

Det familiære, det spektakulære og det skandaløse

Kropslig iscenesættelse og moderne dans i Danmark 1900-1918

Af *Karen Vedel*

Indledning

Hvad har en kirgiserkaravane tilfælles med I.P. Müllers demonstration af 'Mit System', en Jaques-Dalcroze koncert med en Scala-revy og svensk ballet anno 1918 med 'En nat i Ægypten'?

Udover at være begivenheder, der alle finder sted i Danmark inden for den samme periode ved århundredets begyndelse, kan eksemplerne karakteriseres ved deres element af optræden og *iscenesættelse*. Scene kommer af latin *scena* og betyder bod, telt. Ligesom ved en markedsbod finder der en udveksling sted mellem personer på begge sider af 'scenens' kant. Modtageren, betragteren/publikum spiller en vigtig rolle som medskaber af begivenhederne.

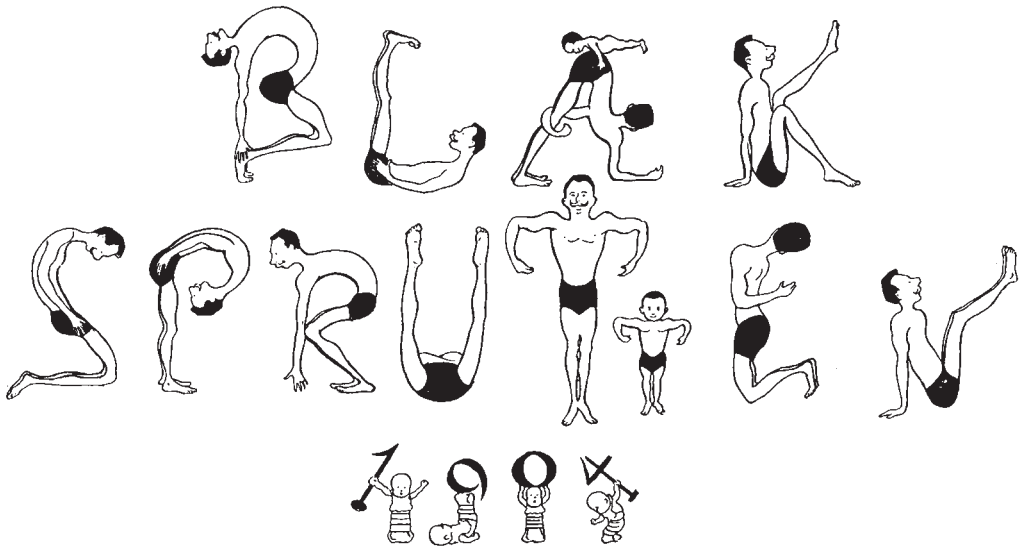
Men hvad er det, der er sat i scene i de nævnte eksempler, hentet fra et grænseland mellem gymnastik, teater/ballet og folkelige forlystelser?

Set under ét og over tid demonstrerer iscenesættelserne, hvorledes samfundsforandringerne fik kropsligt udtryk. Centralt i de indledende eksempler står nemlig kroppen, fremstillet og fortolket som (bærer af) udsagn om identitet og forandring.

'Det moderne gennembrud' var ved det 20. århundredes begyndelse ikke længere alene en litterær foreteelse i Danmark. Bå-

de i billedkunsten, musik- og teaterlivet skete en åbning over for påvirkninger udefra, samtidig med at der indefra blev sat spørgsmålstegn ved hidtidigt gældende konventioner. Det familiære og velkendte blev udfordret i lyset af det nye og anderledes, som ofte præsenteret under spektakulære former.¹ Den interesse for kroppen, der lå i tiden, kan sammenlignes med en moderne 'vækkelse', der satte kroppen ind som tidens løsen. Nogle mente, som en skribent i Politiken, at den tidligere generations pessimisme ville blive afløst af livsglæde med den moderne idræt, og at: »*Den moderne Idrætsbevægelse er det store moderne Gennembrud...*»² Vækkelsen afspejlede dels en åndelig reaktion på fremmedgørelsen af mennesket i produktionslivet, dels en voksende naturvidenskabelig interesse for homo sapiens, der pegede i retning af en verdsliggørelse af livet.

De samfundsmæssige forandringer og nye tankemæssige strømninger gav sig udslag i behov for afklaring af kulturpolitiske emner f.eks. af, hvad der konstituerede 'det særegent danske' overfor 'det fremmede'. På den kulturpolitiske dagsorden var også diskussioner om kønsroller, seksualmoral og æstetik. Der gaves ingen entydige og endegyldige svar, men de kulturpolitiske positioner var sat til debat, eller til forhandling på dagliglivets forskellige scener f.eks. i



Blækspruttens titelblad 1904. Tekst: Det danske Folk er vaagnet paany, udover Sø og Land og By, en kæmpestærk Bølge, der skyller. De slumrede Kræfter til Live er vakt: nu Danskens Vej til Ros og magt er Systemet af I.P. Müller.

For Sundhedens Skyld et Kvarter omtrent, bevares dog vel, det er anerkendt, det hjælper strax på Minutten. Men én Ting er vis, at det anstrenger slemt, man tilbringer sandelig nok saa bekvemt, de 15 Minutter med 'Sprutten'.

pressen, i folkehøjskolen, i gymnastikforeninger og over teatrets og varietéernes ramper. De første årtier af det nye århundrede bar præg af en lang række 'forhandlinger' personlige, sociale og politiske, hvor forskellige grupperinger og enkeltpersoner formulerede sig i forhold til 'det gamle', 'det nye', 'det fremmede', til sig selv og hinanden.³

Det er målet med denne artikel at se på, hvordan det moderne gennembrud forhandles og sætter sig igennem i en ændring af dansens æstetik. (Appendix 1)

Ansætser til en moderne dans i Danmark

Moderne dans som genrebetegnelse for æstetisk kropsudfoldelse eksisterer ikke i Danmark ved århundredets begyndelse.

Det er ganske vist muligt at identificere de samme påvirkninger og ideer her som i USA og Centraleuropa. Men af årsager, der vil blive diskuteret nedenfor, førte det ikke til etableringen af moderne dans som en ny genre i Danmark, sådan som det var tilfældet i for eksempel USA og Tyskland. I USA havde en blanding af hjemmegymnastik (Delsartisme) og 'eksotisk' (ægyptisk og indisk) dans dannet baggrund for Denishawn Skolen, der i dag betragtes som den amerikanske moderne dans' vugge. I Tyskland var en parallel indflydelse fra den rytmiske gymnastik sammen med reformbevægelser og intellektuelle spekulationer over krop og rum medvirkende til at etablere skoler for en centraleuropæisk moderne dans. Nøglepersoner i den forbindelse var Emile Jaques-Dalcroze, Rudolf von Laban og Mary Wigman.

I modsætning til den klassiske ballet, der havde rødder i Renaissancens høviske adelsetikette, og som ikke skelede til køn, rekrutterede det 20. århundredes ny dans fra et 'mellemlag' af veluddannede, fortrinsvis kvinder. Repræsentanterne for den moderne kunstdans var internationalt orienterede og vidt berejste. For eksempel rejste Isadora Duncan fra USA over England, Frankrig, Grækenland, Nord-, Central- og Østeuropa, ja helt til Rusland med sit budskab om en ny dans. Isadora Duncan kom til Rusland første gang i 1908 og etablerede efter invitation fra den sovjetiske statsmagt skole i Moskva i 1921.

Dansens æstetik blev påvirket *udefra* i retning af et mere tidssvarende, mere moderne udtryk. Denne påvirkning kom især fra USA. Samtidig var der *indefra* den klassiske ballettradition og i modsat retning fra øst mod vest både bevægelse og reformiver. Diaghilevs Ballets Russes introducerede det parisiske balletpublikum for en ny og moderne russisk balletæstetik i 1909 på et tidspunkt, da balletten i Vesteuropa var stagneret. I balletteknisk henseende sprængte de første russiske gæstespil fastlåste positioner i den klassiske ballets tradition og pegede på forfriskende nye udtryksmuligheder for scenedansen. Samtidig virkede Diaghilevs iscenesættelser, der blev til i samarbejde mellem begavede kunstnere på tværs af billedkunstneriske, musikalske og koreografiske discipliner, ved deres stærke scenografiske og klanglige udtryk.

Den idémæssige grobund for etableringen af en moderne dans var til stede i Danmark ved århundredets begyndelse. Dels var der en fascination af det eksotiske og en vågen nysgerrighed overfor kroppens iscenesættelse i de mange udenlandske kunstneres gæsteoptrædender. Dels var der en interesse for gymnastiske øvelsers be-

tydning for det moderne menneskes æstetiske legemsopdragelse og en tiltagende optagethed af sundhed og hygiejne. Endelig var Den Kongelige Ballet, som i 1800-tallet havde haft monopol på scenedansen, en kunststart i krise.⁴

Genreerne blandes

Ved at udvide brugen af begrebet iscenesættelse til at beskrive mere end blot teaterforestillinger er det muligt at opfange ansatserne til en tidlig moderne dans, selv om de ikke nødvendigvis kommer til udtryk på teatret. Teatrets scene er kun én af mange mulige scener, og teater er kun én af mange mulige genrebetegnelser for dét, der samlende kan kaldes *kulturelle iscenesættelser*.⁵ Ved kulturelle iscenesættelser skabes repræsentationer, der udsiger noget om den kulturelle identitet både indadtil for kulturkredsens egne medlemmer og udadtil for omverdenen.

Igennem det 20. århundrede har der været en tendens til, at grænserne mellem forskellige genrer for kulturel iscenesættelse har flyttet sig. Det gælder også forestillingen om, hvilke genrer der kan blandes sammen. Allerede i århundredets første årtier blev der eksperimenteret på kryds og tværs af forskellige genrer. Grænserne mellem forestilling, opvisning og udstilling, mellem artisteri, kunst og videnskab indgik i en proces, hvorved genrerne konstant blev påvirket af hinanden og defineret påny.

Inden for gymnastikken medførte det politiske systemskifte i Danmark i 1901, at den svenske gymnastik gik sin sejrsgang som officielt system inden for skolevæsen og foreningsliv, uden at det dog betød, at Lings gymnastik var det eneste gymnastiksystem i Danmark. Tværtimod indbød det svenske systems dominans til kritik fra for-

skelligt hold, bl.a. fra friskluftfortaleren I.P. Müller og fra fortalere for en særlig kvindegymnastik, som fandt den svenske gymnastik for stiv, usmidig og ukvindelig. Udover Paul Petersens pionérgerning indenfor kvindegymnastikken, formåede især finske Elli Bjørkstéen, som kom til Danmark første gang i 1906, tidligt at udvikle den disciplinerede og stive formrenhed i Lings stillingsgymnastik til større frihed og smidig bevægelighed i kvindegymnastikken.⁶

Kendskabet til de enkelte gymnastiksystemer blev udbredt ved opvisninger, der udover at demonstrere enkeltøvelser og sammenhæng ved selve deres iscenesættelse afspejlede karakteriske træk eller værdiforestillinger, og medvirkede til at det var muligt at skelne systemerne fra hinanden. Af mangel på gymnastiksale blev opvisningerne ofte henlagt til offentlige rum f.eks. teatersale og selskabslokaler. Paul Petersen valgte således i 1902 at gennemføre sin gymnastikopvisning i teaterlignende rammer på scenen i Odd Fellow-Palæets koncertsal, hvor publikum fulgte programmet fra plyssæder i loge og parket, hvilket givetvis har påvirket tilskuernes oplevelse. Sportsanmelderen karakteriserer den Paul Petersenske blandingsgymnastiks genremæssige bredde med understregning af betydningen af det *æstetiske* og *dansante*. I én sætning skildrer han, hvorledes Paul Petersen i aftenens løb førte et par hundrede elever:

»... igennem Gymnastikkens regelbundne Bevægelser og Plastikkens malende Gestus ind i Dansens rytmiske Skridt ...»
(Politiken 16.5.1902)

Både ballet og folkedans var inspirationskilder for Paul Petersen, som i en tidlig periode af sit liv havde været statist på Det

Kongelige Teater og i den forbindelse havde stiftet bekendtskab med balletens grundtræning. Dansk folkedans oplevede et mere generelt interesseopsving efter opvisning af den svenske folkedanseforening Philochoros, som i 1899 havde gæstet København med et repertoire af svenske folkedanse. I forlængelse af besøget begyndte en kreds af kulturhistorisk interesserede danskere at indsamle, registrere og beskrive danske folkedanse, idet man samtidigt søgte at udbrede de gamle danse blandt datidens ungdom på folkehøjskoler og i gymnastikforeninger. Folkedansens fremme, som nationalt projekt i henholdsvis Sverige og Danmark, forløb parallelt med en voksende europæisk interesse for folkekultur og indsamling af folkeminder.⁷

Fysisk teater

Påvirkningen gik ikke kun den ene vej *fra* teatret eller dansen *til* gymnastikken. Der var i høj grad tale om gensidighed i udvekslingen mellem de forskellige genrer for kropslig iscenesættelse.

