

BULLETIN
van de
Vereniging voor Dansonderzoek

2DE JAARGANG NO.1-2

mei 1993

Uitgegeven door Frits Naerebout, Onno Stokvis en Yvette Zellerer
Leiden 1993

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

ARTIKELEN

POSTMODERNISME: DE CHAOS GEORDEND

Eieren worden gekookt, gepeld, opgegeten, overgegooid, geklutst en gebakken. Een man hangt aan een stoel hoog boven de grond. Vrouwen zwaaien in kleurige hangmatten door de ruimte. Vloer wordt achterwand en een patchwork van tientallen jurkjes roept het beeld van een glas-in-lood raam op. Men vertelt over Ali, legt uit hoe een kop koffie te zetten en doet een wens. Een filmprojectie toont mij een oude man op een boot. Ik kan hem niet verstaan, maar hij lacht. De pluizige zaden van een paardebloem worden bedachtzaam weggeblazen. En dan is daar die beweging in ruimte en tijd, die door haar felheid alle zintuigen lijkt te activeren. Gegooid en gesmeten wordt er, opgebouwd en afgebroken: 'Immer Das Selbe Gelogen' (1991) van Wim Vandekeybus, in samenwerking met en uitgevoerd door Ultima Vez.

In het kort

Met bovenstaande impressie opent de door mij geschreven doctoraalscriptie ter afsluiting van de studie theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. De ondertitel van dat betreffende werkstuk luidt: "Vlaamse dans: een onderzoek naar de actuele waarde van het postmodernisme in 'Immer Das Selbe Gelogen' van Wim Vandekeybus". Door het esthetisch canon van de postmoderne dans af te zetten tegen één specifieke voorstelling, heb ik een bijdrage willen leveren aan de plaatsing van het begrip postmodernisme binnen bepaalde hedendaagse dans. Op deze manier is zowel inzicht gegeven in het door onzorgvuldig gebruik in onbruik geraakte begrip zelf, als de actuele waarde ervan vastgesteld.

De choreograaf/regisseur Vandekeybus (1963) is een duidelijke en succesvolle vertegenwoordiger van de hedendaagse dansscene in België. Dat ik zijn meest recente voorstelling als exemplarische exponent van die Vlaamse dans gekozen en tot onderwerp van analyse gemaakt heb, heeft met een aantal zaken te maken. Enerzijds gaat het hier om een vorm van dans die mij aanspreekt vanwege het feit dat, gezien de rol die tekst, film en muziek in het geheel spelen, het tekensysteem beweging niet de enige en belangrijkste plaats lijkt in te nemen. Anderzijds had ik het -- aanvankelijk ondefinieerbare -- gevoel dat het bij deze voorstelling niet meer om postmodernisme alleen ging. Daarbij komt nog dat er tot nu toe weinig diepgaand onderzoek gedaan is naar het werk van deze theatermaker, die dan ook pas sinds 1987 met een eigen groep optreedt. Tenslotte viel het mij op dat men bij de bespreking van dit werk niet of nauwelijks een koppeling aan historisch-theoretische begrippen -- zoals bijvoorbeeld het hier ter discussie staande postmodernisme -- maakt, terwijl men aan de andere kant wel duidelijk bezig is met de vraag naar de inhoud en dus ook naar de vorm. En het zijn juist de postmodernisten die zich in de loop van de tijd duidelijke standpunten ten opzichte van deze discussie hebben aangemeten.

Het onderzoek is grofweg uit drie delen opgebouwd die een verloop kennen van algemeen naar meer specifiek. Aan het einde van het eerste deel ben ik gekomen tot de selectie

en systematisering van een aantal kenmerken die voor elke willekeurige postmoderne dansvoorstelling zouden kunnen gelden. Om de postmoderne dans, die ik in navolging van Sally Banes chronologisch bespreek, in een breder kader te plaatsen en interessante vergelijkingen mogelijk te maken heb ik echter allereerst een korte schets gegeven van het begrip postmodernisme in relatie tot kennissystemen in de maatschappij, kunst en theater. Met name de bespreking van het postmoderne theater bleek in het licht van dit onderzoek belangrijk omdat 'Immer Das Selbe Gelogen' niet eenstemmig als een dansvoorstelling betiteld wordt. In genoemde aandachtsgebieden is er telkens eveneens een koppeling gemaakt met de betekenis van het modernisme. Dit ter verduidelijking van de terminologische begripsverwarring rond het postmodernisme die, in elk geval wat de dans betreft, te maken heeft met de onenigheid over de semantische invulling van het begrip en de daardoor ook onzekere tijdsafbakening van beide periodes¹. In het tweede deel staat de vraag centraal of de Vlaamse dans postmodern genoemd kan worden of niet. Na een kort overzicht van de opkomst van de moderne dans in België gegeven te hebben, heb ik "de Vlaamse dans" cq hedendaagse, alternatieve scene afgebakend, daarmee onderscheiden van de geïnstitutionaliseerde danswereld en voorts voorzien van een drietal algemeen inhoudelijke kenmerken, die tenslotte weer getoetst zijn aan de definitie van de postmoderne dans zoals gegeven in het eerste deel. In het derde deel komt de uiteindelijke analyse van 'Immer Das Selbe Gelogen' aan bod. Een korte beschrijving van de stichting Ultima Vez en haar choreograaf Vandekeybus en een overzicht van de opvoeringsgeschiedenis gaan vooraf aan een totaalbeschrijving van de voorstelling. In de daaropvolgende analyse, die niet uitgaat van een bestaand dansanalysemodel maar meer van algemeen theaterwetenschappelijke begrippen, wordt door middel van een onderzoek naar de aspecten handeling/gebeuren, ruimte en tijd het organisatieprincipe van de voorstelling bepaald en zodoende het al dan niet postmoderne karakter van deze voorstelling vastgesteld.

In dit artikel, dat als een selectieve samenvatting gelezen moet worden, zal allereerst ingegaan worden op de kenmerken van een postmoderne dansvoorstelling en zullen vervolgens mijn bevindingen aangaande het onderzoek naar het al dan niet postmoderne karakter van zowel de Vlaamse (hedendaagse) dans in het algemeen als 'Immer Das Selbe Gelogen' in het bijzonder uiteen gezet worden.

Postmodernisme en dans

Het postmoderne denken verwerpt de superioriteit van heersende '(meta)narratives', uitgezet door het forum van de wetenschap en de kunst, die mede bepalen hoe het

¹ In de scriptie is een tweetal discussies opgenomen die inzicht geven in de aard van de terminologische begripsverwarring. De discussie tussen Roger Copeland en Luuk Utrecht centreert zich rond de vraag of het aspect van humanisering dan wel dehumanisering het postmodernisme kenmerkt; de discussie tussen Sally Banes en David Michael Levin, die de tijdsafbakening van het postmodernisme tot onderwerp heeft, heeft alles te maken met de verschillende standpunten die beide auteurs innemen ten opzichte van het modernistisch gedachtegoed.

maatschappelijk en artistiek functioneren verloopt of in elk geval behoort te verlopen². De heersende causale logica van het narratief als vormgevende eenheid wordt hiermee van tafel geveegd om plaats te maken voor een meer procesmatig denken dat allerlei mogelijkheden en keuzes aangaande besluitvorming in feite openlaat. Deze strategie die één enkel narratief als het dominante narratief weigert te accepteren, vindt ook haar weerklank in de postmoderne kunst, waar fragmentatie en deconstructie middelen worden om een esthetiek van 'impurity' te realiseren³. Analoot daaraan wordt in het postmoderne theater onbepaaldheid⁴ een van de sleutelwoorden en, in navolging van de gedachte dat de werkelijkheid als een talig systeem geconcipieerd moet worden dat niet meer gestuurd wordt door het subject-begrip uit de westerse filosofie, zijn de multiplexe signalen die uitgezonden worden niet meer gericht op het bereiken van betekenis-consensus⁵. Deze gedachten verklaren dan ook de populariteit van de semiotiek binnen het postmodernisme, en in het bijzonder onder de Franse filosofen. De semiotiek geeft namelijk een model dat toepasbaar is op allerlei vormen van communicatie en is een sterke manier om communicatie niet als bepaald door een enkel subject op te vatten⁶. Maar de postmodernisten maken wel een ander gebruik van de semiotiek. Het gaat hen namelijk niet zozeer om het produkt dat door een bepaalde ideologie opgediend wordt, maar meer om het proces van totstandkoming van betekenissen gerelateerd aan het betreffende kunstwerk. Het verwijzende karakter van tekens wordt daarmee in een heel ander daglicht geplaatst: deze verwijzingen worden bewust niet als een stijl gebruikt, maar als een semiotische code. Waar de semiotiek uitgaat van een min of meer bestaande consensus met betrekking tot betekeniscreatie (uitgaande van eenzelfde maatschappelijk geaccepteerde code zullen bepaalde tekens dus ook op dezelfde wijze geïnterpreteerd worden) en ook gericht is op het bereiken van een daaruit voortvloeiende betekenis, ontkent het postmodernisme deze consensus juist en 'beperkt' zich vooral tot het tonen van de verscheidenheid aan tekens en dus ook betekeniscreaties en betekenissen. Niet het wat, maar het hoe komt centraal te staan en deconstructie, een methode die theoretisch geformuleerd werd door Jacques Derrida, is dé postmodernistische manier om het theatrale proces te analyseren en tot onderwerp van de voorstelling te maken.

Bij de postmoderne dans is deze gedachte ook heel duidelijk aanwezig, althans zeker in de jaren zestig en zeventig. Het medium van de dans, de choreografie, moest niet alleen drastisch herzien worden (dans is dans omdat hij zo genoemd wordt), maar moest ook

² 'Narratives' is een begrip dat het best vertaald kan worden met 'strategieën'; zie Jean-François Lyotard geciteerd door K. Arens, 'Robert Wilson: is postmodern performance possible?: the lure of postmodernism', *Theatre Journal* 43.1 (1991) 17.

³ R. Copeland, 'Postmodern dance, postmodern architecture, postmodernism', *Performing Arts Journal* 19, vol.VII, nr.1 (1982).

⁴ Zie R. Schechner, 'The end of humanism', *Performance Arts Journal* (1982) 97; en ook J. Middendorp, 'Mutantentheater/de scheppende toeschouwer', in: *Van het postmodernisme*, Amsterdam, De Kunstreeks, 1985, p.61.

⁵ Schechner (1982) 99.

⁶ H. Brans, 'Flirten met de Franse filosofie', *Toneel Theatraal* 10 (1987).

in zichzelf de betekenis van dans kunnen zijn, zonder te steunen op een (expressieve) inhoud. De bestaande definitie van dans, ofwel het heersende narratief, werd totaal omver gehaald. Voor mijn bespreking van de postmoderne dans heb ik vooral gebruik gemaakt van Sally Banes omdat zij, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Luuk Utrecht (die de postmoderne dans typologisch behandelt), uitgaat van een chronologische benadering⁷. De laatste periode die zij naast de baanbrekende periode van de jaren zestig en de analytische/metaforische periode van de jaren zeventig onderscheidt, de zogenaamde inhoudelijke fase in de jaren tachtig, is precies die periode waarin de door mij onderzochte Vlaamse dans geplaatst moet worden en is daarom ook het voornaamste aanknopingspunt geweest bij de uiteindelijke benoeming van de kenmerken van een postmoderne dansvoorstelling. Hoewel in de jaren tachtig, net als in de vorige fases, het onderzoek naar de aard en functie van dans de basis vormt van de postmoderne gedachte, heeft men zich in deze periode voorts meer gericht op de inhoudelijke kant van de dans. Net als bij de moderne dans wordt het wat dus weer belangrijk, maar door de vorm waarin deze inhoud gegoten wordt (het hoe) verschilt hij echter duidelijk van de expressiviteit van de moderne dans. Net als in het postmoderne theater wordt de narratieve of emotionele inhoud gefragmenteerd weergegeven. Narratieve structuren worden blootgelegd, gethematiseerd en staan niet meer in dienst van een illusionaire, fictieve wereld. Er wordt gebruik gemaakt van verschillende kanalen om betekenis te creëren en deze betekenisvorming is niet gericht op het tonen van een coherent wereldbeeld.

De kenmerken van een postmoderne dansvoorstelling: een ordening

De kenmerken van een postmoderne dansvoorstelling heb ik in drie categorieën onderverdeeld.

I De voorstelling als geheel

Het verloop van een voorstelling wordt door een bepaald **organisatieprincipe** gestuurd ofwel: vanuit een bepaald kader vorm gegeven. Bepalend daarbij is welk standpunt er ingenomen wordt met betrekking tot het aspect inhoud. Ook bij dans, want het overdragen van een inhoud, of dat nu een verhaal of een emotie is, is namelijk niet voorbehouden aan de concreetheid van taal, maar kan ook in de directheid van beweging besloten liggen. Hoewel in alle postmoderne dans de vraag naar de aard en functie van dans centraal staat (de zogenaamde 'nadruk op bewegingsconstructies'), zijn er echter wel verscheidene benaderingen ten aanzien van het begrip inhoud te onderscheiden. De baanbrekers gingen zover dat zij alle inhoud verwierpen en zich alleen nog maar concentreerden op het herzien van het medium van de dans, de choreografie. In de jaren tachtig daarentegen werd de inhoud weer belangrijk, met dien verstande dat het erom ging narratieve structuren 'zichtbaar' te maken voor de toeschouwer. In de inhoudelijke postmoderne dansvoorstelling is niet narratieve continuïteit het organisatieprincipe, maar onbepaaldheid:

⁷ S. Banes, *Terpsichore in sneakers: postmodern dance*, Middletown Connecticut, Wesleyan University Press, 1987 (4th ed.).

Narratieve continuïteit gaat uit van het subjectbegrip (de werkelijkheid als door de mens bepaald) (1) en lineariteit (2). De voorstelling wordt gepresenteerd als een afgerond geheel, een produkt (3). De aandacht ligt dus duidelijk op het wat cq de vertelling; de vorm waarin dit gebeurt staat niet ter discussie in de voorstelling zelf; de formele elementen vullen elkaar aan (4). De werkelijkheid wordt gerepresenteerd (personages, als-of handelingen) (5), volgens een causale logica (6) die gericht is op het bereiken van betekenisconsensus: ambiguïteiten worden opgelost en de geïntendeerde boodschap van de maker staat centraal (7). Er is sprake van illusie (8) en referentieel gebruik van de tekens (9).

Onbepaaldheid gaat uit van het objectbegrip (de werkelijkheid als een talig systeem; dingen in ruimte en tijd) (1) en deconstructie (2). De voorstelling wordt bewust niet als een afgerond geheel gepresenteerd, maar als een proces: het communicatieve aspect, ofwel het proces zelf van de totstandkoming van betekenissen, wordt tot onderwerp van de voorstelling gemaakt (3). De aandacht ligt dus duidelijk op het hoe cq het vertellen; de vorm staat in de voorstelling zelf ter discussie ('aesthetics of impurity'); de formele elementen staan los van elkaar en worden tegenover elkaar geplaatst: 'juxtaposition' (4). De werkelijkheid wordt gepresenteerd ('ik' of 'collectieve wij', echte akties) (5), volgens een perceptieve gevoeligheid (zintuiglijke, visuele zeggingskracht) (6) die bewust gericht is op meerduidigheid: ambiguïteiten hoeven niet opgelost te worden en de maker zendt alleen multiplexe 'bits of information' uit die elke toeschouwer zelf moet verwerken tot een eigen, nieuwe interpretatie die vervolgens weer geprojecteerd wordt op de voorstelling (het scherm) (7). Er is geen sprake van illusie (8) en in die zin worden tekens ook niet verwijzend gebruikt. Juist hun semiotische werking wordt gethematiseerd: betekenissen ontstaan vanuit de voortdurende verschuivingen en verschillen van de tekens en daarbij is het het teken zelf dat de betekenis veroorzaakt. Intertekstualiteit of het teruggrijpen naar het verleden moet dan ook in deze context begrepen worden (9).

Aan punt twee wil ik nog toevoegen dat de belangrijkste deconstructietechnieken fragmentatie, collage, montage, herhaling en grensoverschrijdend gebruik van de verschillende media (multi-disciplinariteit) zijn. Het gebruik van al deze technieken leidt dus tot wisselende perspectieven en meervoudige betekenissen en interpretaties. Deconstructie is een middel om codes te ondermijnen, waardoor het theatrale proces zelf tot onderwerp van de voorstelling wordt gemaakt (metatheater): de dans ontleent zijn betekenis aan niets anders dan zichzelf.

II Tijd en ruimte

Ook voor tijd en ruimte in de postmoderne voorstelling geldt in het algemeen dat deze niet ingezet worden voor het creëren van een theatrale illusie maar dat zij als formele elementen behandeld worden. Frasering middels opbouw, climax en afloop wordt achterwege gelaten (uitvlakking van de tijd). Ruimtestructuren worden blootgelegd waardoor zij niet meer in dienst hoeven staan van een bepaalde verbeelde wereld.

III Beweging

De postmoderne dans gaat ervan uit dat alle beweging als gedanst beweging ingezet kan worden. Alledaagse bewegingen vormen daarbij in principe het uitgangspunt, zo ook bij

de inhoudelijke postmoderne dans die weer meer dan in de vorig fase gericht is op technische virtuositeit. Deze technische virtuositeit staat overigens duidelijk in het licht van het benadrukken van de formele eigenschappen van beweging (zoals dynamiek, tempo, richting van de beweging). Wat de choreografische compositie betreft wordt ook hier de causale logica losgelaten en spelen toevalsprocedures, spelelementen, improvisatie en taakstructuren een belangrijke rol.

Vlaamse dans postmodern?

