Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek

Naerebout, F.G.

Citation
Naerebout, F. G. (1992). Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/11702

Version:	Not Applicable (or Unknown)
License:	Leiden University Non-exclusive license
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/11702

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

BULLETIN
van de
Vereniging voor Dansonderzoek

1STE JAARGANG

1992

Onder redactie van Frits Naerebout en Eva van Schaik
2de druk Leiden 1994

SPAANS VUUR IN AMSTERDAM

DE GASTOPTREDENS VAN SPAANSE DANSERS IN DE STADSSCHOUWBURG IN HET JAAR 1834

Dit is het verslag van een klein onderzoek dat niet direct tot de gewenste resultaten heeft geleid. Mogelijk heeft ook de schaarste van het materiaal hier een rol bij gespeeld. Ballethistorisch evenwel kan het van belang zijn ook dàt te bekijken wat ergens weinig sporen naliet. Het gaat hier om de voorstellingen van Mariano Camprubí, Manuela Dubinon, Francisco Font en Dolores Serral, die in de herfst van 1834 te gast waren bij het ballet van de Amsterdamse Schouwburg. Deze Spanjaarden brachten Parijs en Londen in verrukking en waren bovendien van buitengewone betekenis voor het niveau van het *caractère*-dansen in het romantisch ballet. Maar de toenmalige Amsterdamse balletmeester A.P. Voitus van Hamme lijkt deze kans minder benut te hebben dan zijn collega's in het buitenland.

Eberhard Rebling vermeldt het optreden van de Spaanse dansers in zijn boek *Een eeuw danskunst in Nederland* (Amsterdam 1950), zonder de importantie van dit gebeuren in zijn geheel te kunnen overzien. Eerst de decennialange, grondige onderzoekingen inzake het Westeuropese romantische ballet door de Engelse auteur Ivor Guest en de Amerikaanse vertaling van de memoires van de balletmeester-choreograaf August Bournonville maken het ons mogelijk de Spaanse gasten op hun waarde te schatten. Zonder hun invloed was Fanny Elsslers *cachucha* in het ballet *Le Diable boîteux* (1836) waarschijnlijk niet zo'n highlight van het romantisch ballet geworden, had Bournonville's beroemde ballet *Toreadoren* (1840) misschien nooit het licht gezien! De bijdrage van deze Spanjaarden aan het romantisch ballet was gelegen in het feit dat zij met hun folkloristisch nationale dansen wisten te bevorderen, dat sindsdien een zekere mate van authenticiteit werd nagestreefd in de navolgingen door Westeuropese dansers en choreografen.

Toen Camprubí, Dubinon, Font en Serral begin 1834 voor het Parijse publiek verschenen, kwam de Spaanse dans hier en elders niet zomaar uit de lucht vallen. Sinds de ontwikkeling van de zogenaamde klassieke Spaanse dans, ook wel *escuela bolera* genoemd, in de tweede helft van de 18de eeuw, was er in het Westen een toenemende belangstelling gegroeid voor de dans bij de Zuiderburen. De klassieke dans van Spanje had weliswaar de oudere vormen van regionale volksdansen bewaard, maar deze verrijkt met elementen ontleend aan de Franse en Italiaanse balletttechniek van die tijd, zoals *entrechats*, *pirouettes*, *batteries* en de *pas de bourrée*. Daar-

naast waren nieuwe dansen ontstaan, onder meer de *bolero* (rond 1780) en de *cachucha*, die vaak weer oudere bronnen hadden.

De Franse danser Charles Le Picq, die in 1783 balletmeester aan het Londense King's Theatre was geworden, had daarvóór Spanje bezocht; zijn landgenoot André Deshayes was in 1799 solo-danser in Madrid geweest, en niemand minder dan Armand Vestris, zoon van de beroemde danser Auguste Vestris, was in 1809 via Lissabon naar Londen gekomen. Alle drie introduceerden Spaanse dansen in eigen balletten of in die van anderen. Toch waren deze dansen waarschijnlijk niet meer dan sterk gestileerde imitaties.

Het klimaat in de Westeuropese balletcentra bleef gunstig voor dansen van verre en vreemde volkeren: opvallende kenmerken van de vroege romantiek waren immers al het exotisme en de aandacht voor de couleur locale. Verbonden met de opkomst van het historisme zouden tegen deze achtergrond romantische kunstwerken ontstaan, waarin het gevoel voor het authentieke en het eigene van andere culturen en tijden een belangrijke plaats innam: denk bijvoorbeeld aan de toentertijd buitengewoon populaire historische romans van Victor Hugo en Walter Scott. De dansvormen en dansstijl van Mariano Camprubí en de zijnen konden in Prijs, Londen, Kopenhagen en andere grote steden in die zin op een vruchtbare bodem gedijen.

Het viertal onder leiding van Francisco Font was de eerste groep Spaanse dansers van formaat die het Westen te zien kreeg. Hun komst naar Parijs in januari 1834 had een speciale aanleiding: na de dood van koning Ferdinand VII in 1833 was in Spanje een dynastieke crisis uitgebroken door de opvolgingskwestie: een burgeroorlog dreigde en de theaters gingen dicht. Camprubí, Dubinon, Font en Serral, die in hun land tot de groten onder de danskunstenaars behoorden, kregen daardoor toestemming voor een tournee naar Parijs en andere Europese hoofdsteden. Francisco Font was een directe hofdanser, Mariano Camprubí, Manuela Dubinon en Dolores Serral kwamen van het Teatro del Príncipe en het Teatro de la Cruz in Madrid.

In Parijs werd carnaval gevierd en de Spanjaarden waren uitgenodigd als attractie op de bals masqués van de Opéra. Maar op 15 en 24 januari zag men ze ook optreden in voorstellingen van Aubers opera *La Muette de Portici*. In een opera werden toentertijd makkelijk divertissementen ingelast. Parijs was enthousiast! Deze Spanjaarden, schreef een recensent, dansen met hun hele lichaam, net zoveel met hun armen als met hun benen, ja zelfs met hun ogen en met hun mond.

Théophile Gautier, kenner en criticus van het romantisch ballet bij uitstek, zou het enkele jaren later nog preciezer en uitvoeriger zeggen, want in 1837 waren de Spaanse dansers terug. Het waren toen vooral Camprubí en Serral, die opvielen. Camprubí en Serral, zo Gautier, hebben niets gemeen met onze dansers. Ze bezitten een hartstocht, een vitaliteit en een attaque zoals nog nooit vertoond. Men krijgt de indruk, dat ze niet dansen om alleen maar beloond te worden, maar voor hun eigen plezier en persoonlijke voldoening. Over Camprubí meende hij, dat zijn dansen net zo prettig om te zien was als het dansen van een vrouw – een veelzeggende opmerking in een tijd waarin de danseres centraal stond! Maar desondanks: in zijn poses is een heroïsche en mannelijke uitstraling, die in niets gelijkt op de geaffecteerdheid van de Franse dansers. Ook Serral beantwoorde blijkbaar niet aan de gangbare

voorstellingen en idealen: zij heeft een wat plompe boezem, mollige armen, slanke benen en kleine voetjes. Maar toch vond Gautier haar knap.

Hoogtepunt was toen al haar *cachucha*: een volksdans uit Andalusië met een matig tempo en castagnettenbegeleiding door de danseres zelf. De dans werd met een partner uitgevoerd en de gedurfd sensuele bewegingen ervan werden als snel overgenomen in de *cancans* en de *chahuts* op de Parijse bals. Waarom is de *cachucha* van Dolores Serral nooit indecent, vroeg Gautier zich af, en hij gaf zelf het antwoord: omdat de *cachucha* een nationale dans is met een primitief karakter en van zo'n onopgesmukte simpelheid dat het iets kuis heeft.

Maar terug naar 1834. In elk geval danste het viertal op 10 maart in het Théâtre de la Monnaie te Brussel en ook daarheen keerden ze al in oktober 1836 terug. Overigens noemt Jacques Isnardon in zijn geschiedenis van de Muntschouwburg in plaats van 'Mll. Serral' nu 'Mme Larral' (*Le Théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Brussel 1890, pp.262, 279): misschien was Dolores ondertussen getrouwd. In mei 1834 volgden optredens aan het King's Theatre in Londen. De danseressen met hun castagnetten en de dansers met hun tamboerijnen baarden ook daar veel opzien. De *Morning Herald* verbaasde zich, toen de Spanjaarden de *bolero* dansten, over deze lichamen, 'swaying all the while upon the waist as upon a pivot'. Er stond het Amsterdamse publiek dus in de herfst van dat jaar het één en ander te wachten!

Alvorens op het bezoek aan Amsterdam in te gaan, lijkt het juist nogmaals een sprong in de tijd te maken en te kijken, wat August Bournonville's impressies waren, toen Camprubí en Serral in 1839/1840, ter gelegenheid van de kroningsfeesten voor Christiaan VIII, in Kopenhagen optraden. Bournonville beschrijft het danspaar als volgt: het waren praktisch inheemse dansers en van dat standpunt bezien, waren ze meer dan buitengewoon. Van hun eigenaardige bewegingen viel veel te leren en voor mijn geest doemde een heel nieuwe wereld van karakterdansen op, waarvan ik weliswaar een vermoeden had gehad, maar die ik niet helemaal had begrepen. Het was weer het oude liedje: ons publiek reageerde lauw op de Spanjaarden, terwijl de critici hen hemelhoog prezen.

Bournonville danste samen met hun een *bolero à quatre*: ik imiteerde alles met de grootste zorgvuldigheid en het was in mijn voordeel, dat ik goed getraind was en artistiek gevoel bezat. De toeschouwers waren verbaasd: al dat heen-en-weer slingeren van het hoofd en het bovenlijf had een mengeling van gelach en applaus tot gevolg. Bournonville, eenmaal gegrepen door de authentieke Spaanse dans, liet het er niet bij. In november 1840 verscheen hij zelf in zijn ballet *Toreadoren* en danste er de *jaleo* en de *bolero* in.

Het ballet van de Amsterdamse Schouwburg was in 1834 nog bezig uit een moeilijke periode omhoog te komen en dat was nodig, want de grote dagen van het romantisch ballet waren al aangebroken: twee jaar daarvoor was Marie Taglioni als *La Sylphide* op het toneel van de Parijse Opéra verschenen! Van 1821 tot 1826 hadden Franse dansers en balletmeesters in Amsterdam het regime gevoerd en via dezen was hier veel aan vroeg-romantische balletten en dansstijl geïntroduceerd. Maar met het speeljaar 1826/27 waren de Fransen weg en de amper dertigjarige Voitus van Hamme had de taak van balletmeester op zijn schouders genomen. Het was een moeizame aanvang geweest, met een veel te klein ensemble en met jonge,

onervaren solisten. Ook Van Hamme zelf was een beginnend huischoreograaf. Rond 1834 waren nieuwe impulsen van buitenaf dan ook meer dan gewenst.

'Het Gezelschap Dansers en Danseressen van het Koninklijk Theater te Madrid, onder directie van den Heer Font', zoals zij hier aangekondigd werden (*Programmaboek Amsterdamsche Schouwburg 1834/35*) trad in september en oktober van dat jaar elf maal voor het voetlicht. De eerste vijf optredens waren ingelast in Van Hamme's balletpantomime *Arlequin schoenmaker*, die al op 6 september in première was gegaan. Dit was één van de talloze harlekinades die Van Hamme schiep, en dat steeds weer tot groot genoegen van het Amsterdamse publiek. Bij elke voorstelling brachten de Spanjaarden nu twee dansen of korte gedanste scènes: op 27 september en 1 oktober *El Zapateado* en *Las Boleras Robadas* ('De geschaakte *bolero*-danseressen'); op 29 september en 2 oktober *Las Corraleras de Sevilla* en *Boleras del Trippili* (dit laatste kan geen Spaans woord zijn; waarschijnlijk een spelfout; op 4 oktober weer de beide genoemde *bolero*-scènes. Alle dansen werden door de vier dansers tezamen uitgevoerd, deels in 'Andalusisch-Kostuum', deels in 'Jitano-Kostuum'. De *zapateado* was oorspronkelijk een *flamenco*-dans voor mannen en karakteristiek ervoor is het hakkengetrappel. Over de *bolero* werd al opgemerkt dat dit een produkt van de klassieke school is: het is een lichte, sierlijke dans met castagnettenbegeleiding. De *corraleras* waren liederen en dansen uitgevoerd op binnenhoven ('corrales').

Alleen van de opvoeringen van 27 en 29 september is er in het tijdschrift *Melpomene en Thalia* ('s-Gravenhage 1834, pp.84-85) een verslag over de Spaanse dansers te vinden (het *Algemeen Handelsblad* had in die jaren nog niet of nauwelijks balletrecensies). De criticus van *Melpomene en Thalia* is over Camprubí, Dubinon, Font en Serral zelf tamelijk enthousiast: 'deze vreemdelingen zijn uitstekend vlug en vaardig, en hebben veel àplomb; zij zijn goed gecostumeerd en hunne handigheid met de kastagnetten en den tamboerijn is ongeloofbaar.' Doch hij laat er op volgen: 'Wij beschouwen hen voor in hun vak goede kunstenaren, maar of hunnen manier van dansen (immers Spaansch) op den duur zal bevallen, betwijfelen wij.' Het was dus wennen, ook voor het publiek, dat wegens 'de vreemde manier van dansen en passen' met 'weinige toejuiching' op de zapateado reageerde. Bovendien was het publiek negatief beïnvloed door de machinaties van vermoedelijk claqueurs, handenklappers en uitfluiters tegen betaling, zoals uit de recensie valt af te leiden. Dit had in elk geval 'eene vooringenomenheid tegen de Spaansche dansers' bewerkstelligd. Bij de tweede voorstelling werd opnieuw geprobeerd 'om den bijval des publieks tegen te gaan', maar na *Boleras del Trippili* brak 'een daverend applaudissement' los. De Spanjaarden hadden blijkbaar toch de harten van de Amsterdammers veroverd!

Op 6, 8 en 9 oktober ging een *Groot Divertissement*, samengesteld door Van Hamme voor de eerste solisten. De Spaanse gasten dansten hierin op de eerste avond *Manchegas de la Pia* in Madrileens kostuum en *La Jota Aragonese* in Aragonese kledij; de tweede en de derde avond een nieuwe *bolero*-scène, *Boleras del Zapateado* en een *Miscalenea de Fandango, Cachucha y Manchegas*. De *manchega* is een levendige dans uit de provincie La Mancha, de snelle *jota* een door gezang en castagnetten begeleidde dans. Het thema van de partnerwerving is kenmerkend voor de *fandango*, die Christoph Willibald von Gluck al in 1761 had opgenomen in zijn muziek voor het ballet *Don Juan*. Over de *cachucha* werd al gesproken.

Op zaterdag 11 oktober vond de première plaats van een nieuwe balletpantomime van Van Hamme, *De Smokkelaars*, die kennelijk speciaal voor de Spanjaarden werd

gemaakt. Het ballet, waarvan geen libretto is overgeleverd (en ook geen recensie bestaat) heet 'gemonteerd', dat wil zeggen overgenomen en aangepast aan de capaciteiten van de eigen groep. Het lijkt niet onaannemelijk dat voor deze gelegenheid Spanje als plaats van handeling was gekozen. In de gangbare balletliteratuur over deze periode is geen bronballet met een vergelijkbare titel te vinden, maar in zijn *Theatergeschichte Europas* (deel 7, Salzburg 1965, pp.281-282) vermeldt Heinz Kindermann een Spaans ballet dat populair was in de kringen rond Dolores Serral en andere bekende Spaanse dansers uit die tijd, en dat de titel droeg: *La Contrabandista de rumbo*, De opzichtige smokkelaarster. Helaas noemt Kindermann geen jaar van ontstaan en de door hem gebruikte Spaanse literatuur is in Nederland deels niet voor handen. Mocht de *Contrabandista* inderdaad van vóór 1834 zijn, dan zou dit Van Hamme's bronballet geweest kunnen zijn. In dat geval is het niet uit te sluiten, dat Camprubí en de zijnen een groter aandeel in *De Smokkelaars* hebben gehad dan enkel hun optreden in dat ballet: zij zouden dan Van Hamme het plot en de opbouw ervan verschaft kunnen hebben.

Maar hoe dit ook geweest zij, zeker is dat de Spaanse dansers bij de première een dansscène met de titel *Contrabandista d'Andalusia* uitvoerden en weer *Las Boleras Robadas*, ditmaal 'in verschillend Andalusisch-Kostuum'. Bij de twee volgende opvoeringen van *De Smokkelaars* op 13 en 15 oktober werd daar nog een afscheidsstunt aan toegevoegd: een 'Dolken-Dans, door den Heer Font alleen'. Al met al had Amsterdam minstens zeven authentieke dansen van het Iberische Schiereiland leren kennen. De vraag die overblijft, luidt: is er sprake geweest van enige blijvende invloed van dit bijzondere gebeuren op Van Hamme's latere balletproductie?

Rebling (op.cit., p.182) beweert wat boud, dat het gastoptreden van de Spanjaarden 'van grote invloed op het karakterballet in Amsterdam' is geweest. Volgens hem heeft 'Van Hamme hun aanwezigheid benut...om de originele Spaanse stijl af te kijken'; dàt 'bewijzen vele zijner balletten inde volgende jaren', waarin Spaanse dans voorkwam. Maar om te beginnen weten we niet hoe groot de mate van authenticiteit van die dansen was, en zelfs niet òf er wel sprake van waarheidsgetrouwheid is geweest. Ook ontbreken persoonlijke getuigenissen van Van Hamme, zoals we die tegenkwamen bij Bournonville. Wat kan desondanks op invloed wijzen?

Het is zinvol vooral de eerste jaren na het optreden van de Spanjaarden te bekijken, toen alles nog vers in het geheugen moet hebben gelegen. Opvallend lijkt het bijvoorbeeld, dat Van Hamme in 1836 een ballet van vrij lang geleden opnieuw monteerde, *De Barbier van Sevilien* (*Programmaboek 1835/36*, 26 maart). Balletmeester Pieter Greive had in 1817 een balletpantomime *Almaviva en Rosine of de Vermommingen uit Liefde* uitgebracht, die terugging op een Frans ballet uit hetzelfde jaar van Jean-Baptiste en Frédéric-Auguste Blanche. *Almaviva et Rosine* en zijn Nederlandse versie waren beide gebaseerd op Beaumarchais' bekende komedie *Le Barbier de Séville*. In 1823 had balletmeester Jean Marie Achille Soulier – nu onder de oorspronkelijke titel *De Barbier van Sivilië* – deze balletpantomime aan de Stadsschouwburg herhaald (de bronnen voor de hier vermelde feiten zal ik mettertijd in ander verband publiceren).

Van Van Hamme's *Barbier* is weer geen libretto overgeleverd en het *Algemeen Handelsblad* zwijgt erover. We kunnen dus hooguit vermoeden, dat de keuze van de stof niet toevallig was en een aanleiding voor Spaanse dansen kan zijn geweest. Ook is het mogelijk dat in het in 1838 opgevoerde romantische toneelspel *Preciosa*

of het Spaansch Heidinnetje, naar het verhaal van Cats, zulke dansen voorkwamen, want in het *Programmaboek 1837/38* (3 februari) wordt meegedeeld: 'Met Kooren en Balletten, de laatste uit te voeren met medewerking van de eerste sujetten voor den Dans.' Maar dit blijven speculaties.

Een gemiste kans zouden we zelfs het ballet *Asmodeüs* kunnen noemen, dat op 7 april 1838 in première ging. Het was Van Hamme's bewerking van Jean Coralli's beroemde ballet *Le Diable boîteux*, dat een mijlpaal in de geschiedenis van het romantisch ballet werd door Fanny Elsslers vertolking van de *cachucha*. Zoals Marie Taglioni sinds het ballet *La Sylphide* als prototype gold voor de wereld van het bovennatuurlijke en van het maanlicht, zo werd Elssler door *Le Diable boîteux* het ideaal voor de aardse wereld van *couleur locale* en exotisme.

In de slotscène van het tweede bedrijf van Coralli's ballet nu, danst de heldin Florinde voor haar gasten de *cachucha*, terwijl Asmodeüs, de duivel met twee stokken, het dak oplicht en aan Florinde's aanbidder, Cléophas, de dansende toont. Deze scène is onvergetelijk geworden door de fraaie gravure in *Les Beautés de l'Opéra* (zie *Gautier on dance*, afb. 13). Fanny Elssler, de *cachucha* in persoon, verhief de *cachucha* van Serral tot een klassiek model, schreef Théophile Gautier kort na de première. Ivor Guest acht het zeer waarschijnlijk, dat Elssler door Dolores Serral of één van de andere Spanjaarden in de *escuela bolera* werd onderwezen en dat zij in elk geval bij hèn haar inspiratie voor de *cachucha* opdeed.

Maar waarom liet Van Hamme, die, zoals uit het *Asmodeüs*-libretto blijkt, zich in de eerste twee bedrijven aardig aan het origineel had gehouden, uitgerekend de scène met de *cachucha* vervallen? Bij zijn *Groot Divertissement* had hij toch gelegenheid gehad de authentieke versie van die dans te leren kennen. Een korte bespreking in het *Algemeen Handelsblad* van 13 april geeft hierover geen uitsluitsel. We kunnen ons nog afvragen: was misschien de Florinda-vertolkster Louise Ropiquet, een Française die sinds 1835 als eerste danseres aan de Schouwburg was verbonden, de *cachucha* niet bij te brengen, of wou zij geen *faux pas* begaan na Elsslers overweldigende recente succes? Rebling (op.cit., p.157) vermeldt, dat al in het jaar daarvoor haar landgenote, de danseres Camoin, aan het Théâtre Royal te Den Haag de dans op de planken gebracht had.

Ook in latere jaren maakte Van Hamme nog enkele malen gebruik van Spaanse thema's voor zijn balletten. In de libretti van *Don Juan of de Steenen Gast* (1848) en *Beatrix en Petro of de Kwelgeesten* (1849) komen in de 'Dansorde' dan ook Spaanse dansen voor: in *Don Juan* een *bolero* en 'bolero-dansen van het *corps de ballet*; in *Beatrix en Petro* een *fandango*, gedanst door Rosina Voitus van Hamme-Bia en Willem Berkman. Tien jaar later is er dan nog het ballet *Juanita, de bruid van Valencia*, waar in het slottafereel Spaanse edelen en edelvrouwen een 'Spaansche dans' uitvoeren en de hoofdpersonen Juanita en Charles in 'rijk Spaansche klederdragt' (libretto, p.8) een *pas de deux* dansen. Ondertussen had het Schouwburgpubliek in de herfst van 1851 nogmaals kennis kunnen maken met èchte Spaanse dansers: dit waren Rosa Espert, Joaquina Segura en de danser Puiz (*Programmaboek 1851/52*, 16 oktober), die daarvoor te Parijs waren opgetreden in het Théâtre des Variétés.

Deze eerste verkenning wijst nu niet direct op 'een grote invloed' (Rebling) van Camprubí, Dubinon, Font en Serral op het Amsterdamse ballet – en met name op het werk van Van Hamme. Een zekere invloed zal er beslist geweest zijn, maar deze is moeilijk te maten. Andries Voitus van Hamme was nu eenmaal geen Bournonville

of Gautier met een scherpe blik voor het nieuwe en het uitzonderlijke. Zijn prestaties lagen vooral op het gebied van vakkundigheid en oog hebben voor de behoeften van het publiek. Dat bewijst zijn enorme produktie aan balletten tussen 1818 en 1867: op grond van affiche- en programmaboeken zijn dat er minstens 220 in getal!

Literatuur:
Bournonville, August, *My theatre life*, translated and annotated by Patricia N. McAndrew, Middletown, Conn. 1979
Gautier, Théophile, *Gautier on dance*, selected, translated and annotated by Ivor Guest, London 1986
Guest, Ivor, *The romantic ballet in England*, London 1954
Guest, Ivor, *Fanny Elssler*, London 1970
Guest, Ivor, *The romantic ballet in Paris*, London 1980

Iconografie:
Lithografie van Camprubí en Serral in een *bolero*: Guest 1980, afb.46
Lithografie naar het beeldje 'Los Dansadores': Camprubí en Serral: Gautier 1986, afb.6
Lithografie van Camprubí en Serral in de *cachucha*: deze afbeelding uit de Bibliothèque Nationale, Parijs, zal ik mettertijd publiceren.

Hans Uitman
De Wadden 55
3524 AG Utrecht

TUSSEN SPITZ EN NIETS
HET BALLET IN NEDERLAND TUSSEN 1900 EN 1940

'Wat onderzoek je? Het academische ballet in Nederland tussen 1900 en 1940? Leuk... maar... toen was er toch helemaal geen ballet in Nederland?'. Dit was over het algemeen de eerste reactie op mijn stage bij het Nederlands Instituut voor de Dans in het kader van mijn studie Theaterwetenschap. Gezien het zeer magere literatuuraanbod over dit onderwerp, een begrijpelijke opmerking. Toch leek het mij onwaarschijnlijk dat er in de periode 1900-1940 geen Nederlandse danseressen meer op de spitzen hadden gestaan; alsof er na de Tweede Wereldoorlog als vanuit het niets plotseling een animo ontstond om zich te gaan toeleggen op de academische danstechniek.

Ter verklaring van de latere dansontwikkeling in het algemeen en de balletontwikkelingen in het bijzonder, is het mijns inziens van belang om een inventarisatie van alle voorbije dansactiviteiten te maken. Op zichzelf onbelangrijk lijkende gebeurtenissen kunnen in een context een betekenis verkrijgen die tot inzichten en verklaringen kunnen leiden, welke op zichzelf wederom als schakel in een grotere context kunnen functioneren. Zelfs indien er helemaal niet gedanst zou zijn, is een dergelijke periode alsnog van belang voor ons begrip van latere gebeurtenissen. Wij moeten ons danshistorisch inzicht niet beperken door alleen periodes te duiden aan de hand van feitelijke gebeurtenissen en tijdelijke hoogtepunten, maar zeker ook openstaan voor periodes waarin ogenschijnlijk niets of weinig is gebeurd op het terrein van de dans. Dergelijke tijdvakken vormen namelijk evenzeer betekenisvolle ontwikkelingsstadia en bepalen de totstandkoming van latere dansgebeurtenissen. Op de lange duur biedt deze aanpak een groter (dans)historisch perspectief; de draagwijdte van diverse dansgebeurtenissen wordt niet slechts geïnterpreteerd aan de hand van entiteiten maar ook aan de hand van de determinerende en verklarende rol die de entiteiten spelen in het doen en laten van historische actoren.

Ook de beoefening van het academische ballet tussen 1900 en 1940, hoe incidenteel en versnipperd dit ook is geweest, mag niet worden veronachtzaamd ten gevolge van de bovenstaande reactie. De meeste dansliteratuur beschrijft het Nederlandse ballet aan de hand van autonome dansvoorstellingen, al dan niet uitgevoerd in het theater. Mijns inziens doet deze beperking de theaterdanshistorie tekort en moeten we ons evenzeer richten op de dans als een theatraal element binnen een groter geheel. Het uitgangspunt om de dans te bestuderen als onderdeel van een groter geheel, is zeker noodzakelijk voor de bestudering van het ballet tussen 1900 en 1940. Met uitzondering van de buitenlandse dansvoorstellingen, was het ballet of wat daar voor door-

ging, in de meeste gevallen onderdeel van een andere kunstvorm. De rol die zij speelde in de moderne-dansvoorstellingen, de opera, het circus, het variété of de revue was zowel kwalitatief als kwantitatief verschillend.

Met betrekking tot de kwaliteit is het moeilijk om het niveau van het ballet in de diverse theaterdisciplines te bepalen. Ten eerste is het niet altijd duidelijk hoe groot het technische vocabulaire van de Nederlandse dansers was. Bij de beoordeling van technische prestaties is het namelijk gewenst om rekening te kunnen houden met de potentiële hoeveelheid kennis waarvan men gebruik kon maken. Ten tweede moet er aan gedacht worden dat ieder oordeel op dit moment gebaseerd is op onze hedendaagse kennis van de ballettechniek en mede bepaald wordt door de normen en waarden die wij – bewust of onbewust – hanteren ten aanzien van het academische ballet als volwaardige kunstvorm. Het mag naar mijn idee niet zo zijn dat wij slechts op basis van onze huidige maatstaven de kwaliteit van vroegere dansgebeurtenissen bepalen.