I teaterverdenen formulerede den europæiske avantgarde sig med den udtalte hensigt at transformere teatret, der var kørt fast i et forsøg på at efterligne virkeligheden så nøjagtigt som muligt. I stedet for det tekstbundne teater, hvor hovedvægten lå på kommunikationen *mellem* skuespillerne, pegede det ny århundredes teaterreformatorer i retning af en mere konfronterende og total teateroplevelse. De betonedede i hidtil uset grad det kropslige udtryk. Fysisk træning og elementer af dans og rytmisk gymnastik blev betragtet som alfa og omega i skuespillerens træning. Samtidig blev der gjort op med teatrets perspektivscene på baggrund af en kritik, der med gennemtrængende logik påpegede, at den virkelige skuespiller aldrig kunne forenes

med illusionsteatrets uvirkelige skinperspektiv. Grænsen mellem scene og sal, den usynlige 4. væg, blev i bogstavelig forstand revet ned. For eksempel hos den svejtsiske scenograf og iscenesætter Adolphe Appia, som brød spillefladen op på nye måder ved hjælp af lysætningen, og hos hans engelskfødte kollega, Gordon Craig, som hev kukkassescenens støvede suffitter ned og fjernede alt nipset fra scenerummet, alt imens den store tyske iscenesætter Max Reinhardt instruerede sine skuespillere på prosceniet eller endda ude i tilskuersalen på podier blandt publikumsrækkerne.

Den mest fremtrædende danske repræsentant for et opgør med teatrets stivnede konventioner var skuespiller og iscenesætter Johannes Poulsen. På baggrund af hans eksperimenterende iscenesættelser, blev Johannes Poulsen i 20'erne betragtet som scenekunstens 'enfant terrible'. Talt tekst blev i hans forestillinger blandet med musik, dans og koreograferede processioner, der bevægede sig op og ned ad brede trapper mellem podier. Scenografisk blev selv lyset bearbejdet og virkede med farver og skiftende intensitet ind i helheden. Den konventionelle teaterillusion blev pillet fra hinanden for øjnene af publikum, og i samme åndedrag blev teatret genoprejst i ny skikkelse.

Skuespillernes kropslige træning på Kongens Nytorv blev ganske vist ikke tilagt helt den samme vægt som hos f.eks. iscenesætteren Vsevolod Meyerhold i Rusland. Meyerhold udviklede i tilknytning til den russiske futurisme en stiliseret kropsteknik, kaldet biomekanik, som er bedst kendt fra det unge Sovjetunionens konstruktivistiske teatereksperimenter omkring 1920. På samme tid gjorde indflydelsen fra cirkus' stærkt fysiske og risikobetonede underholdning sig gældende i for eksempel instruktøren Sergei Eisensteins ar-

bejde indenfor film og teater. Men også herhjemme stræbte Poulsen efter et mere fysisk udtryk. Af den grund samarbejdede han om instruktion og koreografi med balletinstruktrice og pædagog Emilie Walbom, som havde gjort undervisningen af skuespillere, sangere og dansere i *plastik* til sit varemærke.

Poulsens første iscenesættelse på Det Kongelige Teater af Hugo von Hofmannsthal's 'Det gamle spil om Enhver' indvarslede i 1914 en ny tid for dansk teater. Forestillingen, hvortil han havde hentet maleren og scenografen Svend Gade hjem fra Berlin, bar præg af inspiration fra især Max Reinhardt. Gades scenografi blev opbygget i flere forskellige planer for at tilgodese skuespillernes bevægelighed på scenen, og med en overdækning af orkestergraven opnåede Poulsen ikke alene en betydelig udvidelse af scenearealet, men også at spillerne kom tæt ind på livet af deres publikum.⁸

Ikke kun på borgerskabets kulturelle højborg, Det Kongelige Teater, men også i folkehøjskolen og gymnastikforeningerne var der skærpet opmærksomhed på den iscenesatte krop. Dette var også tilfældet i folkelige forlystelser så som cirkus, variété, panoptikon, cinematek, revy og på privatteatrene, der alle oplevede en blomstringstid. Til rubrikken 'folkelige forlystelser' omkring århundredskiftet hører også fænomenet 'karavaner' eller 'levende udstillinger', som bestod af folkeliv blandet op med spektakulære opvisninger af fysiske færdigheder. I England blev fænomenet kaldt 'colonial exhibitions', i Tyskland 'Völker Ausstellung'. Den almindelige danskers møde med 'den eksotiske anden' var med til at udvide gældende begreber om kropslig iscenesættelse og dans.

‘Den eksotiske anden’

Etnografiske udstillinger af levende mennesker indskriver sig i en mere end 500 år gammel diskurs i den vestlige kulturarv. Interessen for de eksotiske og fremmede folkeslag, ‘de ædle vilde’, var et resultat af den forøgede viden om andre egne under fjerne himmelstrøg, som fulgte i kølvandet på de store handels – og opdagelsesekspeditioner.⁹

Verdensudstillingerne, som i anden halvdel af 1800-tallet nød stor popularitet i Europa, bød blandt andet på udstillinger af kunst og håndværk fra kolonierne. Interessen for fremmede folkeslag blev i 1870’erne fulgt op i form af turnéer af hele landsbyer eller karavaner fra fjerne egne af kloden til forskellige arrangementer og forlystelsesetablissementer i Europa. De levende udstillinger fra den europæiske civilisations erobringer bestod af en blanding af kunst og hverdagsliv. Man tilegnede sig fra nært hold ‘det fremmede’ i en iscenesat blanding af dagligdag og opvisning. Karavanerne leverede pirrende underholdning, og blev samtidigt betragtet som en slags etnografisk laboratorium.

Det nye århundredes første karavane i København var ‘Kirgiserkaravanen’, der ankom til Zoologisk Have i juni år 1900. Karavanen, som var arrangeret af en tidligere dyrehandler Carl Hagenbeck,¹⁰ omfattede 11 mænd, fem gifte og to ugifte kvinder, fire børn, femten kameler, seksten heste, fem føl, nogle får, lam, geder og et par jagtørne. De fysiske rammer for karavanerne var oftest zoologiske haver og panoramatikoner, men i København var en række andre underholdningsetablissementer, bl.a. Tivoli og Arena Teatret også inde på markedet.

Ved iscenesættelsen af de fremmede, side om side med importerede dyr fra klo-

dens fjernere egne, blev det ‘tilladt’ publikum at være nysgerrige og at stifte bekendtskab med de fremmede i en atmosfære, der bekræftede forestillingen om egen kulturelle og åndelige overlegenhed. Det er nærliggende at fortolke udstillingen som en iscenesættelse af datidens forestillinger om primitivitet over for civilisation, af lavere udviklede overfor højere udviklede mennesker/racer, af dyr eller instinktstyrede væsener overfor åndsvæsener. I forlængelse af en socialdarwinistisk tankegang medvirkede udstillingerne da også til at retfærdiggøre de europæiske kolonimagters politik.¹¹ Vigtigt i promoveringen af karavanerne var fremhævelsen af deres nytte som emne for ‘videnskabelige’ studier af fremmede. Rekreative rejser til udlandet var dengang forbeholdt de allerfærreste.

Kirgiserkaravanen blev først beskrevet i Politiken af bladets teateranmelder Christian Hjort-Clausen under dennes signatur, Moustache, med en rapport fra de første timer i Danmark, hvortil karavanen ankom efter at have været undervejs i over to måneder.¹² Inden der havde været anledning til at se deres optræden, videregav Moustache sine førstehåndsindtryk af kirgiserne. Han havde delt en fadøl med nogle af mændene i et stille hjørne af Zoologisk Have, mens kvinderne indrettede en midlertidig bolig, inden de næste dag ville rejse deres, ‘kibitkaer’, telte af filt samlet med kamelhår over et træskelet. Artiklen introducerer kirgiserne ved på én gang at understrege det menneskeligt genkendelige og det fremmedartede i en tone, der udtrykker interesse og akcept.

Den artikel, som næsten to måneder senere skulle forny publikums interesse for karavanen, understreger ikke ligheden, men forskelligheden mellem den europæiske civilisation og det kirgisiske natur-

folks mere oprindelige eller 'naturlige' tilstand. Artiklens forfatter, senere direktør for Zoologisk have, lægen W. Dreyer understreger, at det ikke er på grund af kirgisernes 'forestillinger', man skal begive sig til Zoologisk Have. Derimod skal man benytte muligheden for at få indblik i 'et ejendommeligt og fremmedartet Folks Liv' ved at 'træde ind i en af Kibitka'erne og lade Forhængen falde til bag sig'. Det er her de uforfalskede, muslimske kirgisere lever deres familieliv. Dreyers synspunkter underbygges ved beskrivelsen af kirgisernes brug af farver i klædedragt og indretning, af klange og rytmer i musikken, af sangens toner og dansens bevægelser:

»Farvebrogede og farvemættede er Omgivelserne i det hyggelige Rum, thi stærke Farver, ofte grelt sammenstillede, tiltaler det lidet udviklede og lidet 'kultiverede' Menneskes Øje. Hans Nerver er ikke saa modtagelige som vore, stærke skal Paavirkningerne være for at gøre Indtryk på dem ... Noget lignende gælder om hans Musik: drønende Trommer og skrattende Tamburiner, klirrende Strænge og raslende Dingel-Dangel, videre gaar hans Ønsker ikke. Om han end vil kunde nyde larmende Janischarmusik, det afdæmpede, melodløse, som tiltaler vore finere mærkende Øren, lader ham ganske uberørt.

Og hans Begreber om Sang og Dans er ikke mere udviklede. Højrøstet Skrigen op, voldsomme, taktfaste Bevægelser er, hvad han forlanger for at more sig kongeligt og ligefrem komme i Ekstase.« (Politiken 25. 8.1900)

Dreyer håber, at kirgiserne undgår 'fordærvende indflydelse' fra europæisk civilisation, og at de forbliver som de er nu – 'mærkeligt halvilde', 'naive og umiddel-

bare som børn', men også et 'elskværdigt folkefærd'. Kirgisernes anderledeshed, som har noget gådefuldt over sig, håndteres ved hjælp af 'indkapsling'. Idet Dreyer indkapsler og forenkler 'det fremmede', formidler han sin nysgerrighed og fascination under kamouflage af videnskabelighed og objektivitet. Samtidig holder indkapslingen 'det fremmede' på afstand.

Som særlig attraktion nævnes en ung shaman, der til stor morskab for både kirgisiske landsmænd og sit danske publikum giver en besværgelsesscene med 'sang, spil og hidsende dans' og derved bringer sig selv i noget, der skal ligne ekstase. Beskrivelsen mere end antyder, at shamanen simulerer trance for at øge underholdningsværdien, hvilket givetvis påskønnes af både arrangører og publikum.

Siams dansere og en kinesisk dværg

Inden Kirgiserkaravanens afrejse fra Zoologisk Have, havde Arenateatret fået besøg af et siamesisk skuespillerselskab, bestående af 23 kvinder og 13 mænd, hvoraf en gruppe på 8 udgjorde et (gamelan) slagtojsorkester. Moustache anmeldte programmet på baggrund af det kunstneriske indhold med reference til teatermæssige konventioner. Det samlede indtryk af programmet, der bestod af en blanding af traditionelle kambodjanske kvindedanse, rene musikalske indslag og opvisning af færdigheder i eksempelvis jonglering, var positivt. Dog fandt Moustache musikken for monoton. Til gengæld var han overordentlig betaget af de unge smidige og gratiøse siameserinder, hvis eksotiske danse blev udført i kostumer af en 'pragt, der langt overgår, hvad man sædvanligvis ser på københavnske teaterscener'.¹³

Leverancerne af karavaner fra Fjernøsten fortsatte. I 1901 sendte Zoologisk Have selv en mand til Forindien for at hjembringe en ægte indisk karavane.¹⁴ Investorerne bag ekspeditionen blev belønnet, idet inderkaravanen levede op til forventningerne ved sit store udbud af underholdning med opvisning af ilddans, ekvilibrisme på bambuspinde, fakir- og illusionskunst. Selve udstillingen på den indrettede boplads bød på indblik i indernes dagligdag med madlavning, børn og dresserede dyr, heriblandt en bjørn, en ged, nogle aber og store firben. Haven fik mere end 30.000 besøgende i løbet af blot de første to uger,¹⁵ og i løbet af de tre måneder, den indiske lejr var slået op, voksede antallet af gæster til 180.000.¹⁶

Som iscenesat hverdag kan karavanerne betragtes som en 'omvendt Robinson Ekspedition' for at bruge et nutidigt medieeksempel. Havens gæster og avisernes læsere fulgte på tæt hold med både i helbredet, familie- og kærlighedslivet i lejrene. I den enkelte karavane udnævnte pressen som regel en eller to kæledægge, der blev fulgt særlig tæt under opholdet i Danmark. Blandt de 20-25 'indfødte' i den kinesiske landsby i Tivoli i 1902 var det Julius, der blev udnævnt til kæledægge, fordi han var dværg. Julius blev udstillet bag tremmer. Iscenesættelsen af det spektakulære i en anderledes fysiognomi blev på linie med kirgisere, siamesere, indere og kinesere modtaget med liberal velvillighed og overbærende accept:

»... Julius er ikke blot en Deformist, han er et elskværdigt Fragment af et Menneske, og skønt han er anbragt i et Bur, synes han veltilfreds med Tilværelsen og veksler urgamle kinesiske Mønter til danske Penge med et lyst Smil, der afspejler den tropiske Sommersol ... som

forsoner dem med deres fraværelse fra Hjemmet.« (sign. Moustache. Politiken 5.6.1902)

Enkelte medlemmer af kineserkaravanen rejste slet ikke hjem igen, men bosatte sig som de første kinesere i Danmark.

