



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Recensie van J.K. Cowan, Dance and the body politic in northern Greece, Princeton 1990

Naerebout, F.G.

Citation

Naerebout, F. G. (1992). Recensie van J.K. Cowan, Dance and the body politic in northern Greece, Princeton 1990. *Bulletin Van De Vereniging Voor Dansonderzoek*, 1, 41-45. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/11055>

Version: Not Applicable (or Unknown)
License: [Leiden University Non-exclusive license](#)
Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/11055>

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

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 strijklank 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 Ortner's 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 dans-antropologen als Anya Peterson Royce, en ethnomusicologen als Allan P. Merriam.

Het centrale thema van Cowan's 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 waarschuwingssborden 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 Cowan's 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 Sohoh, een kleine stad ten noordoosten van Thessaloniki. De auteur richtte haar aandacht primair op huwelijksfeesten, 'dinners dansants' en feesten in huiselijke kring. Dus juist niet op bijvoorbeeld het carnaval, met zijn verklede dansers, waar Sohoh 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 theatervoorstelling van een relict. Letten 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 voorstelling 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* meetrokken vertonen géén agressief of competitief gedrag, geen *parangelia* (het indienen van verzoeknummers bij de musici), geen rondstroomoien 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 bruidsjaпон) 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 hasjesj-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 Sohós een zeer subtiële 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 Sohós 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 Sohós 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.