

Taal in beweging, beweging in taal

De befaamde danscritica Deborah Jowitt gaf naar aanleiding van Klapstuk 85 een stage over danskritiek. Mark Deputter en Geert Opsomer vroegen naar haar criteria, de verhouding tot danser en publiek, en hoe je schrijft over iets wat essentieel nonverbaal is.

Deborah Jowitt is sinds 1967 dansrecensente bij de *Village Voice*, een vooraanstaand New Yorks cultureel tijdschrift. Daarin schrijft ze wekelijks zo'n 1 500 woorden bij mekaar over dans. Een gedeelte van haar kritieken werd gebundeld in

twee volumes: *Dance Beat* (1977) en *The Dance in Mind* (1983). Daarnaast doceert ze danskritiek en dansgeschiedenis o.m. aan het Department of Performance Studies van New York University (thuishaven van M. Kirby,

R. Schechner en *Drama Review*).

In Jowitts kritische werk ligt de klemtoon op de accurate descriptie en analyse van bewegingspatronen en op de dynamische mogelijkheden van de taal. Dat ze door sommigen een "New Wave"-critica wordt genoemd, dankt ze niet aan eventuele restricties in haar keuze van dansvoorstellingen, maar aan haar "personal touch" en haar typische schrijfstijl. Eenvoudige, korte woorden en zinnen, energieke en ritmische formulering, precieze beschrijving, transparante adjectieven en werkwoorden, weinig technische termen, omzichtig met interpretatie en oordeel en steeds aangenaam om lezen.

Jowitt is er zich maar al te goed van bewust dat de criticus een bepaalde rol speelt, hem vaak opgedrongen door omstandigheden (lezerspubliek, artistiek aanbod, opdrachtgever, enz.) of langzamerhand met hem vergroeid. Zelf probeert ze zoiets bewust tegen te gaan, distantieert ze zich openlijk van een aantal mogelijke rollen. *De dansfanaticus*: "er is geen slechtere criticus dan de gekrenkte fan", zegt Jowitt, "de ontgoocheling van al te hoge verwachtingen leidt steeds tot unfaire behandeling, omdat de tekortkomingen van de groep in kwestie worden aangevoeld als een persoonlijke kaakslag." *De consumentengids-criticus*, de man van de één-, twee- of drie-sterren-quotingen en van het verspil-je-geld-daar-niet-aan-advies. Beschrijving en argumentatie blijven veelal achterwege, de auctoritas van de criticus moet de lezer voldoende zijn. *De criticus-leraar* die choreograaf en dansers wil bijbrengen wat ze zullen moeten wijzigen en bijschaven om dat zwakke tweede duet toch nog te redden. *De advocaatpleitbezorger*, die een persoonlijke kruistocht

T H E
D M A N C E



houdt voor één bepaald dansgenre en andere fenomenen uit het danslandschap doelbewust negeert. Niet oninteressant, maar eigenlijk naast de kwestie, zijn voor Jowitt tenslotte de schrijfsels die worden gepleegd *naar aanleiding van*: niet de dans zelf, maar filosofische, historische of psychologische preoccupaties vormen dan het uitgangspunt. Fundamenteel moet goede danskritiek volgens Deborah Jowitt altijd rekening houden met twee parallele, maar autonome gegevenheden: de dans en het schrijven. “Van alle rollen die de danscriticus kan kiezen, is de belangrijkste voor mezelf: een goed schrijver te zijn,” zegt ze overtuigd. Hoewel ze zich rekenschap geeft van de epistemologische en filosofische problemen omtrent danskritiek, is haar attitude toch vooral pragmatisch.

Je bent zelf danseres en choreografe geweest. Heeft dat een grote invloed op je werk als recensente?

