, Assen.
- Mijnhardt, W.W., A.J. Wichers (1984), *Om het algemeen volksgeluk. Twee eeuwen particulier initiatief 1784-1984*, Edam.
- Paauw, Ruud (1994), 'After the glory', in: *Citius, Altius, Fortius. The International Society of Olympic Historians Journal* 2,1, 30.
- Pfister, Gertrud (1993), "'Der Kampf gebührt dem Mann...'" Argumente und Gegenargumente im Diskurs über den Frauensport', in: Roland Renson e.a. (ed.), *Sport and contest. Proceedings of the 1991 international ISHPES congress* (Madrid) 349-364.
- Pfister, Gertrud (1980), *Frau und Sport*, Berlin.
- Schuppen, Nine van (1980), 'Van vrouwenvermaak tot damesrecreatie. Een overzicht van de Nederlandse ontwikkeling van sportbeoefening voor vrouwen in de negentiende eeuw', in: Josine Blok e.a. (ed.), *Jaarboek voor vrouwengeschiedenis* dl. 1, Nijmegen, 12-45.
- Scott, Joan Wallach (1991), 'The evidence of experience', in: *Critical Inquiry* 17, 773-797.
- Shiach, Morag (1989), *Discourse on popular culture. Class, gender and history in cultural analysis, 1730 to the present*, Oxford.
- Sponck, Ruud (z.j.), *De geschiedenis van de Pim Mulierloop*, Santpoort.
- Stokvis, Ruud (1979), *Strijd over sport. Organisatorische en ideologische ontwikkelingen*, Amsterdam/Deventer.
- Swijtink, André (1992), *In de pas: sport en lichamelijke opvoeding in Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog*, Haarlem.

Terlouw, Thomas (1991), *De opkomst van het heilgymnastisch beroep in Nederland in de 19e eeuw: over zeldzame amfibieën in een kikkerland*, Rotterdam.

Turner, Brian S. (1984), *The body and society. Explorations in social theory*, London.

Velde, Henk te (1992), *Gemeenschapszin en plichtsbesef. Liberalisme en nationalisme in Nederland, 1870-1918*, Den Haag.

Zanden, Koos van der (1985), *100 jaar Sparta in woord en beeld*, Delft.

Springen als een man: beeld en beweging in dans

Anna Aalten

Tussen het gereedschap van een autowerkplaats staat een man, gekleed in donkerblauwe werkmanskleding. Hij begint te spreken. Het tempo is langzaam, vooral de werkwoorden worden met lange uithalen uitgesproken: 'If you talk too much. If you laugh too much. If you feel too much. If you react too much. If you think too much. If you gesticulate too much. If you are excited by too much. If you enjoy the aesthetic of too much.' Terwijl hij praat beweegt de man op de cadans van zijn stem. Zijn gebaren zijn eveneens langzaam, met een overdreven zorgvuldigheid. Een arm wordt naar voren gestrekt, in een reikend gebaar, de hand vanaf de pols slap afhangend. De kin steunt op de hand, de elleboog naar voren. Dan wordt de hand op een heup gelegd, terwijl het bovenlijf enigszins wordt gedraaid. De handen strijken langs het gezicht, de vingers gespreid. Het hoofd wordt naar achteren geworpen, alsof de man zijn lange haar (dat hij niet heeft) schudt en daarbij wordt een schouder licht opgetrokken. Aan het eind van de tekst begint de man opnieuw met dezelfde serie bewegingen, nu begeleid door kreten en geluiden die hij zelf maakt. Vervolgens worden de gebaren groter en sneller uitgevoerd, nu op muziek. De bewegingen zijn dans geworden.

Beweging en sekse

Het bovenstaande is een beschrijving van een gedeelte uit een dansstuk, waarin een man een serie bewegingen uitvoert. In deze voorstelling is duidelijk te zien hoe alledaagse bewegingen, mits groter, sneller en gestileerder uitgevoerd, dans worden. De man is Joe Goode, een Amerikaanse danser die deel uitmaakt van de Joe Goode Performance Group.¹ De groep bestaat uit drie mannen en drie vrouwen. Zij specialiseren zich in moderne dansstukken, waarin het aftasten van de grenzen van sekse, seksuele oriëntatie en culturele identiteit centraal staat. Het is dan ook niet toevallig dat Goode in deze solo veel zogenaamd stereotiep vrouwelijke bewegingen heeft opgenomen. Goode's danssolo vormt een goede opmaat voor dit artikel, dat gaat over bewegingen en de beelden die door bewegingen worden opgeroepen.

De wijze waarop mensen zich bewegen is sterk cultuurgebonden. De manieren waarop mensen zitten, staan, tegen een muur leunen, slapen, hurken, elkaar omhelzen, wijzen etcetera kunnen enorm variëren. Antropologisch onderzoek laat zien dat gebaren en bewegingen heel specifiek zijn voor een cultuur, zozeer zelfs dat ze er een intrinsiek en fundamenteel onderdeel van vormen (Verrips en Verrips 1990; Polhemus 1993). Het gebruik van het lichaam is het eerste dat kinderen leren, en, eenmaal aangeleerd, blijkt een bepaalde manier van bewegen heel moeilijk af te leren. De wijze waarop men beweegt is onderdeel geworden van de eigen, culturele persoonlijkheid. In de meeste culturen bewegen vrouwen en mannen verschillend. Die verschillende bewegingspatronen komen

niet voort uit biologische verschillen, maar zijn culturele verschijnselen die ons iets vertellen over betekenissen van vrouwelijkheid en mannelijkheid in een samenleving.

Dit artikel gaat over de sekse van bewegingen in dans en het gebruik van bewegingen om beelden van vrouwelijkheid en mannelijkheid op het toneel te zetten. Dat wil zeggen, over de manier waarop bepaalde bewegingen in dans een sekse toegewezen krijgen. Bestaan er mannelijke bewegingen in dans en in hoeverre onderscheiden deze zich van zogenaamd vrouwelijke bewegingen? Hoe belangrijk zijn bewegingen bij het neerzetten van specifieke beelden in dans en welke rol speelt sekse hierbij? Daarnaast zal aandacht worden besteed aan de praktijken die nodig zijn om bepaalde bewegingen uit te voeren en daarmee vrouwelijke en mannelijke beelden op te roepen.