Het is op deze plaats niet mogelijk om uitgebreid een beschrijving te geven van het aandeel van het ballet in de diverse theaterdisciplines. Er (misschien onterecht) vanuit gaande dat wij in het algemeen wel enigszins op de hoogte zijn gesteld van de ontwikkelingen binnen de dans als zelfstandige kunstvorm in deze eeuw, zal ik mij beperken tot een ruwe situatieschets van het ballet binnen de opera, het circus en de revue.

Globaal kan er worden gesteld dat het aandeel van het ballet in de opera en het circus na 1910 snel verminderde. Tot ongeveer 1920 hadden de danseressen in de opera nog te kampen met buitenlandse balletmeesters die wel verwachtten dat zij de spitzentechniek beheersten maar die doorgaans een ijdele hoop koesterden. Waarschijnlijk trachtten de balletmeesters de opera door middel van het ballet meer cachet mee te geven, en de traditionele stijl van het operaballet enigszins in tact te houden. De danseressen werden door hen met grote vasthoudendheid op de spitzen gezet. Dat dit geenszins tot de uitvoering van academisch ballet leidde, was het gevolg van het onvermogen van de danseressen, die deze techniek totaal niet beheersten. Het zag ernaar uit dat de buitenlandse balletmeesters stug vasthielden aan een dansvorm waarmee zij van huis uit bekend waren, en geenszins rekening wensten te houden met de capaciteiten van de danseressen.

Hadden de buitenlandse balletmeesters nog enigszins een idee van de manier waarop zij het ballet in de opera wilden vormgeven, met de opkomst van Nederlandse balletmeesters (ca. 1915) was dit beeld totaal verdwenen. Zij konden niet anders dan de hun bekende expressionistische dansen in de opera verwerken. De titels van de dansstukken roepen wel een associatie op met het academische ballet maar van de oorspronkelijke choreografieën is alleen de titel behouden. Dit is niet typisch voor de opera: ook de moderne-dans, het circus en de revue kennen dit verschijnsel. De balletten zijn allen bewerkt tot een combinatie van moderne-dans en (panto-)mime.

Het circus werd één van de plaatsen waar het ballet gedurende de laatste tien jaar van de vorige eeuw en de eerste tien jaar van deze eeuw onderdak vond. Het ballet, dat in de vorm van balletpantomimes de schouwburg had verlaten, werd als zodanig voortgezet en verder uitgebreid in het circus. Doorgaans maakten de ballet-

pantomimes tussen 1890 en 1905 deel uit van het vaste circusprogramma. Ze bestonden uit enorme historische balletten met een groot corps de ballet en vele gedresseerde paarden. Deze historische balletten gaven een reflectie op waargebeurde geschiedenissen. Na 1905 verplaatste nagenoeg iedere dansvorm uit het circus zich naar het variété, dat sinds 1895 de concurrentie met diverse circusacts was aangegaan. De circussen die nog wel balletpantomimes brachten, deden dit in de hoop extra publiek te trekken, en zij kondigden dit gigantisch groots opgezette en buitengewoon weelderig aangeklede drama met muziek en dans aan als super-attractie of gelegenheidsevenement.

Ondertussen werden de balletelementen in de circuspantomimes langzamerhand verdrongen door een toenemende belangstelling voor showelementen binnen de dans. In de divertissementen voerden de meisjes uit het corps de ballet pointesdans op paarden uit, waarvoor een volledige balletopleiding vereist was. Op de bewegende paarden moesten zij tenminste stevig op hun spitzen staan. Door de overheersing van het spektakel werden de paardenballetten in toenemende mate vervangen door ijspantomimes en waterballetten. Zowel de ijspantomimes als de waterballetten waren vaak de klapstukken van de avond maar met ballet had het niets meer te maken. Uiteindelijk hebben de divertissementen en balletpantomimes weinig bijgedragen tot de ontwikkeling van het academische ballet.

In navolging van Amerika, Engeland, Frankrijk en Duitsland, werd ook in Nederland het corps de ballet – of datgene wat daar nog van over was – vervangen door een zeer geregelde amusementsmechaniek: de chorusgirls. Hoe meer meisjes er tegelijkertijd on-line stonden, hoe indrukwekkender hun vertoning werd. Ondanks het feit dat er in Nederland vaak niet meer dan een blote enkel viel te aanschouwen, werden de revue-meisjes als wulps intermezzo en erotische prikkel in de revue beschouwd.

Evenals de danseressen in het circus, waren de meeste revuegirls min of meer academisch geschoold. Ze kregen tijdens hun opleiding voor chorusgirl zowel balletles als acrobatiek en vaak specialiseerden ze zich daarbij in tapdans of allerlei soorten eigentijdse dans. Het was voor hen dus belangrijk om niet uitsluitend gespecialiseerd te zijn in bijvoorbeeld het academische ballet, maar om zich naast enige ballettechniek ook in acrobatiek, karakterdansen en gezelschapsdansen te bekwamen. Het aandeel van het academische ballet in de opleiding van revue-danseressen in Nederland, was afhankelijk van de capaciteiten van de balletmeester.

Met uitzondering van Frans Muriloff (Frans Schmitz), of liever, zijn vrouw (Murilova, Muriel Barnett) en Peter Leoneff (Coen Streng) hadden de meesten een zeer gelimiteerde kennis van zaken op dit terrein, hetgeen tot uiting kwam in een vakterminologie die bestond uit 'hupjes, draaitjes en glijtjes'. In Nederland was de kennis met betrekking tot de academische techniek tot halverwege de jaren twintig nihil, maar er waren voor die tijd dan ook nauwelijks Nederlandse girls in de revue te zien. Pas in de bloeitijd van de revue (1925-1940) kreeg ieder groot revuegezelschap of theater zijn eigen troupe chorus-girls; deze rage veroorzaakte behalve een reusachtige concurrentie ook voor een toenemende perfectionering van de optredens. Naast de 'huis-girls' engageerde een revueproducent dikwijls nog een groep buitenlandse girls want hier gold evenzeer: wat van ver komt is lekker.

Het was moeilijk om een goed beeld te verkrijgen van het aandeel en de kwaliteit van het academische ballet in de revue. De meisjes waren zeer verschillend van lengte, ronduit mollig, en stonden volkomen ingezakt op het toneel. Tezamen met de onregelmatige bewegingen doet dit eerder denken aan de jaarlijkse leerlingen-uitvoering van een amateurballetschool dan aan professionele danseressen. Toch tonen vele foto's ook talloze girls op spitzen, al dan niet gekleed in tutu. Dat gebeurde meestal in een finale-ballet. Behalve voor de balletten verzorgden de balletmeesters de reclames voor waspoeders, leren zolen en dergelijke in de revue, die werden opgevoerde tussen de verschillende acts. Daarin vertoonden de meisjes meestal een soort figuurdans op fietsen, ballen, rolschaatsen, enzovoort. Dit roept meer associaties op met circusacts zoals een ijspantomime, dan met ballet.

De titels van programma-onderdelen werden vaak aangevuld met de term ballet, maar gezien de pompeuze aankleding van de artiesten lijkt het aannemelijker dat we hier te maken hebben met een sfeer- of situatie-schets waarin pure dans werd afgewisseld met pantomimische taferelen of zang. Dat de florissante en vaak zware kostuums de bewegingsvrijheid belemmerden, leek geen bezwaar te zijn voor de satisfactie van het publiek.

Het is de achterliggende informatie over de manier waarop de dans in het algemeen en het ballet in het bijzonder werd vorm gegeven, die doet beseffen dat de kwaliteit ervan niet beantwoordt aan het huidige beeld dat wij van academisch ballet hebben. Wanneer de girls zich op spitzen vertoonden, bleef dat beperkt tot het balanceren op de teenpunten. De academische dans die ten tonele werd gebracht berustte niet zozeer op de technische kennis van de danseressen dan wel op de herinnering aan een danskunst die door hen werd getypeerd middels enige karakteristieke bewegingen en het dragen van de bijbehorende kleding. Het betrof dus vooral de herinnering aan een vorm van dansen waarvan de techniek in vergetelheid was geraakt en alleen de uiterlijke kenmerken in ieders gedachten voortleefden.

Het staan op de spitzen was een kunst op zich geworden en aangezien het publiek toch geen kennis van zaken had, nam het kennelijk genoegen met bewegingen die weinig met balletkunst, doch slechts met een nostalgisch verleden te maken hadden. Er werd dus meer een balletkunst gesuggereerd dan daadwerkelijk beoefend.

Desondanks waren de revue-critici in de jaren twintig en dertig laaiend enthousiast over hetgeen de chorusgirls ten tonele brachten. Dit oordeel omvatte natuurlijk meer dan de verrichtingen op de pointes. Hun beoordeling van de girls moet dan ook gezien worden in het kader van de gehele voorstelling; deze recensenten beoordeelden niet alleen de dans maar een totale revue, waar de intermezzi van de girls een deel van uitmaakten. Hierin stonden de dansprestaties niet op zichzelf, maar hadden, evenals bij de opera en in het circus, een functie binnen de totale mise-en-scène.

Er is in alle drie de gevallen meer gebruik gemaakt van datgene wat het ballet nog had nagelaten, dan dat er ook maar enigszins een poging is gedaan om er een constructieve bijdragen aan te leveren. Ik ben van mening dat de opera en het circus, evenals de revue, alleen de uiterlijke kenmerken van het ballet hebben gebruikt. Danseressen in tutu en op spitzen riepen de herinnering op aan het ballet in haar glorietijd en de kunstjes vermaakten het publiek. Of de uitvoering van de techniek ook werkelijk voldeed aan de eisen die het ballet aan haar uitvoerders stelde, scheen er niet zozeer toe te doen; wat dat betreft hadden zowel de balletmeesters als het

publiek nauwelijks kennis van zaken. Waarschijnlijk is de angst voor het keurslijf waarin het ballet zich bevond in het laatste kwart van de negentiende eeuw bovenal een reden geweest om deze kunstvorm in zeer beperkte mate de ruimte te geven in de opera, het circus en de revue.

De critici die zich concentreerden op de dans als zelfstandige kunstvorm zullen andere maatstaven hebben gehanteerd om het ballet te beoordelen, dan bovengenoemde collegae. Ten eerste hadden zij een andersoortig referentiekader; naast hun bekendheid met en (wisselende) waardering voor de dans in de revue, volgden zij meer dan revue-recensenten de ontwikkelingen van het ballet in de opera en de moderne-dans. Ten tweede spraken de danscritici, met J.W.F. Werumeus Buning voorop, zich expliciet uit over de verwachtingen die zij hadden en de eisen die zij stelden aan het Nederlandse ballet als zelfstandige kunstvorm.

Het is opvallend dat deze critici na iedere poging om een avond lang dans op het schouwburgtoneel te brengen, telkens weer spreken over een eerste stap in de goede richting. Het betrof onder andere voorstellingen van Darja Collin en Igor Schwezoff, Ballets Igor Schwezoff, Ballet Yvonne Georgi en het Nederlandsch Ballet. Enerzijds houdt dit in, dat de elkaar opvolgende groepen in de ogen van de critici een steeds hoger niveau bezaten, anderzijds vertroebelt dit beeld de kans om aan de hand van recensies vóór 1940 een duidelijk keerpunt in de danskunst aan te geven.

De uitbanning van het ballet aan het einde van de vorige eeuw lijkt nodig te zijn geweest om het te ontdoen van alle verstarring en zielloosheid. De daarop volgende jaren 1900-1940, zou ik als een overgangsperiode willen zien waarin de invloeden van de moderne-dans van onmiskenbaar belang zijn geweest voor de latere heropleving van het ballet als zelfstandige kunstvorm. Daarnaast leefde de herinnering aan het ballet nog enige tijd voort in de opera, de revue, het variété en het circus. Iedere, al dan niet gelukte poging tot reconstructie, en de optredens van buitenlandse balletgezelschappen zorgden er uiteindelijk voor dat het publiek na vier decennia tenminste nog een idéé had van wat academische dans zou kunnen voorstellen. Maar het belangrijkste aspect in deze is wel de bekering van een aantal dansers zelf, die inzagen dat voor het uitdrukken van emoties door middel van dans een goede techniek onontbeerlijk was. Hun inspanningen en doorzettingsvermogen hebben ervoor gezorgd dat er na de oorlog in ieder geval een kleine groep mensen dermate bekend was met het ballet dat de opbouw van een nieuwe traditie na de Tweede Wereldoorlog mogelijk werd.

Monique Kienhuis
Talmaplein 34
6822 LL Arnhem

DANSHISTORIOGRAFISCHE ONDERZOEKSMETHODEN
EEN VERSLAG VAN EEN STUDIE NAAR METHODEN VOOR HISTORISCH DANSONDERZOEK

In dit *Bulletin* [zie pp.83 evv.] vraagt F.G. Naerebout zich bijna vertwijfeld af of het dansonderzoek in Europa academisch gesproken ooit wel een volwaardige rol zal kunnen spelen. Mijn antwoord hierop is 'ja, dit is mogelijk mits dansonderzoekers zich ervan bewust worden dat in een veld waarin zo weinig feitelijk) materiaal voorhanden is men uiterst zorgvuldig te werk moet gaan'.

Helaas kenmerkt dit bewustzijn tot op heden slechts weinig dansonderzoekers. In een poging hier de aandacht op te vestigen ga ik in mijn doctoraalscriptie *Springdance Festival, katalysator of gevolg van de ontwikkeling van de moderne dans in Nederland? Een studie naar (dans)historiografische onderzoeksmethoden* (1992) in op deze problematiek. Zoals de titel aangeeft richt ik me daarbij specifiek op de problematiek van de danshistoriografie.

In het eerste deel van deze scriptie zoek ik, uitgaande van de vraag 'Hoe tot een gedegen danshistorisch overzicht te komen?' naar methoden voor verantwoord danshistoriografisch onderzoek. In het tweede deel toets ik de in het eerste deel gevonden methoden op hun bruikbaarheid aan de hand van een voorbeeldonderzoek naar de geschiedenis van het Springdance Festival. Doel van dit voorbeeldonderzoek is om te achterhalen wat de effecten zijn van dit gedurende vijftien jaar jaarlijks gehouden festival op de algemene (sociale en beleidskundige) situatie van de moderne dans en op de artistieke ontwikkeling van Nederlandse choreografen. Hierbij ben ik uitgegaan van de vraag: 'Wat is het belang van het Springdance Festival voor de ontwikkeling van de moderne dans in Nederland?'. Het eerste deel geef ik hieronder in het kort weer. Een samenvatting van het voorbeeldonderzoek zal in een komend *VDO-Bulletin* verschijnen.

Hoewel velen zich door de jaren heen beklaagd hebben over het niveau van verschenen dans- en theaterhistoriografische werken en er zelfs door o.a. de Association Européenne des Historiens de la Danse hele symposia aan gewijd zijn, hebben tot nu toe slechts weinigen zich er ook werkelijk voor ingezet om het niveau van dit soort publikaties te verhogen. Twee theatertheoretici die dit wel hebben gedaan zijn de Britse danstheoretica Janet Adshead, die een algemeen model voor dansonderzoek ontwikkelde, en de Vlaamse theaterhistoricus Frank Peeters, die een specifiek op theaterhistoriografie gericht onderzoeksmodel samenstelde. Beide modellen zal ik hier nu kort bespreken.

Janet Adshead schetst in haar boek *The Study of Dance* (1981) een lijn waarlangs dansonderzoek naar haar mening zou moeten worden opgezet. Opvallend is dat zij zich hierbij niet beperkt tot één type onderzoek, zoals bijvoorbeeld het danshistoriografische, maar in één model alle mogelijke dansonderzoeken onderbrengt. Ze gaat niet in op de verschillen tussen bijvoorbeeld een onderzoek naar de oorsprong en geschiedenis van de dansen van de Aboriginals, de ontwikkelingen op het gebied van de danstherapie of een bepaalde choreografie van Balanchine. Ze stelt dat deze alle langs één en dezelfde lijn kunnen worden opgezet en afgerond.

Uitgangspunt vormt voor haar de idee dat iedere onderzoeker die de dans als autonome discipline wil bestuderen, uit zal gaan van één van de drie volgende standpunten: het standpunt van de 'idea', van de 'objects' of van de 'experiences'. Ze bedoelt hiermee dat de onderzoeker om drie verschillende redenen een bepaald onderzoek zal starten, namelijk vanuit een verlangen om ofwel te weten welke ideeën er heersen omtrent een bepaald aspect van de dans (bijvoorbeeld de artistieke waarde van de dans of de plaats van de dans in de maatschappij), ofwel meer te weten te komen over de dans zelf (bijvoorbeeld soorten of betekenissen), dan wel om te ontdekken hoe de diverse creatieve en uitvoerende processen verlopen en wat voor invloed deze hebben op de toeschouwer. Hoewel Adshead niet nader ingaat op de oorsprong van deze idee vertoont haar driedeling een overeenkomst met Poppers zogenaamde drie-werelden-theorie (K.R. Popper, *Objective Knowledge*, 1972), en lijkt zij hierdoor beïnvloed te zijn. Popper stelt in deze theorie namelijk dat een object (bijvoorbeeld 'de dans') als wereld gezien kan worden die uit drie ontologisch onderscheidbare subwerelden is opgebouwd: De culturele subwereld (theorieën, argumenten), de fysische subwereld (het object zelf) en de mentale subwereld (gedachten, kennis, waarnemingen). De onderzoeker kan daardoor volgens Popper het gekozen onderzoeksobject vanuit drie, met Adsheads drie uitgangspunten overeenkomende standpunten benaderen.

Adshead gaat er vervolgens van uit dat 'de dans' is op te delen in verschillende centrale begrippen ('central concepts') zoals de choreografie, de voorstelling en de beoordeling, en dat onderzoekers bij aanvang van hun onderzoek één van deze centrale begrippen tot uitgangspunt zullen kiezen. Hierna zullen ze via een keuze van één of meerdere subconcepten zoals bijvoorbeeld genre, stijl, structuur of methode, tot een logische onderzoeksopzet komen.

Ter verduidelijking van haar ideeën werkt Adshead hierna de genoemde centrale begrippen nog wat verder uit. Ze stelt dat het conceptuele kader van de choreografie op twee elementen steunt: 'practical knowledge' (de praktische kennis van de choreograaf) en 'factual knowledge' (de kennis van de structuur van een choreografie en van bestaande en gedurende verschillende stilistische perioden veranderde vormelementen). Ze wijst er tevens op dat dit laatst element veel hinder ondervindt van het transitorische karakter van de dans en het hieruit voortvloeiende gebrek aan uit het verleden overgebleven choreografieën.

Met betrekking tot het conceptuele kader van de voorstelling stelt ze dat ook hierbinnen twee elementen op de voorgrond treden, te weten de 'bodily competence' (de kennis van techniek-systemen behorend tot bepaalde genres en stijlen) en de 'interpretation' (de kennis en bekwaamheid van de danser). Binnen het conceptuele kader van de beoordeling gaat het volgens Adshead om het beargumenteren van vanuit diverse invalshoeken geplaatste uitspraken met betrekking tot de waarde en betekenis van bepaalde dansen. Deze beoordeling kan volgens Adshead op een

zuiver theoretisch niveau (bijvoorbeeld een analyse van de plaats van de dans binnen een 18e-eeuwse gemeenschap) en op een praktisch niveau (bijvoorbeeld het verklaren van relaties tussen elementen die aan bepaalde dansstructuren vorm geven) plaatsvinden.

Het eigenlijke onderzoek zal volgens Adshead via een onderzoeksreeks verlopen die binnen veel disciplines zal voldoen: omschrijving, analyse, interpretatie en evaluatie. Hoe dit alles precies in zijn werk moet gaan, vermeldt ze verder niet. Wel onderkent ze de problemen bij het analyseren van de structuur, de inhoud, mogelijke interpretaties en de betekenis van een dans ten gevolge van de nauwe band tussen 'uitvoerende' (bijvoorbeeld danser, recensent) en 'object' (bijvoorbeeld choreografie, recensie), en ze stelt dat deze band door de onderzoeker op de een of andere manier toch doorbroken zal moeten worden.

De toepassing van het hierboven geschetste model zal volgens Adshead in de praktijk via drie basismethoden geschieden: de theoretische methode (learning about; literatuurstudie), de praktische methode (learning by doing; dansen en experimenteren) en de evaluatieve methode (learning through appraisal; beoordeling van bestaand en experimenteel werk aan de hand van geschikte criteria). Deze drie methoden werkt ze voor elk van de bovengenoemde drie centrale begrippen in een model uit. Ze benadrukt het feit dat ze slechts in staat is in deze modellen een globaal overzicht van het totaal aan mogelijkheden te geven. Tevens wijst ze erop dat ieder onderzocht object binnen een bepaalde context geplaatst moet worden. Een context waarvan tijd (periode) en ruimte (geografische ligging) een belangrijk deel uitmaken. Op deze en andere context-bepalende elementen en hun plaats binnen het gehele onderzoek gaat Adshead echter verder niet in.

Over het geheel genomen blijven Janet Adsheads uitspraken met betrekking tot dansonderzoek in dit bijzonder breed opgezette en praktisch georiënteerde model vaag en globaal. Toepassing van dit model bij mijn onderzoek naar het Springdance Festival leidde tot de conclusie dat dit model in de eerste onderzoeksfase (het afbakenen van het onderzoeksgebied) goed bruikbaar is, in de tweede fase (het analyseren van de ontwikkeling van het festival binnen een politiek-economisch kader) echter minder. Ondanks de zogenaamde brede opzet van het model biedt het geen ruimte voor interpretatie van contextbepalende elementen. De door Adshead voorgestelde centrale begrippen bieden alleen de choreografisch georiënteerde onderzoeker mogelijkheden. De onderzoeker die in de dans als maatschappelijk systeem is geïnteresseerd, moet Adsheads model eerst aanpassen, alvorens er gebruik van te kunnen maken. Door de voorgestelde centrale begrippen te vervangen door alternatieve begrippen, zoals bijvoorbeeld 'programmering' of 'overheidsbeleid' kan Adsheads model wel worden toegepast. Immers, de drie basismethoden die Adshead bij actualisering van haar model voorstelt, kunnen in principe alle drie zo worden ingevuld, dat ze op deze begrippen van toepassing zijn. Desalniettemin is dit model, met name door zijn brede opzet voor de gespecialiseerde en ervaren dansonderzoeker te globaal en lijkt het beter geschikt als leidraad voor de beginner.

Frank Peeters presenteert in zijn proefschrift *Het Vlaamse volkstoneel; Jan Oskar de Gruyter en het Vlaamse Volkstoneel 1920-1924, een theater-historiografische studie* (1992) een specifiek op theaterhistoriografisch onderzoek toegesneden model. Hoewel Peeters in dit werk zuiver ingaat op de historiografie van het (tekst)theater

blijkt zijn model, met name door de aandacht die het schenkt aan de verwerking van relevant bronmateriaal, ook binnen de danshistoriografie goed bruikbaar.

Peeters brengt, in de overtuiging dat theaterhistoriografie een interdisciplinaire bezigheid is en dus vanuit verschillende invalshoeken bekeken moet worden, in zijn 'interdisciplinair model voor theaterhistoriografie' de ideeën samen van de Tartre School (Sovjet-semiotiek) en een drietal, uit verschillende disciplines afkomstige theoretici, te weten Fernand Braudel (sociologische historie), Erika Fischer-Lichte (theatersemiotiek) en Henri Schoenmakers (theatrale communicatiewetenschap). De basis van Peeters' model wordt gevormd door Braudels zogenaamde Annales-model, een model waarin perioden die voor een historicus van belang zijn (de 'durée') naar drie niveaus worden onderscheiden, te weten het niveau van het 'événement' (die gebeurtenissen die relatief kort, dat wil zeggen enkele minuten, uren of dagen duren), het niveau van de 'conjuncture' (die gebeurtenissen die vrij lang, dat wil zeggen enkele maanden tot enkele decennia duren) en het niveau van de 'structure' (die gebeurtenissen die lang, dat wil zeggen eeuwen duren). Volgens Braudel zal de historicus op ieder niveau een andere taak vervullen. Hij zal op het evenementiële niveau verbanden tussen gegevens (data) proberen te ontdekken, op het conjuncturele niveau regelmatigheden in de (geleidelijke) ontwikkeling (evolutie) van deze gegevens trachten vast te stellen en op het structurele niveau de mechanismen die deze regelmatigheden veroorzaken proberen bloot te leggen.

Door aan dit model het zogenaamde 'triadische model' van Erika Fischer-Lichte vast te koppelen, meent Peeters de huidige theaterhistoriografie te kunnen verbeteren. In dit model richt Fischer-Lichte zich op de descriptie, analyse en hiërarchisering van de verschillende tekensystemen die in het thea- ter aanwezig zijn. Naar haar mening ligt de taak van het theater in het voortbrengen van betekenis ('Bedeutung erzeugen') en dus de taak van de onder- zoeker in het ontleden van de gebruikte betekenisdragers. Evenals Braudel komt ook zij tot drie niveaus waarop dergelijk onderzoek kan plaatsvinden: Het niveau van het systeem (onderzoek naar die elementen – tekens/combinaties/betekenissen – die binnen een theatrale code in theorie ooit gebruikt zouden kunnen worden), het niveau van de norm (onderzoek naar die elementen die daadwerkelijk gebruikt zijn in een bepaalde periode/stijl enzovoort) en onderzoek op het niveau van de rede – uitvoering – (onderzoek naar die elementen die binnen één enkele voorstelling gebruikt zijn). Deze drie niveaus kunnen, verbonden aan een 'tijdsduur', net als die van Braudel respectievelijk als 'tijdloos', 'vrij lang' en 'kort' omschreven worden. Peeters meent daarom dat deze twee theorieën binnen één model kunnen worden samengevoegd.

Hiermee gaat hij naar mijn mening echter voorbij aan het onderscheid tussen Braudels 'structuur' en Fischer-Lichtes 'systeem'. Waar Braudel het heeft over een verschijnsel, namelijk het 'theater' als een zich gedurende eeuwen ontwikkelende gebeurtenis, daar heeft Fischer-Lichte het over voorstelbaarheden, namelijk mogelijk in het theatrale object integreerbare elementen. In haar gehele theorie gaat Fischer-Lichte niet in op het door Braudel als structuur aangeduide overkoepelende object 'theater'. Hoewel de duur van zowel 'de structuur' als 'het systeem' inderdaad als 'tijdloos' kan worden omschreven, hebben deze zaken verder niets met elkaar gemeen. Deze scheefgetrokken vergelijking weet Peeters te verdoezelen door zijn (historiografische) onderzoek voornamelijk op het niveau van de 'norm' af te laten spelen: in zijn onderzoek richt hij zich op voorstellingsreeksen en dus op elementen die daadwerkelijk en binnen een bepaalde periode toegepast zijn.

Peeters vervolgt de opbouw van zijn model met de integratie van de poly-systeemtheorie uit de Sovjet-semiotiek. Aan de hand van deze theorie kan de dynamiek van een bepaald systeem (bijvoorbeeld 'theater') worden vastgesteld en blootgelegd. Peeters meent dat in een goed historiografisch model dit aspect niet mag ontbreken. Toegepast op het systeem 'theater' geeft de poly-systeemtheorie, in haar meest vereenvoudigde vorm, het volgende beeld van de dynamiek van dit systeem. Het theatersysteem wordt gekenmerkt door (minimaal) twee conjuncturen: een dominante conjunctuur (de canon) en de niet-dominante conjunctuur (de niet-canon). De canon staat vaak in nauwe verbinding met een sociaal-culturele bovenlaag waardoor ze zich lange tijd kan handhaven. Daarnaast staat de canon in verbinding met een aantal extra-systemische, al dan niet dominante conjuncturen. De niet-canon maakt, in de mate dat ze zich distinctief opstelt tegenover de canon, tegelijk de canon en zichzelf zichtbaar. De relatie tussen de canon en de niet-canon wordt vaak gekenmerkt door spanning en wel omdat de canon in het centrum van het systeem geleidelijk aan wordt verdrongen door de uit de periferie afkomstige niet-canon (centripetale beweging). De gecanoniseerde elementen verdwijnen uit het systeem of blijven hangen in de periferie (centrifugale beweging). Deze cyclus herhaalt zich continu.

