

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”?