Uitgangspunt bij deze analyse is dat vrouwelijkheid en mannelijkheid moeten worden opgevat als *performatieve handelingen*. Het begrip ‘performatieve handeling’ is ontleend aan de Amerikaanse filosofe Judith Butler (1990a; 279). Butler kritiseert de opvatting waarbij vrouwelijkheid en mannelijkheid worden gezien als de culturele uitdrukking van een materieel feit, namelijk het hebben van een vrouwelijk of mannelijk lichaam. Butler ontkent niet dat het lichaam en vrouwelijkheid of mannelijkheid nauw met elkaar verbonden zijn, maar zij stelt dat die verbondenheid niet het karakter heeft van de relatie tussen een biologisch feit aan de ene kant en de culturele uitdrukking van dat feit aan de andere kant. Het lichaam en vrouwelijkheid of mannelijkheid zijn met elkaar verbonden, omdat vrouwelijkheid of mannelijkheid worden neergezet als een stilering van het lichaam. Gebaren, het

gebruik van de stem, een manier van bewegen en allerlei andere handelingen creëren het beeld van een vrouw of man (Butler 1990a: 270). Bij het neerzetten van vrouwelijkheid of mannelijkheid is het lichaam dus onmisbaar. Niet omdat het natuurlijke of biologische de oorsprong zou zijn van vrouwelijkheid of mannelijkheid, maar omdat het lichaam het middel is om vrouwelijkheid en mannelijkheid (of iets anders) vorm te geven. Door een voortdurende stilerings van het lichaam, in gebaren en manieren van bewegen, presenteren mensen zichzelf als vrouwelijk of mannelijk (Rubidge 1985). Die stilerings, en daarmee de vormgeving van vrouwelijkheid en mannelijkheid, vindt plaats volgens strikte maatschappelijke normen en culturele conventies. De cultuurgebondenheid van sekse wordt echter zelden herkend; in de meeste samenlevingen worden vrouwelijkheid en mannelijkheid beschouwd als de uitkomsten van een natuurlijk proces (Butler 1990: 33).

Het uitgangspunt dat vrouwelijkheid en mannelijkheid moeten worden opgevat als performatieve handelingen maakt het mogelijk onderscheid te maken tussen de sekse van een beweging en de sekse van de persoon die die beweging uitvoert. Een man zou door middel van een specifieke stilerings van zijn lichaam een opvoering van een vrouw kunnen geven en een vrouw zou, op het toneel of in het dagelijks leven, een man kunnen neerzetten.² Overigens zijn dergelijke voorstellingen eveneens aan strenge conventies gebonden.³ Een bespreking hiervan valt echter buiten het bestek van dit artikel.

Sekse en dans

In het hierboven beschreven fragment van een dansvoorstelling is goed te zien dat dans voortkomt uit alledaagse bewegingen. Iedere vorm van dans, of het nu gaat om sociale, rituele of theaterdans, is geworteld in de bewegingen die mensen dagelijks maken. Weliswaar is er bij dans meestal sprake van een hele specifieke stiling, misschien zelfs een vorm van abstractie, maar uiteindelijk is iedere danspas altijd terug te voeren op de bewegingen die mensen normaal ook maken. Daarmee is iedere vorm van dans dus ook nadrukkelijk cultuurgebonden en historisch specifiek. Met andere woorden, alle dans is etnische dans (Kealiinohomoku 1983: 544-545). Als we ervan uitgaan dat dans een gestileerde vorm van bewegen is, die overeenkomsten vertoont met alledaagse bewegingen, dan kan dans een mooie plek zijn om onderzoek te doen naar de sekse van bewegingen en het gebruik van bewegingen om beelden van vrouwelijkheid en mannelijkheid neer te zetten.

Hoe kunnen we dat doen? Hoe moeten we naar dans kijken om uit bepaalde bewegingen beelden en betekenis van sekse te kunnen destilleren en ontcijferen? Om antwoord te geven op deze vragen is het nodig aandacht te besteden aan de betekenis die bepaalde bewegingen hebben voor degenen die ernaar kijken. Welke beelden worden opgeroepen door specifieke bewegingen? En hoe worden die beelden geïnterpreteerd? Allereerst moet duidelijk worden gesteld dat ik niet naar beeld en beweging in dans kijk met de blik van een historicus of theaterwetenschapper, maar met die van een antropoloog. Dat bete-

kent dat voor mij het cultuurgebonden karakter van sekse in zowel beeld als beweging voorop staat. Binnen vrouwenstudies is de gedachte gemeengoed dat betekenissen van vrouwelijkheid en mannelijkheid niet vaststaan. Of, om een mooie formulering van historica Joan Scott te gebruiken: vrouwen en mannen zijn tegelijk lege en overvolle categorieën. Leeg, omdat ze geen universele, vaststaande betekenis hebben. Overvol, omdat ze zelfs wanneer ze duidelijk omschreven en gedefinieerd lijken toch altijd weer alternatieve en onderdrukte definities blijken te bevatten (Scott 1988: 49). Ook hier ligt de nadruk op de historische specificiteit en het cultuurgebonden karakter van sekse.

Om een analyse te kunnen maken van de beelden en betekenissen van sekse die door bewegingen van dansers worden opgeroepen is een instrumentarium nodig: een dansanalyse-model. Binnen de danswetenschappen zijn verschillende dansanalyse-modellen ontwikkeld. In de meeste wordt echter geen aandacht besteed aan sekse. In mijn onderzoek wordt een model gebruikt dat is ontwikkeld door een theaterwetenschapper met een affiniteit met vrouwenstudies (Wieringa 1994).⁴ Met dit model kunnen dansvoorstellingen gedecodeerd worden op beelden van vrouwelijkheid en mannelijkheid. Met behulp van dit model kan naar verschillende elementen in een dansvoorstelling worden gekeken en kunnen bewegingen en beelden van vrouwelijkheid en mannelijkheid worden geanalyseerd. Deze elementen zijn: de configuratie, de stijlkenmerken, de specifieke passen en patronen, de energetische kenmerken, de gevoelskenmerken en de handelingskenmerken.⁵

Bij de configuratie van een ballet gaat het om de vraag of er door vrouwen of door mannen wordt gedanst. Wanneer beide seksen op het toneel staan, hoe is dan de verhouding? Wordt er in groepen gedanst of solo? Is er sprake van duetten? Dansen vrouwen zowel als mannen in verschillende configuraties en wie danst wat? Met betrekking tot de stijlkenmerken dient men zich af te vragen in welke stijl er wordt gedanst, bijvoorbeeld klassiek ballet of postmoderne dans. Elke dansstijl gaat uit van eigen beelden van vrouwelijkheid en mannelijkheid. Overigens zal niet iedere choreograaf, die gebruik maakt van een bepaalde dansstijl, de bij de stijl behorende beelden hantieren; soms wordt juist geprobeerd deze te doorbreken.

