



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek

Naerebout, F.G.

Citation

Naerebout, F. G. (1994). Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/11697>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/11697>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

BULLETIN
van de
Vereniging voor Dansonderzoek

3DE JAARGANG NO.2

mei 1994

Onder redactie van Frits Naerebout, Onno Stokvis en Yvette Zellerer
Leiden 1994

ARTIKELEN

THEORETICAL ISSUES IN DANCE RESEARCH: CHARACTERISING THE DISCIPLINE

I welcome this invitation to identify some of the problems for the development of dance in the universities; it is a vast subject but I will focus on the question of disciplinarity and interdisciplinarity. There are many senses in which these terms can apply to dance and many problems which these questions raise. I shall do this firstly, historically, with a brief overview of issues we have considered in the UK and, secondly, by giving an analysis of the current, rather different problem of interdisciplinarity in the 1990s.

1.0 The development of dance research: recurrent problems

The most fundamental problem is to *disentangle dance from other arts*. In the real world of the arts, historically and currently, dance is often difficult to see separately, it becomes indistinguishable, shrouded by theatre or music.

This is particularly true for ballet, which often takes pre-constructed music and overtly uses it as a basis for the dance. Even in Diaghilev's famous acts of total theatre the choreographer assumes less importance than the composer and the designer. This tradition is continued through to Balanchine and many other twentieth century ballet composers. Even Van Manen's *Visions Fugitives* clings tightly to its score to produce witty comment.

That dance acts out a story or narrative and enhances it, is also a common conception. There are historical examples from the Greek theatre to the present time which demonstrate its popularity. We cannot avoid these examples, they are the real, live, stuff of dance, past and present. In this sense dance has always been an interdisciplinary form.

But the *modernist struggle* has allowed us to see the arts as independent of each other (as well as of life), *autonomous*, each dealing distinctively with its own medium and investigating the problems and possibilities that this offers.

So, in dance, we have many examples, Mary Wigman's agonised statements of the human condition in her expressionist solo dances, performed without reference to the controlling structures of theatre or music. Doris Humphrey's construction of dance phrasing, like Laban's breath rhythm, opened up the possibility that dance could exist independently of other art forms.

The Cage-Cunningham collaborations and subsequent Judson Dance Theatre experiments pursued this principle to its various extremes. In the UK the work of Rosemary Butcher, for example, would be evidence of this in breathing and phrasing movement.

In 1994 Ian Spink's collaboration with playwright Caryl Churchill for the piece *Striker*, and Lloyd Newsom's *Strange Fish*, made for theatre in 1992 but reworked for television, are examples of the currently dominant theatre links in the London theatre/dance scene.

My purpose is not to give you a quite unnecessary history lesson, but to use the point to say that dance, both as an art, and in its social forms, has taken many directions and continues to do so, in its choreographic practices.

The implications for dance research are that it has to be flexible, it has to respond to the changing nature of the form of dance that it studies. This means that the *discipline of dance studies* cannot be a simple unitary one like mathematics, or even straightforwardly an empirical science. I have avoided the use of the word 'science' since it has overtones in English of the hard sciences, the 'natural' and sometimes the 'social' sciences. It is too restricting a notion for dance research to call it a science.

I prefer to talk about *dance theory* – a term which opens up the possibility of many types of theory, some scientific and some drawn from the social sciences and some from literary and music criticism. Most particularly we need to attend to those methods which arise directly from the dance.

But, the second proposal that I make, which avoids the disappearance of dance into other subjects, is that there is a distinctive discipline of *Dance Studies*.

From epistemology I take the notion of a discipline as a publicly accessible mode of acting and enquiring, which identifies a characteristic collection of ideas, problems, theories and activities. I argue for dance that this is found in a concern with the making of dances, their interpretation in performances and in their appreciation. An understanding of their social and historical position is also crucial.

2.0 Conceptualising dance research

Thus for dance the *central organising concepts* of the discipline derive from

CHOREOGRAPHY: the choice and manipulation of elements to give form and meaning

PERFORMANCE: giving life to the form, technically and interpretatively

APPRECIATION: making sense of the dance, engaging with it directly

HISTORY AND SOCIOLOGY: locating dance culturally and in a time perspective

Principles of procedure, or methodologies, have to be seen to answer to the idea of distinctive ways of sifting evidence, of identifying and tackling problems, in this case of making dances, of learning how to dance and how to appreciate them, how to operate as a historian or an anthropologist or a critic (see Adshead 1981).

You may note that I do not directly list the disciplines of psychology or physiology and kinesiology. While they are clearly important in an understanding of how the person functions in dance they do not answer question of its artistic purposes or its social signifi-

cance which I take to be primary questions. The main interest of dance is not as a physical activity but as a socially significant, artistic and cultural practice.

If we draw the characterisation of a discipline from the activity and existence of dance in the real world then we cannot avoid another problem for research: that of *practice and theory*.

For many European universities the idea of practice is alien. They are heavily theoretical (scientific) institutions with a history dating back to the medieval period and to religious observance. In neither context was dance very popular! But in the twentieth century there has been a flowering of new subjects in universities, of language, literature, music, theatre, fine art.

So the problem here is are we to be observers on the scene or participants? In other words, do we structure the discipline as 'talk about' dance or do we engage in dance? All arts face the problem that if they engage with the art directly and expect students to make works the subject ceases to resemble the long established scientific or literature-based disciplines.

It is a challenge for us to identify the distinctive concepts and methodologies in the field of choreography, of performance and of critical appreciation. In appreciation it is marginally easier since we have models of literary and musical appreciation and criticism which lead to work of analytical scholarship.

It seems to me that we must engage with the art directly in order to understand it fully and not simply to talk about it. Part of the problem of engaging with it lies in the false dichotomy of theory and practice. These distinctions, although of long-standing, seem to me quite false. They are unhelpful to our subject, reflecting a view of the mindless dancer and the sterile scholar, a view of knowledge as solely cognitive.

The problem lies in the structure of the subject and in ideological assumptions, in the sense of accepted canons of scholarly practice. The difference in perspective and focus of the dancer, choreographer and dance teacher in training from that of the academic in appreciation, history, psychology, sociology, is substantial. Can they be brought together?

I have a passionate commitment to the idea of the intelligent dancer/choreographer, who has knowledge in consequence of their practical engagement, and equally to the idea of practical skills in research. These may range from fieldwork in anthropology to skills of seeing in appreciation and criticism.

There are in fact many similarities in procedure, in choreography, just as in history, there has to be *clarification of the task in hand*, some *analysis of the work to be completed* and the stages necessary in undertaking it; the *adopting of appropriate methods* for achieving it and the means of *evaluating its success*.

What we share is this basic research methodology and a creative and imaginative mode of operation. The insights of research are no less creative than those of making dances and the scholarship of making dances no less significant than that of writing history.

3.0 Border tensions in the discipline of dance studies

It is my view that the struggle for emancipation for Dance is a story of being at the wrong stage of development at the wrong time. For a discipline which had barely established itself as worthy of study within a traditional epistemological framework, the move towards interdisciplinarity, the driving force of many recent developments, is problematic. I can turn now to the problem at a deeper level and one which is topical.

It is possible to regard the tension between dance and other media, and between dance as an academic discipline and other subjects, as having great potential for reconceiving dance studies, or as an inevitable and irresistible move, irrespective of how we value it, or as a force which is potentially destructive of the integrity of dance studies.

It is tempting to go for the ostrich position and say that we haven't yet caught up with other arts and need to establish ourselves as equals before we are forced to reconsider, or, alternatively, to prevaricate by citing practical and institutional constraints to change. There is an anxiety, too, that we may be, yet again, hanging on to something else, the coat-tails of music, of theatre, of post-structuralist criticism and of the social sciences. It is with these concerns in mind, then, that I raise the issues.

Dance has been bedevilled, in the past, and we carry this heritage with us, by the gulf between the professional practice of dance and research in dance, each with a language of its own and a sense of itself as a discipline that bear little relation to each other. This is particularly obvious when research and choreography meet, whether in dance history or in other aspects of dance research. It is a clash of cultures, of languages and of practices. The growth of dance as an academic discipline has also been constrained by the common sense view of dance, a cultural position which relegates it to insignificance as entertainment, and views it with incredulity in academia. It is this common sense view that needs to be challenged. Victor Burgin's argument in his book *The end of art theory. Criticism and postmodernity* is persuasive; he argues that the role of theory is to question the underlying assumptions of common sense 'in order to replace them, where necessary, with better founded or more comprehensive explanations' (1986, p.141).