Om tenslotte ook het communicatieve aspect van het theater in een historiografische onderzoek te kunnen betrekken, integreert Peeters als laatste Henri Schoenmakers' 'Model voor theatrale communicatie'. In dit model brengt Schoenmakers vijf fasen onder die zijns inziens het proces van theatrale communicatie kenmerken: de productiefase, de bemiddelingsfase, de enscenering-en receptiefase (gelijktijdig) en de verwerkingsfase. Deze componenten komen grosso modo overeen met de volgende deelnemers aan dit proces: Het theatergezelschap, de organiserende vereniging/de schouwburg, de uitvoerenden en de toeschouwers, en de recensenten. Schoenmakers legt er de nadruk op dat al deze deelnemers in hun optreden gestuurd worden door een aantal (persoonlijke) factoren waaronder fysieke, psychische en cognitieve, zodat het resultaat van een bepaald communicatie-proces sterk afhangt van de omstandigheden van dat moment.

Gekomen tot zijn uiteindelijke model vraagt Peeters zich vervolgens af in hoeverre het onderzoeksmateriaal zich laat analyseren, rangschikken en verklaren langs de door hem uitgezette theoretische lijnen. Het antwoord op deze vraag werkt hij uit in het zesde hoofdstuk van zijn proefschrift. Centraal in zijn onderzoek naar het systeem 'theater' als historisch object stelt hij de beschrijving en analyse van de conjuncturele dimensie van de verschillende normen die het op een bepaald moment kenmerken (met de nadruk op de analyse van het duratieve aspect van deze normen: het samenspel van ontstaan, bestaan en verdwijnen). Een groot probleem bij een dergelijk onderzoek is echter het transitorische karakter van het theater. Immers, het te onderzoeken evenement bij uitstek (de voorstelling) valt buiten het bereik van de onderzoeker.

Peeters concludeert hieruit dat, voordat men met het eigenlijke historische onderzoek kan beginnen, reconstructie van het te onderzoeken object noodzakelijk is. Daar reconstructie niet plaats kan vinden zonder bronmateriaal richt Peeters zich eerst aan de hand van Steinbeck op het ontwikkelen van een model voor de categorisering van bronmateriaal: het model 'functionele taxonomie van de bronnen'. Dit model geeft mijns inziens ook wanneer men geen voorstellingsreconstructie voor ogen heeft een zeker overzicht van de verscheidenheid in en de waarde van bron-

materiaal. Vervolgens kiest Peeters uit dit geheel aan bronnen de voor zijn onderzoek meest waardevolle en bepaalt hij zijn onderzoeksstrategie. Ten slotte stelt Peeters zich de vraag hoe het gevonden (evenementiële) bronnenmateriaal geoperationaliseerd kan worden opdat de onderliggende conjuncturen in hun structurele verband zichtbaar worden. Als antwoord stelt hij dat dit slechts kan via de volgende reconstruerende fase. Allereerst moeten de hoeveelheid en de identiteit van de normen die op een bepaald moment in het systeem werkzaam zijn, worden vastgesteld. Vervolgens moet het conjuncturele verloop (la durée) van de voor het onderzoek relevante normen worden bepaald, waarbij met name de aandacht uit dient te gaan naar het tijdstip van ontstaan en verdwijnen van een norm. Tenslotte moeten de hiërarchische schikking en herschikking in het systeem zichtbaar worden gemaakt. Uitgaande van de kernvraag 'Waarom deze auteur in dit seizoen met welk effect en met welke middelen?' (naar Tindemans, zie Peeters 1989, p.97) kan volgens Peeters op deze manier tot een goede reconstructie gekomen worden en daarmee tot een goed historiografisch werk. Tot slot wijst Peeters er nog op dat de onderzoeker de waarde en vooral betrouwbaarheid van zijn bronmateriaal goed in de gaten moet houden. Interessant zijn wat dat betreft de zgn. receptie-bronnen aan de hand waarvan die momenten waarop zich 'breuken' in het receptiegedrag van recensent voordoen, te lokaliseren zijn. Op deze momenten zouden immers de conjuncturele (tegen)stromingen waarvan de recensent drager is zichtbaar kunnen worden. Helaas gaat Peeters niet in op de door hem zelf opgeworpen vraag hoe deze momenten in het receptie-corpus gevonden kunnen worden. Toch is deze vraag van groot belang. Het zou de historiograaf immers veel tijd en moeite sparen wanneer een bruikbare methode bestond, aan de hand waarvan breukvlakken opgespoord zouden kunnen worden, zodat de onderzoeker snel tot een betrouwbare selectie van het gevonden receptiemateriaal kan komen.

Al met al biedt Peeters' model de dans/theaterhistoriograaf voldoende houvast. Door de 'gelaagdheid' van dit model kan het zowel door de zuiver choreografisch–geörienteerde dansonderzoeker als door de in de institutionele aspecten van de dans geïnteresseerde (dans-)historiograaf gebruikt worden. Door, in navolging van Braudel, binnen het historiografisch onderzoek drie niveaus te onderscheiden, maakt Peeters het de breed georiënteerde historiograaf mogelijk om zijn object niet alleen (à la Adshead) op micro- (evenementieel) niveau te bestuderen maar ook op macro- (conjunctureel of zelfs structureel) niveau. En door toevoeging van de poly-systeem–theorie uit de Sovjet-semiotiek kan de onderzoeker zijn onderzoeksobject in een (breed) kader plaatsen.

Bij toepassing blijkt echter dat dit model bij onderzoek naar een uit meerdere facetten opgebouwd onderzoeksobject (bijvoorbeeld 'vijftien jaar Springdance Festival') niet zonder meer inzetbaar is. De door mij gestelde vragen met betrekking tot de verhouding tussen het Springdance Festival en de artistieke en politieke situatie van de dans in Nederland deden het oorspronkelijke onderzoeksobject (Nederlandse theaterdans) in drie delen uiteen vallen: Nederlands beleid ten aanzien van moderne dans, Springdance Festival, Nederlandse choreografen. Ieder facet vormde een eigen 'systeem' en bracht dus een eigen 'norm-verhouding' met zich mee. Hierdoor moest Peeters' model voor elk facet afzonderlijk doorlopen worden. Om tot een uitspraak te kunnen komen werden de afzonderlijke resultaten vervolgens met elkaar verbonden.

Helaas gaat Peeters in zijn model niet in op de mogelijke complexiteit van de normverschuivingen binnen een bepaald systeem. Het Springdance-onderzoek toont echter aan dat de verschuivingen binnen verschillende (sub)systemen van grote invloed op elkaar en dus op de uiteindelijke normverschuiving binnen het overkoepelende systeem kunnen zijn. Dit kan grote gevolgen hebben voor het bepalen van de oorzaak van normverschuivingen binnen dit overkoepelende systeem. Op een analyse van dergelijke processen is Peeters' model dus jammer genoeg niet ingesteld. De door Peeters opgenomen theorieën van Erica Fischer-Lichte en Henri Schoenmakers heb ik tijdens mijn onderzoek niet gebruikt, zij lijken mij van groter belang voor de choreografisch geörienteerde dansonderzoeker dan voor de in contextuele elementen geïnteresseerde historiograaf.

Ten slotte wil ik naar aanleiding van mijn onderzoek opmerken dat de suggestie die Peeters wekt dat ontwikkelingen op het conjuncturele niveau (bijvoorbeeld 'vijftien jaar Springdance') onlosmakelijk verbonden zijn met gebeurtenissen op het evenementiële niveau (bijvoorbeeld 'één voorstelling), naar mijn mening onjuist is. Het blijkt namelijk dat conjuncturele elementen als autonome objecten kunnen worden omschreven, zonder daarbij de inhoud (evenementiële elementen) te hoeven betrekken.

Literatuur:

Adshead, J., *The study of dance*, London, Dance Books, 1981

Fischer-Lichte, E., *Semiotik des Theaters, Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1983

Fischer-Lichte, E., *Semiotik des Theaters, Band 3: Die Aufführung als Text*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1983

Peeters, F., *Het Vlaamse volkstoneel; Jan Oskar de Gruyter en het Vlaamse Volkstoneel 1920-1924, een theaterhistoriografische studie*, Leuven, Vlaams Theater Instituut, 1989

Peeters, F., 'Development of a tentative method of theatre historiography', *Nordic Theatre Studies*, special international issue 'New directions in theatre research', Proceedings of the 11th FIRT-IFTR Congress (selection), ed. Willmar Sauter, 1990

Schoenmakers, H., 'Publieksonderzoek in het kader van voorstellingsanalyse, deel 1', *Tijdschrift voor Theaterwetenschap* (1979) 2, pp. 37-52

Tan, E., 'De plaats van de receptie-theoretische benadering', *Tijdschrift voor Taal beheersing* 2 (1982) 4

Yvette Zellerer
Ceintuurbaan 135/2
1072 GA Amsterdam

MORBUS GALLICUS

EEN BIBLIOGRAFISCH OVERZICHT VAN DE RECONSTRUCTIE-GEDACHTE IN DE BESTUDERING VAN DE DANSEN VAN DE KLASSIEKE OUDHEID, IN HET BIJZONDER DE DANSEN VAN HET OUDE GRIEKENLAND

Kunnen we (en moeten we) proberen de feitelijke bewegingen van de dansen van de klassieke Oudheid te reconstrueren, om onze nieuwsgierigheid te bevredigen, om de dansen in kwestie weer uit te voeren of om verdere research mogelijk te maken? Tot in de negentiende eeuw was er sprake van een voortdurende belangstelling voor de dans van de Oudheid, teneinde daar inspiratie en richtlijnen voor het theater te vinden. Meer niet. Pas tegen het einde van de vorige eeuw zien we uitgewerkte pogingen de bewegingen zelf te reconstrueren, een voortzetting van vooral achttiende-eeuwse bemoeienissen, maar met een nieuwe wending. Dit streven tot ontdekken van 'wie es eigentlich gewesen' leeft tot op de dag van vandaag. Hieronder wordt een deel van de publicatiegeschiedenis op dit terrein nagegaan en becommentarieerd. Het betreft materiaal onttrokken aan het manuscript van mijn dissertatie *The dance in ancient Greece*, te verschijnen, waarin het een en ander uitvoeriger aan de orde zal komen.

Uitgangspunt is het werk van Maurice Emmanuel (1862-1938), musicoloog en componist. Zie voor literatuur over Emmanuel de verwijzingen in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. Emmanuel schreef een reeks zeer invloedrijke werken: *De saltationis disciplina apud Graecos*, Parijs 1895 (Emmanuels *thèse*); *Essai sur l'orchestique grecque*, Parijs 1895 (zijn *thèse supplémentaire*); *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Parijs 1896 (publieksuitgave van de *thèse supplémentaire*); en 'La danse grecque antique', *Gazette des Beaux Arts* 15 (1896) 291-308 (een artikel dat alles nog eens samenvat). De Latijnse dissertatie is een boeiende analyse van het Griekse dans-vocabulaire, bijna ethnosemantiek *avant la lettre*: een ondergewaardeerd boek. De *thèse supplémentaire* is iets heel anders: daar verwerpt Emmanuel vrijwel alle geschreven bronnen en concentreert zich op vaasschilderingen en reliëfs. Zijn uitgangspunten daarbij zijn: de bewegingen weergegeven in de antieke kunst zijn gelijk aan de bewegingen van het Franse klassieke ballet, en de afbeeldingen kunnen gecombineerd worden tot analytische series, als een soort filmpjes (de film bestond nog niet, dus verwijst Emmanuel naar chronofotografie). Noch het ene, noch het andere uitgangspunt lijkt echter op basis van de bronnen verdedigbaar.

La danse grecque antique d'après les monuments figurés werd een bestseller. Nog in 1916 werd het (slecht) vertaald in het Engels (*The antique Greek dance after sculptured and painted figures*), een vertaling opnieuw uitgegeven in 1927. Steun voor Emmanuel zien we bij ondermeer H. de Soria, *Histoire pittoresque de la danse*, Parijs 1897, en R. Charbonnel, *La danse. Comment on dansait, comment on danse*, Parijs 1899, beide weinig betrouwbare dansgeschiedenissen met extreme reconstructie-claims. Veel gematigder is V. Svetlov, 'Istoritcheskii otcherk drevnei choregrafii', in *Yezhegodnik Imperatorskich Teatrov* 1899-1900, 2nd supplement, 29-120, een zeer competent overzicht van de dans van 'Darwin' tot de vroege Middeleeuwen, waarin Emmanuel genoemd wordt, maar niet overheerst. De reconstructie-gedachte kreeg natuurlijk vanaf de eeuwwisseling de wind mee door de ophef over de optredens van Isadora Duncan. Uitgesproken aanhangers van Emmanuel zijn de danseres-archeologe M.A. Hincks: zie haar (niet bijzonder indrukwekkende) artikelen 'The dance in Ancient Greece', *Nineteenth Century and After* 59 (1906) 447-457; 'The dance and the plastic arts in Ancient Greece', *Nineteenth Century and After* 61 (1907) 477-489; 'Representations of dancing on early Greek vases', *Revue Archéologique* 14 (1909) 351-369; en 'Le kordax dans le culte de Dionysos', *Revue Archéologique* 17 (1911) 1-5. Verder F. de Ménil, in zijn onbruikbare *Histoire de la danse à travers les âges*, Parijs s.a. (ca. 1905) en S.N. Khudekov, in zijn verder zeker niet onredelijke *Istoriya tanchev'*, deel 1, St.Petersburg 1913. L. Séchan produceerde een uiterst geleerd en nog altijd zeer bruikbaar artikel over de dans in het grote *Dictionaire des Antiquités grecques et romains* (s.v. 'Saltatio', in deel 4 (Parijs 1909) 1025-1054), maar is onkritisch ten opzichte van Emmanuel en sterk geporteerd voor reconstructie. Kritiek op Emmanuel is zeldzaam: O. Bie, *Der Tanz*, Berlijn 1906 (nieuwe editie 1919) is een van de weinigen die Emmanuels ideeën niet zozeer links laat liggen, als wel expliciet verwerpt.

L. Séchan produceerde in aansluiting op zijn bovengenoemde artikel van 1909 een monografie, *La danse grecque antique*, Parijs 1930, nog altijd bruikbaar, maar zeer sterk gericht op reconstructie (een derde deel van de tekst handelt niet over de Oudheid, maar over Duncan en anderen in die sfeer). Het reconstructie-streven bloeide nog altijd: zie bijvoorbeeld het nog steeds veelgelezen, maar zeer overgewaardeerde *Dance. A short history of classic theatrical dancing*, New York 1935, van L. Kirstein, die lovend spreekt over Emmanuel en Séchan. Anderen kwamen, (schijnbaar?) onafhankelijk van Emmanuel, met eigen recepten voor het doen herleven van dansen uit de Oudheid, ondermeer I. Lexova, *Ancient Egyptian dances*, Praag 1935 (= *O staroegyptském tanci*, Praag 1930); D. Watts, *The renaissance of the Greek ideal*, Londen 1914; R. Ginner, *The revived Greek dance. Its art and technique*, Londen 1933; en I. Mawer, *The art of mime*, Londen 1932. Behalve de voorzichtige Lexova heeft dit wetenschappelijk gesproken allemaal niets om het lijf.

Ondanks deze vier decennia animo begon in de jaren dertig de reconstructiegedachte, in publicaties én op het toneel, terrein te verliezen. Mensen uit de danswereld keren zich er expliciet tegen, zie bijvoorbeeld T. Karsavina, *Theatre Street*, Londen 1930; I. Schwezoff, *Borzoi*, Londen 1935, en, zeer overtuigend verwoord, A. Enters, 'Dance credos and the "Greeks"', *The Hound & Horn, a Harvard Miscellany* 5 (1931-32) 292-305. Wetenschappers laten de Oudheid links liggen (dat is iets nieuws: symptomatisch is C. Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlijn 1933, waar Griekenland wordt afgedaan in zes, weinig nuttige, van de 300 pagina's), houden

zich afzijdig of verwerpen reconstructie met krachtige argumenten. Dat laatste werd consequent gedaan door L.B. Lawler, de meest gezaghebbende stem op het gebied van het onderzoek van de dans van de Griekse Oudheid in de jaren veertig en vijftig, met een productie van een vijftigtal artikelen en drie monografieën: *Terpsichore. The story of the dance in ancient Greece*, New York 1962, *The dance in ancient Greece*, Londen 1964 (reprint Middletown 1978), en *The dance of the ancient Greek theatre*, Iowa City 1964 (reprint Iowa City 1974). *The dance in ancient Greece* is overigens, hoewel niet in alle opzichten bevredigend, nog altijd de beste synthese over de dans van het oude Griekenland: wie informatie zoekt kan daar het beste beginnen.

Toen Ruby Ginner een nieuw boek over de Griekse dans en de reconstructie daarvan schreef, *Gateway to the dance*, Londen 1960, leek het tij gekeerd: recensenten haalden slechts de schouders op en gingen het debat niet eens meer aan (zie bijvoorbeeld H.J. Rose in *Classical Review* NS 11 (1961) 176). Maar inmiddels was in Parijs in 1955 Germaine Prudhommeau gepromoveerd, en in 1965 verscheen de herziene versie van een deel van haar dissertatie. In één klap waren we terug bij Emmanuel. We mogen, met Emmanuel, Séchan en Prudhommeau, wel van een Franse school spreken. Het reconstrueren is kennelijk een *morbus gallicus*, een 'Franse ziekte'. De twee fraaie delen van Prudhommeau's *La danse grecque antique*, 725 pagina's, 870 illustraties, zijn een soort remake van Emmanuel, die wel als groot inspirator genoemd wordt, maar toch nog onvoldoende credit krijgt (zoals ook L. Séchan opmerkte in zijn recensie-artikel, 'Une nouvelle étude de la danse grecque antique', *Revue des Etudes Grecques* 80 (1967) 301-307 & 81 (1968) 460-468. Een verlaat eerherstel voor Emmanuel, maar ook nog veel zelf-bewieroking, zien we in Prudhommeau, 'Une thèse sur la danse en 1895: essai sur l'Orchestique Grecque de Maurice Emmanuel', *La Recherche en Danse* 1 (1982) 21-27). De uitgangspunten van Prudhommeau zijn exact die genoemd bij mijn bespreking van het werk van Emmanuel. Hier geldt dus ook dezelfde kritiek: de uitgangspunten zijn onbewijsbare apriori's. Maar daar komt bij dat het werk van Prudhommeau aan alle kanten feilen vertoont. Onkritische lofuitingen door voornamelijk Franse recensenten, zoals J. Marcadé en M.-F. Christout, en de regelmatige opname zonder commentaar van Prudhommeau's werk in bibliografische overzichten (bijvoorbeeld E.K. Borthwick, s.v. 'Dance ii: Western Antiquity' in de gezaghebbende *New Grove Dictionary of Music and musicians* deel 5 (Londen 1980) 178-180, met vermelding zonder meer van Emmanuel, Séchan and Prudhommeau) maken dat deze waarschuwing niet overbodig is.

Prudhommeau zelf propageert nog immer de reconstructie: haar artikel over Emmanuel in *La Recherche en danse* is reeds genoemd; daar komen bij: *Histoire de la danse*, Parijs 1982-83, een overzichtswerk dat de onwetende maar beter kan vermijden, en 'Aux origines de la danse', *La Recherche en danse* 2 (1983) 13-20, een toepassing van haar theorieën op pre-historische kunst. In Amerika vinden we nog enkele geïsoleerde gevallen, bijvoorbeeld M. Coros, 'Phenomenology and methodology of an experimental class in dance of ancient Greece', *Journal of the Association of graduate dance ethnologists, Los Angeles* 3 (1979-80) 31 (samenvatting van een master's thesis, Los Angeles 1979). De invloed van Prudhommeau's werk bleek gering. Binnen de kring van specialisten op het gebied van dansonderzoek betreffende de antieke wereld wordt de reconstructie-gedachte niet langer serieus genomen. Maar niet-specialisten staan open voor vele invloeden van buitenaf en blijken

reconstructie nog altijd een boeiende optie te vinden: A. Haskell, *Balletomania then and now*, New York 1977, schrijft in een postscript bij de oorspronkelijke tekst uit 1934: 'there is strong evidence to suggest that ballet is closer to Greek dancing than certain styles borrowed from Greek vase painting' (p.36, vgl.64), wat men kan beschrijven als een anti-Duncan, pro-Prudhommeau houding. G. Tani, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, deel 1, Florence 1983, heeft het over het Griekse karakter van de 'danza academica', en van de moderne dans (Dalcroze, Duncan), en prijst Emmanuel, Séchan en Prudhommeau. De *Imperial Society of Teachers of Dancing*, waaronder de nog florerende *Greek Dance Association* van Ginner resorteert, heeft Ginners boeken herdrukt en prijst haar *Gateway* aan als een 'standard work' over de dans in de Oudheid, wat toch werkelijk veel te veel gezegd is. Kortom, het is dus noodzaak niet te vertrouwen op informatie uit de tweede hand, en dan bijvoorbeeld de heel leesbare Lawler ter hand te nemen.

In de huidige context moeten we bij nog één ding stilstaan: de gedachte dat in Griekenland dansen vele eeuwen in de traditie bewaard zijn gebleven, zodat we niets moeizaam hoeven te reconstrueren aan de hand van een vaasschildering, maar gewoon de levende traditie of de relicten kunnen gaan zien. Al in de achttiende eeuw wordt dit idee van antiek Griekse dans die nog leeft in het contemporaine Griekenland, geopperd. In de negentiende eeuw vinden we de gedachte bij ondermeer F. Fertiault, *Histoire anecdotique et pittoresque de la danse chez les peuples anciens et modernes*, Parijs 1854, en R. Voss, *Der Tanz und seine Geschichte. Eine kulturhistorisch-choreographische Studie*, Erfurt 1868, Berlijn 1869. In de twintigste eeuw bij F. de Ménil, *op.cit.*; J.C. Lawson, *Modern Greek folklore and ancient Greek religion. A study of survivals*, Cambridge 1910 (heel voorzichtig); F. Weege, *Der Tanz in der Antike*, Halle 1926 (reprint Hildesheim 1976); D. Crosfield, *Dances of Greece*, Londen 1948 (heel onvoorzichtig). Voor de hele kwestie van het ongeremd zoeken van het oude Griekenland in het nieuwe: H. Eideneier, 'Hellenen - Philhellenen: ein historisches Miszverständnis?', *Archiv für Kulturgeschichte* 67 (1985) 137-159.

Het spreekt dat de Grieken zelf, door nationalistische sentimenten bevlogen, dit idee van continuïteit omarmden. Een prachtig voorbeeld hoe nationalisme de geschiedschrijving kan vertekenen wordt geboden door S. Staub, 'An inquiry into the nature of Yemenite Jewish dancing', in: D.L. Woodruff (ed), *Essays in dance research from the 5th CORD conference Philadelphia 1976* (New York 1978) 157-168. Aardig is dat ook de noorderburen van Griekenland, Albanië, Joegoslavië en Bulgarije, door vergelijkbaar nationalisme gedreven, een stuk van het klassiek Griekse erfgoed opeisen voor hun volksdansen; een voorbeeld: Z. Sako, 'De la génèse de la danse pyrrhique', *Studia Albanica* 9 (1972) 307-310. Voorbeelden van Griekse zijde zijn A. Philadelpheus, 'La danse antique', *L'Acropole* 1 (1926) 315-320; Kyriakides, geciteerd in T. Georgiades, *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949; V.K. Papagrestos, *Elliniki chori*, Athene 1960; T. & E. Petrides, *Folk dance of the Greeks. Origins and instructions*, Folkstone 1961; D. Stratou, *The Greek dances; our living link with Antiquity*, Athene 1966 (ook in Duitse en Griekse versie); eadem, *Mia paradosi, mia peripetia. I elliniki laïki chori*, Athene 1964 (overigens toont Stratou zich veel ingetogener in haar 'The Greek dances; how we found them and how we use them', *Dance Studies* 2 (1977) 14-33); Z. Nikoloudi, 'Gedanken über den Tanz in Griechenland', *Maske und Kothurn* 12 (1966) 54-56; A. Bikos, *Elliniki chori. Analisis kiniseon, chorografima, mousiki*, Athene 1969; F.

Anoyanakis, 'Heritage of Antiquity in Greek music today', *World of Music* 13,3 (1971) 26-41. De gedachte aan voortbestaan wordt gekoppeld aan die van reconstructie in *I archea Elliniki orchisis ke i Isadora Duncan*, Athene 1966. Verdere voorbeelden zijn te vinden in W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wenen 1977, en voor de achtergronden is zeer verhelderend M. Herzfeld, *Ours once more: folklore, ideology, and the making of modern Greece*, Austin 1982.

Momenteel is men ook in Griekenland wat voorzichtiger en terughoudender op dit vlak: zie bijvoorbeeld A. Raftis, *O kosmos tou Ellinikou chorou*, Athene 1985 (nu ook in Engelse vertaling; zie ook idem, 'Le corps, porteur de l'histoire sociale, la danse grecque', *La Recherche en Danse* 4 (1988) 43-54, of R. Loutzaki, *O paradosiakos choros stin Ellada. Mia proti anthropolojiki prosengisi: themata methodolojias ke praktikis*, Thessaloniki 1985. Beiden laten het bij een verstandig *non-liquet*. De veranderde toon van Stratou in 1977 is reeds genoemd. Ik kan hier alleen opmerken, dat de hele gedachte van eeuwenlang meer of minder ongewijzigd voortbestaan van een danstraditie op zeer veel bezwaren stuit. Ook deze weg om 'de oude Griek tot bewegen te brengen' berust op een lange reeks onverdedigbare aannamen. Wie iets wil lezen over de problemen die de continuïteitsgedachte met zich mee brengt kan beginnen met I. & P. Opie, 'Certain laws of folklore', in V.J. Newall (ed), *Folklore Studies in the 20th century* (Woodbridge 1980) 64-75; T. Buckland, 'Traditional dance, English ceremonial and social forms', in: J. Adshead & J. Layson (ed), *Dance history. A methodology for study* (London 1983) 162-175; J.W. Kealiinohomoku, 'Ethnic historical study', in: eadem (ed), *Dance history research. Perspectives from related arts and disciplines* (New York 1970) 86-97; eadem, 'Folk Dance', in: R.M. Dorson (ed), *Folklore and folklife, an introduction* (Chicago 1972) 381-404; K. Horak, 'Systematik des deutschen Volkstanzes', *Oesterreichische Zeitschrift für Volkskunde* 29 (1975) 119-141; of F. Hoerburger, 'Once again: on the concept of "folk dance"', *Journal of the International Folk Music Council* 20 (1968) 30-32.

Tot slot: elke reconstructie-poging, van wat dan ook, levert problemen op: potentieel oplosbare problemen op het vlak van de bronnen waarop we ons baseren, en veel onhandelbaarder problemen op filosofisch niveau. En ruimer: de neiging dans te willen bestuderen als beweging, ook indien we kiezen voor een historische invalshoek, botst niet zelden met de onhandelbaarheid van de bronnen. Vaak wordt dan de conclusie getrokken, dat helaas het onderwerp zich niet voor verdere bestudering leent. Onterecht: dans is een maatschappelijk fenomeen, en kan als dusdanig bestudeerd worden, ook wanneer de feitelijke bewegingen en choreografieën ons helaas onbekend zijn. Zo ligt het ook in het geval van de Oudheid. Het zou aanbevelenswaardig zijn indien dezer dagen tot een ruimer publiek zou doordringen, dat althans waar het de Grieken en Romeinen betreft, de hoop hun dansen ooit te doen herleven definitief is vervluchtigd en we ons heil elders moeten zoeken.

Frits Naerebout
Welterdreef 85
2253 LJ Voorschoten

APPARAAT

LOPENDE BIBLIOGRAFIE: ARTIKELEN

Opgenomen is een *selectie* van recente tijdschriftpublicaties op dansgebied (1990 en volgende jaren). Een beperkte 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 titels zijn in willekeurige volgorde gerangschikt en doorlopend genummerd. Trefwoordenindices en een lijst van gedépouilleerde tijdschriften te verschijnen in toekomstige jaargangen zullen het geheel helpen ontsluiten.

