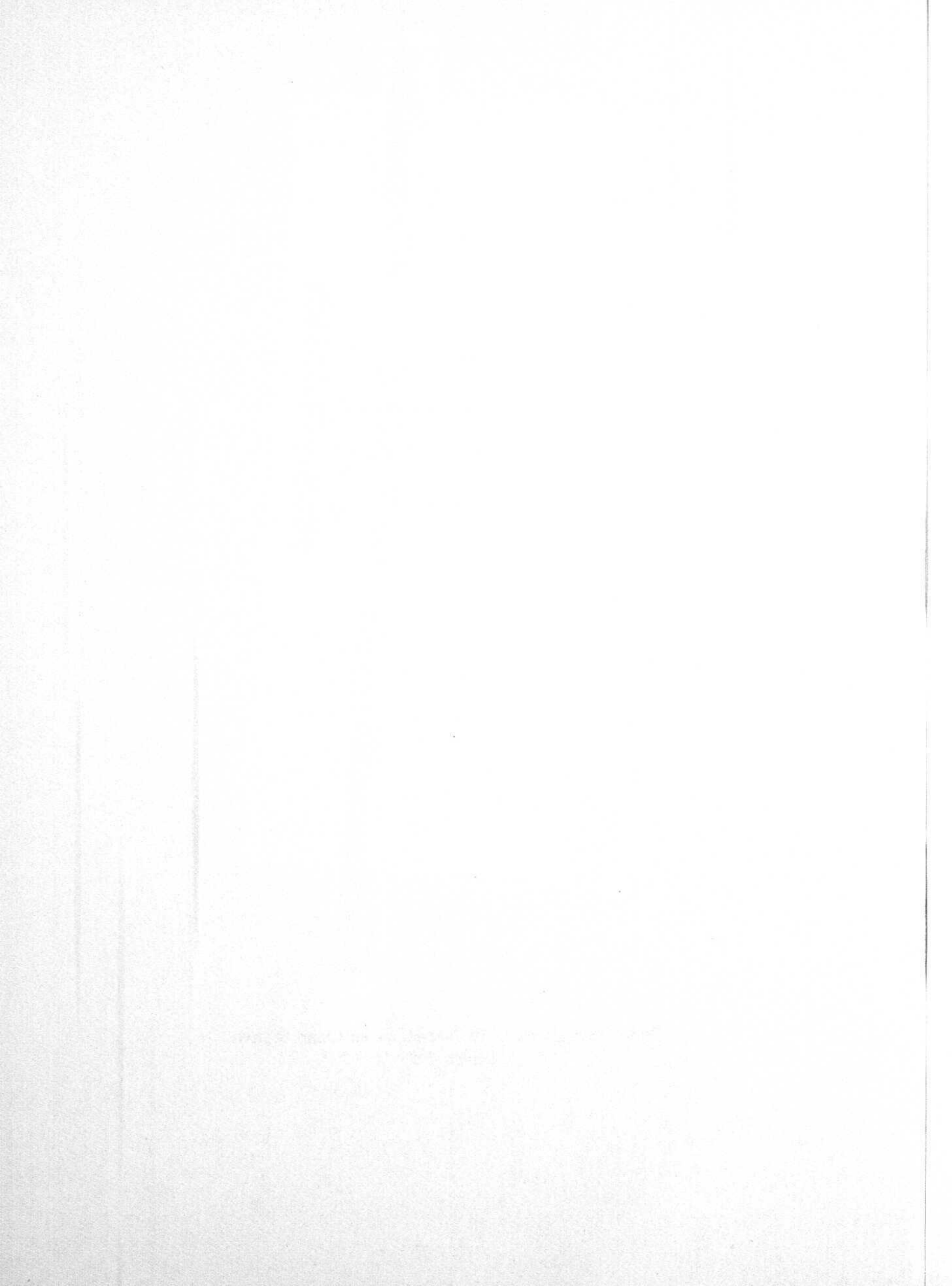


BULLETIN
van de
Vereniging voor Dansonderzoek

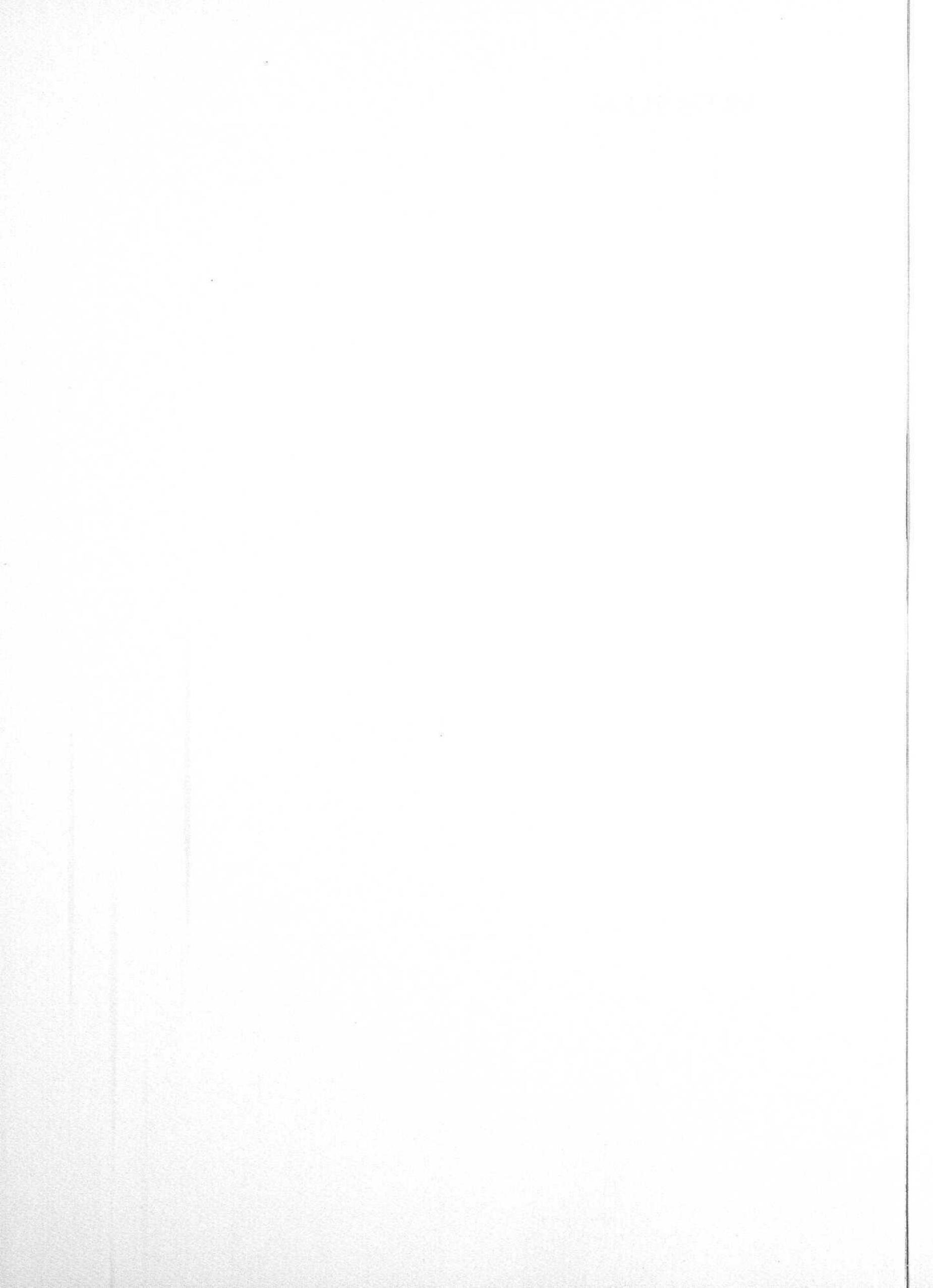
4DE JAARGANG NO.3/4

winter 1995

Onder redactie van Frits Naerebout en Onno Stokvis
Leiden 1996



ARTIKELN



EEN KWART EEUW LEERSCHOOL*

Eva van Schaik

Hoeveel verschillende pogingen er ook zijn ondernomen om dat ongrijpbare en vluchtige dat wij kortweg dans noemen te beschrijven, slechts een ding staat daarbij als een paal boven water. Zonder een lichaam geen dans. Hoe intrigerend was dan ook de retorische vraag die Leo Spreksel dit jaar als motto aan zijn CaDance Festival meegaf. Zich baserend op een citaat van Octavio Paz vroeg hij zowel de door hem geselecteerde dansmakers als hun toeschouwers: "heeft dans een lichaam? En zo ja, hoe ziet dat lichaam er uit en welke schaduw werpt dat lichaam af?". Spreksel sloeg wat mij betreft de spijker op de kop. Met Octavio Paz als zijn raadsman wijst hij er op dat we een kritische periode doormaken. Ons oude wereldbeeld hebben wij afgebroken, en bijgevolg beleven we een kritieke overgangsfase, want er is nog geen nieuw wereldbeeld voor in de plaats geschapen. We hebben - zo stelt Paz vast - ons lichaam verloren. Wie het er in wil leggen, kan in dit citaat een liefdesverklaring aan de danskunst lezen. Als geen andere podiumkunst is de dans immers - zowel letterlijk als figuurlijk - op zoek naar het lichaam en de lichaamsbeleving van de eigen tijd. Dansers en hun dansmakers houden de vinger aan de pols van de samenleving. Als seismografen van het huwelijk van vader tijd en moeder natuur doen zij een wanhopige poging om het verloren lichaam te herwinnen, zijn kloppende hart te laten horen en de dans haar afwezige schaduw te geven. Terwijl de deelnemers aan het Cadance Festival de schaduwen van en in hun eigen dansende lichamen tegen de schijnwerpers van twee Haagse theaters hielden, draaiden er tegelijkertijd elders in Nederland televisiecamera's voor opnamen van verschillende *dancers at work* voor een VPRO-documentaire die als titel meekreeg 'De volgende dans'. Leitmotiv in dit programma was de door Marc Jonkers opengeworpen open deur dat elke tijd zijn eigen dans maakt...

Elke kunstuiting maakt zijn eigen ontwikkeling door. Als ik hier - zoals mij is gevraagd - een bescheiden poging wil wagen om de sprongen, het gedribbel en de passen op de plaats van de danskunst in de afgelopen kwart eeuw te volgen, dan kan ik mij niet aan de gedachte onttrekken dat de danskunst zichzelf voor een driesprong heeft geplaatst. Drie stromingen laten zich onderscheiden en zij doen de dans zo'n wijdvertakt verloop hebben, dat voor veel mensen niet meer zo duidelijk is wat nu wel en wat nu geen dans meer is. Niet alleen ons oude wereldbeeld hebben we afgebroken. Ook het vertrouwde imago van dans is daarmee verdwenen en een soort

* De tekst van een lezing geschreven in december 1994 in opdracht van het Theaternetwerk voor de Dansdag, januari 1995 te Leeuwarden, maar daar nooit uitgesproken, aangezien de actualiteit er aanleiding toe gaf in de trein tussen Zutphen en Leeuwarden een nieuwe tekst te schrijven. Nu op verzoek van de redactie van het Bulletin alsnog aan de vergetelheid ontrukkt.

soort driekoppige draak kwam er vuurspuwend en wel voor in de plaats. Vuur, omdat die draak ook andere podiumkunsten in vlam heeft gezet.

Zo halverwege de jaren zeventig kwam de om zich heen slaande trend van multi-disciplinair theater vanuit het toen zo genoemde margetheater naar voren. De traditionele grensafbakeningen tussen het theater *du silence* en het theater van het gesproken woord werden opgeheven in de term multi-media. Elk nieuw beestje moet immers een naam hebben. Maar de poging tot koppeling van en de vruchtbare interactie tussen meerdere disciplines was nog maar net goed op gang of daar kondigde zich, begin jaren tachtig, al een reactie aan die minstens even verstrekkende gevolgen zou hebben. Wat mij betreft begon het met de met meel bestoven, bekketrekende, stuiptrekkende Butoh-dansers uit Japan, die uit de krochten en slochten der duisternis omhoog kropen. Vervreemding ten top. Was ik met het Tanztheater van Bausch en de vele epigonen daarvan nog maar amper ingesteld op de combinatie-formule op het podium, met deze uit het Verre Oosten geïmporteerde krampachtige speurtocht naar de beweegredenen van het lichaam werd juist deformatie tot het nieuwe trefwoord uitgeroepen.

Dans stond voor de deformatie, deconstructie, decoding: misvorming, ontakeling, afbraak van alle vertrouwde normen en waarden. De dans keerde zich binnenste buiten, kroop onderhuids, wilde binnen het vlees doordringen. Bestaande coördinaties en zowel esthetische als ethische codes van lichamelijke beheersing werden opgebroken en een totaal nieuwe, onvoorspelbare manier van bewegen kwam ervoor in de plaats. Een ophalen van de rechterschouder legde een onzichtbare reis door het lichaam af en resulteerde in een roterende heup of geflexte voet. De isolatie-techniek van ooit aan elkaar gekoppelde ledematen deed zijn intrede. *Anatomical confusion* alom. Bestond er zoiets als een danslichaam volgens de voorschriften van de 294 gewrichten van het menselijk lichaam, dan werd dat nu - voor zover mogelijk - ontwricht. Elk onderdeel van het lichaam werd het middelpunt van een zich in de ruimte projecterende beweging. De danser zelf bevond zich door die splitsing op een wip, enerzijds multidisciplinaire openheid en anderzijds de ontwrichtende afbraak ten behoeve van de blootlegging van de essentie.

Maar naast de belangen van een danser die aan de volgende dans of de dans van de toekomst werkt, zijn er ook de te dienen belangen van een publiek. Hoezeer een publiek ook belangstelling en respect heeft voor het onderzoek naar het braakliggende terrein van dans, datzelfde publiek wil ook begrijpen en dus bevestigd worden in wat zij ziet. Naar het theater gaan doen normale mensen doorgaans in hun vrije tijd en ze betalen er ook nog voor. Zij doen dat niet voor hun werk, zoals U theaterdirecteuren en programmeurs en ik als journaliste.

Geen tijdsbeeld laat zich begrijpen, dan wel bevestigd voelen als dat niet ook haar verhouding tot en verwerking van het verleden kenbaar maakt. Geen dans van de toekomst zonder dans van het verleden. Vandaar dat zich met de naoorlogse ontwikkeling en institutionalisering van de professionele danskunst in ons land al geruime tijd ook een derde stroming voordoet. Want naast de samenvoegende en de ontbindende krachten waaraan de dans onderworpen is, is er ook die ene, absoluut noodzakelijke kracht en dat is die van lijfsbehoud, van het bewaren en bewaken van het reeds gevormde. Mensen onder het publiek willen graag zien wat ze nog nooit

eerder zagen, maar ze willen ook graag zien wat ze willen zien. Dat is hun goed en absoluut te respecteren recht. Publiek wordt vaak - in algemene zin - een behoudzuchtige aard toegeschreven. Mensen zouden liever in hun verwachtingspatronen ten aanzien van de hen geboden waar bevestigd dan onderuit gehaald willen worden. Alles wat die patronen doorbreekt moet in elk geval gedoseerd worden, wil een groot deel van het publiek niet voorgoed het theater uitgejaagd worden.

Kortom, de dansers van nu en hun dansmakers, en in hun verlengde hun intervenienten naar het publiek, moeten voortdurend keuzes maken. Tussen vernieuwing en bevestiging, tussen samenvoeging en afbraak, tussen uitwisseling en afbakening en ga zo maar door. De *balance of power* binnen de dans werd vroeger in stand gehouden door de scheiding der geesten tussen klassiek ballet en moderne dans. Maar ach, hoe verouderd en afgedaan is de term 'modern' geraakt als aanduiding van het nieuwste. Als iets tot verwarring leidt dan is het wel 'modern'. Dus kwam daar 'experimenteel' voor in de plaats, maar ook die vlag dekte de lading niet, dus kwam er het alles omvattende en daarmee weinig zeggende bijvoeglijk naamwoord 'eigentijds' of 'contemporain'. Kort en goed, de dans met haar veelzijdige verschijningsvormen ontsprong - zoals het haar ook betaamt - haar naamgevers.

Wat zich nu in deze tijd voltrekt is de oogst van het zaad van die tot mythische proporties opgeblazen jaren zestig en zeventig. Mythisch, omdat de geest die toen uit de fles kwam er al veel langer ingezet had. Hoe dan ook - de mentaliteitsveranderingen ten aanzien van gezag en autoriteit hebben zich in de jaren van burgerlijke ongehoorzaamheid, het intrappen van heilige huisjes, sit en sleep ins, inspraak en democratisering enzovoort, ook in de danswereld laten gelden. Het ligt mijns inziens aan de aard van het beestje dans, met haar onontkoombare eis van discipline en routine, de gezagsmatige fysieke onderwerping aan de wilskracht van de geest, maar ook de kortstondigheid van optimale fysieke condities, dat van alle podiumkunstenaars de beroepsdansers als de laatste der mohicanen kunnen worden beschouwd. In dans, als seismografisch medium van lichaamsbeleving zit een fantastische paradox ingebakken. Juist om die gevoelige naald te kunnen zijn en zaken als macht en gezag, zowel individueel als sociaal, in de taal van het lichaam op een toneel te schrijven, moet dat lichaam eerst beheerst worden. Zowel die beheersing als dat schrijven met die beheersing vereist onderworpenheid. Enerzijds aan dat lichaam en haar zintuigen, anderzijds aan de schrijver en zijn intenties daarmee. In dat creatieve interactieproces tussen uitvoerend danser en scheppende danser zit een mysterie. Dat mysterie heet mens, met bloed, zweet en tranen, ambities, frustraties, illusies, fantasieën.