The notion of a boundary around a subject is essentially what a discipline is. Just as dance begins to establish itself in these terms the boundaries between disciplines are becoming eroded. It isn't just that the goal posts have been moved – they have disappeared.

The old idea of a 'discipline', a hermetically sealed collection of ideas and methodologies which are used to produce a series of unchallengeable truths, a long-cherished view in epistemology, is increasingly suspect.

Some extreme positions would even suggest that the notion of a 'discipline' is no longer relevant. In a postmodern world disciplines become imperialistic constructs of humanism. In addition to recognising the contribution of postmodern sensibility the insights from a feminist perspective emphasise how untenable knowledge constructs are, in so far that those

responsible for making knowledge have been almost exclusively male. As Kramarae and Spender argue:

Far from being objective, and impartial, disciplinary knowledge was the product of a particular group of men whose subjectivity, partiality, priorities and power base were deeply embedded in the knowledge-making process.

(1992, p.1)

But, even if we find the dissolution of boundaries attractive, if there are *no* boundaries how do we characterise anything? On the other hand if there *are* boundaries how are they to be articulated without rejecting the flexibility that comes with interdisciplinarity? Since the concept of interdisciplinarity rests upon the prior existence of disciplines, which can then be brought into relationship, the question of the integrity of the discipline of dance, and of dance history within it, remains crucial.

This crisis is not just within epistemology but is part of postmodernist culture itself, where borders between art forms fail, borders between genres and styles within an art disintegrate, and relationships between ballet, postmodern dance, and physical theatre dissolve or exist to show differences through self-conscious parody. The conventions of the one are played off against the other in the creation of new work, not merged in the manner of the earlier amalgamation of modern dance and ballet typical of, for instance, Kylian or Tetley.

What, if anything, does Dance stand to lose or to gain from the current predilection for borrowing from wherever seems relevant, crashing through the established boundaries? We have to consider whether it matters, for us, as dance scholars, and for the discipline of dance, that there should be a border around a recognisable area of study.

Perhaps we have to be even clearer about what constitutes each independent methodology employed within dance studies in order to bring these into multi/interdisciplinary relationship in two stages. The first stage is within the broader field of dance and the second with other methodologies external to dance.

Despite the attractiveness of these practices it is worth recalling Susanne Langer's view (1957) that there are no real, only specious relationships in the arts, no successful marriages, only rape. Her argument ties in with an expressionist position on art and an epistemologically 'pure' notion of knowledge, but it is part of our particular historical moment, and continues to echo through the texts of our time.

It may be that 'texts' in collaborative works retained their integrity even as their authors worked together or, ironically, that the boundaries were never very clear or impermeable in either the art form or the discipline of dance. In its shards and fragments, dance perhaps always was post-structuralist, inherently unstable in both discourse and practice. A clear sense of there being a group of works, recognisable, and recognised, as a canon, has always been elusive.

4.0 The promised land of interdisciplinarity

Objectors at this court risk being labelled reactionary, of failing to adapt to the brave new post-structuralist world of 1994. Subject boundaries dissolve in the face of overlapping

interests, in the sharing of methodologies and in recognition of the need to use several perspectives to illuminate a problem, danced or theorised.

And, for a subject long in the wilderness, interdisciplinarity is the promised land of milk and honey, of academic respectability.

Roger Copeland however is much less impressed. He argues (1993) that the dance disappears in a re-hash of borrowings from other disciplines, a view which resonates in the current pressure from cultural, media and literary theorists. If dance is already under attack this is made worse by the intellectual 'insider trading' between disciplines. If this monetarist analogy is distasteful, the view attributed to Barthes of 'a series of promiscuous relationships with...discourses' may be no more attractive (Knight, 1990, p104).

This is clearly not a dilemma peculiar to dance but one which is typical of our time: interdisciplinary research is the buzz word across the whole of the academic world. So it could be argued that the attack of post-structuralist theory, masquerading as interdisciplinarity, is yet another hegemony; an attack, not just on dance, but also on other disciplines through 'the masterful denials of mastery, cohesive attacks on cohesion, essentialising challenges to essences' as Linda Hutcheon puts it in her text *A poetics of postmodernism* (1988, p20). In other words it does to others what it attacks others for doing.

Nonetheless, despite these warning bells, we are faced not just with an apparently unstoppable force, but also with the recognition of new riches, of a burgeoning of research made possible by much more appropriate methodologies than we had access to before.

The issues raised earlier about the construction of knowledge have their impact directly in the construction of accounts of dances. It has become a commonplace that there should be a tolerance of the multiple and shifting interpretations of events which derive from different experiences.

Part of the questioning which arises in new history is about the individual's responsibility and role in the creation of a 'narrative'. The reasons are obvious at one level since any form of writing demands structure (even if a deliberately, unstructured account is written) and the investigation has to be limited in some way if it is not to become incoherent. But the need for structures and stories, a beginning and an end, is hard to reconcile with simultaneously remaining open to ambiguity. In research, in writing about dance and in teaching it, there are serious implications.

The style of writing of much dance history and criticism unfortunately reveals little consciousness of the significance of the individual and of the individual's contribution to the making of meaning.

The old idea, that history discovers the 'truth' has to be replaced by a multiplicity of accounts, constructed in the present. Similarly, assumptions that history is a search to identify trends and influences within a chronological and progressive evolutionary framework give way to a more complex mapping of events, which takes account of the position

of those who created dances and those who wrote about them, in the past, and who do so now.

Furthermore, the changing character of dance itself, its theoretical constructs now influenced by feminism, psychoanalysis and sociology has to be taken into account in framing *dance* history. The many 'isms' and 'ists' that new theory has spawned are both part of the problem and, perhaps, part of the solution to retooling the discipline of dance for the twenty first century. Although the political agenda of feminism is often seen not to be compatible with the agnosticism of postmodernism there is no doubt they have influenced each other in their deconstruction of established patriarchal structures of language and forms of representation in a way which is of particular importance for dance.

5.0 Theory and practice, art and discourse

It is evident that the early 20th century forms of literary analysis (new criticism) and documentary history (the search for 'facts'), which accompanied the mid-twentieth century dance forms of expressionist and formalist modern dance and ballet, are changing in response to the changing art form, as are both within the context of changing social conditions.

The rising influence of post-structuralist theories is in balance with the postmodern arts' highly verbalised position. Understanding the character of the relationship between a dance form and its discourse, therefore, is central to a new conception of dance studies. This negotiation of boundaries arises not just within the arts, but between art and discourse, too. Neither the wordless, immediate and primitivist, expressionist, modern dance nor the timeless classicism of ballet, are appropriate forms to give a response to this change.

Reviewing the statements of previous theorists and collectors of dances is salutary. Even a comparison of so-called 'definitions' of dance through time, is sufficient to reveal, if not the changing nature of dance then, more particularly, the changing language in which we describe it. Discourse itself, is seen as historically grounded, supplying a set of concepts and delimiting what can and cannot be said about it, and by whom.

The excitement of postmodern approaches for researcher, student and teacher alike arises from grasping with enthusiasm the principle that the construction of narratives is an intensely human process which imparts not only order but meaning. A view of dance making and writing, seen equally as a series of interrupted narratives, which are inherently ambiguous, is one we should debate.