1 A.T. Fear, 'The dancing girls of Cadiz', *Greece & Rome* 38 (1991) 75-79
Dit artikel verzamelt het relevante materiaal, maar is verder zeer speculatief. Op grond van een passage bij Strabo (2.3.4-5) concludeert Fear dat de in de vroege keizertijd zo bekende danseressen al drie eeuwen eerder faam genoten. De dans waarmee de dansmeisjes uit Cadiz zoveel eer inlegden wordt door Fear gedetermineerd als een buikdans, die een onderdeel zou zijn van de oorspronkelijk Carthaagse cultuur van Cadiz. Helaas zijn dit oncontroleerbare beweringen.

2 J. Nevile, 'Certain sweet movements': the development of the concept of grace in 15th-century Italian dance and painting', *Dance Research* 9.1 (1991) 3-12
Nevile betoogt dat *gratia*, *grazia*, *sprezzatura* ook in de 15de eeuw reeds begrippen waren die vanuit het hofleven, waar aan de lichaamsbeweging bepaalde eisen gesteld werden, doordrongen in de schilderkunst en in het dansonderricht. Voor de 16de eeuw was een dergelijke link reeds gelegd door M. Franko in zijn *The dancing body in Renaissance choreography (c.1416-1589)*, Birmingham, Alabama 1986.

3 D.B. Coplan, 'Fictions that save: migrants' performance and Basotho national culture', *Cultural Anthropology* 6 (1991) 164-192
Coplan beschrijft hoe de Basotho (Lesotho) nieuwe 'performances' creëeren op basis van hun culturele tradities, 'performances' die tot doel heb de eigen identiteit, zoals geherformuleerd binnen de sociale kaders van het Zuid-Afrikaanse migrantendom, te helpen bewaren. De grenzen van Sesotho (taal/cultuur van de Basotho) als een

culturele identiteit worden getrokken in zogenaamde 'shebeen songs'. In deze context worden ook enige dansen, met name de *focho*, een erotische dans, besproken.

4 V. Erlmann, 'Migration and performance: Zulu migrant workers' *Isicathamiya* performance in South Africa, 1890-1950', *Ethnomusicology* 34 (1990) 199-220
Erlmann bespreekt een genre van Zulu muziek en dans voor mannenensemble. In de context van groeiende industrialisatie en urbanisatie is deze muziek een 'statement' van de zwarte migranten, die hun eigen sociale ruimte, niet exclusief stedelijk, niet exclusief plattelands, creëeren, teneinde als groep te overleven.

5 J. Kippen, 'In memoriam John Blacking (1928-1990): a personal obituary', *Ethnomusicology* 34 (1990) 263-270
6 K. Howard, 'John Blacking: an interview conducted and edited by K.H.', *Ethnomusicology* 35 (1991) 55-76
Een kort in memoriam met enige informatie over de in 1990 plotseling overleden befaamde musicoloog/dans-anthropoloog uit Belfast. Met name nuttig vanwege de bijvoegde lijst van Blackings publicaties. Meer over Blacking en de achtergrond van zijn werk is te halen uit het redelijk uitgebreide interview: belangrijk, ook al komt de dans niet uitvoerig ter sprake.

7 R. Moyle & A. Kaeppler, 'Letters to the editor', *Ethnomusicology* 34 (1990) 271-279
Een in pittige bewoordingen gesteld debat omtrent Moyle's boek *Tongan Music* en de recensie daarvan door Kaeppler in *Ethnomusicology* 33 (1989). Beide brengen naast andere zaken ook enige detailaspecten van de dans op Tonga ter sprake, met name terminologische kwesties.

8 J. Rimmer, 'Medieval instrumental dance music', *Music & Letters* 72 (1991) 61-68
Een besprekingsartikel waarin Rimmer harde noten kraakt inzake T.J. McGee (ed), *Medieval instrumental dances*, 1989. Zij trekt van leer tegen simplisme in de muzikale notatie, in het gebruik van afbeeldingen, enzovoort, alles gedacht vanuit de dans. Fundamentele methodologische overwegingen voor ieder die in de reconstructie van Middeleeuwse en Renaissance-dans geïnteresseerd is.

9 B. Coeyman, 'Theatres for opera and ballet during the reigns of Louis XIV and Louis XV', *Early Music* 18 (1990) 22-37
Aan de hand van de theaters in de Tuileries, Versailles en het Palais-Royal wordt een beeld gegeven van de ruimten waar opera en ballet op toneel gebracht werden, en van de mogelijkheden van die ruimten (acoestisch, toneeltechnisch, publieksmatig). Naast sociaal-historische implicaties wordt gewezen op het belang van een goede kennis van de ruimtelijke kaders om tot een verantwoorde reconstructie te kunnen geraken.

10 R. Petre, 'Six new dances by Kellom Tomlinson: a recently discovered MS', *Early Music* 18 (1990) 381-391
Petre geeft als voorschot op een integrale uitgave een bespreking van een autograaf van Tomlinson, opgedoken in Nieuw-Zeeland (nu in de bibliotheek van Wellington). Dit manuscript toont de Franse invloeden en de verwerking van die invloeden

in Engeland, en geeft verder zes geheel nieuwe dansen door Tomlinson (1716 en later), met muziek van de hand van Tomlinson en 'John' Loeillet. Enige pagina's uit het handschrift, met Feuillet-notatie, staan afgebeeld.

11 J. Matthews, 'They had such a lot of fun: the Women's League of Health and Beauty', *History Workshop* 30 (1990) 22-54
Beschrijving van een op commerciële basis opererende massabeweging, actief in de Angelsaksische wereld en bloeiend in de jaren dertig. De hooggestemde idealen ('Movement is life', 'racial health leading to peace') werden ondermeer uitgedragen in massademonstraties, waar bij ook 'precision dancing' werd vertoond. Enige foto's bij het artikel illustreren dit. Hoewel de tekst verder nauwelijks op dit aspect ingaat, is het artikel belangrijk omdat hier een minder bekend aspect van de grote internationale Körperkultur-beweging van de vooroorlogse jaren wordt blootgelegd, in een zeer doortimmerd betoog. Verbanden met bijvoorbeeld Duncan en Laban worden aangestipt.

12 J.-B. Yehouda Moraly, 'Compréhension de la féerie. 'Adame Miroir, un ballet de Jean Genet', *Revue d'Histoire du Théâtre* 42 (167) (1990) 279-288
Een korte verhandeling over het ballet *'Adame Miroir*, in 1948 geproduceerd door Roland Pétit, waarvoor Jean Genet het libretto schreef. Yehouda Moraly biedt enige informatie over het ballet (informatie die elders moeilijk te bekomen lijkt), maar wil voornamelijk het libretto duiden als een belangrijke voorproeve van het toneeloeuvre van Genet.

13 Y. Kendall, 'Rhythm, meter and *tactus* in 16th-century Italian court dance: reconstruction from a theoretical base', *Dance Research* 8.1 (1990) 3-27
Methodologisch belangrijk artikel waarin wordt ingegaan op één van de hoofdproblemen bij de reconstructie van zestiende-eeuwse Italiaanse dans (maar de toepasbaarheid van de hier gepresenteerde overwegingen is ruimer!), namelijk de coördinatie van muziek en beweging. In een appendix twee complete dansen uit Negri (1602) in facsimile plus Engelse vertaling.

14 G. Poesio, 'The story of the fighting dancers', *Dance Research* 8.1 (1990) 28-36
Rechttoe-rechtaan beschrijving van het gezelschap der Tramagnini dat vanaf 1845 in Italië optrad, in eigen voorstellingen of als figuranten, met als specialiteit de gymnastische wapendans. Vanaf ongeveer 1895 wordt *tramagnino* gebruikt als een generische term voor een mime-speler gespecialiseerd in de wapenhandel of een eenvoudig *porteur* die de ballerina moet torsen. Poesio plaatst het verschijnsel van deze 19de-eeuwse wapendansers in de context van het Italiaanse *ballo grande* van de tweede helft van de vorige eeuw. Drie afbeeldingen van costuumontwerpen uit 1889 completeren de tekst.

15 S. Prickett, 'Dance and the workers' struggle', *Dance Research* 8.1 (1990) 47-61
Prickett behandelt voorgeschiedenis, achtergronden en ontwikkeling van de Workers' Dance League, opgericht in 1932 en bloeiend in de jaren dertig. Deze bundeling van marxistische, dan wel marxistisch-geïnspireerde dansgroepen streefde naar dans door en voor arbeiders, dans met een propagandistische boodschap (antibourgeoisie, pacifistisch, pro-rassenintegratie). Pricketts belangwekkende artikel

belicht een aspect van de geschiedenis van de moderne dans in de VS dat niet onderschat mag worden. Enkele illustraties.

16 F.G. Naerebout, 'Snoode exercitien. Het zeventiende-eeuwse Nederlandse protestantisme en de dans', *Volkskundig Bulletin* 16,2 (1990) 125-155
Een analyse van de calvinistische aanval op het dansen, met name de geschriften van enkele vertegenwoordigers van de Nadere Reformatie en de acta van synoden, classes en kerkeraden, tussen de Synode van Dordrecht in 1578 en de vroege 18de eeuw, geplaatst binnen de ruimere context van het zogenaamde 'vroegmoderne beschavingsoffensief'. Tevens behandelt Naerebout de praktijksituatie: een overzicht van hetgeen er op het gebied van de theater- en gezelschapsdans in de zeventiende eeuw in de Verenigde Provincieën te koop was.

17 J. Milhous, 'David Garrick and the dancing master's apprentice', *Dance Research* 9.1 (1991) 13-25 [eerder verschenen in *Essays in theatre* 2.1 (1983) 19-31]
Een vernieuwend onderzoek naar de vraag hoe 18de-eeuwse Londense theaters hun dansers recruteerden, aan de hand de stukken rond een proces gevoerd in 1757, waarbij David Garrick, de actor-manager van Drury Lane, en Charles Lalauze, de balletmeester van Covent Garden betrokken waren. De figuur om wie het allemaal begonnen was, was John Dennison, als 'apprentice' aangenomen door Lalauze, maar zijn contract en meester ontrouw. Iets meer analyse van het gepresenteerde materiaal zou gewenst zijn.

18 J. Rimmer, 'Carole, rondeau and branle in Ireland 1300-1800: part II Social and theatrical residues 1550-1800', *Dance Research* 8.2 (1990) 27-43
Een technisch, zeer goed gedocumenteerd artikel over de dansvormen *carole*, *rondeau* en diverse typen *branle*, die in de Middeleeuwen in Ierland geïmporteerd werden en waarvan enkele, met name de *branles*, daarna in meerdere of mindere mate gemuteerd nog geruime tijd voortleefden. Met muziekvoorbeelden.

19 J. Laming, 'Les singeries de Marcel, or Marcel's antics', *Dance Research* 8.2 (1990) 44-48
Een korte analyse van een polemiek tussen Jean-Jacques Rousseau en Charles-Hubert Méreau. Inzet waren Rousseau's kritische woorden over de dansmeester Marcel te Parijs (overleden 1759) in zijn *Emile* van 1762. Méreau verdedigde Marcel in een open brief aan Rousseau. Laming geeft in Engelse vertaling Méreau's brief en Rousseau's antwoord daarop. Helaas wordt een eventuele ruimere portee van dit alles niet expliciet gemaakt.

20 T. Henry, 'Perry-Mansfield School of Dance and Theatre', *Dance Research* 8.2 (1990) 49-68
Een geschiedenis van de in de titel genoemde school, gesticht in 1914 en nog bestaand. Aan deze school kregen vele leidende figuren van de moderne dans in de VS hun opleiding. Henry behandelt met name de twee stichtsters, Charlotte Perry (1889-1983) en Portia Mansfield (1887-1979), hun achtergronden en lesmethoden. Met enige illustraties en bibliografie. Belangrijk voor wie geïnteresseerd is in de geschiedenis van de twintigste eeuwse dans in Noord-Amerika.

21 Vladimir Arkadyevich Telyakovsky, 'Memoirs', *Dance Research* 8.1 (1990) 37-46; 9.1 (1991) 26-39
Vertaling door N. Dimitrievitch van een deel van de memoires van Telyakovsky, vanaf 1898 directeur van de keizerlijke theaters (Bolshoi en Maly) in Moskou, waar in 1901 nog de theaters in Sint Petersburg bij kwamen. Telyakovsky bekleedde deze belangrijke positie tot 1917. De vertaalde fragmenten handelen over de balletgezelschappen te Moskou en Sint Petersburg tussen 1898 en 1903, met een enkele verwijzing naar later datum. Enkele illustraties.

22 J. de la Gorce, 'Guillaume-Louis Pecour: a biographical essay', *Dance Research* 8.2 (1990) 3-26
De eerste uitvoeriger biografie van de danser-balletmeester-choreograaf Pecour (1653-1729). Aan de hand van documenten wordt zijn carrière in detail gevolgd (en passant worden enige andere Pecours geïdentificeerd). Bijgevoegd is een lijst van de door Pecour gedanste rollen.

23 J. Pépin, '[recensie van J. Miller, *Measures of wisdom. The cosmic dance in classical and christian antiquity*, Toronto 1986]', *Phoenix* 44 (1990) 88-92
Een uitvoerige (en lovende) recensie van dit belangrijke boek.

24 N. Adra, '[Recensie van film *Circles-Cycles Kathak Dance*, 1989]', *American Anthropologist* 93 (1991) 252
25 J. Jhala, '[Recensie van film *Circles-Cycles Kathak Dance*, 1989]', *Ethnomusicology* 35 (1991) 311-312
Recensies van een film (non vidi) over de Kathak-dans van Noord-India, een Hindoe tempeldans die verder geëvolueerd is aan Turks-Iraanse islamitische vorstenhoven. De film, die dansfragmenten toont en een inleiding op/explicatie van muziek, achtergronden, enzovoort geeft, wordt door Adra in alle opzichten hoog geprezen, Jhala is iets kritischer (maar uiteindelijk toch lovend). De recensie van Adra bevat details over de verkrijgbaarheid.

26 J. van Dyke & D. Blumenfeld-Jones, 'When I dance I'm more of a soul', *Ballett International* 14/6 (1991) 8-12 [bekorte herdruk van een artikel in *Dance research Journal* 22/2 (1990)]
Onderzoek naar het zelfbeeld van meisjes en jonge vrouwen die ballet als beroep kiezen, aan de hand van zeven diepte-interviews met meisjes van 16 tot 18 jaar, die al 5 tot 14 jaar ballet oefenen.

27 R. Merz, 'Mirror, mirror on the wall... narcissism as a danger for the art of dance?', *Ballett International* 14/6 (1991) 13-17
Kritische opmerkingen over narcistische elementen in de balletpraktijk.

28 S. Reiter, 'Funding dance in the USA in the days of recession', *Ballett International* 14/3-4 (1991) 27-29
De betekenis van fund raising voor de Amerikaanse dans en theatercultuur in de jaren tachtig.

48 D. Vaughan, '*La Chatte* reconstructed. Another 'lost' work reconstructed by Millicent Hodson and Kenneth Archer', *Dancing Times* vol.81, no.972 (September 1991) 1109-1110
Het ballet *La Chatte* werd door Balanchine in 1927 gemaakt voor Diaghilev. Hodson en Archer, danshistorica en kunsthistoricus, reconstrueerden eerder Nijinksy's *Le Sacre du Printemps* en Balanchine's *Cotillon*. Het slechts matig informatieve stukje geeft wel enige verdere verwijzingen.

49 A.M. Jennings, 'A Nubian *zikr*. An example of African/Islamic syncretism in Southern Egypt', *Anthropos* 86 (1991) 545-552
Een artikel over *zikr*, een religieus ritueel waarbij men in trance geraakt door collectieve zang en beweging, in een Nubisch dorp, zoals uitgevoerd door de (mannelijke) leden van de Mirghanniya Soefi-orde, ter nagedachtenis van een overledene. Het bewegingselement wordt helaas niet in detail besproken; wel verdere literatuur. Aanvullend ten opzichte van de grote hoeveelheid literatuur over trance-dansen in de Maghreb.

50 L. Wrazen, 'Traditional music performance among Górale in Canada', *Ethnomusicology* 35 (1991) 173-193
Over het hoe, wat, wie en waarom van het muziekleven onder immigranten in het gebied van Toronto afkomstig uit Zuid-Polen (Górale). Boeiend betoog over wat gebeurt wanneer een traditioneel complex wordt overgeplant naar een nieuwe omgeving: met name het onderscheid tussen spontane en georganiseerde performances lijkt een mooie illustratie van Hoerburgers theorieën omtrent 'first' en 'second existence'. De dans speelt een centrale rol: deze paar-dansen, bekend als *góralski*, tonen een interessante eenheid van tekst, gezang, begeleidende muziek, gebaren en dansbeweging.

51 M.J. Adams, 'Celebrating women: girls' initiation in canton Boo, Wè/Guéré région, Côte d'Ivoire', *L'Ethnographie* 86.2 (1991) 81-115
Een uitgebreid artikel over de *plon*, meisjesinitiatie, in de Westafrikaanse gemeenschap van de Boo, waar Christendom noch Islam vaste voet hebben. Het hele verloop van de initiatie wordt beschreven: de excisie (besnijdenis), de periode van segregatie en de terugkeer in de samenleving. Tijdens de segregatie leren de meisjes liederen en dansen, en wel dansen in wat Adams noemt een 'high energy dance style', normaal voorbehouden aan mannen. Bij de 'coming out' volgt een grote dansdemonstratie, waar de meisjes hun nieuwgeleerde dansen tonen (hieronder bijzondere dansvormen: dans met kapmessen en dans met kleine stoeltjes). Adams besteedt veel aandacht aan het dansaspect; verschillende foto's illustreren het geschrevene.

52 M. Beukers, '"For the honour of the city". Utrecht city minstrels between 1377 and 1528', *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 41.1 (1991) 3-25
Een artikel over Utrechtse stadsspeellieden (vgl. van dezelfde auteur de monografie *Stadsspeellieden in 15de-eeuws Utrecht*, Utrecht 1987). Deze stadsspeellieden hadden ook een taak als dansmusici. Hoewel dit aspect in het onderhavige artikel niet of

nauwelijks wordt uitgewerkt, kunnen de verwijzingen naar archiefmateriaal mogelijk een nuttige wegwijzer vormen.

53 M.E. Kenna, '[Review of J.K. Cowan, *Dance and the body politic in Northern Greece*, Princeton 1990]', *Man* 26.3 (1991) 568-569
Lovende recensie van een belangrijk boek. Zie de uitvoerige recensie van dit boek in dit *Bulletin*, pp.68 evv.

54 C. Ashby, 'The siting of Greek theatres', *Theatre Research International* 16 (1991) 181-201
Fundamenteel artikel over de oriëntatie van antiek Griekse theaters (die, in hun rol als drama-theater, ook 'danstheaters' waren: centraal element is de *orchestra*, de 'dansvloer'). In zijn beoordeling van het (zeer volledig gepresenteerde) bewijsmateriaal maakt de auteur gebruik van comparatief materiaal betreffende de licht/zicht-situatie, van 16de-eeuws Londen tot en met Amerikaanse baseball- en football-stadions. De overwegend zuidelijke oriëntatie van de theaters roept twijfels op aan het veelal aangenomen tijdstip van opvoering (de vroege ochtend), benevens een reeks andere vragen. Een artikel dat zeker stimuleert om na te denken over het probleem in hoeverre de omstandigheden van de presentatie ('de dansruimte') in het verleden het gepresenteerde ('de dans') hebben beïnvloed.

55 B. Genné, 'Picasso and ballet', *The Dancing Times* vol.82, no.978 (March 1992) 545-547
Een korte inleiding op het ballethistorisch en kunsthistorisch belangwekkende thema van Picasso's samenwerking met Sergei Diaghilev, in de periode 1919-1924. Met enkele illustraties (één daarvan mogelijk minder bekend: Picasso's ontwerp voor 'Le Tricorne' in de New-Yorkse versie van 1943) en verwijzingen in de tekst.

56 B. Drysdale, 'On tap!', *The Dancing Times* vol.82, no.978 (March 1992) 530-531
Eerste aflevering in een serie gewijd aan de tapdans; behelst een korte historische inleiding, zonder verwijzingen, maar voldoende informatief om de niet-specialist die meer van de achtergronden van tap wil weten op een aantal goede sporen te zetten.

57 Foster, Susan L., 'Dancing culture', *American Ethnologist* 19 (1992) 362-366
Recensie-artikel naar aanleiding van J.K. Cowan, *Dance and the body politic in Northern Greece*, Princeton 1990 (zie ook de recensie in dit *Bulletin*, pp.68 evv.) en van C.J. Novack, *Sharing the dance: contact improvisation and American culture*, Madison 1990. Foster bespreekt beide werken als voorbeelden van verschillende benaderingswijzen binnen de dansantropologie, waarbij zij kritiek heeft op het feit dat Cowan zich richt op dance-events, niet op de dansen zelf, en op de betekenis van het dansen, niet de betekenis van dansbewegingen, dit in tegenstelling tot Novack.

58 Bouysse, Alain, 'Les habits de Persée, 1770', *Revue d'histoire du théâtre* 171 (1991) 231-241
Artikel over de aankleding van een Lully-spectakel uit 1770; pagina's 237 e.vv. zijn gewijd aan de costuums van de dansers. Het artikel is verlucht met meerdere afbeeldingen.

59 Hanna, Judith Lynne, 'Dance, protest, and women's "wars": cases from Nigeria and the US', in: G. West & R.L. Blumberg (edd), *Women and social protest* (New York 1990) 333-345
Feministische analyse van dans zoals door vrouwen gehanteerd als pressiemiddel om tot sociale verandering te komen.

60 Rostas, Susanna, 'The Concheros of Mexico: a search for ethnic identity', *Dance Research* 9,2 (1991) 3-17
De *concheros*, genoemd naar het instrument de *concha*, zijn de uitvoerenden van een danstype dat thuishoort in de syncretistische volksreligie van Mexico. De *concheros* vertegenwoordigen een belangrijke culturele stroming (alleen Mexico-stad en omgeving tellen al 10.000-15.000 *concheros*). Het dansritueel, waarvan Rostas ook repertoire, basispassen en 'events' beschrijft, helpt de deelnemers hun sociale en ethnische identiteit te definiëren: met name wordt het pre-Spaanse verleden benadrukt, meestal binnen de context van het catholicisme, soms ook daarbuiten. Rostas spreekt in deze context over 'reinventing pre-Spanish Mexico'. Hoewel *concheros* uit allerlei lagen van de bevolking afkomstig zijn, is fanatieke deelname toch allereerst een zaak van misfits en gemarginaliseerde jongeren. Dit sociaal aspect wordt minder goed uitgewerkt dan de (pseudo-)ethnische kant van dit intrigerende dansfenomeen.

61 Stanley, Eric, 'Dance, dancers and dancing in Anglo-Saxon England', *Dance Research* 9,2 (1991) 18-31
Een zoektocht door de schriftelijke bronnen uit de Angelsaksische periode (dus vóór 1066). De terminologie wordt uitgebreid ontleed. De conclusie is een negatieve, namelijk dat er, hoe interessant (en gecompliceerd) het een en ander taalkundig ook mag zijn, danshistorisch weinig of geen informatie over de dans in het vroege Engeland aan deze bronnen te ontlokken is.

62 Goff, Moira, 'Dancing. By Miss Santlow. The recorded 18th century dances of the time of Hester Santlow', *The Dancing Times* vol.82, no.979 (April 1992) 646-648
Kort, maar doorwrocht artikel over de befaamde danseres Hester Santlow, actief te Londen tussen 1706 en 1733. In het bijzonder wordt aandacht besteed aan de door Miss Santlow uitgevoerde dansen waarvan een notatie bestaat. Moira Goff en Jennifer Thorp werken aan een reconstructie van (onder meer) de betreffende dansen. Met een aantal voetnoten die doorverwijzen naar bronnenmateriaal.

63 Goff, Moira & Jennifer Thorp, 'Dance notations published in England c. 1700-1740 and related manuscript material', *Dance Research* 9,2 (1991) 32-50
Een vóórpublicatie, attenderend op de bibliografische studie van tussen 1700 en 1740 in Engeland gepubliceerde notaties van hof- en theaterdansen. Het betreft meer dan 80 dansen (plus nog enkele alleen in manuscript bewaard), allemaal in Beauchamp-Feuillet-notatie. Het artikel behandelt enkele algemene kenmerken van deze notaties (m.n. het uitgeverswezen wordt toegelicht) en geeft een voorbeeld van een bibliografische beschrijving van één item. Zeer nuttig vanwege het geboden totaaloverzicht en de annotatie.

64 Milhous, Judith, 'Dancers' contracts at the Pantheon Opera House, 1790-1792', *Dance Research* 9,2 (1991) 51-75
Onder de Pantheon Opera House Papers, onderdeel van een Londens privé-archief, bevinden zich bijna 50 contracten met dansers, waaronder grootheden als de Daubervals, de Didelots, de Viganòs, Hiligsberg, D'Egville (D'Egueville), en vele anderen. Een aantal van deze contacten worden in extenso geciteerd. Het materiaal werpt veel licht op de salarissen van dansers in de periode in kwestie, en daarmee op de positie van de dans temidden van de andere podiumkunsten. Prima gedocumenteerd.

65 Venable, Lucy, 'Archives of the dance (13): Laban Writer: there had to be a better way', *Dance Research* 9,2 (1991) 76-88
Een aflevering in deze reeks die nogal afwijkt van wat vooraf ging. In het kort wordt de geschiedenis van de mechanische verwerking van Labanotation geschetst: Letrasets, IBM-bolletjes en computerprogramma's. Van die laatste categorie is er nu een effectieve versie, LabanWriter voor de Apple Macintosh Plus of beter (met de nodige hard- en software); dat programma is gratis verkrijgbaar bij LabanWriter, Department of Dance, The Ohio State University, 1813 N. High Street, Columbus, OH 43210, USA. Venable geeft enige voorbeelden van de werkschermen van dit programma.

66 Heikkilä, Kai, '"Now I have the mind to dance". The references of the chorus to their own dancing in Sophocles' tragedies', *Arctos* 25 (1991) 51-68
Heikkilä bespreekt de plaats van de zelfreferentie door het koor van de tragedie, dat wil zeggen de passages van de gezongen poëzie waarin het koor verwijst naar het eigen dansen, binnen de dramaturgische totaliteit. Aardige opmerkingen over individuele passages en stellingname in het recente debat inzake een aantal van de aspecten van de koorzang in de tragedie, maar veel speculatief gepraat (met name over Sophocles' *Ajax* 701) zonder duidelijke basis in het bronnen materiaal.

67 Muellner, Leonard, 'The simile of the cranes and pygmies: a study of Homeric metaphor', *Harvard Studies in Classical Philology* 93 (1990) 59-101
Het gaat in dit artikel in de eerste plaats om de metaforen in het derde boek van de *Ilias*, maar op pp.90-95 wordt aandacht geschonken aan de zogenaamde *geranos*, de kraanvogeldans, van het eiland Delos. De vele vragen rond deze dans kan ook Muellner niet beantwoorden, maar hij ziet wel kans een nieuw gezichtspunt te introduceren: de *geranoi*, 'de kraanvogels', als dansers die zich ontpoppen als strijders, zoals in de *Ilias* de danser Paris zich ontpopt als strijder. Verder ook nog boeiende opmerkingen over Aphrodite en Artemis en de dans.

68 Wimmer, E., 'Tanz und Tanzmusik in Ueberlieferung und Gegenwart', *Bayerische Blätter für Volkskunde* 17 (1990) 179-183

69 Guest, Anne Hutchinson, 'Nijinsky's own Faune', *The Dancing Times* vol.82, no.976 (January 1992) 318-319 & vol.82, no.977 (February 1992) 424-426
Artikel in twee delen naar aanleiding van de publicatie van Guest & Claudia Jeschke, *Nijinsky's Faune restored. A study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score, L'apres-midi d'un Faune and his dance notation system, revealed, translated into La-*

banotation and annotated. Guest zet uiteen hoe zij en Jeschke het Nijinsky-manuscript in de British Library ontraadselden; zeer boeiend vanuit het oogpunt van de choreografie van Nijinsky, de notatie-praktijk en de (dwaal)wegen van het danshistorisch onderzoek. Met illustraties van Nijinsky's notatie-systeem. Guest verwijst naar een eerder artikel in *Choreography and dance* 1.3 (1991).

