

Ballerina's in mannenlichamen

De lichamelijkheid van de leden van Les Ballets Trockadero de Monte Carlo en hun reactie op genderstructuren in negentiende-eeuws ballet

Naam: Lara Bastiaansen

Studentennummer: s4783964

Cursus: Bachelorscriptie

Begeleider: Sara Janssen

Woordenaantal: 7975

Inleverdatum: 15 juni 2019

Algemene Cultuurwetenschappen - Faculteit der Letteren

Radboud Universiteit



Inhoudsopgave

INLEIDING	2
1. GENDER, DANS EN HET LICHAAM	6
1.A. HET LICHAAM EN GENDERSTRUCTUREN	7
1.B. GENDER IN DANSSTUDIES.....	9
2. DE MANNELIJKE DANSER EN GENDERSTRUCTUREN.....	11
2.A. DE MANNELIJKE DANSER	11
2.B. GENDERSTRUCTUREN IN BALLET	13
3. ANALYSE VAN <i>PAQUITA</i>	15
3.A. GESLACHTELIJKE VERDELING VAN ARBEID	15
3.B. NORMATIEVE HETEROSEKSUALITEIT	17
3.C. GEGENDERDE HIËRARCHIEËN VAN MACHT	18
CONCLUSIE	21
BIBLIOGRAFIE.....	24
BIJLAGE	26

Inleiding

Met spitzen gestrikt, tutu gladgestreken en strakke knot op hun hoofd, dansen de leden van Les Ballets Trockadero de Monte Carlo sierlijk en behendig traditionele balletvoorstellingen. Het enige verschil met een standaard balletgezelschap? Deze dansers zijn allemaal mannen, die – in drag – zowel de vrouwen- als de mannenrollen vervullen op het podium. De professioneel geschoolde leden van het gezelschap, ook vaak de Trocks genoemd, dragen als vrouwen pruiken, nepwimpers, make-up en het kostuum van een ballerina. Ook wanneer de leden de mannenrollen dansen, bestijgen ze het podium met net zo veel theatraliteit (én make-up). Al de dansers op het podium hebben een eigen persona, met verzonden namen die Russisch of Frans klinken, maar vaak Engelse woordspelingen bevatten (Ida Nevasayneva, Jacques d’Aniels). In de Presskit van de Trocks is van ieder persona een korte beschrijving te vinden, inclusief (vaak extravagant) achtergrondverhaal. Het gezelschap werd opgericht in 1974 in New York en in eerste instantie speelden zij op *Off-Off Broadway* locaties. Een paar jaar later begonnen de Trocks steeds meer te professionaliseren en te groeien. Al snel traden ze op over de hele wereld en in steeds meer prestigieuze theaters. Ondertussen is Les Ballets Trockadero de Monte Carlo een geliefd gezelschap over de hele wereld.

Gender en dans komen in de voorstellingen van de Trocks op bijzondere wijze samen. Om het gezelschap te onderzoeken, maak ik daarom gebruik van een samenkomst van de velden van genderstudies en dansstudies. Lichamelijkheid is wat de twee gebieden gemeen hebben: feministische theorieën hebben een geschiedenis van het lichaam aan gender verbinden en dans is een uiterst lichamelijke kunstvorm. Dansstudies hebben vaker gebruik gemaakt van genderstudies en andere gerelateerde cultuurwetenschappelijke theorieën (Morris 83). Het resultaat is vaak vruchtbaar: dansstudies hebben affiniteit met het gebruik van het lichaam en kunnen zo vernieuwende invalshoeken bieden aan genderstudies. Het is belangrijk dat deze niet verloren gaan in de grote hoeveelheid van bijdragen aan het veld. Ik volg hierin het standpunt van Helen Thomas, zoals ze dat beschrijft in de introductie van haar boek *The Body, Dance and Cultural Theory*:

Few social or cultural theorists of the body have been drawn to address dance systematically as a discursive or situated aesthetic practice, to generate insights into, for example, the politics of sexual and/or racial and/or class differences as they are traced through representations of the body and inscribed in bodily practices. (1)

Met mijn onderzoek hoop ik op Thomas' idee voort te bouwen dat er baat is bij het bestuderen van lichamelijke thema's in genderstudies met invalshoeken vanuit dansstudies. Met Les Ballets de Trockadero als casus heb ik daar een goede basis voor.

In dit onderzoek wordt de uitvoering van het negentiende-eeuwse ballet *Paquita* door Les Ballets Trockadero geanalyseerd. Hiervoor maak ik dankbaar gebruik van een opname uit 2016, die gemaakt is in het Joyce Theater in New York. Deze is verstrekt door Liz Harler, de general manager van het balletgezelschap. Aan het begin van de opname wordt een samenvatting van het ballet *Paquita* getoond, die ik graag aanhoud om een korte achtergrond te bieden. *Paquita* is een goed voorbeeld van de Franse stijl, die werd geëxporteerd naar Sint-Petersburg eind negentiende eeuw. Oorspronkelijk was het een ballet-pantomime in twee bedrijven, gecoreografeerd door Joseph Mazillier op muziek van Ernest Deldevez. In 1846 ging het ballet in première in Parijs en een jaar later werd het in Rusland geproduceerd door Marius Petipa. Petipa zorgde ervoor dat Ludwig Minkus additionele muziek componeerde om een divertissement toe te kunnen voegen aan Mazilliers ballet. Dit bestond uit een *pas de trois* en een *grand pas de deux* en al snel werden deze onderdelen de hoogtepunten van *Paquita*, waardoor ze tegenwoordig ook de enige onderdelen zijn van het ballet die bewaard zijn gebleven. Het verhaal heeft een Spaans thema, met een jonge vrouw in de hoofdrol, Paquita, die werd ontvoerd door zigeuners en die een jonge, knappe officier, Lucien, redt van de dood. Ze komt erachter dat ze van nobele afkomst is en de nicht is van Lucien, waardoor ze met hem kan trouwen.

Op basis van de bovengenoemde velden stel ik de volgende onderzoeksvraag: op welke manier wordt het lichaam gebruikt bij het reageren op genderstructuren in de uitvoering van het ballet *Paquita* door Les Ballets de Trockadero de Monte Carlo (2016)? Daarvoor maak ik gebruik van theorie van Iris Marion Young, waarin genderstructuren worden uiteengezet tegenover het idee van het geleefde lichaam. Mijn onderzoek van de uitvoering richt zich voornamelijk op de verhouding tussen de elementen uit deze tweedeling van Young en daarom vormt haar theorie een goed uitgangspunt. Verder baseer ik me op theorie van Susan Leigh Foster, die afkomstig is uit dansstudies en zo een interessante toevoeging biedt aan deze tweedeling van Young. Beide theoretici gebruiken Judith Butler als basis; haar theorie over gender performativiteit bespreek ik ook. In het eerste hoofdstuk bied ik een achtergrond bij hun theorieën en zet ik deze uiteen.

