

Amerikaanse critici hebben de hedendaagse dans verdeeld in 'goede' en 'slechte' dans, aldus Naomi M. Jackson.

Zij zetten zich vaak af tegen de Europese dans en beschouwen Europa als het kerkhof waar slechte Amerikaanse choreografen, William Forsythe bijvoorbeeld, eindigen.

De receptie van Jiri Kylian in Amerika

Het in elkaar stuiken van het onderscheid tussen kunst en natuur, mens en machine, mens en dier, man en vrouw, dat is de kracht van het postmoderne schrijven van mensen als Donna Haraway in haar intussen beruchte *Manifest voor cyborgs* of Deleuze en Guattari in *L'Anti-Oedipe*. De voorkeur voor multipliciteit, flux, mobiliteit, verschuivende standpunten en donquichotachtig, grotesk, ironisch commentaar. Ook dat is de kracht van vele postmoderne geschriften. De bevrijding van de wil van onderdrukkende instituten en praktijken. De aanvechting van de traditionele notie van het ego of het 'zelf' als een eengemaakt geheel en een oproep tot de-individualisering door vermenigvuldiging en dislocatie. Het combineren en recombineren van impulsen van energie. Een fascinatie met aanwezigheid en afwezigheid. Allemaal deel van een meerstemmig, inconsistent en poëtisch postmodernistisch discours.

Tegenstellingen en complexiteiten

Zo'n discours lijkt te resoneren in een deel van het werk van Jiri Kylian, de huidige regisseur van het Nederlandse Danstheater, wiens choreografie zich vooral sinds het einde van de jaren '80 aandient als een performante belichaming van sommige van bovenstaande problemen. In *Sarabande* bijvoorbeeld, een stuk uit 1990 met de vervormde muziek van Johann Sebastian Bach, is men geneigd om de mannen als deels dier, mens en machine te beschouwen, omdat hun slagen, hun gebrom en gegil elektronisch versterkt worden terwijl ze vliegen, gebaren en arabesken maken met een mechanische precisie. Bachs muziek en de exuberante rococokleren kunnen zo wijzen op duale koloniale/vrouwelijke aanwezigheden, die weer-

klinken tegen vreemd kwetsbare en erotisch geladen mannen met hun blote torso's en samengetrokken, geëxposeerde bewegingen. Op een bepaald moment voert een zwarte man een traag draaiende solo uit die een gekolonialiseerde slaaf suggereert. Zwart en blank als metaforische raciale referenties worden belichaamd door de belichting, die ook verbergt en onthult, spelend met aan- en afwezigheden, een steeds veranderende visuele en auditieve stimulatie. Individuen bestaan en verdwijnen in relatie met elkaar, onderscheiden van, maar tegelijkertijd ook gedefinieerd door de groep. En er is een ironisch spel met het groteske in relatie tot wat gewoonlijk mooi wordt genoemd, wanneer de mannen hun lichamen vormen tot fantastisch mooie dansersposities, terwijl ze grijnzen en stompzinnig naar het publiek lachen. Kylian zegt in dit stuk verder te zoeken naar antwoorden op de basisvraag: 'Waarom?' Wanneer de mannen naar de wereld rondom hen wijzen, lijkt het antwoord te liggen binnen de hybride mogelijkheden van het altijd veranderende dierlijke/menselijke/technologische landschap zoals dat wordt getheoretiseerd door het postmoderne discours.

Conservatief modernisme

En toch wordt er door de Amerikaanse avant-gardecritici zelden of nooit zo over Kylians werk geschreven. Toegegeven, Kylian heeft in Amerika een grote aanhang en veel van zijn voorstellingen zitten vol met een groot en enthousiast publiek. Het grote publiek voelt misschien intuïtief aan hoezeer Kylians dansers de tegenstellingen en complexiteiten performen, en fragmentarische ritmes van het leven naar een digitale, postkoloniale tijd drijven. Aan de an-