70 Daye, Anne, 'The marriage of music and dance. An international exchange of information and ideas during the NEMA conference in August', *The Dancing Times* vol.82, no.974 (November 1991) 126-130
Verslag van een drie-daagse conferentie gewijd aan 'early music and dance' door de National Early Music Association (9-11 augustus 1991): korte aanduiding van de inhoud van de aldaar gehouden lezingen, met een groot scala aan historische onderwerpen (middeleeuwen tot 19de eeuw). De papers van deze conferentie zullen door NEMA gepubliceerd worden). Als toegift bij Daye's artikel een chronologisch overzicht van de Europese dans, 1450-1750 (geen nieuwe informatie, maar goed snel overzicht voor de nieuwkomer op dit terrein).

71 S. Peters, 'From emotion to transcendence. Ballroom dance and the female body', *Michigan Quarterly Review* 30 (1991) 24-37

72 Brooks, L.M., 'Emblem of gaity, love and legislation. Dance in 18th century Philadelphia', *Pennsylvania Magazine of History* 115 (1991) 63-87

73 Dudley, Jane, 'The early life of an American modern dancer', *Dance Research* 10,1 (1992) 3-20
Een terugblik door Jane Dudley op haar eigen carrière, in de jaren vóór 1935, toen zij in contact kwam met Martha Graham. Geeft een beeld van de danswereld in het westen van de VS (m.n. New York) in de jaren '20: ter sprake komen, naast minder belangrijke figuren, Ruth Doing, Doris Humphrey, Bess Mensendieck, Hanya Holm, en tot slot Graham. Geïllusteerd met oud fotomateriaal.

74 Carter, Françoise, 'Number symbolism and Renaissance choreography', *Dance Research* 10,1 (1992) 21-39
Zeer doorwrocht artikel over de symbolische achtergrond van choreografieën in het hofballet van de 16de eeuw en vroege 17de eeuw, met name getalsverhoudingen en mathematische figuren. Dans werd gezien als het zichtbaar maken van de harmonie der sferen en van de orde van het heelal, door God langs wiskundige lijnen uitgezet (de macrocosmos weerspiegeld in de microcosmos van de dans). De opbloei van de natuurwetenschappen in de 17de eeuw maakt aan deze symbolische denkwijze geleidelijk een einde.

75 Gerbes, Angelika R., 'Eighteenth century dance instruction: the course of study advocated by Gottfried Taubert', *Dance Research* 10,1 (1992) 40-52
Artikel naar aanleiding van het meest omvangrijke danshandboek van de 18de eeuw: *Rechtschaffener Tantzmeister*, Leipzig 1717, van de hand van Gottfried Taubert. Gerbes biedt biografische informatie over Taubert en een bescheiden analyse van zijn curriculum. Een wat te beknopt artikel om recht te doen aan het onderwerp.

76 Sokolov-Kaminsky, 'Mikhail Fokine in St Petersburg 1912-1918', *Dance Research* 10,1 (1992) 53-58
Een weinig opzienbarend, feitelijk vertoog over Fokine's activiteiten in de genoemde periode; jaren vol dramatische gebeurtenissen, natuurlijk, maar daar vernemen we slechts weinig over.

77 Kinkead-Weekes, Mark, 'D.H. Lawrence and the dance', *Dance Research* 10,1 (1992) 59-77
Een boeiende analyse van de plaats die de dans inneemt in het werk van D.H. Lawrence, met, en dat maakt dit literatuurwetenschappelijk artikel tevens tot een ware proeve van dansonderzoek, aandacht voor de vraag in hoeverre Lawrence geïnspireerd werd door de ontwikkelingen in de dans van zijn tijd. Ter sprake komen: Dalcroze, Duncan, Wigman, St Denis.

78 Veroli, Patrizia, 'Archives of the dance (13): between art and fashion: Alexander Sakharoff's theatre designs', *Dance Research* 10,1 (1992) 78-93
Korte vermelding van de Alexander en Clotilde Sakharoff-collectie in het Palazzo Doria te Rome: costuums, accessoires en objecten, programma's, foto's, posters, manuscripten, en costuum- en decorontwerpen, van de hand van Alexander Sakharoff en anderen. De costuumontwerpen van Sakharoff worden vervolgens uitgebreid besproken en geïllusteerd. Een belangrijke bijdrage aan de literatuur over de danspioniers van de vroege 20ste eeuw.

[Samenstelling en samenvattingen door Frits Naerebout; nrs. 26-34 door Eva van Schaik]

Brooks, Lynn Matluck, *The dances of the processions of Seville in Spain's golden age*, Kassel 1988 Reichenberger (Teatro del siglo de oro; estudios de literatura 4), 409 pp.

Cahiers de Théâtre Jeu (Montréal), nr.59 (1991), 216 pp., ill.
Themanummer gewijd aan moderne Canadese dans

CAO voor de dans, Amsterdam 1991 Kunstenbond FNV, Direktie Overleg Dansgezelschappen, 33 pp. (= *Collective Labour Agreement (CAO) for Dance, English Version*, translated by Peter Mason, Amsterdam 1991)

Carlton, Donna, *Middle Eastern Dance Video Source Book 1990; a guide to instructional and performance video's*, Bloomington, Indiana 1990 International Dance Discovery

Catalogue of ballet and theatre material: including costume and decor designs, portraits, bronze and porcelain and books, London 1977 Sotheby's, 85 pp., ill.
Veilingcatalogus

Cherniavsky, Felix, *The Salome Dancer, the life and times of Maud Allan*, Toronto 1991 McClelland & Stewart, 304 pp., ill.

Chodorow, Joan, *Dance therapy and depth psychology: the moving imagination*, London/New York 1991 Routledge, 172 pp., ill.

Clark, Garth & Ineke Werkman, *Babs Haenen, tien jaar werk = Babs Haenen, a decade of work*, Leeuwarden 1991 Museum het Princessehof, 48 pp., ill.
Tentoonstellingscatalogus met een vergelijking tussen het keramisch werk van ex-danser Babs Haenen en de dans van Martha Graham

Conference: dance education in Europe, how can we develop professional training and dance higher education in Europe?, European League of the Institutes of the Arts. Amsterdam 1991 School for New Dance Development, 36 pp.
Met bijdragen van Briginshaw, Delfos, Brinson en Dienes, en adressen van leden

Corrsin, Stephen D., *Sword dancing in Central and Northern Europe: an annotated bibliography*, Privé-uitgave van de auteur, verspreid door de Country Dance and Song Society of America

Cowan, Jane K., *Dance and the body politic in Northern Greece*, Princeton 1990 *Princeton University Press, 252 pp.*
Zie de recensie in dit *Bulletin*, pp.68 evv.

Dafoe, Christopher, *Dancing through time: the first fifty years of Canada's Royal Winnipeg Ballet*, Winnipeg 1990 Winnipeg Portage & Main Press

Dance information danse, no.16, Budapest 1990 ITI, 177 pp.
Informatie over festivals, concoursen, manifestaties

Dance Film Archive 1989: 16 mm films for rent and sale, Rochester, New York 1990, 16 pp.
Brochure van de Dance Film Archive van de University of Rochester

Dancing Times 1910-1951: the key review of dance worldwide. Deel 1: 1910-1930; deel 2: 1930-1951. Reading s.a. Harvester Microfilm
Gemicrofilmde versie van Engelands oudste dansperiodiek, de *Dancing Times*, inclusief index

Dancing Times: dance study supplements, London 1990 Dancing Times
Afzonderlijke uitgave van acht supplementen die tussen oktober 1989 en mei 1990 in de *Dancing Times* zijn verschenen. 1: Contemporary dance; 2: Kenneth MacMillan, rebel with a cause; 3: Reconstruction and revival; 4: Young classical choreographers; 5: A-level anatomy; 6: Siobhan Davies: family connections; 7: Asian dance; 8: Afro-Caribbean dance

Dans als therapie, maar hoe? Verslag studiedag 17 november 1991, Nederlands Instituut voor de Dans in samenwerking met Anne Dijkstra, Sima van Dullemen en Frank Polak, Amsterdam 1992 Nederlands Instituut voor de Dans, 47 pp.

Davies, Sue, *On the move, dance & movement activities for young people, directory 1*, London 1992 Arts Council/Sports Council, 109 pp., ill.

De Mille, Agnes, *Portrait Gallery. Artists, Impresario's. The De Milles, Intimates, Boston 1990* Houghton Mifflin Company, 314 pp.

Den Haag danst, een advies over de dansvoorziening in Den Haag, Commissie Kleinschalige Dans, Den Haag 1991 Afdeling Voorlichting en Externe Betrekkingen, 28 pp.
De Commissie Kleinschalige Dans bestond uit Ine Rietstap, Yoka van Brummelen, *Luisa Gorelli en Jochem van Eeghen*

Devi, Ragini, *Dance Dialects of India*, Delhi 1990 Motilal Banarsidass Publishers
Herdruk van een publicatie uit 1972

Dietrich, Urs, *Eine Choreographie entsteht: das kalte Gloria*, Essen 1990 Die Blaue Eule (Folkwang-Texte 2, Beiträge zu Musik, Theater, Tanz, Bd.3), 167 pp., ill., dansnotaties

Dillon, Millicent, *After Egypt: Isadora Duncan & Mary Cassat*, New York 1990 Dutton, 403 pp.

Eksteins, Modris, *Lenteriten. De eerste wereldoorlog en het ontstaan van de nieuwe tijd*, 1990 De Haan/Unieboek
Over culturele veranderingen die na WO I plaats vonden. Veel aandacht voor dans en ballet

Elbers, Joke, *Theater collecties in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam 1991 Nederlands Theater Instituut, Stichting Contact Theatercollecties, 109 pp.

Eshel, Ruth, *Dancing with the dream, the development of artistic dance in Israel 1920-1964*, s.l. 1991 s.n., 121 pp., ill.

Ewing, William A. & Lois Greenfield, *Breaking bounds, the dance photography of Lois Greenfield*, London 1992 Thames and Hudson, 119 pp., ill.

Fairbrother, Trevor, *Robert Wilson's vision: an exhibition of works by Robert Wilson with a sound environment by Hans Peter Kuhn*, Boston/New York 1991 Museum of Fine Arts/Harry N. Abrams, 143 pp.
Tentoonstellingscatalogus met bijdragen van William S. Burroughs, Richard Serra en Susan Sontag. Bevat illustraties en cd met de muziek bij Robert Wilson's vision, 'The night before the day'

Finck, Michele & Pierre Lartigue, *Odile Duboc, Roger Eskenazy*, Paris 1991 Armand Colin (Arts Choregraphiques, l'auteur dans l'oeuvre), 105 pp., ill.

Frank, Rusty E., *Tap! The greatest tap dance stars and their stories, 1900-1955*, New York 1990 William Morrow and Company, 331 pp.
Met zeer informatieve appendices: A: tap dancers en tap acts; B: filmografie; C: discografie. Uitgebreide lijst van boeken, films en videos

Frauen setzen Zeichen, Tanz und Weiblichkeit, Dokumentation einer Vortragsreihe der Tanz-Werkstatt Berlin, Berlin 1990 Hebbel-Theater, Tanzaktuell, 64 pp.
Bevat bijdragen van Hans-Jürgen Heinrichs, Gabrielle Klein, Malve Gradinger, Verna Lorenz en Johannes Odenthal

Garcia-Marquez, Vicente, *The Ballets Russes: Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952*, New York 1990 Alfred Knopf, 343 pp.

Ginn, Victoria, *The spirited earth: dance, myth, and ritual from south Asia to the South Pacific*, New York 1990 Rizzoli, 188 pp.

Gottfried, Martin, *All his jazz: the life and death of Bob Fosse*, New York 1990 Bantam Books, 483 pp.

Graham, Martha, *Blood memory. An autobiography*, New York 1991 Doubleday
Zie de recensie in dit *Bulletin*, pp.66 evv.

Gregory, John, *Les Sylphides-Chopiniana*, Croesor 1989 Zena, 66 pp.

Grischina, Elena, *Nikolaj Fadëetsjev*, Moskwa 1990 Iskusstvo, 246 pp., ill.

Guerrier, Claudine, *Chorégraphie et société*, Paris 1990 Chiron (Collection L'Agora Chiron), 240 pp.

Guest, Ivor, *Ballet in Leicester Square. The Alhambra and the Empire 1860-1915*, London 1992 Dance Books, 192 pp., ill.

Guest, Ann Hutchinson, *Choreo-graphics: a comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present*, New York 1989 Gordon and Breach, 194 pp.

Guillermoprieto, Alma, *Samba*, New York 1990 Alfred Knopf, 244 pp.

Gustavianska baletten, den, Stockholm 1992 Dansmuseet (Dansmusei Skrifter, nr. 27), 85 pp., ill.
Tentoonstellingscatalogus

Hammer, Melle, Ariejan Korteweg, Karin Schaafsma (edd), *Dansjaarboek 1991-1992*, Amsterdam 1992 Nederlands Instituut voor de Dans, 286 pp., ill.
Met artikelen van Ariejan Korteweg, Karin Schaafsma, Robert Steijn, Hans Tuerlings, K. Michel, Atte Jongstra, Marijn van der Jagt, Eric de Kuyper, Henk van der Meulen, Wim Kannekens

Härkönen, Birgitta, *The change in the process of a dance therapy group: a pilot study*, Stockholm 1991 C-paper, Stockholm University, department of psychology, 22 pp.

Haskins, James, *Black Dance in America: a history through its people*, New York 1990 Thomas Y. Crowell, 232 pp.

Hodgson, J. en Valerie Preston, *Rudolph Laban, an introduction to his work and influence*, Northcote House 1990

Hong Kong International Dance Conference, July 15-28 1990
Vier delen Conference papers van de 5de internationale dansconferentie, en notation papers en directory van The second International Congress on Movement Notation

Houle, George, *Le Ballet des Facheux: Beauchamps' music for Molière's comedy*, Bloomington & Indianapolis 1991 Indiana University Press, 56 pp. tekst en 30 pp. muziek

Huber, Lotti, *Diese Zitrone hat noch viel Saft! Ein Leben*, St Gallen 1990 Edition Dia, 168 pp.

Jaffe, Nigel Allenby, *Folk dance of Europe*, Skipton 1990 Folk dance Enterprises, 340 pp.

Jonkers, Marc et al. (edd), *Hans van Manen, foto's-feiten-meningen = Hans van Manen, photographs-facts-opinions*, Amsterdam 1992 Nederlands Instituut voor de Dans, 158 pp., ill.
Bevat tekstbijdragen van Wim Crouwel et al., en overzichten van fototentoonstellingen, televisieprogramma's, prijzen, onderscheidingen en balletten

Jordan, Stephanie, *Striding out, aspects of contemporary and new dance in Britain*, London 1992 Dance Books, 264 pp., ill.
Essays over (dans)organisaties en choreografen in Groot-Brittannië in de jaren '60 en '70, met repertoire-overzichten

Junk, Victor, *Grundlegung der Tanzwissenschaft*, hrsg. von Elisabeth Wamlek-Junk, Hildesheim 1990 Georg Olms Verlag, 263 pp.
Uitgave van een manuscript uit 194?

Kahane, Martine, *1909-1929. The Ballets Russes at the Opera*, Paris 1992 Bibliothèque Nationale/Louis Vuitton, 79 pp., ill.
Uitgave ter gelegenheid van de tentoonstelling Les Ballets Russes à L'Opéra, 1992, Bibliothèque-Musée de L'Opéra. Met repertoire-overzicht

Kerner, Mary, *Barefoot to Balanchine: how to watch dance*, New York 1990 Doubleday, 208 pp.

Kilian, Gundel, *Stuttgarter Ballett: auf neuen Wegen/Stuttgarter Ballett: going new directions*, Weingarten 1991 Kunstverlag Weingarten, 144 pp.
Met repertoire-overzicht 1981-1991

Kirstein, Lincoln, *By with to & from. A Lincoln Kirstein reader*, ed. by Nicholas Jenkins, New York 1991 Farrar, Straus & Giroux, 423 pp., ill.

Klein, Gabriele, *Frauenkörpertanz, eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim, Berlin 1992 Quadriga, 336 pp., ill.
Dissertatie aan de Fakultät für Sozialwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum 1990

Köhne-Kirsch, Verena, *Die "schöne Kunst" des Tanzes, Phänomenologische Erörterung einer flüchtigen Kunstart*, Frankfurt am Main 1990 Peter Lang (Europäische Hochschulschriften, Reihe 20, Philosophie, Bd.315), 300 pp., ill.

Koenen, Caroline, *Nederlands Dans Theater. De publiciteitsarchieven ontsloten. Advies met als doel: de archieven van de afdeling Publiciteit en Pers van het NDT toegankelijk te maken voor de gebruikers*, Den Haag 1992 Scriptie Haagse Hogeschool, Sector Economie en management, Studierichting Bibliotheek en documentaire informatie, afstudeerrichting storage & retrieval

Kothari, Sunil, *Kathak, Indian Classical Dance Art*, New Delhi 1989 Abhinav Publications. 234 pp.

Kraus, Hildegard, *Johann Kresnik*, Frankfurt 1990 Fischer, 142 pp.
Met tekstbijdragen van Jochen Schmidt, Hildegard Kraus (interview met Kresnik), Gottfried Helnwein, Wladyslaw Bobrowski, Regina Neuffer, Regine Fritschi en Mario Krebs Bevat repertoire-overzicht

Kwaliteitszorg in het Hoger Beroepsonderwijs, een meta-evaluatieve beschouwing van de visitatie van de dansopleidingen, Zoetermeer 1991 Ministerie van Onderwijs en Wetenschappen, 24 pp. Rapport van de Inspectie van het Onderwijs.

Lambrechts, An-Marie & Katie Verstockt, *Dance, I think the body likes to move*, Antwerpen 1990 Vlaams Theater Instituut, 46 pp., ill.
Brochure bij het gelijknamige videoprogramma

Letenajowa, Olga & Jan Hartmann, *Moderne Tanztechnik für Amateurgruppen*, Leipzig/Köln 1990 ZP-Verlag/Ballet-Bühnen-Verlag, 80 pp.

Little, Meredith & Natalie Jenne, *Dance and the music of J.S. Bach*, Bloomington, Indianapolis 1991 Indiana University Press, 249 pp., ill., muziekvoorbeelden

Louppe, Laurence, et al., *Danses tracées: dessins et notations des chorégraphes*, Paris 1991 Dis Voir, 158 pp., ill., dansnotaties
Bevat tekstbijdragen van Laurence Louppe, Daniel Dobbels, Paul Virilio, René Thom, Jean-Noel Laurentie en Valerie Preston-Dunlop

Manen, Hans van, *Tot U spreekt...: Hans van Manen, bijzonder hoogleraar*, onder redactie van Dorine Lustig, Amsterdam/Nijmegen 1992 Nederlands Instituut voor de Dans/Stichting Nijmeegs Universiteits Fonds, 132 pp., ill.
Bundeling van tien colleges door Hans van Manen, gehouden aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen in 1988

Mason, Francis (ed), *I remember Balanchine. Recollections of the Ballet Master by those who knew him*, New York 1991 Doubleday
85 persoonlijke herinneringen van mensen uit Balanchine's direkte omgeving

McFee, Graham, *Understanding dance*, London 1992 Routledge, 344 pp.

Mentor dance directory, the, London 1991 Mentor, 253 pp., ill.
Adressengids voor Groot Brittanië

Mille, Agnes de, *The life and work of Martha Graham*, New York 1991 Random House, 509 pp., ill.
Met repertoire-overzicht

Müller, Hedwig, Frank-Manuel Peter & Garnet Schuldt, *Dore Hoyer, Tänzerin*, Berlin, Köln 1992 Edition Hentrich/Deutsches Tanzarchiv Köln, 238 pp., ill.

Neerslag NID-discussiedag over jeugddans, gehouden in Jeugdtheater De Krakeling 4 april 1991, Amsterdam 1991 Nederlands Instituut voor de Dans, 20 pp.

Novack, Cynthia J., *Sharing the dance: contact improvisation and American culture*, Wisconsin 1990 University of Wisconsin Press (New directions in anthropological writing: history, poetics, cultural criticism), 258 pp.

Ortolani, Benito, *The Japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism*, Leiden 1990 E.J. Brill (Handbuch der Orientalistik, 5. Abt., 2. Bd., 1. Abschnitt), 352 pp.

Ostwald, Peter, *Vaslav Nijinsky, a leap into madness*, London 1991 Robson Books, 372 pp., ill.

Overby, Lynette & James H. Humphrey, *Dance, current selected research volume 2*, New York 1990 AMS Press

Pastori, Jean-Pierre, *Dance and ballet in Switzerland*, Zürich 1988 Pro Helvetia, 98 pp.
Vertaling van *Danse et ballet en Suisse*, 1984. Bevat adressenlijst van gezelschappen en organisaties

Performing Arts Yearbook for Europe 1992, London 1991 Arts Publishing International
Adresboek, met een aparte sectie dans

Perloff, Nancy, *Art and everyday: popular entertainment and the circle of Erik Satie*, Oxford 1991 OUP Clarendon Press
Studie van Erik Satie en zijn tijdgenoten-komponisten bekend als Les Six en hun muzikale vernieuwing. Bevat een bespreking van negen meer en minder bekende balletten, waaronder 'Parade', 'Les Biches' en 'Le train blue'

Petzhold, Hilarion G., *Integrative Bewegungs- und Leibtherapie, ein ganzheitlicher Weg leibbezogener Psychotherapie*, Paderborn 1990 Junfermann-Verlag (Integrative Therapie: Schriften zu Theorie, Methodik und Praxis, Bd.1-2)

Powers, William K., *War dance, Plains Indian musical performance*, Tuczon 1990 University of Arizona Press, 199 pp., ill.

Pozharskaya, Militsa & Tatania Volodina, *The art of the Ballets Russes: the Russian seasons in Paris 1908-1929*, New York 1990 Abbeville Press

Preston Dunlop, Valerie & Susanne Lahusen, *Schrifttanz: a view of German Dance in the Weimar Republic*, London 1990 Dance Books

Principes d'állemandes par Mr. Dubois de l'Opera, étude critique structurale, fac simile et retranscription, reconstitution, par A. Riou, Y. Vart et le groupe Reverences, Caluire 1991 Reverences, 79 pp., ill., dansnotaties

Puffelen, F. van & B. Schumacher, *Omscholingsregeling dansers, onderzoek in opdracht van het Nederlands Instituut voor de Dans*, Amsterdam 1992 Stichting voor Economisch Onderzoek der Universiteit van Amsterdam, 57 pp.

Raftis, Alkis, *Dance in poetry, international anthology of poems on dance, volume 1*, Paris 1991 International Dance Council (Unesco B), 186 pp.

Reglement omscholingsregeling dansers, Amsterdam 1992 Stichting Omscholingsregeling Dansers, 11 pp.

Rietveld, Boni, *Verslag van het Eerste jaarcongres van de International Association for Dance Medicine & Science in Baltimore, V.S.*, 1991 Nederlands Instituut voor de Dans
Bevat o.a. copieën van alle abstracts

Roels, Jetty & Margriet Muylaert, *"Hasta", handhoudingen uit de klassieke indische tempeldans (Bharata Natyam)*, Gent 1991 Europees Instituut voor Multi-Culturele Dansvernieuwing, 26 pp., ill.

Ross, Janice & Stephen Cobbett Steinberg (edd), *On the edge: challenges to American Dance*, New York 1990 Dance Critics Association, 103 pp.

Salmen, Walter, *Tanz im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1989 Deutscher Verlag für Musik (Musikgeschichte in Bildern, Bd.4: Musik der Neuzeit, Lieferung 5), 178 pp., ill.

Salmen, Walter, *Jüdische Musikanten und Tänzer, vom 13. bis 20. Jahrhundert*, Innsbruck 1991 Helbling, 224 pp., ill.

Salmen, Walter (ed), *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilian I.*, Bericht über die am 21. und 22. Oktober 1989 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung, Innsbruck 1992 Helbling (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd.15), 200 pp., ill.

Sayre, Henry M., *The object of performance: the American Avant garde since 1970*, Chicago 1989 The University of Chicago Press, 308 pp.

Schaafsma, Karin, *Verslag werkconferentie choreografen en componisten, 9 t/m 14 september 1991*, Amsterdam 1991 Felix Meritis, 45 pp.

Schmidt, Jochen & Hans-Dieter Dyroff (edd), *Tanzkultur in der Bundesrepublik Deutschland, zu Überlieferung und aktueller Situation*, Bonn 1990 Deutsche Unesco-Kommission (Internationaler Tanzreport, Heft 11), 98 pp.

Schouvaloff, Alexander, *Léon Bakst: the theatre art*, London 1991 Sotheby's Publications, 272 pp.
Met overzichten van exposities, produkties, projecten en ontwerpen

Seyhan, Ersin, *Turkse volksdanskultuur = Türk halk oyundlari kültürü*, Utrecht 1991 Seyhan, 486 pp., ill.

Shelton, Suzanne, *Divine dancer, a biography of Ruth St. Denis*, Austin 1990 University of Texas Press, 338 pp.
Eerder gepubliceerd New York 1981

Siegel, Marcia B., *The tail of the dragon. New Dance 1976-1982*, Durham/London 1991 Duke University Press
Siegels recensies, essays en notebooks over choreografen die zich via de Judson Dance Theater Movement tegen de conventionele moderne dans verzetten, met name Merce Cunningham, Twyla Tharpe, Trisha Brown en David Gordon

Spector, Irwin, *Rhythm and life, the work of Emile Jaques-Dalcroze*, Stuyvesant,NY 1990 Pendragon (Dance and music series no.3), 411 pp., ill.

Spilken, Terry L., *The dancers foot book, a complete guide to foot care*, New York/Princeton 1990 Dance Horizons/Princeton Book Company, 144 pp.

Statut du danseur en Europe, le, 2 et 3 juillet 1992, Festival International Montpellier Danse
Artikelen in het Frans en in het Engels over de rechtspositie van de danser in diverse Europese landen. Met lijst van deelnemers aan het symposium over dit onderwerp dat werd gehouden als onderdeel van het Festival International Montpellier Danse 92

Stern's Performing arts directory, 1991 Mozart Bicentennial edition, New York 1990 Danad, 629 pp.

Studiedag Beroepsbescherming, Boxtel 1992 Nederlandse Beroepsvereniging van Danskunstenaars (NBDK Nieuwsbrief 1992.2), 23 pp.
Verslag van de studiedag beroepsbescherming met bijdragen van onder meer Bert Westra over de beroepsbescherming van dansdocenten

Tanz in Nordrhein-Westfalen: Entwicklungen seit den zwanziger Jahren, Bonn 1991 Deutsche UNESCO-Kommission (Internationaler Tanzreport, Heft 12), 95 pp., ill.

Taubert, Karl Heinz, *Das Menuett: Geschichte und Choreographie*, Zürich 1988 Verlag Musikhaus Pan (Pan, Bd.168), 135 pp. en afzonderlijke muziekbijlage

Teck, Katherine, *Movement to music. Musicians in the dance studio*, New York, London 1990 Westport/Greenwood (Contributions to the study of music and dance nr. 20), 248 pp., ill.

Thomson, Isabel, *The European Dance Video Exchange, a feasibility for an exchange programme between three hypothetical parties, favouring the Dance House as an European concept. European dance culture and the creation of dance on film*, 1992, 50 pp.
Onderzoek geschreven voor The European Diploma in Cultural Management 1991-1992, Fondation Marcel Hicter

Tucker, Joanne & Susan freeman, *Torah in Motion, creating dance Midrash*, Denver, Colorado, 1990 A.R.E. Publishing, 251 pp.

Tweede fase van het Hoger Kunstonderwijs, de, Rapport van de Adviescommissie Tweede Fase Hoger Kunstonderwijs, Den Haag 1991 Raad voor de Kunst, 82 pp.
Commissieleden: Wim Driehuis, Nils Christe, Pauline Daniëls, Peter Delpeut, Chris Dercon, Piet Dieleman, Leonard Frank, Harrie Hageman, Elly Lamaker, Walter Nikkels, Paul Panhuysen, Gerardjan Rijnders, Nel Verschuuren en Wim Verstappen

Utrecht, Luuk, *Rudi van Dantzig, een omstreden idealist in het ballet*, Zutphen 1991 Walburgpers, 215 pp., ill.
Met repertoire-overzicht. Zie de recensie in dit *VDO-Bulletin*, pp.72 evv.

