

# De logboeken van Alain Platel: Dansnotatie als discoursief en belichaamd archief

-- Siebren Nachtgaele --  
-- Manou Selhorst --

## Een eerste kennismaking

Op een druilerige herfstdag in 2019 bezoeken we de kantoren van les ballets C de la B die gelegen zijn aan de Bijlokekaai te Gent. Een medewerkster van het gezelschap leidt ons naar een klein lokaal, met ijzeren rekken, een tafeltje en een kopieerapparaat. Op de rekplanken vinden we zwarte A4-schetsboeken, publicaties over het werk van Alain Platel, alsook teksten van zijn hand. Een archief opent zich.

Wanneer we de schetsboeken een eerste keer doorbladeren, ontdekken we aantekeningen, schema's, Ansichtkaarten van bevriende kunstenaars en cultuurwerkers, krantenknipsels, foto's, e-mails en reflecties. De boeken zien er niet nieuw uit, maar lijken veel gebruikt te zijn, doorleefd als het ware. We vinden er geen dansnotatie in terug, zoals we die kennen uit onderzoek naar dansnotatie in de danswetenschappen. Denk aan beschrijvingen van danspassen, Labanotatie (ontwikkeld door Rudolf von Laban) of stokfiguurtjes. Om inzage te krijgen in Alain Platels eigen "dansnotatie" dienen we zijn archief breder te benaderen en het op een andere manier te verkennen. Het brengt ons bij een specifieke invulling van dansnotatie die zich enerzijds in strikte zin en anderzijds in ruime zin ontwikkelt in en rond het werk van Alain Platel. In strikte zin, als een materiële neerslag binnen het discoursieve archief van het creatie- en presentatieproces van de dansvoorstellingen. In ruime zin, als het belichaamd archief en het belichaamd schrijven van de danschoreografie en -dramaturgie van de voorstellingen.



In navolging van theaterwetenschapper Kurt Vanhoutte beschouwen we het discursieve archief als een “constructie van taal en technologie”, namelijk een “culturele constructie” die zich ent op maar tegelijk fundamenteel verschilt van de belichaamde dimensie die in dans doorgaans centraal staat (46). Maar hoe benoem je de boeken die in het geval van Alain Platel dit discursief archief materialiseren? Zijn het notitieboeken, creatieboeken, of eerder dagboeken? In de inspirerende anthologie rond de choreopolitiek van Alain Platels les ballets C de la B worden ze door dramaturge en onderzoekster Katalin Trencsényi beschreven als *productieboeken* (41). In een e-mail noemt de communicatiemedewerkster van les ballets C de la B ze echter *creatie-dagboeken*. In deze tekst hanteren wij voor deze boeken de term *logboeken*. Een logboek maakte tot in de negentiende eeuw deel uit van de geesteswetenschappelijke scholing aan de Universiteit van Cambridge en komt uit de scheepsvaart, waarbij men nauwgezet en zo accuraat mogelijk probeerde de posities en de koers bij te houden. De bedoeling van een logboek is dat men het op een later tijdstip opnieuw kan bekijken om te lezen wat er precies gebeurd is op een heel specifiek moment. In het geval van Alain Platel, zouden we dit kunnen opvatten als de wijze waarop hij nauwgezet bijhoudt waar het schip van les ballets C de la B zich bevindt. Dat bijhouden doet hij met behulp van verschillende soorten materialen (woorden, beelden, schema’s, texturen) die elk op zich dienstdoen als herinneringsmedia. Een logboek wordt ook wel eens scheepsjournaal, dagregister of dagboek genoemd. Deze definities sijpelen ook door in de logboeken van Platel: elk logboek is een persoonlijk verslag van de tocht die de voorstelling vormt of vormgeeft. De materialen en inspiratiebronnen die hij *en cours de route* bijhoudt, kunnen variëren van quasi-banale zaken tot de meest kunstzinnige en reflectieve bronnen en inzichten. Bladerend door een logboek kun je de tocht volgen die Platel aflegde; dit bewegen is bijna als een dans.