dere kant zien vele Amerikaanse critici en academici zijn werk als ouderwets, zowel qua vorm als qua inhoud. Kylians oeuvre reproduceert volgens hen een conservatieve modernistische traditie die een abstracte portrettering van universele thema's van verlangen en dood verheerlijkt door de verborgen vermomming van vrouwenhaat en de respectloze toe-eigening van niet-westerse cultuur. Ik zal proberen aan te tonen hoe een bepaalde interpretatie van hedendaagse dans in Amerika Kylian een juiste plaats heeft ontkend in het huidige discours. Deze tekst wil een inleidende schets geven van Amerikaanse critici en theoretici als deel van een interpreterende gemeenschap, zoals blijkt uit hun geschriften over Kylian, en om na te gaan wat de mogelijke redenen zijn dat zijn choreografie altijd in een eng kader wordt gedrukt. De eerste kracht die deze interpretatieve gemeenschap vorm geeft is de theoretisering van postmoderne dans, die sinds de jaren '60 regelmatig in meer algemene teksten over dans opduikt. Deze teksten hebben de hedendaagse dans stilzwijgend volgens bepaalde regels in 'goed' en 'slecht' verdeeld. In het postmodernistische schema is een dansvoorstelling goed als ze aan één of meer van volgende vereisten voldoet: Amerikaans, origineel, puur, individualistisch, democratisch, egalitair, anti-virtuoos, ietwat rommelig of ruw, vooral cool en met een linkse boodschap. 'Slechte' hedendaagse choreografie wordt daarentegen geassocieerd met Europese dans, groepsmentaliteit, virtuositeit, lappendekens, extreme populariteit, bijzonder expressionistisch en ambigu qua betekenis. Deze karakterisering heeft de geldigheid ontkend van alternatieve interpretaties van Kylians werk. Die zouden kunnen

aantonen hoe de centrale problemen van talloze invloedrijke postmoderne schrijvers waaronder dan vooral Haraway, Deleuze en Guattari worden verwerkt. Dit artikel kan niet de hele wijdte van deze alternatieve interpretatieve houding behandelen, maar hopelijk wel een initiële rechtvaardiging voor zijn verwoording.

Problematische status

Tussen 1979 en 1994 heeft het Nederlandse Danstheater vijf keer New York bezocht. Kylians werk trok voor het eerst de aandacht van de critici in 1978 tijdens het Spoleto Festival in Charleston, South Carolina, waar *Sinfonietta* in première ging. Vele Amerikaanse critici riepen Kylian uit tot één van de beste choreografen van zijn generatie. Na deze veelbelovende start keerde het gezelschap terug naar New York voor een reeks van vijf bezoeken, beginnende bij de voorstellingen in het City Center in 1979, dan in het Metropolitan Opera House in 1981, 1982 en 1987 en uiteindelijk in de Brooklyn Academy of Music in 1994 in het kader van het

Next Wave Festival. Tijdens deze opeenvolgende seizoenen ontstond er een breuk binnen de Amerikaanse kritiek. Sommige critici meenden dat zijn choreografie het werk van een 'genie' was, andere noemden het 'een eindeloze sequentie van gladde, lege beelden die de kijker pakken zoals ook reclamebeelden dat doen, namelijk door de aandacht te trekken zonder echte inhoud te leveren'. Kylians problematische status in de Amerikaanse kritiek is duidelijk als we kijken naar de kritische reacties op zijn werk tussen 1978 en 1994. Drie thema's duiken hier telkens weer op. Het eerste thema gaat over het contrast tussen Europese en Amerikaanse choreografen, publieken en smaken, waarbij Kylian als Europeaan vaak wordt gepositioneerd als de verontrustende 'andere' wiens werk als pretentiefus en te expressionistisch wordt beschouwd. Het tweede thema focust op kwesties omtrent 'multiculturaliteit' en de relatie van Kylian tot niet-westerse tradities. Het derde houdt zich bezig met de vraag of Kylians werk oppervlakkig en trendy is of es-

thetisch diepgaand. Ik moet hierbij opmerken dat mijn studie van de teksten over Kylians choreografie zich concentreert op opvoeringen van het basisgezelschap in New York en op ongeveer veertig recensies van de belangrijkste New Yorkse kranten en tijdschriften, waaronder de New York Times, New York Post, Village Voice, New Yorker en Dance Magazine. Ongeveer vijftien recensenten werden behandeld, onder meer Clive Barnes, Jack Anderson, Burt Supree, Anna Kisselgoff, Arlene Croce, Deborah Jowitt, Marcia Siegel, Doris Hering en Tobi Tobias.