Om een dansvoorstelling op beelden van sekse te decoderen dient er ook aandacht te zijn voor de specifieke passen en patronen. Is er inderdaad sprake van een verschil in de bewegingen van vrouwen en mannen? Maken zij andere passen, hanteren zij andere bewegingspatronen? Daarbij moet bijvoorbeeld gelet worden op de ruimte die dansers en danseressen innemen. Is deze groot of klein, laag of hoog? Beperken dansers elkaar in het ruimtegebruik en is sekse daarbij een bepalende factor? Maar ook het tilwerk en het gebruik van balans is belangrijk. Wie tilt wie op en hoe gebeurt dat? Werkt de danser(es) die wordt opgetild actief mee of laat hij/zij zich (schijnbaar) passief omhoog hijsen? Is er een verschil in de mate waarin dansers of danseressen op hun eigen voeten staan? Houden zij zelfstandig hun balans of worden zij ondersteund? En wie ondersteunt wie?

Bewegingen worden echter niet alleen gekenmerkt door een bepaalde stijl, ze zijn ook gericht op het overdra-

gen van gevoelens. Bij het analyseren van de gevoelsmatige kanten van een voorstelling is het mogelijk onderscheid te maken in energetische kenmerken, gevoelskenmerken en handelingskenmerken. Maken vrouwen gebruik van andere energie dan mannen? Zijn hun bewegingen bijvoorbeeld krachtiger, meer gespannen of juist soepeler en zacht? Is er een verschil in het tonen van emoties door mannen of vrouwen? Hoe uit zich dit? In gezichtsuitdrukkingen of bijvoorbeeld door middel van bewegingen? Ook eventuele verschillen in initiatief tussen vrouwen en mannen vormen een aandachtspunt. Wie neemt in de dans het initiatief tot een beweging? Wie domineert de handeling? Wie hanteert wie? Het zal duidelijk zijn dat aan al die kenmerken van bewegingen specifieke betekenissen kunnen worden verbonden; door middel van bepaalde bewegingen worden beelden van vrouwelijkheid en mannelijkheid op het toneel gezet.

Voor een argeloze toeschouwer is een dergelijke opsomming van vragen misschien wat veel. Maar om een analyse van een dansvoorstelling te kunnen maken zijn alle bovengenoemde aandachtspunten informatief. Zowel de configuratie, de stijl, de specifieke passen en patronen, als de energetische-, gevoels- en handelingskenmerken van een dansstuk dragen ertoe bij dat de toeschouwer specifieke beelden van vrouwelijkheid en mannelijkheid ziet. Overigens is de interpretatie van die beelden sterk cultuurgebonden. Om een voorbeeld hiervan te geven: volgens de Amerikaanse onderzoekster Purnima Shah worden in de Indiase kathakdans grote, krachtige bewegingen uitsluitend gebruikt door degene die de slechterik in het verhaal danst (persoonlijke communicatie). De betekenis van grote,

krachtige bewegingen in dans zal voor een Indiaas publiek naar alle waarschijnlijkheid een andere zijn dan voor westerse toeschouwers.

Beweging en beeld

Laten we met dit instrumentarium eens terugblikken in de geschiedenis van de westerse theaterdans, naar het begin van het klassiek ballet. Het klassiek ballet, ook wel aangeduid als de academische dans, kan worden beschouwd als de oervorm van de westerse theaterdans.⁶ Alle vormen van theaterdans verhouden zich uiteindelijk tot het ballet, hetzij doordat zij het bewegingsidoom ervan gedeeltelijk overnemen en bewerken, hetzij doordat zij dit radicaal afwijzen.

In de 18e eeuwse voorloper van het ballet, de Franse hofdansen, wordt door vrouwelijke en mannelijke dansers eenzelfde bewegingsvocabulaire gehanteerd (Foster 1996: 4). De dans beschikt in die tijd niet over de enorme variatie aan bewegingen die tegenwoordig gebruikelijk is. Een opvoering van een 18e eeuws dansstuk zou in de ogen van een hedendaags publiek waarschijnlijk een statische indruk maken. In die tijd ligt de nadruk op het maken van zeer ingewikkelde geometrische patronen die door de dansende paren op de vloer worden afgetekend. De bewegingen zijn over het algemeen allerlei variaties van stappen en hele kleine sprongetjes. Duetten domineren, waarbij vrouwen en mannen naast elkaar of van elkaar af en naar elkaar toe dansen. In deze duetten maken vrouwen en mannen dezelfde pasjes en sprongetjes, maar mannen maken ze wat

groter en hoger. De reden hiervan is de kleding; men danst in die tijd niet in speciale kostuums, maar in alledaagse kleding en deze staat vrouwen beduidend minder bewegingsvrijheid toe. Eventuele sprongen van de vrouwen hebben ook weinig zin, vanwege de lange rokken die de sprongen voor het publiek onzichtbaar maken. Het zijn vooral de mannen die in die periode een zekere techniek en virtuositeit ten toon kunnen spreiden (Utrecht 1988: 87-88).

De eerste vrouw die roem oogst met sprongen is Marie Camargo, die halverwege de 18e eeuw soliste is bij het ballet van de Parijse opera. Zij is een snelle, krachtige danseres, gespecialiseerd in *entrechats*, sprongen waarbij het ene been in de lucht door het andere wordt aangetikt. Om haar virtuoze techniek te kunnen tonen heeft zij enkele decimeters van haar hoepelrok afgeknipt. Dit veroorzaakt zo'n schandaal dat het Parijse gemeentebestuur zich genoodzaakt ziet vanaf dat moment kledingvoorschriften voor danseressen uit te vaardigen (Migel 1972: 38). Voltaire, toentertijd een van de deskundigen op het gebied van de dans, prijst Camargo's talent en schrijft dat zij 'de eerste vrouw was die danst als een man'. Hij doelt daarmee op het feit dat Camargo als vrouw de kracht en de technische vaardigheden bezit en toont, waarover tot die tijd alleen mannelijke dansers beschikken (Migel 1972: 37). Zijn enthousiasme wordt beslist niet door iedereen gedeeld. Camargo's onvrouwelijke stijl van dansen verdeelt de critici in twee kampen. Haar tegenstanders ergeren zich aan haar vertoon van technische hoogstandjes en keuren haar gebrek aan elegantie en sierlijkheid af. Tijdgenoten van Voltaire, onder wie Noverre, zijn van mening

dat Camargo haar acrobatische kunsten vooral vertoont om de aandacht van haar slechte figuur af te leiden (ibid. 38).