Mijn methode omvat een podiumanalyse. In zijn boek *Analyzing Performance* schrijft Patrice Pavis dat podiumanalyse vaak werd overheerst door semiotische analyses. Die kregen

kritiek omdat op deze wijze de materialiteit en daarbij ook de esthetische ervaring van het optreden niet genoeg in overweging werd genomen. Een optreden als representatie zou moeten worden beschouwd vanuit materialiteit en daarnaast vanuit mogelijke betekenisgeving; het zou nooit moeten worden gereduceerd tot een abstract en gefixeerd teken (18). ‘The current trend in performance analysis thus involves a return to the concrete, material realities of the stage, a desublimated return to the body of the performance’ (19). Daarin zijn er meerdere mogelijke componenten op het podium die geanalyseerd kunnen worden. Omdat mijn onderzoek gaat over de lichamelijkheid van de dansers, is dat ook waar mijn analyse zich op zal richten. Als uitgangspunt hiervoor gebruik ik de negen elementen van de pragmatiek van lichaamswerk, waarvan de eerste zeven uiteengezet zijn door Michel Bernard en de laatste twee toegevoegd zijn door Patrice Pavis in *Analyzing Performance*. Volgens Pavis zijn deze te gebruiken om een precieze beschrijving van de lichamelijkheid van de acteur te bieden (66). De elementen zal ik koppelen aan de genderstructuren die in de theorie van Young naar voren komen. De pragmatiek van lichaamswerk bestaat uit de volgende elementen:

1. Bereik en afwisseling van lichamelijke zichtbaarheid (naaktheid, vervorming, maskering, etc.).
2. Oriëntatie of rangschikking van lichamelijke oppervlakken in verhouding tot de ruimte van het podium en het publiek (voorkant, achterkant, profiel, driekwart, etc.).
3. Posturen: de manier waarop het lichaam is georiënteerd ten opzichte van de vloer, of breder gezien de manier waarop lichamelijke zwaartekracht wordt beheerd of gecontroleerd (verticaal, horizontaal, schuin, etc.).
4. Houdingen: de plaatsing van lichamelijke, gesegmenteerde houdingen (hoofd, hand, arm, voet, etc.) tegenover de omgeving.
5. Bewegingen.
6. Gezichtsuitdrukkingen, of de zichtbare lichaamsexpressiviteit.
7. Hoorbare lichaamsexpressiviteit (stem, maar ook geluiden die gemaakt worden door vingers, voeten, mond, etc.).
8. De effecten van het lichaam op de toeschouwer.
9. De proprioceptie van de toeschouwer: de interne perceptie van het lichaam van de ander. De toeschouwer neemt externe sensaties, impulsen en bewegingen waar, bij degene op het podium, en internaliseert deze.

Het eerste hoofdstuk gaat in op de theorieën van Butler, Young en Foster. Hiermee beantwoord ik de volgende deelvragen: wat is de relatie tussen genderstructuren en het lichaam en hoe komen genderstudies en dansstudies samen? In het tweede hoofdstuk licht ik vervolgens toe wat de rol is van de mannelijke danser in de klassieke ballettraditie tegenover de rol van de vrouw en ook zal ik aangeven hoe de genderstructuren van Young terugkomen in het ballet. In dat hoofdstuk komen daarom de volgende deelvragen aan bod: wat is de rol van de mannelijke danser in Westerse ballettradities en hoe komen de genderstructuren terug in de uitvoering van *Paquita*? Ten slotte analyseer ik in hoofdstuk 3 de uitvoering *Paquita* door de Trocks. De volgende deelvraag wordt daarmee beantwoord: op welke manier wordt het lichaam gebruikt om op genderstructuren te reageren?

1. Gender, dans en het lichaam

Voordat ik begin met een uitleg van de gekozen theorieën, is het belangrijk om iets meer over de geschiedenis van feministische theorieën in combinatie met het lichaam te weten. Zoals ik in de inleiding aangaf, is feministische theorie al langer verbonden met het lichaam en daaruit is een variatie ontstaan van theorieën die niet altijd met elkaar instemmen. In de introductie van *Feminist Theory and the Body*, geven Margrit Shildrick en Janet Price aan hoe deze theorieën zich ontwikkelden en in verhouding tot elkaar staan. In haar vroege analyses, richtte veel feministische theorie zich op de karakterisering van het vrouwelijke lichaam als niet volledig menselijk (Price en Shildrick, 2). Het vrouwelijke lichaam, dat gezien wordt als onvoorspelbaar en verstorend, wordt daardoor gemarginaliseerd en zo blijven intellectuele eigenschappen aan (witte, rijke, gezonde, heteroseksuele) mannen toebedeeld. Het lichaam zou daarom moeten worden verworpen om intellectuele gelijkheid te bereiken (2-4). Als reactie daarop hebben andere feministische schrijvers theorieën ontwikkeld die juist draaien om de materialiteit van het lichaam en daarmee het lichaam herclaimen om de essentie van het vrouwelijke naar voren te brengen (1-3). De kritiek daarop was dat het biologische essentialisme van lichamen op deze manier werd overgenomen en daarnaast dat seksuele verschillen als belangrijkste en soms enige onderscheidende categorie van het lichaam werden beschouwd. Theoretici als bell hooks, Patricia Hill Collins en Angela Davis brachten daar verandering in, door aan te sporen om meer nadruk te leggen op andere verschillen als ras, klasse en lichamelijke beperkingen (5). Rondom de jaren 1990 hebben feministische postmodernisten de nadruk juist gelegd op belichaming als een contrasterend en onvast construct, ‘the site of potential’, in plaats van een vast gegeven (3). In de werken van bijvoorbeeld Elizabeth Grosz en Judith Butler komt dit concept naar voren. Wat veel theoretici uit deze stroming verbindt, is het gebruik van psychoanalyse, voornamelijk in het begrijpen van hoe iemand een gegenderd subject wordt (6). Ook bieden deze theorieën meer ruimte voor het begrijpen van lichamen die gemarginaliseerd zijn door allerlei verschillen (gender, seksualiteit, ras, klasse, beperkingen), maar ook van het normatieve lichaam zelf (9). Deze werken werden vaak bestempeld als te discours- en theoriegericht, waardoor er ook steeds meer theoretici aandacht kregen voor fenomenologie. Merleau-Ponty's fenomenologische theorieën – gericht op het ‘being-in-the-world’ van een subject, dat is verbonden aan het lichaam – werden opgenomen en met feministische inzichten bijgeschaafd. Iris Marion Young is een van de theoretici die zich daarmee bezighield (10). Daarnaast zijn er

theoretici als Donna Haraway die het lichaam niet meer vanuit biologische grenzen of machtsstructuren bekijken, maar het zien als een grens-vervagende cyborg.

1.a. Het lichaam en genderstructuren

In haar artikel “Performative Acts and Gender Constitution”, biedt Judith Butler een uiteenzetting van haar ideeën over het performen van gender aan de hand van voorbeelden uit het theater. Butler schrijft dat gender geen gevestigde identiteit is waar verschillende acts uit voortkomen, maar dat een identiteit juist voortkomt uit de gestileerde herhaling van acts¹ (519). Butler betoogt dat het lichaam zijn/haar gender wordt door een reeks aan acts uit te voeren die vernieuwd, herzien en versterkt worden door de tijd heen en dat het gegenderde lichaam niet als een voorbestemde essentie gezien moet worden, of dat nu natuurlijk, cultureel of linguïstisch is (523). Door de herhaling van zulke acts door de tijd heen, ontstaan er gendernormen die natuurlijk ogen. Gender is een act ‘which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality once again’ (526). Dat wil zeggen dat belichaamde identiteiten een bestaand script uitvoeren, dat zich via culturele conventies heeft gevestigd. Tegelijkertijd heeft het script de interpretaties – die zijn verweven in de herhaling ervan – van de nieuwe acteurs nodig om mee te bewegen met de tijd.