Zoals hierboven reeds vermeld, gaat het eerste thema over het feit dat Kylian door de critici constant als een buitenstaander wordt beschouwd, meer bepaald als een ouderwetse, 'Europese' choreograaf. Anna Kisselgoff, hoewel een van Kylians grootste bewonderaars, plaatst Kylians roots in een oudere moderne traditie, die van het Centraal-Europese dans-expressionisme. Zij schrijft dat Kylian een expressionist en neoromanticus is, die emotie

Jiri Kylian / Hans Gerritsen



door beweging wil distilleren en uitwisselen. In het begin vergeleek zij hem liever met Antony Tudor, die in veel kringen beschouwd werd als een verouderde balletchoreograaf, dan met experimentalisten als Twyla Tharp en Eliot Feld, die op het einde van de jaren '70 in New York steeds zichtbaarder werden. In 1994 vergeleek Kisselgoff Kylians nieuwe stuk *No More Play* met het werk van Balanchine en Graham, eerder dan het te situeren in de nabijheid van het werk van Mark Morris of Ulysses Dove, laat staan enige andere hedendaagse choreograaf.

Het is duidelijk dat Amerikaanse critici zich in recensies van Kylians werk vaak agressief afzetten tegen Europese dans, waarbij ze Amerikaanse dans (en bij uitbreiding ook Amerikaanse choreografen en toeschouwers) als origineel, eerlijk, bescheiden en nuchter beschouwen en de Europese 'andere' als onorigineel (i.e. zij stelen van Amerika), onbegrijpelijk, pedant en bol van existentiële angst. Het is ook veelbetekenend dat Europa wordt voorgesteld als de plaats waar slechte Amerikaanse choreografen uiteindelijk eindigen. Enkele voorbeelden kunnen dit verduidelijken. In 1979 schreef Arlene Croce een recensie in de *New Yorker* met als titel *Kylians weg*. Hierin spot ze met Kylian omdat hij gebruik maakt van 'gemakkelijke emotionele correlatieven die de meest geavanceerde Amerikaanse choreografen de laatste 30 jaar probeerden te vermijden'. Croce legt ook de link tussen Kylian en 'die andere choreograaf-profeet, Maurice Béjart', die ze bespot omdat hij zware 'sermoenen van ambivalentie' preekte.

Een gelijkaardige toon gebruikt Joan Accella in haar bespreking uit 1987, waar ze stelt dat je in Kylians werk 'dezelfde naoorlogse existentiële angst ziet die we de laatste tijd in zoveel werk uit Europa terugvinden'. Ze gaat verder: 'Deze overtuiging om volledig afgesneden te zijn van direct contact met symbolen van schoonheid is er één die eerder bij Europeanen dan bij Amerikanen voorkomt. Deze symbolen hoorden bij Europa op een manier zoals ze niet bij ons hoorden. Daardoor kunnen Europeanen ze op een manier loslaten waarop wij dat niet kunnen. Het probleem is dat Europese choreografen deze overtuiging nog altijd min of meer op dezelfde manier weergeven als artiesten uit de jaren '40 en '50, met als gevolg dat in plaats van er nieuw en anti-traditioneel uit te zien, hun werk vaak vervelend traditioneel lijkt, in de traditie van Jean-Paul Sartre. Het lijkt zichzelf ook al te vaak te feliciteren, alsof in de moderne wereld leven en je er slecht bij voelen genoeg is voor een morele overwinning. *Six Dances* en veel andere werken van Kylian, zijn voorbeelden van deze neigingen.'

Tobi Tobias, ten slotte, wordt in haar recensies tussen 1979 en 1994 steeds kwaadaardiger in haar beoordeling van de verschillen tussen 'wij' en 'zij'. In het midden van de jaren '90 viel zij Kylian openlijk aan omdat hij volgens haar het publiek ter wille is door hen een mengeling van al wat populair is voor te schotelen, met name de ideeën die gestolen zijn van de grote Amerikaanse choreografen (voornamelijk Graham en Balanchine). Hiermee impliceert ze dat de 'lappendeken'-benadering van dans wordt bewonderd in Europa, aangezien het immers daar is waar tweederangs Amerikaanse choreografen zoals Glen Tetley en William Forsythe worden aanvaard en die doen net hetzelfde.