Sinds de jaren tachtig zijn een aantal Vlaamse theatermakers vooral buiten eigen land dermate populair geworden dat men in Nederland spreekt van 'de Vlaamse Golf'. Hoewel met name Belgische critici stellen dat deze term een misleidende is daar zij ten onrechte suggereert dat er sprake zou zijn van één bepaalde school of stijl, ben ik, vanuit de overtuiging dat er meer moest zijn dan de gemeenschappelijke noemer van de nationaliteit alleen -- en daarmee ook meer dan hetzelfde theatrale systeem waar al deze groepen mee te maken krijgen -- op zoek gegaan naar inhoudelijke kenmerken die als de grote gemeenschappelijke delers van de Vlaamse dans -- als onderdeel van de Vlaamse Golf -- beschouwd kunnen worden. Bovendien kan ook pas dan wanneer deze vastgesteld zijn een toetsing aan het postmoderne denken gemaakt worden. Niet alleen de gedifferentieerdheid van de hedendaagse alternatieve dansscene in België vormde hierbij inderdaad een probleem, maar ook de meestal vage bewoordingen van die auteurs die wel pogen generaliserende kenmerken te abstraheren. Een stap in de goede richting zetten naar mijn idee auteurs als Patricia Kuypers en Alex Mallems, die wijzen op allerlei invloeden, waarbij de festivals als voornaamste bron van kennisname van internationale tendensen genoemd worden, en Anne Teresa De Keersmaeker als belangrijkste voorbeeld van en mijlpaal in de jaren tachtig-dans van België zelf gezien wordt. Bovendien trachten zij deze invloeden te vertalen naar de specifieke eigen Vlaamse 'verwerking' daarvan of te koppelen aan individuele dansers in het bijzonder. Het meest bruikbaar voor mij bleken echter die auteurs die schrijven vanuit een meer thematische aanpak. Vanuit een algemeen gesteld kenmerk noemen mensen als Pascal Tison, Horst Vollmer en Marianne van Kerkhoven de afzonderlijke choreografen meer in de zin van vertegenwoordigers cq ter illustratie. En zodoende kon ik dan toch, zonder analyses te maken, een drietal inhoudelijke kenmerken van de Vlaamse dans formuleren.

De rauwe taal van het lichaam

Dat het lichaam als zijnde het instrument voor beweging vaak een centrale positie binnen de dansvoorstelling inneemt, neemt niet weg dat er verscheidene gradaties van lichamelijkeheid te onderscheiden zijn, die naar mijn mening te maken hebben met de manier waarop en de mate waarin de eigen lijfelijkeheid, zo direct, puur en rauw als ze kan zijn, ingezet wordt bij het creëren van een beweging. En het is hier waar Tison naar verwijst wanneer hij het Vlaams theater beschrijft als 'gewelddadig' en ontdaan van elke vorm van "affectedness" en "mannerism"⁸. Wanneer Inge Baxman opmerkt dat voor het Europese jaren tachtig theater in het algemeen de dans "the source of a new fascination with the

⁸ P. Tison, 'Dance paradoxes - the alternative dance scene in Belgium', *Ballett International* 11 (1987) 14.

expressive possibilities of the body"⁹ betekende, kan mijns inziens gesteld worden dat deze fascinatie zich ook in de dans zelf uit, en wel in het benadrukken van genoemde lichamelijke op de manier zoals we die ook bij vele Vlaamse dansgroepen terugvinden.

Zolang deze 'fascinatie voor de expressieve mogelijkheden van het lichaam' niet in dienst staat van een verhaal of emotie, maar in zichzelf centraal staat, kan gezegd worden dat de grotere nadruk op lichamelijke duidt op een voortgang van het postmoderne onderzoek -- zeker dat uit de jaren zestig en tachtig -- naar de aard en functie van het menselijk lichaam in de dans.

Expressie en narrativiteit

Een volgende tendens, die zeker de tweede helft van de jaren tachtig kenmerkt, is de terugkeer van het verhaal, van narrativiteit, en wel in een dramatische en expressieve vorm: "Though the tales told are often reduced to the barest elements, they are also exceptionally dramatic and expressive (occasionally being reminiscent of Pina Bausch)", aldus Vollmer¹⁰. Een link leggen met het Tanztheater lijkt -- zeker gezien het feit dat deze neo-expressionistische dansvorm weer volop in de belangstelling stond in de jaren tachtig -- voor de hand liggend. Maar toch kunnen ook expressie (zie 'rauwe taal van het lichaam') en narrativiteit kenmerken van het postmodernisme zijn mits -- nogmaals -- het onderzoeksaspect op de voorgrond staat. Het is zeker een verschil of narrativiteit in de vorm van een collage (Tanztheater) of middels 'juxtaposition' (postmoderne dans) gepresenteerd wordt. De collage wordt toch meer in dienst gesteld van -- in dit geval -- het uitdrukken van emoties middels het lichaam, terwijl 'juxtaposition' in eerste instantie bedoeld is om de aandacht op de narratieve structuur van een voorstelling en op het proces van betekenisvorming te vestigen. Het verschil tussen 'Tanztheater' en postmoderne dans zou naar mijn mening kunnen liggen in het verschil van de dramaturgische benadering. Daar waar in eerstgenoemde uitgegaan wordt van een dramaturgie die, afgezien van de ogenschijnlijk gevarieerde 'patchwork'-achtige structuur, gericht is op een betekenisconsensus, is de postmoderne dans niet zozeer gericht op het bereiken van overeenstemming, maar op het tonen van een onderzoek naar de verschillende manieren waarop deze narrativiteit in met name het Tanztheater is nagestreefd.

Multi-disciplinariteit

Evenals Mallems gaat Van Kerkhoven in op het vervagen van grenzen tussen de verschillende kunstvormen en benoemt zij deze tendens als kenmerkend voor de kunsten uit (in elk geval) de jaren tachtig¹¹. Hoewel multi-disciplinariteit een kenmerk inherent aan het medium theater is -- en dit gegeven ook altijd een punt van discussie geweest is bij het bepalen van het constitutieve moment van theater -- is het opvallend dat dit juist in het

⁹ I. Baxman, 'Dance theatre: rebellion of the body, theatre of images and an inquiry into the sense of the senses', *Ballett International* 1 (1990) 55.

¹⁰ H. Vollmer, 'New dance and its tales', *Ballett International* 2 (1989) 26.

¹¹ M. van Kerkhoven, 'Merging of all boundaries - on the autonomy of dance', *Ballett International* 1 (1989).

hedendaagse theater weer zo benadrukt wordt als zijnde iets bijzonders. Naar mijn idee is multi-disciplinariteit hier (weer) tot stijlconventie verheven, en het is ook eerst en vooral deze stijlconventie die aan de basis ligt voor het expliciet verwerken van andere tekensystemen dan beweging in dans. En het postmoderne denken zou hiervoor als theoretisch kader kunnen dienen. Want het is juist het postmodernisme dat allerlei kanalen expliciet gebruikt en benadrukt om veelsoortige tekens ('multiplexe signalen') uit te dragen.

In hoeverre de zojuist besproken kenmerken van de Vlaamse dans -- die allen onder voorbehoud postmodernistisch genoemd kunnen worden -- aan elkaar gerelateerd zijn, kan slechts vastgesteld worden wanneer meer onderzoek gedaan is naar afzonderlijke voorstellingen.

'Immer Das Selbe Gelogen' postmodern?

Aan het vinden van een zo geschikt mogelijke analysemethode om deze vraag te kunnen beantwoorden zijn een aantal bespiegelingen vooraf gegaan. De te volgen werkwijze is ten eerste niet alleen afhankelijk van het soort dans(theater) dat onder de loupe genomen wordt, maar ten tweede ook van de vraag op welk niveau van de voorstelling men het al dan niet postmoderne karakter denkt te kunnen of moeten achterhalen. Wat het eerste punt aangaat kan van 'Immer Das Selbe Gelogen' gezegd worden dat het een voorstelling is waarin het element beweging niet de enige en misschien ook wel niet belangrijkste rol lijkt te spelen. In mijn (produkt-gerichte) analyse moest daarom ook niet alle nadruk op de beweging en de choreografische compositie gelegd worden, iets waar in de door mij onderzochte dansanalysemodellen van Janet Adshead, Judith B. Alter en Luuk Utrecht wel sprake van bleek te zijn. Eerst- en laatstgenoemde betrekken de andere tekensystemen weliswaar in hun verhaal, maar toch worden deze alle sterk in relatie tot de choreografie besproken en lijkt er weinig ruimte te zijn voor die voorstellingen waarin de dansers niet alleen dansen maar ook nog wat anders doen. Een andere, hiermee samenhangende reden om niet uit te gaan van een typisch danstheoretisch perspectief is dat ik denk, dat een eenzijdige nadruk op een enkel tekensysteem (om het even welk, maar in dit geval dus beweging), geen recht doet aan de structuur van een voorstelling, en zeker niet een voorstelling als 'Immer Das Selbe Gelogen' die met recht multi-disciplinair genoemd kan worden. En hiermee ben ik dan op het tweede punt van afbakening gekomen, namelijk de vraag naar het niveau van de voorstelling waar de analyse zich op moet richten. Mijn idee is, dat het al dan niet postmoderne karakter van een voorstelling, of het hierbij nu gaat om een theater- of dansvoorstelling, in de eerste plaats bepaald wordt door de structuur van de voorstelling als geheel. In een (dans)voorstelling werken de (heterogene) tekensystemen uiteindelijk altijd in samenhang met elkaar aan de creatie van de al dan niet betekenisvolle inhoud. De idee die aan deze samenhang ten grondslag ligt, het zogenaamde organisatieprincipe -- of dat nu het narrativiteitsprincipe is (waar het postmodernisme zich tegen afzet), een veranderd gebruik daarvan of het principe van onbepaaldheid -- bepaalt zodoende het karakter van de voorstelling.

Het is relevant om aan te geven welke stappen gevolgd zijn om het uiteindelijke antwoord op de vraagstelling van dit onderzoek te vinden. Concreet heeft bovenstaande afbakening ertoe geleid dat ik, afgezien van een beschrijving van het totale verloop van de voorstelling

-- waarbij uitgegaan is van een segmentatie op grond van configuratiewisselingen in combinatie met de eis van (al dan niet intentionele) situatieverandering -- een aantal algemeen theaterwetenschappelijke thema's verder uit heb willen diepen. Deze keuze, die bestaat in de aspecten handeling (en gebeuren), ruimte en (inherent aan het segmenteren zelf) tijd, gaat uit van de minimaal noodzakelijke voorwaarden voor theater zoals geformuleerd door Tadeuz Kowzan en Manfred Pfister en sluit tevens nauw aan bij de oplossing die Erika Fischer-Lichte geeft voor de segmentatieproblematiek. Bovendien sluit ik, door voor de opvoeringsanalyse deze drie aspecten nader te onderzoeken, hiermee bijna geheel aan bij de door mij geselecteerde kenmerken van de postmoderne dansvoorstelling uit het eerste deel waarbij ik behalve op 'de voorstelling als geheel' ook inga op de afzonderlijke factoren beweging, ruimte en tijd. Voor diegenen die geïnteresseerd zijn in de 'bewijsvoering' gerelateerd aan de totaalbeschrijving van de voorstelling en detail verwijs ik naar mijn scriptie: daarin heb ik namelijk naast de globale bespreking van de factoren handeling, ruimte en tijd, ook alle mogelijke kenmerken van een postmoderne dansvoorstelling nog eens puntsgewijs getoetst aan de voorstelling. Het moge duidelijke zijn dat de bespreking van handeling (en gebeuren), ruimte en tijd echter de belangrijkste aanwijzingen voor het al dan niet postmoderne karakter, die later in die toetsing geëxpliciteerd worden, reeds bevat.

Handeling of gebeuren?

Wanneer handeling in navolging van Pfister gedefinieerd wordt als intentionele situatieverandering en gekoppeld wordt aan het begrip story, blijkt het een begrip dat moeilijk van toepassing is op 'Immer Das Selbe Gelogen'¹². Er is in deze voorstelling namelijk geen sprake van een verhaal dat zich, gecentreerd rond een (bepaald aantal) personage(s), volgens een (al dan niet logisch causale) plotlijn ontwikkelt. De verschillende situaties behoren zagezegd niet tot eenzelfde fictieniveau. Het multidisciplinaire karakter van de voorstelling dient dan ook duidelijk niet een of andere storyvorming. Het is niet de handeling, maar het zijn de gebeurtenissen die de voorstelling domineren en de reeksen tekstfragmenten, filmfragmenten en gedante gedeeltes doen elk afzonderlijk dienst als reeksen van momentopnames. Maar hoewel de gebeurtenissen dus als een soort van zelfstandige eenheden binnen het raamwerk dat voorstelling heet gepresenteerd worden -- en daarmee in zichzelf de betekenis zijn -- blijken zij echter toch ook bij te dragen aan een zogenaamde inhoudelijke rode draad. Wel is het zo dat de verantwoording voor de formulering van die (verwijzende) inhoud uiteindelijk bij de toeschouwer ligt: de voorstelling geeft, door het gebruik van bepaalde materialen, het creëren van contrasten en het dientengevolge scheppen van een specifieke sfeer, wel aanwijzingen, maar geen eenduidige boodschap in de vorm van een logisch causaal verhaal. Mijns inziens functioneren de gebeurtenissen in 'Immer Das Selbe Gelogen' dan ook op twee verschillende niveaus. Ten eerste is daar het niveau van de formele kwaliteiten (het hoe) wat een dergelijke mate van zelfstandigheid verkrijgt dat, zelfs als het tweede niveau niet zou bestaan, er genoeg betekenis is om geboeid te kunnen blijven kijken. Het proces van deconstructie en constructie en het onderzoek naar de zwaartekracht worden op verschillende manieren, en vooral ook in de beweging, gethematiseerd, evenals het proces van het vertellen. Bovendien wordt het begrip illusie ontkent, expliciteert men de materiële eigenschappen van

¹² M. Pfister, *Das Drama*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

bepaalde objecten en speelt het spel-element een belangrijke rol. Het tweede niveau is het niveau van de interpretatie, en dus mede afhankelijk van de subjectiviteit van de afzonderlijke toeschouwer. De voorstelling in deze reikt de verschillende ingrediënten aan, die de toeschouwer kan verwerken tot een eigen gerecht. Voor mij persoonlijk bestaat deze inhoud, die middels het formele niveau gestalte krijgt, uit twee hoofdthema's, namelijk de inwisselbaarheid van oud en jong en de verschillen tussen de sexen.

Ruimte

Van de ruimte kan in metaforische zin gezegd worden dat zij fungeert als medespeler: de veranderingen die zij namelijk gedurende de voorstelling ondergaat zorgen voor een veranderende houding tussen de dansers/acteurs en hun omgeving, en ook de afzonderlijke objecten/componenten die tezamen de totale vormgeving uitmaken worden eigenlijk alle op een bepaald moment bij het handelen door de acteurs/dansers betrokken. Verder wordt het volume van de ruimte extra tastbaar gemaakt in de manier waarop de dansers/acteurs de ruimte gebruiken cq doorkruisen. Wat de semantische interpretatie van de ruimte betreft kan gesteld worden dat de manier waarop de actuele ruimte van het toneel is vormgegeven niet leidt tot de verbeelding van een concrete fictieve wereld. Deze blijft onbepaald, dat wil zeggen verwijst niet naar een duidelijk gedefinieerde omgeving, die zou moeten dienen als (meest waarschijnlijke) setting voor de personages. Tenslotte zij opgemerkt dat het statische karakter van de toneelruimte als geheel, wat in zekere zin kenmerkend is voor theater (dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld de filmische ruimte die als dynamisch kan worden gekenschetst) in 'Immer Das Selbe Gelogen' af en toe ontkend lijkt te worden. Meestal wordt gewerkt met de reële toneelruimte, soms wordt echter ook gedaan alsof deze helemaal niet bestaat (bijvoorbeeld in de scènes waarin de filmbeelden het toneel domineren), en in weer andere gevallen is de toneelruimte nog slechts op de achtergrond aanwezig: tijdens het vertellen van de verschillende verhaaltjes wordt de toeschouwer als het ware meegesleurd in de verbaal verbeelde ruimte, die overigens ook weer niet concreet hoeft te worden verwoord. De toneelruimte verwordt daarbij tot een plaats waar de verteller nu eenmaal staat, zit of ligt.

Tijd

Wat in eerste instantie opvalt in 'Immer Das Selbe Gelogen' is dat naast het altijd aanwezig actuele tijdsverloop ('reële tijd') het eventueel specifieke karakter van de fictieve tijd ('verbeelde tijd') zowel in de toneelrealiteit gezocht moet worden als in de filmische realiteit. Met deze verschillende tijdsdimensies wordt gespeeld en zodoende wordt het begrip tijd voelbaar gemaakt. Filmische tijd is een tijdsdimensie die, in tegenstelling tot die in het theater, per definitie tot de verleden tijd behoort, identiek herhaalbaar is en niet transitorisch is. Het principe van de temporele compositie van de montage gebruikt als narrativeringstechniek wordt in 'Immer Das Selbe Gelogen' ook gebruikt: in de manier waarop filmbeelden in de toneelrealiteit ingevoegd worden ligt namelijk de sturende hand van een verteller besloten. Dit geldt evenzo voor de tekstfragmenten. Kortom, het zijn zowel de tekst- als de filmfragmenten die het reële tijdsverloop binnen de voorstelling doorbreken. Zij zijn het die het principe van montage op het toneel realiseren, zij zijn het die in hun verwijzingen het heden plaats kunnen laten maken voor verleden of toekomst. Mede op grond hiervan wordt de tijd ontdaan van haar theatraliteit in die zin

dat er geen sprake is van een begin-midden-einde gerelateerd aan een bepaalde story-ontwikkeling. Wel is het zo dat er door veranderingen qua tempo wel degelijk gespeeld wordt met gegevens als opbouw, climax en afloop. Zeker de gedanstes doen het tempo van de voorstelling versnellen en kunnen in die zin dan ook als een soort van climaxpunten bestempeld worden.

Concluderend

Mijn stelling luidt dat 'Immer Das Selbe Gelogen' een voorstelling is die wel degelijk gebruik maakt van postmoderne principes, maar deze tegelijkertijd ook weer afzwakt.

Reeksen gebeurtenissen, die niet uitgaan van eenzelfde fictieniveau, domineren het geheel. De ruimte blijft onbepaald en tijd wordt niet theateraal gebruikt, alhoewel er wel met de verschillen tussen begin, climax en einde gespeeld wordt. Dit gebeurt op een manier die op eenzelfde lijn staat als het ontmantelen van narratieve structuren. Ook de beweging is met recht postmodern te noemen. Het gooien- en smijten bij Vandekeybus getuigt van een bewuste thematisering van de deconstructie-gedachte. Ook de alledaagsheid van de bewegingen (rennen, vallen, springen) en het centraal stellen van het vrijkomen van pure energie zijn facetten die goed aansluiten bij het gedachtegoed van de postmoderne dans. Het onderzoekskarakter komt het duidelijkst tot uiting in het onderzoek naar de zwaartekracht en met name een hoge mate van (acrobatisch) technische virtuositeit is een van de kenmerken van de inhoudelijke postmoderne dans.