Professor Dr Janet Adshead-Lansdale
Dance Studies
University of Surrey
England

REFERENCES

- Adshead, J. 1981, *The study of dance*, London: Dance Books
- Adshead, J. (ed) 1987, *Choreography: principles and practice. Report of the Fourth Study of Dance Conference*, University of Surrey: National Resource Centre for Dance.
- Adshead, J. (ed) 1988, *Dance analysis: theory and practice*, London: Dance Books
- Adshead-Lansdale, J. & Layson, J. (eds) 1994, *Dance history. An introduction*, London: Routledge
- Adshead-Lansdale, J. 1994, 'Towards a community of dance intellectuals', *Dance Theatre Journal* 11.1 (Winter) pp.22-24,33
- Best, D. 1975, *Expression and movement in the arts*, London: Lepus
- Burgin, V. 1986, *The end of art theory. Criticism and postmodernity*, Hants: Macmillan
- Carter, S. 1993, *Winged and shivering. Images of women in the music hall ballets 1884-1915*, University of Surrey unpublished PhD thesis
- CORD 1991, 'Modes of inquiry: approaches to Dance Research', *Dance Research Journal* 23.1 (Spring) pp.1-16
- Copeland, R. 1993, 'Dance criticism and the descriptive bias', *Dance Theatre Journal* 10.3, pp.26-32
- Daly, A. 1992, 'Dance history and feminist theory: reconsidering Isadora Duncan and the male gaze', in: L. Senelick (ed), *Gender in performance. The presentation of difference in the performing arts*, Hanover/London: Tufts, pp.239-259
- De Marinis, M. 1993, *The semiotics of performance*, Bloomington/Indianapolis: Indiana UP
- Eagleton, T. 1983, *Literary theory. An introduction*, Oxford: Blackwell
- Foucault, M. 1972, *The archeology of knowledge*, London: Routledge
- Frye, M. 1992, 'The body philosophical', in: C. Kramarae & D. Spender (eds), *The knowledge explosion: generations of feminist scholarship*, New York: Teachers College Press Chapter 10
- Hutcheon, L. 1988, *A poetics of postmodernism*, London: Routledge
- Hutcheon, L. 1989, *The politics of postmodernism*, London: Routledge

- Knight, P. 1990, 'Roland Barthes: an intertextual figure', in: M. Worton & J. Still (eds), *Intertextuality: theories and practices*, Manchester: Manchester University Press
- Kramarae, C. & Spender, D. 1992 (eds), *The knowledge explosion: generations of feminist scholarship*, New York: Teachers College Press
- Lodge, D. 1988, *Modern criticism and theory. A reader*, London: Longman
- Moi, T. 1986 (ed), *The Kristeva reader*, Oxford: Blackwell
- O'Brien, P. 1989, 'Michel Foucault's history of culture', in: L. Hunt (ed), *The new cultural history*, California: University of California, Chapter 1
- Thomas, H. 1993, *Dance, gender and culture*, Hants: Macmillan
- Worton, M. & Still, J. (eds) 1990, *Intertextuality: theories and practices*, Manchester: Manchester University Press

VERSLAG STUDIEDAG DANS EN WETENSCHAP II

Inleiding

In 1993 werd op 13 maart door de Vereniging voor Dansonderzoek in het Instituut voor Theaterwetenschap te Amsterdam een eerste studiedag met als thema *Dans en Wetenschap* georganiseerd. Gepoogd werd te inventariseren wat er op dit gebied de afgelopen tien jaar in Nederland gebeurd is. Vanuit verschillende invalshoeken zorgden de sprekers voor een breed scala aan onderwerpen. Een afsluitende paneldiscussie moest de wenselijkheid ten aanzien van institutionalisering van dansonderzoek, de (financiële) mogelijkheden daartoe, de rol van de VDO en/of het TIN daarin en de wensen met betrekking tot toekomstig onderzoeksbeleid inzichtelijk maken. Hoewel het een zeer interessante dag was, strandde zij toch min of meer op de telkens terugkerende vragen naar wat danswetenschap nu eigenlijk inhoudt en aan welke criteria de ideale danswetenschapper zou moeten voldoen. De noodzaak eerst een begripsbepaling te formuleren alvorens verder over institutionele en beleidsmatige kwesties te brainstormen, bleek dusdanig pregnant dat besloten werd een tweede studiedag te organiseren.

Deze vond ruim een jaar later, op 16 april 1994, plaats in het gebouw van het LOKV te Utrecht. Door de vraag "Wat is danswetenschap?" centraal te stellen zouden de inhoud en daarmee ook de afbakening van het begrip onderzocht worden. De discussie werd in een kader geplaatst door gastsprekerster prof. Janet Lansdale-Adshead, hoofd van de vakgroep Dance Studies aan de Universiteit van Surrey (Guildford, Groot-Brittannië)¹.

Ter inleiding gaf zij haar wetenschapstheoretische visie op dans als onderzoeksdiscipline². Ter afsluiting, en tegelijk ook als opening naar een volgende VDO-studiedag toe, schetste zij een mogelijke invulling van een opleiding Danswetenschap. De oprichting van haar vakgroep aan de Universiteit van Surrey kan bijna een hart-onder-de-riem-stekende-succes-story genoemd worden wanneer we de huidige Nederlandse situatie vergelijken met de Britse van meer dan tien jaar geleden: voor 1981 werd daar nog op geen enkele universiteit dans onderwezen en onderzocht; nu is Surrey één van de bloeiendste op dat gebied, met uitgebreide onderzoeks- en opleidingsvarianten. Tussen deze twee lezingen in werd er door de deelnemers in drie groepen gediscussieerd over wat men onder noodzakelijk dansonderzoek verstaat en of dat ook danswetenschap is. Bovendien werd men gevraagd aan te geven of het betreffende noodzakelijk geachte dansonderzoek vanuit een methodisch smalle of brede invalshoek benaderd werd en of het object (het onderzoeksterrein) daarbij vanuit een smalle

¹ Lansdale is bekend geworden om haar vele danswetenschappelijke publikaties. Haar specialisme is dansanalyse en -kritiek. Eén van haar bekendste werken is: *Dance analysis. Theory and practice*, London, Dance Books, 1988. In 1994 verscheen een herziene editie van: *Dance history. An introduction*, London, Routledge, 1983.

² Voor de inhoud hiervan verwijs ik u naar de letterlijke weergave elders in dit blad.

of brede invalshoek gekozen werd³. De studiedag werd afgesloten met een paneldiscussie en een slotconclusie door voorzitter prof.dr. Henri Schoenmakers, hoogleraar Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht.

Na allereerst de resultaten van de groepsdiscussies en een samenvatting daarvan door Schoenmakers besproken te hebben, doe ik in het navolgende verslag van de lezing van Lansdale over een mogelijke invulling van een opleiding Danswetenschap. Als laatste volgt een weergave van de slotconclusie zoals verwoord door Schoenmakers.

Groepsdiscussies

In de discussiegroep onder leiding van Frits Naerebout werd allereerst een rondvraag gehouden naar welk dansonderzoek men persoonlijk graag uitgevoerd zou zien. Dit resulteerde in een zeventiental, meestal sterk op de onderzoeks-/interesse-achtergrond van de betreffende spreker gerichte voorstellen. Hoewel ook onderwerpen variërend van educatief tot sociaal-maatschappelijk en analytisch-produktgericht onderzoek aan bod kwamen, bleek het zwaartepunt te liggen bij historisch onderzoek en receptieonderzoek. Met name die onderwerpen die qua karakter vrij wijd uit elkaar lagen, of die typerend geacht werden voor een paar van de hoofdgroepen (soorten onderzoek) waarin genoemde onderwerpen zich laten onderverdelen, werden er vervolgens uitgelicht. In de daaropvolgende discussie over de vraag of deze voorbeelden dan typisch danswetenschappelijk waren, kwamen twee complicerende factoren aan het licht. De eerste betrof het onderscheid dat door sommigen gemaakt bleek te worden tussen onderwerpen die in de kern van danswetenschap zouden liggen en andere die meer een plaats aan de rand van het totaalgebied zouden innemen. Hoe men dat ook zag, duidelijk werd hiermee wel dat er een zeer liberale opvatting bestond over waar de grenzen van danswetenschap getrokken zouden moeten worden: alle onderwerpen mochten meedoen, mits het uitgangspunt van het onderzoek dans was, mits de vraagstelling dans impliceerde. De tweede complicerende factor was de begripsverwarring rond de termen onderzoek en wetenschap. Hoewel Schoenmakers van te voren gewaarschuwd had niet oeverloos te discussiëren over wat dans is en wat wetenschap is, bleek dit laatste onvermijdelijk. Is alle wetenschap onderzoek, is alle onderzoek wetenschap? Omdat er niet genoeg tijd was dit probleem helemaal uit te kristalliseren - zo merkte Schoenmakers terecht op dat er ook allerlei mengvormen mogelijk zijn -, is het als een open vraag blijven hangen. Om dezelfde reden kwam de groep ook niet meer toe aan toetsing aan de matrix.