Wat zich thans in en via de hedendaagse dans op de geschetste driesprong manifesteert is een naar mijn mening uit de voorgaande decennia overgedragen en onontkoombare onderstroom. Een mentaliteitsverandering die zich in de gangbare gezagsverhoudingen tussen de uitvoerend danser en de hem voorschrijvende choreograaf heeft voltrokken. Noem het de opstanding der dansers, zonder welke geen dans bestaat. Dansers hebben per definitie altijd een concrete meerwaarde aan zoiets abstracts als dans gegeven. Elke Odette of Odile maakt van het Zwanenmeer telkenmale een ander meer, in weerwil van dezelfde passen. Sterker nog, elke zelfde Odette-Odile maakt elke Zwanenmeer voorstelling telkens weer tot een andere. *Panta rei*, en omstandigheden hebben de eigenschap te veranderen. Geen mens

loopt, zit, staat, zelfs ligt identiek aan een ander mens. God dank, want anders hoefde er allang ook geen nieuwe dans meer gemaakt of gezocht te worden.

In de danswereld, en zeker die in Nederland, hebben die anders-makers van elke nieuwe dansvoorstelling een bijzonder wrang lot gekregen. De eer van de Nederlandse danscultuur is altijd weer naar de choreografen en hun Nederlandse school gegaan. Aan mijn redacteurs op mijn krant en ook U hoef ik niet meer te vertellen wie Kylian, Van Manen, Christe, de Chatel zijn. Maar kom ik aan met X dan kan ik net zo goed Y noemen, want ze weten echt niet wie ik bedoel. Het is van die anonimisering dat dansers verlost willen worden.

Jarenlang gold als vraag "how can one tell the dancer from his dance?", naar die beroemde dichtregel van Yeats. U allen zult zich herkennen in dat op te lossen raadsel tijdens een dansvoorstelling welke naam in het programmaboekje nu eigenlijk bij welke danser hoort. In dat aspect doet zich een groot kenmerkend onderscheid met toneel of muziek voor. De acteurs of musici zijn te herkennen aan de persoon die zij op het toneel spelen of het instrument dat zij bespelen. Maar dansers delen met elkaar dat zij vaak een niet benoembare rol spelen en allemaal hetzelfde instrument bespelen. Thans doet zich, nog maar heel langzaam en lang niet overal de onvermijdelijke en onlosmakelijke tegenvraag voor: "how can one tell the dance from his dancer?" De danser eist - niet ten onrechte - zijn individuele, persoonsgebonden naamsbekendheid op. Van hem of haar is immers de voorstelling en daarmee ook de naamsbekendheid van zijn opdrachtgever afhankelijk. Bestelde het Muziektheater-publiek zo rond november een kaartje voor een Zwanenmeer in de kerstvakantie, dan wist men zelfs niet wie op die avond of middag de hoofdrollen zou dansen.

Het is die gangbaarheid die in de dans van de toekomst veranderen zal, zo begrijp ik uit de monden van meerdere jonge choreografen van nu. Zij maken hun danscreaties niet meer voor het nu en het nageslacht, maar erkennen en zelfs benadrukken de exclusiviteit van de gegeven omstandigheden. Balletten worden niet meer op hun overdraagbaarheid aan een nageslacht gemaakt. De aanwezigheid van de persoonlijke dansers met hun eigen onvervreembare kwaliteiten en eigenschappen verleent de choreografie haar bestaansrecht. Anders gezegd, het wegwerpkarakter van dans, dus haar vluchtigheid en vergankelijkheid, is de reden die het publiek naar het theater moet lokken, om daar als uitverkorene getuige te kunnen zijn van iets dat alleen daar en dan plaats vindt. Nu is die momentgebonden theaterbeleving beslist niet nieuw, in feite zelfs zo oud als de theaterkunst zelf, maar die accentuering is wel nieuw.

En daarmee kom ik tot slot en als afronding op die knap lastige taak die op de schouders van theaterprogrammeurs ligt. Zij zijn de cruciale intervenienten tussen theater en theaterpubliek en moeten beide te vriend houden. De stormachtige ontwikkeling die de dans in Nederland in de afgelopen dertig jaar heeft meegemaakt is aan hen zeker niet voorbij gegaan. Er wordt veel meer dans geprogrammeerd dan vroeger. Maar dans en zeker moderne dans wordt - vanwege haar abstractieniveau enerzijds en haar beroep op historische verwachtingspatronen anderzijds - door de meeste programmeurs als een risicofactor aangeslagen. Doorgaans wordt zo'n 10 procent van de programmering voor publieksmatig riskante voorstellingen bewaard. In een middelgroot theater ergens in Nederland, zo legde Theaternetwerk mij uit, betekent dat zo'n zes dansvoorstellingen per theater per jaar. En ook bij de keuze

voor die risico's moeten de intervenienten kiezen tussen consolidatie in de opbouw van hun danspubliek en de dosering van het nieuwe. In hun doorsluizen van dans naar de achterban is het net als met de stad Brugge in de veertiende eeuw. De verbinding naar de zee slibde dicht. De kanalen tussen het dansveld in beweging en het publiek in beweging raken allengs verstopt. Dertig jaar dansontwikkeling ligt als een dikke prop in de slang van deze stofzuiger. Dansers duwen ertegen, hun verkopers wringen zich in duizend bochten en ondertussen heeft zich al een weerslag van die opeenhoping voorgedaan. Vijf jaar na het neerhalen van de muur en de ineensstorting van het Sovjet systeem is ook een niet te veronachtzamen nieuwe concurrent opgedoken. De sarcofaag van het Sovjet balletsysteem heeft zich geopend en ook die dansers zijn opgestaan om de benen naar het kapitaalkrachtige westen te nemen.

In de op en neergang der tijden heeft de dans altijd voor grote uitdagingen gestaan. Juist nu in die kritische lichaamsloze tijd, waarin wij volgens Octavio Paz een nieuw lichaam moeten vormen, heeft alle dans grote ondersteuning. Enerzijds moet zij de hand in eigen boezem steken en haar historische achterstand bij de informatiekkanalen in de algemene media wegwerken. Anderzijds moet zij daarbij ook geholpen worden, wil zij eindelijk uit het odium van risico-factor komen. Dat odium is afhankelijk van haar behandeling. Het zal U niet verbazen als ik hier pleit voor een percentage verhoging van dat risico in uw programmering. Dans moge risikant zijn, maar wie niet waagt om het kloppende hart van dans te horen, die zal ook nooit winnen. Hier in Leeuwarden bonkt het. In het vlees van Norton, in *a wonderful world* van de eerste grote zaal-productie van de Stichting van de Toekomst. Ik zou zo zeggen, laat ons luisteren en kijken met open ogen en oren.

Eva van Schaik
Amsterdam

A la recherche de la danse perdue

Dans in de premoderne wereld: een verloren kunst?*

Frits Naerebout

Mijn bijdrage aan het dansprogramma van het Delftse Studium Generale zal handelen over de dans in het algemeen, en de geschiedenis van de dans in de premoderne wereld in het bijzonder. Dit betoog, noodzakelijkerwijs beknopt en sterk generaliserend, is bedoeld als een soort van achterdoek bij de volgende lezingen in de cyclus, gewijd aan barokdans, expressionisme, dans en computer, en huidige vormen van sociale dans. Waarmee ik niet bedoel te beweren, dat de andere sprekers het met mijn visie op de dans eens moeten zijn of zullen zijn. Ik zeg uitdrukkelijk: visie. Ik ga U vanavond niet vermoeien met een minutieuze analyse van deze of gene Afrikaanse dans, of van de ene of de andere reeks Griekse vaasschilderingen met verbeeldingen van een bepaalde dans. Ik schilder in zeer brede streken een zeer persoonlijk beeld, vrucht van menig jaar studie van en denken over de dans.

Als eerste in de reeks lezingen hier gepland, moet ik noodzakelijkerwijs stil staan bij de vraag: wat is dans? Het antwoord lijkt vanzelfsprekend, maar is het niet: er zijn verscheidene talen aan te wijzen waarin geen enkel woord overeenkomt met ons woord 'dans'. Daar wordt de wereld dus anders ingedeeld, en zijn bijvoorbeeld muziek en dans te zamen één ding, of omvat dans motorische activiteiten die volgens het Nederlandse wereldbeeld zeker géén dans zijn. Willen we kunnen praten over dans in verschillende tijden en op verschillende plaatsen, moeten wij bijgevolg onze eigen expliciete minimum-definitie opstellen. Ik stel de volgende definitie voor: menselijke beweging op muziek (in ruime zin), met het gehele lichaam (echter met name van de onderste ledematen), en wel een specifieke categorie beweging: performatief en geritualiseerd. Uitzonderingen bevestigen de regel.

Bij de begrippen 'performance' en 'ritueel' zullen we wat uitgebreider stilstaan. We steken ons met deze begrippen in een wespennest: zoveel zielen, zoveel gedachten. Maar ik kan en wil er niet omheen. Met 'performance' bedoel ik evenementen van een theateraal karakter (waar zeker géén theater voor nodig is). Bij dergelijke evenementen verrichten mensen niet-routineuze handelingen die bedoeld zijn voor een publiek. Nota bene: 'performatief' wordt momenteel ook gebruikt om alle formele interactie, of zelfs alle gedrag te omschrijven (een oude metafoor in een nieuw jasje: *the world is a stage*), net als *mimesis*, *representatie*, *drama*.

*De tekst van een lezing gehouden in het kader van het programma 'Dansend door de tijd: social dance van vroeger tot nu', georganiseerd door het Studium Generale van de TU Delft, 2 mei 1995, Waagtheater, Delft.

Maar ik heb behoefte aan een onderscheid tussen acteren in een zeer ruime zin en acteren in de zin van 'een voorstelling geven'. Kunst laten we er buiten: de publieke 'performance' heeft weliswaar vaak een esthetisch element, maar is niet vergelijkbaar met andere kunstwerken, aangezien de performance alleen bestaat in de actualisering van de performance zelf. En kunst is sowieso een problematische categorie. Performance brengt ons op ritueel: ik presenteer U een omschrijving van ritueel gebaseerd op het werk van de antropoloog Tambiah en de godsdienstwetenschapper Jetter: ritueel is een samenstelsel van regels die combinaties en volgorde van collectieve handelingen voorschrijven, 'performative blueprints', met een symbolische lading. Nota bene: ook hier een beperkte definitie, en niet de ethologische benadering, waarin ritueel, ritualisering wordt gebruikt voor alle stereotype gedrag.

Terug met de voeten op aarde: wat betekent het zojuist gestelde in termen van de dans? Dat dans een manier van bewegen is, die door uitvoerders en waarnemers apart wordt gezet van het normale bewegen: 'nu gaan we dansen'. Zelfs als een dans niet specifiek 'dansante' bewegingen bevat (gewoon lopen, stampen, werkbewegingen), dan nog worden deze onderscheiden van de 'normale' functionele context ('dit is geen gewoon lopen, dit is onderdeel van de dans'). Het een en ander geschiedt in gezelschap (ja, het gaat alleen, maar dat is vreemd): er kunnen mededansers zijn, of alleen toeschouwers. Maar het is altijd een voorstelling in het zicht van de ander. Meer en minder theatraal, maar altijd een voorstelling. Die voorstelling vindt plaats binnen een rituele context: niet alleen de beweging zelf, ook de context is er een die apart wordt gezet: 'dit is een feest', 'dit is een plechtigheid'. Dat alles natuurlijk niet noodzakelijkerwijs religieus, in de zin van onderdeel van de menselijke omgang met een vermeende bovennatuur, maar ook seculier: een avondje disco is een rituele aangelegenheid, waarvoor men een bijzonder pakje aantrekt, oorlogskleuren opbrengt, de geurstoffen van muskusossen en civetkatten opspuit, eventueel stimulantia inneemt, en aan een reeks ongeschreven regels gehoorzaamt.

Een stap verder voert ons de vraag: waarom? waartoe? Er is rond motorisch gedrag een veelheid psychologisch en neurologisch onderzoek. Hier echter zal de invalshoek sociaal-antropologisch zijn. Dus de hoofdvraag is niet: wat doet dans voor het individu (ongetwijfeld heel veel), maar wat is de maatschappelijke rol van de dans? Hier is van alles geopperd: katharsis, sociale controle door socialisatie en door bevordering van de onderlinge cohesie, het benadrukken van groepsidentiteit, transcendentie, enzovoort. Naast dit soort functionalistische verklaringen, kunnen we ook de nadruk leggen op minder harmonieuze zaken, zoals de dans als medium voor tegencultuur: het uiten van kritiek, de presentatie van maatschappelijke alternatieven, of het zichtbaar maken van subgroepen in de samenleving. Om in deze vloed van verklaringen overeind te blijven, is het mijns inziens nodig één centraal begrip te introduceren. Ik zie als het sleutelwoord: communicatie. Dans is één van de manieren waarop binnen menselijke gemeenschappen gecommuniceerd wordt. Dergelijke niet-verbale communicatievormen zijn belangrijk en van grote zeggingskracht, en niet tot verbale boodschappen te reduceren, al kunnen ze daar uitstekend mee sámengaan. Dat de deelnemers (dansers, toeschouwers) moeite hebben met het in woorden uiteenzetten wat de dans voor hen betekent, impliceert dat het voor de onderzoeker ook moeilijk, zo niet onmogelijk is, de boodschappen

die door de dans gecommuniceerd worden te specificeren. Ik denk dat we wat dat betreft niet verder komen dan algemeenheden: bloei, groei, dood, leven, liefde, agressie, kracht, vruchtbaarheid, seksualiteit, gender, bovennatuur, heiligheid, waanzin enzovoort. Niet oninteressant deze stories 'they tell themselves about themselves', maar dat wisten we al: alle menselijke reflexieve gedachten en bijbehorende gedragingen gaan over deze basale thema's, waar we nooit op uitgekeken raken. Waarom we hier überhaupt over communiceren en met welke resultaten, zijn vragen die we hier nu maar niet aan de orde moeten stellen.

Resumerend: dans is een bijzondere vorm van bewegen, uitgevoerd in een bijzondere context (performatief, ritueel) met als doel de communicatie van niet-verbale boodschappen. Nu terug naar de titel van mijn lezing: *a la recherche de la danse perdue*, dans in de premoderne wereld: een verloren kunst? Die lijkt te impliceren dat er met dans in de moderne wereld iets mis is. Was de dans vóór de moderne tijd kwalitatief anders dan in die moderne tijd? Ik kan niet bedoelen dat er niet meer gedanst wordt, of dat dans onbelangrijk is geworden: er wordt weliswaar steeds minder gedanst, maar nog altijd, over de gehele linie gezien, is het kwantitatief een opvallend verschijnsel: er wordt heel wat afgedanst, en aan dans, of laat ik zeggen, aan bepaalde vormen van dans, wordt veel belang gehecht. Bedoel ik dan dat dans niet meer, of steeds minder beantwoord aan de zojuist met veel omhaal geconstrueerde definitie? Nee, zelfs dat bedoel ik niet: dans wordt onderscheiden als een specifieke activiteit, en functioneert als communicatiemiddel. Wat is er dan veranderd? Wat veranderd is, is de plaats die we aan de dans toekennen: wat ooit een centrale plaats innam in elke menselijke samenleving, raakt gemarginaliseerd. Ik ga deze wat boude beweringen nu nader toelichten.

In Noordwest-Europa ca. 1600 lijkt een breekpunt te liggen, waar een onafwendbaar proces van afbraak begint: de dans als collectieve vanzelfsprekendheid gaat verdwijnen, de dans wordt een buitengewone activiteit van het individu (niet te verwarren met de eerdere definitie van dans als een buitengewone vorm van bewegen: het gaat hier om het feit dat het individu als individu kiest voor wel of niet dansen). Deze ontwikkeling is inmiddels over een groot deel van de wereld geëxporteerd: in het huidige Griekenland kunnen we het proces in werking zien, zoals ik hier aan de hand van een aantal dia's zal illustreren. Maar ook in de millennia vóór 1600 hebben reeds diepgaande veranderingen plaatsgevonden: we moeten stilstaan bij de overwinning van het Christendom in de vierde eeuw n.Chr., en de eerste fundamentele aantasting van de orale cultuur in de vierde eeuw v.Chr. Daar wordt reeds het zaad voor de moderne marginalisering van de dans gezaaid.

Nu pakken we de draad op in de chronologische volgorde, en gaan van prehistorie tot heden (want premodern duurt op sommige plaatsen tot op de dag van vandaag). In een paar minuten de hele geschiedenis door is niet anders te betitelen dan als overmoed, maar ik zei het al: ik geef mijn visie, geen gedetailleerd, genuanceerd onderzoek vol veilige voetnoten. Over dans in de prehistorie weten we niets, alleen kunnen we aannemelijk maken dat het bestond. Wanneer de zogenaamde uitgebreide analogie waarmee door prehistorici sinds de vorige eeuw gewerkt is, geldig is (een analogie die zegt dat je van 'primitieven' in het heden of een recent verleden mag extrapoleren naar het verre verleden) dan was dans in de

prehistorie belangrijk. Werkelijk licht in de duisternis krijgen we wanneer mensen op grote schaal afbeeldingen én teksten gaan produceren (dat laatste immers nog altijd het criterium om van historie te spreken). Dat gebeurt in Voor-Azië, Egypte, India, China, later in Amerika, en straalt van daar uit naar andere gebieden.

Ik concentreer mij op Europa, om twee redenen: een slechte reden: ik weet daar het meeste van, en wil niet pretenderen goed op de hoogte te zijn met het Chinese materiaal, de meest interessante parallel, en een goede reden: de westerse cultuur is sinds de vijftiende eeuw een overheersende rol gaan spelen. Daarmee bedoel ik niet het ontstaan van een 'global culture' met de westerse cultuur in de rol van grote gelijkmaker: daar geloof ik niet zo in. Maar wel aan het feit dat het fenomeen culturele verarming (kom ik op terug) vanuit het westen is geëxporteerd. Culturen blijven vooralsnog verschillend, maar delen in een algehele verschraling.