Camargo's verovering van het mannendomein van de sprongen heeft echter niet tot resultaat dat de verschillen in het dansvocabulaire tussen vrouwen en mannen vanaf dat moment verdwijnen. Integendeel. In de loop van de 19e eeuw, ten tijde van de Romantiek, ontwikkelt het ballet zich tot dat wat wij nu kennen. Er is sprake van ingrijpende veranderingen, vooral op het gebied van de kleding en de danstechniek. Men danst niet langer in alledaagse kleding, maar in speciale danskostuums die de dansers en danseressen meer bewegingsvrijheid geven. Het principe van het *en-dehors*, het naar buiten draaien van de voeten en benen vanuit de heupen, wordt steeds belangrijker. Deze techniek maakt het dansers mogelijk snel van richting te veranderen en hun benen hoog op te gooien. De zogenaamde elevatie-dans, die bestond uit kleine sprongetjes recht omhoog, wordt uitgebreid met hoge en verre zweefsprongen. Ook gaan de pirouettes, waarbij een danser enkele keren zeer snel om zijn eigen as draait, deel uitmaken van de standaardtechniek. En tenslotte worden *lifts* een vast onderdeel van de duetten. Hierbij tilt de mannelijke danser zijn vrouwelijke partner hoog op en draagt haar over het toneel. Bij al deze vernieuwingen nemen de verschillen tussen de bewegingspatronen van vrouwelijke en mannelijke dansers toe en worden ze bovendien voortdurend benadrukt.

Het sterkst is dit te zien bij het dansen op de *pointes* (teenpunten) dat alleen door vrouwen wordt gedaan. In het ballet ligt, net als in zijn 18e eeuwse voorloper, het accent van de beweging omhoog. Het centrum van waaruit men

het lichaam beweegt ligt hoog in de borstkas, het hoofd is altijd opgericht, de armen gaan omhoog en de benen gaan omhoog. Zowel in de Franse hofdansen als in het Romantische ballet wordt er door vrouwen en mannen veel op de tenen gedanst. Vanaf het eind van de 18e eeuw verheffen enkele danseressen zich op de punt van hun tenen om zo het effect nog te verhogen. Mannelijke dansers volgen hen echter niet. Het blijkt moeilijk precies vast te stellen wanneer het op de *pointes* dansen voor vrouwen gangbaar werd. De speurtocht van danshistorici naar de eerste danseres die op de punten van haar tenen danste wordt bemoeilijkt doordat balletrecensenten in de 18e eeuw zelden over de techniek van de danseressen schrijven. Van mannelijke dansers wordt uitvoerig beschreven hoe hoog zij sprongen, maar de vrouwen moeten het doen met bloemrijke beschrijvingen van hun fysieke schoonheid en bevaligheid (Terry 1962: 18). Zeker is dat Marie Taglioni in 1832 bij de opvoering van het ballet *La Sylphide* op de punten van haar tenen danst. Zij beheerste deze techniek perfect en maakte er haar handelsmerk van. Overigens beschikken de 19e eeuwse danseressen nog niet over de hedendaagse *spitzen*, balletschoenen met een versterkte neus, die het mogelijk maakt langere tijd op de teenpunten te blijven staan. Spitzen worden pas gebruikt sinds het begin van deze eeuw.

Tot op dit moment dansen in het klassiek ballet alleen vrouwen op de *pointes*. In de zeldzame gevallen dat een mannelijke danser spitzten draagt is dit bedoeld om een komisch effect te bereiken, zoals bijvoorbeeld in de rol van de ezel in Frederick Ashtons versie van de *Midzomernachtsdroom* of bij het travestietenballet van de zeer

succesvolle Amerikaanse groep Les Ballets Trockadero de Monte Carlo. Voor het exclusieve gebruik van spitzten door vrouwen zijn geen technische of fysieke redenen aan te wijzen. Het werken op spitzten is een pijnlijke aangelegenheid voor ieders voeten, van mannen zowel als vrouwen. Alleen training en een goede verzorging maken de praktijk dragelijk. Bij postmoderne choreografen als William Forsythe en Maria Voortman worden ook mannen op de spitzten gezet en dat levert geen specifieke problemen op. Mits goed getraind dansen deze mannen hun rollen op dit 'vrouwenschoeisel'. Ook het mogelijk grotere gewicht van mannen speelt nauwelijks een rol. Het staan of springen op spitzten is vooral een kwestie van techniek en het aantrekken van de juiste spieren. De enig mogelijke verklaring kan zijn dat het gebruik van spitzten de specifieke bewegingen van danseressen onderstrepen en daarmee hun vrouwelijkheid versterken. Spitzten verlengen de benen en maken de lange lijnen en de sierlijke bewegingen die zo kenmerkend zijn voor het klassieke ballet nog langer en sierlijker.

Ann Daly (1987/88) heeft het hedendaagse klassiek ballet, dat direct voortkomt uit het 19e eeuwse Romantische ballet, ooit eens een 'discourse of difference' genoemd. Aan de hand van een bespreking van de centrale kenmerken van het klassiek ballet wordt deze uitspraak hier wat uitvoeriger geïllustreerd. Welke verschillen in bewegingsvocabulaire schrijft het ballet vrouwelijke en mannelijke dansers voor?