De discussiegroep voorgezeten door Yvette Zellerer stelde dans als communicatie en dans als educatie centraal. Men formuleerde drie noodzakelijk geachte onderwerpen van dansonderzoek: respectievelijk dansdramaturgie en publieksonderzoek, en het effect van dans op de ontwikkeling van de mens. Wederom was het uitgangspunt in alle drie de voorstellen dat er uitgegaan werd van dans. Bovendien benadrukte men de eigenheid en daarmee de

³ Voor een verdere uitleg van deze smal-breed matrix verwijs ik naar het artikel 'Danswetenschap: discipline of ontmoetingspunt van disciplines?' door F. Naerebout in *Bulletin* 2.4 (december 1993).

noodzaak en rechtvaardiging van dansonderzoek in het algemeen, door uit te gaan van een verschil tussen talige en niet-talige communicatie. Wel zouden onderzoeksmethodes uit allerlei richtingen gebruikt kunnen worden, of zelfs in eerste instantie essentieel zijn om vervolgens van daaruit het geheel naar dans te trekken. Er werd een ruime definitie van dans - namelijk dans als beweging - gehanteerd. Het onderzoek naar dansdramaturgie richt zich voornamelijk op communicatieprocessen binnen het creatieve proces: waarom maakt een choreograaf die bepaalde keuze en wat zou de rol van de onderzoeker ofwel dansdramaturg in dat proces kunnen zijn? Idealiter zou de - in principe niet scheppende - dansdramaturg door het stellen van vragen ten aanzien van de artistieke keuzes een soort van reflectie door de maker teweeg kunnen brengen. Ook zou vanuit een meer psychologisch communicatief perspectief de werking van dat creatieve proces onderzocht kunnen worden: hoe maakt men keuzes, hoe werken creatieve processen? In het kader van publieksonderzoek wil men enerzijds kijken naar de specifieke kenmerken van een danspubliek alsmede naar de manier waarop het reageert: waarom kiest men voor deze kunstuiting en brengt zij andere reacties teweeg dan bijvoorbeeld toneel? Anderzijds is men geïnteresseerd naar de sturing van dat publiek door de choreograaf: hoe is de choreograaf bezig met het verduidelijken van zijn bedoelingen aan het publiek, hoe bepaalt hij de werking van bepaalde bewegingen en andere theatrale middelen? Hiermee komt men dus in feite weer uit op het terrein van de dansdramaturgie. Het effect van dans op de ontwikkeling van de mens, gezien vanaf het kind, is noodzakelijk onderzoek dat tot doel heeft dans in een maatschappelijk educatieve context te ontwikkelen. Wat doet een persoon met beweging, waarom beweegt hij en hoe kan beweging binnen bijvoorbeeld het basisonderwijs een effectieve rol vervullen?

Uit hoofde van zijn discussiegroep formuleerde Onno Stokvis drie onderzoeksgebieden die de hoogste prioriteit genoten, te weten respectievelijk historisch onderzoek, dansanalyse & theorie en sociaal-psychologisch onderzoek. Andere genoemde mogelijke onderzoeksgebieden cq. invalshoeken waren naar volgorde van grootste voorkeur respectievelijk: dansdramaturgie, antropologie, danstechniek, notatie en reproductie, informatica en kennistechnieken, beroepspraktijk en kritiek. Binnen het historisch dansonderzoek prefereerde men de Nederlandse dans omdat daar nog zoveel braak ligt. Daarna volgden achtereenvolgens Westerse dans en werelddans. Voorts koos men in eerste instantie voor alle dansvormen, daarna voor theaterdans en sociale/educatieve dans in het bijzonder. Daarbij was men over het algemeen niet voor een inperking in tijd. Een kleiner deel van de groep wilde echter een accent leggen op de periode na 1900 en een minderheid koos voor een nog sterkere afbakening, namelijk de periode na 1945. Dit vooral met betrekking tot het belang van de ontwikkelingen in Nederland in die tijd. Op het gebied van dansanalyse & theorie zouden respectievelijk centraal moeten staan de ontwikkeling van een begrippen-apparaat, dansdramaturgie en de toepassing van exacte wetenschappen. Het sociaal-psychologisch onderzoek tenslotte zou zich vooral moeten richten op waarnemingspsychologie. In aflopende volgorde werden vervolgens nog therapie, receptie, maatschappelijke aspecten en inbedding in de rest van de kunsten genoemd.

Er blijkt een zeer liberale opvatting over wat danswetenschap is te bestaan. Schoenmakers stelt voor de verschillende onderzoeksopties onder te brengen in een schema dat bestaat uit drie van smal naar breed geformuleerde hoofdgroepen ofwel lagen, die elk vanuit een zowel meer historische als meer theoretische vraagstelling belicht kunnen worden. De eerste laag betreft dans als kunst. Daarbij kan de dans onderzocht worden zoals zij sec aanwezig is op het toneel. Hieronder vallen onderwerpen als notatie en reconstructie. Maar ook de dans opgevat als een communicatieve situatie vanuit een artistieke intentie kan het object van onderzoek zijn. Zo wordt de danskunst (een theatrale uiting) als het ware onlosmakelijk verbonden gezien met enerzijds de makers en anderzijds de toeschouwers. Op dit niveau heeft men bijvoorbeeld te maken met receptie(psychologie). De tweede laag beslaat dans als sociaal cultureel verschijnsel. Hier wordt dans vanuit een sociologisch antropologisch perspectief benaderd. Vragen naar de sociale positie van makers en toeschouwers worden gesteld, maar ook naar de sociale positie van dans als kunst. Daarbij kan telkens een koppeling gemaakt worden naar of het danssysteem (context: scheidingen in cultuur, politiek, educatie) of andere kunstsysteem of de maatschappelijke context. De invalshoek kan daarbij zijn de meer sociologische benadering, het feminisme of 'cultural studies'. In de derde laag staat dans als expressie centraal. Niet het kunstperspectief stuurt hier de onderzoeken, maar de therapeutische, educatieve en ontwikkelings-psychologische benaderingswijzen.

Dance Studies Surrey

The idea that there could be an ideal education and one type of dance-approach, is a false one. A unitary characterization is not the direction we are looking for, I think. As long as you are clear what the research-question is and what your methodology is, we accept there are many different ways in which we can approach research in dance. Rebellery in the arts is something we won't deny in the field of research.

Janet Lansdale

Zoals in de inleiding reeds aangegeven kent men aan de universiteit van Surrey een uitgebreide 'Department of Dance Studies'. Hoewel haar geschiedenis betrekkelijk kort is, is deze stormachtig genoeg geweest om de vakgroep een belangrijke plaats in het dans(wetenschappelijke) onderzoek en onderwijs te doen innemen. In Groot-Brittannië maar ook daarbuiten. De studenten zijn afkomstig uit allerlei landen. Naast het volgen van korte zomercursussen, zijn er verschillende titels te behalen: na een 'honours degree' (de zogenaamde BA, Bachelor of Arts) kan doorgegaan worden voor een MA (Master of Arts) en tenslotte een Mphil (Master of Philosophy) danwel PhD (Doctor of Philosophy). Typerend voor Surrey en het Britse studiestelsel in het algemeen, is een nauwe verstrengeling van theoretische/historische onderwerpen met praktijkvakken. Wat in Nederland formeel strikt gescheiden is door de indeling in Hoger Beroeps Onderwijs (HBO) en Wetenschappelijk Onderwijs (WO), kan in Groot-Brittannië zonder problemen gecombineerd worden in een en dezelfde universitaire opleiding.