Butler geeft ook aan dat, hoewel theater als goed voorbeeld dient voor genderrollen, het wel belangrijk is om het verschil op te merken tussen theaterrollen en genderrollen, ook al is de grens tussen de twee niet makkelijk getrokken. Theatrale optredens kunnen politieke en kritische houdingen aannemen, maar genderperformances in niet-theatrale context worden duidelijker geleid door straffende en regelgevende sociale conventies (527). Ook schrijft ze dat de term ‘performatief’ in een dubbele betekenis van belang is: gender is zowel dramatisch als non-referentieel (522). In dat opzicht is gender simpelweg een optreden (dramatisch) en heeft deze geen vaste, ware identiteit (het verwijst nergens naar; het is non-referentieel): ‘if gender attributes and acts ... are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender’ (528). Sociale structuren waarbinnen gender wordt opgetreden, doen ons echter wel denken dat er een essentieel geslacht voorafgaat aan iemands gender, waardoor het

¹ In mijn uitleg van deze theorie heb ik ervoor gekozen om de Engelse term *acts* aan te houden, omdat ik deze meer alomvattend vind dan de mogelijke Nederlandse vertalingen.

performatieve aspect van gender wordt verborgen. Dat komt omdat er sociale straffende gevolgen zitten aan iemands niet passende optreden.

Dit concept werkt Butler verder uit in haar boek *Gender Trouble* en later in *Bodies that Matter*. Moi reageert in haar essay “What is a Woman?” op de theorie van Butler. Ze beargumenteert dat toenemende abstractie in Butlers teksten opgelost kan worden door afstand te nemen van gender en in plaats daarvan alleen nog maar te richten op de theoretische benadering van het geleefde lichaam. Dit is het idee van een fysiek lichaam, met specifieke materiële eigenschappen, dat zich gedraagt en dingen ervaart vanuit een socio-culturele context: het is een ‘body-in-situation’ (Young 415). Young bouwt in haar artikel “Lived Body vs. Gender: Reflections on Social Structure and Subjectivity” voort op zowel Butlers idee van gender, als Moi’s idee van het geleefde lichaam. Over het gebruik van het geleefde lichaam in plaats van gender schrijft Young het volgende:

These problems with a concept of gender have surfaced at least partly because gender aims to be a general category, but subjectivity is always particular. Moi’s appropriation of the concept of the lived body offers more refined tools for theorizing sexed subjectivity, and the experience of differently situated men and women than does the more blunt category of gender. Agreeing with this means dispensing with gender altogether, however, only if the projects of feminist and queer theories consist only in theorizing subjectivity. But I think they are not. (419)

Young geeft aan dat het concept van gender – zoals Butler het omschrijft – daarom meer betekenis krijgt wanneer het gebruikt wordt om structuren te analyseren, in plaats van subjecten. Gender is dan het beste te begrijpen als een specifieke vorm van het sociaal positioneren van geleefde lichamen in relatie tot elkaar, binnen historische en sociale processen. Young beargumenteert dat die positionering terugkomt in drie basis genderstructuren: een geslachtelijke verdeling van arbeid, normatieve heteroseksualiteit en gegenderde hiërarchieën van macht (422). De eerste gaat over de taken die men aan een man of vrouw toebedeelt, passend bij de normen in een bepaalde cultuur. Hoewel bijvoorbeeld zorgverlenende taken conventioneel gezien bij vrouwen horen en leidinggevende taken bij mannen, zijn er variaties van de verdeling van arbeid te zien in verschillende culturen. De tweede is gebaseerd op institutionele feiten en regels die heteroseksualiteit privilegiëren, bijvoorbeeld in representatie in media of regels voor huwelijk. De derde heeft te maken met

autoritaire voordelen die in veel organisaties aan heteroseksuele mannen zijn toegewezen.

Over deze structuren concludeert Young het volgende:

However limited the choices or the resources to enact them, each person takes up the constrained possibilities that gender structures offer in their own way, forming their own habits as variations on those possibilities, or actively try to resist or refigure them. Gender as structured is also lived through individual bodies, always as personal experiential response and not as a set of attributes that individuals have in common.
(426)

Lichamen reageren dus als individuen op genderstructuren, bestaande uit de drie basisstructuren, door er bijvoorbeeld bewust tegenin te gaan of trachten te hervormen. Ieder lichaam biedt daar verschillende mogelijkheden voor. De reactie van lichamen die genderstructuren (be)leven is altijd ervaringsgericht op persoonlijke wijze en niet gebaseerd op (geslachtelijke) eigenschappen die individuen gemeen hebben.

1.b. Gender in dansstudies

Het idee van Butler – dat gender opgetreden wordt via meerdere acts die geen reeds bestaande identiteit aangeven – neemt Susan Leigh Foster als vertrekpunt in haar artikel. Ze schrijft dat hoewel Butler benadrukt dat performativiteit zich in meerdere acts uit, ze zich vooral richt op de herhaling van die acts in plaats van de relatie ertussen. Foster schrijft dat hierdoor wegvalt hoe acts niet alleen sociale normen herhalen, maar ook erin variëren om weerklink te bieden. Dans verheldert deze problemen bij het analyseren van genderperformance, stelt Foster, niet alleen omdat dans – net als gender – voornamelijk uit lichamelijke acties en niet zo zeer uit taal bestaat, maar ook omdat het een duidelijke functie van de performer schetst. Ze maakt vervolgens een belangrijk onderscheid tussen choreografie als de traditie van codes en conventies, waarmee betekenis van dans wordt geconstrueerd, en dansperformance als de individuele uitvoering van die codes (5).

Choreografie en de uitvoering daarvan veranderen door de tijd heen: beiden selecteren uit en bewegen in de richting van bepaalde semantische systemen en zodanig halen ze hun betekenis uit een specifiek historisch en cultureel moment (17). Een choreografie bestaat uit regels die op historische wijze gekoppeld zijn aan sociale, politieke, economische en esthetische waarden. Om gender als choreografie te analyseren, moeten de met de tijd

meebewegende regels, die acties aanvoeren en er betekenis aan geven, gezien worden als de systemen van representatie. Over verandering aanbrengen in die regels concludeert Foster het volgende:

To choreograph a change in these rules is to grapple with the intensely routinized patterns they have produced, but also with the rules themselves, their configuration and dynamism, and the alliances they create with other structurings of power. Such a change may be registered by a single body, but its choreographic call to action will reflect a theorization of social as well as individual bodies. (29)

Lichamen veranderen zo de choreografie door zich aan geroutineerde actie te houden, maar ook door tegelijkertijd plotselinge, afwijkende bewegingen te maken; door met doordachte acties richting nieuwe theorievorming te bewegen over het lichamelijke bestaan en haar weerstand (30). Vaste choreografische structuren wakkeren dus individuele en protesterende acties van lichamen aan (die naar voren komen in een performance), die op hun beurt hervorming van choreografie en daarmee ook sociale theorievorming in beweging zetten.