## Discursief archief als bron van dansnotatie

Waar dansnotatie tot en met de ontwikkeling van de moderne dans fungeerde als geheugensteun of als documentatie van een normerende danstechniek, neigt ze in postmoderne dans – zoals Mark Franko het verwoordt – naar “personalized note taking” (331). Die subjectieve notatie geldt duidelijk ook voor het heden-

daagse danstheater van Alain Platel. In zijn logboeken vinden we geen dansende stokfiguurtjes, geen beschrijving van danspassen of verplaatsingen in de ruimte, geen labanotatie of andere methodes om een choreografie tot in detail vast te leggen. Een voorstelling reconstrueren met enkel deze boeken zou dan ook een bijzonder moeilijke opgave zijn. Wat we in de boeken wel terugvinden, is het traject dat Platel zelf heeft afgelegd gedurende het creatieproces en de presentatiereeks van een voorstelling.

De meest persoonlijke elementen in de logboeken van Alain Platel hebben op het eerste gezicht weinig te maken met de inhoud van de voorstelling. Verjaardagskaarten, kattenbelletjes, e-mails van vrienden en ogenschijnlijk dagelijkse gebeurtenissen krijgen een prominente plaats. Hierdoor wordt duidelijk dat de voorstellingen van Platel in essentie een vervlechting zijn van artistieke ideeën en zijn eigen dagelijkse leven en gedachten. Die anekdotiek van het dagelijkse leven komt overigens ook tot uiting in de dans zelf. In *Gardenia* (2010), bijvoorbeeld, herkennen we de gebogen wandelgang van iemand van gevorderde leeftijd, al dan niet met de handen op de rug. De dagboeken van Platel zijn echter niet alleen een uitdrukking van Platels binnenwereld, maar ook van wat zich tijdens het creatieproces afspeelde in de buitenwereld. Hoewel de voorstellingen van les ballets C de la B zelden een duidelijke politieke boodschap brengen, hangen ze sterk samen met Platels politieke en sociale engagement. Zo vinden we in zijn dagboeken vaak krantenartikels terug over het Israëliësch-Palestijns conflict. Dit onderwerp komt in zijn producties niet zozeer letterlijk aan bod, maar het voedt wel een gevoel van urgentie en maatschappelijk bewustzijn dat zijn creatieprocessen aandrijft.

Bladerend doorheen de logboeken, valt het op dat Alain Platel zijn inspiratie niet alleen in het geschreven woord vindt, maar ook in beeldmateriaal. Foto's en objecten kunnen zowel een aanzet geven tot choreografische en inhoudelijke beslissingen, als inzichten over scenografie en kostuums. *Afbeelding 1* geeft een opengeslagen logboek van *Gardenia* (2010) weer: we zien een dialoog tussen beelden uit de massacultuur, het beeldend kunstwerk *American Flag* van Robert Mapplethorpe (1977) en een ingeplakte veer. De verbinding die Platel tussen deze foto's en objecten maakt kunnen we als lezer onmogelijk achterhalen, maar een dergelijke collage suggereert in elk geval dat dit beeldmateriaal fungeert als inhoudelijke inspiratiebron.



Afbeelding 1: Inspiratiemateriaal in het logboek van Alain Platel voor *Gardenia*, 2010. Archief les ballets C de la B, Gent.

De hybriditeit van deze beelden en hun toevallige en associatieve verbinding is bovendien een kenmerk dat ook in Platels voorstellingen vaak terugkeert. Wanneer we *Afbeelding 2*, een foto van een scène uit *Gardenia* (2010), naast deze collage leggen, merken we dat Platel niet alleen inhoudelijke, maar zeer zeker ook visuele inspiratie put uit het verzamelde beeldmateriaal. De kostuums en het kleurenpalet in de voorstelling corresponderen met het materiaal in het logboek. Hetzelfde geldt voor de materialiteit van het logboek: de zachtheid van de veer keert terug in de pluche bontjas van de performer.