Deborah Jowitt: “Ik denk van wel. Mijn voorkennis en ervaring bepalen natuurlijk mee de manier waarop ik een voorstelling bekijk. Op het vlak van de techniek is het een hulp van betekenis. Het publiek kan soms wild worden van een spectaculaire sprong, terwijl die echter technisch makkelijk uitvoerbaar is. Moeilijke bewegingen zijn dan vaak weer erg subtiel, nauwelijks waarneembaar voor een leek. Ik herken ook sneller de voorschriften van de choreograaf en zie waar de dansers ervan afwijken. Verder is er ook nog wat historische bagage en een soort intuïtief aanvoelen van wanneer een danser gewond is of zich niet goed voelt. Er is echter ook een gevaar aan verbonden: danskritiek schrijf je niet voor insiders, alsof je met een danser aan het praten bent. Vandaar een extra engagement om duidelijk te maken aan de lezer waarover ik het precies heb.”

Beschouw je jezelf dan als een bemiddelaar tussen toeschouwer en kunstwerk?

“Ik sta in het midden, tussen beide in, ja. Maar je mag er niet uit besluiten dat het publiek me nodig heeft. Ze kunnen ook zonder die ‘bemiddeling’ naar dans gaan kijken. Danskritiek is de slagroom op het gebak. De toeschouwer kan bij de danscriticus terecht als hij behoefte heeft aan bewijsvoering, aan confrontatie van ideeën, aan bevestiging van wat hij voelt, enz. Daarbuiten heeft het publiek mij niet nodig, het kunstwerk evenmin.

Het is niet de taak van de criticus om kunst te interpreteren voor de massa. In het voorwoord op *The Dance in Mind* citeerde ik de woorden van Alan Creeksman, criticus van de *Washington Post*. Gevraagd naar de functie van de criticus, antwoordde hij: ‘Hij draagt bij tot het gegons (The hum) rond het kunstwerk’. ‘The hum’ als een soort vibratie, als de resonantie van het werk. Het werk, de dans zelf, is zo efemeer. Eens de voorstelling voorbij is het nog nauwelijks identificeerbaar. Weg voor altijd. Toch zijn er heel wat dingen die als een soort aanwas aan het werk blijven kleven: commentaren van de toeschouwers, intentieverklaringen van de choreograaf, recensies, manifesten, enz. Al die dingen scheppen een zekere ambiance rond een werk, verlengen zijn bestaan.”

Toch is het jouw “gegons” en niet dat van de toeschouwers dat wordt gedrukt en gepubliceerd.

“Dat is waar, wat ik schrijf gaat langer mee. Maar in hun relatie tot het werk zijn de woorden van de toeschouwers ook erg belangrijk. Het is niet zo gemakkelijk om ze te bewaren of ze nadien op te sporen. Toch danken sommige werken hun reputatie evenzeer aan gesprekken en praatjes, als aan recensies.”

Maar je blijft toch een “opinie-leider”?

“Ik ben in elk geval een opinie-gever. Tot op welke hoogte ik de smaak en de opinie van anderen vorm, dat weet ik niet. Maar ik hoop dat ik hen eerder stimuleer tot het vormen van een eigen opinie.”

Schrijven over dans

De danskritiek heeft af te rekenen met een wel grote disproportie tussen het vluchtige artistieke evenement en de geschreven weergave. Hoe leg je in woorden vast wat in essentie een non-verbaal en dynamisch gebeuren is?

“Het is niet zo dat je een spiegel of een substituuut voor het kunstwerk probeert te creëren. Je verklaart ook niet elk detail van de dans. Je probeert je impressie weer te geven, de manier waarop je de voorstelling ervaart, een opsomming van de dominante stilistische kenmerken. Het komt erop neer dat je de in het oog springende karakteristieken uit een voorstelling isoleert voor de beschrijving. Taal kan een bijzonder geschikt medium zijn om

beweging over te brengen, natuurlijk niet op dezelfde manier als dans, maar toch heeft de taal een dynamisch vermogen, de zinnen hebben crescendo’s bijvoorbeeld. Taal kan indirect iets weergeven van de dans, maar kan nooit de dans vervangen of in zijn geheel verklaren.”