Waar Young drie basisstructuren uiteenzet om gender betekenis te geven, neemt Foster choreografie als uitgangspunt om genderstructuren te verhelderen. De uitvoering van structuren gebeurt op individueel niveau; bij Foster is dat via dansers, die ieder hun eigen invulling bieden, en bij Young is dat via de notie van een geleefd lichaam, dat los staat van een groep met gelijke kenmerken. De lichamen die reageren op conventies en regels, kunnen volgens Young en Foster de structuren bijstellen – en alleen op deze wijze kan er sociale verandering ontstaan. Genderstudies en dansstudies komen in dit geval dus samen met een onderscheid tussen gender als structuur tegenover het individuele lichaam. Binnen de traditie van feministische theorieën, waar aan het begin van dit hoofdstuk een achtergrond bij is geschetst, kunnen deze theorieën daarom geplaatst worden tussen postmodernistische en fenomenologische invloeden. In dit onderzoek is Fosters idee dat lichamen zich verzetten tegen choreografieën in hun performance daarvan belangrijk om de lichamelijke reactie van de Trocks op bestaande structuren op het podium te duiden. Youngs idee over genderstructuren is nodig om concreet aan te wijzen hoe genderconventies te herkennen zijn in ballet en ook in *Paquita* – dat wordt in het volgende hoofdstuk toegelicht.

2. De mannelijke danser en genderstructuren

In dit hoofdstuk zal ik aangeven wat de rol is van de mannelijke danser en de status van mannelijkheid in dans. Ook draait het daarbij om de verhouding tussen mannelijke en vrouwelijke balletdansers op het podium. De Trocks maken gebruik van een klassieke balletuitvoering waarin genderconventies diepgeworteld zitten. De status van mannelijkheid tegenover vrouwelijkheid in ballet wordt eerst verhelderd in hoofdstuk 2.a., waarna in hoofdstuk 2.b. beschreven wordt hoe de genderstructuren van Young terugkomen in ballet.

2.a. De mannelijke danser

Ramsay Burt geeft in zijn boek *The Male Dancer* een achtergrond bij het ontstaan van conventies in negentiende-eeuws ballet. Hij schrijft dat vanaf de periode van het Romantische ballet, de mannelijke danser langzaam van het podium verdween. Dat komt omdat alles wat aandacht naar het spektakel van het mannelijke lichaam zou brengen, onderdrukt werd. Dit kwam voort vanuit een ontwikkeling van houdingen tegenover het lichaam en gender die in deze periode plaatsvond: het werd als natuurlijk geacht om niet naar het mannelijke lichaam te kijken, waardoor het problematisch werd om te genieten van het kijken naar mannen die dansten op een podium (13). Sinds de negentiende eeuw, geeft Burt aan, is er de verwachting van mannen dat ze niet zacht overkomen of zich duidelijk emotioneel uitdrukken. Een uitzondering was het Romantische genie: 'The Romantic genius was allowed a wide range of self-expression that would have been considered unacceptable in men not considered to be gifted' (22). De uitvoerende kunsten, en dans als non-verbale kunst daarbinnen, hadden een lage status, wat meespeelde in de uitsluiting van de mannelijke danser als genie. Het belangrijkste was echter dat de mannelijke danser zichzelf tentoonstelde en dus het risico liep om inbreuk te maken op conventies die voorschreven hoe mannen bekeken hoorden te worden (22). De (mannelijke) toeschouwer had in de negentiende eeuw erg veel moeite met de mannelijke danser. Er was geen onderscheid tussen ballet als erotische of als esthetische ervaring, laat staan dat ballet als sociale of politieke kunstuiting begrepen kon worden. Alleen vrouwen mochten op erotische wijze aanschouwd worden en de man stond in de weg voor dat proces. Van mannen genieten die dansen op het podium betekende interesse hebben in een man, waardoor 'the pleasures of watching men dancing became, in the mid-nineteenth century, marred by anxieties about masculine identity' (28).

Burt gaat ook in op het kijken naar de mannelijke danser en representaties van gender die daarbij horen. Hij neemt Richard Dyers argument over dat afbeeldingen van mannen altijd actief moeten overkomen, om met de dominante ideeën over mannelijkheid in te blijven stemmen. Zelfs wanneer een man niet in beweging is, zorgt zijn houding en zijn blik ervoor dat hij strevend en actief overkomt. Zonder deze conventies in een representatie van een man, komt zijn mannelijkheid onstabiel over, maar wanneer er wel aan gehouden wordt, weigert het beeld om geobjectiveerd en op erotische manier gewaardeerd te worden (53). Burt stelt dat deze representaties in een *pas de deux*, een duet van een man en vrouw in een balletstuk, te herkennen zijn. De zichtbaarheid van kracht en het vermogen om vrouwen te beheersen zijn daarin belangrijke tekens. Hij lift zijn partner en raakt haar aan waardoor zij gaat bewegen. Ook gebruikt de vrouw vaak minder ruimte op het podium dan de man. Er was echter een andere traditie in het Russische ballet dan in het West-Europese ballet. In Russische gezelschappen dansten de mannen vaak met grotere, acrobatischere bewegingen die er fysiek krachtiger uitzagen dan de meer onopvallende en galante bewegingen van het West-Europese ballet. Het Russische ballet kwam dus meer overeen met de normen van heteroseksuele mannelijkheid. De minder aanwezige conventionele mannelijkheid is ook een factor in de ongemakkelijkheid die in de negentiende eeuw opkwam over mannen op het podium (56). Zoals *Paquita* nu opgetreden wordt zijn er voornamelijk Russische invloeden zichtbaar, omdat alleen de aanvullingen uit Sint-Petersburg bewaard zijn gebleven.

Toch speelt de blik van de mannelijke partner een cruciale rol, of zijn kracht nu juist aangeduid of verborgen wordt tijdens de *pas de deux*: hij erkent de blik van de toeschouwer niet en richt zijn eigen blik op de ballerina of omhoog. Door zelf naar de ballerina te kijken, identificeert de mannelijke danser zich met de mannelijke toeschouwers en is op zijn beurt de drager van hun blikken (57). Er bestaan ook voorstellingen waarin een vrouw centraal staat en de man vanuit haar blik wordt bekeken. Narratieve conventies schrijven voor dat de manier waarop de man wordt gerepresenteerd moet instemmen met een mannelijk publiek. Er ontstaan problemen wanneer een mannelijk personage op erotische wijze vanuit een vrouwelijk personage wordt bekeken, of vanuit een ander mannelijk personage. Dat wordt in veel narratieve structuren opgelost met een bepaalde straf voor het centrale personage, zoals een tragisch einde (59).

Mannelijke dansers zijn sinds de Romantische periode dus in een lastige positie. Omdat de ideale mannelijke, heteroseksuele toeschouwer ballet als erotisch spektakel beschouwde en niet als esthetische kunstvorm, moest de man op het podium erotisering en objectivering afwijzen (en op de ballerina projecteren) om niet uit ballet verdreven te worden.

