BULLETIN
van de
Vereniging voor Dansonderzoek

4DE JAARGANG NO.1/2

september 1995

Onder redactie van Frits Naerebout, Onno Stokvis en Yvette Zellerer
Leiden 1995

ARTIKELEN

VROUWELIJKHEID ALS VOORSTELLING: SEKSE, CULTUUR EN DANS[1]

Anna Aalten

In de zomer van 1993 bezocht ik in het Amsterdamse Muziektheater een voorstelling van *Giselle*, een van de hoogtepunten uit het klassieke ballet en het populairste ballet van de eerste helft van de negentiende eeuw. De eerste voorstellingen van *Giselle* werden in 1841 door Carlotta Grisi gedanst in de Parijse Opera en het ballet staat sindsdien op het repertoire van alle belangrijke balletgezelschappen in Europa en de Verenigde Staten. Het is het verhaal van de boerendochter Giselle die verliefd wordt op de edelman Albrecht. Haar moeder waarschuwt haar dat zij niet teveel moet dansen, omdat het dan nog eens slecht met haar zal aflopen. Albrecht verleidt Giselle zonder haar zijn afkomst te vertellen. Als zij later hoort wie hij werkelijk is, wordt zij gek en doodt zichzelf door zich in zijn zwaard te werpen. Na haar dood sluit Giselle zich aan bij een groep *wilis*, wraakzuchtige geesten van maagdelijke meisjes die tijdens hun leven door hun geliefden zijn bedrogen. Onder leiding van hun wrede koningin Myrtha gaan de *wilis* op weg om Albrecht de dood in te drijven, maar Giselles liefde reikt over haar graf heen en zij tracht hem te redden. Het ballet wordt zowel artistiek als thematisch beschouwd als het hoogtepunt van de Romantiek. Voor het dansen van de hoofdrol is een enorme techniek vereist. Daarnaast moet de ballerina die Giselle vertolkt beschikken over een groot theatraal vermogen. In het begin van het ballet speelt zij de rol van een zorgeloos dorpsmeisje dat zeer verliefd door het leven danst. Vervolgens is zij een tot razernij gedreven vrouw die zichzelf van het leven berooft. En in het laatste deel beeldt zij een doorschijnend wezen uit, een geest die in alles het tegenovergestelde is van het vrolijke boerenmeisje uit de eerste acte.

Sekse, cultuur en dans

Enige tijd geleden ben ik een onderzoek gestart naar danseressen, vrouwelijkheid en het lichaam. Een van mijn conclusies in een vorige onderzoek (Aalten 1991) was, dat vrouwelijkheid en mannelijkheid in de Nederlandse cultuur worden beschouwd als de culturele en maatschappelijke interpretaties van fysieke feiten. De vanzelfsprekendheid waarmee de verbinding tussen het lichamelijke en het culturele wordt gelegd intrigeerde mij en ik besloot mij te gaan bezighouden met de verhouding tussen (ideeën over) sekse en het lichaam. Mijn interesse ging uit naar de verschillende manieren waarop binnen de Nederlandse cultuur sekse wordt belichaamd en de wijzen waarop vrouwelijkheid en mannelijkheid lichamelijk vorm krijgen.

[1] Met dank aan Britt Fontaine die mij met haar redactionele aanwijzingen zoals altijd weer de weg wees.

Ik ben opgeleid als cultureel antropoloog en al jaren actief op het gebied van vrouwenstudies; dat zijn de disciplines van waaruit ik werk. Als ik mijn onderzoek zou moeten benoemen naar aanleiding van de discussies tijdens de vorige VDO-studiedag en aan de hand van het artikel van Frits Naerebout in het Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek (1994: 87-93), dan zou ik mijzelf geen dansonderzoeker noemen, maar een antropoloog die zich bezig houdt met dans en in het bijzonder met danseressen. De centrale vraagstelling van mijn onderzoek richt zich op de relaties tussen de dagelijkse praktijken in de professionele theaterdanswereld, de constructie van vrouwelijkheid en opvattingen over en het omgaan met het lichaam van danseressen. Voor de beantwoording van de vraagstelling hanteer ik verschillende methoden. Naast literatuur over dans en dansgeschiedenis bestudeer ik biografieën en autobiografieën van danseressen. Ik bezoek voorstellingen van Nederlandse dansgezelschappen en analyseer deze op beelden en betekenissen van vrouwelijkheid. Ik verzamel materiaal over opleidingspraktijken aan Nederlandse dansacademies en stel daarbij vragen naar de wijze waarop de lichamen van danseressen in spe worden benaderd. En tenslotte voer ik gesprekken met Nederlandse danseressen over hun ervaringen met en opvattingen over vrouwelijkheid en het lichaam in hun eigen danspraktijken. Geen van deze methoden heeft op dit moment nog geleid tot afgeronde onderzoeksresultaten. De onderstaande opmerkingen moeten daarom meer worden beschouwd als een specificering van mijn vraagstelling dan als een beantwoording ervan.

Ter voorbereiding van mijn veldwerk heb ik mij verdiept in de verschillende manieren waarop vanuit vrouwenstudies naar dans en danseressen is gekeken en ben ik nagegaan welke aanzetten voor mijn onderzoek hierin zitten. Ik begin dit artikel met een korte bespreking van drie recente studies die de verhouding tussen dans en vrouwen/vrouwelijkheid tot onderwerp hebben en waarvan de auteurs werken binnen een feministisch kader (Hanna 1988; Adair 1992; Klein 1992)[2]. Ik bekijk deze studies niet met de ogen van een theaterwetenschapper, maar met de blik van een antropoloog. Mijn achtergrond verklaart wellicht de strekking van mijn kritiek op de genoemde studies.

In 1988 publiceerde de Amerikaanse antropologe Judith Lynne Hanna het boek *Dance, Sex and Gender*, een overzicht van de verhouding tussen dans, sekse en seksualiteit. Hanna begint haar boek met de stelling dat 'sexuality and dance share the same instrument- the human body' en stelt vervolgens dat

[2] Afgezien van deze drie studies verschenen vanaf halverwege de jaren tachtig in tijdschriften als *Signs*, *Women & Performance* en *Dance Theatre Journal* artikelen over vrouwen en dans vanuit een vrouwenstudies-perspectief (o.a. Adair 1989; Copeland 1990; Desmond 1991; Goldberg 1989 en Rubidge 1989). Daarnaast publiceerde Susan Manning een biografie over de Duitse danseres en choreografe Mary Wigman (1993) en verscheen in 1993 de interdisciplinaire bundel van Helen Thomas waarin een aantal interessante artikelen van Britse en Amerikaanse wetenschappers is verzameld.

'feelings and ideas about sexuality and sex roles (also referred to as gender) take shape in dance' (1988: xiii). Dit uitgangspunt staat centraal in haar studie waarin niet alleen de geschiedenis van de westerse theaterdans wordt behandeld, maar ook andere vormen van dans wereldwijd de revue passeren. Het gedeelte over de westerse theaterdans begint Hanna met de vraag waarom vrouwen en homoseksuele mannen in de dans domineren. Hanna's antwoord is, dat als gevolg van de associatie van dans met het lichaam en seksualiteit het dansersberoep een lage status heeft. Alleen gestigmatiseerde groepen in de samenleving, zoals vrouwen en homoseksuele mannen, kiezen voor een baan in een sector met zo'n slechte naam, zulke beroerde arbeidsomstandigheden en zo'n laag salaris. Hanna vervolgt haar betoog met een overzicht van de posities die vrouwen en mannen op verschillende momenten in de geschiedenis van de westerse theaterdans innemen. De strekking van haar verhaal is dat de dans als beroep de laatste jaren respectabeler, want mannelijker, is geworden als gevolg van inspanningen van beroemdheden als de danser Rudolf Nurejev en de choreograaf Maurice Béjart. Eerdere pogingen van danseres/choreografe Martha Graham om meer acceptatie voor de dans als kunstvorm te bewerkstelligen hadden niet dit effect, omdat alleen de aanwezigheid van mannen werkelijk statusverhogend werkt.

Hanna's boek was de eerste studie over dans vanuit een feministisch perspectief en het kan daarom met recht 'groundbreaking' worden genoemd. Toch roept het bij mij vooral vragen op. Mijn belangrijkste vraag betreft Hanna's uitgangspunt dat dans, vrouwelijkheid en seksualiteit onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Zowel de associatie van dans met seksualiteit en erotiek als de seksualisering van het vrouwelijk lichaam lijken me cultureelgebonden fenomenen die meer onderzoek behoeven. Ik betwijfel of Hanna's boek kan worden beschouwd als een serieuze bijdrage aan het onderzoek en de theorievorming op het terrein van vrouwen en dans. Daarvoor snelt zij met te grote stappen door de geschiedenis en door de wereld. In haar behoefte de lezer ervan te overtuigen dat dans altijd en overal over seks en erotiek gaat presenteert zij teveel van alles en plaatst zij de dans en haar beoefenaren te weinig in hun sociale en culturele context.

Hier tegenover staat het werk van de Britse Christy Adair die stelt dat dans niet los is te zien van de samenleving. Klasseverhoudingen en andere machtsverhoudingen, zoals die tussen vrouwen en mannen en tussen witte mensen en mensen van kleur, zijn terug te vinden in de verhoudingen binnen de danswereld, maar ook in de definitie van dans, de receptie ervan en in de beelden die dansers en choreografen (willen) oproepen. Adair presenteert zichzelf in de inleiding van haar boek, *Women and Dance: Sylphs and Sirens* (1992), nadrukkelijk als een feministe met een levenslange passie voor dans. Met haar studie wil zij de beperkende en hiërarchische praktijken in de dans aan de kaak stellen en meer aandacht vragen voor de prestaties van vrouwen in de dans. Haar boek is grotendeels een danshistorisch overzicht met speciale aandacht voor de rol van vrouwen. In de overige hoofdstukken plaatst zij de

ontwikkelingen in de dans in een sociaal-historisch kader. De wortels van de westerse theaterdans liggen in de Franse hofdansen van de vijftiende en zestiende eeuw en ondanks de verzelfstandiging van de dans als kunstvorm in de eeuwen daarna is de verbondenheid met de heersende klasse volgens Adair blijven bestaan. Naast klasseverhoudingen geven sekseverhoudingen in belangrijke mate vorm aan de danswereld. Bij de meeste dansgezelschappen staan mannen aan het hoofd, als artistiek leider of balletmeester. Er zijn meer mannen die choreograferen, terwijl vrouwen vaker de (anonieme) uitvoerders zijn. In boeken over dansgeschiedenis komen we namen van beroemde mannen tegen wanneer het gaat om belangrijke vernieuwingen in de dans. Daarnaast zijn stereotype opvattingen over vrouwelijkheid bepalend voor de rollen die vrouwen dansen; zij zijn etherische wezens (sylphides) die sterven als de man van hun dromen hun liefde niet beantwoordt, of boze vrouwen (sirenes) die een man in het verderf storten. Ook in de praktijk van de theaterdans zien we volgens Adair de sociaal-politieke en economische machtsverhoudingen terug. Niet de associatie met seksualiteit, maar de maatschappelijke minachting voor het lichaam, een erfenis van de christelijke traditie, komt tot uitdrukking in de geringe waardering die de samenleving heeft voor de dans als kunstvorm. De gewone danser heeft maar een korte carrière, nauwelijks pensioenvoorzieningen en krijgt meestal minder betaald dan de technici die voor de belichting zorgen. Vrouwen zijn hierbij slechter af dan mannen, omdat ballet wordt beschouwd als een vrouwenberoep en de concurrentie om een plaats in een dansgezelschap onder vrouwen harder is. Aangezien vrouwen in westerse samenlevingen vooral op hun lichamelijke kwaliteiten worden aangesproken, is de druk op danseressen om zich aan te passen aan een fysiek ideaal groter dan op dansers. De idealen van het academische ballet zijn in overeenstemming met de typisch westerse neiging om het natuurlijke te beheersen en bevestigen de afkeer van vrouwelijke machtsbronnen als menstruatie of moederschap.

In *Frauen, Körper, Tanz. Ein Zivilisationsgeschichte des Tanzes* wil Gabriele Klein, een Duitse cultuursociologe, 'de beschavingsgeschiedenis van de dans begrijpen en verklaren tegen de achtergrond van de geschiedenis van het menselijk lichaam' (1992: 12). Deze brede doelstelling wordt, zo blijkt vanaf het tweede hoofdstuk, enigszins ingeperkt; niet de dans in het algemeen, maar de westerse dans en de Duitse theaterdans in het bijzonder is haar voornaamste object van onderzoek. Ontwikkelingen in de Verenigde Staten laat zij buiten beschouwing. In de voetsporen van de socioloog Norbert Elias onderzoekt Klein de gevolgen van maatschappelijke processen op de ontwikkelingen in de danskunst. Zij concentreert zich daarbij op de verschillende manieren waarop er in bepaalde historische periodes wordt omgegaan met het lichaam. Zo schrijft zij over de negentiende eeuwse ballerina:

> 'Als Naturwesen verehrt, zur ätherischen Fee oder zum überirdischen Fabelwesen stilisiert, als geschlechtsloses Geschlecht körperlich androgyn modelliert, erschien die Ballerina auf der Bühne; eine ideale Trägerin bürgerlich-patriarchaler Imaginationen von Weiblichkeit und Natur.' (1992: 124)[3]

Klein stelt dat in de geschiedenis periodes van 'Körperentfesselung', de bevrijding van het lichaam, voortdurend worden afgewisseld met periodes van toenemende 'Körperdisziplin', een inperking van het lichaam. Aan de hand van ontwikkelingen in de dans schrijft Klein de geschiedenis van een voortdurende toename van lichaamsbeheersing, die hand in hand gaat met de bevestiging van patriarchale machtsverhoudingen. Ook vernieuwingsbewegingen in de dans, die het vrije en natuurlijke bewegen van het lichaam centraal stellen, krijgen een plaats in het betoog. Klein stelt dat deze bewegingen geen werkelijke breuk met het proces van toenemende lichaamsbeheersing vormen, omdat men nu in plaats van beperkingen van buitenaf een uiterste zelfdiscipline en zelfbeheersing verwacht. Kleins boek is een toonbeeld van consistentie en historische precisie na het lezen van Hanna's 'sweeping statements'. Het is echter jammer dat Klein in haar streven naar een sluitend betoog geen ruimte laat voor tegenstrijdigheden.

Zowel Hanna, Adair als Klein gaan uit van het onderdrukkingsperspectief dat lang gangbaar was binnen vrouwenstudies. Er is veel mis met de positie van vrouwen in de danswereld en met het beeld dat er van vrouwen wordt gegeven in klassieke en moderne balletten, zo luidt de boodschap. Adair en Hanna komen vervolgens in de problemen wanneer zij tevens willen aantonen dat vrouwen zo'n grote rol hebben gespeeld in de geschiedenis van de dans. Zo voert Adair Martha Graham in eerste instantie op als een belangrijk dansvernieuwer, om haar vervolgens weer af te voeren met de opmerking dat de Graham-techniek uiteindelijk net zo beperkend is als de academische techniek (1992: 132-135). Ook bij Klein staat het vrouwonderdrukkende karakter van de dans centraal, maar door haar vraagstelling kan zij deze laten zien terwijl zij tegelijk aandacht besteed aan tegenbewegingen, zoals de door vrouwen gedomineerde 'Ausdrückstanz'. Doordat zij die tegenbewegingen echter steeds verklaart vanuit het perspectief van een toenemende lichaamsbeheersing krijgt haar betoog een gesloten karakter. Een voorbeeld hiervan is haar stelling dat de belangrijke rol van vrouwen in de moderne dans het patriarchale karakter van de dans niet ondermijnde, omdat vrouwen in de moderne dans zich beriepen op een soort 'natuurlijke vrouwelijkheid'. Deze

[3] Een vergelijkbare analyse van de relatie tussen ontwikkelingen in de dans en opvattingen over vrouwelijkheid, de natuur en het lichaam in de negentiende eeuw is te vinden bij Jowitt (1988: 27-67). Hoewel niet geschreven vanuit een expliciet feministische standpunt bevat Jowitts boek interessant materiaal voor vrouwenstudies.

associatie van vrouwen met de natuur ziet Klein uitsluitend als een kenmerk van patriarchale macht.