Fra folkeliv til hofkunst

Efter kirgisere, indere, siamesere, singalesere, kinesere m.fl. ankom de første 'Japanesere' i 1902 med damper fra Nagasaki via Marseille til Korsør og videre med tog til København. Truppen var blevet forsinket ved afrejsen fra Japan, da myndighederne i sidste øjeblik havde søgt at hindre 'eksporten af levende mennesker'.¹⁷ Japankaravanen blev den sidste fjernøstlige karavane, der gæstede Zoologisk Have.

Blandt deltagerne i den japanske karavane var udover nogle unge japanske brydere og jonglører to unge geishaer. Den ene, Hanako, besøgte allerede i 1905 atter København, denne gang som medlem af Det Kejserske Japanske Skuespillerselskab, der optrådte på Casino.¹⁸ Danskerne fik ved denne anledning mulighed for at se klassisk japansk skuespilkunst i et repertoire af traditionelle No-teaterstykker.

Efter først at have stiftet bekendtskab med 'det fremmede' i iscenesættelser af mere eller mindre tilfældigt sammenbragte repræsentanter for etnisk folkeliv, var det efter 1905 i højere grad professionelle kunstnere, danskerne mødte. De turnerende teaterensembles medlemmer havde ofte en livslang skoling bag sig i en højtudviklet teatertradition.

Idet interessen for 'det eksotiske' flyttes fra karavanernes folkeliv til de turnerende ensembles forestillinger, flyttes den fra kontekst til scenisk tekst. Fremfor alene at hæfte sig ved anderledesheden i den udstil-

De japanske Skuespillere i Kjøbenhavn.

Hanako og Sato.



Politikens forside, 17. december 1905. Titel: En Kunstnermiddag på Hotel d'Angleterre. »... Den lille Dame længst til Venstre er Frk. Hanako, japansk Primadonna, ved hendes side sidder Miss Griffith, en ung Englønderinde, Elev af Løie Fuller – den lidt trivelige Dame i Billedets højre Udkant. Det vil måske undre vore Læsere at erfare, at den berømte Fuller, Serpentine-dansens Opfinderske, ser saa borgerlig ud. Man tænker sig hende nemt lidt mere serafisk.«

ledet hverdag, blev der i formidlingen nu lagt vægt på beskrivelsen af enkeltelementer i et teatermæssigt udtryk og på deres betydning for helheden. I anerkendelse af at der var tale om højtudviklede teatertraditioner på linie med, hvad man kendte til fra egen kultur, dannede ensemblernes forestillinger grundlag for sammenligning.

Det danske publikums fascination af den klassiske japanske skuespilkunst blev iblandet forundring over, at kvinderoller i det japanske noh-teater ofte blev udført af mænd. Mærkværdigt var det også for en tilskuer, der var vant til at se dansk teater,

at se sortklædte 'hjælpere' optræde på scenen. 'Hjælperne' forholdt sig medlevende i forhold til den dramatiske handling ved for eksempel at bringe en lampe tæt på hovedrolleindehaverens ansigt i en særlig følelsesbetonet scene, således at det var tydeligere at se mimikken. Eller som suffløren, der i stedet for at være gemt væk i en sufflørkasse, befandt sig på scenen, hvor han aflirede suffli i fistelstemme og i visse scener endog selv tog ordet for at lovprise skuespillerens fortræffeligheder i sang.¹⁹

Det er velkendt, hvorledes mødet med traditionel japansk billedkunst ved århun-

dredets begyndelse påvirkede den moderne europæiske malerkunst. Mødet med traditionelt japansk teater betød tilsvarende, at der blev pustet til gnisten hos teaterkunstens avantgarde. Blandt det publikum, der i København vendte tilbage til Casino Teatret for at se de forskellige stykker i Japanners repertoire, noterede teateranmelderen Johannes Poulsen som flittig gæst. En direkte indflydelse fra noh-teatret kan spores i Poulsens iscenesættelse af middelalderspillet 'Hellig Hertug Knuds Spil' fra 1922. Det mest opsigtsvækkende og for samtiden anstødelige ved denne forestilling var, at kvindrollerne blev spillet af balletdrengene 'med Mandfolkestemmer'.²⁰

De store fjernøstlige karavaners tid var i 1910 uigenkaldeligt forbi, afløst af turnerende teaterensembles gæsteoptræden. Denne udskiftning af en genre med en anden beroede på en blanding af stigende transportomkostninger og etiske overvejelser over det humant forsvarlige i karavanerne som underholdnings-entreprise. De økonomiske mellemænd var stort set de samme.

Fra ensemble til solist

De klassisk uddannede teaterensembles forestillinger byggede på en forankring i traditionen og iscenesættelserne var båret af et kollektiv af kunstnere. Parallelt med importen af traditionelt ensembleteater fra andre kulturer trivedes interessen for gæstende solisters optræden. I denne genre, som typisk var indlagt i cirkus, revy og varieté, sås alt fra avantgarde-kunst til markedsgøgl.

Blandt solisterne var et stigende antal kvindelige optrædende, der alene i kraft af deres selvstændige livsførelse som professionelle kunstnere præsenterede usædvanlige bud på en ny kvindelighed. Det var f.

eks. ikke en europæisk mellemmand, der stod bag det Kejserslige Japanske Skuespilsselskabs Europaturné, men derimod den anerkendte og feterede danserinde, Loïe Fuller, som udover at være agent for egne, også var agent for andre solisters og skuespillerensembles turnéer.²¹

Loïe Fuller var ankommet til Paris i 1890'erne, hvor hun på Folies Bergères hurtigt blev de symbolistiske digtere og billedkunstneres yndling. Hendes dans bestod i, at hun ved hjælp af sindringe konstruktioner forlængede kroppens lemmer og derved satte lange baner af silkestof i bevægelse. Ved kunstfærdigt at manipulere datidens ny teknologi, det elektriske lys, med filtre og farver fremkaldte hun i kombinationen af bevægelse og lys illusoriske virkninger af stor poesi. Utallige er de samtidige beskrivelser, som med forundring skildrer, hvorledes hun/danseren undergik en metamorfose for at genopstå i skikkelse af en sommerfugl, en orkidé, et flammehav eller en sværm af flaksende ildfluer. Serpentine-danserinden blev hun kaldt, og i Paris var hendes berømmelse så stor, at arkitekten Henri Sauvage som en hyldest byggede Loïe Fuller sin egen 'art nouveau' inspirerede pavillion som permanent scene for hendes kunst under Verdensudstillingen år 1900.

Samme år stod Loïe Fuller bag sin landsmandinde Isadora Duncans første optræden på kontinentet, og en kort overgang, inden hun gik sine egne veje, turnerede Duncan i Europa sammen med bl.a. japanske skuespillere i Loïe Fullers trup. I modsætning til solodanserne i de traditionelle balletensembler, som var enere, der i værkets bærende partier skilte sig ud fra korpset, var solisterne Duncan og Fuller hovedpersoner og eneste optrædende i deres egne danse.

Mens det Kejserslige Japanske Skuespil-

lerselskab i december 1905 gæstede København, optrådte Loïe Fuller med sine serpentinedanse i Cirkus.²² Solisten Loïe Fullers kunst vakte begejstret genklang hos det danske publikum, ligesom den havde gjort det i Paris. Indflydelsen fra Fullers besøg lod sig allerede inden for samme teatersæson aflæse i anvendelsen af nye og bemærkelsesværdige lyseffekter i koreografen Emilie Walboms debutværk til Den Kongelige Ballet, 'Harlekins Millioner', hvor ballettens 'gode fe' og handlingsforløser overraskende kommer til syne.²³

Da vinteren var ovre, i april måned, ankom Isadora Duncan til den danske hovedstad.²⁴ Denne, især i Tyskland, højt berømmede kunstners selviscenesættelse balancerede – fandt de københavnske kritikere – prekært på kanten mellem det private og det kunstneriske. For det publikum, der var vant til at se ballet på Det Kongelige Teater, havde Isadora Duncan's optræden på bare fødder og i græsk tunika meget lidt at gøre med kunstdans. Der var helt enkelt for meget krop, for meget nøgenhed, for meget kvinde og for lidt teater-illusion. Duncans optræden fandt sted i en meget forenklet teaterdekoration, bestående af store gardiner til en lydside af bl.a. Gluck, Rameau og som ekstranummer Strauss.

Alligevel kunne man både før og efter hendes besøg opleve Duncan-inspirerede danserinder, ikklædt chiton, slør og med bare tæer, som efterlignede den amerikanske kunstners dansestil.

Den tyske danske dans

Rygtet om den letpåkledte amerikanerinde, der ville reformere dansen, var nået til den danske presse år forud for hendes besøg. Blandt andet havde Ove Jørgensen omtalt Duncan i artiklen 'Ballettens Kunst', hvor han under henvisning til en

nylig overværelse af hendes dans i Tyskland, beskrev sin oplevelse som '... de mest øjensønderrivende Lidelser.'²⁵ I foromtalen til forestillingerne i Odd Fellow-Palæet blev Duncans besøg forbundet med noget potentielt skandaløst, som ganske kom til at overskygge hendes kunstneriske og politiske budskab.²⁶ Det blev da også budskabet til de mange, der enten havde fattet interesse for – eller på forhånd var forarget over Duncans afklædthed, der kom til at præge anmeldelsen i Politiken:

»... (Men) Begejstringen kom først helt frem, da hun i ganske kort, rød Bluse, som blottede hendes Ben fra et Stykke ovenfor Knæet, valsede til Melodien af 'An der schönen blauen Donau'. Og havde hun bagefter i samme Kostyme danset Offenback kan det godt være, man havde baaret hende i Guldstol. Nu nøjedes man med at klappe hende en halv Snes gange frem.« (Politiken 24.4.1906)

Med en mere uddybet kritik af Duncans kunst, end den dagbladenes anmeldere præsterede, fulgte Ove Jørgensen i 1906 op på sin tidligere omtale af danserinden.²⁷ I artiklen 'Duncan kontra Bournonville' placerede han Duncan som medvirkende i et skuespil af 'teoretisk Spekulation og revolutionær Kampiver i Strid med praktisk Teknik og nedarvet Tradition, der for Tiden opføres på alle Kunstens Scener'.²⁸ Ove Jørgensen beklagede, at det var kampen fremfor kunsten, der var sat i forgrunden i Duncans optræden. Set med hans øjne var Duncans dans ikke kunst, men en pædagogisk opvisning.

»Den græske Chiton og de nøgne Fødder fører hun i Brechen mod Rococotidens brusende Skørter og Silketrikot, og

gennem Studiet af græske Vaser og Statter søger hun at naa tilbage til de 'primære Bevægelser for det menneskelige Legeme, af hvilke fremtidige Danse kan udvikle sig'. At Miss Duncan desuden møder med et stort hygiejnisk Program og gennem Dansen ønsker at udvikle 'mere fuldkomne Mødre' og fremme 'Fødslen af skønnere og sundere Børn' er naturligvis i og for sig ikke uden Interesse, men det berører næppe hendes Angreb på Kunstdansen, der i Følge sit hele Væsen maa stille sig noget reserveret over for Barnefødsler.» (Tilskueren 1906, p. 512)

Duncans program for 'Fremtidens Dans'²⁹ indeholdt en række kritikpunkter af den klassiske ballet, som Ove Jørgensen tilbageviser punkt for punkt. Først påstanden om usundhed – ballettens usunde bevægelser og usunde beklædning, som tilbagevises under henvisning til, at al kunst medfører ensidig træning og at danserkroppens muskulatur ligesom violinspillerens uundgåeligt vil blive mærket af sin profession.

Duncans anden anke mod balletdansen klandrer den for dobbeltmoral og usædelighed. Denne anke afviser Jørgensen med henvisning til Edvard Brandes, som betegner manglen på seksuel sansepurring som noget helt centralt i den danske ballet.³⁰ Den danske ballets særlige kendetegn af kyskhed, lethed og poetisk ynde tilskriver Jørgensen balletmesterens bestræbelser på at befri balletdansen fra alle frivole antydninger for derved at højne kunstnernes sociale stilling i samfundet.