Een centraal kenmerk van het bewegingsidoom van het klassiek ballet is het streven naar lichtheid en gewichtloosheid. Dansers en danseressen tarten de zwaartekracht

met hun sprongen en het balanceren op de teenpunten. Het accent van nagenoeg alle bewegingen is omhoog. Om dergelijke bewegingen goed te kunnen uitvoeren is techniek en training vereist. De basis van de techniek is het *en-dehors* of de uitdraai: de voeten van de danser moeten in een hoek van 180 graden kunnen staan, waarbij de benen vanuit de heupen worden uitgedraaid. Deze positie stelt een danser in staat de benen onwaarschijnlijk hoog op te tillen. Dit geldt voor zowel vrouwen als mannen. Wie in Nederland een training bijwoont waar wordt les gegeven in de academische techniek zal zien dat vrouwen en mannen dezelfde oefeningen doen en dezelfde bewegingen uitvoeren. Dit is echter niet altijd en overal het geval. De Amerikaanse danser Bruce Marks vertelt in een interview dat in de jaren vijftig de techniek van mannelijke dansers duidelijk verschilde van die van de vrouwen. Van mannen werd niet verwacht dat zij hun been hoger dan heuphoogte tilden. Dat hoorde gewoon niet. Bovendien geloofde men dat een spagaat bij mannen slecht was voor hun springvermogen (Newman 1982: 206). Inmiddels strekken dansers hun benen ook zo hoog mogelijk. Van danseressen wordt echter verwacht dat zij hun benen nog steeds hoger kunnen optillen dan dansers.

Als we kijken naar de configuraties in een klassiek ballet dan is de *pas-de-deux* (dans voor twee partners, altijd een man en een vrouw) een van de belangrijkste vaste onderdelen. De gebruikelijke opzet van een klassieke *pas-de-deux* is als volgt. Er wordt begonnen met een entree, waarbij de beide dansers zichzelf voorstellen, vervolgens een adagio voor beide dansers samen, waarbij de man de vrouw ruimschoots de gelegenheid geeft haar

mooie lijnen en sierlijke houding te tonen. Dan volgen solo variaties, waarin de danser zijn hoge sprongen en grote aantallen pirouettes laat zien en de danseres uitblinkt in moeilijke variaties op de spitzen en er wordt afgesloten met een gezamenlijk gedanste slotscène. Voor een danser en een danseres is een pas-de-deux de gelegenheid om hun technisch kunnen te laten zien. De passen zijn gecompliceerd en vragen van beiden een grote technische vaardigheid. Kijken we echter naar de uitvoering dan valt onmiddellijk een verschil op. Van vrouwen wordt verwacht dat zij hun technische hoogstandjes schijnbaar moeiteloos tonen; ook de moeilijkste variaties gaan vergezeld van een glimlach. Mannen mogen daarentegen wel hun krachtsinspanningen aan het publiek laten zien (Adair 1992: 15 en 70; Rubidge 1989: 3). Het vrouwelijk vertoon van virtuositeit wordt dikwijls begeleid met uiterst lichte muziek, als om de fragiliteit van de danseres te benadrukken. Bij de solo van de man is vaak sprake van een crescendo in de muziek, waardoor de indruk dat wij hier te maken hebben met een krachtsinspanning wordt vergroot.

Hoewel de training en de basispassen voor dansers en danseressen gelijk zijn, is er op het toneel een duidelijk verschil te zien in het gebruikte bewegingsvocabulaire. Vrouwen blinken uit in kleine, snelle bewegingen, zoals razendsnelle pirouettes *en pointe* (waarbij zij vaak door hun partner worden ondersteund), vlugge sprongetjes eveneens op de punten van hun tenen en kleine stapjes. Tijdens hun solo's blijven zij vaak midden op het toneel om daar te draaien en te springen. Hierdoor beheersen zij slechts een deel van het toneeloppervlak (Rubidge 1989: 5). Bovendien maken hun bewegingen een kleine en

fragiele indruk, alsof zij nauwelijks ruimte innemen. Mannen tonen hun technische beheersing in grote sprongen en indrukwekkende draaien. Teneinde hun sprongen zo groot mogelijk te maken, gebruiken zij hun armen om kracht te zetten. Vrouwen doen dit niet. Sterker nog, volgens de geldende conventies mógen zij hun armen niet gebruiken bij het springen. Hun sprongen moeten vooral zacht en sierlijk zijn. Een jonge danseres vertelde me dat zij tijdens haar opleiding van de dansdocenten voortdurend te horen had gekregen dat zij 'sprong als een man'. Men maande haar minder krachtige bewegingen te maken met haar armen. Toen zij gehoorzaamde, merkte zij dat ze op deze manier veel minder hoog en ver kwam. Door hun grotere armbewegingen springen mannelijke dansers niet alleen hoger en verder dan danseressen, zij nemen ook meer ruimte in op het toneel. In hun solo's rennen en springen zij het gehele toneeloppervlak over; zo eigenen zij het zich volledig toe.

Een klassieke pas-de-deux geeft zowel de danser als de danseres de ruimte en gelegenheid om te schitteren. We hebben gezien dat hun passen en bewegingspatronen, ondanks een identiek basisvocabulaire, sterk verschillen. Bovendien is er een verschil in de aard van de bewegingen. Een danser die met een vrouwelijke partner danst wordt geacht haar te steunen, op te vangen en over het toneel te dragen. Weliswaar is in nagenoeg alle grote klassieke balletten de danseres het middelpunt, maar het is meestal de danser die de bewegingen initieert. Hij nodigt haar uit naar hem toe te komen trippelen en neemt haar in zijn armen als zij daar is beland. Hij houdt haar bij de taille vast zodat zij op de teenpunten van een voet kan ba-

lanceren en ronddraaien. Hij vangt haar op wanneer zij met een grote zweefsprong over het toneel komt aanvliegen. Hij tilt haar op zijn schouder om haar tijdens de finale aan het publiek te tonen. En tenslotte maakt hij haar, tijdens het applaus, op elegante wijze duidelijk dat zij naar voren dient te komen om hun publiek te bedanken.