Een BA-opleiding in Surrey duurt vier jaar. De onderwerpen op het gebied van theater en dans waar men aan de verschillende universiteiten in Groot-Brittannië op dit niveau kan afstuderen zijn dans (2 universiteiten), danstheater (1), hedendaagse dans & choreografie (1), performing arts (6), 'combined studies' (6) en - uniek voor Surrey - dans in de maatschappij. Dans is meer dan enkel en alleen een kunstvorm, hij kan bijvoorbeeld ook als ritueel onderzocht worden. In de eerste twee jaar wordt een verplicht pakket doorlopen met daarin zowel theoretische als praktische vakken: geschiedenis, technologie en waardering van dans komen aanbod, maar ook choreograferen de studenten en krijgen zij dansles in verschillende stijlen. Dit laatste overigens niet met het doel choreograaf of danser te worden. Na het tweede jaar kan men kiezen voor meer praktijk, meer theorie en geschiedenis of juist die mix van beide. Aangezien Surrey bewust baangarantie nastreeft en dus aan carrière-planning voor zijn studenten doet, krijgt men ook op een zeer praktijkgerichte manier les in de volgende onderwerpen: 'community dance' (door en in culturele buurtcentra), educatieve taak van dansgezelschappen naar het publiek toe, dansonderwijs, management van dansgezelschappen, kunstencentra en theaters, notatie⁴ en reconstructie en danstherapie voor gehandicapten⁵. Deze aanvulling op het normale 'honours degree'-programma wordt bovendien nog uitgebreid met een stagejaar waarin men op enkele van de genoemde gebieden ervaring opdoet.

Om verder te kunnen met de MA-cursus moet men of een BA-degree of equivalente danskwalificaties en -ervaring bezitten. Vanuit een praktijkachtergrond, met voldoende belangstelling en capaciteiten om dans ook op een academische manier te willen en kunnen benaderen, is het dus mogelijk aan deze eenjarige opleiding te beginnen. De volgende specialismes, die elk weer uit 3 tot 5 modules bestaan, worden aangeboden: choreografie, dansanalyse en -kritiek, dansantropologie, dans als populaire cultuuruiting, danseducatie, 'text into performance' en geschiedenis van de westerse theaterdans in de twintigste eeuw. Lansdale merkte ten aanzien van dit laatste punt op dat de Britse geschiedenis daarbij toch wel centraal staat. De wens om vooral in de diepte te gaan en niet te veel in cirkels te blijven draaien is daarbij van doorslaggevend belang geweest. Ook naar ons toe geeft zij het advies onze eigen Nederlandse danscultuur als vertrekpunt te nemen: uiteindelijk kom je onvermijdelijk toch wel bij de overlappingen met andere landen en de Europese dansgeschiedenis in het algemeen uit. Naast het verplichte eindwerkstuk en een bestudering van dans (totaal 5 modules), moeten minimaal 3 modules uit één bepaald specialisme en 2 modules uit een ander specialisme gevolgd worden. De resterende 2 modules staan vrij om te kiezen.

Het verschil tussen de twee meest pure onderzoeksvarianten, de Mphil en de PhD, ligt in de aard van de bijdrage die het betreffende onderzoek levert aan de danswetenschap. Voor een Mphil is het voldoende een kritisch onderzoek naar en een kritische evaluatie van een bestaand onderwerp te geven (vergelijkbaar met onze doctoraalscriptie). Voor een PhD moet

⁴ Alle studenten krijgen standaard les in de Labanotatie en Benesh-notatie. Als men zich verder wil specialiseren bestaat de mogelijkheid een jaar aan het Laban Centre in London te studeren.

⁵ Om diezelfde eis van baangarantie, wordt aan danskritiek niet bijzonder veel praktische aandacht besteed: er zijn te weinig betaalde banen in GB op dit gebied.

het onderzoek een onafhankelijke en originele bijdrage leveren aan de kennis op het gebied van dans (vergelijkbaar met ons proefschrift).

In 1986 vond er in Surrey een conferentie plaats over choreografie. Vanuit verschillende invalshoeken en volgens verschillende methodes werd het onderzoek verricht. Zo was er een lezing over de choreografische methodes in dans en danstheater en werden de verschillende karakteristieken van een aantal choreografen onder de loep genomen. Er werden verschillende tekstuele bronnen bestudeerd maar ook vonden er workshops over het werk van Trisha Brown plaats en werd met behulp van een choreoloog een reconstructie gemaakt van stukjes Duncan. In Lansdale's woorden: 'The methodology by which each of these workshops took place was different. The idea was to bring together different kinds of expertise regarding a certain problem'.

Het statement waarmee Lansdale haar lezing begon werd zodoende in feite ook de stelling waarmee zij eindigde. De mogelijke opleiding Danswetenschap zoals door haar geschetst lijkt de perfecte concretisering van haar wetenschapstheoretische visie zoals verwoord in de eerste lezing.

Slotconclusie

In zijn slotconclusie verwoordde Schoenmakers allereerst zijn bewondering voor de brede, doch altijd vanuit een theoretische reflectie vertrekkende benadering van onderzoek en onderwijs zoals die in Surrey binnen één vakgroep gerealiseerd wordt. Hij denkt dat de opleiding aldaar een ideale combinatie biedt welke men in Europa als toekomstig doel zou kunnen nastreven.

Lansdale benadrukte in haar eerste lezing hoe het object van dansstudies veel breder geïnterpreteerd kan worden dan vaak het geval is. In de groepsdiscussies werd eenzelfde conclusie getrokken. Een conclusie die haaks staat op de verwachting die Schoenmakers had naar aanleiding van voorbereidende gesprekken met de organisatoren van deze dag. Deze breedheid zou model kunnen staan voor een volgende discussie over een eventuele opleiding in Nederland en is in de Engelse situatie al duidelijk gerealiseerd. Als een volgend parallel noemde Schoenmakers de beperking: in een opleiding, hoe breed ook, kan niet alles gedaan worden; net als Lansdale adviseerde hij dan ook van de nood een deugd te maken door juist die onderzoeksmogelijkheden die relatief makkelijk tot je beschikking staan zo optimaal mogelijk te gebruiken, ofwel: richt je onderzoek - weliswaar vanuit een comparatistisch perspectief - in eerste instantie op je eigen land. De mogelijkheden voor een opleiding in Nederland bekijkend wees Schoenmakers vervolgens op een tweetal problemen. Ten eerste zou - zeker bij een brede benadering van dans - de realisatie van een opleiding binnen één van de huidige universitaire instellingen meerdere faculteiten aangaan. De vraag is of dat praktisch een werkbare situatie oplevert. Bovendien ligt het gevaar om de hoek dat de opleiding niet binnen één (wetenschapstheoretisch) kader tot stand gebracht wordt. Ten tweede hebben we in Nederland te maken met de al eerder genoemde strikte scheiding tussen hoger beroepsonderwijs en universitair onderwijs. Zelfs de zogenaamde praktische onderdelen op een universiteit worden nog altijd vanuit een academische invalshoek gegeven. Dit zou betekenen dat er een nauwe samenwerking tussen het HBO en het WO

moet ontstaan. Om tot een vergelijkbare opleiding als in Surrey te komen is er waarschijnlijk minimaal een driehoeksverhouding nodig tussen twee faculteiten aan de universiteit en een hoger beroepsonderwijs-instelling. Het is de vraag of dit haalbaar is.

Hoewel Schoenmakers het zinvol vindt niet te vergeten dat wetenschap en opleiding bedreven en gemaakt worden door mensen - en de realisatie van idealen dus ook grotendeels afhangt van het manipuleren van die mensen - meent hij wel dat we niet uit de werkelijkheid moeten wegdromen. Aan zijn instituut kan in theorie dans in de breedste zin onderzocht worden. Omdat er maar een halve formatieplaats is, betekent dat in de praktijk echter heel weinig. Naar zijn idee kan een opleiding diehy qua tijdsomvang en specialisatiemogelijkheden iets voorstelt op dit moment niet gerealiseerd worden binnen één instelling. Hoe het aanwezige potentieel - wat volgens hem in Nederland wel degelijk aanwezig is, maar erg verspreid is over de instellingen - zo georganiseerd kan worden dat er een optimalere mogelijkheid ontstaat om toch een redelijk specialistisch programma op te bouwen, is een vraag voor een volgende discussie⁶ en een passend eind van dit verslag.