Ondanks de genoemde bezwaren bieden de besproken studies aanzetten tot nieuw onderzoek. In een coda geeft Judith Lynne Hanna een korte opsomming van vragen die zijn blijven liggen. Zo wil zij choreografen en dansers van beiderlei kunne vragen naar hun ervaringen met training, danspraktijk, carrière-perspectieven en optredens. Tevens stelt zij voor meer onderzoek te doen naar de beelden van vrouwelijkheid en mannelijkheid zoals die door choreografen worden bedacht, door dansers en danseressen op het toneel worden gezet en door het publiek worden gezien. Hanna's 'Coding Variables for Gender Patterns in Dance' (1988: 253-256) zijn bovendien bruikbaar gebleken bij het opstellen van een analysemodel voor het kijken naar dansvoorstellingen (Wieringa 1994). Christy Adair vestigt haar hoop op vrouwen die, geïnspireerd door het feminisme, het ideale lichaam en de 'dancer's look' ter discussie stellen in hun choreografieën. Zij stelt in haar laatste hoofdstuk onder andere:

> 'Deconstruction of the representations of women in dance enables rejection of restrictive, offensive images of women, because it involves analysis of images in terms of differences and multiplicities of representations.' (1992: 199)

Onderzoek naar de beelden en representaties van vrouwelijkheid, maar ook naar trainingsmethoden en de houding ten opzichte van het lichaam kan een aanzet geven voor een meer bevrijdende vorm van dans. Gabriele Klein kijkt eveneens naar danseressen en dansers die zich bezighouden met het zoeken naar een nieuwe esthetiek en daarbij de grenzen van hun eigen lichamelijkheid verkennen; mensen die in hun werk de maatschappelijke grenzen tussen vrouwelijkheid en mannelijkheid openbreken of overstijgen. Klein spreekt de verwachting uit dat deze verkenning zal leiden tot een gefundeerde kritiek op de vanzelfsprekende verbintenis tussen vrouwen en lichamelijkheid in de westerse cultuur.

Vrouwelijkheid als voorstelling

Een aantal van de thema's die in de studies van Hanna, Adair en Klein worden aangeroerd komt terug in mijn onderzoek naar danseressen, vrouwelijkheid en het lichaam in de Nederlandse theaterdans. Net als Hanna kijk ik naar de beelden van vrouwelijkheid die door danseressen op het toneel worden gezet. In navolging van Adair heb ik aandacht voor de relatie tussen maatschappelijke verhoudingen en ontwikkelingen in de dans. En met Klein deel ik de fascinatie voor de vanzelfsprekende verbintenis tussen vrouwelijkheid en het lichamelijke als onderzoeksthema. In tegenstelling tot de genoemde auteurs hanteer ik echter ook een 'actor-oriented approach', dat wil zeggen

dat ik de 'performers' zelf aan het woord wil laten komen. Aanknopingspunten voor een theoretisch kader waarbinnen een dergelijk onderzoek zou kunnen worden verricht vond ik in het idee van sekse als performatieve handeling van de filosofe Judith Butler (1987; 1990). Butler kritiseert de opvatting waarbij vrouwelijkheid en mannelijkheid worden gezien als de culturele uitdrukking van een materieel feit, namelijk het hebben van een vrouwelijk of mannelijk lichaam. In plaats van het idee van gender als expressie stelt Butler voor om gender te beschouwen als een *performatieve* handeling. Zij ontwikkelt deze opvatting aan de hand van de fenomenologische theorie waarbinnen handelingen worden beschouwd als de manier waarop sociale actoren de werkelijkheid vorm geven. Butler gaat ervan uit dat het lichaam en vrouwelijkheid nauw met elkaar verbonden zijn, maar zij stelt dat die verbondenheid niet het karakter heeft van de relatie tussen een biologisch feit aan de ene kant en de culturele uitdrukking van dat feit aan de andere kant. Het lichaam en vrouwelijkheid zijn met elkaar verbonden, omdat vrouwelijkheid wordt neergezet als een stilering van het lichaam; gebaren, het gebruik van de stem, een manier van bewegen en allerlei andere handelingen creëren de illusie van een geseksueerd zelf (Butler 1990: 270). Vervolgens stelt Butler:

> 'Consider gender, for instance, as *a corporeal style*, an 'act,' as it were, which is both intentional and performative, where 'performative' itself carries the double-meaning of 'dramatic' and 'non-referential'' (1990: 272-273).

Het idee van gender als een performatieve handeling biedt de mogelijkheid om te kijken naar de manieren waarop individuen hun lichaam leven terwijl zij vormgeven aan vrouwelijkheid en mannelijkheid. De werkelijkheid van sekse wordt gecreëerd door een voortdurende voorstelling ('performance') waarin het lichaam wordt gestileerd en aangepast aan bestaande richtlijnen voor vrouwelijkheid of mannelijkheid (of iets anders). In dit proces is het lichaam niet slechts materie waarmee naar hartelust kan worden geboetseerd, maar moet het worden gezien als een 'continual and incessant *materializing* of possibilities' (Butler 1990: 272). Het lichaam biedt daarvoor, of het nu vrouwelijk of mannelijk is, een oneindig aantal mogelijkheden dat echter wel wordt begrensd door de reeds bestaande historische bepaalde richtlijnen (zie ook Aalten 1991: 30-33).

Werkend vanuit deze theoretische uitgangspunten besloot ik mij voor een onderzoek naar de verschillende manieren waarop binnen de Nederlandse cultuur sekse wordt belichaamd en de wijzen waarop vrouwelijkheid en mannelijkheid lichamelijk vorm krijgen te richten op de westerse theaterdans. Je zou kunnen stellen dat ik in mijn onderzoek de westerse theaterdans beschouw als een vorm van etnische dans (zie ook Kealiinohomoku 1983: 544-545). Dat wil zeggen dat ik ervan uit ga dat deze dans de reflectie vertoont van specifieke culturele noties die op hun beurt cultuur (re)produceren. In

mijn onderzoek naar de ervaringen van professionele danseressen met hun lichaam in relatie tot betekenissen van vrouwelijkheid richt ik mij op de voorstellingen en praktijken van de theaterdans in brede zin. In dit artikel beperk ik mij echter tot voorstellingen en praktijken binnen een specifieke vorm van theaterdans, namelijk de academische dans, beter bekend als het klassiek ballet. Daarbij benadruk ik nogmaals dat het onderstaande geen presentatie is van mijn resultaten, maar een voorbeeld van de wijze waarop ik in mijn onderzoek te werk ga.

Het ballet *Giselle* kan worden bekeken als de tentoonstelling van een breed scala aan vrouwelijkheden (zie ook Jowitt 1988; Adair 1992; Kuik 1993). Allereerst is er Giselle zelf. Als het meisje dat zich laat meeslepen door de dans en door de liefde en zich vervolgens ontpopt als een hartstochtelijk jaloerse vrouw belichaamt zij de erotische, seksueel actieve vrouw. Tegenover Giselle zien we de moeder, die Giselle waarschuwt tegen de gevolgen van haar passie en daarmee staat voor het zorgende en het a-seksuele. In de tweede acte verandert Giselle in een bovenaards wezen en sluit zij zich aan bij de *wilis*. Deze meisjes hebben zich tijdens hun leven, net als Giselle, laten verleiden door liefde en dans en vormen een symbool voor een actieve seksualiteit. Na hun sterven blijkt deze seksualiteit bovendien onverzadigbaar; zij dansen jonge mannen de dood in. Als *wili* wordt Giselle echter niet gedreven door wraakzucht; zij doet haar best om Albrecht te redden. Giselle presenteert daarmee het meest gecompliceerde beeld uit het hele ballet. Zij is een vrouw die wordt gedreven door hartstocht, maar zij vertegenwoordigt eveneens de onbaatzuchtigheid van de ware liefde. Overigens wordt deze liefde niet geconsumeerd; Giselle blijft onbereikbaar in haar spirituele maagdelijkheid. En tenslotte is er Myrtha, de koningin van de *wilis*, een vrouw wier wreedheid en machtswellust in het oog springen.

Hoe wordt het lichaam gebruikt om deze verschillende vrouwelijkheden op het toneel te zetten? De academische dans die in *Giselle* haar hoogtepunt vindt maakt gebruik van eigen technieken om het gemak, de snelheid en de gewichtsloosheid die haar kenmerken zijn te bereiken. Het fysieke uitgangspunt van de academische dans is het *en-dehors*, de uitdraai, waarbij wordt geprobeerd de benen vanuit de heupen zo ver naar buiten te draaien dat de voeten een hoek van 180 graden vormen. Het *en-dehors* was oorspronkelijk bedoeld om dansers in staat te stellen zich zijwaarts over het toneel te bewegen, zodat zij al dansend het publiek in het gezicht konden blijven kijken. De zijwaartse beweging is ook in het hedendaagse ballet, dat immers op een toneel wordt uitgevoerd en waarbij de toeschouwers maar vanaf één kant naar de dansers kijken, veelgebruikt. Een goede uitdraai maakt het bovendien mogelijk het been hoger op te tillen, verder te springen en sneller van richting te veranderen. De ruggegraat vormt het centrum van de beweging in de academische techniek. De danseres beweegt zich zoveel mogelijk rechtop; de borst en rug onbewegelijk terwijl de benen en armen het werk doen. Het accent ligt om-

hoog; het streven naar het spirituele is ook in de beweging terug te zien (Kirstein 1983). Vrouwelijke en mannelijke dansers maken gebruik van dezelfde posities, maar zetten deze om in een ander bewegingsidioom. Zo was het tot in de jaren vijftig voor mannelijke dansers in Amerika niet gebruikelijk hun benen net zo ver uit te draaien als hun vrouwelijke collega's (Hanna 1988: 171). Vrouwen bewegen kleiner, sneller en met minder vertoon van kracht en inspanning. Een door de *wilis* veel gebruikte pas in *Giselle* is bijvoorbeeld de *sissonne*, een kleine flitsende sprong. Mannen maken grotere sprongen en spreiden meer virtuositeit ten toon. Danseressen wórden ten toon gesteld, bijvoorbeeld wanneer zij in een *arabesque* (hierbij staat de danseres op een been en heft zij het andere hoog gebogen achter zich) worden rond gedraaid door hun mannelijke partner. Ook het gebruik van *spitzen*, dansschoenen met een versterkte teenpunt die het mogelijk maken óp de tenen te gaan staan en trippelen, draagt bij aan de snelheid en de indruk van gewichtloosheid van de balletdanseres. Spitzen behoren sinds de tweede helft van de negentiende eeuw tot de basisuitrusting van iedere klassieke danseres; mannen hebben er echter nooit gebruik van gemaakt[4]. Tenslotte bieden de kostuums in *Giselle* de dansers alle bewegingsvrijheid. De witte, doorzichtige tutu's van de *wilis* geven de indruk dat zij niet van deze wereld zijn. Zij zijn doorschijnende wezens die ieder moment weg kunnen zweven.

Hoe wordt het lichaam van een vrouw, overgeleverd aan de wetten van de zwaartekracht, zodanig geboetseerd dat zij een doorschijnende *wili* op het toneel kan zetten? De rol van Giselle geldt als toetsteen voor de ware prima ballerina; wie Giselle kan dansen behoort tot de groten van het ballet. Vrouwelijke leerlingen van de Nederlandse academies die opleiden voor een carrière als balletdanseres worden voorbereid op deze rol of die van een van de andere heldinnen van het negentiende eeuwse repertoire. De voorbereidingen betreffen alleerst het aanleren van de juiste techniek. Vanwege het tegennatuurlijke karakter van het basisprincipe van de academische techniek (menselijke voeten staan nu eenmaal niet in een hoek van 180 graden) is dit leerproces langdurig en hard. In de vorige eeuw lieten beginnende danseressen zichzelf vastzetten in een soort rek met klemmen die konden worden aangeschroefd om de gewenste uitdraai te bewerkstelligen (Adair 1992: 87). Tegenwoordig wordt een goede uitdraai bereikt door danseressen zo jong mogelijk te laten beginnen. Een lichaam dat nog niet is volgroeid kan, mits er een natuurlijke aanleg aanwezig is, door veel training in de juiste vorm worden gekneed (Hamilton 1982). Sommige lichamen laten zich relatief gemakkelijk

[4] Ooit ik zag mannen op spitzen in een voorstelling van *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*, een groep mannelijke dansers die zich specialiseren in balletten waarbij in travestie wordt gedanst. Het gebruik van spitzen door vrouwen draagt ongetwijfeld bij aan de constructie en versterking van het verschil tussen vrouwen en mannen (zie ook Daly 1987/88). Het klassiek ballet is een plaats bij uitstek waar verschillen tussen vrouwen en mannen worden geconstrueerd en vervolgens als natuurlijk worden verondersteld. Deze constructies vormen een interessant onderzoeksthema, maar het voert te ver om in het kader van dit artikel hierop in te gaan.

boetseren; danseressen met wie ik sprak zeiden dan van zichzelf dat zij 'een gemakkelijk lichaam' hadden. Andere zijn alleen ten koste van veel pijn en hard werken in de goede vorm te krijgen; een danseres vertelde me dat zij de eerste vier jaar van haar opleiding altijd pijn had, maar 'daar raak je aan gewend'. Hetzelfde geldt voor het dansen op spitzen. Hoewel de toppen van de tenen niet bedoeld zijn om op te lopen en danseressevoeten als gevolg van het jarenlang dansen op spitzen legendarisch zijn om hun lelijkheid, worden spitzen nog steeds gebruikt. Niet alleen bij de opvoering van negentiende eeuwse klassiekers, maar ook in het neo-klassieke ballet en zelfs in stukken van postmoderne choreografen als William Forsythe staan danseressen met spitzen op het toneel. Succesvol werken op dergelijk schoeisel vergt jarenlange training en vanzelf gaat het nooit. Toch kan werken op spitzen heel bevredigend zijn; je draait gemakkelijker en sneller en, zoals een danseres mij zei, 'het is het dichtstbij vliegen dat een mens kan bereiken'.

Hoewel training veel vermag, is het basismateriaal niet onbelangrijk. Bij selecties voor de balletopleidingen worden meisjes vooral gekozen op hun fysieke kwaliteiten. Naast een goede uitdraai zijn de juiste lichaamsproporties, dat wil zeggen lange benen en een dun lichaam met smalle heupen, de absolute vereisten voor toelating. Die nadruk op dun-zijn is onderwerp van feministische kritiek (o.a. Gordon 1983: 134-163; Adair 1992: 60-61; Novack 1993) en de oorzaak van veel ellende in danseresselevens (Brady 1982; Kirkland en Lawrence 1986). Volgens L.M. Vincent, die jarenlang als arts werkte bij het prestigieuze New York City Ballet, heeft de extreme slankheidsnorm in de balletwereld zelfs geleid tot een geheel nieuw type vrouw. Tegen de Amerikaanse journaliste Suzanne Gordon zegt hij:

> 'The claims of ballet mistresses that they can pick out a future ballet body are false; they're simply selecting late developers and, with the help of poor nutrition, keeping them that way. It's almost as if ballet had created a new species of woman: low estrogen and androgynous.' (1983: 153-154; zie ook Vincent 1979)

Niet voor iedereen leiden de fysieke eisen tot gestoord eetgedrag en een obsessie met gewicht. Sommige danseressen zijn gewoon dun; anderen ervaren de noodzaak van een voortdurende lichaamscontrole als een uitdaging (Bentley 1983).