Receptie en interpretatie kunnen echter los van elkaar begrepen worden en dit vormt dan ook de verklaring voor het feit dat het formele niveau van de voorstelling duidelijk postmodern te noemen is en dat het niet-postmoderne vooral gezocht moet worden op het interpretatieve, ofwel inhoudelijk-referentiële niveau. Onder de formele laag van de voorstelling, die in eerste instantie alle aandacht naar zich toetrekt en daarbij duidelijk uitgaat van het principe van onbepaaldheid, wordt er dus middels diezelfde formele laag gebouwd aan een verwijzende, inhoudelijke laag. De voorstelling hinkt op twee gedachten. Enerzijds is de vorm zelf de inhoud, anderzijds wordt de vorm referentieel ingezet. Hierbij dient wel meteen opgemerkt te worden dat de aldus ontstane tweede, inhoudelijke laag nog wel degelijk vrij open, dat wil zeggen multi-interpretabel is. De verwijzingen zijn echter wel dermate consistent dat ondanks de onbepaaldheid toch van een zeker afgerond geheel, een eenheid gesproken kan worden die vorm krijgt in een aantal thema's.

Ik wil deze samenvatting besluiten met de opmerking dat het object van analyse ten opzichte van het kader, de Vlaamse dans, een overwegend postmodern karakter draagt, dat echter qua expressiviteit en inhoudelijk referentieel gebruik van tekens een andere weg inslaat die meer richting de moderne dans of het 'Tanztheater' loopt. Het is deze gevoeligheid die het postmoderne karakter afzwakt en de dualiteit vrij spel laat.

Mirjam van der Linden
Johan Verhulststraat 56
1071 NG Amsterdam

ITALIAANSE LENTEZON EN KLETTERENDE WAPENS

Een onderzoek naar de werking van adjectieven in dansrecensies

Het doek valt voor de laatste keer en het publiek verlaat schuifelend de zaal. Terwijl een deel van hen huiswaarts keert en een ander deel nog even wat gaat drinken, breekt voor de recensent het moment aan waarop gewerkt moet worden. De criticus zal zich een oordeel moeten vormen over de dansvoorstelling en deze moeten verwerken in een recensie voor hen die de voorstelling gezien hebben en voor hen die haar niet hebben kunnen bijwonen. Hoe brengt de recensent zijn mening over en hoe probeert hij of zij de voorstelling tot leven te laten komen voor de lezer? Welke stijlmiddelen staan tot zijn beschikking en voor welke kiest hij? Met dit onderzoek wilde ik inzicht krijgen in het taalgebruik van recensies over ballet- en dansvoorstellingen.

De aanleiding voor dit onderzoek is allereerst mijn interesse voor dans op de voet gevolgd door mijn interesse voor taalgebruik. Bij het lezen van dansrecensies valt mij altijd de aparte stijl op waarmee ze zijn geschreven. Deze stijl onderscheidt zich ook opvallend van de overige artikelen in een krant. Vaak vind ik het taalgebruik in de artikelen iets wolligs hebben, dat tegelijkertijd ook een verheven sfeer oproept. Het taalgebruik komt sterk beeldend over. Daarnaast interesseerde mij de vraag, hoe recensenten hun lezers overbrengen wat er de avond te voren op het podium is gebeurd. Wat voor stijlmiddelen gebruiken zij om de voorstelling voor de lezer te doen herleven?

Voor dit onderzoek heb ik alle recensies van de premières uit de periode januari 1991 tot september van datzelfde jaar verzameld. Daarbij heb ik me beperkt tot drie dagbladen *Trouw*, *NRC Handelsblad* en de *Volkscrant* en twee danstijdschriften *Notes* en *Dans*. Omdat het op deze manier samengestelde corpus dusdanig groot was, heb ik daaruit weer 50 artikelen geselecteerd, uit iedere krant/tijdschrift tien.

Mijn verwachting ten aanzien van de stijlmiddelen was dat er veel beeldend taalgebruik te vinden zou zijn; zoals metaforen, vergelijkingen, personificaties, allegorieën, e.d. Immers, deze stijlmiddelen zouden ideaal kunnen zijn om een voorstelling te visualiseren voor een lezer. Een eerste verkenning in de artikelen, leverde echter een heel ander beeld op. Het vermoeden rees, dat juist het opvallende gebruik van de bijvoeglijk naamwoorden (adjectieven) debet is aan het sterk beeldende taalgebruik in dansrecensies. In dansrecensies komen adjectieven behoorlijk vaak voor. Vaker zelfs dan in andere Nederlandstalige teksten. De voorbeelden zijn legio; *brallende, aldoor luider wordende dictatoriale schreeuwgeluiden, krachtig en toch heel soepele bewegingsfragmenten, intens sombere sfeer, dwingende, ruimtelijke patronen*. Een goed voorbeeld van het beeldend effect van adjectieven in een recensie, staat in de twee citaten hieronder.

In het eerste stukje staat het citaat zonder de adjectieven, het tweede stukje is het originele citaat:

"Daar is zij zeker in geslaagd. In een decor van muurvlakken ... zet zij vier mannen en vier vrouwen neer die hun situatie uiten met bewegingsimpulsen die hen tegen muren doen opvliegen, tegen de grond doen smakken of als bundels botten en vlees in elkaar doen zakken. Die explosies worden afgewisseld door fragmenten met hand- en hoofdbewegingen, geschuifel, poses en blikken die leeg de ruimte instaren."

"Daar is zij zeker in geslaagd. In een mooi, sober decor van horizontale en verticale oprijzende, massieve muurvlakken ... zet zij vier mannen en vier vrouwen neer die hun radeloze situatie uiten met grillige, heftige bewegingsimpulsen die hen tegen de muren doen opvliegen, tegen de grond doen smakken of als machteloze bundels botten en vlees in elkaar doen zakken. Die explosies worden afgewisseld door verstilde fragmenten met subtiele, schichtige hand- en hoofdbewegingen, onzeker geschuifel ineengedoken poses en blikken die leeg de ruimte instaren."

NRC Handelsblad, 14/06/91

Adjectieven: wat doen ze?

De adjectieven waar ik naar gekeken heb, zijn allemaal attributieve adjectieven. Dit is het soort adjectieven dat de grootste bekendheid geniet. Voorbeelden ervan zijn: in een *blakende* gezondheid; *knappe* acteerprestatie; de *laatste* trein. Het moge duidelijk zijn, dat een dergelijk adjectief altijd vergezeld zal gaan van een zelfstandig naamwoord. En daarin zit 'm nu precies het effect van een adjectief. Zij zijn op een subtiele manier in staat om een zelfstandig naamwoord te kleuren door een bepaald aspect van dat woord extra te benadrukken, zoals bijvoorbeeld in: een *rode* jurk. *Rode* zegt iets extra's over de jurk, namelijk dat deze rood is. Het adjectief geeft een visuele toevoeging aan de jurk. Daarnaast kan een adjectief ook kleuren door met een bijbetekenis een extra betekenis aan een zelfstandig naamwoord toe te voegen, zoals in: de *oude* man. *Oud* kan over de man van alles extra zeggen naast het feit dat hij al vele jaren leeft. Het kan de man bijvoorbeeld wijs maken of insinueren dat hij op is. De werking van zulke adjectieven is impliciet. Ze roepen een gevoelswaarde, oordeel of associatie op.

Dwight Bolinger schreef in zijn boek *Language, the loaded weapon* (1980) dat de adjectieven de meest beladen woordsoort is in vergelijking met werkwoorden en zelfstandig naamwoorden. Hiermee bedoelt hij dat ze de woordsoort zijn die het meest gevoelig is voor een bevooroordeelde betekenis; ze kunnen het meest gekleurd worden door allerlei bijbetekenissen. Dit komt doordat veel adjectieven een graad aangeven op een bepaalde schaal; tegenover groot staat klein. Een paar voorbeelden van bevooroordeelde adjectieven zijn: groen, dus onervaren; nieuw, dus goed; bereisd, dus wereldlijk/wijs.

De kracht van het adjectief is echter maar van korte duur. Deze legt het direct af tegen beladen zelfstandig naamwoorden. Bij zo'n zelfstandig naamwoord is de invloed van de associatie namelijk krachtiger en hardnekkiger. Een voorbeeld hiervan is het substantief *Jood* in vergelijking met het adjectief *Joods*. Wanneer je van iemand zegt *Hij is een Jood* dan is die persoon als het ware gebrandmerkt; het stempel blijft altijd bij hem. Wanneer je nu zegt *Hij is Joods* dan heeft de betekenis van het woord *Joods* eerder iets weg van een eigenschap. De oorzaak van dit verschil is dat de connotaties rondom het zelfstandig

naamwoord *Jood* krachtiger zijn dan rondom het adjectief *Joods*. Zwaar beladen zelfstandig naamwoorden komen echter niet zo vaak voor, de meeste vinden we onder de nationaliteiten en de scheldwoorden. Adjectieven, daarentegen, zijn veel gevoeliger voor positieve of negatieve connotaties.

Nu ligt het in de aard van een recensie om een oordeel te vellen over een voorstelling. Het zou dus niet onmogelijk kunnen zijn dat een recensent zijn oordeel laat doorschemeren in de bijvoeglijk naamwoorden die hij kiest. In dat geval zouden er dus meer adjectieven als *oud* in de artikelen moeten staan, dan adjectieven als *rood*.

Hoeveel en waar

Als eerste heb ik uit alle geselecteerde recensies de adjectieven en zelfstandig naamwoorden gehaald. Op de langs deze weg verkregen lijst gegevens, heb ik een viertal onderzoeken gedaan. Het eerste onderzoek betrof het simpelweg tellen van de aantallen. Met deze aantallen is het mogelijk de verhoudingen tussen het aantal adjectieven en het aantal substantieven uit te rekenen. Uit deze telling blijkt dat de verhoudingen tussen het aantal adjectieven en het aantal zelfstandig naamwoorden in dansrecensies anders liggen dan in vele andere Nederlandse teksten. Tabel 1 laat dit goed zien. De tabel geeft het aantal substantieven aan dat staat tot één adjectief. Dansrecensies bevatten over het algemeen genomen dus meer adjectieven, dan gebruikelijk is in het Nederlands.

Tabel 1 Gemiddelde verhoudingen adjectieven - substantieven

	soortnamen	eigennamen	beide
Notes	1 : 3,43	1 : 0,58	1 : 3,99
Dans	1 : 2,47	1 : 0,82	1 : 3,29
NRC	1 : 2,35	1 : 0,74	1 : 3,08
Trouw	1 : 2,50	1 : 0,80	1 : 3,30
Volkskrant	1 : 2,59	1 : 0,88	1 : 3,47
gemiddelde Nederlandse teksten	1 : 3,14	1 : 0,61	1 : 4,03

Het gemiddelde van de Nederlandse teksten heb ik berekend aan de hand van het boek *Woordfrequenties in geschreven en gesproken Nederlands*. Dit handboek geeft van vrijwel alle grammaticale codes de frequentie aan waarmee ze voorkomen in het Nederlands.

Ook als we kijken naar de verhoudingen adjectief/substantief die de afzonderlijke schrijvers hanteren, zien we dat de meeste van hen hetzelfde patroon vertonen als de gemiddelden uit tabel 1; namelijk een hogere (soortnamen), een lagere (eigennamen) en een hogere (beide) frequentie adjectieven dan gebruikelijk in het Nederlands.

Tabel 2 Gemiddelde verhoudingen per auteur

	soortnamen	eigennamen	beide
Francien v.d. Putt	1 : 2,90	1 : 0,19	1 : 3,09
D.S.	1 : 1,65	1 : 0,45	1 : 2,10
F.W.	1 : 3,81	1 : 1,18	1 : 4,99
Ine Rietstap	1 : 2,02	1 : 0,61	1 : 2,63
Caroline Willems	1 : 3,32	1 : 1,06	1 : 4,38
Eva v. Schaik	1 : 2,67	1 : 0,79	1 : 3,46
Isabelle Lanz	1 : 2,32	1 : 0,82	1 : 3,14
Gerdie Snellers	1 : 2,43	1 : 0,90	1 : 3,33
Luuk Utrecht	1 : 2,84	1 : 0,85	1 : 2,66

De vraag is nu of deze stijl van frequenter adjectiefgebruik verantwoordelijk is voor het sterk beeldende taalgebruik in dansrecensies. Hiervoor is het van belang om naar de inhoud van de adjectieven over te gaan.

Spreiding van de adjectieven

Om te kunnen zien waar de adjectieven zich nu precies bevinden, heb ik alle woordgroepen met een bijvoeglijk naamwoord erin gesorteerd naar betekenis en opgenomen in de volgende categorieën: Kostuums (K), Decor (De), Licht (L), Uitvoering (U), Choreografie (C), Choreograaf (Cf), Danser (Da), Ensemble (E), Muziek (M), Theater (T) en de rest categorie Algemeen (A). Een woordgroep als *een baanbrekende groep* deelde ik in bij de categorie Ensemble, en *sterke vaak gespierde danser* kwam in de categorie Dansers terecht. Op deze manier konden de adjectieven ingedeeld worden naar het soort beschrijving waar ze in voor kwamen. Hieronder is te zien hoe deze indeling eruit zag:

Tabel 3 Verdeling adjectieven over de soorten beschrijvingen

	K	De	L	U	C	Cf	Da	E	M	T	A
Notes	12	20	2	125	162	35	7	12	9	1	82
Dans	16	27	2	98	155	28	30	16	19	2	12
NRC	29	24	7	69	153	19	6	17	8	5	38
Trouw	32	37	2	105	163	26	30	7	15	5	35
Volkskrant	21	22	2	73	142	40	16	5	16	7	59

De tabel laat zien dat de categorie Choreografie de grootste is. Het gaat hier echter om de totalen van alle recensies. Als we kijken naar de afzonderlijke recensies blijkt niettemin

dat verreweg de meeste adjectieven voorkomen in woordgroepen die gaan over de beschrijving van respectievelijk de Choreografie en de Uitvoering. Althans bij de meeste recensies vormt één van deze categorieën de grootste categorie. In de 50 onderzochte recensies kwam het slechts tweemaal voor dat een andere categorie groter was. Deze tendens geldt zowel voor de enkelvoudige adjectieven (*gestrekte* armen) als voor de meervoudige (*intense, explosieve* danskracht).

Inhoud van de adjectieven

Interessant is nu waarom een auteur voor een bepaald adjectief kiest. Waar heeft die keuze mee te maken; wil hij de betekenis van het substantief kleuren door een bepaald affect op te roepen, wil hij een beeld schetsen of is het puur voor de vorm van de zin (alliteratie of assonantie bijvoorbeeld). Ik heb om antwoord te geven op deze vraag het aantal gevallen van assonantie (eindrijm) en alliteratie (beginrijm) geteld. Opvallend is dat over het algemeen het doel van de adjectiefkeuze slechts af en toe met alliteratie en assonantie te maken heeft (in 66 gevallen uit het corpus). We mogen dus wel stellen dat de betekenis, de inhoudelijke functie van het adjectief, doorslaggevend is bij de keuze van voor het desbetreffende adjectief. Een open deur? Het geeft in ieder geval wel aan dat de adjectieven gekozen worden voor hun kleurende en visualiserende werking.

Nu kun je een onderverdeling maken van adjectieven naar hun betekenis. De taalkundige Overdiep onderscheidde in 1937 de volgende vier soorten. (1) de adjectieven die een zintuiglijke waarneming aanduiden: een *harde* dreun, *witte* muren, (2) adjectieven die een verstandelijk oordeel uitdrukken: een *vilten* hoed, de *Schotse* dichter, (3) adjectieven die een gevoelswaarde aangeven: een *raar* geluid, dat *stomme* beest en tenslotte (4) adjectieven die een maat of mate omschrijven: de *lange* stoet, de *enorme* belangstelling.

Al eerder heb ik verteld dat de adjectieven de meest beladen woordsoort zijn. Dit komt doordat veel adjectieven bevooroordeeld zijn door positieve en negatieve connotaties. Adjectieven kunnen hierdoor kleurend werken. Wanneer we nu de vier categorieën van Overdiep vergelijken met de ideeën van Bolinger, dan zien we dat Bolinger's opvattingen over welke adjectieven kleurend werken ruimer zijn dan die van Overdiep. Voor Overdiep zit het affect, oftewel de kleuring, vooral in categorie 3. Voor Bolinger daarentegen kan de kleuring in alle categorieën zitten.

In dansrecensies kunnen adjectieven naast kleuren (= toevoegen van associatieve bijbetekenis) ook alleen maar visualiseren. In een zinsnede als *roze en zeegroene waaiers* zijn *roze* en *zeegroene* niet bedoeld om een connotatie toe te voegen aan *waaiers*. De adjectieven zijn alleen bedoeld om een nauwkeuriger verslag te geven van wat er op het podium gebeurde. Als we het onderscheid aanhouden tussen visualisering en kleuring, dan kunnen we stellen dat Overdiep's categorie 1 de adjectieven bevat die visualiseren en dat de categorieën 2, 3 en 4 uit adjectieven bestaan die kleuren. Wanneer categorie 1 de grootste categorie blijkt te zijn, dan betekent dit, dat de meeste adjectieven gebruikt worden om verslag te doen van een voorstelling. Is echter één van de andere categorieën groter, dan houdt dat in, dat de adjectieven met name dienen als kleurend element.

In de onderstaande tabel staan de gevonden resultaten van de verdeling van de adjectieven in Overdiep's categorieën.

Tabel 4 Verdeling van de adjectieven naar hun betekenis per tijdschrift/krant

	cat. 1 zintuig- lijke waar- neming	cat. 2 verstande- lijk oordeel	cat. 3 gevoels- waarde	cat. 4 omschrij- ving van maat of mate
Notes	62	152	207	38
Dans	69	105	193	36
NRC	74	91	172	37
Trouw	88	107	221	43
Volkskrant	56	136	169	30

Categorie 3 blijkt de grootste categorie te zijn, gevolgd door respectievelijk 2, 1 en 4. Wanneer we nu het onderscheid kleuring-visualisering bekijken, dan valt vrijwel direct op dat het overgrote deel van de adjectieven een kleurend effect heeft (categorie 2, 3 en 4) en een aanzienlijk kleiner deel visualiserend is (categorie 1). Voor de meerderheid van de adjectieven geldt dus dat de recensent ze kiest met de bedoeling het zelfstandig naamwoord te kleuren.

Koppeling

Het onderzoek is compleet als we de gegevens over de betekenis koppelen aan de eerder gevonden resultaten omtrent de spreiding van de adjectieven.