Welke beelden van vrouwelijkheid en mannelijkheid worden door middel van deze verschillende bewegingsvocabulaires op het toneel gezet? De nadruk op lichtheid en gewichtloosheid roept een beeld op van mensen die de laag-bij-de-grondse kanten van het bestaan (proberen te) ontstijgen. Hun aandacht is gericht op het hogere; dit geldt voor vrouwen zowel als mannen. Het exclusieve gebruik van spitzen door vrouwen creëert echter ook een verschil. Vrouwen staan hoger en zijn als het ware nog minder aards dan mannen. Bovendien zijn zij als gevolg van hun geringe contact met de grond minder zelfstandig en hebben zij meer steun nodig. Door het gebruik van spitzen en het veelvuldig optillen van vrouwen door mannen zetten vrouwen daarom naast gewichtloosheid ook een zekere fragiliteit en afhankelijkheid neer. Bij de variaties waarin de danseres op een teenpunt balancerend ronddraait aan de hand van haar partner wordt al gauw de indruk gewekt dat zij voor die balans van hem afhankelijk is. Weliswaar krijgt zij de gelegenheid haar virtuositeit en techniek te tonen, maar zij is tegelijk een object dat door hem ten toon wordt gesteld. Dit geldt nog sterker voor de variaties waarin de man de vrouw optilt en over het toneel ronddraagt. Daarbij is hij degene die haar in staat stelt tot

hoogtes te komen die zij alleen niet kan bereiken (Adair 1992; 105; Hanna 1988: 125).⁷

Het lichaam in beweging

Het klassiek ballet is een voorbeeld van een dansvorm met een zeer gestandariseerd vocabulaire, dat dansers voorschrijft hoe zij zich op het toneel dienen te bewegen. Hoewel de uitgangsposities en de basispassen voor vrouwelijke en mannelijke balletdansers gelijk zijn, is de uitvoering ervan door beide seksen verschillend. Vrouwen bewegen kleiner, lichter en met minder vertoon van kracht dan mannen. Mannen maken grotere sprongen en eigenen zich het toneeloppervlak meer toe dan vrouwen. Vrouwen laten zich optillen en rond dragen, mannen vervullen vaak een ondersteunende rol. Het idioom voor dansers en danseressen is hetzelfde, maar de vertaling ervan in bewegingen is nadrukkelijk geseksueerd. De verschillen in het soort bewegingen en de wijze waarop ze worden uitgevoerd hebben ook gevolgen voor de eisen die er aan de lichamen van dansers en danseressen worden gesteld.

Voor beide seksen is een goede uitdraai een vereiste. De benen dienen vanuit de heupen zo ver mogelijk naar buiten te kunnen draaien, bij voorkeur zover dat de voeten in een hoek van 180 graden staan. Zonder een goede uitdraai is het onmogelijk de benen hoog op te heffen. Hoewel ook van dansers tegenwoordig wordt verwacht dat zij hun benen goed kunnen optillen, zijn hoge benen vooral voor danseressen een absolute noodzaak. In 19e eeuw bereikten danseressen een goede uitdraai door het

gebruik van een soort box waarin zij zich konden laten vastklemmen. Ook gingen zij urenlang plat op hun rug liggen met hun benen uitgekapt en lieten collega-dansers en kleedsters op hun knieën staan (Jowitt 1988: 43-44). Tegenwoordig gelooft men dat een combinatie van een natuurlijke aanleg en veel training de beste resultaten oplevert. Daarom worden jonge meisjes die zich bij de dansacademies aanmelden allereerst beoordeeld op hun fysieke mogelijkheden. Wanneer er een vermoeden bestaat dat de uitdraai onvoldoende zal zijn, is dit een reden tot afwijzing. Vooral meisjes moeten hun training bovendien zeer jong beginnen, omdat het lichaam rond het twaalfde jaar te zeer volgroeid is om nog op de juiste wijze te kunnen worden gevormd.

Het veelvuldige tilwerk stelt eveneens andere eisen aan vrouwen- en mannenlichamen. Omdat in veel klassieke balletten danseressen regelmatig door hun mannelijke partners moeten worden opgetild, dienen zij zo licht en mager mogelijk te zijn. Danseressen vertellen vaak dat *liften* niet alleen een kwestie van gewicht is, omdat degene die wordt opgetild de eigen kracht gebruikt en mee springt. Het is daarom de vraag of de nadruk op het dun-zijn uitsluitend ingegeven wordt door de eisen van de techniek. Dit neemt niet weg dat het gewicht van de vrouwen een constante bron van zorg en aandacht is op balletacademies en in balletgezelschappen. Het gewicht kan een reden zijn om leerlingen niet aan te nemen of van school te sturen en om danseressen geen belangrijke rollen te geven. De enorme nadruk op dun-zijn leidt bij veel danseressen tot eetstoornissen. Voor mannen betekent het tilwerk dat ze aandacht moeten besteden aan de ontwikke-

ling van hun armspieren; krachttraining is een vast onderdeel van de opleiding voor jongens.

Wie vraagt naar de achtergronden van de verschillen in bewegingsidroom, krijgt verwijzingen naar al dan niet vermeende natuurlijke verschillen in vrouwen- en mannenlichamen. Zo wordt aan mannen meer kracht toegeschreven, die hen bij uitstek geschikt zou maken voor het tilwerk. Experimenten in de moderne dans, onder andere bij de zogenaamde contact-improvisaties, hebben echter laten zien dat het al dan niet kunnen tillen absoluut niet seksegebonden is. De Canadese danseres Louise Lecavallier is een kleine en tengerere vrouw die vaak dansers en danseressen optilt die zwaarder zijn dan zijzelf. Zij zegt: 'Je tilt geen dood gewicht, het gaat om iemand die meewerkt. Je gebruikt je spieren zo min mogelijk. Je wilt iemand optillen en die persoon wil opgetild worden.' Bovendien is de definitie van kracht in verband met sekse nogal betrekkelijk. Voor het dansen op spitzen is bijvoorbeeld een enorme kracht nodig, maar die zit op andere plekken dan de kracht die nodig is voor het *liften*. Ook wordt vaak gezegd dat vrouwen van nature hun benen hoger kunnen optillen dan mannen. Als we echter naar de historische ontwikkelingen kijken, wordt duidelijk dat de hoogte van de benen meer samenhangt met de eisen die er worden gesteld dan met de fysieke mogelijkheden van dansers of danseressen. In de vorige eeuw tilden danseressen hun benen lang niet zo hoog op als tegenwoordig, terwijl de hoogte van de benen van de mannen van nu een Amerikaanse toeschouwer uit de jaren vijftig zou verbijssteren. Het idee dat vrouwenvoeten van nature meer geschikt zouden zijn voor het dragen van spitzen houdt

evenmin stand als we kijken naar de verrichtingen van travestie-groepen als Lets Ballets Trockadero de Monte Carlo. De Nederlandse choreografe Maria Voortman laat in haar balletten ook mannen op spitzen dansen. Zij zegt hierover: ‘een danser met gewoon goed gebouwde voeten hoeft helemaal niet onder te doen voor een vrouw.’