Det tredje krav til fremtidens dans er skønhed. Duncans æstetiske begreber, baseret på en forestilling om kvindelig naturlighed og danserens personlige inspiration, er imidlertid uforenelige med ballettens æstetik, der forudsætter danserinder, der er

skoledede i den klassiske ballets trinsprog. Kvindekroppen er i Duncans øjne per definition en skønhedsåbenbaring, når den altså ikke er korsetteret og pakket ind i balletkostumets traditionelle skørt eller er deformeret af ballettens teknik. Hun plæderer for en let og løsthængende chiton, der fremfor at tilsløre fremhæver kroppens fuldkommenhed. Ikke overraskende er Jørgensen af en noget anden opfattelse og på den baggrund forsvarer han balletkostumet, fordi det gør nytte ved at dække 'knæbøjningernes uskønne linjer'. Endvidere:

»... virker dette Skørt ved sin Lethed og Ubevægelighed under hurtige Danse som en flygtig henåndet Accentuation af Bevægelsens Musik, og selv under Føddernes vildeste Hvirveldans fastholder det en forholdsvis ubevæget Basis for Overkroppens Plastik.» (Tilskueren 1906, p. 518)

Fra sit udgangspunkt som den klassiske ballets varmeste fortaler ser Jørgensen den kvindelige dansers idealkrop som en kontrolleret og afseksualiseret krop. Han beskriver en fragmenteret danserindekrop, hvis lemmer udtrykker sig uden sammenhæng med kroppens mest kraftfulde center, nemlig underlivet. Han taler om føddernes dans, benenes linier, overkroppens plastik og bækkenets tilsyneladende ubevægelighed. Endelig skriver han om Duncans valg af kostume, at det udstiller

»... ubarmhjertigt alle de svage Punkter i Kvindelegemets for det passive konstruerede Bygning, som Aarhundreders Balletteknik efterhaanden har lært at omgaa.» (Tilskueren 1906, p. 518)

Ove Jørgensen, der nyder anerkendelse som balletautoritet, vogter opmærksomt over kulturarven og imødegår alle fremmede påvirkninger med skarp kritik. I 'Tilskueren' advarer han indtrængende imod brud på den klassiske ballettradition i Danmark. Det var således Jørgensen, der i forbindelse med 100-års jubilæet for Bournonvilles fødsel i stærke vendinger plæderede for rejsning af et nationalmonument over Bournonvilles kunst. Hans manende ord blev læst, citeret af pressen og gav anledning til ekstra omtanke hos balletens ledelse.

»Hvis Begrebet Nationalmonument overhovedet eksisterer som en Betegnelse for visse aandelige Værdier, hvis Tab uvægerlig er et Forbud paa en Nations aandelige Død, er da noget mere berettiget til dette Navn end den danske Ballet? Den første Betingelse for, at denne af det skrevne Ord helt uafhængige Kunst kommer til at leve videre er, at der ikke foregår noget voldsomt Brud paa Traditionen, der er den Traad, hvori denne Kunsts Liv hænger ... Noblesse oblige!« (Tilskueren, 1906 p. 347)

I. P. Müller i Zoologisk Have

Ikke alle områder af kulturlivet havde en Ove Jørgensen til at imødegå forandrende påvirkninger af de gældende konventioner. På gymnastikkens område var der, tilsvarende balletens, tale om, at ét stærkt og veletableret system ved århundredets start blev udfordret af nye systemer med andre tilgange til sundhed og legemsopdragelse.

Sundhedsapostlen og hygiejneforkæmperen I.P. Müller kan ses som mandlig dansk pendant til Duncan og i endnu højere grad til den samtidige, amerikansk-tyske Bess Mensendieck, som tidligt udgav

Mit System.



Efter mit System ryger jeg kun een Cigar hver Dag — men det er rigtigt nok ogaa Karl Petersen & Co.s Fuente.

*Politiken, 10. december 1905 (annonce).
I.P. Müller reklamerer for cigarer af mærket Fuente*

skrifter om hjemmegymnastik for kvinder. Müllers første bog om hjemmegymnastik 'Mit System' blev udgivet i Danmark 1904, hvorefter den blev oversat til 25 sprog og solgt i 1,5 million eksemplarer verden over.³¹ Mensendieck udgav 'Kvindens kropskultur', hvoraf det første af en lang række oplag så dagens lys i Tyskland i 1906.³²

I forbindelse med udgivelsen af 'Mit System' begav Müller sig ud på en omfattende

de opvisningsturné for at gøre opmærksom på systemets fortræffeligheder. Müllers opvisning af 'Mit System', som introducerede idealet om en afspændt men stærk mandskrop,³³ balancerede i lighed med Isadora Duncans optræden på grænsen mellem det familiære, det spektakulære og det skandaløse. I en af hans selv-iscenesatte opvisninger, som fandt sted i Zoologisk have, anes inspirationen fra karavanerne, idet solisten optrådte i et scenarie, der var taget ud af dansk hverdagsliv.

Det virker som om, opvisningen støder Politikens anmelders blufærdighed. Moustache er i hvert fald både forlegen og forundret. Her er en herre, måske på alder med skribenten og fra hans egen kulturkreds, der frivilligt optræder i nødtørftig påklædning på tribunen ved siden af abeburet (!).

»Man iagttog med Undren en Træseng, som stod paa Tribunen midt i en gløden Sol, og i hvilken der laa en Mand. Denne Mand var Hr. Müller, som efter at være hoppet ud af Sengen foretog alle de kendte Overkropsdrejninger og Benspredninger, iført Bukser og Skjorte. Sveden haglede af ham, og ingen begreb, hvorfor han netop i den Temperatur havde valgt at have saa ualmindelig meget paa ...

Hr. Müller forsvandt et Øjeblik ind i et Skur og vendte tilbage i sin næsten fuldstændige, saakaldte Nøgenhed. I samme Nu faldt der en masse 'Lynskud', og da han krøb i Badekarret og stod op igen og froterede sig, var Tilfredsheden almindelig.» (sign. Moustache, Politiken 3.7.1905)

Afklædtheden, som er central hos Müller, hviler her som hos Duncan på en religiøst baseret forestilling om en menneskelig til-

stand af uskyldig og af-erotiseret nøgenhed. Dette forhindrer dog ikke, som det skete ved Duncans gæsteoptræden i København, at netop nøgenheden gøres til genstand for opmærksomhed og forargelse. Dette sker også udenfor Danmark. Samme år omtaler Politiken for eksempel en skandaleombrust I.P. Müller-opvisning i Berlin, der gennemføres udelukkende for herrer, fordi Berlins politi nedlægger forbud mod, at kvinder overværer opvisningen.³⁴

Krise ved den danske ballet

Indledningen til teatersæsonen 1905/1906 markerede 100-året for Bournonvilles fødsel, og fødselaren blev hyldet som skaber af Den Danske Ballet. Berlingske Tidende fremhævede, at han havde løftet balletens anseelse fra at rangere på linie med dyrehavegøgl til almindelig medborgerlig agtelse. Derudover havde han:

»... skabt en Række Skønhedsindtryk af stort Værd, der allerede nu for adskillige Generationer har været til Glæde og kunstnerisk Opybyggelse. Bournonville gjorde Dansen fra en udelukkende gymnastisk Færdighed til skøn Kunst ...« (Berlingske Tidende, sign. J.C. 19.8.1905)

Når balletten alligevel var i krise, var det ikke, fordi der var noget galt med den grundlæggende teknik i Bournonvilles trinskoler. Det var heller ikke fordi 1800-tallets værker var gledet endegyldigt ud af repertoire. Men de var måske blevet lidt slidte. Selvom de ældre dansere med stor trofasthed formidlede deres viden om Bournonville-stilen, spejlede den unge generation af dansere og en stor del af deres publikum sig i det nye århundrede, og de

spejdede langt efter værker, der talte om en ny tid.

Af nationalscenens tre kunstarter var balletten desuden dén, ledelsen kærede sig mindst om. Den kommission, der i 1897 fremkom med forslag til, hvordan teatrets betydelige underskud kunne reduceres, til lagde ikke balletten nogen vægt som selvstændig kunstart, men pegede alene på dens medvirken i operaens opsætninger.³⁵ Uviljen mod at spendere selv den mindste smule på balletten betød, at dekorationer og kostumer ligesom balletterne blev genbrugt til de hang i laser. Statistikkerne viser endvidere, at ballettens andel i tilvæksten af nye værker var forsvindende lille. I sæsonerne 1907/08 og 1908/09 var der f.eks. slet ingen nye værker på repertoiret.³⁶ Solodanserinderne trådte hinanden over tærne for at få lov til at danse, og den ældre generation stod i vejen for den yngre. Der var ikke tilstrækkelig udfordring for en ung kunstner i at danse de samme værker år ud og år ind. Og uden nye balletter – ingen nye roller. Ud af 100 kvindelige balletelever blev måske 3 udnævnt til solodanserinder. Andre 6-8 fik mulighed for at danse i korpset, mens de øvrige enten skiftede til skuespillet eller søgte ud for at komme til at danse ved andre scener.

I 1902 havde mødet med den danskfødte, i England bosatte og internationalt anerkendte danserinde, Adeline Genée, sat en ny teknisk målestok for kunstarten. Det nye århundredes første udenlandske balletgæst på nationalscenen kom, så og sejrede. Publikum og presse overgav sig i beundring over Genées lethed, præcision, briljante teknik og efter danske begreber yderst veltrænede krop.³⁷ Men – og som Politikens anmelder havde bemærket, var der et stor MEN, hendes kunstfærdighed virkede mærkeligt u-besjælet. Danserindens styrke, konkluderede man, var den

‘rene kunstdans’ i modsætning til den mere mimisk nuancerede og karakterfulde danske dans. Selvom sammenligningen betød, at den hjemlige ballets kendetegn fremstod mere klart i publikums bevidsthed, var underteksten ikke mindre tydelig. Den talte om en tendens til magelighed hos de danske balletdansere og pustede til en kritik af balletten, der havde ulmet siden August Bournonvilles tilbagetrækning som balletmester et kvart århundrede tidligere.

I 1908 fik kritikken røst fra én af de yngre danserinder, Britta Petersen, som i Politiken anklagede Hans Beck for vanrøgt af balletten.³⁸ Hun blev omgående bortvist og forlod Kongens Nytorv i fodsporene af andre danserinder, der havde følt, at støvet lå vel tykt over den danske ballet. Påmindelser om, at der var en verden uden for Det Kongelige Teater, nåede med ugepressens forlydender om succés og anerkendelse af de danske solister på scener i Paris, Wien, London og New York ind bag teatrets mure og medvirkede til opløsning i balletdansernes rækker. Danske danserinder var efterspurgte.

Kustode eller komponist

Selvom balletmesteren, den slesvigske bondesøn Hans Beck, med hensyn til en fornyelse af balletten kunne forekomme bagstræberisk, var det ikke entydigt tilfældet. Da han blev konstitueret som ‘balletdirigent’ havde Beck, i erkendelse af, at posten som ballettens leder var en uriaspost, insisteret på en kontrakt, der forpligtede ham til først og fremmest at vedligeholde det eksisterende repertoire. Han undslod sig med andre ord for balletmesterens traditionelle pligt til at komponere nye værker. Med få undtagelser nøjedes Beck med at skabe danse til opera og skuespil og ny-scenesatte derudover en række af Bournonvilles værker.³⁹

Som ballettens leder mellem 1894 og 1915 måtte Beck stå model til skarp kritik både fra kolleger og presse. Som lærer og danser var han imidlertid højt værdsat og et ideal for den yngre generations mandsdansere. Tilsyneladende følte han i disse roller en større frihed til at udtrykke sig end i rollen som balletkustode. Becks dans var kendetegnet ved stor styrke og vitalitet. Ove Jørgensen, som var en stor tilhænger af danseren Beck, mente, at der i hans kunst var tale om en, i dette tilfælde nyttig, reform af mandsdansen:

»Nu har Hans Becks vulkanske og til Tider næsten brutalt mandige Kunstner-temperament gennem en langvarig og sejrrig Kamp fjernet alt det umandige i Danserens Kunst og skabt en udpræget viril Dans, hvor den ildfulde Kraft og Appel i det staaletærke Mandslegemes under Skønhedens og Musikkens Rytmer adlede Bevægelser danner den pragtfuldeste Kontrast til Kvindelegemets yppigere og mere graciøse Bøjelighed. Denne Reformation af Dansen er formodentlig foregaaet Kunstneren ganske ubevidst som en uundgåelig Følge af hans Naturel ...«⁴⁰

Noget af baggrunden for den 'ubevidste' kraftfuldhed, der karakteriserede Becks dans i for eksempel hans berømte tarantel fra balletten Napolis slutscene, må tilskrives, at privatpersonen Beck var et moderne menneske, der både dyrkede cykling, skøjteløb og gymnastik. Han stod heller ikke tilbage for at tage idræt med ind på de skrå brædder. Ved en særforestilling i 1888 havde han gjort entre på en 'væltepeter'. Det var i daværende balletmester Emil Hansens iscenesættelse af forskellige idrætsgrene i en koreografi med titlen 'Sports Galop'. Foruden Hans Beck på den høje

jernhest sås skytter, skøjteløbere, roere og gymnaster i farverige dragter.⁴¹ I 1904 gav Beck på rulleskøjter, der illuderede is-skøjter, rollen som Løjtnant Iwanoff i sin egen iscenesættelse af Bournonville's 'Fra Sibirien til Moskva'. Men selvom han som privatperson dyrkede idræt, vovede Beck ikke at indføre gymnastiske øvelser på balletskolen, da al kraftbetonet træning siden Bournonville's tid havde været bandlyst. Beck opretholdt også et forbud mod at eleverne skøjtede i deres fritid under henvisning til, at det kunne skade deres ankler.