Om de toeschouwer vervolgens met hem te laten identificeren, behoort hij krachtig over te komen, de bewegingen te leiden, de ballerina te liften en zijn blik op de ballerina of op strevende wijze omhoog te richten (Burt 73). Ondanks dat tegenwoordig het publiek van een balletvoorstelling ook uit vrouwen bestaat, of andere toeschouwers die niet overeenkomen met de vroegere ideeën van een publiek, is dit toch de representatie van mannen die nog steeds in opvoeringen van traditionele balletvoorstellingen voorkomt. Deze kan bestreden worden door andere belevenissen van het lichaam in dans voor te stellen en zo andere aspecten van de constructie van een identiteit aan het licht te brengen (73).

2.b. Genderstructuren in ballet

Zoals in het eerste hoofdstuk beschreven, maakt Young onderscheid tussen de volgende drie basisstructuren: geslachtelijke verdeling van arbeid, normatieve heteroseksualiteit en gegenderde hiërarchieën van macht. Hoe komen deze structuren terug in ballettradities – en dus in *Paquita*? De geslachtelijke verdeling van arbeid is in ballet strikt. In duet lift de man de vrouw en leidt haar bewegingen: hij ondersteunt haar middel zodat zij kan draaien op haar spitzen of in een diepe arabesk kan zakken. Zijn blik en bewegingen zorgen ervoor dat zij de (erotiserende) aandacht van de toeschouwer krijgt. Solo laat hij zijn kracht zien met grote, acrobatische passen. Spitzen zijn louter voor de vrouw aangewezen en doordat zij daarmee op de punten van haar tenen danst, zijn haar bewegingen kleiner en blijven dicht bij haar lichaam. Ze verplaatst veelal met draaien op gestrekt been (*piqué*) of korte, vluchtige pasjes op haar spitzen (*bouree*). Dit alles benadrukt haar gewichtloosheid en souplesse en laat zo min mogelijk kracht zien: ze wordt choreografisch tegenover de dominante man gezet (Novack 43).

Normatieve heteroseksualiteit is iets wat in negentiende-eeuws ballet niet alleen op het podium meespeelt, maar ook in de waardering van de voorstelling. De personages in het verhaal dat wordt uitgebeeld in het ballet hebben vrijwel altijd heteroseksuele relaties. Zo is dat ook in *Paquita*. Verhalen, die veel weg hebben van of overgenomen zijn uit sprookjes, draaien veelal om verboden of onmogelijke liefdes en hebben als ultiem doel te eindigen met een huwelijk. Het ideale publiek van een negentiende-eeuws ballet is man, heteroseksueel en objectificeert en erotiseert de vrouw op het podium. Er ontstaan problemen wanneer de man door het publiek op dezelfde wijze bekeken moet worden: dat past niet bij een heteroseksuele identiteit. Dit is waarom de mannelijke dansconventies zich op deze wijze hebben ontwikkeld: de man leidt de vrouw, richt zijn blik – net als de toeschouwer – op haar en laat

in zijn solo zijn kracht zien. Wanneer de man met een erotiserende blik vanuit het vrouwelijke hoofdpersoonage wordt bekeken, wacht er een noodlottig einde op haar.

Gegenderde hiërarchieën van macht uiten zich op deze wijze in de macht van de toeschouwer. De blik van de heteroseksuele man in het publiek vormt het uitgangspunt van de conventies die zich – in deze tijd nog steeds – op het podium afspelen. Een toeschouwer met een andere seksualiteit of genderidentiteit wordt daarbij gemarginaliseerd en niet gerepresenteerd. Ook de dansers die zich niet met de conventies kunnen identificeren, behoren dit niet tijdens de invulling van hun rol op het podium te laten zien. De ballerina werd in de periode van de negentiende eeuw alleen op erotiserende manier gewaardeerd en haar lichamelijke inspanning en kracht mocht daarom ook niet zichtbaar zijn, laat staan dat zij op protesterende wijze tegen een objectiverende blik in kon gaan. Ook toen de mannelijke danser niet voldeed aan de (heteronormatieve) eisen van het publiek, verdween hij bijna van het podium.

De ontwikkelingen van de rol van de mannelijke en vrouwelijke danser in ballet in de Romantische periode zijn dus direct terug te brengen naar de drie genderstructuren van Young. Nu verhelderd is hoe die structuren terugkomen in ballet en dus ook in *Paquita*, kan de uitvoering van de Trocks – hun performance van de choreografie – daaraan getoetst worden om zo hun reactie erop in de analyse te duiden.

3. Analyse van *Paquita*

In deze analyse neem ik de drie basis genderstructuren van Young als uitgangspunt. Per basisstructuur worden de elementen van lichaamswerk volgens de methode van Pavis toegelicht om de reactie van de Trocks te beschrijven. Vooral bewegingen, bereik van het lichaam, plaatsing en effecten op de toeschouwer wegen zwaar in mijn analyse. Elementen die niet (uitgebreid) worden besproken, spelen wel degelijk mee en versterken ook het effect, maar zijn niet essentieel om de lichamelijke reactie van de Trocks te begrijpen. Het is belangrijk om te weten dat alle leden van Trockadero rollen spelen met meerdere lagen: zij spelen de rol van hun dragpersona, compleet met eigen naam en achtergrondverhaal, die op het podium ook de rol speelt van een danser in de vorm van een personage in het ballet. Soms vallen ze zichtbaar uit de rol van hun danspersonage en blijft alleen hun dragpersona over.

3.a. Geslachtelijke verdeling van arbeid

Geslachtelijke verdeling van arbeid lijkt overbodig in de uitvoering van de Trocks, omdat zij als mannen alle taken van het ballet uitvoeren en zo de eigenschappen die aan een geslacht verbonden zijn denaturaliseren. Dat is te herkennen in het element ‘bereik en afwisseling van het lichaam’², met extra aandacht voor het feit dat de dansers in drag op het podium staan. De lichamen van de dansers in vrouwenrol³ zijn gehuld in tutu’s, spitzen en pruiken en hun gezichten zijn bedekt met make-up in dragstijl. Vrouwelijke eigenschappen worden op deze manier benadrukt, maar tegelijkertijd zijn bij veel dansers een aantal mannelijke kenmerken niet verborgen. Er is borsthaar boven de tutu zichtbaar, een gedeelte van hun borst is niet volledig bedekt door het bovenstuk en grote arm- en borstspieren zijn duidelijk te zien. Dat staat tegenover de twee mannenrollen op het podium, die belichaamd worden aan de hand van meer vrouwelijke eigenschappen: één draagt duidelijk een pruik en make-up en de ander is kleiner en smaller dan de meeste ballerina’s op het podium. De Trocks spelen zo met imitaties van gender en benadrukken dat gegenderde eigenschappen niet natuurlijk van aard zijn. Volgens Judith Butler, in haar boek *Gender Trouble*, is dat ook precies het effect dat drag neer kan zetten: ‘in imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself’ (Butler 137). Via het optreden van drag, worden geslacht en gender ontdaan van de

² Zie pagina 4 voor een overzicht van alle elementen uit de pragmatiek van lichaamswerk, in de toelichting op de methode.

³ Wanneer ik in de analyse verwijs naar de dansers op het podium doe ik dat met de voornaamwoorden die passen bij de rol die zij spelen.

schijn dat ze natuurlijk zijn, wat betekent dat ze te onderscheiden zijn en wat de culturele mechanismen van hun gefabriceerde eenheid dramatiseert (138). Drag onthult op deze wijze de performatieve aard van gender.