Zodra we in Europa geschreven en ongeschreven documentatie hebben, Griekenland in de achtste eeuw v.Chr. (ik smokkel nu wat bronstijd-zaken weg), zien we dans een zeer centrale plaats innemen in het maatschappelijke leven: met name nauw verweven met religie, die overigens niet of nauwelijks te scheiden is van het seculiere. Collectieve manifestaties maken het hart uit van het maatschappelijk leven, en deze zijn zo goed als altijd met dans verbonden. We praten over een samenleving waarin bepaalde mensen kunnen lezen en schrijven, maar die nog in hoge mate oraal van karakter is. Lezen is voorlezen. Leren is kijken, luisteren, imiteren. Ritueel omvat tekst, maar vooral ook niet-verbale componenten.

Een eerste aantasting van deze samenleving vindt plaats in de vijfde-vierde eeuw v.Chr., wanneer schriftelijkheid in belang toeneemt, ten koste van oraliteit, en verbale communicatie ten koste van niet-verbale communicatie. De samenleving blijft overigens sterk oraal, zeer traditioneel: in de antieke wereld (Griekenland en Rome) verliest de dans zeker niet zijn belangrijke positie, maar het lijkt mij geen toeval dat we vanaf de vijfde eeuw v.Chr. een groeiend aandeel zien van de professionele danser. In ieder geval zien we de mnemonische functie van dans verloren gaan.

In de eerste eeuwen van onze jaartelling ontstaat en ontwikkelt zich binnen de antieke wereld het Christendom. Begin vierde eeuw behaalde het Christendom binnen het Romeinse rijk de ideologische overhand, door toedoen van Constantijn de Grote. Christenen, althans de leidinggevende stemmen onder hen, keerden zich tegen de dans: vanwege de associatie van dans met heidense religie, vanwege de associatie van dans en lichamelijkeheid, de associatie van dans en seksualiteit. Aldus hun eigen uitspraken. Ik wil nog een reden toevoegen: de nadruk op tekst in de nieuwe religie creëert een klimaat dat ongunstig is voor expliciete niet-verbale communicatievormen. Het Christendom voert op en af een strijd tegen de dans (zoals Jodendom en Islam dat op en af deden en doen), niet consequent, en überhaupt met weinig succes. Maar er wordt wel een bepaald klimaat geschapen: dans als frivole activiteit, liefst door professionele dansers van lage sociale status uitgevoerd enzovoort. Natuurlijk wordt er ondertussen in kleine gemeenschappen rustig voortgedanst: de collectieve, rituele gebeurtenissen met een lange traditie (niet statisch, maar wel traditioneel!). Maar in zeg maar de kern van de culturele traditie (geen waardeoordeel), de *great* tegenover de *little tradition*, is de plaats van de dans uitgehold geraakt.

In de zeventiende eeuw wordt een volgende stap gezet: het protestantisme verhevigt de christelijke strijd tegen de dans, en deze strijd raakt verward met 'het

beschavingsoffensief', de 'disciplinering van de samenleving' en hoe het verder genoemd is. De *great tradition* probeert de *little tradition* te dwingen tot conformeren. Iets dat stap voor stap lukt, niet het minst door de progressieve vernietiging van traditionele samenlevingsvormen door de economische en sociale aardverschuivingen teweeg gebracht door de industrialisering en urbanisering. Relatief langzaam evoluerende gemeenschappen, overwegend agricultureel, worden vervangen door relatief snel evoluerende gemeenschappen, overwegend urbaan. 'Volksdans' (toen een specifiek soort dans niet langer vanzelfsprekend was, omdat het stierf, werd er een naam voor bedacht) verdween uit de (termen van Hoerburger) *first existence*, de toestand waarin het dansen door alle leden van de gemeenschap een vanzelfsprekend gedrag is, en leefde hooguit voort in *second existence*, de toestand waarin men de dans als 'volksdans' in leven houdt. De dans als een levend en integraal onderdeel van de gemeenschap vertoonde een continuïteit, die nu wordt afgesneden, zoals dat in het verleden alleen door vreselijke rampen gebeurde. Niet het dansen houdt op, maar een specifiek soort dansen houdt op, en daarbij gaat ook de variëteit verloren. Dat bedoelde ik eerder met culturele verarming: dat betekent niet 'de cultuur' een aflopende zaak is, maar dat binnen de cultuur de variëteit afneemt. Wat ik hier voor dans betoog, kan een ander komen betogen voor wijzen van kleden, muziek, *story telling*, pottenbakken, scheepsbouwen, kortom, voor een groot deel van de cultuur. De vergelijking met het natuurlijke milieu dringt zich op.

Natuurlijk zijn er ook daarna nog *first existence* dansen: er komen nieuwe op, de eerder genoemde disco bijvoorbeeld. Maar de ene *first existence* is de andere niet: de nieuwe vormen kennen in tegenstelling tot de traditionele geen vanzelfsprekendheid: je gaat dansen, als de bewuste keus van een individu dat zijn vrije tijd op een bepaalde manier wil doorbrengen, niet omdat het collectief dat nu eenmaal doet bij die en die gelegenheden; de participatie is veelal beperkt tot bepaalde subgroepen in de samenleving, leeftijdsgroepen bijvoorbeeld; de dansen moeten worden geleerd in een bewust leerproces; de dansen zijn onderhevig aan modes, wat wil zeggen dat variëteit bovenal een kwestie wordt van tijd en steeds minder van plaats. In plaats van een centrale plaats in de maatschappij in te nemen, raakt de dans gemarginaliseerd, of liever geïndividualiseerd en gefragmenteerd. We zitten momenteel in de situatie dat deze verschraving, marginalisering die in Europa en andere geïndustrialiseerde landen ver is voortgeschreden, te zamen met een specifiek economisch stelsel over de wereld wordt geëxporteerd. Een mooi stuk theaterdans, of een avond doorgebracht met de sociale dans van dat moment, zal niet verdwijnen, en op sommige plaatsen voor het eerst worden geïntroduceerd. Maar het is niet hetzelfde als een gemeenschap die danst omdat dat nu eenmaal een manier is waarop zij allemaal zich met elkaar verstaan. Niet de dans, maar de dans van de premoderne wereld is over enige tijd een verloren kunst.

Frits Naerebout
Voorschoten

Zojuist verschenen:

Toen de Parijse benen de Moerdijk passeerden! De invloed van de Parijse boulevardtheaters op het Amsterdamse ballet (1813-1868)

door Hans Uitman

Uitgeverij The Pauper Press, Leiden

ISBN 90-74577-05-9

80 pp. en een platenkatern met 12 afbeeldingen, gebrocheerd en genaaid met gekleurd stofomslag

Dit boekje levert een belangrijke bijdrage aan de studie van de zo veronachtzaamde, onderbelichte geschiedenis van de theaterdans in Nederland. Eva van Schaik beperkt zich in het bekende overzichtswerk *Op gespannen voet* tot de twintigste eeuw, maar ook daarvoor had Nederland een rijk theaterdans-verleden. Zeker inzake de negentiende eeuw wordt nog vaak beweerd dat het ballet in Nederland toen bijzonder weinig floreerde: het tegendeel blijkt waar te zijn. Hans Uitman heeft in jarenlang onderzoek naar het ballet in Amsterdam tijdens de preromantiek en de romantiek, uitgevoerd op meerdere plaatsen in Europa, veel van de sterk door internationale ontwikkelingen beïnvloede Amsterdamse danswereld in kaart weten te brengen. In deze eerste monografie biedt hij vele gegevens: iedere volgende onderzoeker zal op zijn werk dienen terug te grijpen. Maar ook de sappige anecdotes ontbreken niet, terwijl de illustraties onbekend materiaal tonen uit Amsterdam en Parijs. Een leesboek voor de balletliefhebber, een Fundgrube voor de wetenschapper.

De auteur is theaterhistoricus en heeft gedoceerd in Utrecht en Berlijn, onder meer als docent dansgeschiedenis van de Berliner Tanzakademie. Zijn publicaties op dansgebied omvatten (met H.H.J. de Leeuwe), *Toneel en dans*, Utrecht 1966 (Oosthoeks Lexicon), alle artikelen over dans en ballet in *De Grote Oosthoek*, 1976-1981 en verscheidene artikelen.

Voor dit werk hebben wij, een kleiner dan kleine marge-uitgeverij, gekozen voor een zeer bijzondere uitvoering: het boekje is gezet in lood op Intertype en gedrukt door de gezellen van de Stichting Boekdruk bij drukkerij Die Haghe in Voorburg, in een genummerde oplage van 500 exemplaren. Het ontwerp, van de hand van de bekende graficus Ton Leenhouts, is bewust archaïserend in aansluiting op de historisch-ambachtelijke produktiewijze. We veronderstellen dat het voor de eerste keer in zeer lange tijd is, dat een wetenschappelijk werk in Nederland in boekdruk verschijnt – alleen al om die reden een collectors' item. De uitgave kwam tot stand met financiële ondersteuning van de Vereniging voor Dansonderzoek.

Prijs: fl.25,- incl. BTW, excl. verzendkosten. Alle bestellingen te richten aan: The Pauper Press, p/a A. Beerens, Welterdreef 85, 2253 LJ Voorschoten, 071 5313307, e-mail: PauperPress@brick.cistron.nl. U krijgt het bestelde zo spoedig mogelijk toegezonden, met factuur. Recensie-exemplaren aan te vragen bij hetzelfde adres.

Dancer health, creativity and dance movement therapy

Bodi Shaw

This paper invites the reader to focus on the relationship a dancer need have with the self. It is based on my belief that the more aware dancers are of themselves the better able they will be to invest themselves in their dance work. This understanding is born from my own experiences as a dancer, and my personal transitions, clinical observations and experiences as a Dance Movement Therapist. It also follows on from my continuing research interest in creativity and dancers' emotional health and, as is briefed in this paper, the observations I made during The First Student Initiated European Dance Conference, Amsterdam, 1-10 April 1994. Here, the thematic material observed in five experiential Dance Movement Therapy (DMT) workshops further indicates need and benefit for European dance centres to provide student artists, specifically those making a transition from their adolescence years, with supportive opportunity through which they can explore and integrate emotional, cognitive and physical aspects of themselves and their artistic work. It is important for the reader to note that the provision I speak of, by the very nature of its emotional and dynamic content, requires access to specialised modalities that can not only enrich self-exploration, self-evaluation and self-instruction but also maintain safe boundaries while facilitating a felt-sense of the basic human requirements of being nurtured and "held" as one's self comes into being. As already pointed out in Brinson (ed. 1991) such pastoral care can fail in the busy schedule of a dance training centre. However, it can be found in psychotherapeutic and counselling services.

DMT is advocated here as a valuable aid for developing dancers' self-awareness, comfort with the self, clearer perceptions of others, development of satisfying relationships and an ability to acknowledge and develop choices for oneself. As defined by The Association for Dance Movement Therapy (UK) DMT is a medium in which the individual can engage in creativity in a process of personal integration and growth. As defined by the American Dance Therapy Association it is 'a psychotherapeutic technique which uses movement to further the emotional, cognitive, and physical integration of an individual'. The therapist pays specific attention to individual resistances and/or so-called body blocks through the flow of movement as well as through an individual's derivation of experiences in the flow of images and verbalised associations (Dosmantes-Alperson 1981; 1982-83). Relaxation in conditions of trust, and creative physical and mental activity manifested in play are at the heart of the DMT process, and provide room for unrelated thought sequences (that which is described as creative) to grow. As

Winnicott (1971) explains, it is the summation of these experiences that forms a basis for a sense of self.

In my research (Shaw 1993) I propose that there are three areas specific to DMT and the consideration of dancers' emotional health and well-being: 1. self-image which depends on the subjective perception of one's body; 2. creativity, which has to do with self-growth and the ability to give and take; and 3. emotional development, which has to do with relationships with the self and others. An interweaving occurs between each of these three areas, and each must be considered with respect to human development and personality. We must be concerned with the person who is the dancer rather than the person we want the dancer to be.

For instance, it is only when a comfortable place is found with the self, in this instance a relaxed sense of being alone with and then without "others" instrumental in the teaching and nurturing of that dancer, that the dancer will be able to contribute self-criteria to the creative and emotional interactions encompassed and often expected in dance training and performance. It is finding a "capacity to be alone" (Storr 1988) that is my focus. Finding this capacity is linked with self-discovery, self-realisation and the awareness of one's deepest needs, feelings and concerns. Maintaining this capacity allows for risks to be made, in the knowledge of being able to find a base to return and relax.

Once we have found an ability to be comfortable with ourselves enough to relax into ourselves, we may find that the reflective self is also a creative self. The process is much like establishing a good relationship and involves an ability to give and take. Achieving and maintaining this state is, in essence, a transitional point for any self-achiever. For the young and aspiring dancer, self-reflection and understanding of human creativity helps promote the realisation of one's self-potential even when faced with others' expectations or demands.

We only need ask any dancer how much time is spent in self-time, relaxation or play, or to ask choreographers how much they wish dancers would invest themselves more in their work, to know that something is sensed, albeit unrecognised, as missing. We find that "filling the gap" or facilitating care in this psychological-health area is not normally considered in the demanding schedule of a dancer's training day. However, it is the person we call the dancer that remains the special ingredient of any dance. Dancers need to be encouraged to play a protective parent role towards themselves. In the dancer's world, levels of creative, physical and emotional understanding are constantly modified and changed. The need for self-acceptance and understanding can be immediate.

If failure occurs in the physical, emotional and environmental provision afforded by dance training, an exaggerated split may be seen to occur between a dancer's creative self-relationship and that which evidences itself as compliancy. In a predominantly group centred life, and often as a student, the dancer is usually faced with these two options in their extreme. For example the unrelenting expectations of technique class are often scheduled alongside time for self or for creative pursuits. By necessity, the dancer need find ways to accommodate and organise self-perception and experience in both areas to succeed. In face of the interdependency that operates in the dance group, dancers must also accommodate and make compromises within the very group that also offers them support. Rivalry or competition will often be with peers and friends. "Speaking" or "moving" for one's self is made difficult. This notion was evident at the Amsterdam Conference.

Interestingly, the main theme at the conference asked students to consider how they can release a will to explore, safely and productively, while also attending to training demands. From my perspective, students were asked to consider aspects of themselves, their work and their well-being they did not normally consider. The observations I made from within the DMT programme at the conference, and also during the large group discussions, revealed a level of concern pertinent to dancers' health and training routines. For instance, many students, especially the younger ones, were unable to identify the theme in its most basic form. The notion of finding "something" that nurtured and cared for one's self, or to ask for help in face of an expectation to be guided by one's chosen training centre, was a difficult thought for many to conceive, or indeed want to. As one dancer remarked: "It is like being caught in a trap". The levels of dependency expressed toward provisions offered by dance training establishments indicated potential difficulty for those needing to make a transition into the professional dance world, and/or in the choice to either stay with a performance career or encompass one's training within another avenue.

Experiences of fear were expressed. Dancers whose current work was oriented to self-exploration feared being too self-indulgent and expressed that they were often confused or scared by the feelings that were associated with personal material as it arose. Some did not know how much appearance of these seemingly "unknown" elements they could cope with. Those whose work was described as "rigorous" expressed need for self-time, relaxation and contemplation. In both cases, the safety and trust one must find and place in oneself while involved in dance work and/or creative pursuits, was being defined as something needing of specialised attention and support. Most expressed they did not use external services to help them deal with emotional distress, nor did many seek to find opportunity to relax.

Many dancers said that it was difficult to know what one needed. This concept was strongly evident in dancers' verbal language and the phrase "I had to". A striking experience shared within the experiential DMT sessions was how many dancers expected that I should tell them what to do. There was a perceived and expressed obligation that something need occur or be produced even when it had not been asked for. Physical and defensive "blocking" was evident. A fear of failure and a fear of being wrong was often expressed. Thoughts about missing class provoked feelings of doubt about self-ability and security. Feelings of loss were often identified.

In brief, the issues frequently presented during the short conference period included the issue of "seeing" and "being seen"; of working hard and not feeling like one had done so; of being comfortable enough with one's self to play; of control, anger, competitiveness, homesickness, aloneness, loss, guilt, confusion, fear, high anxiety states and low self-esteem. Criteria indicated that the subjective experience of one's self and/in one's dance work greatly influences the emotional demands the dancers places upon the self. Emotional conflict can diminish a dancer's talent.

To conclude I need only state that the choice of dance centres to build awareness and openness to the opportunity and benefit of DMT and other psychotherapeutic services will determine the level of acceptance and respect they have for what students bring with them and take with them from their dance training.

Bodi Shaw
c/o Dance Movement Therapy Department
The Laban Centre for Movement and Dance
Laurie Grove, New Cross, London SE14 6NH.

References:

Brinson, P. (ed. 1991), *The healthier dancer. Report of Dance UK's healthier dancer conference*, London (International Working Papers in Dance Studies, Laban Centre)

Dosmantes-Alperson, E. (1981), 'Experiencing in movement therapy', *American Journal of Dance Therapy* 4.2, 33-44.

Dosmantes-Alperson, E. (1982-83), 'Working with internalised relationships through a kinesthetic and kinetic imagery process', *Imagination, cognition and personality* 2.4, 333-343.

Shaw, B. (1993), *The potential role of Dance Movement Therapy in the performing arts of dance*. Masters dissertation, The Laban Centre for Movement and Dance and the City University of London, UK.

Storr, A. (1988), *Solitude*, London.

Winnicott, D.W. (1971), *Playing and reality*, London.

Inleidend

25 november 1995 organiseerde de VDO in samenwerking met de LOKV te Utrecht een studiedag Dansanalyse. In de drie volgende artikelen wordt een indruk gegeven van de presentaties die een belangrijk deel van deze studiedag vormden. De status van deze artikelen is enigszins verschillend: Vera Bergmans 'Leren van en over dans' is een afgerond artikel dat eerder in enigszins afwijkende vorm is verschenen in *Determinanten van leren over kunst*, Katernen Kunsteducatie LOKV Nederlands Instituut voor Kunsteducatie, Utrecht 1995. In dit artikel is de zowel de essentie als een nadere explicatie van haar bijdrage aan de studiedag te vinden. Liesbeth Wildschuts 'Dansanalyse' is een beknopte weergave van het analyse-model zoals dat gehanteerd wordt binnen de studie Theater-, Film- en Televisiewetenschap, Universiteit Utrecht. Het is een aangepaste versie van het materiaal dat zij op de studiedag zelf heeft gepresenteerd. Wieneke van Breukelens bijdrage, 'Een analysemodel voor dansbeschouwing in het voortgezet onderwijs', heeft de vorm van een korte samenvatting van zowel haar presentatie op de dag als de verdere bespreking van het door haar centraal gestelde SLO-analysemodel. Gedrieën geven de artikelen een omvattend beeld van hetgeen op de studiedag ter discussie stond, echter nauwelijks van de discussie zelf; deze was dan ook nog verre van afgerond en de publicatie van het materiaal hieronder mag dan ook gezien worden als een aanzet tot voortzetting van het debat.