Da Hans Beck i 1915 søgte sin afsked var det et farvel både til balletmesteren og danseren Beck. Ganske usentimentalt udtrykte han ved den anledning sin uforbeholdne lettelse i et interview til Politiken.⁴² Hans ord var samtidig en beskrivelse af den danske ballets dilemma:

»Uden at fornærme nogen, har jeg nok Lov til at sige, at Forsøgene på at skabe nye danske Arbejder ikke lykkedes; det var stadig somom Mesterens vældige Geni knugede os til Jorden. Skal Balletten herhjemme fornyes tror jeg, at Fornyelsen skal komme fra Udlandet. Men – det danske Balletpublikum er fordringsfuldt og kritisk – skal en udenlandsk Ballet indføres herhjemme, maa det ske med Varsomhed, den må omformes efter dansk Smag, saaledes som vi i sin Tid gjorde det med Coppelia, der indstuderedes af en fremmed Balletmester. Da denne havde endt Indstuderingen og var rejst hjem, skar vi resolut alt det Fremmedartede bort og beholdt det Gode og Smukke.

Kun den moderne russiske Ballet, der er vidunderlig dejlig og blændende at se paa, kan ikke forandres, fordi den i sin Helhed er noget ganske for sig selv, der foruden den elegante Dans som Bag-

grund kræver et Udstyr uden Grænser. Den er baseret paa en hel anden Skole end vi herhjemme er vant til, og dens Indførelse vil blive Dødsstødet for hele den poetiske danske Balletdans ...» (Politiken 19.5.1915)

Den afgående balletmester sidestiller 'dansk smag' med 'det gode og smukke'. Kontrasten hertil er 'det fremmedartede' dog ikke den russiske balletkunst, som er 'blændende' og 'dejlig'. Han er ikke alene med sin bekymring for, at dét, der hidtil har kendetegnet dansk dans, den 'poetiske balletdans', er på vej ud. De gamle værker lider under manglende vilje til at sikre dem en anstændig genopsætning, og der er himmelråbende mangel på nye balletter i repertoireet. Endelig skal dansernes teknik skærpes. Balletledelsens dilemma fremgår med al tydelighed. For det vil være umuligt at indføre et moderne russisk træningssystem, uden at en af grundpillerne i den danske balletæstetik går tabt, nemlig Bournonvilles trinskoler, som er forudsætningen for at danserne kan udfylde det hæderkronede danske repertoire af 1800-tallets balletter.

Becks bud på hvordan man på én og samme tid kan sikre fornyelse og bevare den danske balletarv peger på en strategi, der hedder tilpasning til 'den danske smag'. Med al tydelighed signalerer han, at et sammenbrud af de hidtidige æstetiske normer er nært forestående, hvis ikke allerede indtrådt. Med hvad var det, der truede grundbegreberne i den danske ballets æstetik? Hvad var indholdet af den moderne russiske skole, og hvori adskilte den sig fra den kendte teknik? Den moderne russiske ballet byggede på balletmester Fokins reformprogram. Indholdet af dette program vil blive nærmere omtalt om lidt.

Fordanskningsstrategien

Krisen ved Den Kongelige Ballet, som toppede i årene omkring 1910 var ikke ensbetydende med en svækkelse af københavnernes interesse for dans som sådan. Tværtimod blev der danset som aldrig før. Interessen ses blandt andet illustreret ved en velbesøgt 'danseudstilling' i Journalistforbundets lokaler i efteråret 1908, som bestod af malerier og fotografisk gengivelse af al slags dans.⁴³ I Danmark såvel som i udlandet var danserinder et i stigende grad yndet motiv hos malere og billedhuggere, f.eks. hos Rudolf Tegnér og hos Edvard Erichsen. Samtidig bugnede salonernes dansegulve med nye selskabsdansen, der blev importeret fra kontinentet.

Ligesom fornyelsen af den sceniske dans forløb fornyelsen af selskabsdansen under følelsesladet debat. De første amerikanske inspirerede selskabsdansen kom hertil med danseorkestre i begyndelsen af århundredet. Herefter voksede interessen for at kulminere i årene under og umiddelbart efter 1. Verdenskrig. Enkelte danse blev modtaget med stor bekymring. Forlydender om f.eks. Kagedansens ankomst i 1903 forvoldte både uro og forfærdelse, idet dansen blev betragtet som moralsk og æstetisk depraverende og nærmest var lagt for had. I København blev den under megen foromtale introduceret i sommerrevyen. Kagedansen, der ligesom mange andre 'modeluner' ankom til København via Paris, var den dans, hvormed afrikanske slaver parodierede de hvide plantageejere i de amerikanske sydstaten. Dansen blev anset for meget uskøn, idet både herren og damen dansede med bøjedede ben og kraftige ryk i overkroppen.

I 1909 toppede en anden danseraptus med en stor opvisning af stepdans i Odd Fellow-Palæet.⁴⁴ Autoriteten på jazzmusik-



kens historie i Danmark Erik Wiedemann taler om en veritabel dansk ragtime bølge fra 1909 til 1917.⁴⁵ Tango'en dukkede op i København i 1913. Samme år følte politidirektøren i København sig foranlediget til at udstede forbud mod dansene Boston Vals og Vrik, også kaldet Shimmy. Fælles for de forargende danse var, at de dansende brugte hele kroppen, hvilket de forargede fandt var et utilgiveligt angreb mod dansk smag.

Alligevel brød de ud, dansemanierne, som en feber fra et fremmed kontinent, hjulpet på vej af grammfonden, der bragte den nye danse musik ind i hjemmene.

Konsekvenserne for den sociale etikette var mange, bl.a. løsnedes balafaternes stramme form og åbnede for muligheden af improvisation.

Bekymringen for, hvad de nye danse skulle føre med sig, medførte i 1917, at en gruppe på 60 danselærere sluttede sig sammen i Danseringen, en 'nationaliseringsforening' til forskønnelse af de moderne danse. Nationaliseringsideens fader, danselærer V. Gundmann, tegnede formandsposten, mens Becks afløser som balletmester, Gustav Uhlendorff, blev udnevnt til ærespræsident. Et udvalg bestående af ni personer, heraf tre repræsentanter for balletten ved Det Kongelige Teater, fik som det første i opdrag at udarbejde regler og at finde danske betegnelser for autoriserede udgaver af følgende ni danse: Boston, One Step, Two Step, Two Step med variationer, Tango, Foxtrot, Kostervals, Maxixe og Hesitation.

Ved Danseringens stiftelse interviewede

Vera Fokina i Kleopatra fra den russiske gæsteoptræden på Kungliga Operaen i Stockholm 1913 (fotografisk illustration fra tidsskriftet Teatret, August 1913).

Berlingske Tidende foreningens ærespræsident Becks efterfølger Balletmester Gustav Uhlendorff:

»Jeg finder virkelig, at det er en overmaade god ide, at Lærerinderne og Lærerne i Dans enes om et Fællesarbejde for at faa de moderne Danse dansede på en køn og tiltalende Maade ... (alle de) moderne Danse kan danses kønt som Selskabsdanse. Det er jo heller ikke Meningen, at man i en Selskabssal skal udføre dem som de Artistnumre, der præsenteres paa Varietés-scenerne. Og jeg finder det ganske rimeligt, at vi fra Balletten gaar med til Reformeringsarbejdet ...« (Berlingske Tidende 3. 10.1917)

Fordanskningsstrategien indenfor selskabsdansen var et ekko af den strategi Beck havde slået an i bestræbelserne på at imødegå nedbrydende påvirkning af ballettens æstetik ved indførsel af udenlandske værker og specielt den nye russiske balletkunst til balletten på Kongens Nytorv.

Russisk ballet i København

Første gang københavnernes fik lejlighed til at se russisk ballet var i 1908, da den Kejserlige Russiske Ballet fra Maryinsky Teatret i St. Petersborg gæstede København. De medvirkende var en udvalgt skare på 26 solister. Da forhandlingerne om gæstespil på Det Kongelige Teaters Scene ikke havde ført til et resultat, gæstespillede russerne på Casino Teatrets alt for lille scene til de store klassiske værker 'Tornerose' og 'Svanesøen'. De store repertoire-balletter til Tchaikovskij's musik var skabt af det sene 1800-tals største russiske koreograf Marius Petipa.⁴⁶

Detaljerede beskrivelser af den altover-

skyggende og særprægede skønhed i solisten Anna Pavlovas dans præger anmeldelserne:

»Som en stor tropisk Fugl, en Art hvid Flamingo, tonede den berømte Pavlova frem over Scenen. Et Par høje Ben med en til den mindste Fiber gennemarbejdet Muskulatur, et Legeme af en overordentlig smidig Slankhed, lange Arme svajende i yndefuldt plastiske Kurver, fine, talende Hænder og et Ansigt, hvis orientalske Skønhed spillede i udtryksfuld Mimik!« (Politiken 20.5.1908),

Som ved modtagelsen af Adeline Genée i 1902 er anmelderne enstemmigt imponeret over det tekniske niveau. Men men men – der er igen noget, der mangler, noget der i iscenesættelsen af den russiske dans kendes på fraværet, nemlig den uåndgribelige 'poesi og ædle skønhedssans', som kendetegnede den danske balletarv. Selvom der ved sammenligningen faldt skulderklap til især den danske ballets mandlige dansere,⁴⁷ affødte russernes første besøg i Danmark et vist mål af mismod i erkendelsen af, at de æstetiske værdier, der blev forbundet med den danske ballet, var skrøbelige og vanskelige idealer at værne om i en tid, hvor hastigheden blev sat op, udtrykkene forstørret og sanserne dagligt stillet over for nye udfordringer.

Løsningen på dilemmaet med hensyn til import af nye udenlandske balletter kontra nye nationale værker kan aflæses af den måde, hvorpå forandringerne satte sig igennem ved Den Kongelige Ballet i de følgende 10 år. I kunstnerisk henseende blev der tale om et kompromis, idet der blev åbnet op for en gradvis introduktion af elementer fra den moderne russiske balletiscenesættelse til nye 'danske' balletter. Den person, der først og fremmest tegnede

sig for implementering af de nye russiske principper for balletscenesættelse var koreograf og iscenesætter Emilie Walbom.⁴⁸

Fokins reform

I 1908 havde det danske publikum endnu ingen anelse om, at der indenfor rækkerne af den Kejserlige Russiske Ballet var lagt an til epokegørende forandringer. Med Serge Diaghilev i spidsen blev der lagt i ovnen til et opgør med de tunge konventioner fra 1800-tallets iscenesættelser ved det kejserlige hof. Da Diaghilevs Ballets Russes det efterfølgende år turnerede til Paris, med udvalgte dansere fra St. Petersborg og Moskva, i et repertoire af nye koreografier af bl.a. balletmester Michail Fokin, markerede det starten på en ny æra for balletten som kunstform.⁴⁹ Bruddet mellem Diaghilev og Den Kejserlige Russiske Ballet kom i 1910. Alligevel fortsatte han med at rekruttere sine koreografer og de fleste af danserne blandt de dygtigste på Maryinsky Teatret, heriblandt Vaslav Nijinsky, Michail Fokin og George Balanchine. Under første Verdenskrig blev båndene kappet til Rusland, og i de næste 15 år turnerede russerne Europa tyndt med afstikkere til USA. Det var et glamourøst liv, men nok så ofte en daglig kamp om at få penge til mad, hotelregninger og til at fragte den store 'entourage' fra den ene europæiske teaterscene til den næste.

Efter at have forladt Diaghilevs Ballets Russes, da han var blevet vraget som chefkoreograf til fordel for Nijinsky, tog Fokin imod en invitation fra The Times i England og offentliggjorde i den forbindelse sit reformprogram i et åbent brev til redaktøren.⁵⁰ Der hersker to misforståelser om den russiske ballet, hævdede han. Den første er, at de sidste syv års russiske balletturnévirkning i Vesteuropa er udtryk

for klassisk russisk ballettradition. Det er den ikke, da Fokins balletreformer allerede har sat sig synlige spor i de russiske balletter. Bl.a. er den 'Døende Svane', som Pavlova i 1908 dansede i København, koreograferet af Fokin som en allegori over den klassiske ballet som kunstart. Den anden misforståelse er, at den nye russiske ballet er en udvikling af Isadora Duncans kunst. Ganske vist var både Fokins og Duncans reformer en reaktion på den klassiske ballets 'kunstighed' bl.a. tåspidsteknikken, de udadroterede ben og kroppens stramme korsetter. Og både Duncan og Fokin kritiserede den klassiske ballets opbygning af dansens bevægelser på et etableret system af trin, gestik og attituder. Alligevel var deres kritik af og forslag til reform af balletten væsensforskellige.