De inspiratie uit beelden, actualiteit en persoonlijke levensgebeurtenissen wordt concreter in Platels reflecties over de voorstelling zelf. Een aanzienlijk deel van het logboek bestaat uit notities en bedenkingen die hij neerpande tijdens en na de repetities (zie *Afbeelding 3*). Die notities variëren van concrete gedachten, zoals de



Afbeelding 2: Luk Monsaert in *Gardenia*, geregisseerd door Alain Platel, 2010. Archief les ballets C de la B, Gent.

positie van een danser of een kostuum, tot twijfels over de algemene dramaturgie. Ondanks het beschrijvende karakter van de notities schemert ook hierin de subjectiviteit van Alain Platel door. Net als zijn grote voorbeeld Pina Bausch geeft hij ruimte aan onzekerheid. Zo geeft hij meermaals in het proces toe dat hij niet weet wat gaat komen. Zijn zelfgeschreven boek *Requiem pour L.*, dat vorm kreeg vanuit zijn logboek van die voorstelling, vormt een belangrijke bron van deze persoonlijke reflecties (Platel, *Requiem pour L.*). In de reeds genoemde anthologie *The Choreopolitics of Alain Platel's les ballets C de la B* vinden we eveneens reflecties over zijn werkwijze terug. In een interview met Katalin Trencsényi getuigt hij zelf:

Afbeelding 3: Notities van Alain Platel in het logboek van *Pitié!*, 2008. Archief les ballets C de la B, Gent.







I think what I share with Pina (...) is the fact that she was not afraid to be very afraid when she worked... Like, this afternoon it was very frightening: I saw all the solo works made by the dancers but I don't know what to choose or what to do because it's an enormous task. So you have to keep on looking, looking for a long time and try to figure how you can put together these ingredients by emphasizing the personality of the dancers. You don't have a tried and tested recipe. (Trenscényi 33)

Zoals Platel in de bovenstaande passage vermeldt, is de persoonlijkheid van de dansers erg belangrijk voor het creatieproces van zijn voorstellingen. In de logboeken komt dit tot uiting in de notities die Platel maakte tijdens groepsgesprekken. Tijdens het creatieproces van *Gardenia*, bijvoorbeeld, brachten de performers een voorwerp mee dat een bepaalde jeugdherinnering oproep, en gingen ze hierover op een vertrouwelijke manier in gesprek. In het logboek van *Gardenia* vinden we hier aantekeningen van terug, zoals weergegeven op *Afbeelding 4*. Zo bracht Vanessa een foto van haar grootmoeder mee, naar aanleiding waarvan ze een herinnering vertelde. Uit de notities kunnen we het verhaal niet afleiden, maar zien we wel hoeveel belang Platel hecht aan de gevoelens van de performers. Hij noteerde hierbij: “gaat dood van verdriet” en “weinig lachend op foto”. Hieruit blijkt dat niet alleen de subjectiviteit van Alain Platel bijdraagt aan zijn voorstellingen, maar ook de persoonlijkheden van de performers. Het spreekt dan ook voor zich dat zijn dansers vaak zelf een notitieboek bijhouden tijdens het creatieproces. De meerstemmigheid die op deze manier de voorstelling voedt, gaat echter niet zo ver dat er een geheel horizontale organisatiestructuur is. Alain Platel maakt de artistieke keuzes (in samenwerking met dramaturge Hildegard De Vuyst) en is de auteur van het gemaakte werk. De notitieboeken van de dansers zijn, in tegenstelling tot de dansnotaties van choreografen zoals Platel, dan ook zelden in het archief van een gezelschap terug te vinden.

De meerstemmigheid in het creatieproces weerspiegelt zich in het belang dat wordt gegeven aan feedback van buitenaf. In Platels logboeken vinden we namelijk ook reacties, e-mails en brieven van medewerkers en publiek. Hierbij valt de hoeveelheid personen op die direct en indirect mee het werk creëren. Het gaat om personen die rechtstreeks betrokken zijn bij het creatieproces, maar evenzeer

om individuen die steun, feedback en reflecties bieden, en zo mee betekenis geven aan de voorstelling. De dansnotatie wordt aldus gevoed door deze diverse stemmen en perspectieven, en toont hoe Alain Platel zichzelf niet de positie van alwetende choreograaf aanmeet in het creatieproces.

Eerder dan de maker van een voorstelling, ziet Platel zichzelf als een toeschouwer; iemand die kijkt, feedback geeft en verschillende stemmen bij elkaar brengt. Naar het einde van het creatieproces toe, worden er publieke presentaties van het *work-in-progress* georganiseerd. De reacties van de toeschouwers vormen hierbij belangrijke input die Platel eveneens in zijn logboeken documenteert en verzamelt. In die optiek vervullen deze toeschouwers dezelfde rol als hijzelf: ze geven feedback en vertellen wat ze zien, belichaamd ervaren en doorvoelen. De dansnotatie van Platel is op die manier een uiting van een collectief maakproces en een collectieve dramaturgie, waarbij de bijgehouden koers in zijn logboeken mee bepaald wordt door het publiek en zijn *compagnons de route*.