LEREN VAN EN OVER DANS

Vera Bergman

In het huidige reguliere onderwijs en dan vooral in het basisonderwijs neemt de belangstelling voor danseducatie toe. Daarbij wordt steeds meer aandacht besteed aan de receptieve en reflectieve component: de dansbeschouwing. Deze ontwikkeling zien we met name in de activiteiten van de dansconsulenten en bemiddelaars, die in steeds grotere mate gericht zijn op het realiseren van een aanbod van dansvoorstellingen, liefst in een zo adequaat mogelijke educatieve setting. Daarbij moet sprake zijn van een goede afstemming van de vaardigheden van de leerlingen en de uitdaging die het kunstwerk biedt. We willen graag dat kunstconfrontaties succesvol verlopen, dat leerlingen gaan vragen naar meer en dat ze in hun verdere leven kunst als waardevol beschouwen.

In de bemiddelingspraktijk is men bij het selecteren van dansvoorstellingen uiteraard afhankelijk van het beschikbare aanbod. De financiële en organisatorische haalbaarheid zijn dan beperkende factoren. Uit dat aanbod wordt vervolgens een keuze gemaakt voor bepaalde voorstellingen die worden aangeboden aan specifieke doel- c.q. leeftijdsgroepen. Bij de selectie heeft men dus veronderstellingen over welke 'soort' van dansvoorstellingen het meest geschikt zijn voor bepaalde leeftijdsgroepen. Die veronderstellingen kwamen tot voor kort voort uit intuïtie en praktijkervaring. Inmiddels worden er pogingen ondernomen om aan het proces van selectie en begeleiding van dansvoorstellingen een theoretische onderbouwing te geven. In dit artikel leg ik hiervan de eerste resultaten neer.

Een Kijkwijzer Dans

Haanstra¹ onderscheidt bij theorieën over de leerprocessen die in het geding zijn bij de receptieve en reflectieve component een drietal benaderingen:

- . theorieën waarin de nadruk ligt op de kenmerken van de aangeboden kunstuiting (object gerichte theorieën)
- . theorieën waarin de nadruk ligt op de kenmerken van de beschouwer (subject gerichte theorieën)
- . theorieën waarin de interactie van kunstuiting en beschouwer centraal staan (interactionistische theorieën).

¹ Folkert Haanstra, *Determinanten van leren over kunst*, LOKV, Utrecht 1994.

Bij het LOKV wordt momenteel een soort 'kijkwijzer' voor dans ontwikkeld, waarin die drie benaderingen als volgt worden vertaald:

- . *een beschrijvend model*: welke processen spelen een rol bij het kijken naar dansvoorstellingen; dit model zal vooral gestoeld zijn op interactionistische theorieën.
- . *een analyse-model*: uit welke componenten, en in welke mate van complexiteit is een dansvoorstelling opgebouwd of samengesteld; dit model zal gebaseerd zijn op object gerichte theorieën.
- . *een ontwikkelingsmodel*: hoe verloopt de 'dansreceptieve' ontwikkeling; dit model zal gebruik maken van subject gerichte theorieën.

Uiteindelijk zal, in het verlengde van de genoemde modellen, nog een vierde model deel moeten gaan uitmaken van de 'Kijkwijzer Dans', namelijk:

- . *een didactisch model*: op grond van de kennis over processen die een rol spelen bij het kijken naar dans en over de 'dansreceptieve' ontwikkeling en op grond van de analyse van een dansvoorstelling kunnen keuzes gemaakt worden voor de selectie en het begeleiden van dansvoorstellingen; in dit kader kunnen we ook spreken van *een selectie/begeleidingsmodel*. De vier genoemde modellen worden hieronder in evenzoveel paragrafen besproken.

1 Beschrijvend model

Bij het bijwonen van een dansvoorstelling gaat het niet alleen om het 'kijken' naar dans, maar ook om het meebeleven, ondergaan, herkennen, waarderen en beoordelen van dans. Kijken is in die zin geen passieve gebeurtenis. Je voelt je als toeschouwer min of meer aangesproken door en betrokken bij wat er op het toneel gebeurt. Iedereen zal de voorstelling op een persoonlijke manier beleven, de bedoelingen van de makers op een eigen manier interpreteren en zich een eigen oordeel vormen.

Dat komt ten eerste omdat 'de taal van dans' niet 'eenduidig' is. Dat betekent dat de makers van een voorstelling hun bedoelingen vormgeven in tekens en symbolen die niet door iedereen op dezelfde manier worden begrepen en verstaan. Dans is een 'metaforische' kunstvorm, waarbij het vooral gaat om een 'poëtische' vertaling van ervaringen, stemmingen en emoties, hoewel er ook sprake kan zijn van een meer narratieve en realistische vorm (vergelijk hierover Goodman²). Dit wordt onderschreven door Valerie Preston-Dunlop, die spreekt over zowel denotatief als connotatief symboolgebruik bij dans³.

² N. Goodman, *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, Indianapolis 1976 Hackett Publishing Comp.

³ Valerie Preston-Dunlop, mondelinge uitspraken tijdens cursus 'Choreografie Analyse', Zwolle 1994.

Ten tweede kenmerkt dans zich door een gelijktijdig oproepen van ruimtelijke, temporele en dynamische illusies, waarbij die dimensies geen objectieve gegevens zijn, maar door de danser worden gevormd en gestructureerd. Preston-Dunlop spreekt in dit kader over CHUMM: Choreutic Unit (beweging in de ruimte) + Manners of Materialisation (wijze van uitvoering). Ze maakt daarbij onderscheid tussen 'actual' (concreet) ruimtegebruik en 'virtual' (denkbeeldig) ruimtegebruik. De dansbeweging is enerzijds concreet waarneembaar, maar roept anderzijds, door projectie in de ruimte en de tijd, een illusoire beleving van een nieuwe, vierdimensionale wereld op. Ook die illusoire wereld wordt door de toeschouwer op individuele wijze waargenomen en ondergaan.

Bij het kijken naar een dansvoorstelling spelen dus de volgende factoren een rol:

- de intenties en de vormkeuzes van de makers;
- het referentiekader en de verwachtingen van de toeschouwer;
- de interactie en communicatie tussen voorstelling en toeschouwer;
- de reflectie en beoordeling door de toeschouwer.

Ik ga nu per punt verder op in op deze aspecten van het beschrijvingsmodel.

1.1 De intenties en vormkeuzes van de makers

Voordat een dansvoorstelling 'op de planken staat' heeft zich een complex proces afgespeeld. Het begint meestal met een bepaald idee in het hoofd van de choreograaf: een thema, een muziekstuk of zomaar wat beelden. Dit 'concept' van een dansprodukt werkt de choreograaf samen met andere mensen verder uit. Al naar gelang de werkstijl en opvattingen van de choreograaf en de 'cultuur' van het dansgezelschap spelen de dansers, een ontwerper en andere vormgevers hierbij een meer of minder belangrijke rol. De choreograaf bedient zich van een bepaald bewegingsidoom dat ontleend kan zijn aan reeds bestaande, cultureel 'gestolde' bewegingscodes (established codes), maar ook uit nieuw gecreëerde bewegingsvormen.

Tijdens dit proces wordt door de makers rekening gehouden met het 'effect' dat de voorstelling op de toeschouwers zal hebben. Een voorstelling wordt altijd gemaakt om 'iets' aan het publiek duidelijk te maken of over te brengen. Over dat 'iets' denken choreografen overigens heel verschillend. Bekend is de uitspraak van Hans van Maanen: 'Dans drukt alleen dans uit en verder niets'. Zijn 'boodschap' ligt in de dans zelf, in menselijke non-verbale interactie en in de lichaamstaal besloten. Andere choreografen zien in de dans ook een middel om een filosofische of maatschappelijke boodschap over te brengen. Een veel genoemde choreografie in dit verband is 'De groene tafel' van Kurt Jooss.

Maar wat ook de visie en de uitgangspunten zijn, de makers vragen zich tijdens het maakproces regelmatig of ze hun intenties adequaat vormgeven. Dat betekent niet dat alle keuzes bewust worden gemaakt. Veel ongecontroleerde associaties, esthetische voorkeuren en persoonlijke ambities zijn mede verantwoordelijk voor het uiteindelijk dansprodukt.

1.2 Het referentiekader en de verwachtingen van de toeschouwer

Een dansvoorstelling biedt een heleboel informatie: beweging, klank, kleur, licht, etc. Een mens neemt echter nooit waar wat er allemaal waar te nemen valt. Uit de vele prikkels die de zintuigen ontvangen maakt men een selectie, afhankelijk van een aantal factoren. Het referentiekader van de toeschouwer wordt allereerst bepaald door de kennis die al eerder is opgedaan. Daarbij gaat het niet alleen om theoretische kennis maar ook om kennis die door eerdere 'kijk-ervaringen' is opgedaan.

Het referentiekader heeft ook te maken met de normen en waarden die de toeschouwer meer algemeen heeft over mens en maatschappij. Over wat sociaal en cultureel 'goed' of 'slecht' en 'juist' of 'onjuist' is en, in dit geval van groot belang, wat in culturele zin als belangrijk, mooi en interessant geldt.

Die normen en waarden zijn in hoge mate bepaald door de sub-cultuur of de sociale groep waartoe de toeschouwer behoort of wil behoren. Het is een bekend verschijnsel dat mensen deelnemen aan culturele activiteiten omdat het hun status verhoogt (cf. de 'statusverwervingstheorie' van Bourdieu).

De toeschouwer heeft ten slotte altijd bepaalde verwachtingen over wat een dansvoorstelling zal zijn. We kunnen daarbij een onderscheid maken tussen algemene verwachtingen en specifieke verwachtingen.

De toeschouwer verwacht van een dansvoorstelling in het algemeen dat deze zal voldoen aan bepaalde conventies. Zo'n conventie is bijvoorbeeld, dat de maker een bepaalde bedoeling heeft met de handelingen en beelden waarmee we worden geconfronteerd; een communicatieve intentie waar we in de dagelijkse werkelijkheid niet altijd van uit gaan. Een andere conventie is, dat een voorstelling een bepaalde opbouw en logica heeft, een samenhang vertoont.

Specifieke verwachtingen heeft men (soms) wanneer men naar die éne, specifieke voorstelling gaat. De toeschouwer kan van anderen iets over de voorstelling hebben gehoord of een recensie hebben gelezen. Of hij is al bekend met eerder werk van de choreograaf⁴.

Deze factoren beïnvloeden, 'beperken' dus in sterke mate de wijze waarop men kijkt. Maar er worden, als een voorstelling succesvol is, wel nieuwe, onverwachte waarnemingservaringen aan dat referentiekader toegevoegd. Haanstra refereert aan theorieën over de 'kromlijnige' relatie tussen complexiteit en waardering: bij toenemende complexiteit neemt de waardering eerst toe, maar na een bepaald optimum neemt de waardering weer af. Dat optimum ligt voor mensen met grotere informatieverwerkingscapaciteit verder weg. Met andere woorden: ze kunnen relatief complexere kunst meer waarderen dan mensen met een lagere verwerkingscapaciteit. We kunnen dus stellen, dat het referentiekader en de verwachting mede bepalend zijn voor het oordeel dat de toeschouwer over de voorstelling zal hebben.

⁴ Tineke de Wit, 'De verrassing van de dans', Lezing tijdens dansfestival in Leeuwarden, 1991.

1.3 De interactie en communicatie tussen de voorstelling en de toeschouwer

1.3.1 inleving

De betrokkenheid van de toeschouwer bij een voorstelling wordt meestal veroorzaakt door een proces dat we kunnen omschrijven als een 'inlevingsproces', waarbij hij/zij emoties toelaat die worden opgeroepen door de uiteenlopende informatie (cf. model Berlyne). De toeschouwer zit op zijn stoel maar beeldt zich in, ervaart dat hij deelneemt aan de gecreëerde werkelijkheid die zich op het toneel afspeelt. Er zijn verschillende vormen van inleving te onderscheiden:

- Identificatie: de toeschouwer verplaatst zich in een persoon als gevolg van de ervaren overeenkomsten (sexe, leeftijd, persoonskenmerken, etc.) tussen hemzelf en deze identificatiefiguur. Identificatie kan ook tot stand komen wanneer een persoon begerenswaardige kenmerken bezit of in een begerenswaardige situatie verkeert. De toeschouwer zoekt dan naar overeenkomsten tussen die persoon en hemzelf, waarbij soms aan de feitelijkheid voorbij wordt gegaan.
- Empathie: hierbij probeert de toeschouwer zich de veronderstelde gedachten en emoties van het personage of de danser voor te stellen, zonder dat hij zich inbeeldt dat het de zijne zijn. Empathie veronderstelt een 'positief meevoelen' waarbij toch een zekere afstand bewaart blijft.
- Projectie: in feite het omgekeerde van identificatie: de toeschouwer schrijft aan het personage of de danser gevoelens, gedachten en motieven toe, die hij of zij zelf heeft. De 'ander' wordt daardoor beleefd als een deel van het 'ik' van de toeschouwer.
- Kinesthetische gewaarwording: de toeschouwer voelt zich door het getoonde fysiek aangesproken. De bewegingen van de danser worden door oog en oor opgevangen en door het zenuwstelsel omgezet in fysieke gewaarwordingen. De toeschouwer zit op zijn stoel maar heeft het gevoel dat hij mee-beweegt. Dit verschijnsel zien we ook optreden bij toeschouwers van sport-evenementen.
- Esthetische gewaarwording: de toeschouwer kan aangenaam of minder aangenaam getroffen zijn door de vormgeving van de voorstelling. Het lijnenspel, de kleur, de belichting, het samengaan van beweging en muziek kan als 'mooi' of 'lelijk' ervaren worden. Dat heeft uiteraard te maken met smaak en voorkeur. Toch hoeft het uiteindelijk oordeel over iets 'lelijks' niet negatief te zijn. Iets lelijks kan functioneel of indringend zijn en als zodanig toch positief ervaren worden.

Identificatie, empathie, kinesthetische en esthetische gewaarwording roepen verschillende emotionele processen op. Tijdens een voorstelling kan soms aan identificatie, soms aan empathie geappelleerd worden, hoewel het vaak voorkomt dat sommige toeschouwers zich identificeren, anderen empathisch meevoelen en weer anderen dergelijke processen niet ervaren, maar zich uitsluitend door de beweging of het lijnenspel laten 'meeslepen'. Daarnaast is het zo, dat identificatie en empathie zich kunnen richten op de verbeelde personages (rolinleving), op de dansers (inleving in de intenties en vertolking) en op de makers (inleving in de intentie)⁵.

⁵ Roel Twijnstra, *Voorstellingsanalyse*, Rotterdam/Utrecht 1988.

1.3.2 codering en decodering

Een eenvoudige weergave van het communicatieproces is: zender - boodschap - ontvanger. Wil de ontvanger de boodschap 'verstaan', dan moet hij in principe de 'taal' van de zender (met andere woorden: het gehanteerde symbool- of coderingssysteem) herkennen en begrijpen. Een eenduidige interpretatie is alleen mogelijk wanneer het symboolsysteem collectief is. Het bij dans gehanteerde symboolsysteem kent echter verschillende 'lagen' waarbij een deel min of meer collectief is en een deel subjectief⁶.

Collectieve of 'universele' symbolen kunnen we allereerst vinden in de beweging zelf: een langzame, laaggerichte en naar vorengaannde beweging zal door vrijwel iedereen als 'dreigend' worden ervaren. Een snelle, luchtige, omhooggerichte beweging als 'vrolijk' etc.

In de vroegere klassieke dans zaten veel houdingen en bewegingen met een specifieke betekenis, 'gecodeerde' bewegingen waarmee emoties werden uitgedrukt als: verbazing, ontkenning, triomf, verdriet, etc. maar ook begrippen als: ik, jij, daar, mijn moeder, horen, kijken, etc. Ook in de Indiase dans zien we een gecodeerd bewegingssysteem. De toeschouwer decodeert en begrijpt de betekenis van die bewegingen.

Universele symbolen worden ook gehanteerd door middel van andere vormgevingselementen zoals decor, kostuums en attributen. Iedereen zal een associatie hebben met de dood als op het toneel een heuvel met een kruis te zien is. En men begrijpt dat de zwart geklede dansers 'het slechte' en die in het wit 'het goede' representeren. Hoewel? Dat laatste kan wel eens een subjectieve interpretatie zijn van een esthetische keuze van de makers waar verder geen betekenis achter zat.

En dat brengt ons bij de 'subjectiviteit' en 'meerduidigheid' van dans.

De choreograaf en de dansers maken ook gebruik van individuele en 'toevallige' symbolen. Ze kiezen voor een bepaalde (reeks van) bewegingen om op een voor hen zelf adequate wijze bepaalde ervaringen of gevoelens uit te drukken. De toeschouwer kan die boodschap echter heel anders interpreteren. Het coderen en decoderen heeft dan niet tot gevolg dat één en dezelfde boodschap wordt uitgezonden en ontvangen, maar dat er sprake is van het langs elkaar schuiven van meerdere boodschappen.