Tabel 5 Verdeling van de adjectieven voor betekenis-
categorie (1) over de soorten beschrijvingen

	K	De	L	U	C	Cf	Da	E	M	T	A
Notes	2	13	-	22	14	1	-	-	3	-	4
Dans	9	13	1	10	19	-	6	2	5	-	-
NRC	17	4	6	15	30	-	-	-	2	-	1
Trouw	20	8	-	13	32	-	7	1	5	-	2
Volkskrant	10	8	-	8	14	2	2	-	7	-	6

Tabel 6 Verdeling van de adjectieven voor de betekenis categorieën (2), (3) en (4) over de soorten beschrijving

	K	De	L	U	C	Cf	Da	E	M	T	A
Notes	10	7	2	103	158	34	7	12	6	1	78
Dans	7	14	1	88	136	28	24	14	14	2	12
NRC	12	20	1	54	123	19	6	17	6	5	37
Trouw	12	29	2	92	131	26	23	6	10	5	33
Volkskrant	11	14	2	65	128	38	14	5	9	7	53

Uit de tabellen blijkt dat categorie (C) vrijwel bij ieder tijdschrift/krant de best vertegenwoordigde categorie is. Daarna volgen resp. categorie (U), (K) en (De). Opvallend is dat visualiserende adjectieven (cat. 1) nauwelijks voorkomen bij de beschrijving van choreografie en uitvoering, in verhouding tot de kleurende adjectieven (cat. 2, 3 en 4). De beschrijving van kostuums, decor en muziek worden daarentegen in verhouding juist veelvuldiger gedaan met gebruik van adjectieven uit categorie 1.

Conclusies

Wat kunnen we nu concluderen uit deze gevonden resultaten? Allereerst kan gesteld worden dat dansrecensies een aantal kenmerken vertonen die eerder genre-gebonden zijn dan schrijver-gebonden. Deze kenmerken zijn de hogere frequentie van adjectieven en de concentratie van adjectieven in beschrijvingen van de uitvoering en de choreografie. Het merendeel van deze adjectieven werkt kleurend, dat wil zeggen, valt onder categorie 2, 3 of 4 van Overdiep's indeling. Uit tabel 4 bleek tevens dat categorie 3 de grootste categorie is. Deze categorie bestaat uit adjectieven die een gevoelswaarde aangeven. Het is dus niet ondenkbaar dat een recensent bij het beschrijven van de choreografie en de uitvoering zijn opinie over de voorstelling laat doorschemeren. Immers, waarom gebruikt hij juist daar veel adjectieven die kleurend werken.

Dat veel adjectieven voorkomen bij het beschrijven van uitvoering en choreografie is begrijpelijk. Een recensent beschouwt deze elementen terecht als de belangrijkste van een voorstelling. Dat hij bij de beschrijving ervan veel kleurende adjectieven gebruikt, volgt mogelijk uit zijn mening over de voorstelling. Wanneer de recensent de voorstelling prachtig vindt, kan dit de kans op een keuze voor een adjectief met een positieve connotatie vergroten. En andersom is hij misschien eerder geneigd negatief gekleurde adjectieven te kiezen wanneer de voorstelling in zijn ogen tegenviel.

Een voorbeeld hiervan is het artikel van Douwe Schutte in Dans juli 1991 getiteld "Zoetige 'Carmina Burana' bij Aimé de Lignière". De recensent vindt de voorstelling tegenvallen. Dat blijkt al meteen uit de eerste alinea. De beschrijving van de Uitvoering (alinea 4) en de Choreografie (alinea 5) beargumenteren deze stelling. Zo noemt de recensent het bewegingsscala *beperkt* en de choreografie *vlak* en met *niet voldoende variatie*, kortom een *loos dansstuk*. Hij gebruikt als contrast de muziek van Carl Orff. Deze

muziek beschrijft hij positief met adjectieven als *gedurfd*, *kritisch*, *satirisch* en *enerverend*. De muziek van het balletstuk bruist en is wild. De choreografie en uitvoering zijn in zijn ogen *echter zoetig*.

Dit voorbeeld geeft aan dat de keuze van de adjectieven de recensie hebben gekleurd. De criticus heeft zijn mening kracht bijgezet door zijn keuze voor bepaalde adjectieven. Het oordeel van de criticus is hier dus terug te vinden in de adjectieven. Of dit ook bij alle recensies het geval is, durf ik niet te stellen. Daarvoor zou een uitgebreider onderzoek nodig zijn. Evenmin is duidelijk of een dergelijke adjectiefkeuze bewust gebeurt en of het ook voorkomt bij recensies over andere podiumkunsten als drama, kleinkunst, musical, etc. Hoe dan ook de recensent geeft in zijn recensie een oordeel, dat voor een gedeelte terug te vinden is in de kleurende adjectieven die hij kiest.

Het andere aspect van een recensie, namelijk het geven van een beeld van de voorstelling, is gedeeltelijk aan te treffen in de visualiserende adjectieven (categorie 1). Deze conclusie wordt ondersteund door het feit dat de categorieën Kostuums, Decor en Muziek juist veel van deze adjectieven bij zich hebben. De beschrijvingen van deze vaak secundaire elementen van een voorstelling door adjectieven dient naast Uitvoering en Choreografie blijkbaar ter completering van het beeld van de voorstelling.

Uiteraard zijn deze conclusies gebaseerd op een kleinschalig onderzoek. Mogelijk geeft verder onderzoek een nauwkeuriger beeld van het adjectiefgebruik. Dit onderzoek moet dan ook als een indicatie worden beschouwd. Teruggaand naar de inleiding, waar ik het taalgebruik van dansrecensies als wollig en verheven bestempelde in vergelijking tot zakelijk taalgebruik, is er nu misschien een verklaring waarom deze indruk bij de lezer achterblijft. De meeste adjectieven werken kleurend. Dit heeft tot gevolg dat het oordeel dat zij geven impliciet is; ze werken associatief en maken de tekst daardoor minder direct dan we gewend zijn te lezen in andere journalistieke teksten.

De meeste attributief gebruikte adjectieven hebben een kleurende werking. Dit is met name te verklaren uit het feit dat de meeste adjectieven gebruikt worden bij de beschrijving van choreografie en uitvoering. De recensenten besteden aanzienlijk meer adjectieven aan het oordeel over de voorstelling dan aan de visualisering van die voorstelling.

Tot nu toe ben ik ervan uit gegaan dat recensenten bewust adjectieven kiezen; dat ze bewust bepalen waar ze een adjectief plaatsen en met welk effect. De vraag is echter of dit ook werkelijk zo is. Stel dat een adjectiefkeuze geheel onbewust gebeurt, dan is het gebruik van veel kleurende adjectieven wellicht op twee manieren te verklaren. Misschien is het wel zo dat bij de beschrijving van choreografie en uitvoering vaak gebruikt gemaakt wordt van kleurende adjectieven in een poging te beschrijven wat er te zien is geweest. Dans is een podiumkunst zonder woorden. Wellicht is het moeilijk om een bepaalde combinatie van bewegingen in taal weer te geven zonder te vervallen in een opsomming van de elkaar opvolgende bewegingen. In het programmaboekje van veel voorstellingen wordt meestal kort iets gezegd over 'het verhaal' van de dans. Maar daarmee is het niet mogelijk de vertaling van dit verhaal door de choreograaf in een choreografie in woorden te vatten.

Daarnaast zijn veel van de recensenten zelf ook danser geweest. Dit heeft waarschijnlijk zijn invloed op de kwantiteit en kwaliteit van de adjectieven. Dansrecensies vertonen vaak niet het alledaagse taalgebruik. Ik wil hier niet stellen dat dansrecensenten slechte schrijvers zouden zijn. Maar het is misschien wel zo dat hun affiniteit met dans zo groot is, dat zij niet in staat zijn om op een directe wijze te schrijven wat ze vonden van een optreden. Dans is voor hen een gevoelskwestie, het soort kwesties dat nauwelijks in woorden kan worden weergegeven. Dit zou er de oorzaak van kunnen zijn dat dansrecen-

senten veel adjectieven gebruiken om hun reactie op de uitvoering en choreografie goed te verwoorden. Hiermee trachten ze een reeks affecten op te roepen bij de lezer die een exacte weergave is van hun reactie op de voorstelling. Het is echter nooit met zekerheid te zeggen of een lezer de boodschap ontvangt zoals die verzonden is. De 'wolk' affecten is dus geen garantie voor duidelijkheid.

Literatuur

- Bolinger, Dwight, 'Guns don't kill people, people kill people', in: *Language the loaded weapon* (1980) 68-88
- Overdiep, G.S., *Stilistische grammatica van het moderne Nederlandsch*, 1937
- Uit den Boogaart, P.C. (ed), *Woordfrequenties in geschreven en gesproken Nederlands*, door de Werkgroep frequentie-onderzoek van het Nederlands, Utrecht 1975
- Wierzbicka, A., 'What's in a noun (or how do nouns differ in meaning from adjectives)?', in: *Studies in Language* 10-2 (1986) 353-389

Ine Buuron
Minahassastraat 53
1094 RV Amsterdam

GEDRAGSVORMING VAN DANSSTUDENTEN

Samenvatting

In de periode van juli 1991 tot en met juli 1992 hebben de auteurs een onderzoek uitgevoerd naar de gedragvorming van dansstudenten in relatie tot de eisen van de dansvakopleiding. Aanleiding hiervoor was de overgangsproblematiek waarmee dansers geconfronteerd worden bij beëindiging van hun loopbaan. Uit het onderzoek is gebleken dat de overgangsproblematiek inherent is aan het dansveld en in feite onoplosbaar zolang de structuur van het dansveld gehandhaafd blijft.

Inleiding en probleemstelling

De aanleiding voor ons onderzoek was de overgangsproblematiek waarmee dansers worden geconfronteerd wanneer zij hun loopbaan beëindigen. Wij veronderstellen dat die overgangsproblematiek in relatie gebracht kan worden met de gedragspatronen van de betrokkenen (hun habitus), omdat die gevormd zijn in een geïsoleerde leefwereld. Het lijkt daarom van belang om na te gaan hoe al vanaf het begin, op de academies, die habitus wordt gevormd.

Voordat een danser terecht komt bij een dansgezelschap heeft hij reeds vele jaren trainingsarbeid verricht tijdens zijn opleiding¹. Dan volgt vaak nog een carrière van 10 tot 15 jaar, die meestal op grond van leeftijd en daarmee samenhangende fysieke beperkingen moet worden beëindigd. Het blijkt veelal erg moeilijk om dan de overstap naar iets anders binnen of buiten de danswereld te maken. Die problemen hangen, zo lijkt het, sterk samen met de geïsoleerde specifieke positie waarin de danser al die jaren heeft geleefd (zie Schrijnen-Van Gastel 1975; Bronkhorst 1987-1989).

In Nederland zijn er vijf dansvakopleidingen die door het rijk gesubsidieerd worden. In het algemeen worden dansstudenten opgeleid tot uitvoerend danser en/of dansdocent, gedifferentieerd naar stijl. Om toegelaten te worden tot een dansvakopleiding dienen kandidaten audities te doen. Tijdens de audities worden er hoge fysieke eisen gesteld aan de kandidaten en vind aan de hand hiervan een selectie plaats. Binnen de muren van de dansvakopleiding worden, via een stelsel van formele en informele eisen, lichaam en opstelling van de dansstudenten gevormd. De dansstudent leert niet alleen op een bepaalde wijze te dansen, maar eveneens om op een bepaalde wijze deel te nemen aan de danserscultuur. Gepaard met een dansstijl gaat een levensstijl, die tot uiting komt in onder andere kleding, gedrag, taalgebruik en groepscode.

De formele eisen zijn te vinden in de voorschriften, leerdoelen en didactiek van de opleidingen. Het betreft het geheel van de door de docenten gehanteerde leermethoden, de invulling van de lesroosters, en algemene leefregels van de school, kortom alle officiële regels die door de betreffende dansvakopleiding worden gesteld. Naast de formele bestaan er ook informele eisen. Deze hebben hoofdzakelijk betrekking op groepscode en groepsnormen binnen een bepaalde opleiding, en worden gerealiseerd in de sociale interactie tussen de studenten en docenten, tussen de studenten onderling en tussen de

¹ Wanneer we schrijven over 'danser(s)' bedoelen we zowel mannelijke als vrouwelijke dansers.

studenten en andere actoren, zoals choreografen en (ex)dansers. Dergelijke informele eisen hebben een sterke, dominante invloed op de vorming van de individuele kijk en activiteiten en op de stilering van de omgangsvormen die een groepsdeelname mogelijk maken.

Wij veronderstellen, dat de omstandigheden (de subcultuur) waarin dansstudenten verkeren, weinig mogelijkheden bieden om veel activiteiten buiten de dansopleiding te ontplooien. De belastende studie-omstandigheden, de formele en informele eisen, lijken van dien aard dat dansstudenten in een soort van isolement ten opzichte van de buitenwereld geraken. Het lijkt zeer aannemelijk dat er een relatie is tussen de vorming van gedragspatronen van dansstudenten en de geïsoleerde cultuur waarin zij zich ontwikkelen. Wellicht kunnen er aanwijzingen gevonden worden om, zo mogelijk, die specifieke isolatie te verbinden met de aanpassingsproblematiek.

Er kunnen in verband met het voorgaande drie hoofdvragen worden geformuleerd:

1. welke formele en informele eisen worden er gesteld aan dansstudenten?
- 2a. op welke wijze gaan de dansstudenten met deze eisen aan de slag?
- 2b. welke typen reacties komen onder dansstudenten voor?
- 2c. bestaat er een verschil tussen de gedragspatronen van de dansstudenten van de verschillende opleidingen?
3. welke belemmeringen ondervinden dansstudenten wanneer zij bij andere sociale groepen aansluiting proberen te vinden?

Het doel van het onderzoek was tweeledig:

1. het verkrijgen van inzicht in de gedragsvorming van dansstudenten.
2. het vinden vanaanwijzingen met betrekking tot de overgangsproblematiek.

Over het onderzoek en de methodiek

In de zomer van 1991 zijn we een onderzoek gestart naar de relatie tussen de eisen gesteld aan studenten door dansvakopleidingen en het gedrag van deze studenten. Teneinde de ontwikkeling van de dansstudenten gedurende één studiejaar te volgen, strekte het onderzoek zich uit over een periode van ruim 10 maanden.

Er bestaat een diversiteit aan stijlen binnen de dansvakopleidingen. We veronderstelden dat er een verschil in gedragspatronen zou bestaan tussen de studenten van de verschillende opleidingen: om te kunnen achterhalen of bepaalde gedragspatronen gerelateerd zijn aan bepaalde (sub)culturen, hebben we ons gericht op verschillende opleidingen. Tijdens een oriëntatiefase hebben we de dansacademies in Arnhem, Tilburg, Rotterdam, het Koninklijk Conservatorium in Den Haag en de Opleiding Moderne Theaterdans in Amsterdam bezocht. Hieruit hebben we een keuze gemaakt, en wel voor een klassieke en een moderne opleiding, respectievelijk Den Haag en Rotterdam. We hebben ons voornamelijk gericht op de toneelstudenten van het HBO.

Om antwoord te krijgen op onze onderzoeksvragen hebben wij het ontstaan en de ontwikkeling van gedragspatronen van dansstudenten in hun culturele context onderzocht. Onze voorkeur is hierbij uitgegaan naar een kwalitatieve onderzoeksmethode: de methode van de (participerende) observatie. Deze methode leent zich goed voor een dergelijke bestudering van gedragspatronen (Swanborn 1987). Door gedragsobservaties en een zekere mate van deelname aan het sociale leven van dansstudenten hebben we de gestelde vragen zoveel mogelijk proberen te beantwoorden vanuit de leefwereld van de

studenten. Verder hebben we de gegevens uit de (participerende) observatie ondersteund met materiaal uit open interviews en vragenlijsten.

Activiteiten die we in het kader van de (participerende) observatie hebben verricht, zijn: het bekijken van lessen, testlessen en audities; het voeren van gesprekken met studenten, docenten, (ex-)dancers, ouders, choreografen, studieleiders en (dans)medici, in de kantine, hallen, gangen en lokalen; het bezoeken van voorstellingen; het bezoeken van de studenten thuis; het gaan naar studentenfeestjes; het deelnemen aan studentenactiviteiten.

We zijn onze terreinverkenning gestart met het slenteren door de school en het af en toe binnenlopen van de lessen. De grote bedrijvigheid onder de studenten viel op: overal zie je ze stretchen, danspassen uitproberen en uitwisselen, en veel met elkaar bezig zijn (kletsen, knuffelen, stoeien, muziek luisteren, dansvideo's kijken). We kregen veel indrukken te verwerken, zodat we ons in het begin regelmatig moesten terugtrekken om alles te laten bezinken. Tijdens de lessen werden we veelvuldig bekeken door de studenten. Na de lessen probeerden we contact te zoeken met studenten en docenten. De docenten hadden over het algemeen geen bezwaar dat wij de lessen kwamen bezichtigen; zelfs bij testlessen waren we welk. Door het grote aantal buitenlandse studenten was het noodzakelijk om in het Engels, Duits en/of Spaans te converseren; in een toneelklas zat slechts één Nederlands meisje. De voertaal tijdens de lessen was over het algemeen Engels. Dit was zo gewoon dat docenten die de Nederlandse taal machtig waren, ons toch in het Engels benaderden. Een probleem was ook het vakjargon: waar praten we in hemelsnaam over, wat houden al die ballettermen in, wat bedoelt de docent met zijn correcties, wat zijn de definities van dansgevoel, uitstraling, enzovoort.

Uiteraard moesten we 'wennen' aan elkaar; we werden echter snel geaccepteerd. Na verloop van tijd kwamen studenten zelfs uit nieuwsgierigheid naar ons toe. Dat was belangrijk, omdat een goed contact met de studenten ons doel was. Het kostte enige tijd voor we individuele kenmerken en gezichten met elkaar in relatie konden brengen.