Nationalistische gedachtegangen

Wat drijft deze negatieve beeldvorming van Europese dans? Een deel van het antwoord ligt in de voorkeuren van individuele critici, maar ik zou een andere reden suggereren: het feit dat er interpretatieve gemeenschappen van Amerikaanse critici, choreografen en dansers zijn, die zich intiem bezighouden met het construeren van geïdealiseerde begrippen van het karakter van Amerikaanse dans. Deze traditie gaat terug tot de jaren '30 (zoiets vroeger), met John Martins poging om de hedendaagse Amerikaanse dans via nationalistische gedachtegangen af te bakenen in zijn boek *America Dancing* (1936) en gaat verder doorheen de jaren '70 toen lof en theoretische rationalisaties kristalliseerden rond de koele neoklassieke abstracties: van Balanchine in het ballet, Merce Cunningham in de moderne dans en Lucinda Childs en Trisha Brown in de post-moderne dans. Zo'n krachtige kristallisatie van waarden heeft veel schrijvers die tijdens die periode gevormd werden naar interpretaties gevoerd van Kylians choreografie volgens simplistische nationalistische lijnen. Ik meen dat deze houding ervoor gezorgd heeft dat ze geen alternatieve interpretaties begonnen te exploreren, die zijn werk in een complexere relatie met hedendaagse trends beschouwen.

Wat het tweede thema betreft is het duidelijk, zoals hierboven vermeld, dat Kylians referentie aan aboriginal-, folk- en Aziatische tradities ook als problematisch wordt beschouwd. Bij momenten, vooral in het begin, werd het gezien als een verfrissende en originele benadering van choreografie. In 1982 schreef Kisselgoff dat Kylians *Nomads* een zoektocht naar nieuwe manieren van bewegen voorstelde en ze wees op de gevoeligheid waarmee hij werkte: 'God zij dank heeft hij ons een gestileerde ceremonie bespaard die het originele zou bededigen.'

In de jaren '90 sympathiseerden nog maar

weinig Amerikaanse critici met Kylians werk. Naarmate de hypergevoeligheid voor onderwerpen als identiteit en representatie toenam, werd Kylian ook steeds meer voorgesteld als een blanke Europese man die zich zonder voldoende gevoeligheid beelden van een niet-westerse cultuur toe-eigende.

In haar vernietigende aanval in het *New York Magazine* schrijft Tobias in 1994 dat 'Kylian de originele context van de beweging of uitdrukking die hij opneemt, negeert', terwijl hij niet-westerse rituelen en beelden opneemt met 'flagrante oppervlakkigheid en zelfgenoegzaamheid'. Volgens haar lijkt *Stamping Ground* op 'een kruising van de notities van een verwarde antropoloog over sacrale stammenrituelen en een hoop kleuters die tijdens een "creatieve dansles" dieren moeten spelen'. Reacties op Kylians dans *Kaguyahime* geven vooral deze verschuiving in gewaarwording weer door het gebruik van termen als 'Japonaiserie' en 'pan-primitief' om het stuk te beschrijven. Clive Barnes begint zijn recensie uit 1994 met de bewering: 'Oost is oost en west is west en, tenminste in artistieke termen, lijkt het over het algemeen verkiesbaar om deze twee zo min mogelijk te laten samenkomen.' Deborah Jowitts recensie in de *Village Voice* gaf de nieuwe vooringenomenheid zeer expliciet weer. Jowitt begint met een beschrijving van hoe 19de-eeuwse schrijvers en makers van ballet 'zich aspecten van de oosterse cultuur toe-eigenen om hun werk pit te geven. [...] De 'andere' werd getransformeerd door verlangens naar verloren vitaliteit, wrede en exotische gebruiken en, misschien, verbazingwekkende seks. Jiri Kylian plundert ook niet-westerse culturen op zoek naar inspiratie. Eerst Australische aboriginal-dansen en in *Kaguyahime* de Japanse sensibilliteit.' (Let op de term 'plundert'.)