De logboeken doen dienst als werkmateriaal, waarmee de choreograaf actief aan de slag gaat. Dat actieve en creatieve aspect van de logboeken wordt vooral duidelijk in de montageschema's, zoals weergegeven op *Afbeelding 5*. Deze schema's tonen mogelijke volgorde van scènes die de opbouw van de voorstelling structureren. Per scène voorziet Platel een kolom voor elke danser, waarbij hij noteert welke acties op dat moment worden uitgevoerd. Nadat Platel elke scène een naam heeft gegeven, puzzelt hij met de volgordes en combinaties. Dit deel van Platels dansnotatie is geïnspireerd op de creatiemethode en collagetechniek van Pina Bausch. Op basis van improvisaties en het materiaal dat de dansers creëerden, vormde Bausch bepaalde eenheden, die de bouwstenen van de voorstelling vormden. Deze individuele scènes puzzelde ze in elkaar tot een volledige dramaturgie (Meyer 66). Platel past eenzelfde type collagedramaturgie toe, waarbij hij verschillende sequenties van scènes uitprobeert. De juxtapositie van de scènes is van uiterst belang, aangezien de combinatie of opeenvolging van twee eenheden nieuwe betekenissen kunnen genereren.

Aan de hand van de schema's in Platels logboeken wordt duidelijk dat dansnotatie hier niet alleen fungeert als geheugensteun, maar ook als een constitutief onderdeel van het creatieproces. De wisselwerking tussen dansnotatie en de lichamelijke praktijk van de dans(ers) staat hierbij centraal. Een schema dat Platel noteert, wordt later in de repetitieruimte opgehangen. Het materiaal dat de dansers hierna genereren tijdens de repetitie heeft dan weer invloed op het volgende schema dat Platel opstelt. Bovendien verwijzen de scènes in het schema naar bewegingen die de dansers in hun eigen lichamelijk archief opslaan. Precies daarom kunnen we ons niet beperken tot het discursieve archief van neergeschreven dansnotaties als we het oeuvre van Alain Platel willen doorgronden. De belichaamde herinneringen van de dansers zijn namelijk essentieel om dansnotatie in zijn volle reikwijdte te kunnen vatten. Daarom verbinden we het discursieve archief met het belichaamde archief van de betrokken dansers en performers. Enkel zo krijgen we zicht op de rol van dansnotatie (en de wisselwerking tussen de materiële en belichaamde vormen van die notatie) in de creaties van Alain Platel.

## Lichamelijk archief als bron van dansnotatie

Dansnotatie wordt in danswetenschap doorgaans bestudeerd aan de hand van materiële bronnen die een geschreven neerslag bieden van bepaalde choreografieën. Wij ondervonden echter dat dit materiaal slechts één invulling van dansnotatie aanreikt. Voor een gedegen begrip van dansnotatie in de eigenlijke danspraktijk, dienen we onze aandacht ook te richten op het belichaamd archief (of geheugen) van de voorstelling en het belichaamde herinneren van de dansers en performers. Dat belichaamd archief speelt op verschillende vlakken een belangrijke rol: enerzijds draagt het persoonlijk archief van de performers bij aan de inhoud van de voorstelling, anderzijds zijn hun lichamen het archief van de uitgevoerde choreografieën.

Afbeelding 4: Notities van Alain Platel in het logboek van Gardenia, 2010. Archief les ballets C de la B, Gent.

POSD

- ① POSD : + negative PROLOGE NIDEPONISABLE IMPROTA VERBOSITA  
 + AFKHEVENING  
 + TOE NUTMUTJONGE NO JOG. ROEPER V/ + ANO.  
 ① TOE NUT JIS JOUW  
 + OPO 'S' TOE = VOOR (GJWA)  
 + KANTOPE V. VERKESJONGE  
 ② TOE NUT (LOFT - GREEK - ONI 20)  
 + TOE NUT NIDEPONIS INKANTIC TUDORIC  
BOAT : 111111  
 OUF 4AM : PUJ ANOY.