In de kantine, de gangen en de centrale plaatsen waar studenten vaak vertoeven, hebben we gesprekjes gevoerd over allerlei zaken, zoals de afgelopen lessen, hun achtergronden en interesses, hun motivaties om te gaan dansen. Dat zij aan ons gewend waren geraakt, bleek uit hun gedragingen. Op den duur werden wij zodanig in vertrouwen genomen, dat zij zelfs over hun persoonlijke 'geheimen' begonnen te vertellen. Wanneer zij met elkaar spraken over privé-zaken, konden wij, zonder het verhaal te onderbreken, er gewoon bij komen zitten en werden we zelfs in het gesprek betrokken. Dit leverde bepaalde informatie op die het mogelijk maakte gestructureerder aan de slag te gaan. Uiteraard was het onvermijdelijk dat we met enkele studenten een beter contact kregen en konden behouden dan met anderen. Verder zijn we in contact getreden met vrienden, ouders en kennissen van enkele studenten; ook door hen hebben we meer informatie gekregen over de leefwereld van de studenten.

De methode van de participerende observatie bleek geschikt om het veld te verkennen. Zonder de studenten en docenten uit hun rol te halen, wat het geval is bij interviews en experimenten, is het mogelijk geweest om ze in hun eigen (culturele) omgeving te observeren. Het voordeel hiervan is geweest dat wij hun dagelijkse gewoonten en gedragingen hebben kunnen zien en een beeld hebben kunnen schetsen van hun leefwereld.

Voordat we het onderzoek gingen uitvoeren, hebben we ons bezig gehouden met een theoretische verdieping van het dansveld, teneinde te zien welke posities dansers en dansstudenten innemen. Hiervoor hebben we gebruik gemaakt van de veld- en cultuurtheorie van de Franse socioloog Pierre Bourdieu (1989, 1990) en enkele theoretische inzichten omtrent stress en competentie (Hanna 1988a, 1988b, Vrugt 1991).

Beïnvloed door bovenstaande theorieën zien we het dansveld als een geïsoleerde wereld met eigen waarden en normen. Het veld bestaat uit verschillende actoren waarin o.a. subsidiënten, beleidsinstellingen, dansgezelschappen, schouwburgen, media, academies, dansers en dansstudenten een eigen positie bekleden en met elkaar relaties onderhouden. Alle activiteiten binnen het dansveld zijn gericht op de danskunst. De gemeenschappelijke factor waarop de activiteiten betrekking hebben, ligt in de symbolische veronderstelling --en de actoren beroepen zich hier ook op-- dat er goede en slechte danskunst bestaat². Deze veronderstelling leidt tot een strijd tussen diverse actoren met als inzet het monopolie van de heersende bepaling over de 'juiste' danskunst: het opleggen van een bepaalde stijl of bepaalde stijlen die door een bepaalde groep actoren wordt belichaamd en op deze manier de waarde van de danskunst bepaalt. Hier dient vermeld te worden dat niet elke actor in het dansveld zich bewust is van deze strijd. Zo zijn er in het dansveld diverse dansstijlen te herkennen en te onderscheiden, en is de waarde van een stijl afhankelijk van de meningen van de verschillende actoren. De overeenstemming dat er goede en slechte danskunst bestaat, ligt ten grondslag aan het idee van de artistieke (kwaliteits)-waarde die uiteindelijk wordt toegekend aan het dansprodukt. De 'onbewuste' erkenning van bovenstaande veronderstelling vindt men terug in de artistieke waarin de actoren hun legitimaties vinden: het gebruik van een 'artistieke' taal. Men weet waarover men praat; men weet welke stijl ter discussie staat; men kent de definities van zowel de diverse stijlen als de deelnemende actoren; men weet hoe men elkaar definieert. Dat wil zeggen, dat de actoren een bepaald gevoel ontwikkeld hebben voor de 'juiste' definities, zodat het niet noodzakelijk is deze definities van te voren vast te leggen. Iedere actor 'voelt aan' wat bedoeld wordt met: moderne dans, een danser, uitstraling, dansgevoel, enzovoort.

De uitkomst van de relatie tussen de verschillende actoren, zoals de acceptatie van een bepaalde dansstijl en de toewijzing van een subsidie aan bepaalde gezelschappen, raakt zowel de danser als de dansstudent direct in hun praktijk. Zij zijn namelijk de primaire lichamelijke vertegenwoordigers van de danskunst, dat wil zeggen, zonder danser geen dans. Deze situatie van het dansveld is bepalend voor de wijze waarop de leefwereld van dansers en dansstudenten tot stand komt. En daarmee zijn zij voor de actoren het brandpunt en uitgangspunt in het veld. In deze context verwerven dansers en dansstudenten hun gedragspatronen, in Bourdieu's termen hun habitus.

² Formeel brengt de Raad voor de Kunst, het kunstadviesorgaan van de overheid een rangorde aan onder de gezelschappen. Hieruit blijkt wat zij goed en minder goed vinden. Eveneens wordt er in de pers door de recensenten geschreven over goede en slechte dansproducties/voorstellingen. Informeel wordt er uiteraard door diverse actoren (dansers, studenten, docenten en choreografen) gediscussieerd over de kwaliteit van producties en stijlen.

Dansers zijn de uitvoerenden. Desondanks weten zij geen gebruik te maken van hun (onderhandelings-)positie³. De 'dwang' die op hun positie wordt uitgeoefend is waarschijnlijk van dien aard, dat zij geen mogelijkheid hebben hun positie te verbeteren. De lange werktijden staan bijvoorbeeld niet in verhouding tot de lonen die zij hiervoor ontvangen. De subsidies en verdere inkomsten laten geen hogere lonen toe, het banenaanbod op de arbeidsmarkt voor dansers is vrij klein en de onderlinge concurrentie dus groot. Hierdoor ontstaan er automatisch hogere (toelatings-)eisen in het dansveld. De eisen waaraan dansers en dansstudenten moeten voldoen om te slagen en zich te handhaven weerspiegelen de machtsverhoudingen tussen de dansers en de overige actoren.

Door instemming met en handhaving van de bestaande dansorde hebben dansers weinig ruimte om te kunnen handelen buiten het dansveld. Men kan het karakter van het dansveld totalitair noemen, omdat alle activiteiten van dansers hierbinnen plaatsvinden. In tegenstelling tot de meesten van hun leeftijdsgenoten zijn dansstudenten na een schooldag vol zware fysieke inspanningen vaak te moe om hun 'vrije tijd' anders door te brengen dan met studie en rust (herstel). Voor beroepsdansers geldt hetzelfde. Naast de lichamelijke vermoeidheid maken de drukke dagindeling en de wisselende werktijden het uitoefenen van hobby's en het onderhouden van sociale contacten buiten het dansveld vaak onmogelijk (Schrijnen-van Gastel 1975). Dansers hebben dan ook over het algemeen hun vriendenkring binnen het dansveld opgebouwd. Dit betekent een versterking van de binding met het dansveld. Zelf-isolatie is inherent aan het dansberoep en is een van de effecten van de strijd tussen de actoren om de dominerende legitimiteit.

Binnen dit geheel van allerlei dansprestaties, eisen en leefregels vindt de vorming en ontwikkeling van de habitus plaats. Door te kijken naar anderen en steeds maar weer 'uit te vinden' welke gedragingen en waarderingen nodig zijn voor een goede inpassing in het veld, krijgen dansers op den duur een eigen handelings- en waarderingspatroon. Er vindt een afstemming plaats tussen enerzijds de omgevingseisen en anderzijds de kwaliteiten en het gedrag. De waargenomen eigen competentie is van invloed op de gedragingen: de wijze waarop zij met de eisen aan de slag gaan. Bij de een lukt het wel, bij de ander niet: het kan zijn dat een danser beschikt over de juiste danskwaliteiten, maar zich niet (meer) kan conformeren aan de algemene leefregels. In- en aanpassing blijkt bij de terugkoppeling van de habitus naar de sociale leefwereld toe uit te blijven. Voor zo'n danser kan het dan moeilijk zijn om zich staande te houden. Dansers die zich wel staande kunnen houden, zullen op hun beurt bijdragen aan het voortbestaan van het veld en hun posities daarbinnen. Dergelijke dansers hebben zich dan zo weten op te stellen dat voor hen een acceptabele leefbare situatie is ontstaan. Door te kijken naar de habitus, in het bijzonder naar de automatismen van de habitus, kunnen we achterhalen op welke wijze studenten aan de slag gaan met de eisen gesteld oor de situaties waarbinnen zij het kapitaal op sociaal, cultureel en economisch gebied dienen te verzamelen.

³ In de literatuur (en praktijk) hebben geen melding gevonden van (staking)acties door dansers om hun (geldelijke) positie te verbeteren. Wel heeft er in 1992 bij het Nationaal Ballet een werkonderbreking van de dansers plaats gevonden, omdat er geen oplossing was gevonden voor de onvrede van de dansers over hun vergoedingen voor tv-optredens. Deze werkonderbreking, die slechts drie kwartier heeft geduurd, was in de ogen van de zakelijke leiding ontoelaatbaar (Kunstbijlage *Volkskrant* 31 januari 1992, p.7).

Resultaten van het onderzoek

Cruciale voorwaarden waaraan dansstudenten moeten voldoen voor een deelname aan het dansveld zijn: het voortdurend presenteren en het laten beoordelen van hun lichaam. Deze voorwaarden liggen ten grondslag aan alle andere processen in het dansveld. Deze processen krijgen hun vertaling in de formele en informele eisen (zie de inleiding) waaraan de studenten moeten voldoen om te slagen als beroepsdansers.

Wij hebben de informele eisen hoofdzakelijk aangetroffen tijdens onze observaties in de leslokalen. Want daar vindt tenslotte de kennisoverdracht plaats van docent op student. Van belang is hierbij de 'leercyclus': de docent doet voor > de studenten presenteren zichzelf > de docent beoordeelt de presentatie via op- en aanmerkingen en correcties > de studenten proberen de correcties over te nemen en aan te brengen op hun lichaam > de docent doet weer voor > presentatie, enzovoort. In deze cyclus worden diverse informele eisen gerealiseerd en volgens ons zijn hiervan de meest opvallende:

- het instemmen met de docent
- de preoccupatie met het lichaam
- concurrentie en sociale ondersteuning
- het zich onderscheiden van elkaar in verband met selectie
- het vergaren van 'belichaamde kennis': dansgevoel, danstechniek, eigenheid, muzikaliteit, uitstraling, energie, coördinatie, enzovoort.

Dansstudenten zijn bijna verplicht te zoeken naar de juiste interpretaties van de informele eisen. Het is niet eenvoudig om de juiste concrete invulling te geven aan bijvoorbeeld het dansgevoel, omdat hiervan geen eenduidige definitie bestaat. Een student zegt hierover:

'Dansgevoel, dat is niet uit te leggen. Ik vind het zo vaag. Ze zeggen dat ik het niet in me heb. Ze zeggen ook dat je het in je moet hebben, net of het aangeboren moet zijn, want je kunt het niet leren (...) Uitvoering, presentatie. Dit vind ik samenhangen met dansgevoel. Als je naar de les kijkt, dan pik je er vaak iemand uit die het brengt van hier sta ik ongeacht wat iemand doet. Stom vind ik het dat ze zeggen dat ik geen dansgevoel heb, maar dat mijn presentatie wel goed is. Ik vind beide criteria zo subjectief'.

Zo ook is dit het geval met de opvatting die in het dansveld heerst, dat zonder pijn niet te dansen valt. Dit impliceert de informele eis dat er met pijn, vermoeidheid, blessures kan/moet worden doorgedanst. Maar in hoeverre? Twee studenten over deze opvatting: 'Je probeert jezelf grenzen te stellen, en ik heb wel eens gedacht, nu kan het, en dan begin je weer te vroeg. Maar soms kun je wel doorgaan, je voelt dan de pijn wel, maar dat went wel na een tijdje. Het hangt er ook vanaf wat voor soort les het is, en wat je allemaal kunt doen'

'Als je het dan toch gedaan hebt ondanks de pijn, dan ben je blij. Ik heb geen tijd om te wachten (...) ik wil gewoon doordansen. Ik heb altijd pijn, maar dat maakt niet uit. Het gaat om het plezier van het dansen'.

De verzorging van het lichaam is een vereiste, omdat het lichaam het instrument is van de danser. Echter, door de vaagheid, onduidelijkheid, en soms tegenstrijdigheid van de eisen ontstaat er juist een verwaarlozing van het danserslichaam. Studenten worden veelal geconfronteerd met lichamelijke klachten. Het is moeilijk om een goede afstemming te vinden tussen de interpretaties van de eisen en de gezondheid.

Van belang is dat studenten 'aanvoelen' wat docenten van hen willen en verwachten. Dit 'aanvoelen' is nodig voor het verwerven van kapitaal in de vorm van kennis en kunde.

Studenten moeten zich de techniek van de diverse bewegingen eigen maken en weer uitdragen voor de docenten. Door veel te kijken naar de lichamen van anderen en van zichzelf leert een student wat goed en fout is. Vervolgens tracht de student die kennis om te zetten in de danskunde van het eigen lichaam. Het doel is zich te onderscheiden van de andere studenten. Studenten moeten 'iets eigens' in hun bewegingen uitdragen. Een relevant kenmerk voor de habitus van dansstudenten is dat het hier letterlijk gaat om 'belichaamde kennis'. Bij dergelijke kennis gaat het voornamelijk om de rechtstreekse omzetting in lichamelijke verrichtingen. Dit blijkt uit de eis dat dansstudenten niet al te cognitief te werk moeten gaan. Docent: 'Soms denken ze teveel en ze moeten dansen, eens gewoon kunnen doen'. Het mechanisme van denken naar doen blokkeert. 'Wat ze opnemen en weten in het hoofd (...) de schakel naar het omzetten in het lijf functioneert bij hen dan niet goed (...) alles is bedacht en dat zie je in de dans'. Uiteindelijk dient er een automatisme te komen in het kijken naar, het opnemen en omzetten, tot het presenteren van de dansbewegingen toe.

Naast het zich toeëigenen en incorporeren van de eisen en interpretaties, en het lichamenlijk uitdragen ervan in de lessen, spelen deze processen ook daarbuiten een rol. Deelname aan de sociale wereld is eveneens een vereiste: als dansstudent dien je enigszins mee te doen om erbij te horen. Inherent aan deze deelname is de isolatie van de studenten vanwege het totalitaire karakter van de danscultuur. Een docent hierover: 'want wat gebeurt er hier (...) ik beland hier en ik zit op een eiland van dans (...) en dat heeft voor sommigen benauwende consequenties (...) dus er is geen ander leven meer voor ze. En dat is iets dat bij dansmensen vaak voorkomt, omdat ze enorm continu bezig zijn met vak en hun lijf (...) Hoe probeer je als student je beetje privéleven wat je nog hebt, door te laten lopen in je danseiland, in je leven als je hier door de deur bent gekomen?. Er zijn er ook die daar geen problemen mee hebben. Dat loopt gewoon naast elkaar, maar....'. Het leven op een danseiland heeft een dominante werking op de vorming van de habitus die alleen relevant is en functioneert binnen het dansveld. Studenten zien bij zichzelf een ontwikkeling waarbij dans hun manier van opstellen beïnvloedt. Voor hen is het duidelijk en vanzelfsprekend dat zij zich richten naar bepaalde waarden en normen in de dans. Het is een manier van leven. Een student: 'Ik dans vijf dagen in de week van 9.00 tot 19.00 uur. Wanneer ik thuis kom ben ik erg moe. Ik doe niet zoveel ernaast. Ik ga liever slapen. In het weekend slaap ik ook meestal (...) Ik heb heel veel interesses, maar ik heb er geen tijd voor. Het is niet alleen het dansen. Het is ook je leven. Het moet in je leven passen. 'A way to follow' (...) Als je danst heb je een andere manier van leven'.

Er bestaat een verschil tussen de stijl-specifieke eisen van de Rotterdamse Dansacademie en van het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. De keuze van een dansstudent voor één van die opleidingen is bepalend voor zijn ontwikkeling als danser, en als sociale actor. Dit heeft te maken met de posities die de academies in het veld innemen. Rotterdam wil een andersoortige doelstelling bereiken dan Den Haag (zie onder andere Voorlichtingsdienst HBO-Raad 1991). De keuze voor de inrichting van het onderwijs waarin bepaalde dansvormen centraal staan, geeft aan op welke dansgezelschappen de studenten zich kunnen richten. Vóór aanvang van hun studie weten we dus al welke beroepsperspectieven studenten kunnen hebben. Sommige dansgezelschappen worden hoger aangeschreven, en bepaalde stijlen krijgen meer waardering dan andere. We mogen veronderstellen dat wanneer zowel een Haagse als een Rotterdamse student succesvol is, er een verschil ontstaat in hun positie als beroepsdanser. Het sociale en culturele kapitaal dat Rotterdamse studenten weten te verzamelen, heeft bij voorbaat al een andere waarde in het veld dan de kapitaal-soorten van Haagse studenten. Dit betekent eveneens

dat er een verschil bestaat in belichaamde kennis tussen moderne en klassieke dansstudenten. Bij modern lijkt het te gaan om 'anders zijn' en bij klassiek om 'beter zijn' dan de ander.

Het instemmen met de correcties van de docenten, het doordansen met pijn en/of vermoeidheid, de continue presentatie en beoordeling van het lichaam, het blijven zoeken naar de juiste definities en interpretaties van dans, het streven naar perfectie, het concurreren en ondersteunen van elkaar, etc., zijn via inprenting, incorporatie en toeëigening ingeslepen handelingen die specifiek zijn voor dansers en dansstudenten. De ingeslepenheid is gebleken uit de observaties enerzijds en anderzijds uit de reacties van docenten en studenten wanneer zij tijdens gesprekken en interviews met deze automatismen werden geconfronteerd. Een Rotterdamse student reageerde met 'daar heb ik nog nooit over nagedacht'. Veel studenten hadden moeite om hun automatismen te beredeneren. Er was meer sprake van een 'gevoel' voor praktijkhandelingen dan dat het ging om een expliciete uiting van groepsnormen. Bij de ene student is dat 'praktijkgevoel' sterker aanwezig dan bij de andere. Dit heeft uiteraard te maken met de dansgeschiktheid van het lichaam. De een is beter in staat om te voldoen aan de technische eisen dan de ander, en daarmee kan hij/zij ook beter zijn/haar draai vinden in de weg naar de top. De betere studenten hoeven zich niet zo in te spannen om een gebrek aan techniek te compenseren, dat gaat vanzelf. Zij hebben meer de ruimte om binnen de eisen van de dans op zoek te gaan naar de mogelijkheden om profijt te halen uit het sociale en culturele kapitaal dat zij bezitten. Het culturele kapitaal (o.a. belichaamde kennis) kan ook worden omgezet in sociaal kapitaal, omdat de studenten met de juiste danskwaliteiten kunnen rekenen op (extra) begeleiding van docenten in de lessen, daarbuiten en naar de dansgezelschappen toe. De minderen daarentegen moeten het meer zelf uitzoeken.