Isadora Duncans bud på en fornyelse af kunstformen var en 'naturlig' dans på baggrund af bevægelser, der udsprang dels af danserens eget indre og dels af studier af Antikken. Fokin ønskede på sin side ikke at låse balletdanseren fast, hverken med krav om 'naturlighed' eller i en æstetisk binding til overleveringer fra den klassiske skulptur. Hans største indvending mod den klassiske ballet var, at traditionen havde vendt ryggen til verden og til al øvrig kunst for istedet at lukke sig selvtilstrækkeligt omkring sig selv. Menneskets plastiske udtryk har altid forandret sig gennem tiderne, skrev han, og at forsøge at fastholde et konventionsbestemt gestisk system ville være omsomst, da det uvægerligt vil komme ud af trit med verdens gang. I fem punkter skildrer han principperne for ballettens fornyelse:

For det første skulle den nye ballet ved hvert nyt værk søge en original form. For det andet må dans og mimisk gestik i fremtidens balletter ikke anvendes som diver-

tissement eller underholdning, men skal altid have en direkte forbindelse til den dramatiske helhed. Konventionel balletgestik må kun anvendes, når det er påkrævet og passende i henhold til ballettens emne. Det fjerde princip vedrører balletkorpset. Gruppeformationer må ikke længere anvendes som ornament for handlingen, men skal integreres i det samlede sceniske udtryk. Det femte og sidste princip understreger, at der skal være tale om et ligeværdigt samarbejde mellem kunstformerne i balletternes tilblivelse.⁵¹

Hos Diaghilev skabte Fokin en række værker ud fra ovenstående principper. Hans østerlandske balletter blev med vesteuropæiske øjne oplevet som både sensuelle og vovede, og premiererne i Paris var ombrust af skandale. Bølgerne fra de farvemættede russiske iscenesættelser forplantede sig snart til andre områder af det parisiske kulturliv bl.a. 'haute couture', som inspireredes af kostumernes farver, mønstre og snit.

Danskernes forhold til det sensationslystne, letbenede og flanerende pariserliv var i forvejen præget af ambivalens, og man havde ikke i sinde at lade sig 'balletreformere', bare fordi Paris lå på maven for russerne. Alligevel kildede de pikante forlydender om ballettens genfødsel den professionelle nysgerrighed hos ballettens ledelse. Balletmester Beck var inden sin aftræden i Paris for at få syn for sagen, og Walbom rejste i 1914 til Stockholm, hvor Fokin, efter at have brudt med Diaghilev havde taget imod en invitation til at arbejde med den svenske operas dansere.

Dansk ballet efter 1915

Efter kriseår og udnævnelse af ny balletledelse indtræder i 1915 et vendepunkt for den danske ballet, hvor påvirkningen fra

den moderne russiske ballet træder igenem.

Den største publikumssucces i sæsonen 1914/15 blev en 'fordansket' udgave af ideen bag et nyere russisk værk, nemlig assisterende balletmester Walboms version af Fokins 'Carnaval', som på dansk blev til balletten 'Drømmebilleder'⁵². H.C. Lumbye havde sat musik til handlingen, som var henlagt til en sommeraften ved Øresunds Kyst. Stemningen var dansk biedermeier anno 1840, en tid på god og flugtsikker afstand af den krigsvirkelighed, der var Europas i 1915. Senere samme år fulgte Walboms iscenesættelse af endnu en udenlandsk ballet, nemlig 'Sylvia' eller 'Dianas Nymfe' til Léo Delibes originalmusik. Dekoration og kostumer var udført med russisk inspiration af teatermaler Thorolf Pedersen.⁵³

I pressen ses ved udgangen af 1917 de første tegn på, at nye æstetiske normer er ved at være god tone hos det kulturelle borgerskab. I forbindelse med en juleforestilling på Det Kongelige Teater var tre hollandske søstre og elever af Jaques-Dalcroze, indbudt til at optræde i et program side om side med kongelige balletdansere. Tidligere på året havde søstrene Braun ved udsolgte arrangementer i Odd Fellow-Palæet givet koncerter/forestillinger i rytmik og 'plastique animée'. Nu blev publikum indbudt til at overvære 'det modernes' indtog på scenen sammen med Den Kongelige Ballet.

»Det interesserede Publikum vil her for første Gang faa Lejlighed til at anstille en direkte Sammenligning mellem den på Kongens Nytorv dyrkede Dansekunst (der fører tilbage til Noverre og Vestris) og Professor Dalcrozés moderne System«⁵⁴

16 år forinden havde mesteren Emile Jaques-Dalcroze selv optrådt i København. Ved en sammenligning af Politikens anmeldelser af de to begivenheder bliver det tydeligt, at der i mellemtiden er sket en holdningsændring. I 1901 medvirkede et dansende kor af ikke færre end 80 hvidklædte damer og småpiger (!). Deres dans, der som noget helt nyt og usædvanligt blev vist som en integreret del af koncerten, blev i anmeldelsen afskrevet som 'naivt raffineret' og u-interessant som scenisk begivenhed. Anmeldelsen stillede sig uforstående overfor udtrykket.⁵⁵ I 1917 var pressens begejstring derimod entydig. Både fremstillingen af de elementære øvelser, improvisationerne og dansene fik en anerkendende modtagelse. Holdningsændringen må tilskrives, at et kulturelt interesseret publikum i de mellemliggende år er blevet introduceret for og efterhånden er blevet bekendt med mange nye former for kropslig iscenesættelse, og at Jaques-Dalcrozets rytmik-baserede dans ikke længere fremstod som et 'fremmed' udtryk. Allermest tydeligt signalerede det kulturelle etablissement sin accept af søstrene Brauns moderne kunst ved overhovedet at indeholde dem i programmet til Det Kongelige Teaters Jule-velgørenhedsforestilling.

I 1918 kom Walboms danske udgave af Fokins ballet 'Cléopâtre'. 'En Nat i Ægypten', som var den danske titel, blev dét værk, der for alvor gjorde den store offentlighed opmærksom på, at Den Kongelige Ballet havde åbnet vinduerne mod det 20. århundrede og en ny æstetik.⁵⁶

I anmeldelsernes karakteristik af dansen ledes tankerne hen på Fokins reformprincipper, som Walbom tilsyneladende har forsøgt at efterleve: Dansen bar præg af 'plastiske poseringer' fremfor af de dansante trinkombinationer og mimede passager, som kendetegnede Bournonvilles kor-

eografi. Det var det 'gymnastisk rytmiske moment', som havde overtaget, skrev Berlingske Tidendes anmelder.⁵⁷ Tilsyneladende lykkedes det Walbom i de rytmiske skift mellem plastiske poseringer at fange en lidenskabelig stemning og en berusende østerlandsk atmosfære. Kritikken var delt. På den ene side var der begejstrede anmeldere, der fandt forestillingen fornyende og forrygende, og som applauderede den 'hidsende feststemning' i dansen. På den anden side var der forargede anmeldere, som fandt emnet 'uappetitligt', moralsk angribeligt, fordærvet og fordærvende.

I Kristeligt Dagblad herskede nærmest oprørsstemning. Anmelderen mente, at Emilie Walbom

»... af lutter Iver for at tilfredstille en usund og dekadent Tid' lod sig besnære af 'det Fremmede' istedet for 'trofast at vogte og forvalte betroet Gods', nemlig 'vor gamle, berømte, i Europa paa Grund af sjælden Ynde og kysk Finhed enestaaende Balletkunstart.«⁵⁸

Samme anmeldelse gik så vidt som til at opfordre til desavouering af det planlagte gæstespil med koreografen Michail Fokin og hustruen Vera Fokina, som var inviteret til at optræde på Det Kongelige Teater mindre end to uger efter premieren på 'En nat i Ægypten'.

Fokin i Danmark

Fokin-parret og deres søn var i marts måned 1918 strandet i Finland efter at være blevet forsinket af isvinteren på deres rejse fra et Rusland under store omvæltninger til et engagement på Operaen i Stockholm. For at klare dagen og vejen havde parret sammensat et program af danse, som allerede var blevet givet i Finland



Den moderne dans til grammofoonmusik (tegning af Sven Brasch i Vore Herrer, 15. juni, 1916).

og i Sverige. Nu kom turen til Danmark.⁵⁹ Den samlede presse var på tærne, og i Politiken blev det forestående balletbesøg

fulgt op med portrætartikler, interviews, kronikker og artikler om balletten og dens aktuelle udfordring. Ved begge Fokin-

gæstespillets aftener, rapporteredes det, var kongefamiliens medlemmer mødt talstærkt frem i logen, hvorfra de overgav sig sammen med parkettet til den ny russiske balletkunst.

»Det egentlig interessante ved Fokins og Fokinas Gæsteoptræden paa Det kgl. Teater er, at Publikum har forstaaet dem og akcepteret deres Kunst ...« (Politiken 13. maj 1918).

Med verdenskrigen og begivenhederne i Rusland var vinduerne med et smæld blevet slået op til verdensbegivenhederne og ind blæste Fokin/Fokina som repræsentanter for det store udland. Berlingske Tiden- de kaldte Fokin »... en af de interessante Personligheder, som Krigen har skyllet op paa vore Strande«⁶⁰ Og dagbladet Politiken stod på hovedet for at arrangere, at et større publikum skulle få mulighed for at se dansens første par. Der blev forhandlet både med Casino Teatret og Det Ny Teater om at indgå aftale med Fokin-parret om en aften til billetpriser, der var til at overkomme for menigmand. Fokin-feberen rasede, og billetterne blev revet væk, ikke blot til én, men til alle syv aftener på Det Ny Teater.

Temaet 'Russisk og Dansk Ballet' kom til at udgøre overskriften for en omfattende rundspørge i Teaterbladet.⁶¹ Det kulturliberale tidsskrift 'Tilskueren' bragte en lang artikel af lektor Ove Jørgensen under titlen: 'Fokin kontra Bournonville'.⁶² Og i Politiken spurgte man balletinteresserede kulturpersonligheder: 'Hvad synes De om den russiske Ballet?'⁶³ Her citeres Emma Gad,⁶⁴ som bød den nye dans velkommen:

»Jo mere Dans fra de store Kulturcentre vi faar at se, jo bedre er det, idet vi hidtil har levet i den vistnok fejlagtige Fo-

restilling, at vor kgl. danske Ballets Dansekunst er noget ganske fremragende. Den synes nærmest kun at bruge Benene til at danse med, hvorimod disse russiske Kunstnere danser med hele Legemet – hver en Muskel og Fiber er med i de bløde Bevægelser, de lette Drejninger og Spring ...«

Hver af de syv Fokin-aftener blev anmeldt separat i Politiken. I de første artikler blev der brugt lige meget plads på omtale af det, der foregik på scenen, og af det der foregik i parkettet. Samtidig offentliggjordes udtømmende lister med navne på kendte personer blandt publikum, som ved deres blotte tilstedeværelse sanktionerede den ny balletæstetik.

København som dansens mekka

Maj måned i 1918 var blot indledningen på en hed danse-sommer i København. Inden Fokin-parret var af plakaten på Det Ny Teater, ankom to af Fokins elever fra Stockholm-operaens ballet, Ebon Strandin og Jean Börlin, for at påbegynde prøverne til Scala-revyen. De svenske dansere fik en særlig afdeling i revyen, som blev vel modtaget, selvom skuespillerne Hr. Stribolt og Frk. Olga Svendsen næsten tog glansen fra svenskerne ved deres parodier på Fokin og Fokina. Publikum jublede, især over Frk. Svendsens 'Døende Svane'. Et par uger senere ankom Stockholm-ballettens hovedkræfter, de tre søskende Tropp og Jenny Hasselquist, sammen med 13 medlemmer af balletkorpset til København for at optræde i Tivolis Sommerteater. Den svenske ballet var efter Fokin-parrets arbejde med den i 1913/14 blevet genfødt med umiskendeligt russiske undertoner. Ved modtagelsen af det

svenske balletgæstespil i dansk presse bekendtgør anmeldelsen i Berlingske Tiden-
de, at det moderne, oplyste publikum nu
forstår at værdsætte den ny æstetik:

*»De mange, der i Forvejen har set Rus-
serne vil på Forhaand vide noget om Af-
tenen igaar, der var en hel Fokins ballet
(skønt forfattet af Erik Jolin). Det var Stil-
len, de gløende Farver, de forfinede Lys-
virkninger, gennemførte med Pragt.
Maaske var der ogsaa nogen Hang til
den dekadente slangebugtede Orientalis-
me, som hører Fokin til. Men dette Foki-
neseri, som man vel nok nogenlunde hur-
tigt vilde blive træt af, er ikke det vigtig-
ste. Hovedsagen er den ivrige kunstneris-
ke Villie til at Arbejde sig ud af de ved-
tagne franske Ballet Attituder, som mo-
derne Mennesker har svært ved at finde
sig i.« (Berlingske Tidende 14.6.1918)*

Den mumlende undren, der havde været i
krogene over, at Det Kongelige Teater end-
nu ikke havde inviteret Fokin til national-
scenen, tog nu til i styrke. Pressen nøjedes
ikke længere med at antyde men krævede
næsten, at den russiske balletmester, som
havde bevist sine evner både i Paris og i
Stockholm, skulle få lov til at tage hånd
om den danske ballet. Familien Fokin hav-
de i efteråret 1918 bosat sig i Charlotten-
lund og signalerede selv både indirekte og
direkte, at de var til rådighed, hvis Det
Kongelige Teater skulle ønske at entrene
med dem. Alligevel udeblev invitationen.
En række af teatrets unge danserne forstod
imidtledt at udnytte situationen og betalte
i dyre domme for privatundervisning på
domicilen i Charlottenlund. Også tidligere
elever fra Sverige og dansere fra Norge,
Tyskland og Rusland valfartede til Køben-
havn, som for en kort stund blev en slags
dansekunstens mekka.