Terugkijkend op mijn beschouwing van *Giselle* en de praktijken die tot deze voorstelling leidden zie ik verschillende tegenstrijdigheden die om meer onderzoek vragen. Allereerst is het een merkwaardige paradox dat in een ballet, de kunstvorm waarin het menselijk lichaam centraal staat, vrouwen ten tonele worden gevoerd die lichaamsloos en doorschijnend zijn. Misschien hangt dit samen met de typisch westerse minachting voor het lichaam waar Adair naar verwees of met de toenemende lichaamsbeheersing van Klein. Het lijkt wel

of binnen deze vorm van dans alleen de etherische, lichaamsloze vrouwelijkheid een plaats heeft. Een tweede tegenstrijdigheid bespeur ik in de rol van de danseressen die deze vrouwelijkheid opvoeren. Uit de literatuur komen zij naar voren als de slachtoffers van een pervers systeem dat hen monddood maakt en hen dwingt hun lichaam te mishandelen en te verwaarlozen. Wanneer het dagelijks leven van een danseres zo ondraaglijk is als sommigen suggereren is het moeilijk voorstelbaar dat er nog vrouwen rondlopen die zo'n bestaan ambiëren. Bovendien is dit beeld niet in overeenstemming te brengen met de tevreden danseressen die ik sprak, voor wie dansen hun lust en hun leven was. En tenslotte is er de tegenstrijdigheid van het genoegen dat ikzelf beleef als toeschouwer van de voorstelling. Een genoegen dat moeilijk te rijmen is met de weinig verheffende vrouwbeelden op het toneel en met mijn eigen kennis van de praktijken erachter. Mogelijk komt het voort uit mijn waardering voor een bepaald soort esthetiek en mijn bewondering voor het vakvrouwschap van de danseressen. Maar misschien ook is het genoegen dat ik aan een balletvoorstelling beleef het gevolg van mijn eigen, al dan niet bewuste, onderschrijving van de culturele codes in de Nederlandse samenleving.

Inmiddels ben ik ervan overtuigd dat dans zich bij uitstek leent voor onderzoek naar vrouwelijkheid als een 'corporeal style'. Een ondersteuning hiervan ik bij de Amerikaanse antropoloog Ted Polhemus die in het inleidende artikel van de bundel *Dance, Gender and Culture* (Thomas 1993) schrijft:

> 'Dance is a stylised, highly redundant schema of people's overall physical culture which is itself the embodiment of that particular people's unique way of life - their culture in the broadest sense of the term. Dance is the metaphysics of culture.' (Polhemus 1993: 8)

Elders noemt hij dans een 'liqueur which is distilled of the stuff of culture' (1993: 9), daarmee aangevend dat wie de dans bestudeert als het ware een cultuur in haar puurste vorm onderzoekt. De performatieve handelingen van danseressen, zowel op het toneel als daarbuiten, zijn het onderwerp van mijn speurtocht naar de invulling en vorming van een geseksueerd zelf in de Nederlandse cultuur.

Literatuur

- Aalten, Anna, *Zakenvrouwen. Over de grenzen van vrouwelijkheid in Nederland sinds 1945*. Amsterdam: Van Gennep 1991
- Adair, Christy, 'Viewing Women - The Second Sex', *Dance Theatre Journal 7,2 (1989) 28-31*
- Adair, Christy, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. London: Macmillan Press 1992
- Bentley, Toni, *Winterseizoen. Dagboek van een danseres*. Amsterdam: Bert Bakker 1983

- Brady, Joan, *The Unmaking of a Dancer. An Unconventional Life.* Washington: Washinton Square Press 1982
- Butler, Judith, 'Variations on Sex and Gender. Beauvoir, Wittig and Foucault', in: Seyla Benhabib & Drucilla Cornell (eds), *Feminism as Critique. Essays on the Politics of Gender in Late-Capitalist Societies* (Cambridge: Polity Press 1987) 128-143
- Butler, Judith, 'Performative Acts and Gender Constitution', in: Sue-Ellen Case (ed), *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre* (Baltimore: Johns Hopkins University Press 1990) 270-283
- Copeland, Roger, 'Duncan, Graham, Rainer and Sexual Politics', *Dance Theatre Journal* 8,3 (1990) 6-10, 27-30
- Daly, Ann, 'Classical Ballet: A Discourse of Difference', *Women & Performance. A Journal of Feminist Theory* 3,2 (1987/88) 57-67
- Desmond, Jane, 'Dancing Out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's "Radha" of 1906', *Signs* 17,1 (1991) 28-50
- Goldberg, Marianne, 'Artifice and Authenticity: Gender Scenarios in Pina Bausch's Dance Theatre', *Women & Performance. A Journal of Feminist Theory* 4,2 (1989) 104-118
- Gordon, Suzanne, *Off Balance. The Real World of Ballet.* New York: Pantheon Books 1983
- Hamilton, William, 'Nature's Choice: The Best Body for Ballet', *Dance Magazine* (October 1982) 82-83
- Hanna, Judith Lynne, *Dance, sex and gender; signs of identity, dominance, defiance, and desire.* Chicago: University of Chicago Press 1988
- Jowitt, Deborah, *Time and the Dancing Image.* New York: William Morrow and Co. 1988
- Kealiinohomoku, Joann, 'An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance', in: R. Copeland & M. Cohen (eds), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism* (Oxford: Oxford University Press 1983) 533-550
- Kirkland, Gelsey & Greg Lawrence, *Dansend op mijn graf. Memoires van een prima ballerina.* Baarn: De Kern 1986
- Kirstein, Lincoln, 'Classic Ballet: Aria of the Aerial', in: R. Copeland & M. Cohen (eds), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism* (Oxford: Oxford University Press 1983) 238-244
- Klein, Gabriel, *Frauen Körper Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes.* Berlin: Quadriga 1992
- Kuik, Suzanne, 'Giselle: en hoe het meisje danser wordt'. Amsterdam: ongepubliceerd paper 1993
- Manning, Susan, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman.* Berkeley: University of California Press 1993
- Naerebout, Frits, 'Dance Research in Holland: From a Premodern Past to a Postmodern Future?', *Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek* 3,3/4 (1994) 87-93

- Novack, Cynthia J., 'Ballet, Gender and Cultural Power', in: Helen Thomas (ed), *Dance, Gender and Culture* (London: Macmillan Press 1993) 34-49
- Polhemus, Ted, 'Dance, Gender and Culture', in: Helen Thomas (ed), *Dance, Gender and Culture* (London: Macmillan Press 1993) 3-16
- Rubidge, Sarah, 'Decoding Dance', *Dance Theatre Journal* 7,2 (1989) 2-8
- Thomas, Helen (ed), *Dance, Gender and Culture*. London: Macmillan Press 1993
- Vincent, L.M., *Competing with the Sylph: Dancers and the Pursuit of the Ideal Body Form*. New York: Andrews & McMeel Inc. 1979
- Wieringa, Saskia, 'Een beeld van een danseres. Beelden van vrouwelijkheid in westerse theaterdans'. Doctoraalscriptie Vakgroep Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht (ongepubliceerd) 1994

Anna Aalten
Vakgroep Culturele Antropologie
Universiteit van Amsterdam

DE NEDERLANDSE DANS IN DE JAREN ZESTIG[1]

Eva van Schaik

Nog altijd is er op Koninginnedag op de Amsterdamse Noordermarkt een Jordaner zo slim om munt te slaan uit het recht om elkaar te kwetsen. Tegen betaling mag een ieder een ei of een tomaat naar hem gooien, van een afstand van vijf meter. Het legt de man in zijn eigen schandblok beslist geen windeieren. In de afgelopen vijf jaar heeft deze koopman die handelt in zijn eigen kwetsbaarheid, zijn marktwaarde vertienvoudigd. Kostte het in 1989 nog een gulden, vorig jaar was het al een tientje om hem te mogen raken.

Eeuwenlang vormde de naleving van dit recht ook een aparte theaterattractie. Met de komst van cultuurtempels veranderde dat en een verklaring laat zich gauw geven: geen normale theaterbezoeker, van welke komaf ook, neemt bij voorbaat een kistje tomaten of doosje eieren mee naar een voorstelling en dat spul wordt hem in de theaters ook niet door toesnellend personeel aangeboden. De verkoop van kwarkpunten in het Muziektheater is dan ook een opmerkelijke ontwikkeling, die veel belooft. Het meenemen van overrijp fruit of rotte eieren in eigen handbagage levert een theaterbezoeker ook meer ongerief dan dat het bij de podium-bespelers veroorzaakt. Bovendien: zowel een ei als een tomaat kosten tegenwoordig al gauw een kwartje. Die vorm van kritiek uiten is dus tamelijk kostbaar. De claque in het theater ontwikkelde dus goedkopere methoden. Sommige wijsneuzen, onderwie ik mijzelf mag rekenen, maakten er zelfs hun broodwinning van. In naam van de prosperiteit van de danswaar koop ik er ondermeer Ariel-waspoeder van, om mijn eigen goed schoon te houden.

Hoe begrijpelijk was het ook dat de Prospero en de Ariël, oftewel regisseur Han Bentz van den Berg en acteur Willem Nijholt bij het première-applaus na De Storm bij de Nederlandse Komedie, in oktober 1969, aanvankelijk niet begrepen wat hen overkwam toen zij opeens een kwak in hun nek voelden. U dansers hier, zullen direkt hun eerste lichaamsreactie begrijpen! Zij bogen zich niet naar voren naar de zaal, maar juist achterover en keken naar omhoog, om te zien aan welke vogel zij die fledder te danken hadden. De Storm was natuurlijk de stilte voor een heel andere storm. Thans is die stilte een kapstok om ons historisch besef aan op te hangen. Tal van kunstredakteuren zetten onlangs hun toneelspecialisten aan het werk, ter constatering dat destijds door de verkeerde mensen op het verkeerde moment naar het verkeerde gezelschap was gegooid. Hooguit gebeurde het kwetsen op de juiste plek.

[1] De tekst van een lezing gehouden op het TIN, 9 januari 1995.

Want ook schouwburgen zijn immers heiligdommen, die bij tijd en wijle geschrobd moeten worden en in de grote schoonmaak na de bevrijding gebeurde dat welbeschouwd heel laat.

Als ik Hans van Manen moet geloven, dan moeten dansers en choreografen die twee tomaat-gooiende studenten intens dankbaar zijn. Want alles wat daarop volgde leidde immers de aandacht van het reguliere toneelpubliek af, van drama naar dans. Tien jaar later werd ook - na veel uitstel - tot de bouw van een nieuw muziektheater besloten. En daarmee raakte de stadsschouwburg haar tweede vaste bespeler kwijt.

Ik kreeg twee vragen ter beantwoording voorgelegd. Ten eerste: hoe komt het dat er in dat jaar van de Nachtwachtzaal-bezetting, de zoen van Marga Klompé, tomaten in de schouwburg, notenkrakers in het Concertgebouw en studenten in het Maagdenhuis geen projectielen of pamfletten tussen trippelende balletzwanen of hoofse slippendragers in een sprookjeskasteel neerploften? De tweede, daarmee direkt verbonden vraag is: wat waren de gevolgen daarvan voor de podiumsector dans?

Beide vragen berusten op een hardnekkig misverstand, waarvan de hardnekkigheid mede de verklaring van het misverstand zelf is. Want er was destijds niemand, maar ook in die kwart eeuw daarna niet, die het vermeldenswaard vond dat die tomaten in de herfst van 1969 wel degelijk ook naar balletdansers werden gegooid. Er waren na De Storm première zelfs meer dansers met tomatenpuree op hun kostuums dan acteurs. Op aanwijzing van Armando Navarro, toen balletmeester van Scapino en freelance choreograaf bij tv en toneel hadden namelijk zo'n vijftien beroepsdansers De Storm doen woeden: als de luchtgeesten van Prospero waren zij zelfs de Storm zelf geweest, als de Procter & Gambles van Prospero in het gevolg van Ariël. Edoch, die bestormers werden - hoe veelzeggend - in het programmaboekje verdonkeremaand, als een quantité negligable. Niet ter zake doende. Je zou er het tomatenrood op de beschaamde kaken van moeten krijgen.

Alle wat oudere mensen hier aanwezig zullen ook direkt weten waarom die tomaten helemaal niet tussen Zwanen in een balletmeer konden belanden, dan wel een Schone Prinses uit haar sprookjesslaap konden wekken. In 1969 zou het nog drie jaar duren eer het HNB haar eerste Zwanenmeer zou presenteren en de Nederlandse première van de Schone Slaapster liet tot 1981 op zich wachten.

Blijft nog altijd de vraag waarom er in 1969 geen tomaten bij als dans gequalificeerde premières door de zalen vlogen. Mijn antwoord is simpel: de dans had destijds zo'n uitslag van een geestelijk virus al goeddeels achter de rug. Die sector was al gepokt en gemazeld. Want een tomaat moet je m.i. ruim zien, als een metafoor voor woede en ongenoegen, maar ook als een uitingsvorm van vermaak biedend verzet. Zo beschouwd vloog er in de jaren vijftig en zestig een heleboel groente en zuivel door de zaal bij dans, bij produkties van zeer diverse makelij en pluimage. Veel Hollandse tomaten leken daarbij sterk op Amerikaanse, maar soms zat er ook een vleugje Frans in. De grond-

smaak deed ook aan de Duits-dramatische dans van vóór en tijdens de oorlog denken. Dat gekogel gebeurde zelfs bij karrevrachten tegelijk, ook vóór de oprichting van NDT en HNB, maar zeker ook in de jaren zestig daarna. In letterlijke zin zou het gekogel met fruit overigens pas in 1989, dus twintig jaar later gebeuren, toen in Jiri Kylians Sweet Dreams honderden appels, merk Granny Smith, over het toneel rolden. Honderden pingpong ballen waren hen bij Penta al jaren eerder voor gegaan. Al jaren eerder had ook Angela Linssen als Charming Didi heel wat worteltjes, tomaten en komkommers ten tonele fijn gehakt.

Een bezoek aan 'chachacha wat zullen we eten, groenteman U kan het weten' was anno 1969 niet nodig om aan de zich vestigende dansorde duidelijk te maken dat de jonge generatie stond te springen om hun plaatsje achter het roer over te nemen. Als er al zoiets was als een zich georganiseerde jonge dansgeneratie, dan verlangde deze ook helemaal niet naar een plek achter het roer op die brug. Veeleer verlangde deze een plek voor zichzelf in het schip van de dans. Als kunstbedrijf was de danskunst daarvoor ten eerste nog veel te jong, en nog maar amper buitengaats. De enkele jonge matrozen die als meisjes loos wel met muiten dreigden, werden bovendien niet buitenboord gesmeten of gekielhaald en zelfs de piraten buiten op zee kregen een relatief warm onthaal. Geen sector zo repressief tolerant als de danssector in die jaren, al had het uiterlijk de schijn van het tegendeel en dachten de mensen aan boord daar natuurlijk heel anders over. De eis van gelijkwaardige participatie in het dansbedrijf door een jongere, zich manifesterende garde liet in 1970 dan ook nog vijf tot tien jaar op zich wachten. Zij wilden een authentieke, uit het lichaam zelf voortkomende bewegingstaal uitvinden en verzetten zich ook tegen elke gecodificeerde motoriek. Toch is het een onjuiste conclusie om op grond daarvan te stellen dat de dans anno 1969 dus zo'n tien jaar achterop liep. Ik durf hier wel het tegenovergestelde te verdedigen. Dans liep, door haar infrastructurele en bedrijfsmatige achterstand, in 1969 veeleer tien jaar vóór en had eigenlijk geen andere mogelijkheid om al in de jaren vijftig te doen waar de andere kunsten nog tien jaar op moesten wachten. De rethorica van toneelmatig vormgegeven beweging gaat ook sneller dan de rethorica van het toneelmatig vormgegeven woord. Dans kan per definitie ook sneller op geestelijke omwentelingen reageren dan toneel. Dans is ook per definitie een kunst door jongeren en heeft op een andere manier met generatieconflicten in haar beroepspraktijk te maken dan de andere podiumdisciplines. Men bedenke dat in de jaren zestig Van Manen, Van Dantzig, Flier en Van Schayk nog maar dertigers waren. Zij waren toen voor de dans wat de Joris Lamers, Gerard Jan Rijnders, Frans Strijaards voor het toneel in de jaren tachtig werden, of wat Peter Schat, Louis Andriessen, Jan van Vlijmen voor muziektheater in de jaren zeventig te weeg brachten.