De habitus is dus het 'praktijkgevoel': de verbinding tussen de eisen van de situaties en de kenmerken van het individu, waarbij de factoren kapitaal, stijl en opleiding mede bepalend zijn voor het functioneren en welslagen.

Conclusie en discussie

Uit ons onderzoek is gebleken dat de overgangsproblematiek inherent is aan het dansveld en in feite onoplosbaar zolang de structuur van het dansveld gehandhaafd blijft. Dansers en/of dansstudenten die hun loopbaan beëindigen, krijgen te maken met overgangsproblemen omdat hun habitus, dat wil zeggen het totaal van hun gedragspatronen, niet aansluit bij andere velden dan het dansveld.

We hebben gewezen op het isolerende karakter van de danswereld en op de druk tot de voortdurende prestatie van het lichaam, zaken die kunnen leiden tot vormen van onderlinge concurrentie en lichamelijke verwaarlozing. Onder die omstandigheden worden studenten in de toch al gesloten danswereld verder teruggeworpen op elkaar, en worden ze hun onderling houvast.

De grote vraag is natuurlijk of dit alles noodzakelijk is om een goed danser te worden, zoals de vanzelfsprekende opvatting in de opleiding lijkt te zijn. Waarom is het bijvoorbeeld niet mogelijk om, zoals in het geval van topsportbegeleiding, dansstudenten en dansers parallel aan hun studie en loopbaan een 'vakkenpakket' aan te bieden waarop zij kunnen terugvallen na beëindiging van hun loopbaan? Wat ons wel duidelijk lijkt, is dat elke poging om iets te veranderen in de sociale positie van de danser zal moeten

starten vanuit de opleidingen: want daar begint het, daar krijgen de dynamieken in het dansveld een concrete vertaling in formele en informele eisen.

Literatuur

- Aberson, H., 1984, *Rapport van de Ministeriële Commissie ter voorbereiding van de totstandkoming van het Nederlands Instituut voor de Dans*
- Bakker, F.C., 1987, *Personality differences between young dancers and non-dancers*, Amsterdam, VU
- Blokland, H., 1989, 'Over cultuurspreiding, distinctie en beschaving', *Boekmancahier* 1.4, pp. 227-243
- Boekhout, R., 1987, *Stilstand en beweging*, Rotterdam, Interfac. Bedrijfskunde Erasmus Universiteit
- Bourdieu, P., 1989, *Opstellen over smaak, habitus en veldbegrip*, ed. D. Pels, Amsterdam, Van Gennep
- Bourdieu, P., 1990, *The logic of practice*, Stanford UP
- Bronkhorst, P., 1987a, 'De omscholing: een zilveren zet', *Notes* 2.9, pp. 26-27
- Bronkhorst, P., 1987b, 'Van danser naar burger', *Notes* 2.10, pp. 36-37
- Bronkhorst, P., 1987c, 'De danser als verloren soldaat', *Notes* 2.11, pp. 38-39
- Bronkhorst, P., 1989, *Dansersgids*, Amsterdam, NID
- Bronkhorst, P., 1990, *Dansersgids 2*, Amsterdam, NID
- Fox & Matthews, 1989, *Fysiologie van lichamelijke opvoeding en sport*, Lochem, De Tijdstroom
- Hanna, J.L., 1988a, *Dance and stress*, New York, AMS Press
- Hanna, J.L., 1988b, *Dance, sex and gender: signs of identity, dominance, defiance, and desire*, Chicago, Univ. of Chicago Press
- Monnickendam, A., 1987, *Dans als beroep*, Arnhem, Kroon
- Notes, 1989: *Notes* 4.11: reeks artikelen over het leven na de dansloopbaan
- Oyen, F. e.a., 1985, *Nazorg topsport: een inventarisatie*, Den Haag, Nederlandse Sport Federatie
- Schaik, E. van, 1981, *Op gespannen voet. Geschiedenis van de Nederlandse theaterdans*, Bussum, Unieboek
- Schrijnen-van Gastel, A., 1975, *Sociale problematiek van de ex-danser*, Amsterdam, Boekmanstichting
- Siebrecht, M., 1988a, 'Ex-dansers en hun carrière', *Dans* 7.1, pp. 28-29
- Siebrecht, M., 1988b, 'Schrijver Dick Walda', *Dans* 7.3, pp. 28-29
- Siebrecht, M., 1988c, 'Anne van Weerde: "ik mis het niet, ik ben bewust gestopt"', *Dans* 7.4, pp. 28-29
- Swanborn, P.G., 1987, *Methoden van sociaal-wetenschappelijk onderzoek*, Amsterdam, Boom
- Tutko, T. & U. Tosi, 1986, *Psychologie in de sport*, Baarn, De Kern
- Vliert, E. v.d. e.a., 1983, *Rolspanningen*, Amsterdam, Boom
- Voorlichtingsdienst HBO-Raad, 1991, *Report of the visitation committee professional dance education in the Netherlands*, Den Haag
- Vrugt, A., 1991, 'Waargenomen eigen competentie en arbeidsmotivatie', *Gedrag en organisatie*, nr.5, pp. 321-333
- Waal, M. de, 1989, *Daar ga je toch niet heen? Een oriënterende studie over jongeren en gevestigde kunst*, Amsterdam, Raad voor het Jeugdbeleid

Wallach, E., 1988, 'Life after performing: career transitions for dancers', *Update dance USA*

Welten, V.J., 1990, 'Cultuur en psychologie: de betekenis van Pierre Bourdieu voor de cultuurpsychologie', *Psychologie en maatschappij* 47, pp. 131-142

Ziehe, T., 1990, 'Hoe het lichaam "moderner" is geworden', *Jeugd en samenleving* 12, pp. 754-763

Jenny Biemans

studente psychologie, vakgroep Klinische Psychologie en Gezondheidspsychologie, RUU, specialisatie arbeid, gezondheid en organisatie

Maarten Beckx

drs. algemene sociale wetenschappen, specialisatie Sport, lichamelijkheid en sociale wetenschappen

p/a Staalstraat 13
3572 RG Utrecht

DANCE AS A CHOICE FOR LIFE ON PROFESSIONAL DANCERS' PERSONALITY¹

Abstract

What is the fascination of dance? This is hard to pin down exactly in a few words; usually rather impressionistic remarks have been made about the dance, and about the dancer, whose life is devoted to a single aim, a life of very hard work, of difficulties to overcome and of satisfaction found in chasing the phantom perfection of a many-faceted art. This article concerns two questions: who is the dancer, and what is dance, from the dancer's point of view. We have compared literature on these matters with data collected through a questionnaire and a vocational test passed to twenty Belgian professional dancers. We hope to clarify stereotypes, myths and half truths about dancers, to the benefit of those engaged in dance as performers, teachers, choreographers, and, a recent development, counsellors for career transition or the social accompaniment of dancers.

Introduction

Not much has been said about dance compared to the other artistic disciplines and very little of what has been said comes from the dancers themselves. It is however widely believed that performing artists have unique personality characteristics that set them apart from others. This clinical impression has not been sustained by quantitative data. Who is attracted to dance? Do dancers have a peculiar lifestyle, or unusual attitudes? Are they more creative? And finally, what is dance for them?

It is obviously very hard to answer these questions separately, since it seems that the dance and the dancer are closely linked together. Maxine Sheets-Johnstone in her book *The phenomenology of dance* (1979) calls our attention to this fact when she says that: 'To discover the essence of dance, one must go back repeatedly to the global phenomenon itself, to the indivisible wholeness of any created form. To speak of an indivisible wholeness does not mean that the created form cannot be analyzed. It means only that the created form cannot be what it is in and of itself complete, a totality, cannot be reduced to a set of elements, parts, or units, for there is no way of reconstituting these separate units into the whole. What is therefore essential to any descriptive analysis of dance is an approach which will not shatter the totality of dance into externally related units, but focus again and again upon the wholeness of the work' (p.8).

She complements her statement by saying that 'the tendency, [when the question what is dance is answered] on aesthetic grounds, has been to weight the answer on the side of the dancer (expression of feelings or ideas), on the side of the audience (evocation of feelings or ideas), or to balance both sides equally (communication), without really describing what dance itself is or how it functions, if it does, as a vehicle for expression, evocation, or communication. What is needed is a synthetic view of dance as a formed (dancer point of view) and performed (audience point of view) art' (p.30).

¹ This article is an abstract of the thesis *Dance as a choice for life. A profile of personality characteristics of professional dancers*, presented as final paper for the graduate program in sciences of culture and movement of the Vrije Universiteit Brussel, May 1992

The dancer

First of all we can say that dance and the dancers are concerned with aesthetic experience. With this we mean the intention and the need to show something or someone which will produce a feeling of pleasure. Dance is formed by images and the dancers want to improve their images to the point where they seem as real as possible. R. Arnheim (1966) tells that in dance 'the artist, his tool, and his work are fused into one physical thing -- the human body. Probably, this trait of the dance helps to determine which kind of person chooses this medium. In the other arts, the creator projects his self upon an object outside and tends to vanish behind it; and rightly so because, by drawing attention to himself, a vain artist is likely to obstruct the audience's view of his work. The dancer, however, does not offer his work unless he exhibits himself. The dance is a justification of Narcissus. It involves an interest centred on the self. The dancer does not act upon the world, he behaves in it. Creative vanity molds the appearance of the self into an image of the world' (p.261).

Quite often dancers have been negatively labelled as narcissistic persons. We should maybe try to reformulate the conception of dancers as narcissistic personalities, showing that this concern, although present in their lives, seems to be part of their profession. They know the symbolic power their images have. Let us quote Sheets-Johnstone again, since her considerations seem to be closest to our own reflections, when she says that 'the dancer as symbol exists also within the global phenomenon of the illusion: in his lived experience of a dance, the dancer is one with the symbolic form. It is not a question of two symbols being present because the dancer does not exist apart from the dance'. And she continues: 'to speak of the dancer as symbol is actually to speak of the dancer as a center of force. Insofar as he exists his body in movement as a sheer form-in-the-making, he is the source of the illusion of force which that form creates' (pp.47-48).

We can understand thus the over-investment in their images by the dancers, which is demonstrated by their strong need for exhibition, the desire for recognition and a concern towards aesthetics through performing artistically. This need can be better described as the importance for oneself to show how attractive, good and efficient one can be.

As philosophers like Suzanne Langer (1983) and Roger Garaudy (1973) have said, dance relates to the creation of an illusion of virtual forces. Garaudy himself tells that 'dance makes God present and man powerful', this being quite clearly expressed by one of the dancers when she says that 'dance gives the hope of power, it's like becoming really God'. And it seems that it is this what the public expects from it, an evocation of power, transcending human nature, feeling stronger as persons.

Once more, let us quote Garaudy where he says that 'dance is a condenser of energy, it means putting together the dispersed forces of nature and the community, from its living and dead persons, to create more dense nodal points of reality and energy' (p.17). Through dance, the dancers recreate their images, feeling powerful, above human nature, and they evoke in the persons who see them an awareness of this being possible.

But the question would be then whether dancers are narcissistic persons, or whether they are trained to become so. The dancer is daily confronted with his body because it is his instrument. The mirror constantly shows he is not completely perfect. Through daily exercises he corrects every little fault, trying to acquire both externally and internally the representations of his whole body, getting feedback from teacher and mirror. All this work is done in order to be admired by the public, creating a link between them.

Thus, dancers are concerned with creativity in being able to establish a relationship of empathy with others. We have seen that the dancers consider themselves creative in the sense that they are able through their roles to create an aesthetic atmosphere. We can reach a more profound understanding of this when we think about what Sheets-Johnstone says when she argues that in creating dance 'the dancer abstracts movement from its everyday occurrence and function in order that it may become aesthetically plastic, in order that it may be freely developed according to the demands of a symbolic form. The components of movement become qualities of virtual force the moment movement becomes aesthetically plastic, which is to say the moment the dancer begins working with the form' (1979, p.67).

We can conclude that dancers are creative persons in the sense that they transform actual components of movement into qualities of movement as a revelation of force. This transformation occurs through the abstraction of movement from its everyday context to give to it a symbolic expressive form. The creativity seems also to concern being able to interpret different roles, that is, being aesthetically and artistically empathetic. This empathy comes from the wish to create a relation of tenderness with another. The dancers try to devote themselves to their public. There is a desire for intimacy with the public, as can be seen in a variety of ways ranging from physical to spiritual contact.

Mirja Kalliopuska dealt with such issues of self-esteem and creativity in two articles (1989, 1991). She describes empathy as an important tool for a ballet dancer. The dancer has to be able to express the language of art with the whole body. In projecting a role, a dancer has to try to convey to the audience what is central and essential in the role. To be able to express the direction that feels right requires a strong self-esteem of the dancer. The dancer can only rely on himself and his intuitive belief in being right. Active and long-lasting empathy, in fact, is possible only with a healthy self-esteem.

We can see that the dancer wants to improve himself in function of another, even able to sacrifice himself. To create this affectionate, devoted, loving, lyrical atmosphere, demands a lot of effort and restrictions, coming even to the point of physical strain. An artist has to be centred in himself to be able to give himself to the public.

Finally, we can say that dancers are reflective persons, or consider reflection to be something quite important. Although not always obvious, thinking processes are always present in the making and performing of a dance. We quote Sheets-Johnstone again, where she says that 'the dance comes alive precisely as the dancers are implicitly aware of themselves and the form, such that the form moves through them: they are not agents of the form, but its moving center. Because they are themselves immersed in what they are creating, because they are not going through specified movements as one would go through a series of technical manoeuvres, what is created and what appears is a unique interplay of fluid, ever-changing forces, a dynamic and cohesive flow of energy, not in the sense that the dancers continually change relationships and positions, but because dancers and the dance are one' (1979, p.6).

In fact, Sheets-Johnstone is telling us that dance must be a pre-reflective experience, the movement must be automatized so that the dancer will not interrupt the flow and fragment the inherent totality of the dance by secluding himself from it through an analytical experience. If this distancing takes place, the illusion of the dance is broken.

The dance

As we can see from the dancers' statements, there are two possibilities open to them for acting in dance. Firstly, towards himself. The dancer can explore his own possibilities, his individuality. He can construct his own, special self-image through the acknowledgement of his whole being. Secondly, he can show people this possibility. Through dancing he takes the viewers on this inner trip, representing sometimes the individual and sometimes the collective. There is always this movement towards oneself and towards the others.

Langer (1983) introduces this subjective and objective state of the dance when she says that all dance motion is gesture, or an element in the exhibition of gesture, perhaps its mechanical contrast and foil, but always motivated by the semblance of an expressive movement. She continues saying that gesture is the basic abstraction whereby the dance illusion is made and organised. It is seen and understood by others as vital movement. So it is always at once subjective and objective, personal and public, willed (or evoked) and perceived. She sees it functioning as signals or symptoms of our desires, intentions, expectations, demands and feelings. For her, once the movement that was a gesture can be imagined and performed separately from momentary situation and mentality, it can become an artistic element, a possible dance-gesture: 'then it becomes a free symbolic form, which may be used to convey ideas of emotion, of awareness and premonition, or may be combined with or incorporated in other virtual gestures, to express other physical and mental tensions' (1983, 29).

The dancers acknowledge this conception of dance as expression. For them 'dance is a form of expression of life, a way of showing emotions with your body and communicating with people, but also the way of expressing yourself'. They tell us that dance 'is my identity, my language to express what I feel. Dance is the possibility of becoming someone else'. Martin (1983) also shares this opinion when he says that the prime purpose of dance is the communication of emotional experience, intuitive perceptions, elusive truths, which cannot be communicated in reasoned terms or reduced to mere statement of fact.

It seems that to the dancers expression and communication are closely linked. They state that the dance 'starts inside, so that a distinguished dancer first forgets the exterior and experiences the dance in his heart and soul. Then he can draw his attention externally'. Here we can mention Weidmann (1990), when she says that to be able to fulfil itself, dance asks for a condition (which is condition/action) of disponibility, which turns itself into a channel allowing exchanges through the body, place of the relation. She continues that through dancing the person is taken to unify himself with the other and with his gods, in a movement that takes him out of himself.

A dancer expresses this whole idea when she says that 'one side of the dance is the scene, the performance, that is the magic. Dance, in this meaning is an estate out of time...It's melting yourself into harmony, beauty, love, surrounded by space, light and music. To be surprised by an unexpected balance, by sublime feelings and surpassed difficulties. Dancing is coming into contact with the public through theatrical game, expression of emotions and technique. It combines harmoniously movement, mimic and expression of feelings. It is an art that is not accessible to everybody'.

It seems that she is telling us the same as Weidmann, when she says that dance is the moving of the body, and thus it must be an emanation of the whole being which it reflects, expresses, projects and embodies, inner and outer, in the moment. She continues to say

that to dance is to find the body's unity, it is to connect oneself to a way of thinking that goes through one's body, 'c'est émouvoir (faire sortir au-dehors) et s'émouvoir...'

Dancers talk then about dance as an evasion and they also relate dance to a development of self-knowledge. Concerning evasion, we can mention here the words of Langer when she says that 'the eternal popularity of dance lies in its ecstatic function, today as in earliest times, but instead of transporting the dancers from a profane to a sacred estate, it now transports them from what they acknowledge as "reality" to a realm of romance -- the dream world' (1983, 42). Our dancers tell that 'dance is escaping reality as in a dream. It gives the hope of power, becoming like really God. It's an extreme experience of getting out of yourself, seeing yourself dancing'.

These feelings of power are clearly expressed by Langer (1983) in her theory, since for her the primary illusion of dance is a virtual realm of power -- not actual, physically exerted power, but appearances of influence and agency created by virtual gesture.

As we have already said, for Weidmann (1990) dance reveals an engagement of the dancer with himself and with others. This engagement can happen through the unification of the person with himself, thus developing his self-knowledge. We can understand why the dancers tell that 'dance enriches life and it is a way to learn to live positively'. For them, 'dance confronts you with yourself and obliges you to learn about yourself. Dance teaches you discipline, humility, uncertainty, tolerance, knowledge of the other. The dancer is constantly questioning himself in order to find his place, to overcome shyness, to develop self-confidence. The dance makes them responsible, showing them their potential and how to develop it in a way that they improve, surpass and defy themselves each time a little more'. One of the dancers expresses himself in this manner: 'to dance is to be master of yourself, saying no to coincidences, to fatality and to destiny. Dance is the realisation of a dream'.