Mirjam van der Linden
Amsterdam

⁶ Pogingen om met het hoger beroepsonderwijs samen te werken zijn tot nog toe meestal verzandt in discussies tussen de hoofden van instellingen. In de praktijk bleek een anarchistische oplossing, namelijk een soort van direct handjeklap met de betreffende benodigde docent, veel effectiever, aldus Schoenmakers. Afgezien nog van dit probleem zijn er natuurlijk ook praktische hindernissen als het verschil in onderwijssysteem: modules die niet even groot zijn bemoeilijken een soepele uitwisseling.

EEN OPDRACHTJE VOOR PFEIFFER VAN BALLETMEESTER SOULIER

Een blik achter de schermen van het negentiende-eeuwse ballettoneel

In de nalatenschap van de vroegromantische decor- en costuumontwerper François Pfeiffer jr. bevindt zich een merkwaardig document (Collectie Six, Theater Instituut Nederland te Amsterdam, zie afbeelding). De Pfeiffer-specialiste Tuja van den Berg was zo vriendelijk mij hierop attent te maken. Het is een lithografie uit het Franse blad *Miroir* waarop een zekere Nourrit staat afgebeeld als Aladin in *La Lampe Merveilleuse*. In handschrift is boven-, respectievelijk onderaan toegevoegd: 'Pour mon 1er costume ou quelquechose de ce genre' en 'achille Soulier'. Door die laatste toevoeging krijgt de prent een ballethistorisch perspectief, want we weten dat Achille Soulier in de tijd van Pfeiffer balletmeester aan de Amsterdamse Schouwburg is geweest. Het gaat hier dus blijkbaar om een verzoek van Soulier aan Pfeiffer om voor zijn eerste costuum in een bepaald ballet een ontwerp te maken dat er ongeveer zo uit moest zien als het afgebeelde, 'ou quelquechose de ce genre'. Om dit document geheel te ontsluiten, moeten we op zoek naar een ballet van Soulier waarvoor zo'n oosters costuum bedoeld kan zijn geweest. Daarnaast is enige toelichting nodig op de personen van Soulier, Pfeiffer, Nourrit en op het personage van deze negentiende-eeuwse Aladin en zijn wonderlamp.

François Joseph Pfeiffer was al van 1797 tot 1811 als decorateur verbonden geweest aan de Amsterdamse Schouwburg. Vanaf 1820 tot aan zijn dood in 1835 zou hij opnieuw deze post bekleden. Van hem zijn talloze decor- en costuumontwerpen voor opera's en balletten bewaard gebleven. Door dit werk, maar vooral ook door de decortjes die hij samen met Pieter Barbiers voor het miniatuurtoneel van de familie Van Slingelandt maakte (nu in het Theaterinstituut), geldt hij nog altijd als voorman van de Romantiek in Nederland. Toen Pfeiffer de prent met de opdracht van Soulier onder ogen kreeg, moet hij meer geweten hebben dan de hedendaagse beschouwer. Het zal hem waarschijnlijk bekend geweest zijn, dat het hier om Adolphe Nourrit ging, tenor aan de Parijse Opéra en een jonge, opkomende ster: hij debuteerde daar in 1821. Dezelfde Nourrit zou overigens ongeveer tien jaar later het libretto samenstellen voor Filippo Taglioni's ballet *La Sylphide*.

Pfeiffer zal ook wel op de hoogte geweest zijn van de geschiedenis rond de opera *Aladin ou la Lampe Merveilleuse*. Met deze sprookjesopera van Nicolas Isouard was in 1822 de nieuwe behuizing van de Parijse Opéra aan de Rue Pelletier geopend. Niet zozeer door de muziek, maar vooral door de schitterende decors en costuums was deze encensering in Parijs toen het gesprek van de dag geweest. In de jaren daarop doken aan meerdere Parijse theaters wonderlampen op. Wat bij de opvoering van 1822 bijzondere verbazing had gewekt, was het gebruik van gaslicht als toneelverlichting: een novum in de toneelgeschiedenis! Zoiets zal een geroutineerd vakman als Pfeiffer ook in Amsterdam wel ter ore gekomen zijn. Wat Pfeiffer dus zag, was een prent in het te dien tijde geliefde exotische genre, waarop een jonge ster van Parijse Opéra stond afgebeeld bij een vermaarde opvoering.

Jean Marie Achille Soulier verbleef van 1820 tot 1826 in Amsterdam. Op 6 september van het eerstgenoemde jaar debuteerde hij bij het ballet van de Schouwburg als eerste danser. Ook zijn vrouw en zoontje zouden hier optreden, waarbij op te merken valt, dat men toentertijd graag kinderen op het toneel zag. Uit contemporaine theateralmanakken blijkt, dat Soulier in de seizoenen 1808/9, 1809/10, 1811/12 en 1812/13 aan het Parijse Théâtre

de la Gaîté verbonden was. Soms wordt hij in de *tableaux de la troupe* van dat theater 'M. Achille' genoemd, soms 'M. Achille Soulier'. Daarmee schaart hij zich onder de vele boulevarddansers die tussen 1813 en 1826 op de Schouwburgplanken zouden verschijnen en die een stempel zouden drukken op het vroegromantische ballet in Amsterdam. Aan het Théâtre de la Gaîté en aan andere Parijse boulevardtheaters bloeide namelijk niet alleen het melodrama, maar ook een vooruitstrevende balletcultuur die de weg zou effenen voor het romantische ballet aan de Parijse Opéra.

Soulier werd met het speeljaar 1823/24 balletmeester aan de Schouwburg. Hij was de opvolger van C. Soisson, een vroegere collega van hem aan het Gaîté, en de voorganger van Rives, beiden eveneens van Franse origine. Bovendien was Soulier in 1820 nog aangesteld door balletmeester Pieter Greive. Het lijkt hier de juiste plek om het onvolledige, deels foute beeld te corrigeren dat Eberhard Rebling in zijn boek *Een eeuw danskunst in Nederland* (1950) van deze balletmeesters en hun aanstellingsperiodes geeft. Naspeuringen in de *Amsterdamsche Courant* van die jaren en in de affiche- en programmaboeken van de Schouwburg leveren het volgende herziene beeld op: met het speeljaar 1813/14 werden er twee balletmeesters aangesteld, namelijk Jan van Well, die in juni 1818 stierf, en Pieter Greive, die in februari 1821 het leven liet; direct daarop aansluitend was Soisson balletmeester, in 1823/24 was dat Soulier en van 1824/25 tot 1826/27 Rives. Als choreograaf bracht Soulier aan de Schouwburg negen balletten uit, die, met uitzondering van het oorspronkelijke werk *Elisca of de Moederlijke Liefde* (1824), alle waren gemonteerd, dat wil zeggen overgenomen en geschikt gemaakt voor het eigen gezelschap. Van Soulier's gemonteerde werken vond het merendeel zijn oorsprong in populaire balletten van de Parijse boulevardtheaters. Twee daarvan zijn voor ons van bijzonder belang omdat ze in het exotische genre waren.

De exotische balletten uit de vroege Romantiek boden een bont palet: er was aandacht voor de 'nobeles wilden', die hun superioriteit ontleenden aan de gedachten van Rousseau en zijn tijdgenoten, er was een hernieuwde belangstelling voor de avonturen van Robinson Crusoe, maar men was ook gefascineerd door de geheimzinnige wereld van de Oriënt. Algemeen bestond er een verlangen naar het verre en vreemde dat tijdens de Romantiek meer het karakter zou krijgen van een vlucht uit de realiteit. Nieuw was ook dat choreografen en melodrama-auteurs zich voor hun werk gingen beroepen op archeologische bronnen, reisverhalen en andere oude documenten.