De Trocks benadrukken dat zij een rol spelen en doordat zij steeds hun dragpersona door laten schemeren, wordt de toeschouwer constant herinnerd aan de performatieve aard van gender. Dat komt ook naar voren in het element ‘bewegingen’. De dansers van Trockadero houden de oorspronkelijke danspassen van *Paquita* zo veel mogelijk aan, maar met de gebaren die zij maken tussen de dansfrases door, bij de preparatie of de buiging, onderscheiden zij zich het meest van een traditioneel balletgezelschap. Opgezette foutjes, waarin de Trocks even uit hun dansers-rol stappen, komen regelmatig voor: danseressen staan te vroeg klaar en verlaten vervolgens verschrikt het podium, een ballerina staat als enige in een verkeerde pose en verandert dat onsubtiel wanneer haar collega dat met hoofdknikjes aan haar duidelijk maakt en een danseres vergeet aan welke kant ze het podium moet verlaten en moet als resultaat achter de rest aan sprinten (afbeelding 1)⁴. Bewegingen worden versterkt door het element ‘zichtbare lichaamsexpressiviteit’. Zodra er een fout wordt gemaakt, is dat duidelijk te herkennen in de mimiek van de dansers. Ze kijken verschrikt, boos of geïrriteerd of grinniken ongemakkelijk en laten zo de aard van hun dragpersona zien. Een directere afwijzing van de geslachtelijke verdeling van arbeid is terug te vinden in de bewegingen waaruit blijkt dat zij hun taken niet altijd uitvoeren en verdelen zoals het er hoort uit te zien op het podium. Zo laat Lucien Paquita vallen bij een van de liften en voor straf laat Paquita hem een paar push-ups doen (afbeelding 2). Aan het einde van hun eerste duet, is het gebruikelijk dat de man Paquita’s laatste pirouettes ondersteunt, maar in dit geval wijst de ballerina hem met een handbeweging af, zodat ze zonder zijn hulp kan draaien. In de *pas de trois* wordt duidelijk dat de dansers door hun postuur – en dus niet door hun geslacht – niet de traditionele taakverdeling kunnen uitvoeren: de twee ballerina’s lang en groot, terwijl de mannelijke danser klein en smal is (afbeelding 3). Normaal gesproken worden de twee ballerina’s één voor één gelift door de man, maar dat lukt hem niet, dus tilt een van de danseressen hem op.

De Trocks laten zien dat ze een gender dat niet past bij hun geslacht in de vorm van een rol kunnen spelen, en de taken die daaraan gekoppeld zijn ook. Zo wijzen zij uit dat de geslachtelijke verdeling van arbeid niet gebaseerd is op natuurlijke eigenschappen, maar op de conventies die – in dit geval in de balletcultuur – aanwezig zijn. Young geeft aan dat er

⁴ De afbeeldingen waar ik naar verwijst in de lopende tekst zijn te vinden in de bijlage.

aanzienlijke variatie is tussen de verdeling van arbeid in verschillende samenlevingen, ‘the ideologies often legitimating these associations’ (424). De Trocks breken dus met de ideologie die de verdeling van arbeid legitimeert. Dat doen ze door performativiteit te benadrukken met het loslaten van hun dansers-rol en te tonen dat sommige dansers hun taken niet vervullen. Omdat zij tegelijkertijd niet veel afwijken van oorspronkelijke danspassen, laten ze ook zien dat het ballet nog steeds goed uitgevoerd kan worden, zelfs met een andere verdeling van arbeid.

3.b. Normatieve heteroseksualiteit

Normatieve heteroseksualiteit wordt in de uitvoering van Trockadero onder druk gezet. Het is duidelijk dat de liefdesrelaties in de versie van dit gezelschap niet werken. Dat is zichtbaar in hun bewegingen. Paquita trekt haar hand weg wanneer Lucien die probeert vast te pakken, dus houdt hij daarna de hand van een andere ballerina vast wanneer Paquita de andere kant op buigt. Even later probeert hij zelfs nummers uit te wisselen met haar als hij denkt dat Paquita het niet ziet. Verder danst Lucien niet zijn krachtige solo’s, maar danst hij met vier ballerina’s mee in hun variatie. Hierdoor voldoet hij niet aan de krachtige idealen die van de man op het podium worden verwacht en ervoor zorgen dat hij de erotiserende blik van de toeschouwer afwijst. Ook de dragpersona die achter Paquita verscholen zit, gelooft niet dat Lucien sterk genoeg is, wat hij moet proberen tegen te spreken met een aantal push-ups. Weer wordt er daar geen rekening gehouden met de heteroseksuele, mannelijke toeschouwer: de vrouw is eigenzinnig en overheerst de man, zonder dat zij een noodlottig einde als straf aangaat. Niet alleen Paquita is eigenzinnig, alle ballerina’s laten de persoonlijkheid van hun dragpersona expliciet doorschemeren. Zo is er een danseres die na haar solo met veel ingewikkelde draaien niet eindigt in een standaard pose, maar trots haar spierballen laat zien (afbeelding 4).

Dit individualisme is ook te herkennen in de elementen ‘oriëntatie van lichamen ten opzichte van het publiek’ en ‘plaatsing van lichamelijke, gesegmenteerde houdingen tegenover de omgeving’. Wanneer de dansers prepareren, poseren of buigen, is hun lichaam meestal van de voorkant zichtbaar: ze positioneren zichzelf bewust op het podium zodat zij goed gezien kunnen worden. De hoofden van de dansers zijn steeds met trots omhoog geheven. Armen en handen blijven minder strikt binnen de vaste armposities: sommige handen draaien uitbundiger of armposities worden breder en beweeglijker genomen. De dansers laten zo zien dat ze zich niet schamen voor wat ze doen en zichzelf graag op uitbundige wijze tentoonstellen; het lijkt soms bijna een gevecht om wie de bewegingen het

grootst kan maken om op te vallen. Juhasz benoemt dat ook in haar onderzoek over de Trocks. De overdrevenheid van de dansers zet ze tegenover de standaard ballerina: ‘Ballerinas do take bows after significant solos or duets during an act. Usually, however, the action is performed with a muted persona; ballerinas are never this bold and, well, unladylike’ (60). De Trocks laten hiermee zien dat ze niet instemmen met het standaard ideaal van de mannelijke en heteroseksuele toeschouwer, door hem met bewuste positionering van hun lichamen uit te nodigen om de ballerina’s te aanschouwen, maar tegelijkertijd zijn objectiverende blik af te wijzen met hun expliciet aanwezige dragpersona. Ook Rupp, Taylor en Shapiro geven in hun onderzoek over drag aan dat deze uitdrukkelijkheid de toeschouwer kan confronteren met heteronormativiteit: ‘the sometimes raunchy and in-your-face tactics of the drag queens create new gender and sexual possibilities through their challenge to hegemonic gender and heteronormativity’ (290).