These views seem to agree with the conception of Hanna (1987), who sees dance functioning like a play, as exploratory behaviour which will help develop the knowledge of oneself. For her, it can also function as a ritual of rebellion, or a cathartic outlet for deviance, in which a segment of the psyche or world is represented in a non-threatening manner in order to understand or cope with it. She adds that dance allows the individual to become, once again, impulsive after the weariness of conformity. One of the dancers is very clear about this, for him dance 'is the last rebellion against order and death'.

The point here seems to be that dance that is confronting one with oneself shows who you are and how creative you can be. Hanna (1987) tells that the fact that dance movements are different from the movements of routine life gives a chance to the individual to exhibit his or her own individuality and skill. Langer complements this idea by saying that 'each creative person carries with him his own characteristic theme. It is waiting to be aroused through experiences and completes itself during one whole creative cycle in manifold radiations, variations and transformations' (p.45).

It seems that the dancer functions as the image of a possible individual-creative experience and as agent of converting this image into a social value. Through dance one can become aware (here we intend awareness to imply both mental and physical or bodily awareness) of the fact that one can experience the whole of one's self, even threatening aspects of it, in a sociable, acceptable manner.

Dance can also be considered through its physical aspects. One of the dancers states that 'the expression hides the physical effort, since all the movement of the body in space, mastered with lightness, beauty, aesthetics, perfect coordination and a fine ear for music should not allow the perception of the least effort made'. Another sees dance 'as a high control of technique, exercises, roles', and a third tells that 'the dance training is like sports' and that all this dream world is 'achieved via complex schooling, training and physiological understanding'. Not much has been said in the literature about the physical aspect of dance, maybe because it is an inherent quality of it, and people have been more concerned about the final result, the aesthetic performance.

However, we would like to mention here an idea of Paul Valéry, trying to explain why man dances. For him dance 'is an art derived from life itself, since it is nothing more nor less than the action of the whole human body; but an action transposed into a world, into a kind of space-time, which is no longer quite the same as that of everyday life'. He sees no utilitarian use for dance, though 'man perceived that he possessed more vigor, more suppleness, more articular and muscular possibilities than he needed to satisfy the needs of his existence, and he discovered that certain of these movements, by their frequency, succession, or range, gave him a pleasure equivalent to a kind of intoxication' (1983, 56).

We do not think dancers always relate the physical aspect of dance directly to this state of intoxication, but it is easily understood that this is certainly present in their trying to surpass themselves physically, each time achieving more with their bodies.

Conclusion

Who is the dancer? What is dance for him? These two questions were at the start of this paper. Dance can be seen to have subjective and objective aspects, the one touching directly the dancer, the other concerning his relation with the public. The dancers questioned are aware of the importance of their images and they work to improve them, but we should reconsider the often-found labelling of dancers as narcissistic personalities. For them dance is mainly expression and communication, processes which will occur through a creative and empathetic relation to each other. Through dance the dancers are developing themselves as persons and dance also allows them to transcend the ordinary state of human being. This seems to be what is communicated by the dance experience, a possibility to create a world where persons are powerful. But dance is also order and discipline, and demands a lot of personal investment and physical work.

We hope that the information we assembled will help to improve our knowledge of the dance and the dancer. We conclude by quoting the words of Schnitt and Schnitt: 'if dancers come to know more about themselves and their peers, and about which of their attitudes and behaviors are shared with other dancers, their relationship to the larger culture may become more clear' (1988, 242).

Bibliography

- Arnheim, R., 1966, *Toward a psychology of art*, University of California Press
Garaudy, R., 1973, *Danser sa vie*, Paris: Editions du Seuil
Hanna, J.L., 1987, *To dance is human. A theory of nonverbal communication*, Chicago: University of Chicago Press

- Kalliopuska, M., 1989, 'Empathy, self-esteem and creativity among junior ballet dancers', *Perceptual and motor skills* 69, 1227-1234
- Kalliopuska, M., 1991, 'Empathy, self-esteem and other personality factors among junior ballet dancers', *British Journal of Projective Psychology* 36.2, 47-61
- Langer, S.K., 1983, 'From feeling and form: virtual powers and the magic circle', in: R. Copeland & M. Cohen (eds), *What is dance? Readings in theory and criticism*, New York: Oxford University Press
- Martin, J., 1983, 'From the dance: dance as a means of communication', in: R. Copeland & M. Cohen (eds), *What is dance? Readings in theory and criticism*, New York: Oxford University Press
- Schnitt, J.M. & D. Schnitt, 1988, 'Psychological aspects of dance', in: P.M. Clarkson & M. Skrinar (eds), *Science of dance training*, Champaign, Ill.: Human Kinetics Books
- Sheets-Johnstone, M., 1979, *The phenomenology of dance*, London: Dance Books
- Valéry, P., 1983, 'Philosophy of the dance', in: R. Copeland & M. Cohen (eds), *What is dance? Readings in theory and criticism*, New York: Oxford University Press
- Weidmann, F., 1990, 'Contact et danse', in: ABEGA, *Le contact, ses fondements et implications sans l'ouverture au monde*.

José Ferreira Filho & Lieve Willems
p/a 39 Rue de l'Association
B-1000 Brussel

APPARAAT

LOPENDE BIBLIOGRAFIE 1: ARTIKELEN

Opgenomen is een *selectie* van recente tijdschriftpublicaties op dansgebied (1990 en volgende jaren). Een selectie, want volledigheid nastreven is tot mislukken gedoemd. Criterium voor selectie is de mate waarin een publicatie van wetenschappelijk belang geacht mag worden, waarbij de redactie zeer goed beseft dat dit altijd een arbitraire keus zal blijven. De korte samenvattingen/beoordelingen van de inhoud opgenomen in deze bibliografie maken deze tot meer dan een onvolledige reproductie van uitgebreider bibliografische hulpmiddelen die de dansonderzoeker reeds ten dienste staan. De individuele contribuanten zijn verantwoordelijk voor de inhoud van de samenvattingen/beoordelingen. De titels zijn in willekeurige volgorde gerangschikt en doorlopend genummerd. Een trefwoordenindex en lijst van gedépouilleerde tijdschriften (in het laatste nummer van deze jaargang) ontsluiten de bibliografische informatie in de 1ste en 2de jaargang.

79 T.A. Russell, 'The unconventional dance minuet: choreographies of the Menuet d'Exaudet', *Acta musicologica* 64 (1992) 118-138

Verwerping van de idee dat de (veronderstelde) regelmatigheid en symmetrie van de menuet (binaire structuur van tweemaal acht maten) zou zijn gebaseerd op de dansbeweging. De relatie tussen dans en muziek is volgens R. aanzienlijk complexer: er is geen sprake van gestandaardiseerde muziek, noch van gestandaardiseerde choreografieën. We moeten onze opvattingen over de menuet als muziek én als dans herzien, en een dans-menuet, een kunst-menuet en een 'theoretisch-pedagogische' menuet van elkaar onderscheiden, en hun onderlinge relatie zeker niet simplificeren tot een eenvoudig eenrichtingsverkeer van dans naar muziek. Rijk gedocumenteerd artikel, waarbij de case study van twee choreografieën van de Menuet d'Exaudet (zo genoemd naar de bewerker van de muziek, 1751), anders dan de titel van het artikel doet vermoeden, slechts één element vormt temidden van veel meer.

80 S. Jordan, 'REconstruction. The Dance REconstructed Conference at Rutgers-State University of New Jersey: some observations', *Dancing Times* 82 (no.990) (1993) 566-567
Verslag van deze belangrijke conferentie rond de nijpende vragen van bewaren, reconstrueren, authenticiteit, enzovoort. Eigenlijk verplichte lectuur voor iedereen die in dansonderzoek geïnteresseerd is: er worden hier vele vragen opgeworpen (maar nog niet beantwoord) die van groot belang zijn voor een plaatsbepaling van het dansonderzoek in het algemeen, ook al viel op de conferentie dan de nadruk op de theaterdans van de 19de en 20ste eeuw.

81 D. McDonagh, 'Martha', *Dancing Times* 82 (no.990) (1993) 575-577
Recensie van *Bloodmemory, an autobiography*, van Martha Graham; A. de Mille, *Martha: the life and work of Martha Graham*; en M. Horosko, *Martha Graham: the evolution of her dance theory and training 1926-1991*. Niet door de eerste de beste (McDonagh is de auteur van een nu 20 jaar-oude biografie van Graham) en dus vol gedetailleerd commen-

taar. De autobiografie en het boek van De Mille kunnen de toets van McDonaghs kritiek niet doorstaan, veel lof voor Horosko.

82 L.P. Grijp, "'Geluckigh die op den VAL-LET". Uit de beroepspraktijk van de luitspeler Nicolaes Vallet (ca.1583-ca.1643)', *Holland* 23.4-5 (1991) 268-282

Uitstekend artikel over de carrière van de Franse musicus-componist Vallet, die zich grotendeels in Amsterdam afspeelde. Vallet was niet alleen een belangrijke figuur in de wereld van de luitmuziek, hij exploiteerde ook een dansschool. Over deze dansschool, en 17de-eeuwse Amsterdamse dansscholen in het algemeen, wordt in dit artikel op archiefonderzoek gebaseerde informatie verschaft.

83 M. Inglehearn, 'A dancing master in the early 17th century. The life of Manuel de Frias, dancing master at the court of Philip IV of Spain', *Dancing Times* 82 (no.991) (1993) 670-671

Kort verslag van een onderzoek op basis van de staatsarchieven in het Archivo Patrimonio Nationale, Madrid. Vooral interessant voor het licht dat wordt geworpen op de arbeidsvoorwaarden van dansmeesters (en de geringe betrouwbaarheid van een vorstelijk werkgever). Wat betreft de dansen van de periode wordt behalve naar bekende, gedrukte bronnen, verwezen naar een manuscript uit ca. 1670 waarin de dansmeester Juan Antonio Jaque zes dansen gedetailleerd beschrijft: hieruit blijkt dat Spanje een eigen dansstijl kende, dichter bij de Italiaanse Renaissance-voorbeelden dan bij de modische ontwikkelingen in Frankrijk.

84 B. Genné, 'Balanchine lifelines', *Dancing Times* 82 (no.991) (1993) 685-687

Recensie van F. Mason, *I remember Balanchine: recollections of the ballet master by those who knew him*. Geeft een goede indruk van de rijke en belangrijke inhoud van het genoemde werk, plus verstandige adviezen over de noodzakelijke follow-up (vergelijk ook in hetzelfde nummer van de *Dancing Times* het betoog van M. Hunt over The Balanchine Trust).

85 J.A. Bowden, 'Edward Burra and the ballet', *Dancing Times* 82 (no.991) (1993) 689-695

Vrij uitgebreid overzicht van het werk van ontwerper Edward Burra (1905-1976), die van 1932 tot 1952 de decors en kostuums van een aantal Engelse balletproducties ontwierp, waaronder klassiekers als Robert Helpmanns *Miracle in the Gorbals* (1944), Frederick Ashtons *Don Juan* (1948) en Ninette de Valois' *Don Quixote* (1950). Met een aantal illustraties en literatuurverwijzingen.

86 M.-C. Villanueva Puig, 'Les représentation de ménades dans la céramique attique à figures rouges de la fin de l'archaïsme', *Revue des Etudes Anciennes* 94 (1992) 125-154

Studie van de voorstellingen van maenaden (mythische vrouwenfiguren, extatische volgelingen van de god Dionysos) in de rood-figurige vaasschilderingen in het late 6de-eeuwse Athene. De afbeeldingen worden op verschillende aspecten geanalyseerd, waaronder ook de dans. De magere opmerkingen hierover (pp.133-134) bevatten geen nieuwe gezichtspunten. Met enkele afbeeldingen.

87 A. Grau, 'Intercultural research in the performing arts', *Dance Research* 10.2 (1992) 3-29

Artikel over de achtergronden en resultaten van de Inter-Cultural Performing Arts Research Project, Goldsmiths' College, Londen 1986-1989, waarin researchers en uitvoerend kunstenaars samenwerkten (volgens een dialectisch model, dat niet altijd te verwezenlijken was). Doel van het project was, althans van de kant van de onderzoekers, om te achterhalen wat verschillende wijzen van communicatie door middel van performances gemeenschappelijk hebben (in vorm of in motivatie). Interculturele/multiculturele trends in de uitvoerende kunsten worden in een historisch perspectief geplaatst (met voorbeelden uit de danswereld), kritisch geëvalueerd en krachtig verdedigd. Belangrijk als inventarisatie van de vragen/problemen rond het scheppen van (dans)kunst in, en als weerspiegeling van, een multiculturele samenleving.

88 R.J. Wiley, 'Petipa's Don Quixote. The 1871 Libretto', *Dancing Times* 82 (no. 992) (1993) 801-805

Bronnenpublicatie. Engelse vertaling van het libretto van Petipa's ballet *Don Quixote*, zoals uitgegeven in St. Petersburg in 1871. Helaas zonder enig commentaar.

89 A. Arcangeli, 'Dance and punishment', *Dance Research* 10.2 (1992) 30-42

Goed gedocumenteerd, maar nogal beknopt artikel over de *exempla* van middeleeuwse predikers: de stichtelijke verhalen waarin een bepaalde moraal duidelijk wordt uitgedragen. Hier gaat het om *exempla* waarin de dans veroordeeld wordt: het gaat om verhalen waarin dansers gestraft worden voor hun zonden, of verhalen waarin dansers tot inkeer komen en zo hun ziel redden. Verschillende concrete voorbeelden van dergelijke *exempla*.

90 G. Berghaus, 'Neoplatonic and Pythagorean notions of world harmony and unity and their influence on Renaissance dance theory', *Dance Research* 10.2 (1992) 43-70

In aansluiting op Françoise Carters 'Number symbolism and Renaissance choreography', *Dance Research* 10.1 (1992) 21-39 (samengevat onder nr. 47 in de lopende bibliografie in het *VDO-Bulletin* van 1992) bespreekt Berghaus het concept van de 'harmonie der sferen' zoals gevonden in Pythagoreïsche en Platoonse voorstellingen en hergeïntroduceerd in renaissancistisch Italië (Carter besprak vooral Franse en Engelse bronnen), met name de danstraktaten van Guglielmo Ebreo en Rinaldo Corso. Een doorwrocht artikel, zeker waar het de korte schets van de filosofie in Renaissance-Italië en de rijke annotatie betreft.

91 J. Thorp, 'P. Siris: an early eighteenth-century dancing master', *Dance Research* 10.2 (1992) 71-92

Onderwerp van dit artikel is een (Franse?) dansmeester in Londen, die Feuillet's *Chorégraphie* vertaalde (1706), en van wie vijf genoteerde dansen bewaard zijn gebleven. De publikaties van Siris worden in detail besproken. Interessant uit het oogpunt van boekgeschiedenis, geschiedenis van de dansnotatie, de historische danspraktijk en dansgeschiedenis in het algemeen.

92 S.N. Hammond, 'Steps through time: selected dance vocabulary of the eighteenth and nineteenth centuries', *Dance Research* 10.2 (1992) 93-108

Onderzoek naar het dansvocabulaire van de barok, zoals dit voortleefde in de tweede helft van de 18de en de eerste drie decennia van de 19de eeuw. Centrale vraag is hoe de ontwikkeling van de termen zich verhoudt tot de ontwikkeling van de danstechniek. Een reeks 'step-units' wordt behandeld: tems de courante/temps courant, contretemps de gavotte, pas de chaconne/passacaille, pas de bourrée, pas de rigaudon, pas de gaillarde, chassé de l'Allemande/chassé de gigue, pas de minuet. Er blijkt zowel continuïteit als verandering, in naamgeving en in techniek. Nuttige bibliografie.

93 M. Potter, 'Archives of the dance (14): dance archives in Australia: the unique material in the National Library', *Dance Research* 10.2 (1992) 109-120

Deel in serie 'archives of the dance'. Australië heeft geen aparte collectie dansmateriaal, maar de Nationale Bibliotheek in Canberra heeft op het gebied van de Australische dansgeschiedenis veel te bieden: naast het gangbare werk (manuscripten (vrnl. archieven van gezelschappen), foto's, films) is er een speciale collectie *oral history*: opgenomen interviews met bekende Australiërs, waaronder ook een 45 mensen uit de danswereld (tezamen honderden uren materiaal!).

94 S.L. Odom, 'Review article: What is Dalcrozian?', *Dance Research* 10.2 (1992) 121-131
Recensie-artikel van M.-L. Bachmann, *Dalcroze today: an education through and into music*, Oxford 1991, en I. Spector, *Rhythm and life: the work of Emile Jaques-Dalcroze*, New York 1990. Beide boeken, en dat van Bachman in het bijzonder, worden geprezen omdat zij de vaak schamele en verwarde literatuur over Jaques-Dalcroze en zijn eurhythmie aanvullen met twee rijkge vulde werken (elk zo'n 400 pp. dik), waarin ook allerlei materiaal van Jaques-Dalcroze zelf beschikbaar wordt gemaakt. Ten aanzien van Sectors boek dient wel enig voorbehoud gemaakt te worden: het aantal slordigheden is er ontoelaatbaar groot. Maar de basis voor een meer uitgebalanceerde benadering van Jaques-Dalcroze en zijn werk is gelegd.

95 J.R. Green, 'On seeing and depicting the theatre in classical Athens', *Greek, Roman & Byzantine Studies* 32 (1991) 15-50

Voortbordurend op zijn 'A representation of the Birds of Aristophanes', in: J. Frel & S. Knudsen Morgan (edd), *Greek vases in The J. Paul Getty Museum*, vol.2 (Malibu 1985) 95-118, bespreekt de auteur de criteria om bepaalde afbeeldingen te interpreteren als afbeeldingen van klassiek Atheens drama. Daarbij wordt vrij veel aandacht besteed aan de aankleding en de handelingen van de koordansers. Met representatieve illustraties.

96 C. Sourvinou-Inwood, 'Ancient rites and modern constructs: on the Brauronian Bears again', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 37 (1990) 1-14

Nogal zeurderig debat met R. Hamilton, auteur van 'Alkman and the Athenian arkteia', *Hesperia* 58 (1989) 449-472, waarin Sourvinou-Inwood haar interpretatie van de afbeeldingen op Attische *krateriskoi* (een bepaald type vaatwerk) verdedigt. Zij beargumenteert dat deze *krateriskoi* betrekking hebben op een initiatie-ritueel voor meisjes, de *arkteia* ('berenfeest': jaarlijks; om de vier jaar culminerend in een groot feest in het Artemis-heiligdom van Brauron: de Brauronia). Deel van dit ritueel vormen hardloop-wedstrijden en dansen. Sourvinou-Inwood beschrijft de dans als een vast onderdeel van Grieks ritueel (wat zij een 'ritualeme' noemt); specifiek voor dans binnen een initiatie-context is de naaktheid waar ook hier sprake van is.