1.3.3 situering van podium en publiek

De concrete omgeving waarin de voorstelling wordt gegeven is van invloed op de communicatie. Wordt er gedanst in de grote zaal van een schouwburg, met meestal een lijsttoneel, zit het publiek in letterlijke zin op vrij grote afstand. Dat heeft tot gevolg dat ook in figuurlijke zin een zekere afstand tussen dansers en publiek

⁶ H. Kreitler & S. Kreitler, *Psychology of the Arts*, Durham 1972 Duke University Press.

over optimale technische hulpmiddelen en dat soms ook gebruik kan worden gemaakt van life muziek. Met die technische mogelijkheden wordt door de makers van de voorstelling rekening gehouden, zodat zowel inhoud als vorm mede bepaald worden door de geanticiperde omgeving. Als, om een of andere reden, een voorstelling die gemaakt is voor de grote schouwburgzalen wordt gebracht in een zaal met minder mogelijkheden heeft dat vaak akelige gevolgen. Het publiek krijgt dan een min of meer 'geamputeerde' uitvoering te zien.

Een voorstelling in een kleine zaal roept tussen dansers en publiek een veel grotere intimiteit op. Je kunt als toeschouwer de zweetdruppeltjes zien parelen, je hoort het hijgen en steunen van de dansers, je maakt bijna lijfelijk contact. In sommige gevallen zal dat de intensiteit van de ontmoeting alleen maar verhogen, maar het kan ook bepaalde, door de makers bedoelde illusies verstoren.

Het speelt ook een rol of de toeschouwers recht vóór het podium zitten of er omheen. De compositie ziet er van voren anders uit dan van opzij. Ook daar zullen makers rekening mee houden.

Wanneer een voorstelling plaats vindt in een speel- of gymlokaal van een school, heeft dat het voordeel dat er sprake is van directe 'nabijheid', de voorstelling wordt 'naar de kinderen gebracht'. Aan de andere kant is er in zo'n setting nauwelijks sprake van de 'magie van het theater' een factor die van belang is om de 'gecreëerde werkelijkheid' optimaal tot zijn recht te doen komen.

1.4 De reflectie en beoordeling door de toeschouwer

Een dansvoorstelling speelt zich af *in de tijd*. De toeschouwer heeft bij de aanvang van de voorstelling een achterstand op de makers. Zij weten wat er gaat komen en wat de bedoeling is. De toeschouwer begint pas aan het proces van waarneming en zingeving bij aanvang van de voorstelling. In de zich voltrekkende tijd stapelt hij de ene emotie op de andere, volgt en bepaalde ontwikkelingslijn, een bepaalde spanningsopbouw, wordt verrast, geamuseerd, etc. Pas aan het eind van de rit heeft hij een totaalbeeld van de voorstelling. In feite is hij ook dan pas in staat zich een oordeel over de voorstelling te vormen.

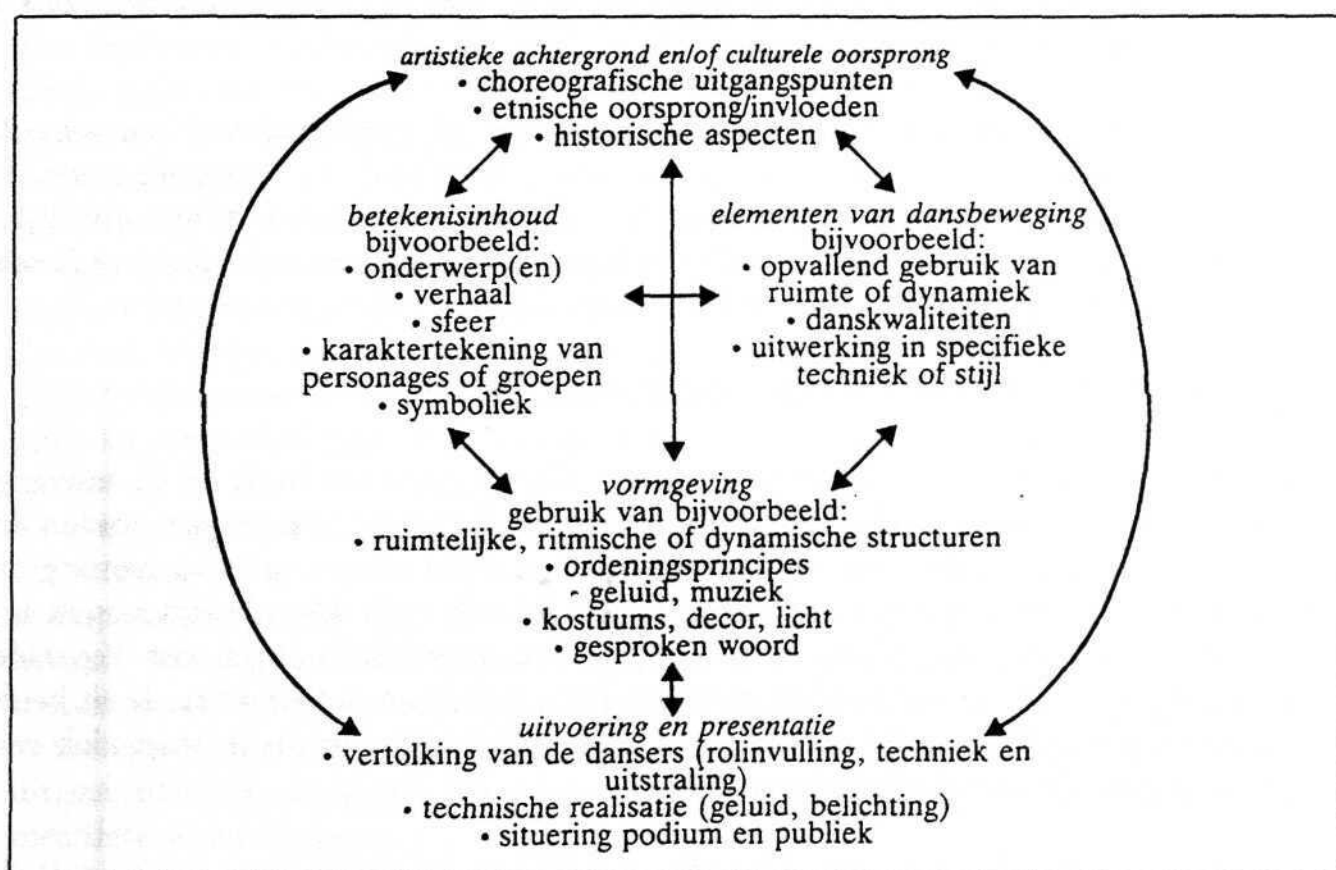
Maar zo gebeurt dat niet. Al tijdens het proces van waarnemen en zingeven is de toeschouwer bezig met het reflecteren op en beoordelen van de ervaringen die hij opdoet. Gedurende de voorstelling is hij bezig die ervaringen in een bepaald referentiekader te plaatsen en van 'commentaar' te voorzien. Inwendig stelt hij zichzelf vragen: wat gebeurt daar, wat betekent dat, waarom ontroert mij dat. Het referentiekader van de toeschouwer wordt, zoals al eerder gesteld, bepaald door zijn al eerder opgedane kennis en ervaring, zijn verwachtingen en door de normen en waarden die hij in het algemeen hanteert ten aanzien van mens en maatschappij.

Reflectie vindt in de tijd altijd plaats ná de opgedane ervaring, direct of na lange tijd. En gezien het proces van stapeling in de tijd vindt er een ingewikkeld proces plaats van waarneming van het 'nu' en reflectie op het voorgaande.

2 Analyse-model

Het kijken naar een dansvoorstelling is een subjectief gebeuren met het gevolg dat een oordeel over een voorstelling ook altijd subjectief is. Als je als bemiddelaar of consulent voorstellingen moet selecteren voor anderen, met name voor leerlingen van het reguliere onderwijs, zal je echter een bepaalde mate van objectiviteit moeten nastreven. Een eerste stap op weg naar die objectivering is een zo feitelijke mogelijke analyse van de voorstelling.

Een voorstelling is een complex geheel, die in eerste instantie ook als een geheel, als 'Gestalt' overkomt. Een analyse van de verschillende onderdelen waaruit de voorstelling is opgebouwd maakt het mogelijk een genuanceerder oordeel te vormen. Het nu volgende analyse-model, dat is samengesteld uit vijf onderdelen kan daarbij een hulpmiddel zijn.



In principe is het bij het analyseren van een voorstelling niet voldoende om de verschillende onderdelen te bekijken en te benoemen, maar gaat het ook om de manier waarop de verschillende onderdelen elkaar beïnvloeden.

De 'betekenis' van een dans heeft gevolgen voor de keuze van de elementen van dansbeweging en de vormgeving; de rolinvulling van de danser heeft gevolgen voor de betekenis die de toeschouwer aan de dans toekent enzovoort. Voor je het weet ben je dan ook niet meer aan het analyseren, maar aan het beoordelen: is de vormgeving adequaat, is de presentatie overtuigend, is de inhoud boeiend enzovoort.

Een tweede stap om te komen tot een zekere objectivering is het vast stellen van de mate van complexiteit.

Van grote complexiteit is sprake als er:

- . veel stimuli tegelijkertijd worden gegeven
- . er sprake is van (meerdere) betekenislagen die om begrepen te worden specifieke voorkennis en/of ervaringen vragen.
- . er sprake is van een onconventioneel bewegingsidoom
- . er sprake is van onconventioneel gebruik van andere middelen.

Willem Vos stelt dat onconventionele dansvormen een grotere complexiteit vertonen dan conventionele⁷. Als meer conventioneel ziet hij dansvormen als volksdans, klassiek ballet en jazzballet en als onconventioneel de moderne dans. Het is in dit kader interessant om op de merken dat het aanbod van dansvoorstellingen voor kinderen vrijwel altijd uit moderne dansvoorstellingen bestaat.

Als we er van uit gaan dat een 'onervaren' kijker minder complexiteit aankan dan een ervaren kijker, dan is de complexiteit van een voorstelling een belangrijk selectie criterium, wanneer we bekend zijn met de beginsituatie van de doelgroep.

En dat brengt ons bij de derde stap om tot een zekere mate van objectiviteit te komen, namelijk het hanteren van eenduidige criteria. We kunnen een onderscheid maken tussen algemene criteria en criteria die je afhankelijk van de doelgroep stelt. Met 'algemene criteria' wordt hier dan bedoeld: criteria die je kunt hanteren voor alle dansvoorstellingen in het kader van kunsteducatie. Deze zijn:

a. kwaliteit, te onderscheiden in

- ambachtelijkheid, met andere woorden: verstaan de dansers hun vak en zijn de decors, kostuums en muziekuitvoering van goede kwaliteit. Een danser die steeds (ongewild) zijn evenwicht verliest is gênant om naar te kijken en een tik of een ruis in een geluidsband is reuze storend.
- zeggingskracht, zowel van de totale choreografie als van de uitvoering van de dansers. Een choreografie heeft zeggingskracht als er sprake is van originaliteit, een bepaalde opbouw van spanning en een samenhang tussen inhoud en vorm. Een bepaalde sfeer of emotie komt alleen over als de dansbewegingen, de kostuums, de belichting en de muziek elkaar onderling versterken. Maar veel is daarbij afhankelijk van de persoonlijke uitstraling en de interpretatie van de dansers.. Uiteindelijk brengen zij de choreografie pas echt tot leven.
- motivatie en inzet, van vooral de dansers. De dansers moeten een positieve houding hebben ten opzichte van het dansen voor specifieke doelgroepen en dat ook uitstralen. In het verleden werd het dansen voor kinderen of jongeren nog wel eens gezien als iets wat een beetje 'minderwaardig' was, of in ieder geval niet zo interessant als dansen voor het 'normale' theaterpubliek; en

⁷ Willem Vos, *Dans en Publiek in de Schouwburg*, Amsterdam 1993 Theater Netwerk Nederland.

- b. randvoorwaarden, te onderscheiden in
- beschikbaarheid, van de voorstelling in een bepaalde periode en voor en bepaalde doelgroep.
 - financiële haalbaarheid. De voorstelling moet betaalbaar zijn.

Deze algemene criteria zijn misschien een beetje een 'open deur', maar geven toch een eerste indicatie of een voorstelling geschikt is in het kader van kunsteducatie.

3 Ontwikkelingsmodel

Veel ingewikkelder ligt de vraag: wanneer is een voorstelling geschikt voor een specifieke doelgroep? Met andere woorden, welke specifieke criteria hanteer je als je een voorstelling zoekt voor jonge kinderen, welke voor leerlingen van de brugklas enzovoort. Hierbij komen de theoriemodellen ten aanzien van de esthetische ontwikkeling in zicht. Refererend aan het fasemodel van Michael Parsons⁸ zijn deze hieronder verwerkt tot een ontwikkelingsmodel voor dansreceptie.

We stellen voorop dat het gaat om een theoretisch construct: we schetsen de *mogelijke* ontwikkeling waarbij we er vanuit gaan dat kinderen de mogelijkheden (kennis en ervaring op het gebied van culturele uitingen) aangereikt krijgen om ervaringsstructuren te construeren.

3.1 De imitatief-zintuiglijke fase (tot \pm 7 jaar)

De betekenis: het kind zal een dansvoorstelling niet ervaren als een 'gecreëerde' werkelijkheid, maar als een werkelijkheid die zich hier en nu afspeelt. Het kan zich niet verplaatsen in andere personen, dus zal zich niet afvragen wat de bedoeling of het motief van de dansers is.

Het is niet in staat om abstracte of metaforische bewegingen te duiden, maar begrijpt wel het 'doen alsof'.

Het kan zich projecteren in personen en objecten die aansluiten bij de eigen beleving en herkenbaar zijn. Het accepteert dat mensen dingen en dieren nabootsen, waarbij het niet belangrijk is of iets precies 'er op lijkt', zolang de belangrijkste kenmerken van het nagebootste maar aanwezig zijn.

Het accepteert eveneens dat aan dieren of objecten menselijke eigenschappen worden toegedicht: een dansende olifant of theepot of een verdrietige zuurstok: dat kan allemaal, mits emoties duidelijk herkenbaar (imitatief) getoond worden.

Het herkent 'een boze heks' als die er lelijk en boos uitziet.

De vorm: het kind is geboeid door klank, kleur en dynamiek, maar de voorstelling moet niet 'overdonderend' zijn. Het is immers niet in staat om via de waarneming binnengekomen informatie te ordenen en zal dus door een te grote hoeveelheid

⁸ M.J. Parsons, *How we understand Art. A cognitive developmental account of aesthetic experience*, Cambridge 1987 Cambridge University Press.

informatie in de war raken. Dit gebrek aan vermogen om te ordenen maakt het ook moeilijk om een 'rode draad' of een verhaal te volgen. Het kan nog niet 'stapelen in de tijd' en raakt dus onderweg het spoor bijster. Het kind is zintuiglijk ingesteld en voelt zich door de dansers fysiek aangesproken. Het zal het daarom fijn vinden om op en bepaald moment te mogen meedansen.

Reflectie: het kind kan nauwelijks argumenteren waarom het positief of negatief op het gebodene reageert. Het kan zich wel herinneren of iets als 'prettig, leuk, of spannend' was en zal dat ook verwoorden, maar *waarom* het dat vond kan het niet vertellen.

3.2 De technische fase (tot ± 9 jaar)

De betekenis: het kind is gericht op het concreet waarneembare. Het beschouwt de dansers als mensen met specifieke eigenschappen en vaardigheden die tijdens een voorstelling iets van hun kunnen laten zien. Ze hebben moeite met het communicatieve aspect van dans. Ze kunnen geen abstracties hanteren en kunnen dus niet uit de voeten met analogieën en metaforen. Verwijzingen naar de buiten de dans liggende werkelijkheid worden gauw als 'gek' of 'kinderachtig' beschouwd. Ze proberen wel achter de 'bedoeling' van de dansers te komen, maar kunnen die alleen realistisch duiden. Identificatie zal eerder met de danser dan met het personage optreden.

De vorm: ze zijn gevoelig voor 'het spektakel' in de dans en geboeid door verrassende bewegingsvondsten. Ze hebben respect voor de fysieke prestaties van de dansers en vergelijken die met sportprestaties. Decors en kostuums spreken aan als ze technisch vernuftig in elkaar zitten en moeten een aanwijsbare functie hebben.

Reflectie: het kind zal vooral oordelen geven over de 'uiterlijkheden' van een voorstelling. Het is zich niet bewust dat zijn oordeel stoelt op subjectieve waarneming en denkt dus dat 'mooi' of 'lelijk' eigenschappen zijn van de dingen die getoond worden en die door iedereen op dezelfde manier worden ervaren.

3.3 De expressieve fase (tot ± 11-12 jaar)

De betekenis: het kind krijgt inzicht in theaterconventies en beseft dat *dansbewegingen codes kunnen bevatten*. Collectieve symbolen worden herkend en het kind realiseert zich dat bij de 'betekenisgeving' tevens sprake is van subjectieve interpretatie. Het schrijft bepaalde intenties toe aan de dansers en zoekt de betekenis vooral in emotionele of relationele sfeer. Daarbij treedt vooral identificatie op met personages die aansluiten bij conventionele rol-concepten: man-vrouw, leider-volgers, groep-uitgestotene.

De vorm: het kind krijgt oog voor de ordening en structurering van dans en is in staat verschillende dansvormen globaal te onderscheiden. De danstechniek wordt echter opgevat als expressieve vaardigheid. Het kind is gevoelig voor stemmingsbeelden die door muziek, licht en decor worden opgeroepen.

- Reflectie: het kind zal zich bij het geven van een oordeel vooral laten leiden door de gevoelens en emoties die door de voorstelling bij hem zijn opgeroepen.
- Er wordt onderscheid gemaakt tussen moreel en esthetisch oordelen: als iets 'slechts' wordt verbeeld kan dat esthetisch 'goed' gedaan zijn

3.4 De formele fase (tot \pm 16 jaar)

De betekenis: in dit stadium, waarin het vermogen tot het stellen van hypothesen en tot abstracte denkhandelingen aanwezig is, wordt het metaforisch karakter van dans begrepen. Identificatie en empathie kunnen zowel op de dansers als op de personages gericht zijn. Doordat beseft wordt, dat de expressieve lading van de dans voortkomt uit een specifiek gebruik van het medium komt de nadruk te liggen op de vorm.