Aan de Amsterdamse Schouwburg hadden zulke exotische balletten al een langere traditie dankzij het oeuvre van balletmeester Pieter Greive. De titels, waarvan er hier een paar genoemd worden, spreken meestal voor zichzelf: *Habal en Cononia of de Eilanders der Zuidzee* (1813), *Albabo of de Wilden* (1814), *De Calif van Bagdad of het Gevreesde Teeken* (1815), *Ockillo en Ansirai of de Indiaanse Kustbewoners* (1819). Soulier kwam in 1823 met twee balletten in dit genre. Het eerste was *Paul en Virginie of de Twee Krölen*, dat terugging op een boulevardballet van Jean Aumer. Aumer had voor zijn plot gebruik gemaakt van Bernardin de St. Pierre's sentimentele succesroman *Paul et Virginie*. De handeling speelde zich af op de plantages van Madagascar en de exoten die er in voorkwamen, waren negers: 'nobeles wilden'. Het tweede ballet had echter een oosters thema en was getiteld *Alrachid en Zobeïde of de Kalif Visscher*. Het beleefde zijn Amsterdamse première op 6 december. Ook dit ballet was een bewerking van een boulevardballet, en wel van *Haroun-al-Raschid et Zobeïde ou le Calife Généreux*. Frédéric-Auguste Blache had het in 1817 gemonteerd naar een ouder werk van zijn vader Jean-Baptiste, voor opvoering aan het Théâtre de la Porte-

*Donner mon 1^{er} costume, ou, quelque chose
de la genre.*



Heureux, Note d'Aladin.

avec la lampe merveilleuse

Miroir, Journal

schille Soulier

Saint-Martin. Blache père behoorde overigens tot de choreografen met wetenschappelijke pretenties, want in het voorwoord van zijn libretto noemde hij de achttiende-eeuwse archeoloog Caylus.

Er zijn vier overwegingen die het aannemelijk maken dat *Alrachid en Zobeïde* het ballet moet zijn geweest, waarvoor Soulier van Pfeiffer een costuum verlangde, zoals dat van Nourrit in *Aladin*. Ten eerste: de costuumontwerpen voor *Alrachid en Zobeïde* waren van de hand van Pfeiffer. In de Collectie Six zijn verschillende van Pfeiffers decorontwerpen voor dit ballet te vinden: een landschap aan zee, een begroeide ruïne, een Moorse boog en ontwerpen voor oosterse draperieën. Dat Pfeiffer niet alleen deze decors, maar ook de costuums moet hebben ontworpen, blijkt uit de woorden van een recensent in het tijdschrift *Het Kritisch Lampje* (1823, p.192): 'De costumes waren smaakvol en kostbaar; de decoratiën voortreffelijk! ja, zelfs schoon! *Eere den vervaardiger!*' (mijn cursivering).

Ten tweede: *Alrachid* droeg meerdere costuums. In het *Toneelklokje, nuttig en lastig* (1824, pp.7-9) wordt een korte beschrijving gegeven van het plot van *Alrachid en Zobeïde*. De handeling is magertjes. Eigenlijk lopen er twee verhaallijnen door elkaar. Eenmaal gaat het om de geschiedenis van kalief *Alrachid*, die, als visser vermomd, verliefd wordt op het vissersmeisje *Zobeïde* en na allerlei verwickelingen met haar in het huwelijk treedt. Andermaal is er het verhaal van een jonge officiersvrouw die ontvoerd wordt, in het serail van de kalief terecht komt, maar die tenslotte weer veilig in de armen van haar wettige echtgenoot belandt. Voor ons is het volgende belangrijk: in het eerste bedrijf verschijnt de kalief in zijn ware gedaante, in het tweede bedrijf vermomd als visser, in het derde bedrijf weer als kalief. Nodig was dus: een eerste costuum als oosters potentaat.

Ten derde: Soulier vertolkte de rol van *Alrachid*. Van *Alrachid en Zobeïde* is geen libretto met een rolverdeling overgeleverd, maar ook hier kan *Het Kritisch Lampje* ons verder helpen. In de genoemde recensie worden maar twee dansers die in dit ballet optraden met name vermeld: de choreograaf Soulier en de later balletmeester Andries Voitus van Hamme. Helaas wordt er niet bijgezegd, welke rollen zij dansten. Omdat Soulier behalve balletmeester nog steeds de eerste danser was van het Schouwburgballet, is het vrijwel zeker dat hij de rol van *Alrachid* heeft vertolkt. 'Soulier was wel en heeft fraai gedanst', heet het in *Het Lampje*.

Ten vierde: *Alrachid* en *Aladin* stammen beide uit *Duizend-en-één-nacht*. De kalief van Bagdad Haroen al-Rasjid – een historische, tot legende geworden figuur – en *Aladin* met zijn wonderlamp komen beiden voor in de beroemde vertellingen uit *Duizend-en-één-nacht*. De *Aladin* op onze afbeelding uit de *Miroir* moet aan het einde van zijn avonturen gekomen zijn, toen hij een vorstelijke status bereikt had: de tulband met waaiende pluim wijst daar op. Het lijkt in zekere zin voor de hand te liggen, dat Soulier juist deze *Aladin*-prent als voorbeeld uitkoos voor het door hem gewenste costuum: het was immers bedoeld voor een andere vorst uit *Duizend-en-één-nacht*.

Tenslotte kan er nog op worden gewezen dat ook de chronologische volgorde blijkt te kloppen: de première van *Aladin* aan de Parijse Opéra vond in 1822 plaats, de lithografie is waarschijnlijk te dateren in hetzelfde jaar of het jaar daarop, het ballet van Soulier werd opgevoerd in december 1823. Ergens in dat laatste jaar moet Achille Soulier, het prentje uit de *Miroir* voor zich, naar zijn ganzeveer gegrepen hebben: 'pour mon 1er costume ou quelquechose de ce genre' – men zou willen dat er meer zulke documentjes bewaard waren gebleven!

Hans Uitman
Utrecht

Recensie van Graham McFee, *Understanding Dance*, London 1992 Routledge

Een filosofische studie van de dans, van boeklengte en van recente datum: zoiets is een dermate grote zeldzaamheid, dat elk voorbeeld van dit genre de nodige aandacht verdient. Daarom hier ter recensie: meer dan 300 pagina's vol redelijk gecompliceerde vertogen (M.: 'the philosophical complexity is kept to an absolute minimum. Yet one cannot reduce that level of complexity too far, or one ceases to do philosophy at all (p.3)), en met verwijzingen naar een 250 andere publicaties.

Graham McFee is senior lecturer in philosophy aan de Brighton Polytechnic, en publiceert sinds de late jaren '70 in een reeks van vaktijdschriften, zoals de *British Journal of Aesthetics*, *Philosophical Inquiry* of het *Journal of Aesthetics and Art*, over kunst en esthetiek in het algemeen, en dans in het bijzonder. Hij treedt met zijn werk zeer bewust in de voetsporen van de filosofen Wittgenstein, Richard Wollheim en David Best, waarvan de laatste twee zich zeer expliciet met kunst hebben bezig gehouden, Best deels ook met de kinetische kanten. Het is natuurlijk M.'s goed recht te werken in welke filosofische traditie hij maar wil; toch is het merkwaardig dat hij geen enkele poging onderneemt in debat te treden met de enige andere Engelstalige filosoof die een monografie over dans heeft geschreven, namelijk Francis Sparshott: diens artikelen blijven onvermeld, en Sparshotts indrukwekkende monografie *Off the ground: first steps to a philosophical consideration of the dance*, Princeton 1988, wordt slechts tweemaal vermeld. In een leesadvies aan het slot van zijn inleiding doet M. het boek van Sparshott af als 'a difficult text', en verder niets (p.12). In dit opzicht lijkt M.'s boek mij een gemiste kans: het negeren van wat M. zélf beschrijft als 'the only sustained philosophical contribution to dance studies', noodzaakt de lezer tot het maken van een vergelijking tussen het ene en het andere boek, waar dit m.i. M.'s taak geweest was.