3.c. Gegenderde hiërarchieën van macht

Gegenderde hiërarchieën van macht worden ondermijnd, omdat de heteroseksuele, mannelijke toeschouwer niet meer als uitgangspunt wordt genomen, zoals uit het vorige onderdeel al is gebleken. De Trocks wijzen niet alleen de heteroseksuele, objectiverende blik van de ideale toeschouwer af, tegelijkertijd dwingen ze om naar de uitvoering van mannelijke dansers – die in een traditionele choreografie dansen als vrouwen – te kijken en te genieten. Dit kan toegelicht worden met het element ‘effecten van het lichaam op de toeschouwer’. Vanuit de zaal zijn twee algemene reacties hoorbaar: gelach en applaus. Bij veel van de opzettelijke fouten, waarbij een dragpersona haar rol even loslaat en snel weer oppakt, lachen veel mensen hardop. Als dansers net een dansfrase op het podium hebben afgerond, klinkt er luid applaus. Aan het einde van de voorstelling wordt er ook gejuicht. Dat wijst uit dat de toeschouwer geniet van de uitvoering: de onderbrekingen zijn humoristisch en tegelijkertijd zijn de danskwaliteiten van de Trocks bewonderenswaardig. Dat is ook het gevoel dat ik zelf kreeg bij het kijken van de voorstelling. Het voelde niet ongewoon om naar een onconventionele invulling van ballet te kijken; het leek eerder op een nieuwe vorm van vermaak. Als ik eerder balletvoorstellingen bezocht, had ik het gevoel dat lachen niet was toegestaan en ernst werd gewaarborgd. In het geval van de Trocks kan men nog steeds genieten van ballet als kunstvorm, maar is de voorstelling tegelijkertijd humoristisch en luchtig.

Voortbordurend op de effecten bij de toeschouwer, is het belangrijk om ook het element ‘proprioceptie van de toeschouwer’ in overweging te nemen. De toeschouwer neemt externe sensaties, impulsen en bewegingen waar, bij degene op het podium en internaliseert deze. De toeschouwer wordt geconfronteerd met een variatie op de vaste genderstructuren, of in de woorden van Foster: met een nieuwe performance van een bestaande choreografie. Dat is wat de toeschouwer ziet, maar wat is de zelfwaarneming van het publiek die daaruit voortvloeit? Er speelt daar een andere factor mee: het verschil tussen theatrale optredens en het dagelijkse leven. Zoals ik in hoofdstuk 1 al aangaf, schrijft Butler dat genderperformances in niet-theatrale context duidelijker worden geleid door straffende en regelgevende sociale conventies. In het theater kan de toeschouwer zich voornemen dat hij niet naar de echte wereld aan het kijken is: ‘one can ... de-realize the act, make acting into something quite distinct from what is’ (527). Op die manier komen de aannames van het publiek over het essentialisme van gender niet in gevaar. Worden genderstructuren in de wereld buiten de theaterzaal op deze wijze overschreden, dan wordt iemands eigen waarheid aangetast en treden er straffende, sociale conventies op. Juist door gebruik te maken van drag en door hun rollen met humor te brengen, verzwakken de Trocks deze factor.

Richard Niles schrijft namelijk in zijn artikel over het effect van drag, dat drag de notie van het essentialisme van gender kan ondermijnen. Dat effect kan, maar hoeft niet confronterend of schokkend van aard te zijn. Het kan namelijk een effectieve manier zijn om verwachtingen van gender aan het licht te brengen, die niet alleen op het podium, maar ook in het publiek zelf opereren (38). Een draguitvoering van een traditionele voorstelling, wanneer op de juiste manier uitgevoerd, kan de toeschouwer juist vervreemden van het conventionele (51). Het publiek wordt door de Trocks dus in aanraking gebracht met een nieuwe invulling van iets traditioneels, of zoals Juhasz het zegt, ‘everything is viewed from the stance of satire, exaggeration, and camp; hence, everything is destabilized, and there is no conventionality, except as it serves as the source of play’ (81). Hierdoor lijkt het oorspronkelijke, normatieve kader waarmee het ballet werd aanschouwd, dat natuurlijk oogde, juist abnormaal en limiterend. De rollen die de Trocks spelen, zijn overdreven, eigenzinnig en speels en breken de traditie met opzettelijke, humoristische fouten en onderbrekingen. Zonder de kwaliteit van dans te verliezen en zonder het publiek af te schrikken met een destabilisering van hun waarheid, kan de invulling van de Trocks juist een ander soort plezier brengen en tegelijkertijd de toeschouwer bewust maken van onnatuurlijke conventies die naar voren komen in genderstructuren.

In de meest ideale situatie van internalisering begrijpt en voelt men dat de materialiteit van het eigen lichaam ook – net zoals de Trocks dat doen – te gebruiken is buiten de conventies die horen bij het opvoeren van iemands gender. De confrontatie met de performativiteit van gender en heteronormativiteit wordt dan doorgetrokken naar het eigen lichaam: ‘mijn lichaam is ook in staat om buiten (limiterende) conventies te treden’, of: ‘het is niet ongewoon als anderen buiten (voor hen) limiterende conventies treden’. Of de internalisering van het lichaam van de ander echt op deze wijze plaatsvindt en of de internalisering zich ook daadwerkelijk manifesteert in het dagelijkse leven van de toeschouwer kan ik hier niet onderzoeken. Het publiek kan ook genieten van deze uitvoering van het ballet als esthetische kunstvorm en nooit het punt van betekenisgeving bereiken. Het is echter wel duidelijk dat de Trocks met hun lichamelijke reactie op genderstructuren verandering waarmaken in een vaste en vaak herhaalde choreografie en daarbij het publiek niet afschrikken, maar op vermakelijke wijze zelfs vervreemden van het conventionele – of dat nu tijdelijk en plaatselijk is, of dat het publiek dat internaliseert en meeneemt in het dagelijkse leven.

Conclusie

In dit bachelorwerkstuk is het balletgezelschap Les Ballets Trockadero de Monte Carlo onderzocht. Het gezelschap bestaat alleen uit mannen en zij vertolken in drag traditionele, negentiende-eeuwse balletvoorstellingen. Voor dit onderzoek heb ik hun uitvoering van het ballet *Paquita*, in 2016 gespeeld in het Joyce Theater in New York, geanalyseerd. Daarin komen gender en dans op bijzondere wijze samen, met lichamelijke als centraal en overlappend thema. Aansluitend daarop heb ik een theoretisch kader uiteengezet met bijdragen uit zowel genderstudies als dansstudies. Ik wil stellen dat genderstudies baat hebben bij het gebruik van invalshoeken vanuit dansstudies. Daarin volg ik Helen Thomas, zoals ze zich uitdrukt in de introductie van haar boek *The Body, Dance, and Cultural Theory*. De Trocks als casus in mijn onderzoek, zijn een ideaal voorbeeld om dat te demonstreren. Mijn onderzoeksvraag luidt als volgt: op welke manier wordt het lichaam gebruikt bij het reageren op genderstructuren in de uitvoering van het ballet *Paquita* door Les Ballets de Trockadero de Monte Carlo (2016)?