Invitationen, der udeblev

I november måned interviewede Politiken
Fokin i hans hjem. I den forbindelse kom
Fokin med interessante betragtninger om
myten om den 'uberørte' Bournonville-tra-
dition, som han stillede sig skeptisk over-
for. På baggrund af sine læreår i St. Peters-
borg havde han nemlig sin egen opfattelse
af stilen, som han ikke genkendte i det, han
så på Det Kongelige Teaters scene:

*»– De har ikke faaet Forbindelse med
Det kgl. Teater?*

*– Nej, Direktionen har ikke haft Bud
efter mig, skønt jeg jo nok kunde have
Lyst til at tage fat. Jeg var forleden hen-
ne at se Napoli og jeg blev helt begejst-
ret ved de unge, udmærkede Dansere,
der findes ved det Teater. Men Indstude-
ringen var jeg ikke saa glad for, gam-
melt og nyt blandes sammen paa en
mærkelig Maade. Man savner det vig-
tigste i en Ballet, Stil. Der tales meget
om, at man vil værne om Bournonville.
Men er dette Bournonville? Jeg havde
en Gang en gammel Lærer Kristian Jør-
gensen, (læs: Christian Johansson) der
havde været Bournonvilles Elev. Han
lærte noget helt andet. Jeg tror, at Bour-
nonville i Aarenes Løb er blevet forvan-
sket – det ville være interessant at føre
ham tilbage til hans rette Stil. Kampen
mellem gammelt og nyt er en Skin-
Kamp, det vigtigste er, at man holder
klare Linjer og – danser godt.« (Politi-
ken 19.11.1918)*

Svenskfødte Christian Johansson, der hav-
de været Bournonvilles elev både i
Stockholm og i København, blev en betyd-
ningsfuld danser, og optrådte med de bed-
ste af sin tids ballerinaer først i Sverige og
senere ved den Kejserslige Ballet i St. Pe-

tersborg, hvor han efter at have trukket sig tilbage fra scenen blev ledende pædagog. Blandt andre udvalgte elever med koreografisk potentiale underviste han Michail Fokin.⁶⁵ Johanssons viden om de forskellige klassiske stilarter var enorm, og det er på den baggrund sandsynligt, at Fokin har været bekendt med karakteristiske træk ved 1800-tallets danske ballettradition.

Fokin ramte plet i sin kritik af den danske ballet. Balletten havde sat sig mellem to stole. Walboms bestræbelser på at indføre den russiske balletreform på Kongens Nytorv fandt sted uden den nødvendige gennemgribende ændring af træningen. Samtidig blev det meget præcise grundlag for Bournonville-repertoires udførelse forsømt. Med hensyn til autenticiteten af de 1800-tals balletter, der havde overlevet århundredeskiftet, var det en kendsgerning, at de var blevet ændret f.eks. med beskæringer eller indsættelse af nye danse for at gøre dem mere 'tidssvarende'.

Inden år 1918 var omme gav parret Fokin/Fokina endnu to velbesøgte danseaftener i København, denne gang på Casino Teatret. Berlingske Tidende gentog, efterhånden med nogen resignation, at ikke alene ville det klæde Det kgl. Teaters ledelse, det ville også have glædet Bournonville, hvis de:

»... tog Skridtet fuldt ud og lod selve Mesteren iscenesætte en af sine Balletter. Det er vanskeligt at indse, at noget saadant vilde krænke Bournonvilles Gravfred, og den, der kender blot en Smule til den store Hedengangnes Historie vil vide, at ingen var mere vaagen, virkelysten, levende modtagelig for alt nyt end han. Det er derfor stridende mod den Bournonvilles'ske Aand at indkapsle sig i Vrangvilje og Modstand.« (Berlingske Tidende 22.11.1918)

Da Fokin i foråret 1919 løste en koreografisk opgave for Det Kongelige Teater, nemlig 'De syv slørs Dans' i det musikdramatiske værk 'Salome',⁶⁶ var opgaven så ubetydelig, at det nærmest blev forbigået i den offentlige omtale. En formel invitation kom først seks år senere, i 1925, da den russiske 'balletmessias' blev inviteret til at arbejde med de kongelige balletdansere inden for teatrets mure.

Resumé

Perioden 1900-1918 er i det foregående blevet beskrevet gennem forskellige kulturelle iscenesættelser som en gradvis frigørelse fra tidligere tiders tankegange om krop og æstetik. Snarere end et brud, som indikerer noget entydigt og endegyldigt, var der på dansens område tale om en forandringsproces, der finder sted over hele perioden. Den synlige del af processen er belyst ved de forskellige holdninger til 'det nye', der formidles i dagspressen. Empirien afslører fem 'skridt' i bevægelsen mod nye æstetiske normer:

1) Indledende tilstedeværelse og tilegnelse af 'det nye' og 'det fremmede'.

Dyrkelse af det eksotiske og fremmedartede ses illustreret ved de fjernøstlige karavaners popularitet og ved interessen for enkeltkunstneres spektakulære optrædender i f. eks. Zoo, Cirkus og på Det Kongelige Teater. Samtidig ses der i Danmark ligesom i det øvrige Europa moderne påvirkninger indenfor teateret, som sætter kroppen i centrum. Endelig er gymnastikken i Danmark under indflydelse af reformtanke vedrørende sundhed og hygiejne, der også har en æstetisk dimension.

2) Identifikation og sammenligning af enkeltelementer.

Folkelivskaravanernes artisteri afløses efter 1905 af hofensemblers optræden,

hvilket danner basis for sammenligning mellem traditionelle former for kropslig iscenesættelse på tværs af forskellige kulturer. Der finder i den forbindelse en diskussion sted, som på én og samme tid berører det nye og det velkendte. For eksempel giver Duncans eksplicite kritik af klassisk ballet anledning til at præcisere 1800-tallets danske balletæstetik overfor hendes bud på 'fremtidens dans'. Samtidig med at fornemmelsen for det 'særegent danske' skærpes, gøres stillingen op: pro eller kontra det nye. Altimens tager kritikken af Den Kongelige Ballet til.

3) Forandringen indtræder.

Der har nu fundet en familiarisering sted, hvorved publikum er blevet fortrolig med dele af dét, der er nyt og anderledes, og som ved første bekendtskab forekom spektakulært, måske endda forargende og skandaløst. I denne proces er noget blevet udskilt, mens andet er blevet omformet, indoptaget, erstattet eller føjet til det velkendte. Ændringer i dansens æstetik fandt i første omgang sted som en forsøgsvis overførsel eller tilpasning af enkeltelementer af det nye til de gældende normer for kropslig iscenesættelse f.eks. ved balletten på Det Kongelige Teater. 'Fordanskningsstrategien' blev ikke alene fulgt inden for den sceniske dans, men også inden for selskabsdansen, hvor en række danselærere forenedes i forsøg på at forskønne de importerede modedanse efter dansk smag.

4) Forandringen offentliggøres.

Forandringen i balletens æstetiske normer konsolideres først for alvor i forbindelse med den russiske balletreformators gæstespil i Danmark i 1918. Ikke alene tilkendegav udsolgte huse til Fokin-parrets forestillinger og publikums sammensætning af blandt andet medlemmer af kongefamilien, kunstnere og fremtrædende danske borgere, at det kulturelle borgerskab

'sagde god for' Fokin. Forandrede balletæstetiske normer læses også ud af pressens begejstrede anmeldelser af det lidt senere gæstespil fra den svenske operaballet, som bar tydeligt præg af den moderne russiske ballets indflydelse. Sidst men ikke mindst taler pressens gentagne opfordringer til teaterledelsen om at lade Fokin arbejde med Den Kongelige Ballets dansere sit eget tydelige sprog. Ved optrædener på privatteatrene og privatundervisning fik Fokin direkte indflydelse på de danske dansere. Den indirekte indflydelse var ikke mindre, idet flere af de udenlandske dansere, der gæstede København for at modtage undervisning hos Fokin kunne ses som dansere i varietéer og revyer.

5) Overtagelse af nye normer.

På trods af, at der er sket væsentlige ændringer i den æstetik, der vedrører balletens iscenesættelser mellem 1900 og 1918, er det som om Den Kongelige Danske Ballet vedvarende er modvillig over for overtagelse af nye normer.

Afslutning

Ser man bort fra Den Kongelige Ballet, markerer 1918 imidlertid det årstal, hvor det kan fastslås, at der er sket en frigørelse fra tidligere tiders tankegange med hensyn til dansens æstetik. På teater og varietéscener satte forandringerne sig igennem derved, at mænds og kvinders kroppe i stigende grad blev synlige, og som noget nyt accepteredes en hidtil uhørt grad af afklæthed i de kropslige iscenesættelser.

Fremfor isoleret at se ansigt og hænder som bærere af udtryk, blev hele kroppen nu betragtet som udtryksfuld. Denne udvikling gjorde sig gældende indenfor alle de plastiske udtryk. En mere sensuel og åbenlyst erotisk æstetik blev i stigende grad betragtet som et acceptabelt alternativ

til den kyske og poetisk sarte danske æstetik.

Den blanding af inspiration fra det ekso- tiske fremmede, fra nye gymnastiksystemer og deres åndelige overbygninger, som i USA og Centraleuropa havde ført til etableringen af moderne dans, eksisterede også i dansk kulturliv. Der kan ud fra perioden 1900-1918 tales om tidlige ansatser til en moderne dans i Danmark. Når genren moderne dans alligevel ikke etablerede sig under nogen distinkt kunstnerisk form i Danmark i begyndelsen af århundredet, skyldes det for det første, at Danmark i Den Kongelige Ballet allerede havde en meget veletableret dansekunstform, som på trods af krise og mangel på støtte fra teatrets ledelse med trofaste støtter fra nationalliberale kredse udenfor teatret forvaltede sin arv med eftertryk på bevaring og protektionisme. For det andet var/er Danmark, både i befolkningsmæssig og i kulturel henseende, så tilpas lille, at der tilsyneladende kun var plads til én dominerende tradition. For det tredje havde Danmark både på gymnastikkens og ballettens områder veletablerede systemer.

Istedet for et moderne gennembrud, hvor gamle normer og erstattedes med nye, satte det nye århundredes udtryk og ideer på dansens område sig igennem i en punktvis omplantning til danske forhold.

Appendix:

Artiklen indleder et større forskningsprojekt, omhandlende moderne dans i Danmark i det 20. århundrede. Empirien vedrørende perioden 1900-1918 er blevet indsamlet, registreret, sorteret og tillagt betydning på baggrund af tesen om tilstede-

værelsen af en række tidlige ansatser til en moderne dans i Danmark. Af materialetyper er der tale om fotografier, postkort, programmer, annoncer, omtaler, interviews, debatartikler og anmeldelser.

Dagspressen spillede en vigtig rolle i beskrivelsen af den dynamiske proces, hvorved verden blev skabt påny og mennesket i den. I forståelse af at kritikken, fortolkningen og kommentaren bidrager til at forløse de betydninger, der ligger gemt i iscenesættelsen, danner citater fra avis anmeldelser og artikler en rød tråd gennem artiklen. Blandt kilderne er der lagt hovedvægt på de to største dagblade, Politiken og Berlingske Tidende. Oftest citeres fra Politiken, som på baggrund af udspringet i den brandesianske kulturradikalisme udmærkede sig ved en medlevende interesse for alle nybrud i kulturlivet. Når der citeres fra Berlingske Tidende er det, fordi avisens skribenter har væsentlige tilføjelser eller synspunkter, der divergerer fra Politikens. En anden væsentlig kilde er det kulturliberale tidsskrift 'Tilskueren. Maanedsskrift for Litteatur, Kunst, Samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige Skildringer'.

Dagspressen har i sagens natur interesse for det nyhedsskabende og sensationelle. Scenesat krop har sensationspotentiale og der er en indbygget tendens til, at formidlingen bevæger sig mod yderpunkter af forargelse og skandale. Som det vil fremgå af citaterne fra dagspressen lykkes det ikke altid anmelderne at bevare et nøgternt og distanceret kritikerblik på begivenhederne. Det kunne være endog meget chokerende at blive stillet overfor nye bud på kropslig iscenesættelse!