Muzikale ervaring kan volgens Roland Barthes enkel in metaforen uitgedrukt worden. Geldt hetzelfde ook niet voor dans?

“Ik ben het eens met Barthes dat metaforen een onschatbare waarde hebben, maar een schrijftuur met alleen maar metaforen zou moeilijk te lezen zijn. Metaforen moeten met concrete feiten in verband gebracht worden. In de 19de eeuw was de muziekkritiek erg poëtisch, impressionistisch en metaforisch. Men vergat te vertellen dat het beeld van het indommelende woud bv. veroorzaakt werd door een aangehouden toon in D op de trompet.

Er is een balans tussen feit en metafoor, tussen gevoel en interpretatie. Neem nu Lucinda Childs. We vergeleken haar met moleculaire modellen, computers, sterrebeelden, dingen met een duidelijke structuur. Gelukkig dacht men eraan ook te zeggen dat dergelijke beelden zich opdrongen, juist omdat de dansers bewogen in geometrische formaties, steeds op gelijke afstand, zonder met elkaar om te gaan. Alsof ze deeltjes waren van een vooraf bepaald patroon, zonder vrije wil. Metaforen worden dus relevant in relatie tot bepaalde feiten en de feiten worden duidelijker door de metaforen.”

Arlene Croce, een vooraanstaand balletrecensente in de V.S., zegt dat twee belangrijke kenmerken van een goed criticus zijn: een goed geheugen en dito zintuigen. Hoe kijk jij naar dans, hoe memorizeer je?

“Hoe ik kijk, weet ik niet. Het is een complexe procedure die ik enkel intuïtief kan benaderen. Ik ben er me van bewust dat elke voorstelling vraagt om op een bepaalde manier bekeken te worden, ze biedt zelf de relevante kenmerken aan. Het zou zinloos zijn om naar Merce Cunningham te gaan kijken en je af te vragen welke verhaaltjes er nu uitgebeeld werden. Een kunstwerk functioneert binnen welbepaalde stilistische parameters en de dominante stijkenmerken blijven in het geheugen vastzitten.”

Heeft dat iets te maken met de titel “The Dance in Mind”?



Deborah Jowitz
– Foto Murray
Ralph

“Ja, Arlene Croce heeft het in dat verband over *After-images* (titel van een bundel kritieken). Wat overblijft na een voorstelling zijn sporen op het netvlies en in het visuele en auditieve geheugen van de toeschouwer. *The Dance in Mind* duidt op gelijkaardige manier – maar minder poëtisch – aan dat ik het niet zal (kan) hebben over de dans zelf, maar enkel over de herinnering aan de dans. Het gaat om een persoonlijke verwerking van de feiten. Toch is het ook geen droom; wat ik schrijf is waar, is reëel in mijn geest aanwezig. Het is er mij niet om begonnen een fantastisch verhaal te vertellen over wat ik gezien heb. Ik laat mijn gedachten ordenen wat ik in werkelijkheid zag, wat ik er mij van herinner.”

Welke zijn jouw criteria om een dansvoorstelling te beoordelen? Andere voorstellingen? Een waardenschaal?

“Je gaat onvermijdelijk vergelijken, maar eigenlijk dient de evaluatie te gebeuren op basis van de voorstelling. Ik denk heel wat na over dans, maar primair is toch het effect dat het werk op me heeft, of ik er van hou. Ik ben als elke andere toeschouwer. Ik kan voor mezelf geen regeltjes opmaken van wat goede dans is en me nadien afvragen: heeft het kenmerken a, b en c? Ja? O, dan moet het wel in orde zijn. Zo werkt het niet. Van zodra ik zo’n lijst zou opstellen, zou ik ergens op een voorstelling stoten waarvan ik hield en die niet aan de voorschriften

beantwoordde. Misschien heb ik wel persoonlijke definities over wat dans is, wat goed is... maar ze veranderen voortdurend.”

Hecht je veel belang aan de historische functie van danskritiek?