97 *Archives de sciences sociales des religions* 79 (1992)

Een themanummer, geheel gewijd aan trance en bezetenheid. Vanzelfsprekend komen in meerdere artikelen ook dansfenomen aan de orde, zoals de *bori hausa* (Hausa), of de *mubanda/quimbanda* (Brazilië).

98 M.I. Aguilar, 'The role of *sarki* dance in Waso Boorano/Somali symbiosis and conflict', *Anthropos* 88 (1993) 184-190

Een artikel over de Somalische *sarki*-dans, zoals gedanst in het Northern Frontier District van Kenya, door de aldaar woonachtige Boorano. Deze Boorano zijn een gesomaliseerd volk, dat desalniettemin herhaaldelijk in conflict was en is met de Somaliërs aan de noordgrens (het artikel biedt ook een goede historische achtergrond om deze conflicten te begrijpen). In de *sarki*, een intrigerende dans die begint met dierimitaties (lopen/dansen als kamelen), dan een fase van gewelddadige trance kent en eindigt met een algehele katharsis, herbevestigen de Boorano hun eigen identiteit. Op een rituele wijze worden de spanningen tussen de Somaliërs en de Boorano tot een oplossing gebracht. De *sarki* wordt ook gedanst door Somaliërs en Boorano tezamen, en is dan, wanneer alles naar wens verloopt, een uiting van symbiose.

99 E.T. Gilday, 'Dancing with spirit(s): another view of the other world in Japan', *History of religions* 32 (1993) 273-300

Gecomplieerd artikel, waarin betoogd wordt dat kenmerken van bepaalde Japanse rituelen niet terug te voeren zijn op Shinto, dan wel Boeddhistische theologie, maar op een specifieke cosmologie. Interessant in de huidige context is dat Gilday als voorbeelden de Mushi-okuri en de O-Bon kiest. Mushi-okuri, 'Het verjagen van het ongedierte' is een midzomer-feest, door Gilday beschreven zoals gevierd in Shinjo in de Hiroshima prefectuur (maar het komt ook elders voor); O-Bon is hét Japanse midzomer-feest, een herdenken van de gestorvenen ('allerzielen'). Centraal staat bij beide feesten een dansvorm: bij Mushi-okuri de *Nanjô-odori* en bij O-Bon een variant van *nembutsu*-dansen. Beschrijvingen van beide dansen vormen een welkome aanvulling op de spaarzame Westerse literatuur over Japanse dansen anders dan de theaterdansen van Nô en Kabuki.

100 *Communications* 56 (1993)

Themanummer geredigeerd door G. Vigarello, onder de titel 'Le gouvernement du corps'. Een reeks thema's, van de geschiedenis van de lichaamshygiëne, via doofstommentaal naar het boksen. Helaas niets over de dans die men toch onder deze noemer wel zou verwachten. En ook nog eens erg Frans. Hier toch opgenomen vanwege de artikelen over bijvoorbeeld boksen en body-building, die voor de dansonderzoeker zeker relevant zouden kunnen zijn.

[Samenstelling en alle samenvattingen in dit nummer: F.G. Naerebout]

RECENSIES

Recensie van: Alkis Raftis (ed), *Choros ke archea Elladha / Dance and ancient Greece*, 2 delen, Athene 1991. ISSN 1018-0982 / 1018-0990

Gezien de zeer officiële status van de handelingen van de 5de internationale conferentie inzake dansonderzoek, van 4-8 september 1991 te Athene, lijkt het niet onjuist, ondanks het nogal beperkte thema, iets uitvoeriger bij deze 'proceedings' stil te staan. Immers, deze conferentie greep plaats onder de aegis van de International Organisation of Folk Art, een Unesco-organisatie (Unesco B-status). Organisator was het theater/instituut voor de Griekse volksdans Elliniki Chori Dhora Stratou te Athene; de drijvende kracht achter Dhora Stratou is de directeur Alkis Raftis, tevens hoogleraar in Patras en Parijs; en daar weer achter stond een reeks van steunverlenende organisaties (Europese Commissie, International Dance Council (ook Unesco), ISTD, Gesellschaft für Tanzforschung, La Recherche en Danse, enzovoort) en een grote sponsor. Het regelen kan men Raftis zeker toevertrouwen: sinds enige jaren ritselt Griekenland dan ook van de grote internationale dansconferenties: in Athene en in Larissa (Thessalië). En er is meer op komst. Groot was ook de 5de conferentie: 39 sprekers (uit Griekenland, Frankrijk, USA, Armenië, UK, Polen, Hongarije, Spanje, Maleisië, Roemenië, China, Brazilië en Italië); enkele muziek en dans-voorstellingen; video-presentaties en een achttal kleine exposities van boeken, foto's en andere documenten, gereconstrueerde muziekinstrumenten, enzovoort. Het aanbod was zeer gemengd, uiteenvallend in de volgende drie hoofdthema's: 1. de dans in de Griekse wereld van de Oudheid; 2. de vergelijking van de antieke Griekse dansen met contemporaine volksdansen, Grieks of anderszins; 3. de Griekse oudheid als inspiratiebron voor de post-antieke theaterdans (Renaissance tot heden) in het algemeen en meer in het bijzonder de revivals (Duncan, Ginner). Overigens liepen deze drie thema's op de conferentie door elkaar, als de chaotische inrichting van de proceedings tenminste als een indicatie van de gang van zaken beschouwd mag worden. Levert nu alle deze bombarie ook kwaliteit op?

Deel 1 van de proceedings bevat 30 stukken, deel 2 voegt daar nog 9 papers aan toe. Verder bevat deel 2 vertalingen van stukken in deel 1 (van Engels naar Frans en omgekeerd; en ook alle Griekse teksten, op twee na, zijn langs deze weg in Engelse vertaling beschikbaar). Zoals gezegd, het is een heterogeen aanbod. Deze indruk wordt nog versterkt door het aanzien van de delen: het zijn twee bundels fotocopieën van het door de sprekers vooraf geleverde materiaal, in alle soorten typografie. Voordeel hiervan is dat de handelingen tenminste geen jaren uit blijven; maar het oog wil ook wat. Nu is het op z'n zachtst gezegd erg onrustige lectuur, terwijl slordigheden bij het kopiëren van het materiaal er toe leiden dat er helemaal niets meer te lezen valt (al zijn die hiaten dankzij enig detective-werk met de vertalingen van de betreffende stukken wel weer te dichtten).

En dan de inhoud. Het viel mij over het geheel genomen niet mee: de gemiddelde kwaliteit van het gebodene ligt laag. Het is onmogelijk hier 39 papers te bespreken; ik pik er enkele van de meer opvallende stukken uit, opvallend in positieve en negatieve zin, en volg daarbij de drie hierboven door mij onderscheiden hoofdthema's. Ten eerste: de Oudheid. Nigel Allenby-Jaffe, zeker geen onbekende, laat in zijn 'The crane and the pyrrhic reviewed and reinterpreted' zien hoe het in ieder geval niet moet: blijmoedig wordt antiek bronnenmateriaal en volkskundig materiaal uit verschillende tijden en culturen op één hoop geworpen, niet met de steun in de rug van een Lévi-Straussiaans

structuralisme, maar in een compleet negentiende-eeuwse exercitie. Wanneer we via Robert Graves (bij het noemen van die naam voelt men direct nattigheid, zo men dat al niet deed) uitkomen bij de oerdansen voor de Maan-godin (Rhea, Ariadne, enzovoort) dan is de maat wel vol. Germaine Prudhommeau, 'La danse dans les textes grecs antiques', is, ik kan het ook niet helpen, ik schijn telkens op haar te moeten afgeven, een dieptepunt: ter illustratie van de m.i. onhoudbare hypothese dat het klassiek Griekse dansvocabulaire een technische precisie vertoont (een hypothese al veertig jaar door Prudhommeau verkondigd), en ook wel zonder aanwijsbaar doel, krijgen we een aantal teksten gepresenteerd zonder vermelding van auteur en/of tekstplaats (!). Het stuk is honderd procent onnutte bladvulling. Voula Lambropoulou's 'Dances of masquers and the birth of theatre' is ondanks enig modern-aandoend jargon ('dance mimicry, the zoomorphy of maenadic dance') een loze opsomming van allerhande antiek materiaal volgens geheel achterhaalde procédés. Andere Griekse contribuanten verliezen zich in welgemeende, maar zweverige bijdragen over mysterieculen en over dionysische dans. Tegenover deze ramspoed hebben we het vrij degelijke werk van Marie-Hélène Delavaux-Roux: zij geeft een overzicht van de Griekse wapendans, dat van een uiterst behoudend karakter is (geen enkel nieuw inzicht, voorzover ik dat kan overzien), maar wel aardig gedocumenteerd. Ook redelijk doortimmerd is Stella Mandalaki-Spanou, 'The dance in Minoan Crete', voornamelijk over de vroege iconografie, al is het ontbreken van één van de belangrijkste publicaties op dit vlak, namelijk E. Brandt, *Gruss und Gebet. Eine Studie zu Gebärden in der minoisch-mykenischen und frühgriechischen Kunst*, Waldsassen 1965, een merkwaardige zaak (hetzelfde geldt voor het ook degelijke 'Dance scenes in Aegean glyptic art. Some remarks' van Agata Ulanowska). Bernard Sergent, 'Danser nu a Sparte', is een prima stuk over de *Gumnopaidiai* te Sparta: misschien het enige stuk in de beide delen van een werkelijk academisch niveau. Je ziet het direct aan de geciteerde literatuur: aan het feit dát er geciteerd wordt, dat dat in ruime mate gebeurt, en dat het geciteerde dan in ieder geval die titels omvat die in elk geval niet mogen ontbreken. Toen mij Uw voetnoten, en ik zal U zeggen wie U bent!

Ten tweede: de vergelijking, al dan niet met het idee van een voortleven van de antieke dans in latere volksdanstradities. Armeense wapendansen, Franse en Spaanse dansen op de Antillen als dionysisch erfgoed (iemand wilde een leuk reisje?), enzovoort, van alles passeert de revue: ik zie niets in deze ideeën en de betreffende artikelen hebben stuk voor stuk veel en veel te weinig substantie om daar iets aan te veranderen; dat geldt ook voor France Schott-Billmanns 'An ancient cult maintained in modern Greece' over de vuurdans van de Anastenaria (inmiddels ook onderwerp van een monografie door Schott-Billmann, *Danse, mystique et psychanalyse. Marche sur le feu en Grèce moderne*): de Anastenaria zijn interessant, maar een link met de Oudheid is ook in dat geval onbewijsbaar, nog afgezien van het feit dat een eventueel bewijs niets toevoegt aan ons begrip van de Anastenaria zoals nu en in het recente verleden gedanst. De geïnteresseerde kan zich het beste wenden tot L.M. Danforth, *Firewalking and religious healing. The Anastenaria of Greece and the American firewalking movement*, Princeton 1989 (overigens: noch deze, noch enige andere titel van Danforth bij Schott-Billmann). De verdere Griekse bijdragen op het vlak van 'nieuw-Grieks uit oud-Grieks' stemmen niet allemaal even vrolijk over de kwaliteit van het Griekse onderzoek; alleen Nikolaos Zagouras springt er met zijn 'Archea metrika schimata sti mousiki ton ellinikon dhimotikon choron' een eind bovenuit, al ben ik niet in staat al zijn metrische en musicologische overwegingen adequaat te beoordelen (maar de door hem geciteerde literatuur is up-to-date en/of fundamenteel voor het onderwerp

in kwestie). Charles Kyriacou (een Amerikaanse Griek) is zeer goed op dreef in zijn 'Classical Greece and the study of modern Greek folkdance', een kritische analyse van de rol van folklore in de vorming van het Griekse zelfbeeld, in de trant van Michael Herzfelds *Ours once more: folklore, ideology, and the making of modern Greece*, Austin 1982. Dat is materiaal waar we wat aan hebben.

Ten derde: de Griekse oudheid als inspiratiebron voor de post-antieke theaterdans, inclusief de revivals. Barbari Sparti, 'Ancient Greek influences on Italian Renaissance dance' is zeker de moeite waard: de benadering van het verder natuurlijk inmiddels overbekende materiaal van de Italiaanse dansmeesters (Ebreo, Cornazano, enzovoort) vanuit het gezichtspunt van de klassieke erfenis is een wezenlijke bijdrage aan een goed begrip van de vroege geschiedenis van de westerse theaterdans. Van Sparti, vertaalster van Ebreo's *De practica seu arte tripudii* (Oxford 1992), was dergelijk degelijk werk wel te verwachten (vergelijk overigens voor de thematiek ook de bibliografie in dit *Bulletin*, nr.90). Enkele stukken over Isadora Duncan, en bijdragen over Serge Lifar, Martha Graham en over de koordans in moderne uitvoeringen van klassiek Grieks drama, hebben weinig om het lijf, zij het dat Nadia Chilkovsky Nahumck iets laat zien, in een overigens verder absoluut warhoofdig betoog, van de notaties van Duncan-dansen te publiceren in *Dances of Isadora Duncan*.

Al met al is er hier slechts weinig koren onder het kaf: hooguit een kwart van de papers in deze proceedings kunnen door de beugel, slechts een enkele bijdrage is van de kwaliteit die men op een International Conference on dance research zou dienen te leveren. Ik zeg met opzet niet 'die men zou verwachten': het is evident dat er op symposia, congressen, conferenties heel wat holklap is te horen. Sprekers die een verhaal met een wezenlijke inhoud brengen zijn relatief zeldzame verschijningen. Zo ook in dit geval, maar anderzijds is het peil van de rest wel erg laag: dat lijkt mij geen goede zaak voor het dansonderzoek, al is het misschien representatief. Iedereen kent het verschijnsel dat de vrouw die dankzij het emancipatieproces is binnengedrongen op wat ooit een exclusief mannelijk arbeidsterrein was, daar dubbel dient te presteren: even goed als de beste man en beter. Dat zou niet zo moeten zijn, maar het is natuurlijk wel een feit dat het zo werkt. Zo ook met het dansonderzoek: om een plaats binnen de academische wereld te veroveren, moet dansonderzoek, althans dat onderzoek waarmee men voor een internationaal forum denkt te kunnen treden (op een lager niveau, bijvoorbeeld dit *Bulletin*, kan men zich wel wat vingeroefeningen permitteren), goed, beter, ja, het beste zijn. Teneinde zichzelf te bewijzen moet het dansonderzoek de zelfkritiek tot grote hoogte opvoeren. Aan zelfkritiek heeft het veel van degenen die aan de hier besproken proceedings hebben bijgedragen in hoge mate ontbroken.

Frits Naerebout

BULLETIN VDO: AANWIJZINGEN VOOR AUTEURS

Het Bulletin verschijnt vier maal per jaar, omvang en inhoud wisselend.

Copij is gewenst voor de volgende rubrieken:

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

apparaat. Bibliografische informatie inzake artikelen en monografieën die men beschouwt als voor de VDO en haar doelgroep interessant en van wetenschappelijk belang (vanwege de inhoud, dan wel vanwege de bruikbaarheid als bron voor wetenschappelijk onderzoek). Indien mogelijk de titels aanleveren met een korte omschrijving, eventueel beoordeling van de inhoud, zodat een beredeneerde bibliografie resulteert.

NB: publicaties relevant voor dansonderzoek in de ruimste zin, verschenen buiten de gespecialiseerde tijdschriften, genieten prioriteit, zeker indien deze ook niet in de normale bibliografische hulpmiddelen te traceren zijn (bv. omdat in de titel niet over dans wordt gerept). Ook ongepubliceerd werk, zoals scripties, graag doorgeven!

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

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

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

De bibliografische gegevens als volgt vormgeven:

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

Coördinatie: met verdere vragen kunt U zich richten tot/copij kunt U zenden aan F.G. Naerebout, Welterdreef 85, 2253 LJ Voorschoten. Telefoon: 071-313307.

COLOPHON

Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek (VDO)

Verschijnt vier maal per jaar.

Doel van de VDO is zowel het wetenschappelijk als praktisch onderzoek op het gebied van de dans te bevorderen, de onderlinge informatie- en kennisoverdracht tussen de leden, afkomstig uit verschillende disciplines, te verbeteren en werkcontacten in (inter)nationaal verband te stimuleren, dit alles via de weg van studiedagen, publicaties en bemiddelingsactiviteiten. Het lidmaatschap staat open voor een ieder die deze doelstelling onderschrijft. De jaarlijkse contributie bedraagt minimaal fl.60,- voor privé-personen (gaarne steun naar draagkracht!), fl.40,- voor studenten of andere mindervermogenden (op individueel verzoek), fl.150,- voor instellingen. Instellingen die slechts het Bulletin wensen te ontvangen betalen fl.60,- per jaar; een individueel abonnement is niet mogelijk. Voor nadere informatie of aanmelding als lid kan men schrijven naar: VDO, Postbus 17152, 1001 JD Amsterdam.

Bestuur:

Dhr. F.G. Naerebout, Ou (voorzitter)

Dhr. O.F. Stokvis, TIN (secretaris)

Mw. V. Bergman, LOKV (penningmeester)

Mw. Y. Zellerer

Dhr. L. Utrecht, RUU

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

Copyright ©1993 VDO

ISSN: 0927-1961

INHOUDSOPGAVE

ARTIKELEN

- M. van der Linden, Postmodernisme: de chaos geordend 3
I. Buuron, Italiaanse lentezon en kletterende wapens. Een onderzoek naar de werking van adjectieven in dansrecensies 14
J. Biemans & M. Beckx, Gedragsvorming van dansstudenten 23
J. Ferreira Filho & L. Willems, Dance as a choice for life. On professional dancers' personality 33

APPARAAT

- Lopende bibliografie 1: artikelen 40

RECENSIES

- F. Naerebout, Recensie van A. Raftis (ed), *Choros ke archea Elladha / Dance and ancient Greece*, 2 delen, Athene 1991 45

VARIA

- Bulletin VDO: aanwijzingen voor auteurs 48

ISSN: 0927-1961