De vorm: de aandacht richt zich op het gebruik van de elementen van dansbeweging en van vormgevingsprincipes. Kinesthetische gewaarwording speelt daarbij een belangrijke rol. Er is groot respect voor fysieke virtuositeit. Verschillende dansvormen worden onderscheiden en men heeft oog voor de al of niet aanwezige samenhang tussen muziek, dans, decor en licht.

Reflectie: het vermogen een voorstelling te analyseren en te toetsen aan criteria brengt met zich mee, dat het kijken naar dans een sociale functie krijgt: er valt over te discussiëren en men kan tot intersubjectieve overeenstemming komen. Criteria zullen vooral ontleend worden aan conventies die in de eigen sub-cultuur (jongeren) geldig zijn.

3.5 De choreologische fase (vanaf \pm 16 jaar)

Betekenis en vorm: in dit stadium wordt de voorstelling niet meer allen als toeschouwer benaderd, maar verplaatst men zich ook in de rol van de makers. Men analyseert de oplossingen die de makers hebben gevonden voor bepaalde artistieke probleemstellingen en bedenkt mogelijke alternatieven. De vertaalslag van betekenis naar vorm en van vorm naar betekenis wordt getoetst op consistentie en esthetische principes.

Reflectie: dit stadium is meta-cognitief van karakter, omdat men gaat nadenken over bestaande conventies en de eigen opvattingen en criteria. Men is zich bewust dat een choreografie op verschillende momenten en in verschillende situaties een andere betekenis en functie heeft en daardoor vanuit verschillende kaders beoordeeld wordt. Een voorbeeld: een choreologisch oordelend persoon zal inzien dat de betekenis en functie van het ballet 'Giselle' in onze tijd een andere is dan toen het de vorige eeuw ontstond. De betekenis van een choreografie ligt dus niet vast, maar verandert in het proces van de culturele geschiedenis. Dat betekent dat niet alleen de choreografie, maar vooral de eigen interpretatieve kaders en opvattingen bevroegd en waar nodig aangepast worden.

4 Didactisch model

Wanneer we bij het selecteren van voorstellingen voor een bepaalde leeftijdsgroep willen aansluiten bij de ontwikkelingsfase van de kinderen, kunnen de hiervoor geschetste stadia van de receptieve dansontwikkeling een leidraad zijn.

We kunnen dan criteria formuleren waaraan voorstellingen moeten voldoen. We moeten daarbij echter de uiterste voorzichtigheid in acht nemen. Folkert Haanstra geeft een overzicht van kritiekpunten op de ontwikkelingstheorieën. Allereerst de kritiek op het schijnbaar universele van de geschetste ontwikkelingsgang, terwijl er in de praktijk allerlei verschillen zijn aan te tonen. Ten tweede is er kritiek op de manier waarop de ontwikkeling wordt gemeten. Veelal gebeurt dat door middel van verbale rapportage of herkenningstaken met foto's, maar recent onderzoek met andere methoden geven aan dat kleuters bijvoorbeeld meer van TV of film begrijpen dan was verondersteld. Dat heeft dan ook weer te maken met het feit dat de ontwikkelingstheorieën te eenzijdig intellectueel van aard zijn en dat beleving en emotie te weinig aan bod komen.

Toch willen we hier een poging doen om een aantal criteria te formuleren. Laten we ze beschouwen als 'voorlopige' criteria, die op grond van praktijkonderzoek (steeds weer) bijgesteld kunnen worden.

Het is al eerder gezegd dat we met het formuleren van criteria heel voorzichtig moeten zijn. Zeker in dit geval, omdat ze ontleend zijn aan theoretisch model, een theoretisch construct, nog niet getoetst in de praktijk. Er zijn wel noties in verwerkt die door praktijkervaringen zijn ingegeven, maar het heeft geen wetenschappelijke of praktijktheoretische geldigheid.

Wanneer we de criteria toch een rol willen laten spelen bij de selectie van voorstellingen moeten we daarbij nog rekening houden met het volgende:

Het model beschrijft de *individuele* ontwikkeling. Aangezien een voorstelling wordt bezocht door *een groep* kinderen, een groep die dus per definitie heterogeen van samenstelling is, kan het niet anders dan dat de voorstelling bij sommige kinderen wel, en bij andere kinderen niet aansluit bij het bereikte ontwikkelingsstadium.

Daarbij komt dan nog dat het model uit gaat van een situatie waarin kinderen de kans krijgen om voldoende ervaringsstructuren te construeren, doordat zij voldoende kennis en ervaring opdoen op het gebied van verschillende culturele uitingen.

Het is dus een model dat alleen geldig kan zijn in die gevallen waarin kinderen een continu leerproces kunnen doormaken. Een dergelijk leerproces moet planmatig begeleid worden, waarbij niet alleen moet worden aangesloten bij de vermogens die passen bij het reeds bereikte stadium, maar waarbij steeds een zekere spanning gecreëerd mag worden door uitstapjes te maken naar de naaste zone van ontwikkeling.

ONDERWIJSNIVEAU	STADIA VAN DANSRECEPTIEVE ONTWIKKELING	CRITERIA VOOR SELECTIE EN EDUCATIE
<p>Basisonderwijs Onderbouw (tot 7 jaar)</p> <p><i>imitatief/ zintuiglijk</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Het kind vraagt zich niet af wat de bedoeling van de dansers is. - Kan zich projecteren in herkenbare symbolische figuren. - Begrijpt het 'doen alsof'. - Kan niet goed stapelen in de tijd en kan aangeboden informatie niet goed ordenen. - Is zintuiglijk ingesteld en geboeid door klank, kleur en dynamiek. Vindt het fijn om mee te dansen. - Kan eigen oordeel nog niet beargumenteren. 	<ul style="list-style-type: none"> - Personages zijn herkenbaar: prototypes. - Dieren of dingen kunnen menselijke eigenschappen hebben. - Symboolgebruik is vooral imitatief. - De voorstelling duurt niet te lang (\pm 30 - 45 min.). - Opgebouwd uit episodes met steeds opnieuw een begin en eind. - Herhalingsmomenten die herkenbaarheid (van personages) en herkenning (van beweging) vergroten. - Duidelijke dynamische structuren. - Visueel aantrekkelijk: kleurrijk, sfeervol. - Muziek is klankrijk. - Waar mogelijk en zinvol meedansmomenten.
<p>Basisonderwijs Middenbouw (tot \pm 9 jaar)</p> <p><i>technisch</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Het kind is gericht op het concreet waarneembare. - Is 'realistisch'. - Heeft moeite met het communicatieve aspect van dans. - Heeft moeite met analogieën en metaforen. - Identificatie zal eerder met de danser dan met het personage optreden. - Is gevoelig voor het 'spektakel' in de dans. - Heeft respect voor de fysieke prestaties van de dansers. 	<ul style="list-style-type: none"> - Betekenis moet duidelijk herkenbaar zijn. - Inhoud moet voor het kind relevantie hebben. - Verwijzingen naar ervaringen en emoties moeten logisch uit het voorafgaande voortkomen en imitatief van karakter zijn. - Dansers moeten 'sympathiek' zijn. - Overdonderende momenten en verrassende effecten. - Zo nu en dan danstechnische 'hoogstandjes'.

	<ul style="list-style-type: none"> - Decors en kostuums spreken aan als ze vernuftig in elkaar steken en een aanwijsbare functie hebben. - Is zich niet bewust van subjectiviteit van het eigen oordeel. 'Mooi' en 'lelijk' zijn eigenschappen van de dingen. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aankleding: mooi, vindingrijk en met een duidelijke functie in het totaal.
<p>Basisonderwijs Bovenbouw (± 11-12 jaar)</p> <p><i>expressief</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Het kind krijgt inzicht in theaterconventies. - Collectieve symbolen worden herkend, er is besef van subjectieve interpretatie. - Schrijft intenties toe aan de dansers. - Zoekt betekenis vooral in relationele en emotionele sfeer. - Identificeert zich met personages die aansluiten bij rol-concepten. - Heeft oog voor ordening en structuur. - Onderscheidt globaal verschillende dansvormen. - Is gevoelig voor stemming en sfeer die door muziek, decor en aankleding worden opgeroepen. - Oordeelt op grond van gevoelens die worden opgeroepen. - Maakt verschil tussen moreel en esthetisch oordelen. 	<ul style="list-style-type: none"> - Voldoet aan theaterconventies, maar mag 'verrassend' zijn. - Gebruik van vooral collectieve symbolen. - Verschil tussen danser en personage mag duidelijk zijn. - Emotionele en/of relationele ontwikkelingslijn. - Mogelijkheid tot identificatie met conventionele rollen (leider-volger, man-vrouw, groep-uitgestotene). - Afwisselend bewegingsmateriaal. - Sfeervolle stemmingsbeelden.
<p>Voortgezet onderwijs 1e fase (tot ± 16 jaar)</p> <p><i>formeel</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Kan abstracties hanteren en metafoeren zowel universeel als subjectief duiden en interpreteren. - Identificatie en empathie richten zich zowel op de dansers als op personages. - Heeft respect voor fysieke virtuositeit. - Kinesthetische gewaarwording is belangrijk. - Het medium wordt gezien als drager van de expressie. 	<ul style="list-style-type: none"> - Gebruik van zowel collectieve als persoonlijke en toevallige symbolen. - Herkenning en aansluitingsmogelijkheden moeten vooral in het begin aanwezig zijn. - Fysieke virtuositeit moet 'invoelbaar' zijn. - Creatieve en verrassende oplossingen voor artistieke problemen.

	<ul style="list-style-type: none"> - Herkent vormgevingsprincipes. - Herkent verschillende dansvormen. - Heeft oog voor de samenhang tussen dans, muziek, decor, belichting. 	<ul style="list-style-type: none"> - Compositie is veelvormig en afwisselend. - Zowel dans als muziek en aankleding moeten aansluiten bij de conventies van de jongerencultuur, of anders aanwijsbaar in een historisch of etnografisch kader te plaatsen zijn.
<p>Voortgezet onderwijs 2e fase (volwassenen)</p> <p><i>choreologisch</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Alle verworvenheden uit vorige stadia zijn geïntegreerd. - De voorstelling wordt niet alleen als toeschouwer benaderd, maar men verplaatst zich ook in de rol van de makers. - Men analyseert de oplossingen die de makers hebben gevonden voor artistieke probleemstellingen. - Vertaalslag van betekenis naar vorm en omgekeerd wordt getoetst op consistentie en ethische en esthetische principes. - Niet alleen de choreografie, maar ook de eigen opvattingen en criteria worden ter discussie gesteld. 	<ul style="list-style-type: none"> - In dit stadium zijn alle mogelijke dansvoorstellingen in principe geschikt. Selectie kan plaatsvinden op grond van algemene criteria voor kwaliteit en randvoorwaarden.

Dat pleit niet alleen voor een goede voorbereiding en verwerkings-activiteiten rondom het voorstellingsbezoek van de kinderen, maar voor een onderwijsprogramma waarin continuïteit gewaarborgd is en waarin sprake is van een constante pendel tussen de actieve de receptieve en de reflectieve component⁹.

Tenslotte dient te worden opgemerkt, dat het voorgaande uitgaat van een accumulatief-didactische opvatting, waarbij wordt verondersteld dat het leren over en waarderen van kunst een 'stapje voor stapje' gebeuren is. Haanstra refereert echter ook aan Hargreaves die stelt dat de stapsgewijze ('incremental') visie een onvoldoende verklaring geeft voor het feit dat bepaalde mensen zich in kunst verdiepen. Als zulke mensen terugblikken geven ze vaak aan dat ze door één verontrustende en indringende ervaring met een bepaald kunstwerk 'tot de kunst' zijn gekomen. Hij spreekt in dit verband van een 'traumatische' leertheorie¹⁰.

⁹ Kees Vreugdenhil, 'Alternatief voor didactische analyse?', in: *Pabo-Net* 16, APS, Amsterdam 1993, pp. 3-5.

¹⁰ D.H. Hargreaves, 'The teaching of art and the art of teaching: towards an alternative view of aesthetic learning', in: M. Hammersley & A. Hargreaves (eds), *Curriculum practice: Some Sociological Case Studies*, London 1983 Falmer.

In een te ontwikkelen didactisch model voor de kunsteducatie zal deze opvatting niet genegeerd mogen worden, ondanks het feit dat we er, met Haanstra, van uit gaan dat het niet mogelijk is om vanuit dit concept educatieve programma's in het onderwijs vorm te geven. Het 'toeval' speelt hierbij een te grote rol.

Dat we er naar moeten streven dat 'kijken naar dans', in het proces van leren van en over dans, voor de leerlingen een verrassende en boeiende belevenis is, mag als evident worden beschouwd.

Vera Bergman
LOKV, Utrecht

DANSANALYSE

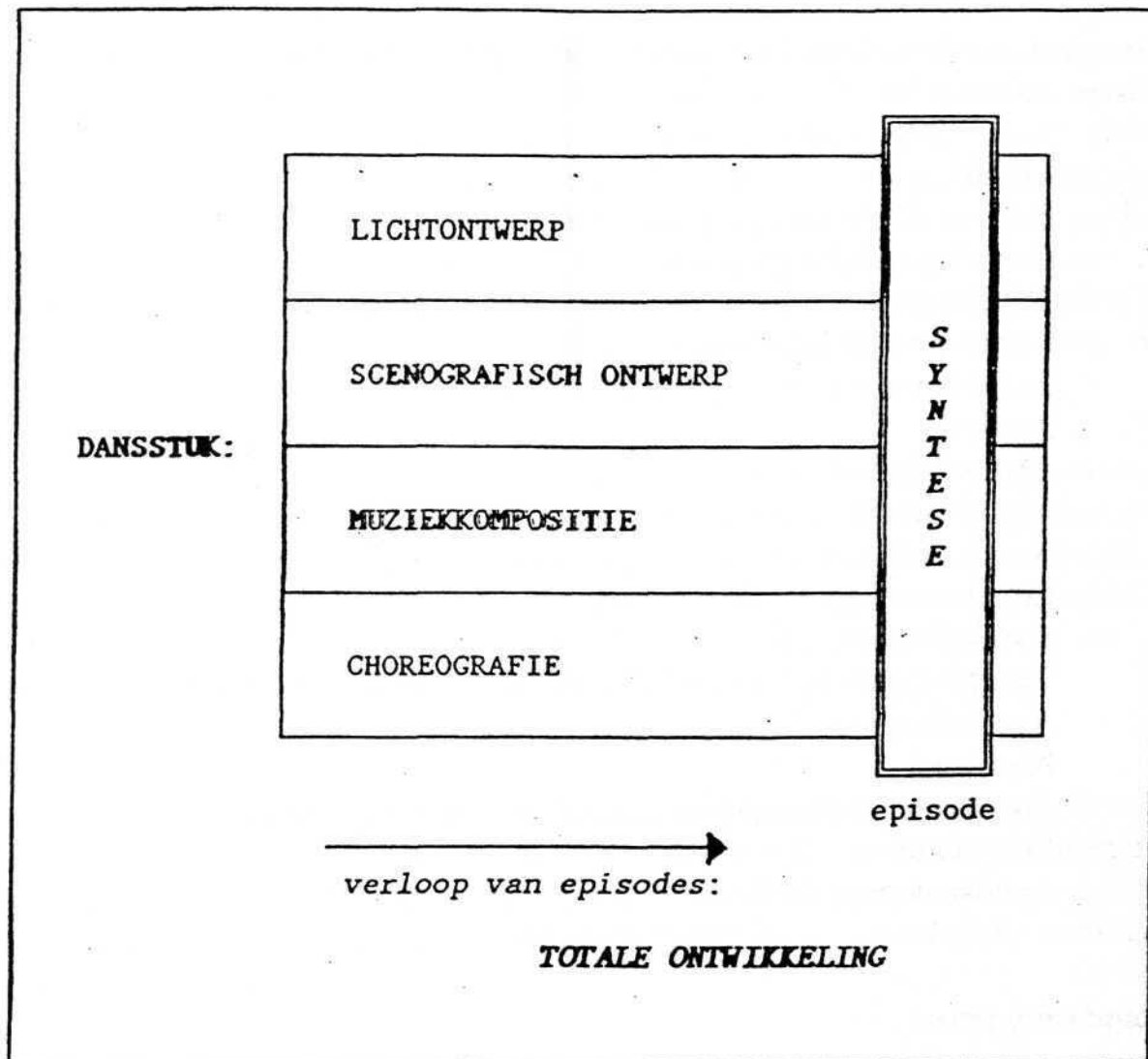
Liesbeth Wildschut

Sinds september 1994 is de auteur dezes verantwoordelijk voor het dansonderwijs binnen de studierichting theater- film- en televisiewetenschap te Utrecht. Onder theater wordt toneel en dans verstaan. Met betrekking tot toneel en dans worden er zowel theoretische als historische cursussen aangeboden. Daarnaast ook toegepaste cursussen, dat wil zeggen dramaturgie, kritieken schrijven, theaterexperimenten enzovoort. Dansanalyse komt dit studiejaar in drie cursussen aan de orde:

- 1ste jaars studenten volgen een zogenaamde lintmodule Inleiding theorie en analyse van toneel en dans. Vrij elementair wordt ingegaan op het gebruik van ruimte, tijd, handeling, acteur-danser-personage, taal, muziek, beweging.
- In het 2de jaar volgen studenten verplicht een repertoire-cursus, waarbij ze kunnen kiezen tussen film en televisie of toneel en dans. Ik kom hier dadelijk nog op terug.
- In de specialisatiefase kan een lintmodule gevolgd worden die specifiek op dans gericht is: dans als communicatief expressiemiddel. Hier komt de beleving van de toeschouwer aan de orde.

Ik ga uit van het analyse-model van Luuk Utrecht. Door een indeling te maken in episodes, en per episode te beschrijven wat er te zien is met betrekking tot lichtontwerp, scenografisch ontwerp, muziekcompositie en choreografie, en deze met elkaar in verband te brengen, kan er een interpretatie gegeven worden van deze episode, en door het verloop van de episodes te bekijken kan gekomen worden tot een totale interpretatie van de dansvoorstelling. Ik heb het model verder uitgewerkt. Ik ga uit van meerdere aspecten, aandachtspunten, die, afhankelijk van het doel van de analyse, meer of minder aandacht zullen krijgen.

