

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 correlaties 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