Deze kan beantwoord worden aan de hand van de antwoorden op de deelvragen die aan bod zijn gekomen. Lichamen reageren volgens Young als individuen op genderstructuren door er bijvoorbeeld bewust tegenin te gaan of te trachten deze te hervormen. De uitvoering van structuren gebeurt op individueel niveau; volgens de theorie van Foster is dat via dansers, die ieder hun eigen invulling bieden, en bij Young is dat via de notie van een geleefd lichaam, dat los staat van een groep met gelijke, geslachtelijke kenmerken. In *Paquita* komt de rol van de balletdanser, die zich gevormd heeft in de Romantische periode, terug in een strikte verdeling tussen de danspassen en taken op het podium van man en vrouw. Ook is er een heteroseksuele liefdesrelatie in het verhaal van het ballet en wordt er uitgegaan van een heteroseksuele, mannelijke toeschouwer die bepaalde conventies in ballet afdwingt. Gegenderde hiërarchieën van macht komen terug in de macht van de ideale toeschouwer; andere vormen van representatie komen daardoor niet voor op het podium van een negentiende-eeuws ballet. Foster geeft aan dat lichamen choreografieën veranderen door zich aan geroutineerde actie te houden, maar ook door tegelijkertijd plotselinge, afwijkende bewegingen te maken: ze dansen hun eigen versie van de choreografie. De Trocks herhalen de acts uit de choreografie, waardoor zij een imitatie van een bepaald gender weg kunnen zetten, maar tijdens hun uitvoering gebruiken ze hun lichaam om daar tegelijkertijd tegen te protesteren. Door lichamen te gebruiken die in drag mannelijke en vrouwelijke eigenschappen

laten zien, benadrukken de Trocks dat zij niet alleen een rol spelen in het balletverhaal, maar ook een gender opvoeren dat niet altijd past bij hun geslacht. Daarmee – en met bewegingen, gesegmenteerde houdingen, gezichtsuitdrukkingen en positionering – vervagen zij de scheiding tussen mannen- en vrouwenrollen en denaturaliseren zij taken die aan geslacht verbonden zijn, laten ze normatieve heteroseksualiteit in het verhaal van het ballet niet werken, nodigen ze het publiek uit om hen te aanschouwen, wijzen ze tegelijkertijd hun objectiverende blik af en ondermijnen ze zo de macht van de ideale heteroseksuele, mannelijke toeschouwer. Tegelijkertijd kan het publiek nog steeds, zonder angsten voor aantasting van eigen waarheid, genieten van een onconventioneel optreden door humoristische onderbrekingen en goede danskwaliteiten en komt het zo in aanraking met heersende heteronormativiteit en de performativiteit van gender.

Als methode heb ik een onderdeel van podiumanalyse toegepast dat gericht is op het gebruik van het lichaam. Dat zorgt voor een heldere beschrijving van de performers op het podium en sluit goed aan op mijn onderzoeksvraag en theoretisch kader: Foster en Young geven aan dat lichamen centraal staan bij het protest op structuren en dat is ook wat er onderzocht kan worden met deze methode. Het bood mij echter geen mogelijkheid om dieper in te gaan op danstechnische aspecten. Deze kunnen namelijk ook interessante uitgangspunten bieden, zoals blijkt uit het onderzoek van Juhasz over de Trocks. Verder was er zo minder aandacht voor fenomenologische aspecten wat betreft de esthetische ervaring van de toeschouwer en voor andere aspecten dan alleen het lichaam op het podium. Dat zijn ook geen onderdelen die direct aansloten bij mijn onderzoeksvraag, maar die voor een podiumanalyse wel nuttig zijn om in overweging te nemen.

In mijn theoretisch kader heb ik gepoogd om dansstudies en genderstudies te verzoenen. De ideeën van Butler vormen een goede basis om de theorieën van Young en Foster te begrijpen en kan niet buiten beschouwing gelaten worden. Young geeft een tweedeling aan die erg bruikbaar is voor het onderzoeken van de Trocks en Foster concretiseert dat aan de hand van voorbeelden en termen uit dansstudies. Dat het balletgezelschap speelt met gender is helder, maar aan de hand van deze theorieën kon ik dat uitdiepen met het oog op het gebruik van hun lichaam – een belangrijk onderwerp in feministische theorieën. De beschrijving van het lichaamswerk van de Trocks die ik via de methode heb verkregen, kon ik aan de hand van theorie over drag aan genderstructuren koppelen. Deze theorie was goed toepasbaar omdat de ontwikkeling van genderstructuren in ballet duidelijk herleidbaar zijn. Bij modernere vormen van podiumdans is die ontwikkeling anders en is dit kader wellicht lastiger toe te passen.

Nader onderzoek over Les Balles Trockadero of traditioneel ballet in het algemeen zou zich kunnen richten op andere aspecten op het podium en dus een andere focus van podiumanalyse kunnen gebruiken, of op andere onderdelen van het lichaam dan alleen gender, wat dan weer een andere focus op feministische theorieën nodig heeft. Een postkoloniale of oriëntalistische invalshoek zou bijvoorbeeld een nuttige toevoeging kunnen bieden. Verder zijn er ook veel andere initiatieven in de danswereld die met hun lichaam andere vormen van representatie laten zien en daarom een goed object van onderzoek kunnen zijn voor een samenkomst tussen dansstudies en genderstudies – of andere cultuurwetenschappelijke theorieën. Matthew Bourne of Vaslav Nijinsky zijn daarvoor vruchtbare voorbeelden.

Bibliografie

- Burt, Ramsay. *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. Routledge, 1995.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, jrg. 40, nr. 4, dec. 1988, pp. 519-531.
- Dobrin, Tory, Artistic Director. *Paquita / The Joyce Theater, Dec 2016 - Full-Length*. Private Showcase op Vimeo, 2018, vimeo.com/showcase/3403819.
- Foster, Susan Leigh. "Choreographies of Gender." *Signs*, jrg. 24, nr. 1, 1998, pp. 1-33.
- Juhasz, Suzanne. "Queer Swans: Those Fabulous Avians in the Swan LakeS of Les Ballets Trockadero and Matthew Bourne." *Dance Chronicle*, jrg. 31, nr.1, feb. 2008, pp. 54-83.
- "Les Ballets Trockadero de Monte Carlo." *Trocks Presskit*, feb, 2017.
- Moi, Toril. "What is a Woman?" *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford University Press, 1999, pp. 3-120.
- Morris, Gay. "Dance Studies/Cultural Studies" *Dance Research Journal*, jrg. 41, nr. 1, 2009, pp. 82-100.
- Niles, Richard. "Wigs, laughter, and Subversion: Charles Busch and Strategies of Drag Performance." *Journal of Homosexuality*, jrg. 46, nr. 3-4, 2004, pp. 35-53.
- Novack, Cynthia J. "Ballet, Gender and Cultural Power." *Dance, Gender and Culture*, samengesteld door Helen Thomas. Palgrave Macmillan, 1993, pp. 34-48.

Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, vertaald door David Williams. The University of Michigan Press, 2003.

Price, Janet en Margrit Shildrick. "Openings on the Body: A Critical Introduction." *Feminist Theory and the Body*, samengesteld door Janet Price en Margrit Shildrick. Taylor & Francis, 1999, pp. 1-14.

Rupp, Leila J. et al. "Drag Queens and Drag Kings: The Difference Gender Makes." *Sexualities*, jrg. 13, nr. 3, jun. 2010, pp. 275-294.

Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave Macmillan, 2003.

Young, Iris Marion. "Lived Body vs. Gender: Reflections on Social Structure and Subjectivity." *Ratio*, jrg. 15, nr. 4, dec. 2002, pp. 410-428.

Bijlage



Afbeelding 1



Afbeelding 2



Afbeelding 3



Afbeelding 4