Belangrijk is dat een theaterwetenschapper in staat moet zijn zijn of haar interpretatie van de getoonde voorstelling te beargumenteren. Hierbij is het van belang je te laten leiden door een zo objectief mogelijke beschrijving, die in verschillende aandachtspunten onder te verdelen is. Een echt nauwkeurige beschrijving of analyse is alleen mogelijk bij een videoregistratie. Uit deze analyse worden de argumenten gehaald voor de interpretatie. De interpretatie is, zeker bij een theatervoorstelling, persoonlijk en kan niet definitief zijn, omdat je bij het bekijken en bij het beschrijven een selectie gemaakt hebt op grond van je achtergrond en kijkervaring. Het is niet mogelijk om alle relevante gegevens na het zien van een voorstelling te kennen. Eigen smaak en voorkeuren blijven buiten beschouwing.



Hieronder volgen de richtlijnen voor 2de jaars studenten die de cursus Repertoire Toneel en Theaterdans volgen, omdat dit een breed beeld geeft van mogelijke aandachtspunten. De studenten gaan naar 20 theatervoorstellingen, toneel en dans, en maken hiervan een kijkverslag van 3 à 4 A4. Van één voorstelling maken zij een uitgebreide analyse van 15 A4. De voorstellingen kiezen ze zelf, binnen bepaalde richtlijnen, en enkele voorstellingen zijn verplicht. Over deze voorstellingen worden discussie-colleges georganiseerd.

RICHTLIJNEN VOOR STUDENTEN

De opzet van de voorstellingsanalyse voor de cursus repertoire toneel en theaterdans ziet er als volgt uit:

- * **Inleiding**
Hoe ben je te werk gegaan.
- * **Encyclopedische gegevens**
Aandachtspunt 1
- * **Achtergrondinformatie**
Aandachtspunt 2
- * **Analyse**
Aandachtspunt 3-10
- * **Interpretatie**
Aandachtspunt 11
- * **Eigen mening**
Aandachtspunt 12
- * **Terugkoppeling van de voorstelling naar de achtergrondinformatie**
Aandachtspunt 13
- * **Nawoord**
Eigen commentaar op de algehele voorstellingsanalyse
- * **Literatuur**
Aandachtspunt 14

Aandachtspunten

1. Encyclopedische gegevens

Titel:

Choreograaf:

Componist:

Decorontwerp:

Kostuumontwerp:

Lichtplan:

Uitvoerenden:

Wereldpremière: (door wie, waar, wanneer)

Gezien: (waar, wanneer)

Deze gegevens zijn te vinden in het programmaboekje.

2. Choreograaf

Geef een korte biografie van de choreograaf. Vermeld alleen datgene wat van belang is geweest voor zijn of haar carrière. Je kunt hierbij denken aan jeugdervaringen, land van herkomst enzovoort. Ga na waar de choreograaf zijn/haar opleiding genoten heeft. Door wie is hij/zij beïnvloed (kan ook buiten de danswereld). Is de choreograaf ook danser? Is hij/zij artistiek leider van een (eigen) gezelschap of freelance choreograaf? Wat is er te melden over zijn/haar totale werk? Welke thema's komen er aan de orde? Zit er een bepaalde ontwikkelingslijn in? Zijn er keerpunten? Zijn er verschillen aan te wijzen tussen vroege en latere choreografieën? Hoe wordt zijn/haar werk gewaardeerd? Is de choreograaf ook belangrijk als docent? Heeft de choreograaf een uitstraling naar anderen? Naar wie en op welke wijze? Wat zijn de eigen ideeën van de choreograaf? Heeft hij/zij een visie waarmee hij/zij ook duidelijk naar buiten komt of moet de choreografie voor zichzelf spreken? Welke choreografische kenmerken zijn typisch voor deze choreograaf (stijlkenmerken)? Binnen welke algemenere stroming kan zijn/haar werk geplaatst worden? Wat zijn de kenmerken van deze stroming? Wat weet je over deze specifieke choreografie? Wat was de inspiratiebron van de choreograaf? Heeft hij/zij samengewerkt met een componist of heeft hij/zij zich laten inspireren door bestaande muziek? Wat weet je van de ontstaansgeschiedenis?

Deze vragen zijn te beantwoorden door het lezen van literatuur over de desbetreffende choreograaf en de stroming waarbinnen zijn/haar werk geplaatst kan worden. Neem als vertrekpunt het boek van Luuk Utrecht. Wanneer het om een jonge choreograaf gaat begin dan bij danstijdschriften (*Notes*), recensies en interviews. Hierbij is de premièredatum (die je meestal vindt in het programmaboekje) van belang.

3. Dansers

Is er sprake van (dominantie van) het personage, de danser of de persoon. Is er iets opvallends te melden m.b.t. technische vaardigheid, artistieke vaardigheid, uitstraling, uiterlijke kenmerken (zoals leeftijd, huidskleur, verschijningsvorm)? Zijn er dansers die extra aandacht trekken vanwege hun opmerkelijke technische prestatie en/of uitstraling?

4. Voorstellingsruimte

Geef een beschrijving van de totale ruimte (toneelruimte en toeschouwersruimte). Vindt de voorstelling plaats in een schouwburg, op lokatie? Hoe ziet het speelveld eruit? Is het groot of klein, wat is de conditie van het speelveld. Wordt ook het auditorium gebruikt? Hoe is de interactie met het publiek? Hoe is het publiek opgesteld? Wordt het publiek bij de voorstelling betrokken? Hoe? Is er sprake van de vierde wand, wordt deze doorbroken? Hoe reageert het publiek en beïnvloedt dit de handeling?

5. Verloop

Geef aan hoe de choreografie gestructureerd is. Bestaat het ballet uit verschillende delen of bedrijven? Geef een zeer beknopte beschrijving van het verhaal. Is er sprake van een conflict? Wordt het verhaal afgerond? Welke personages komen er in voor. Wat zijn hun kenmerken/karaktereigenschappen? Geef een zo objectief mogelijke

beschrijving. Indien er geen duidelijk verhaal verteld wordt, geef dan het verloop aan. Is er wel sprake van personages? Vaak is het zo dat een dansvoorstelling uit verschillende delen bestaat, met een eigen betekenis. Geef aan hoe je een indeling in episodes hanteert. Een episode is een (tijdelijk) afgerond geheel binnen het stuk. Een episode kan begrensd worden door een verandering van lichtstand, door een wending in de handeling, door een sfeerverandering enz.

6. Choreografische kenmerken

Beschrijf de choreografische kenmerken per episode. Geef voor de duidelijkheid elke episode een nummer, zodat er geen verwarring mogelijk is bij de bespreking van de hieronder volgende aandachtspunten. Let op dat de beschrijving van de choreografische kenmerken zo objectief mogelijk is. Bij de interpretatie (aandachtspunt 11) worden deze choreografische kenmerken in hun samenhang bekeken, waardoor een mogelijke betekenis gegeven kan worden aan bepaalde choreografische aspecten. Behandel de verschillende bewegingsaspecten in de hieronder aangegeven volgorde (van zakelijk naar meer inhoudelijk).

- Configuratie: gaat het om een solo, duet enz. Gaat het om mannen en/of vrouwen? Geef het aantal dansers en hun onderlinge relatie aan, bijv. 6 mannen en 6 vrouwen in paren, of een groep van 6 mannen en een groep van 6 vrouwen of een groep van zes mannen en zes vrouwen.

- Specifieke passen, thema's en patronen: hierbij gaat het om het zo exact mogelijk weergeven van de danscompositie. Hieronder worden afzonderlijke lichaamsbewegingen verstaan, combinaties van bewegingen en passen, de ruimtelijke rangschikking van een reeks passen en de dynamiek. Denk aan het gebruik van (a)symmetrie, oppositie en successie. Beschrijf vooral wat kenmerkend en opvallend is of wat zich herhaalt.

- Ruimtegebruik: hierbij gaat het om de plaats binnen het speelveld waar de handeling zich afspeelt. Bespreek de opkomsten en afgangen, het gebruik van sterke en zwakke plaatsen, het gebruik van hoogte en laagte (de vloer), en de plaatsing van de dansers ten opzichte van elkaar.

- Bewegingskwaliteit: iedere beweging vergt een bepaalde inspanning. Dansers leren hiermee te manipuleren. Een sprong die veel kracht kost kan er zwevend en moeiteloos uitzien. Dezelfde armbeweging kan op verschillende manieren uitgevoerd worden, waardoor deze steeds een andere gevoelswaarde krijgt. Ga na of er sprake is van een opvallende intentie ten opzichte van de effortfactoren flow, gewicht, tijd en ruimte. Roepen de bewegingen een bepaalde sfeer op?

- Gevoelskenmerken: hierbij kun je denken aan woorden als tederheid, agressie, angst, opgewektheid enzovoort. Gevoelskenmerken kunnen gerangschikt worden onder de inhoudelijke kenmerken van de choreografie. Door de beschrijving van de bewegingskwaliteit heb je al een overgang gemaakt van de beschrijving van de verschillende passen naar de emotioneel-expressieve kenmerken van deze passen. Je beschrijft dus aan welke emoties hier uitdrukking gegeven wordt, zonder er op dit moment al een verdere betekenis aan te geven.

- Handelingskenmerken: ook de handelings- of interactiekenmerken kunnen gerangschikt worden onder de inhoudelijke kenmerken van de choreografie. De vraag is: wat gebeurt er en wat is de reactie van de ander daarop. Het gaat er niet alleen om wat er plaatsvindt tussen de dansers/personages onderling (interne

communicatie), maar ook de rol die het publiek speelt is van belang (externe communicatie). Soms wordt het publiek zelfs tot deelnemer gemaakt, zoals bij voorstellingen van Pina Bausch.

Een uitvoerige beschrijving van de choreografische kenmerken is alleen mogelijk aan de hand van een video-registratie. Bij een analyse van een theatervoorstelling gaat het om de beschrijving van datgene wat essentieel, opvallend of bijzonder is.

7. Muziek

Bij de encyclopedische gegevens heb je al vermeld wie de componist is en eventueel om welke compositie het gaat. Per episode beschrijf je nu de sfeer van de muziek. Gaat het om een muziekcollage? Gaat het om melodische muziek, instrumentaal, zang? Wordt de muziek melodisch, ritmisch en/of dramatisch gebruikt? Gaat het om geluiden? Valt er iets op te merken met betrekking tot de geluidssterkte? Wordt er gebruik gemaakt van stilte (waardoor andere geluiden zich opdringen, zoals ademhaling en schuiven van voeten)? Wordt er tekst gebruikt? Gaat het om de inhoud van de tekst, om de klank of om de intonatie? Hoe wordt de tekst gezegd (ritmisch, op natuurlijke wijze) en door wie? Hoe wordt de muziek door de choreograaf aangewend? Om gevoelens op te roepen bij de dansers of bij de toeschouwers? Versterkt de muziek bij de toeschouwer bepaalde betrokkenheidsprocessen, zoals identificatie of meebewegen (kinesthetisch invoelen)? Helpt de muziek de dansers om het ritme van de beweging vast te kunnen houden? Wordt er door, op of tegen de muziek in bewogen? Helpt de muziek bij de structurering van de choreografie (geeft het een begin of einde aan)? Wordt er gebruik gemaakt van levende muziek? Worden de muzikanten bij de handeling betrokken?

8. Scenografisch ontwerp

Geef een omschrijving van wat er te zien is m.b.t. de achterwand, de coulissen, de vloer, obstakels, requisieten. Welke kleuren worden er gebruikt? Is er sprake van een realistisch decor of een symboliserend decor? Wordt het scenografisch ontwerp gebruikt om de sfeer te bepalen?

9. Kostuums

Onder kostuums wordt naast de kleding ook het kapsel en de grime verstaan. Worden de kostuums gebruikt om uniformiteit aan te geven, of wordt hiermee juist onderscheid gemaakt tussen verschillende personages of tussen solisten en ensemble? Is er een relatie met de stijl (spitzen, tutu, blote voeten, maillot)? Belemmert het kostuum de beweging? Hoe is het kleurgebruik? Karakteriseren de kostuums de personages, realistisch of symboliserend?

10. Belichting

Wordt de belichting gebruikt om een episode te laten eindigen of beginnen? Om de sfeer te bepalen? Van welke kleuren wordt gebruik gemaakt. Worden er speciale effecten gebruikt, (bijv. een lichtbaan)? Wordt de toeschouwer gemanipuleerd door de belichting, bijv. doordat de aandacht op iets gevestigd wordt d.m.v. een spot?

11. Interpretatie

Een interpretatie wil zeggen: een betekenisgeving op basis van wat je gezien/ervaren hebt. Deze betekenisgeving zal persoonlijk zijn, maar moet wel beargumenteerd zijn vanuit de analyse die je gemaakt hebt. Je interpretatie is persoonlijk en kan niet definitief zijn, omdat je bij het bekijken en bij het beschrijven een selectie gemaakt hebt op grond van je achtergrond en (kijk)ervaring. Het is niet mogelijk om alle relevante gegevens na het zien van een voorstelling te kennen. De onder de punten 3 t/m 10 beschreven elementen van de dansvoorstelling zijn zo objectief mogelijk weergegeven. Welke betekenis geef je aan de verschillende elementen? Roept bijv. het toneelbeeld een bepaalde ruimte of situatie bij je op? Zijn er symbolische betekenissen aan te wijzen, bijv. met betrekking tot het kleurgebruik, bepaalde aspecten van het decor of de kostuums? Wat is de betekenis van de configuratie en het ruimtegebruik binnen de choreografie? Waarom worden bepaalde bewegingen op bepaalde momenten gebruikt? Hoe zie je de functie van de muziek of het geluid? Werkt deze versterkend of verstorend ten aanzien van andere aspecten? Kortom: stel vast wat de verschillende elementen uit de analyse voor betekenis hebben. Door middel van synthese van deze elementen kan nu tot een interpretatie gekomen worden. Het geheel van uitspraken over de relatie tussen de verschillende elementen vormt de interpretatie. Hierbij wordt onderscheid gemaakt tussen een interpretatie per episode en een interpretatie van het gehele dansstuk. De interpretatie van de verschillende episodes, waarbij zo weinig mogelijk rekening wordt gehouden met wat eraan voorafging of wat er nog op volgt, kan gezien worden als een voorbereiding op de totale ontwikkeling, en leidt tot de interpretatie van de hele dansvoorstelling. Welke thematiek wordt er aan de orde gesteld? Zijn er subthema's. Wat is volgens jou de boodschap die de choreograaf heeft willen overbrengen (bewust of onbewust)? Wat is de relatie met de titel? Roept de titel iets op wat in de voorstelling tot uitdrukking komt?

12. Eigen mening

Na de analyse en de interpretatie van de door jou bezochte dansvoorstelling geef je je eigen mening. Dit houdt een subjectieve beoordeling van de voorstelling in. Van belang is dat je je beoordeling motiveert. Werd je geraakt door de voorstelling? Waarom wel/niet? Welke emoties neem je bij jezelf als toeschouwer waar (ontroering, irritatie, verveling, bewondering enzovoort) en waardoor werden deze emoties veroorzaakt. Wat sprak je aan en wat niet. Hierbij kun je denken aan: Was de voorstelling (de inhoud, de vorm) boeiend? Op welke momenten wel, niet? Waar lag dat aan? Zijn er positieve en/of negatieve aspecten aan te wijzen, zoals de technische/artistische uitvoering, de keuzes die door de choreograaf gemaakt zijn om zijn boodschap duidelijk te maken enzovoort. Was de choreografie helder van inhoud of van structuur en in hoeverre is dit voor jou van belang? Zijn de verschillende elementen van de voorstelling op een zodanige manier met elkaar in verband gebracht dat het je aanspreekt? Was er sprake van een esthetische ervaring? Door welke (combinatie van) elementen en op welke wijze wordt die 'schoonheid' opgeroepen? Wat vind je van het spanningsverloop? Werd er spanning opgeroepen? Waardoor wel/niet? Vind je de voorstelling verrassend, origineel, vernieuwend?

13. Terugkoppeling van de voorstelling naar de achtergrondinformatie

Tenslotte leg je het verband tussen deze specifieke choreografie en de informatie die je gegeven hebt betreffende de choreograaf (zie punt 2). Welke aspecten vind je terug in deze choreografie of welke kenmerkende aspecten (zo deze er zijn) mis je juist. Welke plaats neemt deze choreografie in binnen het totale werk van de choreograaf? Vergelijk uitspraken van de choreograaf of van recensenten met je eigen bevindingen. Hiervoor zal je moeten zoeken in danstijdschriften en kranten. Hoe is dit ballet te plaatsen binnen een bepaalde stroming? Wanneer het gaat om een heropvoering van een historisch ballet, is het van belang dat dit ballet gezien wordt in een historische context. Het spreekt vanzelf dat hier literatuuronderzoek noodzakelijk is.

14. Geraadpleegde bronnen

Programmaboekje, recensies, interviews, artikelen, literatuur.

Liesbeth Wildschut
Universiteit Utrecht

EEN ANALYSEMODEL VOOR DANS- BESCHOUWING IN HET VOORTGEZET ONDERWIJS

Wieneke van Breukelen

In het kader van een studiemiddag van de Vereniging voor Dansonderzoek rond het thema 'Analyseren van dansvoorstellingen' heb ik een analysemodel gepresenteerd dat ontwikkeld is ten behoeve van docenten dans in het voortgezet onderwijs. Over de opzet en toepassingsmogelijkheden van dit model gaat onderstaand artikel.

Dansbeschouwing is een leerstofonderdeel van het vak dans in het voortgezet onderwijs. Dit houdt in dat leerlingen in dat onderwijs leren hoe ze dans kunnen benoemen (terminologie, analyse) en hoe ze naar dans kunnen kijken. Ze leren zich een mening te vormen over een dansstuk én deze mening te onderbouwen met inhoudelijke argumenten. Wanneer de leerlingen naar een danspresentatie kijken, komt er een veelheid aan informatie op hen af. De één ziet vooral de prachtige kostuums, de ander vindt de dansers zo lenig, een volgende geniet van het decor en weer een ander heeft helemaal geen decor gezien. Alleen het kijken is dus niet voldoende, de leerlingen moeten ook leren zien. Met behulp van een analysemodel kan men gericht leren kijken.