Postkoloniale grenzen

Jowitts recensie toont duidelijk aan hoe Kylians choreografie ongemakkelijk zijn plaats vindt binnen het hedendaagse Amerikaanse dansdiscours. Vanuit het standpunt van zij die opkomen voor de zaak van choreografen als Bill T. Jones, Li Chiao-Ping en David Dorfman, die choreografieën maken over respectievelijk Afrikaanse, Aziatische en joods-Amerikaanse identiteit vanuit het perspectief van een insider, lijkt Kylians werk onaanvaardbaar. Hij wordt gezien als modernistisch, wat niet langer als geldig wordt beschouwd, d.w.z. dat hij leent van niet-westerse culturele ervaringen om universele, tijdloze waarheden over de condition humaine te ontbloten. 'Goede' Amerikaanse hedendaagse dans, van Bill T. Jones tot Mark Morris, wordt geacht het veronderstelde racisme in zulk gedrag en in zo'n

praktijken aan te vechten door de krachten in culturele reproductie die hier aan het werk zijn, iets wat wordt verondersteld afwezig te zijn in Kylians werk. Ik zou echter met nadruk willen suggereren dat dit niet-westerse element in Kylians choreografie opnieuw in beschouwing zou kunnen worden genomen als men er vanuit een heel ander perspectief naar keek. De voortdurende metamorfose van zijn dansers zou bijvoorbeeld gezien kunnen worden als een poging om te onderhandelen over de steeds veranderende, ironische en tegelijkertijd diep pakkende postkoloniale grenzen tussen het zelf en de andere.

Botsing van waarden

We gaan nu naar het laatste thema i.v.m. de gangbare perceptie van Kylians werk als oppervlakkig trendy. Van in het begin van Kylians verschijning in Amerika, waren critici vol ontzag voor bepaalde kenmerken van de dans en de choreografie. Men schrijft voortdurend over de pure energie van de dans, van de voortstuwende, dynamische beweging tot de vindingrijke uitdrukkingen en de chorale schwing van het dansen in ensembles. Tobias heeft opgemerkt dat het saillante kenmerk van de dansers 'de stromende energie [is] waarmee zij door de lucht moeten vliegen, hun lichamen op de vloer gooien, terug opspringen om opnieuw door de ruimte te denderen die zo geladen wordt met hun kracht, dat ze lijkt te vibreren, zelfs wanneer ze een moment leeg gelaten wordt'. Voor veel van de New Yorkse critici wordt de extreme kinetische kracht van de beweging, samen met andere kenmerken van Kylians stijl, overdreven repetitief, tot op het saai en artistiek dorre af. Zij noemen dit kenmerk 'opdringerige dynamiek', 'hyperactiviteit' en 'choreografische exces'. In 1982 al schreef Lillie Rosen over 'een complete mentale en emotionele ommekeer in beoordeling' van Kylians werk. Ze zei voorts dat 'het probleem Jiri Kylian is, die zijn publiek hypnotiseert met een koortsachtige agressiviteit en snelheid – snelheid, snelheid en nog eens snelheid – en spuitende oliebronnen van energie die stuw en stromen en ons allemaal dreigen te overspoelen. Er is altijd een opwindende bedrijvigheid die na een tijd bijna weerzinwekkend is. Oningewijde toeschouwers zijn steeds onder de indruk door grote groepen bewegers die in dolle vaart rondrennen en ze zijn er altijd vast van overtuigd dat ze zich in de nabijheid van een genie ophouden. Maar is dat zo? Na het derde of vierde ballet van Kylian wordt de choreografie zo nieuw en avontuurlijk als pindakaas.'

Rosens recensie geeft het ernstige probleem weer dat vele Amerikaanse critici hebben met de perfect gecontroleerde, hoogenergeti-

sche Kylianse esthetiek. In 1982 verwees Jowitt ernaar als naar een ijsje dat niet smelt. 'Je kan met je hoorntje over straat lopen, rustig likkend aan je ijsje in altijd verminderende spiralen en pieken. Er gebeurt nooit iets vreemds of onaangenaams.'