Veenstra, Annette, *Op beton is het hard dansen*, beleidsnotitie voor de amateurdans in de provincie Groningen, Groningen 1991 Centrum voor Amateurkunst, Stichting Amateurdans Groningen

Verdienste van de kunstenaar, de, Den Haag 1992 Federatie van Kunstenaarsverenigingen, 12 pp.
Discussienota over de positie van kunstenaars in de bijstand, samengesteld door vertegenwoordigers van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen, Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars, Nederlandse Kring van Beeldhouwers, Kunstenbond FNV, Nederlands Instituut voor de Dans en Voorzieningsfonds voor Kunstenaars

Verslag Nationaal Jeugddansfestival 1991, Maastricht 9-11 oktober, samengesteld door Vera Bergman, Ciska van den Eijnde en Harriëtte Haassen, Utrecht 1992 LOKV

Wallen, Lynn Ager, *The face of dance: Yup'ik Eskimo Masks from Alaska*, Calgary 1990 Glebow Museum, 40 pp.

Warren, Larry, *Anna Sokolow, the rebellious spirit*, New York/Princeton 1991 Dance Horizons/Princeton Book Company, 402 pp.

Weetering, Conrad van de, *Kijk, een ballerina*, Utrecht 1991 Het Spectrum, 280 pp., ill.

Weissenböck, Jarmila & Andrea Amort, *Tanz im 20. Jahrhundert in Wien: Austellungskatalog*, Wenen 1979 Österreichisches Theatermuseum (Biblos-Schriften, Bd.109), 180 pp.
Bevat tekstbijdragen van Josef Mayerhöfer, Gunhild Schüller, Fritz Klingenbeck, Agnes Bleier Brody, Friedrich Langer en Rosalia Chladek

Who are the inovators of dance? The genesis of dance languages, Association Européenne des Historiens de la Danse, 124 pp.
Papers van het AEHD-symposium, 1-2 november 1991, gehouden in het Dansmuseet, Stockholm, met bijdragen van Barbara Sparti, Alessandro Pontremoli, Patrizia La Rocca, Germaine Prudhommeau, Sylvie Jacq-Mioche, Elizabeth Souritz, Bengt Häger, Lilian Karina, Jacqueline Robinson, Alexander Baervoets en Alain Porte. Vergelijk het verslag in dit *VDO-Bulletin*, pp.79 evv.

Wiley, John Roland, *A century of Russian ballet: documents and accounts 1810-1910*, Oxford 1990 OUP Clarendon Press, 444 pp.

Willke, Elke, Gerd Hölter & Hilarion Petzold (edd), *Tanztherapie: Theorie und Praxis. Ein Handbuch*, Paderborn 1991 Junfermann (Kunst, Therapie, Kreativität, Bd.9), 512 pp.

Wilson, Glenn D. (ed), *Psychology and performing arts. Proceedings of the First International Conference on Psychology and Performing Arts, held at the Institute of Psychiatry, University of London in August 1990*, Amsterdam 1991 Swets & Zeitlinger, 323 pp.

Wosien, Maria-Gabriele, *Tanz als Gebet: feiert Gottes Namen beim Reigen*, Linz 1990 Veritas, 136 pp., ill., dansnotaties; met muziekcassette behorend bij de bewegingsvoorbeelden

[Samenstelling Onno Stokvis]

BIBLIOGRAFISCH RETROSPECTIEF

DOCTORAAL-SCRIPTIES EN DISSERTATIES VAN NEDERLANDSE UNIVERSITEITEN, VANAF 1980 IN CHRONOLOGISCHE VOLGORDE: EEN EERSTE INVENTARISATIE

I. Universiteit van Amsterdam en Vrije Universiteit van Amsterdam,

- Anna Jacona Verhoeven-Kooy, *De gezelschapsdans in de opera's van Guiseppe Verdi*, Amsterdam 1983 Dissertatie muziek en theaterwetenschap
- Moniek Merkx, *Moderne dans in ontwikkeling. Een beschrijving van de opleiding Moderne Dans Theaterschool Amsterdam tegen de achtergrond van historische en internationale dansontwikkelingen*, Amsterdam 1984 Doctoraalscriptie theaterwetenschap
- Erica Bilder, *Avant garde theatre in Tokyo, a general inventory*, Amsterdam 1984 Doctoraalscriptie theaterwetenschap
- Edna van Duyn, *Het dansmotief in de beeldende kunst aan het begin van de 20ste eeuw in relatie tot de vrije dans*, Amsterdam 1986 Doctoraalscriptie kunstgeschiedenis
- Nigel Whiting, *The education and career of the Dutch classical dancer/dance teacher between 1969 and 1985*, Amsterdam 1986 Doctoraalscriptie pedagogie
- Onno Stokvis, *Dans en beeldende kunst in Nederland 1945-1954. Overeenkomsten tussen de Nederlandse dans en de beeldende kunst in de periode 1945-1954 en de betekenis van Martha Graham voor het ontstaan van een avant garde beweging in de Nederlandse dans*, Amsterdam 1987 Doctoraalscriptie kunstgeschiedenis
- Inge M. Boon en Allard G. Gerritsen, *The evaluation of dance phrases. effects of educational background and viewing conditions*, Amsterdam 1987 Doctoraalscriptie pedagogie
- Cees Boerhout, *Over eenheid en lichaamsexpressie in de danstherapie*, Amsterdam 1987 Doctoraalscriptie lichamelijke opvoedkunde
- Frits Humme, *Beweging en beleving. De werelden van Antonin Artaud en Pina Bausch*, Amsterdam 1988 Doctoraalscriptie theaterwetenschap
- Anja Tavenier, *Veranderen van lichaamswaardering door het werken met beweging, houding en mimiek*, Leiden/Amsterdam 1988 Doctoraalscriptie psychologie, bewegingswetenschap
- Lineke Burghout, *La politique de la danse en France et aux Pays Bas*, Amsterdam 1989 Doctoraalscriptie Europese Studies
- Ellen Reijnders, *Kritieken: een onderzoek naar de recensies in het theaterseizoen 87/88 in de landelijke dagbladen*, Amsterdam 1989 Doctoraalscriptie theaterwetenschap

- Francine van der Wiel, *Leve de Arabieren: een onderzoek naar de introductie van de postmoderne dans in Nederland*, Amsterdam 1990 Doctoraalscriptie theaterwetenschap
- Tamar Tas, *Dansen door de basisschool: mogelijkheden, kwaliteitscriteria & een educatief dansonderwerp*, Amsterdam 1991 Doctoraalscriptie Pedagogische en Onderwijskundige Wetenschappen
- Mir Wermuth, *Clockin' Knowing' What Time it is: een studie naar de hiphop cultuur in Nederland*, Amsterdam 1990 Doctoraalscriptie culturele media studies
- A.C. Verhagen & R.P. ter Weijden, *Amsterdam Housenation*, Amsterdam 1991 (92?) Doctoraalscriptie ?
- Ine Buuron, *Kwantitatief en kwalitatief onderzoek naar de visualiserende en kleurende werking van attributieve adjectieven in recensies van dansvoorstellingen*, Amsterdam 1992 Doctoraalscriptie Algemene Letteren, VU. Een samenvatting van dit onderzoek zal in het *VDO-Bulletin* van 1993 worden opgenomen
- Yvette Zellerer, *Springdance Festival, katalisator of gevolg van de ontwikkeling van de moderne dans in Nederland? Een studie naar (dans)historiografische onderzoeksmethoden*, Amsterdam 1992 Doctoraalscriptie Theaterwetenschap, UvA. Zie de samenvatting elders in dit *Bulletin* (pp.17 evv.); een tweede artikel volgt in het *VDO-Bulletin* van 1994
- Mirjam van der Linden, *Eieren schouwen: Vlaamse dans: een onderzoek naar de actuele waarde van het postmodernisme in 'Immer dasselbe gelogen' van Wim Vandekeybus*, Amsterdam 1992 Doctoraalscriptie Theaterwetenschap, UvA. Een samenvatting van dit onderzoek zal in het *VDO-Bulletin* van 1993 worden opgenomen
- Karin van Nieuwkerk, *"A trade like any other", female singers and dancers in Egypt, an anthropological study of the relations between gender and respectability in the entertainment trade*, Amsterdam 1992 Dissertatie, Faculteit der Politiek en Sociaal-Culturele Wetenschappen, UvA

II. Rijksuniversiteit van Utrecht

- Jetty van Waarden, *Hoe kan ik volgen wat jou beweegt*, Utrecht 1983 Doctoraalscriptie pedagogie
- Yvonne Beljaars, *De plaats van de dans in de verzorgingsstructuur kunstzinnige vorming*, Utrecht 1983 Doctoraalscriptie theaterwetenschap
- Annemarie M.E. van Otterloo, *Dans en wetenschap. Onderzoek naar de mogelijkheden voor dans als universiteitsdiscipline in West-Europa en met name in Nederland*, Utrecht 1984 Doctoraalscriptie muziekwetenschap
- Saskia Kersenboom, *Nitya Sumangali. Towards the semiosis of the devadasi tradition of South India*, Utrecht 1984 Dissertatie Letterenfaculteit
- Yolanta Polanski, *La parade du scandale; une analyse des reactions dans la presse à propos de la premiere representation de l'Après-midi d'un faun dans la choréographie de Nijinsky*, Utrecht 1987 Doctoraalscriptie theaterwetenschap
- C.A. Ytsma, *Subsidiëring van de dans*, Utrecht 1988 Doctoraalscriptie rechten
- Frans Hogenberg en Henriette Hoetink, *Der sotten dans*, Utrecht 1989 Doctoraalscriptie kunstgeschiedenis
- Petra Keijdener-Hengstman, *Scapino in School. Onderzoek naar het aandeel van Scapino in school in het totale aanbod van dansante vorming*, Utrecht 1989

- Ellen Altona, *Kunstkritiek en danskritiek in Nederland tussen 1920 en 1930*, Utrecht 1989
- Dorine Lustig, *Een dubbele bevrijding? Moderne dans en feminisme in de eerste decennia van de twintigste eeuw*, Utrecht 1990
- Hans Rooseboom, *Meinard Woldringh; een fotograaf*, Utrecht 1991
- Paul Kraaijeveld, *Driespoor: het werk van Beppie Blankert, Truus Bronkhorst en Pauline Daniëls belicht*, Utrecht, 1991 Doctoraalscriptie theaterwetenschap
- Bert Leunis, *Corrie Hartong als Rotterdamse danspionierster*, Utrecht 1991 Vakgroep Muziek- en Theaterwetenschap, individueel project Onderzoek theatrale kunsten en media in Nederland; thema: Vormen van theater in Rotterdam
- Marc van Loon, *Het spel van goed en kwaad: een recensieonderzoek naar de maatschappijkritiek in het werk van Rudi van Dantzig*, Utrecht 1991 Doctoraalscriptie theaterwetenschap
- Maarten Beckx & Jenny Biemans, *Onderzoek naar de gedragsvorming van dansstudenten in relatie tot de eisen van de dansvakopleiding*, Utrecht 1992 Doctoraalscriptie Algemene Sociale Wetenschappen. Een samenvatting zal in het *VDO-Bulletin* van 1993 verschijnen
- Monique Kienhuis, *Tussen spitz en niets, het academisch ballet in Nederland 1900-1940*, Utrecht 1992 Onderzoeksverslag van een stage bij het Nederlands Instituut voor de Dans voor de Faculteit Theater-, Film-, en Televisiewetenschap. Zie de samenvatting elders in dit *Bulletin*, pp.12 evv.

III. Katholieke Universiteit van Nijmegen

- Marjolijn Mercx, *El saber del pueblo. Dansontwikkeling en folkloredansen in Nicaragua*, Nijmegen 1987 Doctoraalscriptie massa-communicatie
- Diana Mol, *Danstherapie en muziekbeleving*, Nijmegen 1989 Doctoraalscriptie muziekwetenschap

IV. Erasmus Universiteit Rotterdam

- Gertjan Dirksen en Rob Boekhout, *Stilstand en beweging. Een onderzoek naar strategieën van dansgezelschappen, naar aanleiding van de komst en opening van de grootschalige theaters*, Rotterdam 1987 Doctoraalscriptie bedrijfskunde
- Sascha Bertus & Aletta Oosten, *Hup Holland hup: hoe hollands is de Nederlandse dans*, Rotterdam, 1992 Doctoraalscriptie, Faculteit der historische en kunstwetenschappen

V. Rijksuniversiteit Groningen

- Tineke de Wit, *Enkele reis professionaliteit. De besturing van de overheden door bestuur en leiding van Reflex*, Groningen 1987 Doctoraalscriptie theaterwetenschap
- Jaap Blokdijk, *Scholen voor dansvakonderwijs in Nederland in de periode 1942-1986: een historisch-pedagogisch onderzoek naar de schoolontwikkeling van een aantal dans-*

vakopleidingen in Nederland, welke een relatie onderhielden met overheden, Groningen 1988 Doctoraalscriptie pedagogiek
- Rieky Takken, *Dansanalyse; ontwikkeling van een didactische methode voor de analyse van theaterdans*, Groningen 1989 Doctoraalscriptie letteren

VI. Rijksuniversiteit Leiden

- Margreet M. van Son, *De 'Ausdruckstanz' van Mary Wigman. Een onderzoek naar de plaats van de dans van Mary Wigman in de cultuurgeschiedenis van de Republiek van Weimar*, Leiden 1988 Doctoraalscriptie Geschiedenis
- Clara Brakel-Papenhuyzen, *The Bedhaya Court Dances of Central Java. A Mataram tradition of ritual art*, Leiden 1990 Dissertatie Letterenfaculteit

[samenstelling Eva van Schaik, met aanvullingen door Onno Stokvis en Frits Naerebout]

BIBLIOGRAFISCH RETROSPECTIEF
NEDERLANDSTALIGE PUBLICATIES (EXCLUSIEF TIJDSCHRIFTEN) OVER THEATERDANS IN NEDERLAND NA 1945: EEN EERSTE INVENTARISATIE

- Ferdinand van Altena, Leo Divendal & Eva van Schaik, *Het Folkloristisch Danstheater*, Amsterdam 1991
- Jan Baart, *Catalogus bij tentoonstelling Dans te Kijk, 40 jaar theaterdans in Nederland*, Amsterdam 1986 Nederlands Instituut voor de Dans
- Jan Baart, Ine Rietstap, Mark Jonkers & Eva van Schaik, *Dans jaarboek 1983/84*, Haarlem 1984 Gottmer
- Jan Baart, Ine Rietstap, Mark Jonkers & Eva van Schaik, *Dansjaarboek 1984/85*, Haarlem 1985 Gottmer
- Bibeb, *Dans Theater*. Met foto's van Ed van der Elsken & Eddy Posthuma de Boer, Den Haag 1960
- Willem Boswinkel, David Koning & Joop Schultink, *Het Nederlands Ballet*, Haarlem/Antwerpen 1958 Gottmer
- Paul Bronkhorst, Divera Stavenuiter & Maartje Wildeman (edd), *Dansjaarboek 1990/91*, Amsterdam 1991 Nederlands Instituut voor de Dans
- *Dansjaarboek 1989/90*, Amsterdam 1990 Nederlands Instituut voor de Dans
- Keso Dekker, *Hans van Manen + modern ballet in Nederland*, Amsterdam 1981 Bert Bakker
- Ulf Esser, Jiri Kylian, Horst Koegler et al., *Jiri Kylian retrospective*, Den Haag 1991 Nederlands Dans Theater
- F. Hazewinkel, *Dans in Rotterdam 1945-1985*, Rotterdam 1989
- David Koning & Joop Schultink, *Balletfacetten*, Haarlem 1959 Gottmer
- David Koning, *Danskunst zonder meer. Taal en teken van het hedendaags ballet*, Amsterdam 1957 P.N. van Kampen & Zoon.
- Ronald Kuipers, *Kunstgreep. Overzicht van kunst en cultuur in Nederland na 1945*, Groningen 1991 Wolters-Noordhoff [sectie danskunst pp.183-199]
- Moniek Merkx, *Studio's Onafhankelijk Toneel*, Rotterdam 1985
- Monique Merkx, *Moderne dans in ontwikkeling*, Amsterdam 1984 New Dance Publications
- Eberhardt Rebling, *Een eeuw danskunst in Nederland*, Amsterdam 1950 E.M. Querido
- Ine Rietstap, *Alexandra Radius. Een danscarriere*, Haarlem 1982 Gottmer
- Eva van Schaik, *Op gespannen voet. Geschiedenis van de Nederlandse theaterdans*, Haarlem 1981 De Haan

- Eva van Schaik (ed), *Dansjaarboek 1985/86, 1986/87, 1987/88, 1988/89*, Amsterdam 1986-1989 Nederlands Instituut voor de Dans
- Eva van Schaik, *Max Dooijes, een portret*, Amsterdam 1990 Stichting van de Toekomst
- Annelies Schrijnen-Van Gastel, *Onderzoek naar de maatschappelijke en kulturele reikwijdte van het dansaanbod in Nederland*, Amsterdam 1973-1975 Boekman Stichting [deel 1: Dansaanbod; deel 2: Dans en Publiek; deel 3: Samenvatting Dansaanbod en Publiek; deel 4: Sociale problematiek van de ex-danser]
- J.W. Schultink, *Op de pointes. De west-Europese dans als cultuurspiegel*, Amsterdam 1948 Van Oorschot
- Janet Sinclair & Leo Kersley, *Het Ballet der Lage Landen*, Haarlem-Antwerpen 1956 Gottmer
- Janet Sinclair & Leo Kersley, *Ballet Jaarboek 1. Ballet en dans in Nederland 1956-1957*, Haarlem-Antwerpen 1957 Gottmer
- Janet Sinclair & Leo Kersley, *Ballet Jaarboek 2. Ballet en dans in Nederland 1957-1958*, Haarlem- Antwerpen 1958 Gottmer
- Hans Snoek, Ine Rietstap & Janet Sinclair, *Dans en ballet*, Amsterdam 1959 Querido
- Luuk Utrecht, *Rudi van Dantzig, een omstreden idealist*, Zutphen 1991 Walburg Pers
- Luuk Utrecht & Caroline Willems, *Het Nationale Ballet, 25 jaar*, Amsterdam 1987 Allard de Lange & Het Nationale Ballet
- Luuk Utrecht, *Van hofballet tot postmoderne-dans*, Zutphen 1988 Walburg Pers
- Coos Versteeg, *Nederlands Dans Theater. Een revolutionaire geschiedenis*, Amsterdam 1987 Balans
- Jessica Voeten, *Scapino*, Amsterdam 1985 Walburg Pers
- Conrad van de Weetering, *Morgen dans ik beter*, Den Haag 1961 Bert Bakker
- Conrad van de Weetering & Luuk Utrecht, *Sonia Gaskell. Geloof in wat je danst*, Zutphen 1976 Walburg Pers
- Conrad van de Weetering, *Over ballet. Brieven aan een jonge ballerina*, Utrecht/Antwerpen 1979 Bruna & Zoon
- Conrad van de Weetering, *Kijk, een ballerina*, Amsterdam 1991 Spectrum

[Samenstelling Eva van Schaik]

RECENSIES

Jill BECK (ed), 'A revival of Nijinksy's original *L'Après-midi d'un Faune*', *Choreography and Dance* 1.3 (1991) & video-tape *A revival of Nijinsky's original L'Après-midi d'un Faune*, NTSC version

inleiding

Van de Diaghilew-choreografen is om velerlei redenen Waslaw Nizjinsky de meest intrigerende geweest: hij baarde onder meer groot opzien met zijn balletten in de periode 1912-1914 bij de *Ballets Russes*, waarna hij, met zijn choreografieën, in de nevelen der vergetelheid werd gehuld omstreeks 1918. Slechts de mythe van de erotisch-virtuoze danser bleef. Vrijwel onopgemerkt waren zijn dansnotatiesysteem en dansaantekeningen, die mede te voorschijn kwamen omdat van wetenschappelijke zijde pogingen tot reconstructie van notatie en ballet ondernomen werden, namelijk door Ann Hutchinson Guest en Claudia Jeschke, daartoe aangemoedigd door Romola Nizjinsky, de vrouw van Waslaw.

ontcijfering

Nizjinsky leerde het Stepanow-notatiesysteem op de keizerlijke balletschool, met de veranderingen die Gorski daarin aanbracht, wat bekend werd in 1978 door de Engelse vertaling van Wiley. Nizjinsky ontwikkelde vanuit de Stepanow/Gorski-notatie zijn systeem, waarin hij onder andere *L'Après-midi d'un Faune* registreerde. De sleutels tot de oplossing van het aanvankelijk onleesbare manuscript werden onder meer gevonden via de vergelijking van Nizjinsky's notatie van de houdingen van een Della Robbia beeldhouwreliëf, met het reliëf zelf, en via Cecchetti-oefeningen, genoteerd door Nizjinsky, die een oplossing gaven voor tekens voor richting- en niveau-gebruik. Een bijkomende moeilijkheid was, dat Nizjinsky weliswaar een enthousiast notatist was, maar wel de gebruikelijke (beginners)schrijffouten maakte, die niet gecorrigeerd konden worden, omdat er geen tweede was met diepgaande leesvaardigheid van zijn notatiestelsel.

resultaat van de ontcijfering

Het belangrijkste resultaat zal het boek zijn, dat ik (nog) niet onder ogen gehad heb. Het zal de weerslag zijn van het gehele onderzoeksproces, en de daaruit voortvloeiende notatie-uitleg en volledige partituur(-reconstructie), met daarbij de nodige historische achtergrondgegevens, en aanwijzingen voor theaterreconstructie, analoog aan de eerdere Hutchinson-projecten van bijvoorbeeld Bournonville-oefeningen/-balletten/variaties (zie ook K.A. Jürgensen) en van de Cachucha.

Het tijdschrift *Choreography and Dance* geeft een verzameling artikelen met betrekking tot de reconstructie en de heruitvoering door de Juilliard School in New York. Hutchinson Guests artikel geeft een heldere uitleg van dit onderzoeksproces over de jaren 1956-1987, waarbij ze gelijktijdig normen aangeeft voor dergelijke reconstructies. Van belang lijkt de intensieve wetenschappelijke samenwerking, die uiteindelijk resultaat boekte.

Rebecca Stenns artikel beschrijft de reacties van de studenten op dit materiaal en op de bijzondere manier van repeteren: niet een repetitor die alles voorkauwt totdat iedereen het in zijn benen heeft zitten, maar met thuisstudie van de partituur, en gezamenlijke, tijdwinnende dansrepetities waarbij de diverse dansrollen ineen geschoven worden. Jill Becks artikel geeft het standpunt weer van de historica/notatiste/repetitor, waarbij ze voortdurend refereert aan historische gegevens met betrekking tot de instudering in 1912, met name van Bronislawa Nizjinska, de zus van Waslaw. Tenslotte lezen we een bespreking van de kostumering en dergelijke van de hand van Thomas Augustin.

video

De video bestaat uit 2 opnames: één vanuit een vast standpunt, waarbij het hele toneel te overzien is, en een tweede waarbij saillante details in het vizier worden gebracht, kortom de juiste wijze van video-opname. De muziek van Debussy klinkt bijzonder; de dans is prachtig in haar antieke eenvoud, waarbij de 'platte' ingedraaide bokkesprongen, de rij der nimfen met de ontmoeting tussen Faun en nimf-met-voile, en de beruchte eindscène fraai uitgevoerd worden door de dansstudenten van de Juilliard School. Het bovengenoemde danstijdschrift kreeg een kort inlegvel van Hutchinson mee, waarin ze aangeeft dat de timing der dansers op de video soms niet correct is, wat zonder partituur nimmer mogelijk zou zijn geweest. De kleuren van deze video zijn matig ten gevolge van het Amerikaanse NTSC-weergavesysteem (er schijnt een VHS-versie van deze video te bestaan). Kostumering en decor zijn goed verzorgd.

slotsom

Een welverzorgd project van danswetenschappelijke waarde, dat, getuige de reactie van mijn dansgeschiedenisleerlingen, nog steeds na meer dan 70 jaar dezelfde publieksreactie oproept als bij de eenmalige uitvoering in 1912. Mij maakt het nieuwsgierig naar het andere dansnotatie-materiaal van Nizjinsky, en uiteraard naar andere projecten van deze kwaliteit van Hutchinson c.s.

Jaap Blokdijk

*****

Martha GRAHAM, *Blood memory. An autobiography*, New York 1991 Doubleday

Zoals de dood van Georges Balanchine een hausse van reminiscenties aan Mr B. opleverde, nadat tijdschriften als *Dance Magazine* en *Ballett International* al 'special issues' aan hem gewijd hadden, zo zou ook de laatste adem van Martha Graham, 1 april 1991, heel wat drukinkt laten vloeien. Veel commerciële instellingen hebben er hun slag mee willen slaan. Ook Martha Graham zou met een special issue van

Dance Magazine vereerd worden. Cunningham, Sokolov, Hawkins, Taylor, Schonberg, Butler, Maslow, Tetley, Ross, Lang, en anderen droegen elk hun steentje bij om de mythevorming rond deze vrouw te doorgronden. Allen doen dat aan de hand van eigen ervaringen: voer voor historici en psychologen, want al die herinneringen laten ook zien hoe zijzelf met die legendevorming omging en deze via anderen voedde.

Des te onthullender is de wijze waarop Graham nog net bijtijds, namelijk drie maanden voor haar dood, door het inspreken van vele tapes, die mythevorming – bewust dan wel onbewust – opblies en zelfs de schijn op zich laadde het slachtoffer van commercieel denken te zijn geworden. Zelf de pen of tekstverwerker hanteren kon zij niet meer, dus vertelde zij, daartoe aangemoedigd en aangehoord door Howard Kaplan over haar leven en werden haar woorden door ene Halston getranscribeerd. De tapes werden niet of nauwelijks geredigeerd: zonder hoofdstukkenindeling of notenapparaat, maar wel rijkelijk geïllustreerd werden zij door toedoen van Jacqueline Onassis uitgegeven bij Doubleday.

Martha Graham, *Blood Memory, an autobiography* laat dus zien hoe Graham kort voor haar dood, 96 jaar oud, op haar carrière terugkeek. In combinatie met alle eerdere publicaties over haar (Armitage, Terry, Stodelle, MacDonagh) kan men twee conclusies over de bloedsomloop van haar leven trekken: a) naar aanleiding van wat haar eigen 'blood memory' in de loop der jaren selecteerde en b) ten aanzien van nieuwe feiten die zij nog aan het licht wenste te brengen en die dus nieuw licht werpen op alle research tot op dit moment. Wat betreft Grahams selectieve geheugen dan wel bloedbezinksel is het boek een onthullend (en onthutsend) rijke bron. Ten aanzien van het tweede een volledig uitgedroogde put.

Met de dood voor ogen heeft Graham kennelijk de behoefte gevoeld het voor de danskunst belangrijkste aspect van haar leven uit te wissen. Zij herinnert zich zeer precies details uit haar jeugdjaren, citeert letterlijke uitspraken van haar ouders en familieleden, als ook gebeurtenissen uit de laatste tien jaar, die zij voornamelijk met hulp van anderen dan vertegenwoordigers van de moderne dans 'overleefde'. Voor haar eerste choreografieën, danscollega's, als ook haar methoden om een nieuwe danstechniek te ontdekken heeft zij nauwelijks een syllabe over. Over de opbouw van haar oeuvre in de jaren 1935-1975: geen woord. Haar leeftijd stelt haar in staat en moet er ook de reden van zijn dat zij van de hak op de tak springt, dwars door tijden en plaatsen heen. Het valt in Howard Kaplan en 'handlanger' Halston enerzijds te prijzen dat zij geen redactionele ingrepen buiten haar medeweten toelieten, anderzijds moeten zij geweten hebben dat haar blood memory ook door niet-Grahamkenners gelezen zal worden. Graham zelf heeft zich daar geen moment mee bezig gehouden. Afgaande op haar eigen relaas kan men zich nauwelijks voorstellen waarom deze prietpraatster over al haar stola's, Diormantelpakjes, sieraden, bekende sterren om haar heen, zoveel impact had. Dat zij dat had, is voor de vertelster zonneklaar. Geen moment staat zij stil bij al die mensen die in dit proces een medebepalende rol hebben gespeeld. Met name haar dansers en directe collega's op de vloer moeten het ontberen. Het boek is daarmee een gênante afbreuk van haar historische imago. Graham is een bikkelharde, ijdele, niet van humor gespeende vrouw en haar leeftijd heeft haar geenszins milder, eerder achterdochtiger, arroganter en egocentrischer gemaakt.