Daarbij is het natuurlijk van groot belang om bij de voortijdige, figuurlijke actie tomaat in de toneeldans de richting van de worp, dus het mikpunt te

betrekken. In tegenstelling tot de actie Tomaat of Notenkraker ging het slingeren in en met dans namelijk niet vanuit de zaal, dus door jonge actievoerders richting ouderwets geachte theatermakers, maar juist andersom, dus wierpen de dansers en choreografen hun metaforische voedselpakketten richting zaal, met een publiek dat gemiddeld ouder was dan zijzelf en dat als schone slaapsters moest worden wakker geschud of als betoverde zwanen uit de macht van Rothbart moest worden bevrijd. Sommigen probeerden hun gerechten zo netjes mogelijk en volgens historische buitenlandse etiquette te serveren, volgens de regels van Amy Groskamp ten Have van het ballet, maar merendeels gebeurde dat niet. Door gebrek aan zilveren tafelbestek en serviesgoed moest het er wel een stuk direkter en spontaner aan toegaan. Tot dat laatste gaven immers ook de gekozen geestelijke thema's van de kersverse, heet op te dienen balletten alle aanleiding. De later zogenoemde 'gender'-politiek werd in de Nederlandse danswereld al bedreven, lang voordat die term in zwang raakte. Het verwijt van oubolligheid was de dansdrang van tieners, twintigers en dertigers van toen niet te maken.

De toneeldans als een nieuwe, uit de marge van het gevestigde theaterbestel omhoog kruipende podiumkunst vond al heel vroeg dat veel anders moest. Niet omdat zij er zulke uitzonderlijk progressief of anders denkende dansmakers op na hield, maar simpel door het feit dat a) toneeldans zelf al een progressieve daad was en b) de Nederlandse dansactie tomaat-maagdenhuis al in 1958 in een hotelkamer te Passau had plaats gegrepen. Het waren dan ook geen toneelstukken of opera's geweest maar balletten (o.a. The Cage in 1952 en Le Sanctuaire in 1957) die vantevoren de goedkeuring van de zedenpolitie vereisten. Het eerste naakt op het Nederlandse officiële danstoneel was in Mutations, nota bene in opdracht van het nationale bevrijdingscommitte. Nederland was toen immers 25 jaar bevrijd en het committee was zo progressief om uitgerekend het NDT met die klus op te zadelen. Immers, was dans niet bij uitstek de bevestiging van verworven vrijheid en recht op vrije meningsuiting? Tetley en Van Manen deden met de NDT-dansers wat van hen verlangd werd, maar nog nooit heeft hun tegengestelde opvatting van emancipatie voor zoveel conflictstof gezorgd, zowel in als buiten dans. Het bevrijdingscommitte heeft - zonder dat te willen of te weten - het NDT bijna genekt. Het moet hier maar eens gezegd: ware er geen Jaap Flier geweest dan was dat ook gebeurd. Hij werd in 1970, in tegenstelling tot Van Dantzig in Amsterdam, een echte leider tegen wil en dank. Drie jaar hield hij het vol, toen deed hij wat de Stuyven, De Groot, Sluiter, Gosschalk en anderen al in de jaren vijftig deden en zovele jongeren in de eerste jaren zeventig deden: hij ging buiten Nederland tanken. Niet zoals zij, in Amerika, maar in Australie. Zijn laatste daad in de Koningsstraat zo vertelde hij mij eens met zijn allerbreedste grijns, was de invitatie van een zekere Jiri Kylian.

De status aparte die de dans, helemaal onderaan de ladder in het theaterbestel in de jaren direkt na de bevrijding kreeg toegewezen, heeft zij nooit helemaal weggewerkt. Om meerdere redenen kon dat ook niet lukken. In de

eerste plaats omdat zij ook juist een status aparte als autonome discipline voor zichzelf opeiste, en in de tweede plaats omdat zij zich - toen zij eenmaal halverwege de jaren zestig een mate van statuserkenning had verkregen - zowel op de podia als in het onderwijs - juist van die eigen autonomie afzwenkte en ook naar hartelust meedeed aan een nieuwe trend, de multimedia. Zij wilde het contact met de samenleving immers niet verliezen, er veeleer zelf het kloppend hart van zijn. Ten derde en niet ten minste omdat de toneeldans juist door de al direkt intern ontwikkelde diversiteit en differentiatie haar onbegrensde energiegebruik wenste te onderstrepen. De dans in Nederland heeft daarmee iets van dat gewiekste kogelronde jongetje dat achterste voren op een koe zit: een bijzonder kind, dat is 'ie.

Hoe evident het emancipatorische gehalte van de na-oorlogse Nederlandse dans ook is geweest, juist op het gebied van demokratisering en zelfbestuur, toch de twee trefwoorden van destijds, deed zich na 1969 een opmerkelijke paradox voor. Het extern knokken voor de autonomie en status van de dans binnen het theaterbestel en de samenleving in het algemeen heeft ook geleid tot een tegenwerkende interne kracht, die de verzelfstandiging van de uitvoerende dansers zelf vertraagde. In een tijd dat discipline, ambitie, prestatie, controle, gezag, routine etc. besmette woorden werden en de wereld in een anti-meritocratische, anti-autoritaire, repressief tolerante, ludieke verbeelding wenste te geloven, kwam de gespannen relatie tussen inhoudsbewaking en organisatiedwang natuurlijk danig in het gedrang, maar daarmee ook tot ontlading. Wat in een kwart eeuw was opgebouwd, werd in de volgende kwart eeuw ook onder druk gezet. Een explosieve wildgroei kon ook helemaal niet uitblijven. En zo hoort het ook in de kunst, als uitlaatklep van en commentaar op de wildgroei der werkelijkheid.

Het is over die spanning annex ontlading, die wrijving tussen inhoud en organisatie in het maakproces en de distributie van dans dat we het hier zouden kunnen hebben. Kort en bondig: in hoeverre worden er in de Nederlandse danssector eigenlijk nog tomaten gekweekt, laat staan gegooid? Is er nu nog wel behoefte aan, zowel bij dansers als bij publiek, of zijn we de tomatenslag voorgoed beu? Bij het bladeren in de jaarboeken na 1969 ben ik de tel kwijt geraakt, maar zo rond 1989 zat ik al op meer dan 2500 Nederlandse danspremières. Na de Storm ging het de dans voor de wind. Binnen dat onstuimige produktie- en consumptieproces kreeg Dik Trom een Januskop en hebben zich heel markante inhoudelijke maar ook organisatorische uitsplitsingen voorgedaan. Zeker ook in het onderwijs. Zij illustreren niet alleen ons aller veranderde attitude jegens het lichamelijke en zintuiglijke, maar ook de veranderde behoefte aan controle daarop. Die uitsplitsingen gaan zelfs zo ver dat een Vlaamse cultuur-socioloog als Rudi Laermans bij het vorige Spring Dance Festival serieus noteerde dat de toneeldans een soort non-genre is geworden. Als grensoverschrijdende kunst verloor zij haar grenzen, dus eigenheid. Zijn de gespreksgenoten het met die constatering eens?

Ik niet, al is de rekbaarheid van dans in haar relatie tot theater inderdaad verbazingwekkend groot gebleken. Voor mij is juist die acceptatie van grenzeloosheid van het eigen lichaam de eigenheid van dans. Al zitten we nu wel met gebakken kwetsen, in plaats van gebakken tomaten zoals bij het toneel. Ten eerste is daar de onweerstaanbare provocatie van de technokratische perfectionering. Kan het nog maximaler dan wij thans voorgeschoteld krijgen? Er is geen reden om aan te nemen van niet. Ten tweede en minstens even sterk was daar tegenover juist de tendens tot bewuste verwaarlozing van dansambachtelijke traditionele minima, waardoor de kloof binnen deze podiumkunst een onoverbrugbare lijkt te zijn geworden. Ten derde kwam begin jaren tachtig in die wrijving tussen maximalisering en minimalisering een derde stroom op gang, die ik maar - trendgevoelig als ik ben - de kunst van anatomical confusion zal noemen: de grote afbraak, onttakeling, decodering, deformatie, demontage begon. Na het da-da-isme is nu het de-de-isme aan slag. Die verwarring werd bewust gezocht en gezaaid. Echter: afbraak kan alleen na opbouw, onontdekking alleen na ontdekking.

Na 1969 bevindt de dans zich dus niet meer in het twee stromenland tussen academisch versus non academisch - tussen soft & hard energy, breed & smal, tussen to spitz or not to spitz, en al die ideologische conflicten en discussies die daarover in de afgelopen veertig jaar gevoerd moesten worden. De toneeldans bevindt zich in een drie stromenland. Maximalisatie - minimalisatie - onder huids. Op de electronic highway van dans heeft dat nog geen duidelijk beeld opgeleverd. Maar op die driebaansweg waar zowel rechts als links gepasseerd wordt, is wel duidelijk dat de relatie tussen choreograaf - uitvoerend danser(s) veranderd is. De exclusieve waarde van een danser is in de technologisch vervreemdende wereld belangrijker geworden.

Grootste probleem in de kwart eeuw sinds 1969 is immers ook de inflatie van de verschijning mens, zeker op een toneel. Destijds, in 1964 kon een naakte meid op het Spui nog wonderen verrichten. Enkele maanden geleden zag ik wel duizenden Phil Blooms met hun t-shirts naar Ritzen zwaaien. De helft met b.h., de andere helft zonder. Dat beeld haalde de voorpagina's, maar tsja, dat doen pasgeboren wasbeertjes in Artis tegenwoordig ook. En ik geloof niet dat Ritzen er opgewonden van werd. Hij liet het althans niet blijken, zoals destijds de machthebbers dat wel deden.

Er heeft zich na 1969 een gigantische verschuiving binnen gezagsverhoudingen voorgedaan. Dus ook in de dans in het algemeen en de toneeldans in het bijzonder. Dat geldt zowel in het maakproces van toneeldans, als in het bedrijfsmatige management daarvan, als in de distributie van dans, maar zeker ook in de houding van de dansconsumenten. Consumenten zijn er als het ware mee beurs gegooid, zeker ook toen dans door de reclamewereld werd ontdekt. Trekken zij zich daarom op hun vrije avonden uit de tempels der kunst terug om op de meest troosteloze, afgelegen plekken zelf te gaan dansen om de euforie van het kwetsen en gekwetst worden te beleven? Daarmee treffen zij de dansconsumptie in haar Achilleshiel, nog wel met haar eigen

middelen. Heeft de dans het stadium bereikt dat zij alsnog een actie, maar dan vanuit de zaal nodig heeft? Zo nee, waarom niet? En zo ja, wie gooit die tomaat?

Eva van Schaik
Amsterdam

REACTIE: DANSWETENSCHAP EN DANSERVARING

Joukje Kolff

Als reactie op de tekst van de lezing 'Dance Research in Holland: From a Premodern Past To a Postmodern Future?' (*Bulletin VDO* 3,3/4 (1994) 87-93) wil ik graag mijn gedachten over de discipline 'danswetenschap' met u delen. Ik denk dat een voorwaarde voor dansonderzoek is dat de danservaring zelf een belangrijke rol speelt en vooral dat de danser zelf erbij betrokken is.

Nog steeds is het zo dat het intellectuele vermogen wordt beschouwd als een vaardigheid die zich in de hersenen van de mens bevindt en waarbij het lichaam geen rol speelt. Daarmee wordt ook de wetenschap afgesneden van enige fysieke beleving. Deze wetenschap houdt zich uitsluitend bezig met een logika, die het lichaam vrijwel niet nodig heeft om tot conclusies te komen. Ondanks de opkomst van de vele *body-mind* theorieën in de jaren '70, heeft de invloed daarvan zich beperkt tot een klein publiek en is niet of weinig doorgedrongen tot de academische wereld. Al is het wat gewoner geworden om bijvoorbeeld te mediteren of onze kwalen met alternatieve geneeswijzen te behandelen, toch hebben bewijzen en waarheden in de universitaire wereld hun eigen logika, die vaak los staat van onze alledaagse beleving.

Ik denk dat dit diepgewortelde geloof in wat waar en wetenschappelijk is een oorzaak is van de moeilijkheid om tot de definiëring en practisering van een danswetenschap te komen. Voor zo'n discipline is het namelijk nodig de ervaring van de dans zelf te beschouwen als een noodzakelijke en waardevolle component binnen een onderzoek. Dat wil zeggen dat ons kinetisch zintuig, ofwel onze interne lichamelijke ervaring, moet worden ingezet en vertrouwd voor het trekken van conclusies. Frits Naerebout zei het al: 'When one studies movement, one should know it from inside.' Dit element is, volgens mij, het voornaamste dat een dansonderzoek kan onderscheiden van een onderzoek binnen een andere discipline.

Hieronder volgen wat voorbeelden van dansonderzoek, waarin lichamelijke ervaring een noodzakelijk ingredient is:

- Bij de reconstructie van dans is dans zelf het eindprodukt. Bij het voorafgaand historisch onderzoek en de uitvoering van het eindresultaat moet men zeker over enig 'kinetisch voorstellingsvermogen' beschikken. Soms wordt gebruik gemaakt van een dansnotatie. Een notatie kan niet geleerd worden zonder zelf te dansen.
- Voor de analyse van huidige dansen is notatie meestal ook van belang. Dansanalyse houdt vaak ook in dat men de verschillende kwaliteiten van de dans beschrijft. Al bestaat er over de betekenis van de termen, die hiervoor gebruikt worden, geen algehele consensus, deze is er wel in bepaalde mate onder

invloed van Labans Effort en Shape theorieën. De betekenis van deze termen kan men slechts leren door verschillende bewegingskwaliteiten zelf te ervaren en herkennen.
- Deze en andere dans- of bewegingstheorieën zijn niet alleen behulpzaam bij analyse van dansuitvoeringen, maar kunnen voor docenten en choreografen behulpzaam zijn. De praktische studie van ideeën over de componenten van dans, die het gevolg zijn van grondig onderzoek, biedt een handvat voor improvisatie, het vergroot het bewustzijn van de eigen beweging en van het choreografieproces en stimuleert een scherpe dansobservatie.