“Jazeker. Dans is zo efemeer. Als je iets meer te weten wil komen over de dans in de periode 1870 – 90, dan ben je aangewezen op danskritieken. Soms ben ik heel erg dankbaar als ik op basis van de kritieken een beeld kan vormen van de concepten en bewegingen in de laat-negentiende eeuwse dans. Maar wanneer ik alleen te weten kom of de criticus het goed vond of niet en niets meer over de voorstelling, dan erger ik me dood. Ik meen dat ik een historische taak heb, dat ik me moet inzetten om duidelijk te beschrijven.”

Er gebeurt niets uitzinnigs

“Dit is geen periode van extreem radicalisme. Er is geen breekpunt. Niemand zegt: ‘Alles wat jullie gedaan hebben is verkeerd, ik begin opnieuw.’ Het is een periode van uitwerking en verdieping. Men pingelt af op concepten die dateren uit de jaren zestig en zeventig. Dansers zijn op zoek naar nieuwe benaderingen van narrativiteit, emotionaliteit,... Maar er gebeurt niets uitzinnigs, men speelt op veilig.

Het valt me op dat ook integere kunstenaars willen dat hun werk het publiek aanspreekt. Vijftien jaar geleden had je kunstenaars die vonden: ‘Dit moet ik doen; of ze ’t nu leuk vinden of niet, ik verander er niets aan.’ Het geldt niet voor iedereen, maar ik voel nu toch die tendens om te capituleren voor het publiek.”

Is het geen puur twintigste eeuwse visie om te denken dat kunst zich via radicale veranderingen ontwikkelt?

“De moderne dans heeft zich in elk geval steeds door radicalisme ontwikkeld. Van Isidora Duncan over Martha Graham, waren er steeds periodes waarin artiesten de vigerende danspraktijk in vraag stelden. Meestal heet het dan dat ze de dans in overeenstemming willen brengen met de natuur, of met de actualiteit en zetten ze zich op een drastische manier af van hun voorgangers. Ballet functioneert niet op die manier, niet zo radicaal. Daar worden veranderingen geleidelijk geassimileerd.”

Zie je een verschil tussen Amerikaanse en Europese dans?

“De Amerikaanse dans alleen al is zo gediversifieerd en van de Europese dans heb ik niet erg veel gezien. Mijn vergelijking zal dus wel oppervlakkig zijn; maar in Europa lijkt me de interesse voor rollenspel, voor menselijk drama erg groot, misschien door Pina Bausch? De dansers vertrekken nauwelijks van dans- of bewegingsimpulsen, zij zijn veel meer geïnteresseerd in uitbeelding, karakters, emotie... Het was interessant voor mij om Steve Paxton bezig te zien met de dansers van Katie Duck. Wat zij doet komt niet uit de beweging voort, de idee is eerst. Voor Steve primeert altijd de fysieke materialiteit, de manier waarop hij denkt te moeten bewegen als antwoord op een gegeven situatie. Het zijn allemaal dansers, maar de relevantie en de betekenis van de beweging is verschillend voor hen.”

Een impressie van Klapstuk...?

“Eigenlijk zijn er heel weinig festivals exclusief gewijd aan experimentele dans. Er is Graz, ‘The London Dance Umbrella’, Balder (Colorado),...

Ik vind het fijn dat er zoveel mensen komen kijken, zo nieuwsgierig, zo geduldig wachtend,... Ze vinden het niet erg als de computer het laat afweten of als de voorstelling een half uur langer duurt. Er is honger om iets te zien, interesse in discussie. Het publiek is over het algemeen positief ingesteld. Ze hebben ook heel brede definities van wat goed is, weinig strikte voorschriften.”

Je zegt niets over de voorstellingen. Geen verrassingen?

“Nee. Ik weet niet wat me zou kunnen verrassen. Nee. Ik kreeg de kans om mensen te zien die ik nog nooit eerder gezien had: Katie Duck, Mark Tomkins,... enkele werken van de Groep Emile Dubois die mij onbekend waren...”

Mark Deputter en Geert Opsomer