- ② POSD → POSD - POSD (KANTOPE UNAN KODENI'S KANT) > LOFT + V/ ISLAND  
 - OCH (KODENI'S MORE) > WACHE + KANTOPE 30  
 + KODENI'S KANTOPE / ANI UNAN KODENI'S > TOE NUT OCH JOG COLANTEL  
 + KANTOPE OCH.  
 ① POSD V/ (TOE) NO PUT V/ (JOJ.) > TOE NUT & TOE NUT ...

- ③ TOE NUT + POSD KANTOPE  
 ① POSD → POSD (KANTOPE KANTOPE) IT. OCH JOG (LOFT / OCH KANTOPE OCH NUT JOG)  
 + POSD (KANTOPE) JOG KANTOPE.  
 + POSD  
 [ POSD ] → OCH JOG?  
 MY OCH KANTOPE KANTOPE → OCH KANTOPE.  
 + POSD.

- ④ POSD + POSD (KANTOPE) JOG.  
 ① POSD KANTOPE JOG KANTOPE KANTOPE  
 + POSD KANTOPE  
 + POSD KANTOPE JOG KANTOPE → POSD KANTOPE KANTOPE JOG KANTOPE  
 + POSD KANTOPE

- ⑤ POSD ① POSD KANTOPE (KANTOPE)  
 ① POSD KANTOPE (KANTOPE)  
 ② POSD KANTOPE JOG KANTOPE : POSD KANTOPE  
 + POSD KANTOPE → POSD KANTOPE JOG KANTOPE  
 + POSD KANTOPE  
 + POSD KANTOPE → POSD KANTOPE JOG KANTOPE

- ⑥ POSD ① POSD JOG KANTOPE KANTOPE  
 + POSD KANTOPE KANTOPE  
 + POSD KANTOPE  
 + POSD KANTOPE

20.06.95. 1. Periode:

2' 1. WILKO KOD

10' 2. VIKTORIOS - JARAW

3' 3. SOLO KODEN + SOLO MÜSSE +

5' 4. SEV<sub>1</sub> + MIT WERD + THOSE KEINE MÜSSE + SEV.  
+ KROFT.

8' 5. KOEL + GARA

5' 6. GARA. KOD.

10' 7. HEROS +  $\begin{cases} \text{MÜSSE} \\ \text{PHILIPPE} \end{cases}$

5' 8. SEV<sub>2</sub> + ADAS

10' 9. BEANKANSE

5' 10. KATIE

5' 11. KARTE + GARA.

10' 12. ZANGERS + KID

3' 13. KOD KOD

10' 14. S-DANCE

2' 15. 2) KATER  $\begin{cases} + \text{MÜSSE} + \text{KOD} \\ + \text{MÜSSE} + \text{KOD} \end{cases}$

10' 16. S-DANCE

5' 17. SEV<sub>3</sub>

5' 18. ADAS + ZANGERS

5' 19. ADAS KOD

5' 20. ~~ADAS~~ ADAS + KOD

8' 21. SAM + KATIE

10' 22. ALZHEIMER

3' 23. SEV<sub>4</sub>

5' 24. KULSK - SEV.



De herinneringen van de dansers zijn niet alleen essentieel om choreografieën te reactiveren; de individuele performers dragen ook zelf een archief van belichaamde herinneringen met zich mee. Die belichaamde herinneringen omvatten aangeleerde danstechnieken, maar ook pijn of aanrakingen, en beïnvloeden de bewegingen van de dansers, waardoor zij op hun beurt mee vorm en betekenis geven aan de voorstelling. In het geval van Platels *Gardenia* werd die rol van de danser tot uitgangspunt van de voorstelling. In een interview dat we zelf afnamen met *Gardenia*-performer Dirk Van Vaerenbergh, stipte hij aan dat de voorstelling “is opgebouwd uit onze herinneringen, onze belevenissen ... . De voorstelling is geworden wat de mensen die eraan meededen binnenbrachten. Elk woord, elke zin in de voorstelling komt van iets dat wij verteld hebben” (Van Vaerenbergh). Met deze aanpak wijst Platel op het cruciale belang van het lichaamsarchief van de danser voor het creëren van zijn werk. Interviews – of, ruimer gesteld, het zogenaamde “oral archive” (Bräuninger) – van zowel dansers als choreografen zijn dan ook essentieel om de danschoreografie en dramaturgie inzichtelijk en invoelbaar te maken, en als geheugen van de voorstelling te laten voortleven.