Ik werk aan de dansafdeling van de Ohio State University, waar men van een scheiding tussen dans in de praktijk en dans in theorie zou griezelen. De student leert naast de verschillende vormen van danstechniek, *partnering* en compositie bijvoorbeeld ook de beginselen van verscheidene *body-mind* theorieën, Labanotatie, Labans Effort en Shape theorie, dansgeschiedenis, onderzoeksmethoden en belichting. Niet alleen is het onderwijsprogramma divers, ook wordt binnen de les een theoretische zowel als praktische ervaring gestimuleerd. Zo kan iemand als eindprojekt voor de geschiedenisles een kleine reconstructie van een Isadora Duncan-dans maken of de stijl van August Bournonville dansend presenteren. De student wordt geoefend om ervaringen te beschrijven, projekten theoretisch te onderbouwen en onderzoeksvoorstellen met een behoorlijke literatuurlijst te schrijven.

De docenten zijn academici die in hun onderzoek de dans voorop stellen en inzien dat danservaring daarbij essentieel is. Men is altijd geïnteresseerd in een nieuwe kijk op dans of een nieuwe toepassing ervan, waardoor mensen van veel verschillende expertises zich hier bevinden en waardoor 'danstechnologie' een kans krijgt zich hier te ontwikkelen. Al die verschillende mensen hebben contact met elkaar en verrijken elkaars onderzoek. De tekstverwerker voor Labanotatie, 'Labanwriter', is hier bijvoorbeeld ontwikkeld en er wordt aan een nieuwe versie gewerkt. Een professionele notator is dichtbij om subdelen en tussenversies van het geheel te testen. De programmeur zelf krijgt wat lessen in de dansnotatie en ziet elke dag het gebruik van de software, waardoor het programma een gebruikersvriendelijk instrument wordt.

Op het moment werk ik aan een 'Multi-Media' documentatie over de choreografe Vickie Uris. Een van mijn taken hierin is het 'linken' van video aan dansnotatie. Doordat dit hier op de dansafdeling gebeurt, krijg ik onmiddelijk suggesties voor kleine onderdelen die ik kan laten zien. Dit heeft geleid tot nieuwe ideeën en mogelijkheden voor het projekt. Ik neem zelf danslessen en dans mee in een voorstelling. Al ben ik geen danser of choreograaf, ik ervaar de lessen en de omgeving als zeer behulpzaam voor mijn werk en studie.

Dansonderzoek en dans gaan samen: het lijkt mij dat door de artificiële scheiding in Nederland van de theaterschool in het HBO en theaterwetenschap in het WO, een situatie is gecreëerd waarin danswetenschap als aparte discipline onmogelijk vorm kan krijgen en waarin dansers moeilijk toegang

hebben tot een rijke bron van informatie. Ik zou daarom een intense uitwisseling tussen theaterschool en theaterwetenschap willen voorstellen, in ieder geval op dansgebied (als een fusie wat voorbarig is). Alleen zo kan dansonderzoek zich als aparte discipline vormgeven.

Joukje Kolff
Department of Dance
Ohio State University

DE CONFERENTIE DANS EN TECHNOLOGIE 1995

Joukje Kolff

Na de eerste conferentie Dans en Technologie in 1992 aan de University of Wisconsin-Madison en de tweede in 1993 aan de Simon Frasier University, vond van 18 tot 21 mei de derde conferentie Dans en Technologie plaats in York University in Toronto. Als medewerker aan het projekt 'OSU Multi media Dance Prototype' aan de dansafdeling van de Ohio State University, waarin het werk en leven van choreografe Victoria Uris wordt onderzocht en gedocumenteerd op CD-ROM, en als studente 'Dans en Technologie', woonde ik deze derde conferentie bij en presenteerde ik daar mijn werk betreffende het linken van labanotatie en video. Ik was ook zeer benieuwd te zien wie geïnteresseerd was, en wat er werd gedaan en waarom.

Aan de conferentie ging een serie volgeboekte workshops vooraf, waaronder een paar sessies over het gebruik van 'Life Forms' gegeven door Sang Mah, Lab Manager van het Graphics en Multimedia Research Lab aan Simon Frasier University, en Thecla Schiphorst. De laatste bezocht vorig jaar het TIN om Life Forms te introduceren. Scott Sutherland, vooral bekend door het software programma 'Labanwriter' dat hij ontwikkelde, hielp ongeveer 22 mensen om hun weg te vinden in het Internet op zoek naar aan dans gerelateerde onderwerpen. Ook leerde men hoe men zelf informatie aan dit netwerk kan toevoegen. Deze laatste kennis is, gezien de hoeveelheid en de diepgang van het gevonden materiaal, helaas nog niet wijd verbreid in de danswereld.

De conferentie zelf werd bezocht door ongeveer 80 mensen met verschillende interessen en achtergrond: informatici, bibliothecarissen, grafisch ontwerpers, musici, ontwerpers van computeranimatie en mensen die op verschillende manieren met dans bezig zijn, zoals dans-critici, geschiedkundigen, analisten, notators, docenten, choreografen en "uitvoerend dansers". De meeste mensen wilde net zo graag weten wat er op het gebied van Dans en Technologie gebeurt als ook vragen stellen over de redenen voor en consekwenties van de ontwikkelingen. Algemeen is nog steeds het idee dat dans een theaterkunst is, gecreëerd en uitgevoerd door mensen en niet door machines.

Technologie kan op verschillende manieren toegepast worden binnen de danswereld. Er kan een grove scheiding gemaakt worden tussen toepassingen voor onderwijs, documentatie en de dansvoorstelling zelf. Hoewel het woord technologie zowel computers omvat als bijvoorbeeld de ontwikkeling van mechanische instrumenten, video en belichting, werden vooral computertoepassingen geïntroduceerd. Op wat voor manier de computer behulpzaam kan zijn in de bovengenoemde gebieden, wordt wellicht duidelijk door enkele van de presentaties nader te belichten.

De conferentie ging van start met het projekt 'Dancing with the Virtual Dervish/ Virtual Bodies' van Yacov Sharir, waarin de danser/speler en het publiek op reis genomen worden door een virtuele wereld gecreëerd door Sharir zelf. Deze wereld stelt een lichaam voor, compleet met botten, de ruggegraat, het hart, enzovoort, zodat de reiziger op zijn tocht het innerlijke lichaam kan onderzoeken. De speler ervaart de wereld door een speciale bril, terwijl het publiek een projectie van de reis op drie muren ziet. De speler beslist waar te gaan door de bewegingen van de 'data glove' om zijn hand. Elke uitvoering is anders doordat de reiziger steeds andere richtingen zal kiezen. Iedereen, ook een gehandicapte, kan de reis ondernemen. Dit 'surfen' door een virtuele wereld kan sensaties veroorzaken als misselijkheid of duizeligheid of alsof men heel hard rent, terwijl men eigenlijk stil staat. Zo heeft Sharir een lichamelijke ervaring gecreëerd, ook al zijn slechts de ogen en één hand van de reiziger betrokken. Voor hem ligt de nadruk binnen dit technologische projekt op de ervaring van de reis en de connectie met het eigen lichaam.

In het werk van Robb Lovell en John Mitchell van Arizona State University wordt ook een virtuele wereld gecreëerd, die door de dansers zelf beïnvloed kan worden tijdens de voorstelling. Eén of meerdere camera's reageren op de aanwezigheid, de stilte of de bewegingen van dansers en sturen vervolgens een signaal, dat een verandering veroorzaakt in belichting, muziek, video of andere grafische projekties. Als een 'random' functie de reactie bepaalt of als de bewegingen van de dansers net iets verschillen per voorstelling, zullen de uitvoeringen steeds verschillend zijn. Soms hebben dansers het gevoel alsof ze door hun bewegingen communiceren met onzichtbare wezens in de ruimte. Het publiek daarentegen merkt vaak niet dat de effecten op een andere manier tot stand komen. Daarom kan men zich afvragen waar het systeem goed voor is. Antwoorden hierop kunnen zijn dat de aard van de voorstelling verandert, dat de ervaring van de danser anders is en dat het mechanisme inspirerend is voor sommige choreografen. Het systeem ontneemt de kunstenaar de directe controle over bepaalde gekozen effecten. Lovell en Mitchell verzekerden dat hun wens niet is om machines te ontwikkelen die dans of de compositie ervan overnemen, maar om een nieuw instrument aan te bieden voor de ontwikkeling van nieuw interessant werk. Een werk waarin het systeem is gebruikt is 'Time in the Eye of the Needle', waarvoor Lovell en Mitchell samenwerkten met musicus Andre Houle en choreograaf Michael Montanaro en zijn gezelschap.

Een ander projekt dat resulteerde in een voorstelling werd gepresenteerd door Chrys Gee en Jason Marchant, studenten aan de Unversity of Michigan. Zij composeerden een dansstuk in Life Forms en leerde de bewegingen vervolgens aan de dansers. Het resultaat was een verzameling suggesties voor de gebruikers en de ontwikkelaars van Life Forms en een redelijk, maar nogal mechanisch aandoende voorstelling, die ze op video lieten zien. Naar mijn oordeel miste het inhoud en bewegingskwaliteit. Life Forms is ook gebruikt

als een manier om kinderen te laten spelen met beweging. Ann Kipling Brown en Mary-Elizabeth Manley presenteerden beiden hun ondervindingen en de laatste liet dia's zien waarin kinderen van de lagere school de grootste lol hadden, terwijl ze de beweging uitprobeerden die ze zojuist gecreëerd hadden op de computer.

Thecla Schiphorst, Sang Mah en Lisa Naugel, danseres, choreografe en deel van het team aan Simon Frasier University, presenteerden het project waaraan men momenteel op die universiteit werkt. Sensoren worden gebruikt bij de waarneming van bewegingen van dansers. Dit wordt vervolgens vertaald naar de beweging van een figuur op het computerscherm. Ook werd 'body mapping' geïntroduceerd, waarbij de beweging van een lichaamsdeel wordt verbonden aan dat van een ander lichaamsdeel, zodat ze altijd tegelijkertijd plaatsvinden.

Andere presentaties waren vooral gericht op documentatie en onderwijs. Verscheidene CD-ROM's zijn in ontwikkeling, waarop informatie wordt vastgelegd in tekst, foto's en andere beelden, geluid en video. Velen proberen de grafische vormgeving af te stemmen op de aard van de informatie. Grafisch ontwerpster Roshi Givechi in het bijzonder maakte een mooie en geschikte vormgeving voor de introductie van een dansgezelschap. Thecla Schiphorst werkt aan een CD-ROM over Merce Cunningham. Scott Sutherland, Vera Maletic en hun team van Ohio State University documenteren en analyseren het werk en leven van een choreografe en onderzoeken de mogelijkheden waarin de informatie op een interessante manier georganiseerd kan worden. Dit nieuwe medium maakt het immers mogelijk om materiaal non-lineair en interactief te presenteren. Een deel van dit projekt, dat ik ontworpen heb, is het verbinden van de notatie van een dans met de video ervan. De gebruiker kan drie media -de staaf van de Labanotatie, de plattegronden van de Labanotatie en de video- in aparte 'windows' manipuleren en zo in elk van deze representaties van de dans een bepaald moment laten zien. De andere twee zullen dan vanzelf naar het corresponderende punt in de dansrepresentatie springen. De dansnotatie kan voorbij rollen, terwijl de video speelt. Andere toepassingen van de CD-ROM waren specifiek bedoeld voor gebruik in het onderwijs, voor dansgeschiedenis (Will Smith) of voor dansobservatie in het algemeen (Jacqeline Smith). In dit laatstgenoemde projekt kan een dans van verschillende gezichtspunten bekeken worden via meerdere video's van een dansstuk.

Er is nog veel dat ik niet genoemd heb. Zo werd er een hele middag gewijd aan videodans, terwijl Yacov Sharir een ander publiek leerden hoe verschillende software programma's gebruikt kunnen worden om een figuur een redelijk lichaam te geven en op het scherm te laten dansen. In andere sessies kwamen de documentatie van dansbeelden en een woordenboek-database van balletterminologie aan de orde.

De presentaties van vrijdag en zaterdag werden besloten met een forumdiscussie met de titel 'Does New Technology Call for New Critical Methodology?' en de toelichting 'What criteria do we use when critiquing computer generated choreography, virtual reality video-dance, or computer-animated dance, and how do/should those criteria differ, if at all, from traditional live dance performances?' Het panel bestond uit Janet Adshead-Landsdale (dansanalist), Lisa Doolittle (danser en dans-schrijfster), Michael Montanaro (choreograaf), Lisa Naugel (danseres, choreografe), Yacov Sharir (choreograaf, beeldend kunstenaar, dansdocent), Holly Small (danser, choreografe).

Uiteindelijk ging het er vooral over wat er nieuw en anders is aan computationele toepassingen vergeleken bij meer traditionele situaties. Er bestaat een intuitieve angst onder velen voor het gebruik van computers in kunst en vooral in dans. Kunst gaat immers over mensen en emoties en vooral dans is zo verbonden met het menselijke lichaam. Sharir herrinnerde zich dat dezelfde angst bestond in de tijd dat video nog maar net werd ingezet bij de creatie en documentatie van dansvoorstellingen. Kijk nu eens hoeveel het ons bevoordeeld heeft! Voor Montanaro is een nieuwe technologie slechts een nieuw instrument dat dans voornamelijk kan verrijken. Hij vroeg zich af of er wel een vaste methode bestond om dans te bekijken en bekritiseren. In ieder geval houdt de technologische ontwikkeling volgens hem niet in dat deze methode moet veranderen. Volgens Holly Small zou het publiek meer moeten weten van hoe bepaalde theatrale effecten of composities tot stand gekomen zijn bij de beoordeling van een voorstelling. Hierop werd geantwoord met het idee dat iemand een dans op verschillende nivo's kan waarderen. Men kan het bijvoorbeeld gewoon een mooi beeld vinden, men kan zich aangetrokken voelen tot de boodschap die gebracht wordt, de sfeer die gecreëerd wordt of men kan onder de indruk zijn van de technologische instrumenten die gebruikt worden. Men kan meer geïnteresseerd zijn in het produkt of meer in het creatieproces. Lovell en Mitchell zijn tevreden als het publiek niet merkt dat er iets bijzonders aan de hand is. Tegelijkertijd zou het voor een waarnemer misschien interessant zijn te weten dat camera-sensoren op grond van dansbewegingen bepaalde effecten teweeg brengen. Gee en Mason lieten een voorstelling zien, wat op zichzelf geen wereldnieuws verdient, maar te weten dat het puur op de computer gecreëerd is, maakt het stuk interessanter. Ik denk dat er wat dit betreft niets nieuws gaande is. Heeft de kennis over de achtergrond van een voorstelling niet altijd al de waarneming beïnvloed?

Een ander belangrijk punt, dat naar voren werd gebracht, betrof in hoeverre we gedwongen worden mee te gaan met technologische ontwikkelingen om werk te blijven produceren dat publiek trekt. De meeste mensen dachten dat deze dwang niet aanwezig hoeft te zijn. Een werk gaat uiteindelijk om de inhoud en intentie. Op grond daarvan kiest een choreograaf zijn instrumenten en methoden voor de creatie van het stuk. Technologie om de technologie, voor een flitsender indruk, doet uiteindelijk af aan het resultaat. Er werd

echter ook genoemd dat we nu eenmaal in een maatschappij leven waarin technologie alom aanwezig is. De gevoeligheid en de waardering van het publiek voor bepaalde media is door die maatschappij beïnvloed. De *unplugged* voorstelling zonder enige electriciteit zou nu heel anders overkomen dan 100 jaar geleden. Nemen machines het dus over van mensen? Nee, de mens blijft het belangrijkste component van een voorstelling. Maar wel is er een stroom van technologische ontwikkeling in gang gezet, waar we misschien niet aan kunnen ontsnappen als we het publiek nog willen roeren en boeien.