Een voorbeeld van een dergelijk analysemodel is opgenomen in *Een leerplan dans, bouwstenen voor de basisvorming*, dat ontwikkeld is door de SLO in samenwerking met de Dansacademie Brabant¹. Het genoemde model is gebaseerd op de analyse van Valerie Preston en aangepast aan de kerndoelen die voor de basisvorming geformuleerd zijn. In genoemde kerndoelen wordt globaal aangegeven wat de leerlingen moeten leren. Het spreekt voor zich dat de praktijk van het dansen op de voorgrond staat en dat het beschouwen daarvan een afgeleide is en veel minder tijd inneemt. Niet alle danstermen hoeven bij de leerlingen bekend te zijn. Daarom is het van belang dat er bij het leren kijken naar dans van een model gebruik gemaakt wordt dat flexibel te hanteren is.

Het analysemodel

Uitgangspunt van het model is de communicatie die tussen danser en toeschouwer plaatsvindt. De danser is de zender die signalen door middel van dans zal vormgeven. De toeschouwer is de ontvanger van deze signalen. Tijdens de

¹ W. van Breukelen en L. Langeveld, Groningen 1994 Wolters-Noordhoff. Zie voor het model p.42.

presentatie vangt de toeschouwer diverse signalen op. Deze kunnen in zes categorieën worden onderverdeeld, namelijk: persoon, beweging, geluid, ruimte, theatrale middelen en context.

In het model zijn zowel objectief meetbare als intentionele aspecten opgenomen. Alle feitelijke informatie betreft de meetbare aspecten van het dansprodukt, bijvoorbeeld het aantal dansers, de muzieksoort, de belichting enzovoort. De intentionele aspecten omvatten de persoonlijke interpretatie door de toeschouwer van het dansprodukt, bijvoorbeeld de sfeer, de betekenis enzovoort. Het model is opgezet als een overzicht voor de dansdocent. Het bevat de leerinhouden die in het leerplan vermeld worden. Zowel de begrippen die de leerling aan den lijve ervaart bij het dansen, als de begrippen die alleen aan de orde komen in het kader van dansbeschouwing.

Signaal/dansprodukt

Persoon	Beweging	Geluid
- aantal	- dansinstrument	- wel/geen muziek
- sekse	- danselement	- wel/geen geluid
- leeftijd	- danskwaliteiten	- stem
- dansinstrument	- danstechniek	- stilte
(verschijnings- vorm, type)	- danshouding	- soort muziek
- betekenisgeving:	- dansbeweging	(klankkleur, sfeer)
rol, karakter	- danssoort	- maat
- persoonlijke	- dansstijl	- ritme
interpretatie:	- acties	- frasering
uitvoering en	- bewegingsvormen	- duur
presentatie	- dynamiek	- tempo
(inleving, uitstraling)		
Ruimte	Theatrale middelen	Context
- situering podium en toeschouwers	- toneelbeeld	- wel/geen inleiding
- groepsformaties	- kostuums	- toelichting
- richtingen	- decor	- programmaboekje
- patronen	- licht	- verhaal
- lagen	- attributen	- kennis van cultuur, maatschappij, choreograaf, de groep, de totstandkoming

Ontvanger/toeschouwer

Toepassing

De docent kan, afhankelijk van de te behandelen leerstof, lesblok en lessituatie, aan de hand van het bovenstaande model kijkopdrachten opstellen. Deze opdrachten kunnen gericht zijn op het leren onderscheiden en benoemen van dansgegevens, het leren overzicht over het geheel te krijgen en het leren om aan de hand van observaties de dans te interpreteren. De opbouw die de docent zelf moet maken, zal van enkelvoudige observaties bij beginners leiden tot complexere observaties bij gevorderde. De moeilijkheidsgraad kan opgebouwd worden door enerzijds meer gegevens binnen één categorie te laten observeren, anderzijds door informatie uit verschillende categorieën met elkaar in verband te brengen. Dit kan leiden tot de formulering van een persoonlijke conclusie die onderbouwd wordt door inhoudelijke (geobserveerde) argumenten.

De soorten van conclusie die de docent kan verlangen zijn weer afhankelijk van de specifieke lessituatie. In het geval van observeren tijdens een ontwerp-proces is het nuttig dat de leerlingen elkaars werk kunnen becommentariëren in de zin van het benoemen van 'sterke en zwakke' punten en onderdelen. Komt bijvoorbeeld dat wat de danser bedoelt ook naar voren in de dans? Zo niet, wat zou er in de dans veranderd kunnen worden?

Bij het bekijken van een eindprodukt ofwel gemaakt door de leerlingen zelf of gedanst door een professionele dansgroep zal de persoonlijke geraaktheid van belang zijn. Deze mag zeker gespecificeerd worden: 'Ik vond het spannend... doordat de dansers ten opzichte van elkaar.../ de timing.../ de muziek.../ het licht...'. Of: 'Ik vond die en die danser overheersend, want... plaats ten opzichte van anderen.../ danskwaliteit anders dan die van anderen.../ meer solo dan samendans...'. Dus niet alleen het herkennen en benoemen van verschillende gegevens, maar ook hun koppeling zijn leerprocessen. Doel is daarmee tot een persoonlijke, en toch onderbouwde interpretatie te komen. Het analysemodel kan hiervoor een frame bieden.

Zoals reeds gezegd kiest de docent de te observeren gegevens naar aanleiding van de behandelde leerstof. Wat echter geobserveerd kan worden wordt ook bepaald door de observatie-situatie. Een theaterbezoek roept letterlijk andere vragen op dan 'eindeloos' herhaalbare video-observatie. Maar uiteindelijk wordt dat wat geobserveerd kan worden natuurlijk bepaald door de gegevens in het dansstuk zelf. Op de studiemiddag was dan ook de inhoud van het dansstuk het uitgangspunt voor dit model bij de analyse van een fragment van *Jardi Tancat* van Nacho Duato, uitgevoerd door het NDT. De vraag luidde: 'Voor welke observatievragen leent dit dansstuk zich?' - en wel in het kader van dansbeschouwing in het voortgezet onderwijs. De groep heeft dus zittend op de stoel van de dansdocent de video bekeken en mogelijke observatiepunten geïnventariseerd. Door de grootte van de groep en de beperkte tijd moest het bij deze inventarisatie blijven. In de inventarisatie kwam naar voren dat het dansstuk zich voor veel verschillende observatieopdrachten leende. Zowel apart als in diverse relaties tot elkaar zouden gegevens uit alle zes de categorieën een rol kunnen spelen.

De conclusie was dat dit een bruikbaar model is. Wel kwam er een discussie op gang over verschillende termen in het analysemodel, waaruit duidelijk werd dat enkele terminologische nuanceringen en verfijningen voor de dagelijkse onderwijspraktijk nuttig zouden zijn².

Wieneke van Breukelen

² De gebruikte begrippen worden in het leerplan wel nader verklaard en toegelicht, zie onder andere pp. 98-9.

REACTIE

Liesbeth Wildschut

Naar aanleiding van de reactie van Joukje Kolff op een eerder verschenen tekst van een lezing van Frits Naerebout over dansonderzoek in Nederland (Reactie: Danswetenschap en Danservaring, *Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek* 4.1/2 (1995) 25-27), wil ik ingaan op de huidige situatie van het dansonderwijs aan de Universiteit Utrecht (Theater-, Film- en Televisiewetenschap).

Joukje Kolff beschouwt danservaring van de onderzoeker als een noodzakelijke en waardevolle component binnen een onderzoek. Zij zet dan ook vraagtekens bij de Nederlandse situatie, omdat HBO en WO hier gescheiden instituten zijn. Echter mijn ervaring is dat het een het ander niet uitsluit. Een theoretische opleiding wil niet zeggen dat danservaring ontbreekt. Ik wil hiervan enkele voorbeelden geven.

- Studenten theaterwetenschap die zich in hun specialisatie-fase gaan toeleggen op dans, blijken bijna allemaal op professioneel of hoog amateurniveau danservaring te hebben opgedaan. Het amateurniveau in Nederland is stijgende. Veel studenten houden zich in hun vrije tijd intensief met dans bezig. Ook melden zich elk jaar studenten aan die een opleiding aan een dansacademie afgerond hebben, er vroegtijdig mee gestopt zijn of een vooropleiding voor een dansacademie gevolgd hebben. Wel moet opgemerkt worden dat deze laatstgenoemde situatie zich in de toekomst in veel mindere mate of helemaal niet meer zal voordoen, in verband met de beperkte studieduur.
- Binnen de studie theaterwetenschap kan een groep studenten een theaterdansproductie realiseren, met als doel een dieper inzicht te verwerven in het proces van theatermaken. Hierbij vervullen de studenten één van de kerntaken dramaturgie, choreografie of produktie. Het gaat hierbij om het toepassen van reeds verworven kennis en inzicht. In het studiejaar 1994-95 zijn er verschillende interessante dansproducties gerealiseerd. Ook zijn er praktijkexperimenten mogelijk waarin expliciet een relatie wordt gelegd met historische, theoretische en empirische theaterwetenschap. De studenten kunnen gebruik maken van een goed geoutilleerd theater en audiovisuele middelen (bijvoorbeeld infrarood-camera-opnames voor receptie-onderzoek, video-opnames van produktieprocessen en voorstellingen).
- Waar mogelijk en zinvol worden praktijkervaringen in het onderwijs opgenomen. Zo werd het afgelopen studiejaar de betekenis en de plaats van het werk van Pauline de Groot binnen de Nederlandse theaterdansgeschiedenis door een groep studenten bestudeerd. Deze studenten hebben

bij Pauline de Groot een workshop gevolgd om haar benadering van dans 'aan den lijve' te ervaren.

- Alhoewel HBO en WO gescheiden opleidingen zijn, is er wel sprake van samenwerking. Op dit moment gaat het om incidentele uitwisselingen van studenten die daar belangstelling voor hebben. In overleg wordt een studieprogramma afgesproken. Studenten van de dansacademies kunnen een theoretische cursus op de universiteit volgen. Studenten theaterwetenschap kunnen op de dansacademies bijvoorbeeld de verschillende stijlen en technieken observeren en aan sommige lessen, afhankelijk van het niveau, deelnemen. Hierbij kan ook gedacht worden aan compositielessen. Er kunnen produkties gerealiseerd worden waarbij studenten van beide academies samenwerken op choreografisch en dramaturgisch gebied. Een dergelijke samenwerking is al in 1994 gerealiseerd.

Er wordt dus naar gestreefd de studenten de mogelijkheid te bieden de dans op verschillende terreinen te bestuderen en te onderzoeken. Samenwerking met andere instituten is hiervoor van belang; de bereidheid tot samenwerking is reeds gebleken.

Liesbeth Wildschut
Universiteit Utrecht

BULLETIN VDO: AANWIJZINGEN VOOR AUTEURS

Het Bulletin telt vier nummers per jaar (soms in de vorm van dubbelnummers), omvang en inhoud wisselend. Copij is gewenst voor de volgende rubrieken:

artikelen: 5-15 pagina's A4, indien langer graag eerst contact opnemen met de redactie, zoals thematische, bibliografische overzichten; samenvattingen van eigen monografieën, proefschriften, scripties enzovoort; oorspronkelijke artikelen; vertaald materiaal (copyright vrij!). Reacties op eerdere publicaties in het Bulletin zijn welkom, indien deze een eerlijk debat helpen bevorderen.

apparaat: alle bibliografische en heuristische informatie die men beschouwt als voor de VDO en haar doelgroep interessant en van wetenschappelijk belang. In het geval van bibliografische gegevens indien mogelijk titels altijd aanleveren met een korte omschrijving, eventueel beoordeling van de inhoud, zodat een beredeneerde bibliografie resulteert.

recensies: boekbesprekingen van welke titel(s) dan ook welke men voor de VDO relevant acht. Recensie-exemplaren kunnen helaas slechts bij uitzondering beschikbaar gesteld worden.

Aanlevering van de copij: op diskette, MS-DOS, OS/2. Bij voorkeur WordPerfect 5.1, maar MS-Word of een platte ASCII-tekst is ook mogelijk. Gekozen formaat graag op diskette vermelden en altijd een print meesturen. Diskettes worden alleen op verzoek geretourneerd. In geval van twijfel of problemen gaarne contact opnemen met de redactie.

Bibliografische gegevens dienen als volgt te worden vormgegeven:

- 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.

Met verdere vragen kunt U zich richten tot/copij kunt U zenden aan F.G. Naerebout, Welterdreef 85, 2253 LJ Voorschoten. Telefoon: 071 5313307. E-mail: fnaerebout@tempo.ow.nl/fnaerebout@brick.cistron.nl.

COLOFON

Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek (VDO)

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 te verbeteren en (werk)contacten 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, dansonderzoek verricht of in de resultaten daarvan geïnteresseerd is. 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.

Bestuur:

Dhr. F.G. Naerebout, Open universiteit (voorzitter)

Dhr. O.F. Stokvis, Theater Instituut Nederland (secretaris)

Mw. V. Bergman, Landelijk Overleg Kunstzinnige Vorming (penningmeester)

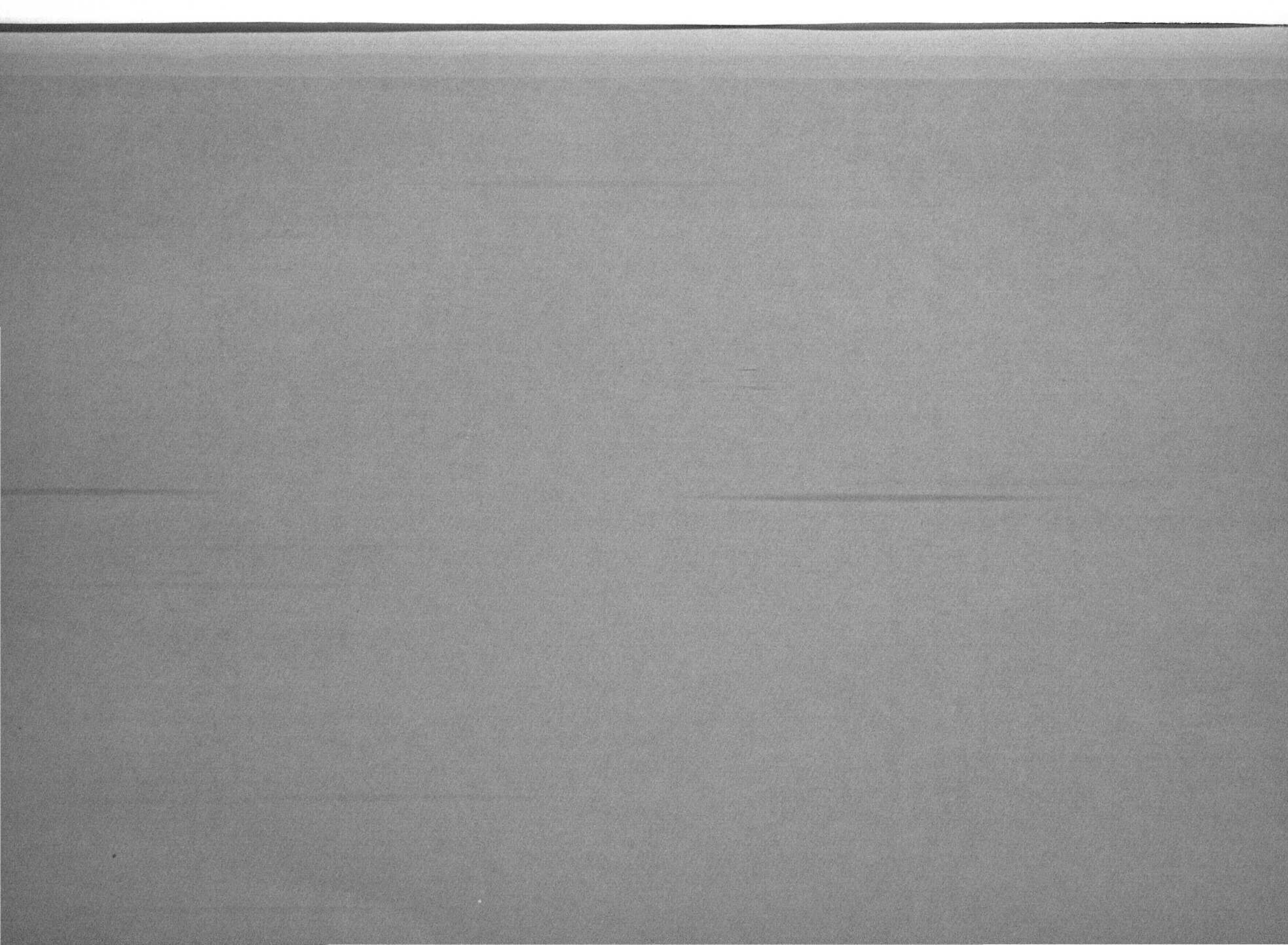
Dhr. P. Eversman, Universiteit van Amsterdam

Mw. L. Wildschut, Rijksuniversiteit Utrecht

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

Copyright 1996 VDO

ISSN: 0927-1961



INHOUDSOPGAVE

ARTIKELEN

Eva van Schaik, Een kwart eeuw leerschool,	63
Frits Naerebout, A la recherche de la danse perdue. Dans in de premoderne wereld: een verloren kunst?	68
Bodi Shaw, Dancer health, creativity and dance movement therapy	74
Vera Bergman, Leren van en over dans	79
Liesbeth Wildschut, Dansanalyse	96
Wieneke van Breukelen, Een analysemodel voor dansbeschouwing in het voortgezet onderwijs	104
Liesbeth Wildschut, Reactie	108
Bulletin VDO: aanwijzingen voor auteurs	111

ISSN: 0927-1961