Het belichaamd *geheugen* van de dansers staat dan weer centraal in het bewaren van de choreografie van een voorstelling. Danspassen worden opgeslagen in het spiergeheugen van de performer en kunnen ook doorgegeven worden aan anderen. Dit maakt van de danser niet alleen een belichaamd archief van de voorstelling, maar ook een archivaris. Wanneer een danser vervangen wordt of een voorstelling hernomen wordt, dan is het vaak de taak van de danser om die belichaamde kennis door te geven. In tegenstelling tot bijvoorbeeld Anne Teresa De Keersmaecker, zet Alain Platel echter niet zozeer in op de vorming van een repertoire (hoewel er wel enkele producties werden heropgevoerd en herwerkt). Een mogelijke reden hiervoor is de nadruk op de eigenheid en het belang van de persoonlijkheid van de dansers, wat ook blijkt uit de verwerking van hun persoonlijke herinneringen.

Afbeelding 5: Illustratie van collagetechniek uit het logboek van Alain Platel voor *La tristeza complice*, 1995–1996. Archief les ballets C de la B, Gent.

De dansers van Alain Platel voeren niet alleen voorgeschreven bewegingen uit, maar vaak worden de danssequenties ook door henzelf ontwikkeld. Gelijkaardig aan de creatiemethode van Pina Bausch vertrekken de dansers vanuit improvisaties rond een bepaalde vraag, een beeld of thema. Hierna krijgen de dansers in een sfeer van vertrouwen de ruimte om individuele dansfrases te ontwikkelen. Ook daarom zijn de creaties van Alain Platel moeilijk te reproduceren: ze zijn niet los te maken van de individuele dansers die niet alleen het werk belichamen maar ook het proces dat aan de voorstelling voorafgaat. Tegelijk heeft Platel een essentiële rol in de verwerking van die dansfrases. In plaats van de dansers hun eigen individuele choreografie te laten uitvoeren, brengt hij het materiaal samen tot een collectieve creatie die het persoonlijke overstijgt. In het archief van les ballets C de la B kregen we hierover een van zijn zelfgeschreven teksten te lezen die deze werkwijze kort toelicht:

Ik vroeg de dansers om vanuit hun persoonlijke geschiedenis dansfrases te construeren. De balletdanser ontwierp een “typische” balletfrase en de hiphopper een hiphopfrase. Wanneer ik dan aan de hiphopper vroeg de balletfrase te leren én te herwerken vanuit zijn eigen ervaring, gebeurde direct iets interessants met de klassieke frase. Het voortdurend doorgeven van die herwerkte frasen aan elkaar en opnieuw laten interpreteren, leverde een soort dans op die niet meer te klasseren viel. Ik noemde het “bastaarddans” en het werd onze geuzennaam. (Platel, “Body as Archive!”)

Met deze werkwijze wordt de repetitie als het ware een doorgeefproces van verschillende bewegingsvormen, danstechnieken en culturele genres. Aan het einde van het proces is de dans niet langer gebonden aan een specifieke cultuur of identiteit, maar wordt het een gemeenschappelijk product van verschillende lichamelijke archieven.

## Het tussengebied van de herinnering

Wat opvalt aan het archiefmateriaal van Alain Platels werk, is dat het discursief of geschreven materiaal ook steeds belichaamd is, terwijl omgekeerd de belichaamde materialiteit ook steeds een discursief karakter behelst. Zijn dansnotatie is aldus zowel belichaamd als discursief van aard. Dit komt tot uiting wanneer je het archief niet

louter als een verzameling van materiële documenten benadert maar ook oog hebt voor hoe dans zich inschrijft in en voortkomt uit het lichaam van de dansers.