Anvendt litteratur

- Antonin Artaud, *Det dobbelte Teater* (Arena, 1967)
- Cyril Beaumont, *Michel Fokine and his Ballets* (Dance Books, 1996 (1935))
- Hans Beck, *Fra dansen og Livet* (Gyldendal, 1944)
- Hans Bonde, *Kroppens Sprog. Dansk idræt i køns- og religionssociologisk lys 1880 – ca. 1935* (Licenciatforhandling, Historisk Institut, KUA, 1990)
- Georg Brandes, *Samlede Skrifter*, Bind 7
- Edward Braun, *Meyerhold on Theatre* (London, 1969)
- Gabriele Brandstetter og Brygida Maria Ochaim, *Loie Fuller. Tanz. Licht-Spiel. Art Nouveau* (Verlag Rombach Freiburg, 1989)
- Julius Clausen og Torben Krogh (red.), *Danmark i Fest og Glæde*, bind V og VI (1935)
- Gordon Craig, *On the Art of the Theatre* (London, 1911)
- Dansmuseet i Stockholm, *Teater i Revolution* (1993)
- Liselott Diem, *Die Gymnastikbewegung. Ein Beitrag zur Entwicklung des Frauensports* (Academia Verlag, 1991)
- Isadora Duncan, *The Art of the Dance* (1928)
- Henning Eichberg og Ejgil Jespersen, *De grønne bølgere. Træk af natur- og friluftslivets historie* (Bavnebanke, 1986)
- Jens Engberg, *Til hver mands Nytte. Det Kgl. Teaters historie 1722-1995* (1-2) (Frydenlund, 1995)
- Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective* (Iowa Univeristy Press, 1997)
- Coco Fusco, »The Other History of Intercultural Performance« I: *The Drama Review* 38, (Spring, 1994)
- Emma Gad, *Takt og Tone* (1918)
- Pia Houmark, »Isadora Duncan – de bare fødders danserinde« I: *Idrætshistorisk Årbog 1995. Sport, Turisme og Friluftsliv* (Odense Universitetsforlag, 1997)
- Harald Høffding, *Ved Aarhundredeskiftet. Tale holdt på Københavns Universitet ved forelæsningsernes afslutning 19. december 1900* (Det Nordiske Forlag, 1901)
- M. Janssen, »Kvindegymnastik« I: *Gymnastisk Selskabs Aarsskrift* (1906)
- Kirsten Jacobsen, *Johannes Poulsen som iscenesætter: en europæer i tidligt dansk 1900-tals teater* (Rhodos, 1990)
- Ove Jørgensen, *Udvalgte Skrifter. Ballet – Klassisk – Litteratur – Kunst* (Thaning og Appel, u. år).
- Stephen Kern, *The culture of Time and Space. 1880-1918* (Harvard University Press, 1983)
- Svend Kragh-Jacobsen og Torben Krogh (red.), *Den Kongelige Danske Ballet* (u. år)
- Kungliga Teatern i Stockholm, *Ballettens Renässans. M Fokine. Den Ryska balletreformatorn* (Stockholm, 1913)
- Leicht og Hallar, *Det Kongelige Teaters Repertoire 1889 – 1975* (Gyldendal, 1976)
- Prince Peter Lieven, *The Birth of the Ballets Russes*. (N.Y. 1973)
- Henrik Lundgren, *Bournonville i Danmark og udland 1879-1980* ('Perspektiv på Bournonville', 1980)
- John J. MacAloon, *Rite, Drama, Festival, Spectacle. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance* (ISHI, 1984)
- Bess Mensendieck, *De daglige bevægelers Skønhed* (1934)
- Jørgen Peter Müller, *Mit System. 15 Minutters dagligt Arbejde for Sundhedens Skyld* (1904)
- Ulla Poulsen Schou, *Paa Rejse med Johannes Poulsen* (Gyldendal, 1946)
- Ulla Poulsen Schou, *Genier er som Tordenvejr. Gordon Craig på Det Kgl. Teater 1926* (Nyt Nordisk Forlag, 1973)
- Sukeataro Sawada, *Little Hanako. The strange story of Rodin's only Japanese Model* (1984)
- Richard Schechner, *Performance Theory* (Routledge, 1988)
- Jytte Thorndahl, »Om hof-morianere og udstilling af levende mennesker« I: *Danskeren og den ædle vilde* (Moesgård, 1987)
- Else Trangbæk, »Danske Gymnastikkvinder – pionérer på den Olympiske Stadion« I: *Forskningsoversigt* (Danmarks Højskole for Legemsøvelser, 1992)
- Else Trangbæk, »Den danske kvindegymnastiks fader – Paul Petersen« I: *Mellem kald og videnskab, Idrætshistorisk Årbog* (Forlaget Duo, 1989)
- Victor Turner, *The Anthropology of Performance* (PAJ Publications, 1988)
- Karen Vedel, *Den energiske Frue* (speciale, Teatervidenskab, 1994)
- Karen Vedel, »Fra æstetisk gymnastik til absolut dans« I: *Ungdom og Idræt* (nr. 35:97)
- Karen Vedel, »Historiens Hattedamer« I: *Fleksede Fødder og Hjernepirouetter. En tiårsberetning. Dansens Æstetik og Historie* (Københavns Universitet, 1999)
- Emilie Walbom, *Dramatisk Plastik Scenisk Kunst. Hvad enhver teaterinteresseret bør vide* (Nyt Nordisk Forlag, 1917)

Erik Wiedemann, *Jazz i Danmark – i tyverne, tredive og fyrre* (Gyldendal, 1982), bind 1-3
 Jørgen Østergård Andersen (red.), *Ritual & Performance Kulturstudier 15*, (Aarhus Universitetsforlag, 1993)

Berlingske Tidende 1900-1918
Kristeligt Dagblad
Månedsskriftet Tilskueren 1889, 1890, 1905, 1906, 1907, 1908 og 1918
Politiken 1900-1918
Teaterbladet 1900-1918

Noter

1. Etymologisk stammer ordet spektakulær fra latinsk *specere* at betragte eller se på. Et spektakel er i forlængelse heraf, noget der stilles frem for at blive betragtet. Imidlertid er ikke alle syn spektakulære, kun de, der appellerer til synssansen i kraft af særlige kvaliteter, såsom størrelse, proportioner, farve eller andre dramatiske kvaliteter. (MacAloon, p. 243).
2. *Politiken*, 17.10.1902. Se endvidere Vedel i tiårsskrift for *Dansens Æstetik og Historie*.
3. De kulturpolitiske grundpositioner er socialdemokratisme (internationalisme), nationalliberalisme, konservatisme ('æsteticisme') og den brandesianske radikalisme.
4. Bl.a. Engberg, 1995 og Kragh-Jacobsen, u.år.
5. Begrebet er en omskrivning af det engelske *cultural performance*, der er udviklet i et interdisciplinært felt mellem sociologien, antropologien og teatervidenskaben som fællesbetegnelse for begivenheder af betydning for den kulturelle identitet. (ref. Victor Turner og Richard Schechner). Danmark har særlige forbindelser til en meget praksis og forskningsorienteret retning i teaterantropologien gennem Eugenio Barba, som er medstifter af ISTA, International School of Theatre Anthropology.
6. M. Janssen, 1934.
7. I 1902 startes Foreningen til Folkedansens Fremme (*Danmark i Fest og Glæde*, bind VI).
8. Jacobsen, 1990.
9. Se bl.a. Thorndal, 1987 og Fusco, 1994.
10. Carl Hagenbeck fra Tyskland turnerede fra midt i 1874 i de europæiske hovedstæder med sin første udstilling af en familie af samer. Udstillingen blev en stor succes, der gæstede København i 1879, og herefter gik det slag i slag. Hagenbeck havde for altid skiftet dyrene ud med mennesker og fortsatte med at arrangere koloniale karavaner i de næste 60 år (Fischer-Lichte, 1997).
11. Østergård Andersen taler om den utilgivelige objektivering og reduktion af 'det anderledes' til en for os overskuelig 'andethed' (se Østergård Andersen, 1990).
12. *Politiken*, 1.7.1900.
13. *Politiken*, 3.10.1900.
14. *Politiken*, 4.7.1901.
15. *Politiken*, 20.7.1901.
16. *Politiken*, 10.10.1901.
17. *Politiken*, 15.7.1902.
18. Sawada, 1984.
19. *Politiken*, 19.12.1905.
20. Jacobsen, 1990, p.165.
21. Brandstetter og Ochaim, 1989.
22. *Politiken*, 17.12.1905.
23. *Harlekens Millioner*, koreografi: Emilie Walbom, komponist: Riccardo Drigo, Premiere, 9.12.1906.
24. *Politiken*, 24.4.1906. Ove Jørgensen placerer sig med en række artikler over de følgende 25 år centralt i forsvaret for Bournonville-traditionens bevarelse. Hans forfatterskab er interessant fordi, det skærper en forståelse for, hvad der blev opfattet som særligt dansk ved den danske ballet.
25. *Tilskueren*, 1905, p. 346.
26. Se Houmark, 1997.
27. *Tilskueren*, 1906.
28. *Tilskueren*, 1906, p. 511.
29. Vedr. Duncans balletkritik se artiklen »The Dance of the Future«, 1902 I: *Duncan*, 1928.
30. *Tilskueren*, 1906, p. 515.
31. Eichberg og Jespersen, 1986.
32. Bess Mensendieck: *Körperkultur des Weibes*, München, 1906 (efterfølgende genoptryk i 1906, 1907, 1908, 1909 og under titlen *Körperkultur der Frau* i 1912, 1919, 1920 og 1924). I Danmark stiftes Mensendieck Forbund i 1926. Den første oversættelse af Mensendieck var *De daglige Bevægelsers Skønhed* udgivet på Gyldendal i 1931. Se endvidere Karen Vedel i *Ungdom og Idræt*, nr. 35:97.
33. Bonde, 1990, p.133.
34. *Politiken*, 5.11.1905.
35. Engberg, 1997, bind 1, p. 450.

36. Leicht og Hallar, 1977, pp. 35-36.
37. *Politiken*, 24.10.1902.
38. *Politiken*, 19.3.1908.
39. I perioden mellem 1900 og 1915 stod Gustav Uhlendorff sammen med kollegerne Christian Christensen og Emilie Walbom for den øvrige tilvækst til balletens repertoire. De fleste af de nye værker spillede kun nogle få gange. Der var dog tre undtagelser: en eventyrballet over *Hyrdinden og Skorstensfejeren* (Uhlendorff, 1901, 14 g.), *Harlekins Millioner* (Walbom, 1906, 74 g.) og *Den Lille Havfrue* (Beck, 1909, 50 g.), *Leicht og Hallar*, 1977.
40. *Tilskueren*, 1905, p. 340.
41. Beck, 1944.
42. *Politiken*, 19.3.1915.
43. Ved særlige arrangementer under udstillingen blev hoffotograf Elfelts levende billeder af balletten forevist. Ligesom der var små danseoptrædere af moderne selskabsdans og ballet..
44. Opvisning af Stepdans i Odd Fellow-Palæet 23.6.1909. Udgivelse af bøger om stepdans (V. Gundmann) og om sanddans (C. Muusmann).
45. Wiedemann, 1982.
46. Programmet indeholdt også værker, der allerede var i den kongelige danske ballets repertoire, nemlig *Coppelia*, som Hans Beck havde fordansket efter en tysk balletmesters iscenesættelse i 1894, og Petipas *Harlekins Millioner*, som koreografen Emilie Walbom havde skabt sin danske version af i 1906.
47. *Politiken*, 20.5.1908.
48. Vedel, 1994.
49. Michail Fokin koreograferede i 1907 *Den døende Svane* til Anna Pavlova.
50. The Times, 6.7.1914, her fra Beaumont.
51. Beaumont, 1935.
52. *Drømmebilleder*, premiere 15.4.1915.
53. *Sylvia*, premiere 8.10.1915. Originaludgaven til koreografi af Louis Mérante havde premiere på Pariseroperaen i 1876.
54. *Politiken*, 18.12.1917.
55. *Politiken*, 14.1.1901.
56. Den danske titel var en direkte oversættelse af den russiske originalversion af balletten *Cléopâtre*, som da den blev skabt af Fokin i 1908 hed *Une Nuit d'Égypte*.
57. *Berlingske Tidende*, 28.4.1918 (sign. J.C.).
58. *Kristeligt Dagblad*, 28. 4. 1918.
59. *Beaumont*, 1935, p. 121.
60. *Berlingske Tidende* 22.11.1918.
61. *Teaterbladet*, Maj 1918, XVII årg. hft. 16.
62. *Tilskueren*, 1918.
63. *Politiken*, 19. s. 1918.
64. Emma Gad udgav i 1918 *Takt og Tone*, som angav retningslinier for selskabelig etikette. Tidspunktet for udgivelsen understreger, at 1918 markerer et vendepunkt angående sociale normer.
65. Beaumont, 1935, p. 15.
66. *Salome*, musikdrama af Richard Strauss med tekst efter Oscar Wilde. Dans: Michail Fokin. Musikalsk indstudering: Georg Høeberg. Iscenesættelse: Julius Lehmann. Premiere, 26.4.1919.