Wie hoopt interessante nieuwe feiten of ideeën op te doen komt bedrogen uit. Niettemin wordt wel veel nutteloze, doch leuk om te weten informatie geboden.

Bijvoorbeeld dat Teddy Kollek haar een glasscherf cadeau gaf die haar toegang tot een beroemd bordeel in Jeruzalem bleek te bieden en dat Paus Johannes Paulus II tijdens haar audiëntie enkel drie woorden tot haar sprak: 'You are Martha'. Fraai is ook het verschil dat Margot Fonteyn tussen balletdansers en moderne dansers opmerkt. De eersten vallen als papieren zakken, de tweeden als zijden lappen. En wie wist dat Batsheba Rothschildt de strijkplank in Egypte introduceerde? Met haar autobiografie heeft Graham zichzelf geen goede laatste dienst bewezen. Historici en psychologen echter wel. Want Graham wierp op alle tot op heden verschenen biografieën een onverwacht nieuw licht. Door *Blood Memory* moet men vooral Stodelle's gefilosofeer over de wereldmythologie en wereldliteratuur en het koketteren met Jung en Freud met een flinke korrel zout nemen. Tot slot een citaat dat het lezen van Grahams afterthoughts voor toekomstige dansers wellicht de moeite waard laat zijn. Het is een nieuwe definitie die de ontdekster van de contraction aan deze vondst meegeeft: een contraction is als een kiezelsteentje, dat je in het water werpt en dat rimpels trekt. Over de rimpels die Graham zelf voortdurend liet weghalen, getuige de illustraties, doet zij er liever het zwijgen toe. En dat zegt veel.

Eva van Schaik
Keizersgracht 70
1015 CT Amsterdam

*****

Jane K. COWAN, *Dance and the body politic in Northern Greece*, Princeton University Press 1990

Cowans boek is verschenen als deel in de serie Princeton modern Greek studies. Dat geeft al enigszins aan dat we niet moeten verwachten een boek aan te treffen over de choreografie van de Noord-Griekse dans. Het gaat in deze studie niet om de morfologie, niet om vormen of structuren, en dus ook niet om de vorm-functie vraag (zie o.m. p.18). Dat betekent niet dat de Griekse dans als vorm geen enkele rol speelt in het boek: om te beginnen als inspiratiebron, want de schrijfsters danst ook zelf, daarnaast ook als een soort van stille kracht op de achtergrond. Maar men zal met dit boek in de hand geen *kalamatianos* leren dansen: dit is geen dansboek, maar een antropologische studie gecentreerd rond dans. Wie er voor terugschrikt dat bijna een derde van het boek (de pp.28-88) niet over dans gaat, maar een beeld probeert te geven van de sociaal-economische opbouw van een Griekse gemeenschap, mag ter overweging worden meegegeven of niet in menig boek over dans een dergelijke inkadering van het onderwerp nu juist node gemist wordt. Dans is nu eenmaal geen geïsoleerd fenomeen.

Het mag overigens wel even opgemerkt worden dat, waar boeken van dit type over Griekse dans niet of nauwelijks bestaan (er is een andere mooie studie in dezelfde serie: Loring Danforth, *Firewalking and religious healing*, Princeton 1989, maar dat onderzoek is veel beperkter van reikwijdte, en er is het werk van Rena Loutzaki, leerlinge van John Blacking, maar dat is toch traditioneler van invalshoek), Cowans boek ook als antropologische studie in algemene zin reeds vrij uniek is: studies gewijd aan kleine Griekse stadsgemeenschappen zijn zeldzaam. De aandacht wordt meestal gericht op (delen van) Athene en vooral op het platteland.

Het boek wordt door de schrijfster zelf gepresenteerd als een voorbeeld van 'practice anthropology', een betiteling ontleend aan een belangrijk artikel van Sherry B. Ortner, 'Theory in anthropology since the sixties', *Comparative Studies in Society and History* 26 (1984) 126-166. Ik citeer uit dit artikel Ortners kenschets van de 'practice theorists', haar benaming voor de toonaangevende antropologen van de jaren tachtig: "they share a view that 'the system' ... does ... have very powerful, even 'determining', effect upon human action and the shape of events. Their interest in the study of action and interaction ... expresses ... an urgent need to understand where 'the system' comes from – how it is produced and reproduced" (p.146). Ortner wijst ook op de Marxistische invloeden, leidend tot een nadruk op de interactie in asymmetrische relaties. Het een en ander is bij Cowan duidelijk terug te vinden. Overigens is Cowan ook elders te rade gegaan: het theoretisch kader van haar studie is eclectisch. Onder haar mentoren en voorbeelden vinden we ook dansanthropologen als Anya Peterson Royce, en ethnomusicologen als Allan P. Merriam.

Het centrale thema van Cowans boek is 'the complex intertwining of power and pleasure in gender and sexual relations, the social shaping of the human body, the ambiguities of social experience' (xi). Dit zijn moderne, om niet te zeggen modische themata: termen als 'gender', 'body' en 'ambiguity' zijn evenzoveel waarschuwingsborden die aangeven dat we een up-to-date studieveld naderen. Studies rond gender (de sociale geconstrueerde sekse: mannelijkheid en vrouwelijkheid zoals sociaal gedefinieerd) zijn er legio, hoewel veel nog altijd 'vrouwenstudies' zijn. Gelukkig is Cowans blik, in het voetspoor van de antropoloog Michael Herzfeld, een stuk ruimer. 'Lichaamsstudies' (onderzoek naar het zich bewust zijn van het eigen lichaam, en de vraag hoe anderen je lichaam zien) zijn eveneens populair (zie voor een representatieve selectie artikelen en een uitgebreide bibliografie Michel Feher, Ramona Naddaff & Nadia Tazi (edd), *Fragments for a history of the human body*, New York 1989 (3 delen = *Zone* vols.3,4,5)). Cowan lijkt op dit gebied aanzienlijk minder goed thuis. In het algemeen moet echter gezegd dat Cowan boven het modische uitstijgt, en de onderwerpen die zij aansnijdt op een hoger plan weet te tillen.

Cowan neemt één specifieke situatie om het thema van de gender-relaties (plus enkele neven-problemen: andere maatschappelijke hiërarchieën) verder uit te diepen, en wel 'dance-events'. Deze 'dance-events' zijn 'extraordinary bounded' of 'framed' (in de termen van Bateson e.a., zie pp.18-9): ze staan apart en zijn toch, terzelfdertijd, een onderdeel van het leven. Bij gevolg is een 'dance-event' een soort van brandglas, een plaats en moment waar de maatschappelijke fenomenen die de onderzoeker aan het licht wil brengen zeer geprononceerd naar buiten treden. Het gaat om zeer gestructureerde, complexe situaties, die tevens labiel zijn, want een 'dance-event' is een sociaal samenzijn waarin het gaat om prestige, reputatie en seksualiteit, allemaal met elkaar verbonden en allemaal met een belangrijke lichamelijke component. Verschillende maatschappelijke groepen komen er samen en accepteren, manipuleren, gebruiken of bestrijden wat Cowan de 'hegemonic ideas' noemt, de dominante denkwijzen en gedragswijzen van hun gemeenschap.

Cowan ziet het lichaam als een 'dancing sign' dat 'ontcijferd' kan worden, in de zin waarin antropoloog Clifford Geertz spreekt van het 'lezen' van een 'cultural text' (pp.89-91). Zij stuit hier natuurlijk op de kernvraag van alle dansonderzoek van dit type (en van andere studies naar niet-verbaal gedrag): 'how does one get at the

meaning of the nonverbal, the bodily?' (p.25). Het pleit voor haar dat ze dit probleem niet uit de weg gaat. Cowan kiest voor een interpretatie vanuit haar achtergrondkennis van de samenleving in kwestie, en voor een interpretatie van de interpretaties die de protagonisten zelf bieden van hun gedrag. Ondanks alle voetangels en klemmen lijkt er geen andere weg te zijn voor wie de structuralistische benadering, die de oplossingen zoekt in een model dat van context en individu onafhankelijk is, verwerpt, zoals ook Cowan uiteindelijk doet. Wel wijst zij, zeer postmodern, maar ook zeer terecht, op het feit dat 'meaning' relatief is ten opzichte van degene door of voor wie die 'meaning' geformuleerd wordt, en dat dat ook geldt voor de interpretaties geleverd door de onderzoeker.

Cowans beeld van de Griekse dans is gebaseerd op veldwerk in Sohos, een kleine stad ten noordoosten van Thessaloniki. De auteur richtte haar aandacht primair op huwelijksfeesten, 'diners dansants' en feesten in huiselijke kring. Dus juist niet op bijvoorbeeld het karnaval, met zijn verklede dansers, waar Sohos bekend om is. Hier geldt: weg van de clichés, weg van de oppervlakte, naar de geleefde dans, daar waar sociale dynamiek in dans wordt uitgedrukt en door dans wordt bewerkstelligd. Cowans studie is onmisbaar tegengif tegen het één-dimensionale beeld van de Griekse dans meegebracht van vakantie of van de-Griek-om-de-hoek, de jolige dansende Zorba's, en zo meer. Of, serieuzer, maar in feite even één-dimensionaal, de folklore: een performance voor een publiek, een theatervertoning van een relict. Letzten Endes is de folkloristische dans in het huidige Griekenland (en bij Grieken in de Griekse diaspora) een product van negentiende-eeuwse beeldvorming, waarbij ook de bestudeerders van de Oudheid een duit in het zakje deden (vergelijk ook mijn essay in dit *Bulletin*, pp.24 evv.). De levende dans in het Griekenland anno nu is een veel complexere aangelegenheid. Zoals voor veel plaatsen en tijden geldt: 'in a society where most people dance, dancing is much more than knowing the steps: it involves both social knowledge and social power' (p.xii).

Eerst het huwelijksfeest. Een huwelijk is een publiek spektakel, waarbij de dans een belangrijke plaats inneemt. De *patinadha* is een dansprocessie door verwanten en vrienden van de bruidegom naar en van het huis van de bruid. Hoewel er ook vrouwen meegaan, is het geheel een zeer mannelijke aangelegenheid, waarbij drank en agressief gedrag een belangrijke (en sociaal geaccepteerde) plaats innemen. Een ensemble, *daulia*, bestaande uit Macedonische zigeuners (Cowan staat ook stil bij dit specifieke feit: de musici zijn nooit uit de eigen gemeenschap), speelt dansmuziek, en al voortdansend over de straten en over het centrale plein, presenteren de mannen hun *kefi*, hun 'goede humeur': een vertoning waarbij men zowel de eigen geestesgesteldheid als de eigen welvaart uitdraagt (de musici worden ad hoc betaald voor verzoeknummers). Hier blijkt ook het competitief aspect van de dans: ieders *kefi* stijgt tot een hoogtepunt, ieder wil 'zijn' lied horen, ieder wil de dans leiden. Collectiviteit en individualiteit botsen (waarbij in dit geval de collectiviteit normaliter wint).

De vrouwen die met de *patinadha* meetrekken vertonen géén agressief of competitief gedrag, geen *parangelia* (het indienen van verzoeknummers bij de musici), geen rondstrooien van geld: zij dansen, maar met gecontroleerde bewegingen. De mannelijke en vrouwelijke rollen zijn duidelijk gescheiden: dat is zelden of nooit anders, maar in de context van een huwelijksfeest krijgt het vanzelfsprekend een bijzondere lading. Het ideaal van de vrouwelijke passiviteit (bijvoorbeeld haar, overigens vaak symbolische, kuisheid en ingetogenheid) wordt in de dans het duidelijkst uitgedragen

door de bruid: zij danst niet, maar 'wordt gedanst', zoals de Griekse uitdrukking luidt. Dat is het geval na aankomst van de *patinadha*, op zaterdag (de aflevering van de bruidsjapon) en op zondag (het ophalen van de uitzet), en na de eigenlijke huwelijksplechtigheid, wanneer gedanst wordt bij de kerk.

Vervolgens de *choroesperidhes*, de 'soirées'. In tegenstelling tot het huwelijksfeest dat 'Grieks' is (in feite een mengeling van Griekse, Slavische en Turkse elementen), zijn de *choroesperidhes* 'Europees', althans in de perceptie van de participanten (de noties omtrent wat 'eigen' is, wat 'vreemd', wat 'traditie' en wat 'modern', zoals geformuleerd door volkskundigen, zijn door de Grieken geheel geïnternaliseerd!). De basis is hier ook niet de bloedverwantschap, maar verbanden op basis van leeftijdsgroep, klasse, politieke identiteit of belangengroepering. Elke vereniging, club, enzovoort, organiseert één maal per jaar een dansavond voor de leden en aanhang: een ensemble van eten, drinken, praten en dansen waar de onderlinge solidariteit moet worden bekrachtigd, *kefi* moet worden bewerkstelligd en conflicten moeten worden voorkomen of bezworen.

Maar ook hier zijn het de mannen die onderling een competitie aangaan met als inzet prestige binnen de eigen groep en de gemeenschap als totaal. De dansavond is een moment waarop de hiërarchie ge(re)creëerd wordt. Dat moet echter wel binnen bepaalde regels. Mannen, m.n. jonge, ongehuwde mannen willen zelfs die regels overtreden, en naarmate de avond vordert slagen zij daar ook in. Zij dwingen van de musici een *zeibekiko* af, een solo-dans. Dat solistisch aspect is al problematisch: waar de één danst, kan dan de ander niet dansen. Maar de *zeibekiko* is bovendien de dans van de *mangas*, van de 'vrije jongen': het is een bewust a-sociaal element, vol associaties met de *rebetika*-muziek zoals die vóór de Tweede Wereldoorlog bestond, de *rebetika* van de onderwereld van kleine misdaad en hasjiesj-gebruik. Ook hier botsen weer collectief en individu (waarbij in dit geval niet zelden het individu de overhand weet te behalen).

Tot slot is er het *kano trapezi*, het 'maken van een tafel'. Dit betekent dat men een groepje gelijkgestemden uitnodigt om ter gelegenheid van het één of ander bijeen te komen, een individueel georganiseerd feest. Ook hier is de dans een essentieel element om de saamhorigheid te benadrukken én de grenzen daarvan af te tasten. Cowan geeft hier, met veel detail, één enkele case-study, en wel van een avond die in ruzie en treurnis eindigde. Waarom? Dat is niet geheel duidelijk, maar volgens de participanten lag het aan het te uitdagende dansen van de *tsifte teli*, een buikdans, door één der vrouwelijke aanwezigen. Hier wordt de seksuele component van de dans zeer duidelijk blootgelegd, inclusief de vele problemen die dit meebrengt voor vrouwen, die moeten en willen dansen, maar voor wie de grens tussen te veel en te weinig ingetogenheid in Sohos een zeer subtiele is.

In haar studie van deze drie 'dance-events', het huwelijksfeest, de *choroesperidha* en de privé-partij, maakt Cowan zeer veel duidelijk over de wijze waarop het samen dansen in Sohos een soort van microcosmos is van de maatschappelijke macrocosmos. Zij doet dit met een veelheid scherpzinnige analyse waar de bovenstaande samenvattingen geen juiste indruk van kunnen geven. Dansen is heel veel meer dan gezellig bewegen: het is het moment waarop de mannen en vrouwen van Sohos laten zien wie zij zijn, waar zij staan, wat zij van anderen verwachten. Daarbij zijn simpele verklaringsmodellen taboe: het gaat om een zeer subtiel weefsel, waarbij de context onmisbaar is. Wanneer een weduwe van middelbare leeftijd een *zeibekiko* danst, dan lijkt dit tegen alle regels: maar de ene *zeibekiko* is de andere niet. Dat

maakt terzelfdertijd dat Cowan de lezer weinig houvast te bieden heeft: er zijn geen mooie schema's, er zijn geen heldere regels. Maar inmiddels heeft zij één ding op overtuigende wijze duidelijk gemaakt, namelijk dat niet-verbale communicatie een grote en dwingende kracht heeft. Het is, vanwege haar analyse van de dans en al haar overige observaties, ook zeer aan te raden Cowans studie te lezen alvorens naar Griekenland af te reizen. Het zal het de lezer onmogelijk maken te menen dat alle Grieken altijd leuk, aardig en vrolijk zijn, en het leven onder de Griekse zon ongecompliceerd en dansant. Jawel, 'alle' Grieken dansen. Maar wat ze dansen is hun leven. "Ama bis sto choro, prepi na chorepsis": "als je de dans begint, dan moet je ook dansen".

Frits Naerebout
Welterdreef 85
2253 LJ Voorschoten

*****

Luuk UTRECHT, *Rudi van Dantzig- een omstreden idealist in het ballet*, Zutphen 1991 Walburg Pers

inleiding

Het nieuwste boek van Luuk Utrecht, oud-danser, psycholoog, balletcriticus, en wetenschappelijk medewerker aan het theaterinstituut van de Rijksuniversiteit van Utrecht, in een serie van drie, getuigt eveneens van zijn achtergrond, en van de kennelijke eenheid dezer, in een beschrijving van het leven en werk van Rudi van Dantzig, gezien grotelijks dezelfde aanpak en kennis.

achtergrond

Hoe nu dit laatste boek te beoordelen? Niet in zijn boek, maar tijdens de perspresentatie en uitreiking van het eerste boekexemplaar aan het 'voorwerp' van het onderzoek, Rudi van Dantzig, – die bij deze gelegenheid nog half tegensputterde bij het feit bij leven en literair en choreografisch welzijn (hoe lang nog?) reeds de annalen der dansgeschiedenis ingeanalyseerd te worden –, gaf Luuk Utrecht aan, de verschijning van dit boek in het kader van zijn wetenschappelijke werk aan de Rijksuniversiteit Utrecht te willen stellen, waarbij hij uitgebreid inging op mogelijke vooroordelen bij de aanstaande lezers.

hoofdstuk 1

Dit hoofdstuk behandelt het danskunstige leven van Van Dantzig, en vangt aan met een weergave van Utrechts uitgangspunt, namelijk dat kunst in essentie vorm is, gemotiveerd door inhoud, die op haar beurt gevoed wordt "...door de persoonlijkheid en levenservaringen van de kunstenaar. Hierbij zijn, zoals voor ieder mens, de jeugdjaren van doorslaggevend belang". In dit uitgangspunt bevinden zich drie valkuilen: 1. een beschrijving van het werk waarin meer op inhoud en achtergrond ingegaan wordt dan op vorm; 2. een beschrijving/verklaring van het werk vanuit een bepaalde persoonlijke gesteldheid; 3. een beschrijving waarbij alle latere handelingen vanuit jeugdervaringen/jeugdtrauma's bekeken worden.

Mijn indruk is, dat Utrecht in sommige gevallen duidelijk in deze drie valkuilen gevallen is, terwijl hij niet genoegzaam – maar dat kan liggen aan het populair(-wetenschappelijk) karakter, dat het boek moest krijgen om het nog enigszins verkoopbaar te houden (in Nederland is nauwelijks een markt voor danswetenschappelijke publicaties) – aangeeft, op welke gronden hij tot bepaalde oor-delen komt. Kortom, de schrijver is, althans in mijn ogen, gevallen in de valkuil van het 'psychologisme'. Daarnaast doen sommige danshistorische verbanden geforceerd en pedanterig van toon aan.

De schrijver vangt aan met de jeugd van Van Dantzig en het opmerkelijke verblijf in Friesland in 1944-45, waarna hij tijdens zijn middelbare schooltijd aan ballet gaat doen bij Ann Sybranda (die later overigens een gewaardeerde lerares werd bij de Scapino Dansacademie). Hierbij mis ik precieze data en gegevens: bijvoorbeeld, wie was die danseres van het Nederlandse Opera-ballet, en, zo mogelijk, die man die hem aanried bij Gaskell les te nemen. En waarom is zijn HBS-tijd zo onderbelicht (zie het eerdergenoemde uitgangspunt): o.m. daar moet zijn belangwekkende literaire belangstelling gevoed zijn, waarvan – naast Van Dantzigs prachtige boek – zijn aandoenlijke brieven aan Hans Verwer (zie arch. Hornstra/Verwer-Danskroniek, Nederlands Instituut voor de Dans) getuigen. En dan kom ik gelijk aan een ander kritiek-punt: waarom heeft de schrijver niet zelf het archiefonderzoek verricht, en waarom zijn de noodzakelijke interviews (met o.a. de hoofdpersoon) niet verricht?!

Utrecht meldt op p.20 niet, dat Haskell en Jooss in 1954 ook hun advies gegeven hebben in hun functies van directeuren van respectievelijk de toen Sadler's Wells Balletschool en de Folkwangschule, wat verklaart waarom Gaskell in 1955 artistiek leidster van de heropgerichte dansvakafdeling aan het Koninklijk Conservatorium kon worden, wat veel later bij Van Dantzig ook een (nimmer belichte) rol gaat spelen. Wat ook jammer is, is dat Van Dantzigs eigen danscarrière nauwelijks voor het voetlicht gebracht is: waarom niet? Van Dantzig maakte hierover belangwekkende opmerkingen tijdens een vraaggesprek met E. van Schaik voor het videoproject, waarbij zijn choreografisch werk vergeleken werd met dat van Van Manen (deze bron is, gelet op de bronnenlijst onder documentaires, kennelijk niet geraadpleegd!).

De foto's bij dit hoofdstuk zijn mooi; vertederend zijn die uit de periode A. Sybranda, terwijl de Hockney-tekening bijzonder en intrigerend is (maar wat precies heeft deze tekening met Van Dantzigs danskunstige activiteiten te maken?). Ook roept bij mij de foto op p.30, van het beginnend Nationaal Ballet in 1961, vragen op: hoe komt het dat Van Dantzig dan al met R. Kaesen achter Gaskell staan opgesteld? En – in het verlengde hiervan – hoe was de opmaat (periode 1961-1965) tot de aanwijzing beider door Gaskell in 1965 als haar (mogelijke) opvolgers? De (ongetwijfeld bescheiden, maar wel beslissende) rol van het bestuur bij deze keuze blijft onbelicht. Vraagtekens blijf ik houden ten aanzien van de motieven van Van Dantzig om in 1971 alleen de leiding van het gezelschap op zich te nemen: 'idealisme' om in de denktrant van de schrijver te blijven, is vaak een voorwendsel voor/sublimatie van geheel andere motieven, en de opmerkingen van Van Dantzig ten aanzien van Harkarvy zouden mede tactisch verklaard kunnen worden.

hoofdstuk 2

In dit hoofdstuk, met mooie passages (bijvoorbeeld over *Nachteiland*), vinden we Van Dantzig belicht als (feminien) choreograaf van het psycho-(dans)drama, en als

profeet van het menselijk onheil/verdriet. Van Dantzig krijgt nog wat meer van dergelijke epitheta ornantia opgedrukt, waarvan ik er enkele ronduit gezocht vind, en pedant (boetprediker/schepper van eigentijdse dodendansen). Het hoofdbezwaar van dit deel van het boek is het onbegrip dat de schrijver tentoonspreidt ten aanzien van de soms negatieve reacties van de pers/het publiek op de voortdurende herhaling door Van Dantzig van maatschappij-kritische onderwerpen in zijn balletten. Een interactionistische verklaring van dergelijke reacties (bijvoorbeeld bij kennerspubliek: verveling (hè, alweer zo'n stom ballet: geef mij maar Romeo en Julia), en de vraag of ballet wel zo'n geschikt medium is om dergelijke boodschappen uit te dragen, in verband met het werk van Van Dantzig, mis ik geheel! Jammer is, dat Utrecht niet opmerkt, dat de opzet van *Sans armes* (1987) verdraaid veel lijkt op de allereerste revolutionaire balletten van 1790, eveneens in hetzelfde instituut opgevoerd, om maar eens een willekeurig danshistorisch verband te leggen.

hoofdstuk 3

Dit hoofdstuk behandelt de consolidatie van Gaskells beleid na haar vertrek, en draagt de volgens mij wat het eerste deel betreft, onjuiste, maar als motto wel door Van Dantzig (bewust?) uitgedragen titel mee. Allereerst heeft Van Dantzig – die niet zo van balletten uit de danshistorie houdt – een aantal belangwekkende balletten van het repertoire afgevoerd (waarover de schrijver kennelijk geen (artistiek) oordeel heeft), wat wellicht een verklaring vormt voor het soms onevenwichtige optreden van het gezelschap in dergelijke balletten. Het laatste is duidelijk op het conto van Van Dantzig te schrijven. Waarom niet een tweede gezelschap dergelijke balletten laten uitvoeren, zoals Gaskell deed, en zoals het Royal Ballet in Engeland ook doet? Of waarom verdween deze tweede groep bij het Nationaal Ballet in de jaren '70? Uiteraard moeten we zeer blij zijn met Van Dantzigs keuze om het Balanchine-repertoire uit te bouwen, en daaraan enkele balletten van Diaghilew-choreografen toe te voegen (hopelijk komt Waslaw Nizjinsky ook nog eens aan bod, en wellicht Massine, aan wiens repertoire Van Dantzig wel eens een hekel kon hebben gehad). Het blijft echter onduidelijk waarom Van Dantzig opteerde voor deze keuze.

het Nederlands dansvakonderwijs

Met betrekking tot het Nederlands dansvakonderwijs en de rol van Van Dantzig hierin, blijft volledig onbelicht dat Van Dantzig enerzijds de taak van artistiek leider van de dansvak-opleiding aan het Koninklijk Conservatorium niet overnam van Gaskell (waarom niet?), voorts geheel aan de hand liep van Harkarvy bij diens voorstellen met betrekking tot een hervorming van deze afdeling (zie notulen van overleg tussen NDT/NB/Scapino-Koninklijk Conservatorium, archief Nationaal Ballet, Nederlands Instituut voor de Dans) , en anderzijds – na een aanvrage om rijkserkenning – de balletschool van Gaskell in Amsterdam, waar hij het vak choreografie verzorgde, kennelijk doet verdwijnen in 1967 (zie mijn ongepubliceerde doctoraal-scriptie *Scholen voor Dansvakonderwijs in Nederland in de periode 1942-1986*, pp.68-74, Nederlands Instituut voor de Dans), terwijl Van Dantzig toch ook mede verantwoordelijk gehouden moet worden voor de mislukte jongenscursus bij het Nationaal Ballet in de jaren '70.

Nog veel bezwaarlijker vind ik, dat de schrijver klakkeloos de mening van de gezelschappen met betrekking tot de concentratie van dansvakopleidingen in Nederland overneemt, zonder enige (bedrijfs-) onderwijskundige kanttekening, ook bij de

slappe rol van Van Dantzig, hierbij (bijvoorbeeld marktbederf ten gevolge van de vele buitenlandse dansers die binnenkwamen).