De vraag die M. zich stelt in zijn boek is: 'In what ways is dance valuable?'. Wat is het dat dans aan het menselijk leven bijdraagt? Niet de minste vraag natuurlijk, maar goed, daar hebben we dan ook filosofen voor. Het antwoord op deze vraag moet leiden tot 'the understanding of dance', en op hetzelfde moment moeten we ook expliciet maken welk karakter dat begrip van de dans dan *precies* heeft. M. ziet het namelijk als zijn taak als filosoof om zo exact mogelijk te zijn ('intellectual rigour' is een refrein): dus geen impressionistische denkbeelden te presenteren, maar de zaak van voor tot achter te doordenken, volgens strenge normen. Persoonlijk vind ik niet dat deze 'rigour' in het werk van M. tot uitdrukking komt in een grote helderheid: weliswaar omgeeft hij elk onderdeel van zijn betoog met inleidende woorden, deelconclusies en samenvattingen, maar het blijft taaie kost. Gezien de boven reeds geciteerde woorden van M.'s kunnen we als zijn verweer verwachten dat filosofie nu eenmaal niet in andere vorm of simpeler kan: toch blijf ik bij mijn eis van helderheid en aan die eis wordt m.i. onvoldoende tegemoet gekomen. In de context van het pleidooi voor 'rigour' verklaart M. een rationalist te zijn die alle subjectivisme verwerpt: M. meent dat ook wanneer wij over kunsten spreken wij door argumenteren tot waarheden (in tegenstelling tot opvattingen of opinies) kunnen komen. 'Waarheid' is en blijft natuurlijk een gevaarlijk woord!

Nog op de eerste bladzijde van zijn boek wordt de bovengenoemde centrale vraag van het werk door M. sterk ingeperkt (verrassend voor wie alleen op de titel van het boek afging, te verwachten voor wie M.'s achtergrond kende): M. behandelt alleen dans *als kunst*. Alle voorbeelden in zijn werk zijn ontleend aan klassiek ballet en moderne dans. Zo blijkt dus deze filosofie van de dans een onderdeel van de esthetica, en zich als dusdanig te concentreren op esthetische oordelen over dans. M. stelt dat esthetische vragen autonoom zijn, met andere woorden niet gereduceerd kunnen worden tot andere vragen (op het terrein van de biologie, economie, sociologie, enzovoort) en dat 'dans als kunst' ook daadwerkelijk als een aparte categorie bestudeerbaar is. Met deze inperking tot 'dans als kunst' is niets mis, behalve dat het een inperking is. De invalshoek van M. is volkomen legitiem, alleen had deze recensent graag gezien dat de vraag 'in what ways dance is valuable' nu eens behandeld was in een zo ruim mogelijke context in plaats van binnen het keurslijf van het op zich al zo moeilijke begrip 'kunst' en van de westerse theaterdans als één van de uitingvormen van die kunst.

M. heeft zijn boek ingedeeld in vijf delen. Het eerste is gewijd aan een aantal filosofische grondbegrippen: definitie, subjectiviteit en het te onderscheiden paar artistiek en esthetisch. Het tweede deel behandelt enkele karakteristieken van dans, namelijk dans als menselijk handelen, en wel handelen binnen een specifieke context, dans als kunst (met inbegrip van een beschouwing over kunst in het algemeen en 'performing arts' in het bijzonder), en dans als een fenomeen dat begrepen dient te worden op de manier waarop taal begrepen wordt: dans begrijpen is (de betekenis van) dans verklaren. In het derde deel, het centrale deel van het boek, wordt door M. op basis van de argumenten gepresenteerd in de delen 1 en 2 een 'theory of the understanding of dance' ontwikkeld. Danskritiek is voor M. cruciaal om tot een begrip van de dans te komen: zowel de kritiek door elke individuele toeschouwer als de kritiek door de 'professional', de danscritica/-criticus. M. sluit het derde deel af met enkele overwegingen inzake de 'waarde van de dans' als antwoord op de vraag waarom wij überhaupt al die moeite doen. Daarbij doelt hij expliciet niet op de positie van de dans in het economisch verkeer, maar op de 'kunstwaarde': wat draagt kunst in het algemeen en dans in het bijzonder bij aan het menselijk leven in zijn totaliteit? In het vierde deel behandelt M. vier begrippen die hij een sleutelpositie toedenkt in de analyse van dans, namelijk stijl, verbeelding, intentie en expressie. In deel 5 tenslotte wordt de theorie toegepast op de danseducatie.

Ik zal in wat volgt een poging wagen elk van deze vijf delen afzonderlijk te bespreken en te bekritisieren. In het eerste deel wordt dus de filosofische basis gelegd: M. is wel erg grondig, in overeenstemming met zijn roep om 'rigour', en begint met een uitleg van de zin en de werkwijze van filosofie in het algemeen, toegespitst op de begrippen definitie en subjectiviteit. Daarbij komt hij naar mijn mening tot een aantal merkwaardige uitspraken. M. verzet zich tegen de zijns inziens vruchteloze taak van het definieren: hij spreekt van een 'demand for definiteness' waar we ons tegen dienen te verzetten, want definities van een begrip als dans zijn onmogelijk (en zo ze mogelijk waren onnut). Hij doet dit zonder enig beroep op gangbare definitie-theorie, louter door het presenteren van voorbeelden die geen hout snijden. Natuurlijk is het mogelijk om, zoals M. doet, van een niet-technische term als dans aan te tonen dat bestaande definities die beogen een alom en altijd geldige definitie van het fenomeen te bieden, inadequaat zijn. Maar niet alle definities beogen dat: een overzicht van met name de theorievorming rond de begrippen emic en etic had hier veel helderheid gebracht (voor wie met deze begrippen en de definitietheorie in het geheel niet vertrouwd is, kan ik J.A.M. Snoek, *Initiations. A methodological approach to the application of classification and definition theory in the study of rituals*, Pijnacker 1987, warm

aanbevelen als een goede inleiding plus voorbeeld van de praktische toepassing van het een en ander). M. wil geen energie besteden aan het definiëren van dans, omdat definities niets bijdragen aan het begrip van de gedefinieerde zaak: dat laatste is ongetwijfeld waar, maar definities dragen wel bij aan de heldere formulering van vragen en onderzoeksdoelen. Maar M. wil in zijn boek vooralsnog opereren met een begrip 'dans' dat hij niet nader vastlegt: het zij zo. We zullen zien wat er van wordt.

Het volgende thema van M. is subjectiviteit (en natuurlijk op hetzelfde moment objectiviteit). Hij bestrijdt de gedachte dat een oordeel over of waardering van een kunstuiting een inherent subjectieve aangelegenheid zou zijn. Ik kan mij niet onttrekken aan het gevoel dat M. hier tegen windmolens strijdt: een groot deel van zijn publiek zal waarschijnlijk nooit getwijfeld hebben aan de gedachte dat er uitspraken over kunst gedaan kunnen worden die berusten op de rede en waaraan een bepaalde mate van objectiviteit kan worden toegekend. M. maakt er echter veel werk van, en zegt en passant heel wat merkwaardige dingen (het is aardig dat hij zelf eerder heeft opgemerkt, dat ook al zijn argumenten onjuist, de bijbehorende einduitkomst niet noodzakelijkerwijs onwaar is, p.7). Discutabel lijkt mij bijvoorbeeld de opmerking dat over elementaire deeltjes onder natuurkundigen evenveel (of weinig) overeenstemming is als onder danscritici over Twyla Tharp, ronduit onzin is de gedachte dat wie de schoonheid en waarde van een 'erkend meesterwerk' bestrijdt, evident ongelijk heeft. Wie het *Spectre de la Rose* niet van grote schoonheid en blijvende waarde acht, zit er volgens M. net zo naast als een aanhanger van de gedachte dat de aarde plat is. Na zo'n uitspraak ben ik te verbaasd om tegenargumenten te kunnen (of willen) geven! Hier treedt in ieder geval één aspect van M.'s werk aan het daglicht: zijn hang naar boude uitspraken. M. lijkt mij een polemische natuur die menigeen de kast op wil jagen. In ieder geval in één geval is hem dat aardig gelukt.

[Wordt vervolgd]

Frits Naerebout
Voorschoten

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, Boekman-Stichting

Dhr. L. Utrecht, RUU

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

Copyright © 1994 VDO

ISSN: 0927-1961

INHOUDSOPGAVE

ARTIKELEN

- Janet Adshead-Lansdale, Theoretical issues in dance research: characterising the discipline 37
Mirjam van der Linden, Verslag Discussie Studiedag Dans en Wetenschap II 46
Hans Uitman, Een opdrachtje voor Pfeiffer van balletmeester Soulier. Een blik achter de schermen van het negentiende-eeuwse ballettoneel 53

RECENSIE

- Frits Naerebout, Recensie van Graham McFee, Understanding Dance 58
Bulletin VDO: aanwijzingen voor auteurs 61

ISSN: 0927-1961