Natuurlijk zou een conferentie in Dans en Technologie niet compleet zijn zonder een dansvoorstelling, waarin technologie wordt toegepast. Zaterdagavond waren er dansuitvoeringen van Nusha Martynuk, 'Bound', van Li Chiao-Ping, 'Yellow River' en van Carter McAdams 'Night-Clumsy'. In alle drie werd video gebruikt om het werk te verrijken. Li Chiao-Ping schreef over haar werk: '... the use of video projection ... allows the work to be more layered, with multiple scenes unfolding concurrently. ... The additional visual information, provided via video projection forms a link to the solo dancer's inner world.'

De dagen waren intensief, indrukwekkend en motiverend en de mensen allemaal erg enthousiast. Op de laatste dag van het gebeuren werd het initiatief genomen om een internationale vereniging van Dans en Technologie op te richten. Ik zal vrij actief verbonden zijn met deze organisatie. De wens is om jaarlijks een conferentie te houden op steeds andere locaties. Het is nog niet zeker of er in de zomer van 1996 een conferentie georganiseerd kan worden, maar in ieder geval zal er een 'seminar' met verschillende workshops plaatsvinden hier op OSU.

Joukje Kolff
Columbus
28 mei 1995

DE INVLOED VAN DE URBANISATIE OP DE CULTURELE EXPRESSIEVORMEN VAN TRADITIONELE SAMENLEVINGEN. HET DANSREPERTOIRE VAN HET EILAND AMORGOS, GRIEKENLAND[1]

Varvara Bratopoulou

1. Inleiding

Na de Tweede Wereldoorlog onderging de Griekse samenleving vele ingrijpende veranderingen. De overgang naar een kapitalistische markteconomie was de drijvende kracht achter deze veranderingen. Het belangrijkste kenmerk van deze overgang was de sterke urbanisering. De urbanisering heeft in Griekenland twee kanten: ten eerste betreft het de ontwikkeling van rurale nederzettingen tot steden, voortdurend gevoed door de trek naar de steden vanaf het leeglopende platteland; ten tweede is er de tendens om overal, ook buiten de steden, het stedelijke leven te imiteren. Het zijn niet alleen de *mensen* die vanuit rurale gebieden naar de stad migreren: op hetzelfde moment gaat ook het economisch zwaartepunt verschuiven van landelijke gebieden naar stedelijke centra en raakt kapitaal geconcentreerd in die zelfde centra. Industrie, handel en overige dienstverlening nemen in omvang toe: de secundaire en de tertiaire sector groeien, de primaire sector verliest aan belang. Vooral de tertiaire sector groeit: 'het feit dat in Griekenland de overgang van een overwegend rurale economie naar een economie met een overontwikkelde tertiaire sector zich heeft voltrokken zonder een tussenstadium waarin de industriële sector een substantiële groei te zien gaf, is van doorslaggevend belang voor de wijze waarop de moderne Griekse samenleving zich geformeerd heeft'.

De urbanisatie is het raamwerk waarbinnen we de ontwikkeling van de culturele identiteit van specifieke Griekse gemeenschappen dienen te beschouwen. De bedoeling van dit onderzoek is te laten zien hoe de dansen van het eiland Amorgos zich ontwikkelden toen de locale cultuur met migranten mee verhuisde van het eiland naar de miljoenenstad Athene. Het dansrepertoire dat hier centraal staat, is dat van na de periode 1945-50 waarin een zeer omvangrijke migratie van Amorgos naar Athene plaatsvond. De migranten van Amorgos zijn sinds 1950 een integraal onderdeel van de Atheense stadsbevolking gaan uitmaken en bezoeken hun eiland voornamelijk gedurende hoge feestdagen (Pasen, Maria Hemelvaart, Kerstmis, het Carnaval) en gedurende de zomervakantie.

Er is veldwerk verricht te Athene en op Amorgos. Het onderzochte dansrepertoire is dat van folkloristische manifestaties, bals en feesten georganiseerd door de culturele verenigingen van migranten van Amorgos. Het materiaal is

[1] Een oorspronkelijk in het Grieks geschreven tekst, vertaald en enigszins bekort door F.G. Naerebout. De annotatie, met verwijzingen naar uitsluitend Griekse literatuur, is hier weggelaten.

verzameld door middel van observatie, participatie en interviews. Daarbij zijn ook opnamen gemaakt, die herbestudering mogelijk maken. Verder zijn zoveel mogelijk gegevens verzameld over de dansen van Amorgos vóór 1950. In de gevolgde etnografische methodiek, is na het stadium van empirische observatie en materiaalverzameling geprobeerd het gehele materiaal in samenhang te interpreteren, waarbij ook de historische data zijn betrokken.

2. Migratie en urbanisatie

Zoals gezegd was een hoofdkenmerk van de ontwikkeling van de Griekse samenleving na de Tweede Wereldoorlog de sterk in snelheid en intensiteit toenemende urbanisatie, met de bijbehorende ontvolking van het platteland. Deze urbanisatie betrof bovenal de stad Athene. Tussen 1940 en 1951 groeide de bevolking in de Atheense vlakte met 22,6 procent, en tussen 1951 en 1961 met 34,4 procent. In die zelfde perioden daalde de bevolking van de prefectuur van Thira (de eilanden van de zuidelijke Cycladen, waartoe ook Amorgos behoort) met 9,1 en 17,2 procent.

De oorzaken van dit vertrekoverschot op de eilanden liggen vooral op het economische vlak: het lage inkomen op het onderontwikkelde platteland, en de afwezigheid van alternative inkomstenbronnen vormden de belangrijkste stimulans voor de trek naar de stad. Daar was sprake van een groeiende banenmarkt in met name de tertiaire sector, en van een aanmerkelijk hogere levensstandaard. Door de ontvolking van het platteland werden de economische, sociale en politieke tegenstellingen alleen nog maar verder verscherpt. De stad beroofde het platteland van zijn menselijk potentieel, en ondermijnde zo de traditionele samenlevingsstructuren.

De mate waarin de stad de nieuwkomers kan absorberen, hangt af van de mate van industrialisatie. Griekenland is echter een land aan de periferie van de westerse kapitalistische wereld, waar de groei van de steden niet hand in hand ging met een uitbouw van de produktiesector. De steden waren veeleer consumptiecentra dan produktiecentra. De migranten die er binnenkwamen waren 'marginalen', in de zin dat zij hun inkomen slechts voor een deel uit losse arbeid binnen de stad verwierven, en verder afhankelijk bleven van hun rurale thuisbasis. In Athene kwamen de migranten terecht in de industrie (30,9 procent), de bouw (11,7 procent) en in de dienstverlening (31 procent). De handel echter beleef grotendeels in handen van de reeds zittende bevolking.

3. Dorp en stad

Het dorp is een kleine, zelfvoorzienende gemeenschap met een rurale economie. De horizon van de bewoners wordt bepaald door hun familie, hun werk op het land en hun sterk door plaatselijke gebruiken gestuurde dagelijkse

leven. Het gedrag en de denkbeelden vertonen een grote uniformiteit, onderbouwd door een sterke onderlinge sociale controle. De gemeenschap kenmerkt zich verder door een geringe economische specialisatie, door nauwe interne samenwerking en een grote externe onafhankelijkheid. De culturele expressievormen zijn een uiting van de collectieve, homogene materiële en geestelijke behoeften.

De stad wordt daarentegen gekenmerkt door anonimiteit en door onpersoonlijke relaties. We vinden er een hoge mate van economische specialisatie en arbeidsdeling, een inflatoir proces, want in de stad worden voortdurend nieuwe specialisaties ontwikkeld. Het spreekt dat alle zelfvoorziening en relatieve autonomie in de stad wordt uitgebannen. Naast dit economisch pluralisme staat ook een ideologisch pluralisme, dat vreemd is aan het veel uniformere geestesleven van het platteland.

4. Culturele expressie

Een kleine traditionele gemeenschap gehoorzaamt aan wetten die totaal verschillen van die van een moderne industriële samenleving. Met de sociale en economische verschillen corresponderen culturele. 'De dominante produktiewijze, het samenlevingstype waar een gemeenschap deel van uitmaakt ... zijn de belangrijkste factoren die de culturele vormen bepalen'. De sociale functie van culturele expressievormen, een integraal onderdeel van de culturele identiteit van een gemeenschap, staat in direct verband met de collectieve drijfveren en sociale controle, en de mate van zelfvoorziening en autonomie.

Het collectief karakter van de culturele expressie, als uniforme reacties op uniforme prikkels, gaat verloren in een stedelijke context. Ook de specifieke expressievorm dans onderging veranderingen van functie, waardoor deze in de stad niet langer kon functioneren als symbool van sociale identiteit en sociale integratie.

De jaren na 1950 vormen een overgangsfase tussen een dominante rurale levenswijze en een dominante stedelijke levenswijze. In een dergelijke fase, waarin de sociaal-economische randvoorwaarden zich wijzigen, treden adaptieproblemen op: het oude gaat verloren, het nieuwe is nog niet uitgekristalliseerd. Op termijn zien we dat de attitudes en het gedrag van de migranten radicaal veranderd zijn, maar in eerste instantie gaan de veranderingen te snel: de traditionele samenleving kan zich niet aanpassen, maar gaat verloren en laat een vacuum achter.

5. Amorgos

Van het midden van de 19de eeuw tot het Interbellum was Amorgos een rurale gemeenschap, met akkerbouw en veeteelt; het eiland heeft echter weinig vruchtbare bodem te bieden. De levensstandaard was bijgevolg laag, en de bewoners moesten hun landbouwactiviteiten aanvullen met seizoensarbeid en

enige huisarbeid (weven e.d.). Na 1882, toen er een reguliere bootverbinding met het eiland Syros werd ingericht, kwam Amorgos in toenemende mate in contact met de buitenwereld, en gingen handel en scheepvaart een belangrijker plaats innemen in de economie van het eiland. Dit leidde ook tot de eerste aanzetten tot urbanisatie op het eiland zelf. De markt van Amorgos werd afhankelijker van de markt van Syros, en van markten verderweg gelegen; Amorgos werd opgenomen in een markteconomie, met de bijbehorende geldcirculatie. De zelfvoorziening ging verloren, maar het economisch leven bleef nog redelijk in balans, en daarmee ook de traditionele samenlevingsvormen.

De rijke muziek- en danstradities van Amorgos zijn een indicatie van het feit dat dans er de belangrijkste expressievorm was, en dat door de bewoners ook een bijzondere waarde aan de dans gehecht werd. Iedereen nam aan de dansen deel, die daarmee een expressie waren van de homogeniteit en identiteit van de afzonderlijke gemeenschappen. De meest uitgevoerde dansen op Amorgos vóór 1950 waren de *syrtos*, de *ballos*, de *sousta*, de *kitsos*, de *arapina*, de *kalamatianos* en de *ni ke dre*. Sinds de grote uittocht die na de Tweede wereldoorlog inzette, zijn sommige dansen van het eiland verdwenen. Momenteel worden op het eiland vooral de *kalamatianos*, de *syrtos* en de *ballos* gedanst, en in mindere mate de *kitsos* en de *arapina*. Bij de migranten in Athene onderging het dansrepertoire op den duur veranderingen.

Zoals gezegd, was op Amorgos zelf reeds een urbanisatieproces begonnen: de groei van de handel en scheepvaart had een concentratie van kapitaal in de handen van de koopman-stedelingen op Amorgos bewerkstelligt, en er was sprake van een groeiende secundaire sector. De meerderheid van de bevolking werd echter niet direct door deze ontwikkelingen geraakt: zie het feit dat het hun gedepriveerde toestand is die hen ingeeft naar Athene te emigreren.

De migranten van Amorgos te Athene werkten in de industrie, de bouw en de dienstverlening, niet anders dan de andere groepen migranten. De verandering van omgeving en van werkomstandigheden beïnvloedde ook hun cultureel leven. We kunnen dat zien in hun dansen. Hierbij moeten we betrekken dat de migranten door het stichten van Amorgische verenigingen een krachtige poging deden hun eigen culturele identiteit te bewaren. Deze verenigingen organiseren bals, feesten en allerhande voorstellingen waar dansgroepen het locale repertoire van Amorgos levend proberen te houden. Paradoxalerwijze zijn het juist de activiteiten van de verenigingen die bijdragen aan een verandering in de kinetische inhoud van de dansen van het eiland.

Observatie en vervolgens morfologische analyse maken aard en omvang van de veranderingen duidelijk. Ten eerste de *syrtos*: deze dans is wijdverspreid op de eilanden in de Egeïsche Zee en vormt ook de basis van het Amorgische repertoire. Typisch voor de *syrtos* op Amorgos was de vorm van de open cirkel, waarbij de laatste danser naar het midden van de cirkel trekt, en waarbij tussen de eerste en de laatste danser alleen vrouwen de rij vormen.

Momenteel wordt de dans niet meer zo uitgevoerd: noch aan de specifieke vorm, noch aan de samenstelling van de groep dansers wordt de hand gehouden. De oorspronkelijke vorm was de expressie van een specifieke sociale structuur; nu die is weggevallen, worden ook regels die eerst als zeer basaal beschouwd werden, niet langer opgevolgd. Bij jongere dansers, tweede generatie, is dit geprononceerder dan bij de eerste generatie migranten.

Ten tweede de *ballos*, een mannendans die veel voorkomt in het Egeïsche gebied. Deze dans heeft de transplantatie naar de stad doorstaan zonder veel veranderingen. Alleen de jongste generatie dansers staat blijkbaar meer open voor de invloeden vanuit de dans van 'buureilanden' (die natuurlijk ook hun groepen migranten, compleet met culturele verenigingen, in Athene hebben), zodat de kinetische inhoud van de dans zich toch geleidelijk gaat wijzigen.

Ten derde de *kitsos*, ook een mannendans, waarin moed en kracht werden gedemonsteerd. Een feest placht met deze dans, voor twee mannen, te beginnen. Vergeleken met de *syrtos* is het een veel levendiger dans, met veel gestamp en veel improvisatie door de eerste danser. Deze dans was dan ook de graadmeter waaraan iemands danstalent werd afgemeten. Sinds de migratie wordt deze dans nog maar zelden uitgevoerd, en indien het gebeurt, dan is dat tijdens religieuze feestdagen gevierd op het eiland. In Athene is het dans die alleen door een folkloristisch dansgroepje wordt gepresenteerd bij demonstraties van het Amorgisch repertoire.

Ten vierde de *arapina*. Dit is een vrij recent ontstane vrouwendans, gedanst onder het zingen van het lied 'san pao eki stin Arapia' ('wanneer ik naar Afrika zal gaan'). Het oudste testimonium is uit 1948, het jaar dat de grammofoon het eiland Amorgos bereikte. Bestaande dansbewegingen werden aangepast aan de melodie van het populaire lied. tegenwoordig wordt de *arapina* nog maar hoogst zelden tijdens feesten uitgevoerd.

Ten vijfde de *ni ke dre*: een mannendans, als de *kitsos*, gekarakteriseerd door verandering van dansrichting aangegeven door verandering in de begeleidende muziek. De bijbehorende melodie wordt echter niet meer gespeeld, en de dans is na een korte opleving geheel uit het repertoire verdwenen.

Ten zesde de *sousta*, een paardans. Deze dans wordt nog gedanst, maar het ingrijpende wijzigingen. Vóór 1950 werd de dans op de *loggia*, het centrale plein van het dorp, uitgevoerd door één enkel paar. Het is een ingewikkelde dans met veel variaties. De muziek geeft de veranderingen van patroon, dansrichting of wijze van elkaar bij de hand houden aan: de structuur van de muziek en van de dans corresponderen met elkaar. In Athene werd alles veranderd, vanaf het aantal deelnemende paren tot en met elk kinetisch aspect. Doel van de veranderingen was simplificatie, zodat iedereen de *sousta* mee kan dansen. De jongeren vonden de dans te moeilijk, de dansgroepen wilden dat meer dan één paar tegelijk kon dansen.