Het is niet mijn bedoeling bestaande fysieke verschillen tussen de seksen te ontkennen. Ik heb slechts willen laten zien dat in het klassiek ballet juist door het gebruik van een zeer verschillend bewegingsidoom twee sterk van elkaar verschillende soorten lichamen worden gecreëerd. De mannelijkheid van de danser krijgt vorm in zijn grote sprongen en zijn sterke, ondersteunende armen. Zijn bewegingen brengen een lichaam voort dat deze mannelijkheid op het toneel kan zetten. De vrouwelijkheid van de danseres wordt uitgedrukt in haar getrippel op de punten van haar tenen, haar hoge benen en haar sierlijke armbewegingen. Met die opvoering stileert zij haar lichaam in een specifiek vrouwelijke vorm. De performatieve handelingen van dansers en danseressen vragen om bepaalde lichamen, terwijl tegelijkertijd die lichamen juist door deze handelingen worden gecreëerd. *Liftende* partners moeten beschikken over mannelijke kracht en bijna-vliegende danseressen *en pointe* veronderstellen vrouwelijke lichtheid en fragiliteit. De ‘discourse of difference’ wordt gematerialiseerd in de armspieren van de danser en in de afwezigheid van vet bij de danseres.

Springen als een man

Dit artikel begon met een beschrijving van een voorstelling, waarin een man een serie bewegingen uitvoert die uiteindelijk tot dans worden. De beschreven danssolo draagt de titel *Twenty-nine Effeminate Gestures*. In het stuk neemt Goode het idee van sekse als een performatieve handeling als uitgangspunt. Hij kiest bewegingen die in de Amerikaanse cultuur meer met vrouwen worden geassocieerd dan met mannen: het slappe handje, de opgetrokken schouder, de streling van het gezicht, de hand op de heup. Tegelijkertijd worden noties van mannelijkheid opgeroepen door de omgeving en de werkmanskleding. Goode zet een man neer die vrouwelijke bewegingen maakt en hij doorbreekt daarmee de vanzelfsprekendheid van het samenvallen van de sekse van het lichaam en de sekse van de beweging. Door de combinatie van een mannelijk lichaam, nog versterkt door de werkmanskleding, en een serie vrouwelijke bewegingen verandert de betekenis van de beweging. Voor een toeschouwer in een westerse cultuur verwijst Goode in zijn voorstelling naar een bepaalde seksuele oriëntatie; zijn bewegingen roepen het beeld op van een homoseksuele man. Met zijn voorstelling laat Goode zien hoezeer beweging en beeld met elkaar verbonden zijn en levert hij kritiek op de Amerikaanse cultuur die mannen letterlijk in hun bewegingen beperkt.

Westerse theaterdans, in het bijzonder het klassiek ballet, kent een vergelijkbare bewegingsbeperking. Het sterk gestandariseerde bewegingsidoom van het ballet schrijft aan vrouwelijke en mannelijke dansers een ver-

schillend repertoire van bewegingen voor. Hoewel de uitgangsposities en de basispassen voor vrouwen en mannen gelijk zijn, is de uitvoering ervan verschillend. Vrouwen bewegen kleiner en sneller, mannen laten hun kracht zien en beheersen de ruimte om zich heen. Op de achtergrond van deze verschillen liggen opvattingen over vrouwelijkheid en mannelijkheid die diep verankerd zijn in de westerse cultuur. Door het voorschrijven van een specifiek bewegingsidoom, stileren dansers en danseressen hun lichamen ieder op een eigen manier. De jonge danseres die tijdens haar opleiding voortdurend te horen krijgt dat zij niet moet springen als een man, gaat de verschillende delen van haar lichaam anders gebruiken. Zij maakt zich kleiner, houdt haar armen dichterbij haar lichaam en legt zich toe op lichte sprongen. Daardoor ontwikkelt zij andere spieren en krijgen haar bewegingen andere kenmerken. Door te springen als een vrouw, presenteert zij zichzelf als vrouwelijk.

Noten

1. De groep heeft tot nu toe nog nooit in Europa opgetreden. Daarom baseer ik mijn beschrijving van de voorstelling op een speciale video-opname, die mij door Joe Goode werd toegestuurd, en op beschrijvingen van danswetenschappers die de voorstelling wel met eigen ogen hebben gezien (Prickett 1995).
2. Theatermaakster Sarah Rubidge (1985) beschrijft een cursus waarin mensen zich gedurende enige tijd moeten verdiepen in het bewegingsvocabulaire van de andere sekse. Zij 'ontleden' de houdingen, gebaren en manieren van bewegen en proberen deze vervolgens zelf toe te passen. Van meer recente datum zijn de zogenaamde 'Drag King'-workshops van de Amerikaanse performance artieste Diana Torr. Zij reist de hele wereld over en is zeer succesvol met haar eendagscursussen 'Hoe gedraag ik me als een man?' voor vrouwen.
3. In het dagelijks leven dienen lichaam en beweging over het algemeen samen te vallen en zijn incongruenties aanleiding voor verwarring, spot en dikwijls ook agressie. Op het toneel gelden andere wetten en kan een overtuigende voorstelling van vrouwelijkheid door een man voor groot enthousiasme zorgen. Denk bijvoorbeeld aan de successen van Robert Williams als Mrs. Doubtfire en Dustin Hoffman als Tootsie in de gelijknamige films. Minder eenduidig is de waardering wanneer de sekse van de uitvoerder pas later in de voorstelling bekend wordt gemaakt, zoals het geval was in de film *The Crying Game*.
4. Saskia Wieringa ontwikkelde dit dansanalyse-model als een onderdeel van haar afstudeerstage en -scriptie. Zij baseerde zich daarbij op een analysemodel, ontwikkeld door Luuk Utrecht, destijds docent aan de vakgroep Theaterwetenschappen van de Universiteit Utrecht. Dit model bewerkte zij aan de hand van aandachtspunten zoals genoemd door Judith Lynne Hanna (1988) en Sarah Rubidge (1989).
5. In het door Wieringa ontwikkelde model zijn veel meer elementen opgenomen. In het kader van dit artikel beperk ik mij echter tot die kenmerken die direct samenhangen met de bewegingen die de

dansers uitvoeren.