Van Dantzig en de organisatie van het Nationaal Ballet

Utrecht draagt zijn boek op aan twee van zijn vrienden, die beiden een belangrijke rol spelen in de organisatie van het gezelschap. We lezen wel dat delegeren Van Dantzigs forte is, maar hoe dit geschiedt, en hoe andere medewerkers (bijvoorbeeld de bovengenoemde twee) hierop reageren, blijft onduidelijk, en wordt niet toegelicht aan organisatietheorieën. Zeker is, dat het gezelschap qua organisatie een geweldige verandering heeft ondergaan sinds de jaren '60, maar hoe dit geschiedde, en welke rol Van Dantzig hierbij speelde in de diverse periodes, krijg ik niet te lezen. Ontegenzeggelijk is het gezelschap vooruitgegaan sinds die tijd, maar om dit nu met een mij volledig onbekend Engelse meneer te staven, komt dunkt me een beetje merkwaardig over, en wekt bij mij de lachlust op ('als U nog eens iemand nodig heeft!'). En wat te doen met opmerkingen van Eagling, Van Dantzigs opvolger (zie de foto met een verweesd kijkende Van Dantzig naast de zojuist aan de pers voorgestelde nieuwe artistiek leider) met betrekking tot de technische beheersing bij sommige dansers van het gezelschap: daarvoor was Van Dantzig toch ook verantwoordelijk; heeft hij nooit overwogen hieraan iets te doen, zo hij dit als een probleem zag? Wat was eigenlijk Van Dantzigs verhouding tot het (uitermate zwak opererend) bestuur (inzake de opvolgingskwestie)? Bij de 'workshop' – was dit wel een workshop? – blijft het aandeel van Van Dantzig hier onduidelijk. Het blijven vragen, waarop ik geen antwoord vind in de tekst. Wel is mij uit de tekst overduidelijk, dat het geen pretje is om (tegenwoordig) balletleider te moeten zijn!

hoofdstukken 4-6

In deze hoofdstukken volgen thematisch de belangrijkste balletten die Van Dantzig gemaakt heeft bij het Nationaal Ballet, waarbij een uitleg met een sterke nadruk op inhoud, ten koste van de 'bewegingsconstructie(s)', is mijn indruk, met daaraan gekoppeld pers-en publieksreacties, in aansluiting op dezelfde opzet in Utrechts boek over het Nationaal Ballet 1961-1986. Al voortlezende begint deze opzet saai te worden: de zoveelste balletbeschrijving, met daarbij twee positieve en twee negatieve persreacties, of omgekeerd, naargelang de eindconclusie zulks verlangt. Soms roept de keuze van de kranten vragen op, als: waarom noemt de schrijver niet de (soms zeer bekende) namen der recensenten? En waarom deze kranten gekozen? Uiteraard is dit onderdeel desondanks als naslagwerk het meest belangrijk, in combinatie met het personen-en zakenregister.

bronnenlijsten/vormgeving

Handig is het oeuvre-overzicht. Bij de literatuur lijkt de lijst van primaire bronnen niet volledig te zijn (bijvorrbeld Van Dantzigs artikel "De taal van de dans", in *Goed Verkeerd...*, 1989, pp. 179-182, ontbreekt, en het roept bij mij de vraag op: zijn niet alle primaire bronnen gebruikt, en waarom niet?). De verklarende begrippenlijst kan nuttig zijn voor beginnende balletliefhebbers, maar bevat een 'uitglijer': de Académie Royal heeft – althans tot op heden zijn hiervoor geen bewijzen gevonden – géén regels vastgelegd voor de ballettechniek, en het bijvoegsel 'academisch' lijkt evenals 'klassiek' te stammen uit het einde der 19e/begin 20ste eeuw. En wat moet ik met het onuitsprekelijke woord "semi-karakter" dans. Door de tijden heen, en

daarop heeft Wittgenstein ons mede gewezen, verandert naar behoefte gebruik en betekenis van (ballet-)woorden (ik heb nog nooit iemand in het Nederlandse dansweredlje eerdergenoemd woord horen gebruiken!), een reden waarom ik niet zo'n lijst bij dit boek over Van Dantzigs werk zou opnemen. Bruikbaar is het personen-/zakenregister. De vormgeving is zeer mooi verzorgd, waarbij het fotomateriaal eruit springt.

eindoordeel

Utrechts naslagwerk geeft een niet geheel geslaagd overzicht van het leven-voor-de-dans van Van Dantzig, en een beter geslaagd overzicht van Van Dantzigs balletten voor het Nationaal Ballet, waarbij de psychologische verklaring overheerst. Het toont wel aan, dat de Nederlandse dansgeschiedschrijving zich nog steeds op het contemporaine en journalistieke vlak bevindt, helaas.

Jaap Blokdijk

VARIA

AEHD

VERSLAG VAN HET 3DE SYMPOSIUM VAN DE ASSOCIATION EUROPÉENNE DES HISTORIENS DE LA DANSE: 'WHO ARE THE RENOVATORS OF DANCE?'

Bij een temperatuur van -4 °C landde ik op het vliegveld Arlanda van Stockholm. Het waaide en regende en ik begreep dat dit de ideale klimatologische omstandigheden waren voor het bijwonen van het 3de Symposium van de Association Européenne des Historiens de la Danse (AEHD). Centraal thema van de conferentie was de vraag "Who are the renovators of Dance?". Het Dans Museet in Stockholm, bekend om zijn prachtige collectie kostuums en ontwerpen van de Ballets Russes en de Ballets Suédois, bood van 1 tot 3 november 1991 gastvrij onderdak aan de circa zestig danshistorici die voor het symposium van de in 1989 opgerichte AEHD naar Zweden waren gekomen.

De meeste deelnemers kwamen uit Scandinavië. Daarnaast waren er enkele Amerikanen, Belgen en Oost-Europeanen aanwezig en ik was de enige Nederlander. Engelse en Duitse danswetenschappers waren niet aanwezig. Des te opvallender was daardoor het grote aantal Franse sprekers en bezoekers aan het symposium. Zij vormen binnen de AEHD een actieve groep en hun aanwezigheid valt te verklaren uit de unieke positie die het Franse danswetenschappelijk onderwijs en onderzoek in Europa inneemt. In Frankrijk bestaan enkele instellingen voor puur wetenschappelijk onderzoek, die zich ook richten op de Franse cultuur. Binnen deze instituten wordt dans als een serieus onderzoeksgebied beschouwd. Daarnaast hebben verschillende Franse universiteiten een leerstoel dansgeschiedenis. Geen ander Europees land kan zich wat dit betreft meten met Frankrijk en de resultaten van deze geprivilegeerde situatie waren in Stockholm dan ook kwantitatief en kwalitatief te merken.

Germaine Prudhommeau

Centrale figuur binnen de Franse tak van de AEHD is Germaine Prudhommeau. Zij is o.a. directeur van de Recherche Honoraire du Centre National de la Recherche Scientifique Française en professor in de dansgeschiedenis aan twee universiteiten in Parijs. Madame Prudhommeau is een van de belangrijkste Europese dansonderzoekers en heeft verschillende danswetenschappelijke publicaties op haar naam staan. Met haar gedegen archiefonderzoek heeft ze in Frankrijk school gemaakt. Dat haar opvatting over het bedrijven van danswetenschap vruchten draagt bewees haar lezing over "The initiators of the Ballet Without Words".

Prudhommeau deed onderzoek naar het ontstaan van het 'ballet without words', of zoals wij het dankzij de *Lettres sur la danse et les arts imitateurs* van Jean-George Noverre uit 1760 beter kennen, het 'ballet d'action'. Zij nam in haar lezing stelling tegen de gangbare opvatting dat Noverre de uitvinder van het 'ballet without words' is. Naar haar mening heeft Noverre minstens drie voorgangers gehad en heeft hij niet anders dan dankbaar gebruik gemaakt van de experimenten van deze dans-avant-gardisten. De eerste en belangrijkste dansvernieuwer uit dit rijtje is John Weaver, die omstreeks 1700 actief is in Engeland. Weaver raakt uit onvrede met de dan gangbare opvatting van ballet, dat de vorm had van een aaneenrijging van losse dansen die afgewisseld werden met stukken zang of toneel, geïnteresseerd in mime. Hij gebruikt de expressieve mogelijkheden van de pantomime om aan pure dans, die geen gebruik maakt van gesproken of gezongen teksten, een dramatische inhoud te geven. In 1717 resulteert dit in Weavers 'The Loves of Mars and Venus', dat volgens Prudhommeau het eerste echte 'ballet without words' is. Korte tijd later leiden soortgelijke experimenten in Wenen en Parijs tot een verdere ontwikkeling van het 'ballet without words'. In Wenen was het de dansvernieuwer Franz Anton Christoph Hilverding en, belangrijk, in Parijs de Nederlander Jean-Baptiste François De Hesse. Deze in 1705 in Den Haag geboren danser werd in 1747 'Maître des Ballets du Théâtre des Petits Appartements de Versaille'. Hij creëerde voor Madame de Pompadour in 1748 de choreografie 'L'Opérateur Chinois', die door Prudhommeau als het eerste 'ballet without words' in Frankrijk wordt beschouwd. De rol van Noverre, die pas in 1755 begon aan zijn internationale danscarrière, bleef bij de ontwikkeling van de 'ballet without words' volgens Prudhommeau beperkt tot het opschrijven en daardoor voor een grote groep van geïnteresseerden toegankelijk maken van de ideeën van deze drie voorgangers.

Erik Aschengreen

Als moderator van het symposium trad op de Deense danscriticus, Bournonville-specialist en associate-professor dansgeschiedenis aan de universiteit van Kopenhagen, Erik Aschengreen. Hij en Erik Näslund, directeur van het Dans Museet, vormden gedurende de conferentie een inspirerend koppel dat tegenwicht bood aan grand-old ladies als de Amerikaanse moderne-dans-specialiste Selma Jeanne Cohen, Genevieve Oswald, voormalig curator van de Dance collection van de New York Public Library en aan Bengt Häger, ex-directeur van het Dans Museet. Aschengreen leidde Sylvie Jacq-Mioche, voorzitter van de AEHD en leerling van madame Prudhommeau, in bij haar lezing over 'La Sylphide (1832), breaking the ground with well-worn tools?'.

Sylvie Jacq-Mioche

'La Sylphide' is het oudste nog bekende ballet, dat repertoire heeft gehouden en dat in een enigszins betrouwbare versie tot op de dag van vandaag bewaard is gebleven. Oppervlakkig gezien en uitgaande van het libretto is 'La Sylphide', volgens Mioche, een inhoudsloos niemandalletje. Pas bij een nadere bestudering van de context waarin dit ballet tot stand kwam, zo luidt haar stelling, wordt duidelijk welk een revolutionaire vernieuwing 'La Sylphide' in de danskunst heeft veroorzaakt. In essentie bestaat die vernieuwing uit het intelligente gebruik dat Philippe Taglioni, choreograaf van 'La Sylphide', maakte van de danstechniek van zijn dochter, de danseres Marie Taglioni. Haar danstechnisch kunnen (o.a. dansen op de

pointes) maakte het mogelijk om de romantische illusie van onaards zwevende geesten op het toneel neer te zetten. Hierdoor was Philippe Taglioni in staat radicaal de thematiek in de danskunst te veranderen. Niet langer waren zijn choreografieën gedanste burgerlijk drama's, maar het werden vrij abstracte gedanste witte dromen. Deze radicale verandering binnen de danskunst heeft gedurende de gehele 19de eeuw het ballet gedomineerd en nog tot in de jaren zeventig van onze eeuw vormen de zogenaamde witte onaardse aktes in balletten van Youri Grigorovitch een essentieel onderdeel van de choreografie.

Overige Franse sprekers

Andere Franse sprekers waren Alain Porte, Eugénia Roucher en de Frans/Amerikaanse Jaqueline Robinson. Porte sprak over 'How it is François Delsarte, a 19th century French singer can be invoked as the father or forerunner of American modern Dance?'. Een intrigerend onderwerp waarover hij dit voorjaar een boek publiceert. Jaqueline Robinson, schrijfster van een belangrijk boek over de moderne Franse dansscène, sprak over Mary Wigman en de Absolute Dans. En de taalkundige Eugénia Roucher hield haar lezing over de mogelijkheden die de taalkunde de danswetenschap biedt. Helaas was haar verhaal niet opgenomen in de reader en sprak ze een Engels dat zonder een begeleidende tekst moeilijk te volgen is. Haar theorie over gecodificeerde beweging als de essentie van dans leek echter interessant en verdient verdere uitwerking.

Lilian Karina en Bengt Häger

Met de beide benen op de vloer stond de lezing van de danseres en Dadakunstenares Lilian Karina over 'Berlin Dada and its Dancers'. Karina zal tegen de tachtig lopen en werd nog in het oude Sint Petersburg geboren. In 1918 verhuisde ze met haar ouders naar Berlijn. Daar zag ze de dans-avant-garde opkomen en nam zelf actief deel aan de absurdistische, schokkende en anti-burgelijke kunst van mensen als Sofie Täuber, Mary Wigman, Suzanne Perrotet, Valeska Gert en Anita Berber. Karina's lezing over Dada in de vorm van een ooggetuigeverslag begon ruim voordat ze op mocht. Om vast in de stemming van het theater te komen zat ze gedurende de lezing over de Ballets Suédois van Bengt Häger, schrijver van hét standaard werk over de Ballets Suédois, op het toneel tussen de coulissen. Daar pakte ze plastic zak na plastic zak uit en haalde daar thermoskannen, kopjes en etenswaar uit, dat vervolgens weer net zo omslachtig werd ingepakt. Zonder dat zij en Häger het in de gaten hadden was dit vanuit de zaal te volgen. Häger ging onverstoorbaar verder met zijn verhaal en leek erg ingenomen met de lachsalvo's uit de zaal die niet, zoals hij dacht, om zijn grapjes waren.

Elizabeth Souritz

Indrukwekkend was de lezing van Elizabeth Souritz, schrijfster van het pas onlangs verschenen boek *Soviet Choreographers in the 1920s*. Zij werkt in Moskou aan een onderzoeksinstituut en interviewde in de jaren vijftig en zestig min of meer in het geheim, dansers en choreografen die in de Sovjet Unie in de jaren twintig een belangrijk aandeel hadden in de ontwikkeling van de dans-avant-garde. Haar boek werpt licht op een bijna vergeten hoofdstuk in de dansgeschiedenis. De trieste afloop van al deze hoopvolle experimenten (vanaf het midden van de jaren twintig draaide de Sovjets de experimentelen de nek om), tekende zich af op het gezicht van

Souritz. Zo te zien had zij er niet veel vertrouwen in dat de huidige periode van openheid, democratie en vrije handel in Rusland veel beter zou aflopen dan in de jaren twintig het geval was.

Europees dansonderzoek nog in de kinderschoenen

Terugkijkend op het 3de symposium van de AEHD valt op dat de grote meerderheid van het in Stockholm gepresenteerde onderzoek beschrijvend van karakter was. Vooral de Fransen doen nuttig archiefonderzoek en dat levert veel op. Maar aan theorievorming en een creatief gebruik van de danshistorische kennis waren de hier aanwezige onderzoekers nog niet toe. De enige lezing op niveau over een theoretisch onderwerp was afkomstig van de taalkundige Roucher. Terwijl het voor de hand ligt dat het danswetenschappelijk onderzoek gebaad kan zijn bij interdisciplinair werken. Het is te hopen dat op de volgende vergadering van de AEHD, september 1993 in Turijn, ook onderzoek uit Engeland, Duitsland en Nederland gepresenteerd kan worden.

Onno Stokvis
2de Lindendwarsstraat 13/2,
1015 LH Amsterdam

HOE GOED ZIJN 'DE BELANGRIJKSTE EUROPESE DANS-ONDERZOEKERS'?

EEN REACTIE; BENEVENS EEN STUKJE GESCHIEDENIS VAN DE ACHTTIENDE-EEUWSE THEATERDANS

In zijn verslag van de AEHD-conferentie in dit *Bulletin* [zie pp.79 evv.] zwaait Onno Stokvis veel lof toe aan Germaine Prudhommeau, hij noemt haar zelfs één van de belangrijkste Europese dansonderzoekers. Als dat zo is, dan roept dat bij mij velerlei vragen op over het dansonderzoek in Europa: zal dat wel ooit een volwaardige rol kunnen spelen, academisch gesproken? Want Prudhommeau is naar mijn mening iemand die niet alleen niet één van de belangrijkste dansonderzoekers is, maar iemand bij wie ik zelfs ga twijfelen in welke mate zij de naam 'onderzoeker' wel werkelijk verdient. Wanneer men een zó krasse uitspraak doet, moet men dat ook proberen hard te maken. Dat doe ik hieronder. Ik merk vooraf op, dat ik niets persoonlijks met Madame Prudhommeau heb uit te vechten: ik heb haar nimmer ontmoet en heb nimmer een conflict met haar gehad, ook niet op papier. Maar de waarheid mag, moet gezegd worden: we moeten de zittende beoefenaren van de danswetenschap aan een kritische beoordeling durven onderwerpen. Ook de positie van de danswetenschap in het algemeen is hier in het geding.

Het feit dat Prudhommeau meerdere belangrijke posities inneemt binnen het Franse academische leven is hier niet relevant: het gaat niet om posities, maar om bewezen merites. Dat moet vooral blijken uit haar werk. Laten we dus eerst kijken naar de 'verschillende danswetenschappelijke publicaties' van Prudhommeau: die ken ik niet allemaal, maar wat ik ken stemt mij niet vrolijk. Om te beginnen is daar Prudhommeau's magnum opus, haar dissertatie van 1955, later bewerkt en uitgegeven in de twee indrukwekkende banden van haar *La danse grecque antique*, Parijs 1965. Ik sprak daar reeds kritisch over in dit *Bulletin* [zie pp.24 evv.]. Het 19de- en 20ste-eeuws klassiek ballet vormt het uitgangspunt van haar onderzoek naar de antiek Griekse dans, zonder dat daar een sluitende argumentatie voor gepresenteerd wordt (Prudhommeau, *La danse*, 66: '(la danse grecque), loin d'être fondamentalement différente de notre danse classique, en est au contraire une forme primitive'); iconografische bronnen worden als het basis-materiaal gehanteerd, zonder enige serieuze bronnenkritiek om deze keus te ondersteunen.

Op deze twee punten volgt Prudhommeau het werk van Maurice Emmanuel, die zich enkele generaties eerder met dezelfde materie bezighield, op de voet, maar met een reeks van gebreken waar we de relatieve amateur Emmanuel niet op kunnen

betrappen. Ik som op: 1) Er ontbreekt een behoorlijk diachronisch raamwerk: zie *La Danse* p.544: 'l'état de nos connaissance est encore trop limité pour que nous puissions nous livrer au véritable travail de statistique que réclame l'établissement d'une chronologie'; afgezien van de vraag of dit waar is, kan het natuurlijk niet dienen om Aristophanes (5de eeuw v.C.) en Nonnos (5de eeuw n.C.) op één hoop te gooien, noch om archaïsche zwartfigurige vazen te combineren met neo-Attische reliëfs van soms bijna tien eeuwen later.

2) Er wordt op een zeer merkwaardige wijze met de bronnen omgesprongen: in het voorwoord belooft Prudhommeau een 'depouillement exhaustif des textes et des monuments figurés', terwijl we dan op p.264 vernemen: 'au total, nous avons trouvé allusions à la danse chez trente cinq auteurs'. Zelfs één bibliotheekbezoek door een eerstejaars student levert vele malen meer op. En dan ontbreken inscripties en papyri geheel. Wat betreft de vazen, wel ruim vertegenwoordigd, zijn standaardwerken als Beazley, *Athenian black-figure vases*, en Beazley, *Athenian red-figure vases*, niet systematisch gehanteerd. De afbeeldingen zijn helaas grotendeels onbruikbaar, want tonen slechts details, waar we de gehele voorstelling willen zien. Met de interpretatie van de bronnen is ook veel mis: ik noem slechts een herhaald zondigen tegen de Griekse taal en metriek.

3) Prudhommeau hanteert soms bizarre vooronderstellingen, bijvoorbeeld haar vreemde ideeën over beweging (ook terug te vinden in G. Prudhommeau & G. Guillot, *Grammaire de la danse classique*, Parijs 1969. Zie bijvoorbeeld p.9 par.2: '(la danse) est mouvement: c'est la résultante d'une succession de poses dans le temps').

4) De bibliografie is verbijsterend: deze bevat tien (10) studies omtrent de Griekse dans, waarvan de niet-Franse titels kennelijk nooit door de schrijfster aanschouwd zijn, want alle bibliografische gegevens ontbreken daar of zijn foutief; zo schreef bijvoorbeeld Lilian B. Lawler niet haar *Memoirs* in 1927, toen was ze daar nog wel erg jong voor; wel een fundamenteel artikel in de *Memoirs of the American Academy in Rome*. We mogen dus concluderen, dat er ongelezen, zelfs ongeziene boeken figureren in de bibliografie: een wetenschappelijke doodzonde! Verder vijf (5) studies over het theater, allemaal van voor 1930; en dat terwijl er bijna geen onderwerp uit de antieke cultuur is, waar zóveel over geschreven is. Enzovoort, enzovoort.

Bezien we Prudhommeau's later werk, bijvoorbeeld 'Aux origines de la danse', *La Recherche en Danse* 2 (1983) 13-20. Dit en andere artikelen in *La Recherche en Danse* (in de redactie: Prudhommeau) tonen geen wezenlijke koerswijziging, wél dat zij haar werkterrein inmiddels heeft uitgebreid naar andere perioden van de dansgeschiedenis: daar is niets op tegen, daar maak ik mij ook schuldig aan. Maar het gaat om de manier waarop: de twee deeltjes van Prudhommeau's *Histoire de la danse*, Parijs 1982-83, bijvoorbeeld, heb ik niet eens durven aankopen, bang er mee betrapt te worden. Deze zeer oppervlakkige algemene dansgeschiedenis, zonder zelfstandige waarde en vol halve waarheden en onjuistheden, heet de neerslag te zijn van Prudhommeau's academisch onderricht.

Laten we tot slot de aandacht richten op Prudhommeau's onderzoek naar het ontstaan van het 'ballet d'action'. Onno Stokvis beschrijft haar lezing dienaangaande in Stockholm in neutrale termen, maar zinsneden als "zij nam stelling tegen de gangbare opvatting dat Noverre de uitvinder van het 'ballet without words' is. Naar haar mening heeft Noverre minstens drie voorgangers gehad en heeft hij niet anders

dan dankbaar gebruik gemaakt van de experimenten van deze dans-avant-gardisten" wekken de indruk als presenteerde Prudhommeau in Stockholm iets nieuws. Maar dat is toch werkelijk een belediging van de nagedachtenis van de vrij kort geleden gestorven Hannah Maria Winter. In haar chaotische, maar rijke studie *The pre-romantic ballet* heeft Winter dit allemaal al uiteen gezet. En Richard Ralph (Laban Society) heeft zich de vingers blauw geschreven over John Weaver (*The life and works of John Weaver: an account of his life, writings and theatrical productions*, Londen 1985; zie ook zijn 'Restoring dance to Parnassus: the scholarly challenges of eighteenth century dance', *Dance Research* 1,1 (1983) 21-29). Het werk van de Weense dansvernieuwer Franz Anton Christoph Hilverding/Hilferding is ook recentelijk weer onder de aandacht gebracht in publicaties over de Noverre-Angiolini controverse (zie L. Tozzi, *Il balletto pantomimo del settecento: Gasparo Angiolini*, L'Aquila 1972, met verdere verwijzingen; zie ook het *Dizionario Biographico Italiano*, s.v. Angiolini, en M.N. Massaro, 'Il ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751-1830)', *Acta Musicologica* 58 (1985) 215-275, en Laura Carones, 'Noverre and Angiolini: Polemical Letters', *Dance Research* 5,1 (1987) 42-54). De rol van Jean-Baptiste François De Hesse (Deshayes) heeft minder aandacht gekregen, maar is ook allesbehalve onbekend: Winter besteedt vele pagina's aan hem, met de nodige verwijzingen. Maar er is veel meer dan Weaver, Hilverding en De Hesse: dat is maar een topje van een hele grote ijsberg; Winter spreekt niet voor niets over de pantomime als 'an eighteenth-century obsession' (zie ook het eerste deel van mijn te verschijnen dissertatie, en voor de tweede helft van de eeuw het onvolprezen werk van K.G. Holmström, *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Uppsala 1967). In ieder geval lijkt het op zeer weinig gebaseerd De Hesse's choreografie 'L'Opérateur Chinois' uit 1748 het eerste 'ballet d'action' in Frankrijk te noemen, zoals Prudhommeau doet. Kortom, het in perspectief plaatsen van Noverre, dankzij zijn *Lettres* een invloedrijk man, maar geen geïsoleerde heros, eerder iemand die handig inspeelde op bestaande trends, is in mijn ogen niet echt een spannend thema voor een lezing voor een internationale conferentie. Het is eerder zo goed als een topos, althans onder danswetenschappers. Ik vrees dat Prudhommeau in Stockholm pronkte met andermans veren.

Deze stand van zaken had gesignaleerd mogen worden; maar nog belangrijker is de vraag wat voor lering we kunnen trekken uit het bovenstaande. Ik zou zeggen: dat niet iedereen die een positie van gewicht bekleedt, ook inhoudelijk iets van belang te bieden heeft. Wanneer iets 'nieuws' gepresenteerd wordt, moeten we ons, net als bij reclame, afvragen of er werkelijk iets opwindends aan de hand is, of dat we slechts oude wijn in nieuwe zakken voorgezet krijgen. Of zelfs oude wijn in oude zakken. *Alle* uitingen van *iedereen* moeten kritisch bekeken worden, en als de keizer geen kleren blijkt te dragen moet dat hardop gezegd worden. Tot zover niets om van op te kijken. Maar we kunnen ons ook een aantal vragen stellen omtrent het wezen van het dansonderzoek. Is in Frankrijk, waar de situatie van het dansonderzoek heilig lijkt vergeleken met Nederland, dat onderzoek toch nog steeds een ondergeschoven kind, met bijgevolg lage standaarden? Of wordt het dansonderzoek in Frankrijk wel serieus genomen, en is de machtspositie van een Prudhommeau en de lof die bijvoorbeeld door een wel degelijk degelijk onderzoekster als Marie-Françoise Christout aan Prudhommeau wordt toegezwaaid, alleen te wijten aan de *Realpolitik* van het Franse academische leven? Zo ja, dan is dat wat betreft

het dansonderzoek een geruststelling. Maar ik ben er niet geheel zeker van: in ieder geval heb ik gerenommeerde Franse onderzoekers gesproken die zich zeer kritisch over Prudhommeau uitlieten. Zou er geen sprake zijn van een vicieuze cirkel? En wel: zolang danswetenschap niet serieus genomen wordt en dus derderangswerk levert zonder zelfkritiek, zal de danswetenschap niet serieus genomen worden, en dus...enzovoort. Mocht dát het geval zijn, dan kan dat alleen van binnen uit veranderd worden.

Frits Naerebout
Welterdreef 85
2253 LJ Voorschoten

BULLETIN VDO: AANWIJZINGEN VOOR AUTEURS

Er verschijnen vier nummers per jaar. 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 (bijvoorbeeld 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 en aantal pagina's].
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

De Vereniging voor Dansonderzoek (VDO)

Doel van de VDO is zowel het wetenschappelijk als praktisch onderzoek op het gebied van de dans te bevorderen, de onderlinge informatie- en kennisoverdracht tussen de leden, 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.

Bestuur:
Dhr. F.G. Naerebout, Open universiteit (voorzitter)
Dhr. O.F. Stokvis, TIN (secretaris)
Mw. V. Bergman, LOKV (penningmeester)
Dhr. P. Eversmann, UvA
Mw. Y. Zellerer

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

INHOUDSOPGAVE

ARTIKELEN

H. Uitman, Spaans vuur in Amsterdam. De gastoptredens van Spaanse dansers in de Stadsschouwburg in het jaar 1834 5
M. Kienhuis, Tussen spitz en niets. Het ballet in Nederland tussen 1900 en 1940 . . . 12
Y. Zellerer, Danshistoriografische onderzoeksmethoden. Een verslag van een studie naar methoden voor historisch dansonderzoek 17
F. Naerebout, Morbus gallicus. Een bibliografisch overzicht van de reconstructie-gedachte in de bestudering van de dansen van de klassieke Oudheid, in het bijzonder de dansen van het oude Griekenland 24

APPARAAT

Lopende bibliografie: artikelen 31
Lopende bibliografie: monografieën 44
Bibliografisch retrospectief: Doctoraalscripties en dissertaties van Nederlandse universiteiten, vanaf 1980 in chronologische volgorde: een eerste inventarisatie 57
Bibliografisch retrospectief: Nederlandstalige publicaties (exclusief tijdschriften) over theaterdans in Nederland na 1945: een eerste inventarisatie 61

RECENSIES

J. Blokdijk, Recensie van Jill Beck (ed.), 'A revival of Nijinksy's original *L'Après-midi d'un Faune*', *Choreography and Dance* 1.3 (1991) & video-tape *A revival of Nijinsky's original L'Après-midi d'un Faune*, NTSC version 65
E. van Schaik, Recensie van Martha Graham, *Blood memory. An autobiography*, New York 1991 66
F. Naerebout, Recensie van Jane K. Cowan, *Dance and the body politic in Northern Greece*, Princeton University Press 1990 68
J. Blokdijk, Recensie van Luuk Utrecht, *Rudi van Dantzig- een omstreden idealist in het ballet*, Zutphen 1991 72

VARIA

O. Stokvis, Verslag van het 3de Symposium van de Association Européenne des Historiens de la Danse: 'Who are the renovators of Dance?' 79
F. Naerebout, Hoe goed zijn 'de belangrijkste Europese dansonderzoekers'? Een reactie op het verslag van het 3de Symposium van de AEHD; benevens een stukje geschiedenis van de achttiende-eeuwse theaterdans 83

Bulletin VDO: aanwijzingen voor auteurs 87

ISSN: 0927-1961