6. Analyse en conclusies

Het dansrepertoire van Amorgos is zeker beïnvloed door het urbane milieu. De vorming van culturele verenigingen die veranderingen moesten helpen tegengaan, in een poging de eigen identiteit veilig te stellen, heeft het tij niet kunnen keren, in zekere zin het veranderingsproces bespoedigd! De invloed is te zien in het langzaam verdwijnen van dansen uit het repertoire, zoals in het geval van de *ni ke dre*, en de *arapina* en de *kitsos*, de laatste twee nog niet geheel uitgestorven, maar slechts zelden uitgevoerd, en in een proces van vormverandering, zoals bij de *sousta* en de *syrtos*. De veranderingen komen voort uit de wijziging van de sociale functie van deze dansen, en van de esthetische opvattingen van de mensen van Amorgos. De dansen waren een expressie van de fundamentele sociale waarden van de samenleving en van de sociale cohesie en sociale organisatie (met name ook de relatie tussen beide seksen) van die samenleving. In de geïndividualiseerde, gesegmenteerde consumptiemaatschappij van de moderne stad, is de dans niet langer de expressievorm van de intellectuele, morele en esthetische denkwereld van de traditionele gemeenschap, en helpt niet langer deze denkwereld te vormen en aan volgende generaties over te dragen.

Varvara Bratopoulou
Athene

RECENSIES

Ivor Guest, *Ballet in Leicester Square. The Alhambra and the Empire, 1860-1915*, London 1992 Dance Books. ISBN 1 85273 034 X

Met de komst van 'de Zweedse Nachtegaal' Jenny Lind in 1847 was het in zekere zin gedaan met het ballet aan het Londense Her Majesty's Theatre: de grote dagen van het romantisch ballet leken voorbij te zijn, de opera triomfeerde. In de decennia daarop kwam het Engelse ballet in de malaise terecht die kenmerkend zou worden voor de danskunst in West-Europa en waaruit Parijs en Londen pas weer ontwaakten toen daar in 1909 het Diaghilev-ballet verscheen. Maar in Engeland heeft er een 'missing link' bestaan waardoor de tradities van de klassieke dans in stand konden worden gehouden: het ballet in de music halls, nu door Ivor Guest in een ouderdomswerkje onderzocht en alleraardigst beschreven.

Guest heeft zich meer dan veertig jaar lang met de geschiedenis van het negentiende-eeuwse ballet beziggehouden. Dat resulteerde in ongeveer twintig publicaties op dit gebied, die in toenemende mate uitblonken door grondigheid van bronnenonderzoek, zorgvuldige documentatie, visie op de periode in een breed cultureel en sociaal opzicht, en, niet op de laatste plaats, door die gemakkelijkheid van stijl en leesbaarheid waarmee Engelse geesteswetenschappers zich vaak positief onderscheiden van hun collega's op het continent.

Guests standaardwerken *The romantic ballet in England*, *The ballet of the Second Empire* en *The romantic ballet in Paris* hebben de grondslag gelegd voor elk verder onderzoek naar het ballet tijdens de Romantiek in hoogtij- en nadagen. Zijn meesterwerk zou ik de monumentale Perrot-biografie van 1984 willen noemen. Guest heeft als eerste gezien dat Jules Perrot dé sleutelfiguur is geweest bij de verdere ontwikkeling van het achttiende-eeuwse *ballet d'action* en dat Marius Petipa hem als leermeester niets dan dank verschuldigd was. De Perrot-biografie is opgedragen aan de nagedachtenis van Yuri Slonimsky, een Russisch ballethistoricus, die in 1978 stierf en zelf een boek over Jules Perrot voorbereidde, 'with whom I corresponded almost weekly for some twenty years, but never met', schrijft Guest. Toen Slonimsky, gekweld door ziekte, inzag dat hij met zijn projekt de eindstreep niet zou halen, heeft hij zich er ononderbroken voor ingezet zijn Engelse collega aan te moedigen en te adviseren. Deze uitweiding zegt mijns inziens veel over de wetenschappelijke gedrevenheid en liefde voor de geschiedenis van het ballet van de 'Grand Old Man' Ivor Guest.

In *Ballet in Leicester Square* worden de opkomst en neergang van het ballet aan het Alhambra (1860-1912) en het Empire (1884-1915) beschreven. En tot onze verbazing – het gaat immers maar om ballet in music halls – duikt daar een rij illustere namen op: Pierina Legnani, George Bernard Shaw, Arthur Sullivan, Ekaterina Geltser, Katti Lanner, Enrico Cecchetti en Adeline Genée.

Guest wijst er in de voortreffelijke inleiding van zijn boek op, dat rond 1850 het ballet in Engeland er vrij slecht voorstond. De grote tijd van het romantisch ballet aan het Her Majesty's Theatre was er één geweest van 'exotic importations' (p.2), hoewel met een Engels *corps de ballet*. In het midden van de eeuw was er géén gezelschap dat capabel was zich tot een nationale compagnie te ontwikkelen, en géén gevestigde balletopleiding. Toch werd er ook toen heel wat gedanst: in de kleinere theaters, in de Christmas pantomimes. Nauwkeurig behandelt Guest de wankele sociale positie van deze dansers en vermeldt zelfs hun precieze gages.

Vanaf 1860 nu ontstond voor de dansers een nieuwe mogelijkheid om op te terden: de music halls met grote tonelen, waar tussen andere nummers balletten werden gepresenteerd met 'a different character' (p.6), bepaald door het profijtbeginsel en de smaak van een groot publiek. Aan deze bloeiende danscultuur kwam een einde met de Eerste Wereldoorlog toen in Engeland de revue opkwam en de balletliefhebbers iets totaal nieuws leerden kennen: Les Ballets Russes. Maa dankzij de music halls waren belangrijke tradities bewaard gebleven. Engeland bezet beroepsdansers, van wie de besten bij Diaghilev en Pavlova terecht konden, en een balletpubliek. Vier van de vijf stichters van de Royal Academy of Dancing, onder wie Adeline Genée, hadden een loopbaan achter de rug aan het lhambra of aan het Empire.

Na Guests inleiding volgen twee grotere gedeeltes over beide music halls, waarbij mn zich hooguit kan afvragen of het nodig was geweest zo uitvoerig in te gaan op de plots van zoveel balletten die ook door Guest zelf als tweederangs worden beschouwd. Maar voor mij maakt de context alles goed. Niet alleen zijn de analyses heel plastisch, maar ook krijgen we een schat aan informatie doordat verschillende balletten in een breed internationaal, ballethistorisch perspectief zijn geplaatst (hier worden veertig jaar hard werken aan één onderwerp weer merkbaar). En dan is er nog de luchtige beschrijving van de uitgaanswereld in het Victoriaanse tijdperk: beide theaters hadden een promenade waar de *beau monde* af- en aanging. Guest citeert een vermakelijke herinnering van Cyril Beaumont, die als jongetje met zijn vader het Empire bezocht, maar die minder onder de indruk was van het ballet dan van het vrouwelijk publiek op de promenade, waarvan de gezichten 'enhanced by make-up, presented a most fascinating appearance, at times seductive and occasionally sinister and mysterious like certain drawings by Aubrey Beardsley' (p.92).

Het Alhambra was groter dan het latere Empire. Het kon 3500 toeschouwers herbergen en had een enorm toneel voor de steeds spectaculaire aankleding. In de begintijd ondervond het theater veel moeilijkheden om een 'dance license' te krijgen, nodig om *ballets d'action* te mogen opvoeren. Die werd verkregen toen in 1872 Jacobi muzikaal directeur werd: een inspirerend componist die voor het Alhambra vijfenveertig voortreffelijke balletpartituren maakte. De balletten, die vaak een half jaar of langer liepen, waren afwisse-

lend serieus of op een 'topic' gebaseerd ('Our army and navy', de opkomst van de sport enzovoort). Het *corps* bestond uitsluitend uit danseressen, deels in travestie (evenals de vertolksters van de mannelijke hoofdrollen).

Dit begint allemaal pas écht interessant te worden, wanneer we bijvoorbeeld te horen krijgen dat hier al in 1884 een ballet 'The Swans" opgevoerd werd, duidelijk geïnspireerd op 'Het Zwanenmeer' van zeven jaar daarvoor, en in 1890 'The Sleeping Beauty' in een choreografie van Léon Espinosa, een goede vriend van Marius Petipa! Bovendien werd in het laatste ballet de prinses vertolkt door delegendarische Pierina Legnani, die zes jaar lang aan het Alhambra verbonden was. Een andere danseres, Erminia Pertoldi, 'a very handsome *danseuse* of statuesque proportions' (p.31), werd door George Berhard Shaw vereeuwigd in zijn roman *Immaturity*; ze is tevens de Terpsichore uit zijn dagboeken. Maar Shaw zou Shaw niet zijn, wanneer hij met zijn scherpe blik ons niet het volgende doordenkertje over het algemene verval van het ballet zou opgeven: '[Ballet] is by no means unpopular... Unfortunately, it is so remote from life that it is absolutely unmoral, and therefore incapable of sentiment or hypocrisy' (p.56). In 1911 kwamen de *Ballets Russes* naar Londen en zag het Alhambra zich genoodzaakt tegen schandelijk hoge gages Alexander Gorsky en geltser van het Bolshoi te engageren. Het einde kwam in zicht toen in de jaren daarop de revue het music hall-bedrijf ging aflossen.

Bij de geschiedenis van het Empire staan twee vrouwen centraal: Katti Lanner en Adeline Genée. De door Guest grondig uitgezochte loopbaan van Lanner, die in Bordeaux 'de Taglioni van het Noorden' genoemd werd, en die van 1887-1905 balletmeesteres van het Empire was, kan als een welkome aanvulling van het onderzoek naar onze eigen balletgeschiedenis beschouwd worden. Rebling vermeldt in *Een eeuw danskunst in Nederland* (Amsterdam 1950) dat Lanner in 1871 twee maanden lang met haar compagnie in het Amsterdamse Grand Théâtre van Van Lier optrad. Nu weten we dat dat optreden na haar eerste Londense seizoen in een wintertournee naar onder meer België moet worden ingepast. Al in 1875 vestigde Lanner zich voorgoed in de Britse hoofdstad, waar ze een eigen school bezat aan de Tottenham Court Road. Samen met C. Wilhelm, een Engelse costuumontwerper met een fabelachtig gevoel voor kleur, verzorgde zij voor het Empire talrijke balletten.

Ook bij het Empire wisselden zich up-to-date balletten met dramatische werken af. En onder de solisten waren weer beroemde namen: Carlotta Brianza, Cecchetti en vanaf 1897 Adeline Genée, die vooral onvergetelijk werd door haar Swanilda-vertolking in de 'Coppelia' van 1906. Ook hier ging men op een gegeven moment Russen engageren: Lydia Kyasht in 1908, Bolm als balletmeester in 1910. Maar ook aan het Empire was het tij niet te keren. In 1916 werd het *corps de ballet* afgeschaft, in de twintiger jaren triomfeerden *Les Ballets Russes* op dit toneel en het einde was een degradatie tot bioscooptheater.

Guests werk, met zijn voorbeeldige appendices, is een ware goudmijn voor liefhebbers van balletgeschiedenis.

Hans Uitman
Utrecht

Steven H. Lonsdale, *Dance and ritual play in Greek religion*, Baltimore 1993 The Johns Hopkins University Press [Series Ancient Societies and History]

Toen ik dit boek voor de eerste maal ter hand nam, waren mijn verwachtingen bijzonder laag gespannen. Lonsdale's vorige boek over de dans, *Animals and the origins of dance*, Londen 1981, was namelijk uiterst teleurstellend geweest: wie op basis van de veelbelovende titel (eindelijk weer eens een boek, speculatief, maar up-to-date, over het ontstaan van de dans) handelde, kocht een kat in de zak: een onvoorstelbaar ouderwetse compilatie van etnografische rariteiten, zonder vorm en zonder een spoor van een theorie die die vorm had kunnen leveren. Maar dit nieuwe boek is stukken beter: het feit dat Lonsdale classicus is, maakt zijn optreden binnen de veilige kaders van de oude geschiedenis heel wat overtuigender dan zijn uitstapje op het antropologische terrein. Wie dus op basis van zijn ervaringen met *Animals and the origins of dance* Lonsdale verder links wil laten liggen, vergist zich. Dit tweede boek is prettig geschreven en informatief, heeft wel degelijk vorm en is allerminst ouderwets. Wat weer niet wil zeggen, dat het boek geen tekortkomingen heeft.

Zeer positief is het feit dat Lonsdale zich niet inlaat met speculaties omtrent de feitelijke dansbewegingen: hij stelt duidelijk dat zijns inziens de vorm van de antiek Griekse dansen voor ons verloren zijn. Al even positief is dat hij ons onvermogen te reconstrueren hoe deze dansen er uit zagen, niet ziet als een belemmering om zich toch met deze belangrijke danstraditie bezig te houden. Ik stem geheel in met deze benaderingswijze, die inhoudt dat wanneer vorm verloren is (en daarmee vorm-functie analyse onmogelijk), er nog altijd een heleboel materiaal resteert om de dans te bestuderen als een maatschappelijk fenomeen. Het is alleen enigszins merkwaardig dat Lonsdale het doet voorkomen dat dit de opvatting is van elk weldenkend mens, zodat verdere discussie overbodig is. Juist op het gebied van de Griekse dans is er een hele onderzoekstraditie, overwegend Frans, die nu juist datgene probeert te doen dat volgens Lonsdale onmogelijk is: de reconstructie van de dansen uit de klassieke Oudheid. Deze traditie zette in met Maurice Emmanuel aan het einde van de 19de eeuw; vervolgens werd in de jaren 20 en 30 van deze eeuw de fakkel overgenomen door Louis Séchan, na de Tweede Wereldoorlog door Germaine Prudhommeau, terwijl op het ogenblik Marie-Hélène Delavaud-Roux het allemaal nogmaals probeert. Lonsdale vermeldt Emmanuel, Séchan en Prudhommeau in zijn bibliografie, zonder enig commentaar. Dat is nu zeer merkwaardig: ofwel men negeert deze Franse 'school' geheel en al, of, wat mijn voorkeur verdient, men gaat het debat met hen aan. Enkele auteurs die thesen verdedigen die geheel tegengesteld zijn aan je eigen

werk slechts noemen, zonder hun werk te bekritiseren, is vragen om verwarring bij de gemiddelde lezer.