6. Danswetenschapper en -criticus Luuk Utrecht stelt dat de term 'klassiek ballet' onjuist is, omdat er in deze vorm van dans geen enkele verwijzing naar de klassieken besloten ligt. De enig juiste aanduiding is volgens hem 'academische dans', daar de bedoelde dansvorm teruggaat op de danstechnische principes die werden onderwezen en vastgelegd op de Koninklijke Academie voor de Dans, opgericht door de Franse koning Lodewijk XIV in 1661 in Parijs (Utrecht 1988: 85-87). Hoewel ik mij kan vinden in Utrechts argumentatie, hanteer ik in dit artikel toch de term 'klassiek ballet', omdat deze gangbaarder is bij het grote publiek en bij dansers dan de term 'academische dans'.

7. Bij het decoderen van dansvoorstellingen op beelden en betekenissen van vrouwelijkheid en mannelijkheid aan de hand van het geschetste analysemodel is enige voorzichtigheid geboden. Zeker wanneer aspecten van de voorstelling geïsoleerd van elkaar worden geanalyseerd, zoals hierboven is voorgesteld, loopt men het gevaar de betekenis van de voorstelling als geheel verkeerd te interpreteren. Bovendien kunnen beelden die in een bepaald deel van de voorstelling worden opgeroepen, later weer worden genuanceerd. Per ballet zal daarom moeten worden bekeken welke beelden door de betreffende choreografie worden opgeroepen.

Literatuur

- Adair, Christy (1992), *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, London.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York.
- Butler, Judith (1990a), 'Performative Acts and Gender Constitution', in: Sue-Ellen Case (ed), *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, pp. 270-283, Baltimore.
- Daly, Ann (1987/88), 'Classical Ballet: A Discourse of Difference', *Women & Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol.3 no.2: 57-67
- Foster, Susan Leigh (1996), 'The ballerina's phallic pointe', S.L. Foster (ed), *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, pp. 1-25 New York.
- Hanna, Judith L. (1988), *Dance, sex and gender; signs of identity, dominance, defiance, and desire*, Chicago.
- Jowitt, Deborah (1988), *Time and the Dancing Image*, New York.
- Kealiinohomoku, Joann (1983), 'An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance', in: R. Copeland and M. Cohen (eds), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, pp. 533-550, Oxford.
- Migel, Parmenia (1972), *The Ballerinas. From the Court of Louis XIV to Pavlova*, New York.
- Newman, Barbara (1982), *Striking A Balance. Dancers Talk About Dancing*, Boston.
- Polhemus, Ted (1993), 'Dance, Gender and Culture', in: Helen Thomas (ed), *Dance, Gender and Culture*, pp. 3-16, London.
- Prickett, Stacey (1995), 'Humor and Gender-Bending in the Joe Goode Performance'
- Rubidge, Sarah (1989), 'Decoding Dance', in: *Dance Theatre Journal*, 7, 2: 2-8
- Scott, Joan W. (1988), *Gender and the Politics of History*, New York.
- Terry, Walter (1962), *On Pointe! The story of dancing and dancers on toe*, New York.

Utrecht, Luuk (1988), *Van hofballet tot post-moderne dans: de geschiedenis van het academische ballet en de moderne-dans*, Zutphen.

Verrips, Jojada en Kitty verrips (red.) (1990), *Ruimtegebruik en lichaamstaal in Europa en Noord-Afrika*, Amsterdam.

Wieringa, Saskia (1994), *Een beeld van een danseres. Beelden van vrouwelijkheid in westerse theaterdans*. Vakgroep Theater-, Film- en T.V.wetenschap, Universiteit Utrecht: afstudeerscriptie.

Personalia

Anna Aalten (1954) werkt als universitair docent bij de vakgroep Culturele Antropologie van de Universiteit van Amsterdam.

Marjet Derks (1958) studeerde en werkte aan de Vakgroep Geschiedenis van de Katholieke Universiteit Nijmegen en bij het Nederlands Sportmuseum in Lelystad. Momenteel is zij freelance historica.

Verantwoording foto's

voorpagina en pagina 11

KLIB / KDC Nijmegen

Internaten Huishoudonderwijs Moerdijk Zusters van het Heilig Hart,
Bp. 1A23598

foto: origineel berust bij Stichting Katholiek Leven in Beeld,
Postbus 9100, 6500 HA Nijmegen

pagina 11

KLIB / KDC Nijmegen

Internaten Huishoudonderwijs Moerdijk Zusters van het Heilig Hart,
1914, ca. Bp. 1A23599

foto: origineel berust bij Stichting Katholiek Leven in Beeld,
Postbus 9100, 6500 HA Nijmegen

pagina 12

KLIB / KDC Nijmegen

Seminaries gebouwen Kerkrade klein-seminarie Rolduc Bisdom
Roermond, Bp 1A28683

foto: origineel berust bij Stichting Katholiek Leven in Beeld,
Postbus 9100, 6500 HA Nijmegen

pagina 12

KLIB / KDC Nijmegen

uit: De katholieke Turner, juli 1936

pagina 51

Het Nationale Ballet: *Voluntaries*, choreograaf: Glen Tetley,
componist: Francis Poulenc, dansers: Nathalie Caris, Coleen Davis,
10 februari 1994, Het Muziektheater Amsterdam

foto: Deen van der Meer, Beroepsvereniging van Fotografen GKf,
Wg-Plein 753, 1054 SK Amsterdam

pagina 52

Het Nationale Ballet: *Midzomernachtsdroom*, choreograaf: Frederick Ashton, componist: Felix Mendelssohn-Bartholdy, dansers: Valerie Valentine, Fred Berlips, 26 april 1994

foto: Leslie Spatt

pagina 69

Het Nationale Ballet: *Het Zwanenmeer*, choreograaf: Rudi van Dantzig, componist: Pjotr Iljitsje Tsjaikovski, danser: Boris de Leeuw, 9 december 1994, Het Muziektheater Amsterdam

foto: Deen van der Meer, Beroepsvereniging van Fotografen GKf, NT Wg-Plein 753, 1054 SK Amsterdam

pagina 70

Het Nationale Ballet: *Theme and variations*, choreograaf: George Balanchine, componist: Pjotr Iljitsje Tsjaikovski, dansers: Caroline Sayo Iura, Pierre Paradis, 30 mei 1992, Het Muziektheater Amsterdam

foto: Deen van der Meer, Beroepsvereniging van Fotografen GKf, Wg-Plein 753, 1054 SK Amsterdam