Het is dus nogmaals duidelijk – en dit leidt naar de conclusie van mijn argumentatie – dat er zich altijd een botsing van waarden voordoet, gebaseerd op een bepaalde Amerikaanse perceptie van hedendaagse dans, één die volgens mij vooral geworteld is in de jaren '60 en '70. In die tijd sympathiseerden vele New Yorkse critici met de postmoderne dans zoals die door Yvonne Rainer, Steve Paxton en Trisha Brown werd beoefend, met als gevolg dat ze scherpe randen en onregelmatigheid waardeerden, goed getrainde lichamen van het ballet of de moderne dans verwierpen en een bepaald soort individualiteit valoriseerden. Want samen met het bekritisieren van Kylians gebruik van dynamiek, veroordeelden de New Yorkse dansrecensenten ook streng zijn gebruik van individuele dansers. Zij begrepen zijn gebruik van het ensemble als een objectivering van de dansers in goed geoliede machines, als een ontkenning van hun eigenheid van mensen en artiesten. Jowitt merkt hierover kenschetsend op: 'Zijn passie voor anonimiteit verwacht me. Ik kan niet begrijpen waarom, als solisten uit de rangen naar voren treden, geen enkel bepaald soort dansen of manier van uitdrukken hen identificeert als individu.' Ook hier weer ontkent zo'n interpretatie de optie om Kylians dansers als bevrijde cyborgs of nomadische onderwerpen te zien, wier machineachtige vormomming wordt verheerlijkt en wier subjectiviteit niet in een gevoel van eenheid ligt maar in een constante replicatie en recombinitie met anderen.

Besluit

Een analyse van deze New Yorkse recensies van Kylians choreografie van de afgelopen twee decennia brengt het bestaan van een sterke interpretatieve groep van recensenten en theoretici aan het licht die verschillende overtuigingen over de goede hedendaagse dans delen. Sommige van deze overtuigingen lijken geworteld in algemene culturele waarden van individualiteit en democratie. Andere stammen uit het begin van de moderne Amerikaanse dans, waarin een anti-Europees standpunt werd aangenomen. Maar de meeste van hun interpretatieve attitudes lijken afkomstig te zijn uit de manier waarop postmoderne dans tijdens de jaren '60 en '70 werd getheoretiseerd. Gedurende deze tijd ontstond er een groepering van waarden, die werk valideert dat als *down-to-earth*, egalitair, anti-virtuoos, ietwat romme-



Sinfonietta - Nederlands Dans Theater / Hans Gerritsen

lig, ironisch en analytisch werd beschouwd. Vanuit dit perspectief waren de schijnbaar emotionele en virtuoze lichamen van Kylian anathema. En dit bleven ze, ook wanneer het 'modernisme' naar een andere versnelling schakelde in het Amerika van de jaren '80 en '90. Want ondanks de schijnbare terugkeer naar technische virtuositeit en naar onderwerpen van 'betekenis' en inhoud door het gebruik van narratieve structuren, taal, autobiografische referentie en multimedia, maakten de voorvechters van het Amerikaanse postmodernisme een duidelijk onderscheid tussen goed postmodernisme, dat vele van de vroegere tendensen bestendigde, en slecht postmodernisme, dat terugkeerde naar de reactionaire waarden van de ballet- en moderne-danswereld met hun sterk getrainde lichamen, exhibitionisme en seks- en raciale ongelijkheid. Het onderscheid wordt duidelijk getrokken in Susan Forsters artikel in *Theatre Journal* uit 1985, met als titel *The Signifying Body: Reaction en Resistance in Postmodern Dance*. Hierin looft ze Meredith Monk en ze bekritiseert op een niet-kritische manier Twyla Tharp voor haar gebrek aan karakteristieke postmodernistische technieken. Zulk een sterk politieke lezing van postmoderne dans, die vandaag sterk opkomt voor de rechten van vrouwen, minderheden en homo's, binnen een zekere context die tegelijkertijd technische lichamen en groepsdansen demoniseert, werd de laatste spijker in Kylians doods-kist. Niettegenstaande al het prachtige werk op dit vlak, heeft een interpretatieve gemeenschap jammer genoeg het veld van mogelijkheden aanzienlijk beperkt wat de betekenis van postmodernisme en postmoderne dans betreft. Ik hoop dat in de toekomst de breuklijnen zullen verschuiven en nieuwe en opwindende erupties toelaten.

Vertaling: Katleen Bracke en Bert Bultinck