Als Lonsdale meent de bewegingen niet te kunnen reconstrueren, wat is dan wel zijn doel? In zijn eigen woorden: 'to provide a theoretical framework for dance', en ten tweede 'to examine various realizations of dance in the body politic' (p. xvii). De realisatie van elk van deze doelstellingen vergt ongeveer de helft van het boek (respektievelijk 136 en 139 pagina's). De zinsnede 'theoretical framework' doet, zeker in combinatie met de herhaalde verwijzingen naar 'comparative anthropology' vermoeden, dat Lonsdale zich heeft verdiept in de theorievorming binnen de dansantropologie en danswetenschap in het algemeen, zoals die sinds pakweg 1960 gestalte heeft gekregen. Maar niets van dat alles: geen Kurath, Hanna, Kealiinohomoku, Royce, Keappler, Blacking of Lange. Lonsdale probeert in het eerste deel van zijn boek de moderne theorieën juist buiten de deur te houden, en betrekt zijn 'theoretical framework' van Plato en van de Griekse mythologie. Plato wordt door hem ten tonele gevoerd als een antropoloog *avant-la-lettre*, en de mythologie levert 'the divine prototypes' voor de dans in de menselijke samenleving. Door antiek Griekse concepten centraal te stellen in zijn onderzoek komt Lonsdale toch weer dicht in de buurt van zijn *Animals and the origins of dance*, waar de verhalen van Navahos en Inuit ook zonder meer op het bordje van de lezer gestort werden. Dit soort emic-benaderingen (we stellen ons op het standpunt van de bestudeerden en gebruiken zoveel mogelijk hun referentiekader) zijn m.i. slechts voor zeer beperkte doeleinden geschikt. In ieder geval is er sprake van een zeer ongewenste circulariteit wanneer het bronnenmateriaal het 'theoretical framework' moet leveren waarbinnen datzelfde bronnenmateriaal geïnterpreteerd gaat worden. Was Lonsdale's vraag louter geweest: 'wat voor gedachten werden er in de antieke wereld over het fenomeen dans geformuleerd?', dan zou ik met zijn emic-benadering vrede kunnen hebben. Maar 'to examine various realizations of dance in the body politic' is andere koek, en vraagt om een etic-aanpak: de interpretatie van het antieke bronnenmateriaal aan de hand van een modern theoretisch kader met het bijbehorende moderne begrippenapparaat. Ik zeg vanzelfsprekend niet dat filosofie of mythologie niet kunnen bijdragen aan de verheldering van de functie of betekenis van bepaalde dansen (al doen zich bij hun gebruik forse problemen voor!). Maar dat kan m.i. alleen wanneer men zich reeds langs andere en onafhankelijke weg een idee heeft gevormd over wat de functies en betekenissen van dans zoal zouden kunnen zijn.

In het tweede deel van zijn boek spreekt Lonsdale over wapendansen, vrouwelijke rites de passage, dansen als ontmoetingsplaats van de seksen, rouwritueel, en de dans binnen persoonlijke religie. Hierbij komen ook zaken aan de orde die niet onder dans te rekenen zijn, tenminste niet onder de dans zoals Plato die afbakent, maar deze zaken worden afgedekt door het begrip 'ritual play' in de titel van het boek. Zoals iedereen kan zien is deze taxono-

mie niet direct bevredigend: de hoofdstukken bespreken totaal verschillende categorieën, die niet simpelweg naast elkaar te plaatsen zijn. 'Wapendans' is een formele categorie, 'vrouwelijke rites de passage' is een categorie op basis van functie en gender, enzovoort. Maar de hoofdstukken tezamen leveren wel een redelijk complete behandeling van het materiaal op. De bespreking van dit materiaal is degelijk en up-to-date: de grote Zwitserse godsdienstwetenschapper Burkert wordt expliciet aangevoerd als inspiratiebron, twee citaten uit Burkerts werk doen dienst als hoofdstukmotto's, en Burkert komt in annotatie en bibliografie meermalen voor. Toch lijkt het of de 'Parijse school' van Griekse mentaliteits- en godsdienstgeschiedenis een grotere invloed heeft gehad dan Burkert, zelfs al krijgen de voormannen Vernant, Vidal-Naquet of Detienne nu niet direct een centrale plaats toebedeeld. Maar het blijft tussen de regels doorlezen: afgezien van de vermelding van Burkert als voorbeeld, laat Lonsdale na duidelijk te maken waar we hem theoretisch dienen te plaatsen. Maar dat past vanzelfsprekend in het beeld dat we al hadden.

Lonsdale's boek blijkt uiteindelijk uit te draaien op een studie van de dans in de Griekse voorstellingswereld, eerder dan in de Griekse 'body politic', wat met zijn emic-stellingname niet hoeft te verwonderen. Maar de vraag naar de inhoud van gedachten is een lastige, voor elke periode van de geschiedenis. Lonsdale heeft de hele bibliotheek ondersteboven gekeerd op jacht naar geschikte items om het hoofd van 'de oude Griek' mee te vullen. Deze standaard Griek is een man/vrouw leefde in pakweg het Athene van de 4de eeuw (Lonsdale maakt onvoldoende duidelijk over welke plaats en tijd wij spreken). Lonsdale reconstrueert het denken van deze imaginaire persoon. M.i. is een dergelijke reconstructie puur fictief, en een resultaat van enkele eeuwen gepeuter aan de antieke bronnen en van de vele handige naslagwerken die dat heeft opgeleverd. Naarmate nieuwe informatietechnologie het zoeken naar schijnbaar relevante teksten en afbeeldingen zal vereenvoudigen (nu al staat de hele antiek Griekse literatuur op CD-ROM), zal de gereconstrueerde voorstellingswereld van het antieke individu ook van jaar tot jaar gecompliceerder worden! Wie niet zo erg geïnteresseerd is in speculatie over de Griekse geest, teneinde de dans een plekje toe te bedelen in die jungle van associaties, maar liever iets verneemt over hoe de dans feitelijk functioneerde in het Griekse (religieuze) leven (hoe vaak, door wie, bij welke gelegenheid, enzovoort), zal met Lonsdale's boek niet veel opschieten. Maar Lonsdale doet wat hij doet zeker niet slecht, en binnen de beperkte kaders die hij zelf voor zijn werk heeft vastgesteld, zijn zijn speculaties interessant en goed beargumenteerd.

Zoals alle delen in de Johns Hopkins Ancient Society and History serie, is dit een zeer verzorgd boek, gedrukt op mooi lichtgetint papier, in een degelijke linnen band en met goedgekozen illustraties. Drukfouten heb ik niet gezien. Het is jammer dat de annotatie en bibliografie blijk geven van een ontoelaatbare slordigheid: verwarrend is *TAPA* 78 (1948) voor 79 (1948), *Representations* 1 (1985) voor 11 (1985); *Hermes* 99 (1970) voor 98 (1970); *RIA* 3 (1932) voor 3 (1931); E. Pfühl heet E. Pfuhl; Borthwicks bijdrage aan Grant

& Kitzinger, *Civilization of the ancient Mediterranean*, staat niet in deel 2, maar in deel 3; Emmanuels *La danse grecque* verscheen niet in Genève in 1890, maar in Parijs in 1896; Meuli's Habilitationsschrift *Der griechische Agon* uit 1926 werd heruitgegeven door Merkelbach in 1968, niet 1979. Verder zijn er verscheidene incomplete verwijzingen en kleine foutjes. In dit soort gevallen hoop je maar dat dergelijke slordigheden in de afwerking niet symptomatisch zijn voor de manier waarop de auteur zijn onderzoek verricht.

Frits Naerebout
Voorschoten

APPARAAT

LOPENDE BIBLIOGRAFIE: ARTIKELEN

Opgenomen is een *selectie* van recente tijdschriftpublicaties op dansgebied (1990 en volgende jaren). Een selectie, want volledigheid nastreven is tot mislukken gedoemd. Criterium voor selectie is de mate waarin een publicatie van wetenschappelijk belang geacht mag worden, waarbij de redactie zeer goed beseft dat dit altijd een arbitraire keus zal blijven. De korte samenvattingen/beoordelingen van de inhoud opgenomen in deze bibliografie maken deze tot meer dan een onvolledige reproductie van uitgebreider bibliografische hulpmiddelen die de dansonderzoeker reeds ten dienste staan. De individuele contribuanten zijn verantwoordelijk voor de inhoud van de samenvattingen/beoordelingen. De titels zijn in willekeurige volgorde gerangschikt en doorlopend genummerd. Een te verschijnen trefwoordenindex en lijst van gedépouilleerde tijdschriften zullen t.z.t. de bibliografische informatie helpen ontsluiten.

Jordan, Stephanie & Helen Thomas, 'Dance and gender: formalism and semiotics reconsidered', *Dance Research* 12.2 (1994) 3-14

Aan de hand van een analyse van het Balanchine's 'The Four Temperaments' en Siobhan Davies' 'Rushes' worden formele en semiotische benaderingswijzen van de dans tegen elkaar afgezet, waarbij het juist de confrontatie van twee manieren van kijken is die de meerwaarde oplevert. Tevens wordt expliciet gemaakt dat de gekozen methodiek toepasbaar is op dans die de gangbare man-vrouw relaties problematiseert, en op dans die dat niet doet, of niet lijkt te doen.

Adshead-Lansdale, Janet, 'Dance analysis in performance', *Dance Research* 12.2 (1994) 15-20

Adshead-Lansdale reageert op de opmerkingen van Naomi Jackson op het boek *Dance analysis: theory and practice*, waarvan zij de redactie voerde. Met name Jacksons idee dat Adshead c.s. dansen zien als vergelijkbaar met literaire teksten, waarvan de interpretaties aan de nietsvermoedende 'lezer' van die tekst worden opgelegd, wordt door Adshead weersproken.

Kane, Angela & Jane Pritchard, 'The Camargo Society, part 1', *Dance Research* 12.2 (1994) 21-65

Degelijke recht toe recht aan geschiedschrijving van de Camargo Society, een uiterst belangrijk privé initiatief dat vanaf 1930 zorgde voor een reeks van balletvoorstellingen die aan de basis lagen van de opbloei van het Britse ballet. De voorgeschiedenis en doelstellingen worden hier voor het eerst uit de doeken gedaan. Pp.35-65 bieden een volledige repertoire-lijst van de Society voor de periode 1930-1933, en statuten e.d. Een tweede deel met een analyse van het repertoire volgt.

Jürgensen, Knud Arne, 'Is the Flower Festival Pas de deux by Bournonville and Paulli?', *Dance Research* 12.2 (1994) 66-113

Uitputtende behandeling van de in de titel gestelde vraag. De muziek blijkt niet van Holger Simon Paulli, maar van de Oostenrijker Matthias Strebinger, en de choreografie is wel van Bournonville, maar zeker niet typisch Bournonville: juist een poging van Bournonville om 'vreemd te gaan'! Met een uitgebreide analyse van de partituren en een lijst van alle relevante bronnenmateriaal. Mooie illustratie van hoe degelijk onderzoek algemeen geaccepteerde 'waarheden' onderuit kan halen.

Blazekovic, Zdravko, 'Salonsko kolo: dance of nineteenth-century Croatian ballrooms', *Dance Research* 12.2 (1994) 114-126

Artikel van de transformatie van de Kroatische volksdans *kolo* in een dans voor de ballrooms van Zagreb, zoals die na 1830 onstonden. De formele aspecten worden besproken, maar vooral de ideologische achtergronden: het dansen van de *kolo*, gezien als de Kroatische dans bij uitstek, moet in een nationalistisch licht gezien worden.

Arcangeli, Alessandro, 'Dance under trial: the moral debate 1200-1600', *Dance Research* 12.2 (1994) 127-155

In vogelvlucht gaat de auteur door de geschiedenis van de christelijke dans-kritiek, zowel uit katholieke als protestantse kring. De hoofd-argumenten tegen de dans in stelling gebracht worden gerubriceerd. Nuttige bibliografie in de annotatie.

Hedreen, Guy M., 'Silens, nymphs, and maenads', *Journal of Hellenic Studies* 114 (1994) 47-69

Enigszins iconoclastisch artikel over de dansende volgelingen van de god Dionysos zoals we die op Grieks aardewerk aantreffen. Hedreen is zeer kritisch ten aanzien van eerdere interpretaties van dit materiaal, en wil het een en ander in een dramatische context situeren.

Brunner-Traut, Emma, 'Neger- und Zwergentänze im Alten Aegypten', *Nikephoros* 6 (1993) 23 evv.

Artikel van de auteur van het gezaghebbende *Der Tanz im alten Aegypten nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnissen*, Glückstadt 1938 (Aegyptologische Forschungen 6), derde, uitgebreide druk 1992. Helaas is dit een artikel dat een zeer achterhaalde, soms zelfs ronduit onaangename toon aanslaat. De benadering van Afrikaanse dans als de emotionele uitbarstingen van 'wilden' kunnen we beter achter ons laten. Brunner-Traut moet van een rustige oude dag gaan genieten.

[selectie/samenvattingen: F.G. Naerebout]

BULLETIN VDO: AANWIJZINGEN VOOR AUTEURS

Het Bulletin verschijnt vier maal per jaar, omvang en inhoud wisselend. Copij is gewenst voor de volgende rubrieken:

artikelen. Korte essays (5-10 pagina's A4, indien langer eerst contact opnemen met de redactie): thematische, bibliografische overzichten, samenvattingen van eigen monografieën, proefschriften, scripties, enzovoort, oorspronkelijke artikelen.

apparaat. Bibliografische informatie inzake artikelen en monografieën die men beschouwt als voor de VDO en haar doelgroep interessant en van wetenschappelijk belang (vanwege de inhoud, dan wel vanwege de bruikbaarheid als bron voor wetenschappelijk onderzoek). Indien mogelijk de titels aanleveren met een korte omschrijving, eventueel beoordeling van de inhoud, zodat een beredeneerde bibliografie resulteert.
NB: publicaties relevant voor dansonderzoek in de ruimste zin, verschenen buiten de gespecialiseerde tijdschriften, genieten prioriteit, zeker indien deze ook niet in de normale bibliografische hulpmiddelen te traceren zijn (bv. omdat in de titel niet over dans wordt gerept). Ook ongepubliceerd werk, zoals scripties, graag doorgeven!

recensies. Korte dan wel uitvoeriger boekbesprekingen van welke titel dan ook welke men voor de VDO relevant acht.

varia. Reacties op eerdere publicaties in het Bulletin. Alles wat een eerlijk debat kan helpen bevorderen. Verzoeken om (dan wel aanbiedingen van) hulp, bijstand. Korte nieuwsfeiten.

Aanlevering van de copij: bij voorkeur op floppy. Beide formaten, verschillende densities, maar alleen MS-DOS (dus géén Apple!). WordPerfect 4.2, 5.0 of 5.1, dan wel een kale DOS/ASCI-tekst (gekozen formaat graag op floppy vermelden!). Floppies worden op verzoek geretourneerd. Is het bovenstaande onmogelijk dan een goed leesbare tekst op papier.

De bibliografische gegevens als volgt vormgeven:
- M.J. Adams, 'Celebrating women: girls' initiation in canton Boo, Wè/Guéré région, Côte d'Ivoire', *L'Ethnographie* 86.2 (1991) 81-115
- Cherniavsky, F., *The Salome Dancer, the life and times of Maud Allan*, Toronto 1991 [hierachter toevoegen, indien bekend: uitgever, aantal pagina's en ISBN].

COLOPHON

Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek (VDO)
Verschijnt vier maal per jaar.

Doel van de VDO is zowel het wetenschappelijk als praktisch onderzoek op het gebied van de dans te bevorderen, de onderlinge informatie- en kennisoverdracht tussen de leden, afkomstig uit verschillende disciplines, te verbeteren en werkcontacten in (inter)nationaal verband te stimuleren, dit alles via de weg van studiedagen, publicaties en bemiddelingsactiviteiten. Het lidmaatschap staat open voor een ieder die deze doelstelling onderschrijft. De jaarlijkse contributie bedraagt minimaal fl.60,-- voor privé-personen (gaarne steun naar draagkracht!), fl.40,-- voor studenten of andere mindervermogenden (op individueel verzoek), fl.150,-- voor instellingen. Instellingen die slechts het Bulletin wensen te ontvangen betalen fl.60,-- per jaar; een individueel abonnement is niet mogelijk.

Voor nadere informatie of aanmelding als lid kan men schrijven naar: VDO, Postbus 17152, 1001 JD Amsterdam.

Omslagontwerp, lay-out, productie & druk: The Pauper Press, Leiden.

 ISSN: 0927-1961

INHOUDSOPGAVE

ISSN: 0927-1961