In de huidige postdisciplinaire en postdualistische tijden lijkt de relatie tussen dans en taal – of tussen belichaamd en discursief denken en bewegen – inniger dan ooit. Tekstuele bronnen worden steeds vaker gebruikt als raamwerk voor choreografieën. Een sprekend voorbeeld is *Golden Hours (As You Like It)*, een productie van Rosas uit 2015 gebaseerd op de toneeltekst van William Shakespeare. Hoewel er in deze voorstelling geen woord gesproken wordt, toont ze hoe tekst een drijvende motor kan zijn voor choreografische creaties. Deze tendens, die danswetenschapper Rosa Lambert vat onder de noemer “kinetische tekstualiteit”, past in een bredere omwenteling waarbij hedendaagse choreografen of dansmakers zich op een hybride manier bedienen van diverse media, waaronder beeld, geluid, nieuwe technologie en taal. In het danstheater van les ballets C de la B keren deze elementen eveneens terug. Voorbij het onderscheid tussen lichamelijk versus cognitief of talig schrijven, of tussen een belichaamd en discursief archief, zien we in het werk van Alain Platel het belichaamd geheugen van de dansers resoneren met een belichaamd, discursief schrijven dat de dans doet neerdalen in de logboeken. Er is sprake van een verruimtelijking van de notities en de belichaamde bewegingen aan de hand van schematische weergaven.

Bovendien neemt Alain Platel, net zoals heel wat andere hedendaagse dansmakers en choreografen (zoals onder meer Mette Edvardsen, Louis Vanhaverbeke of Begüm Erciyas), ook zelf de pen ter hand. Platels tekst “Body as Archive!” (waaruit we hierboven citeerden) verschafft in dat opzicht een belangrijk statement. Hierin erkent de choreograaf het belang van de verschillende dimensies van herinnering voor het maken van dans, een belang dat we kunnen doortrekken voor het archiveren van dans: het *lichaam* als geheugen, het *materiaal* als herinneringsmedium, en het discursieve herinneren als basis voor dansnotatie in de striktere zin. Het belichaamd en het discursief herinneren ontmoeten elkaar in de verruimtelijking van de tekstuele en belichaamde bewegingen enerzijds, en in de temporaliteit van de beweging en de discursieve notities anderzijds. Ruimer gezien vindt deze ontmoeting ook plaats tussen de belichaamde voorstelling en de discursieve neerslag van het proces ervan in het logboek.



Opmerkelijk voor de dansnotaties in de logboeken van Alain Platel is de telegramstijl qua noteren en het fragmentarische karakter van documenteren. Op het eerste gezicht lijkt het materiaal voornamelijk als geheugensteun te fungeren, maar bij nader inzien speelt het tevens met de spanning tussen het talige en belichaamde idioom als verschillende temporaliteiten. De logboeken van Alain Platel blijken de beweging van het schrijven zelf ook te thematiseren en zo te erkennen dat ook het schrijven een belichaamd bewegen behelst: als de zwaartekracht van het potlood of de pen die de schrijvende hand naar beneden trekt en bewegingen neerschrijft. Het dansen resoneert ook met het schrijven, zoals bij de conceptuele oefeningen, de reflecties van de performers in de logboeken, alsook in hun eigen notitieboeken. De handeling van het schrijven is als een choreografisch gebaar, als een dans op papier. De pen in de hand van Alain Platel. De dansers-performers schrijven bewegingen. De lijnen blijven dansen. Een belichaamd lezer baant zich een weg doorheen de tocht die Platel aflegt, bijna als een dans.

Het persoonlijke karakter en de stempel van Alain Platel zijn kenmerkend voor de voorstellingen van les ballets C de la B, zoals ook de logboeken tot op zekere hoogte Platels eigen dagboeken zijn. Toch is er steeds ruimte voor dialoog en meerdere perspectieven. Ook wat betreft het herinneren van de dans, experimenteren de discursieve en belichaamde materialiteiten met multiperspectiviteit. Het niet-lineaire, fragmentarische karakter van de logboeken, en de spanning tussen concrete informatie en poëtische verbeelding, corresponderen met het talige en belichaamde herinneren. De multiperspectiviteit staat in verband met de meerstemmigheid en de hybriditeit die het werk van Alain Platel kenmerken, en die we ook terugzien in zijn dansnotatie. Reflecties van verschillende betrokkenen en deelnemers, maar ook berichten, brieven en dergelijke worden in de logboeken opgenomen. Op die manier zorgt de intersubjectiviteit voor een collectief creatie- en presentatieproces dat elke voorstelling aandrijft. Door verschillende stemmen toe te laten, bespeelt Platel de relatie tussen een individuele en collectieve dramaturgie.

Geïnspireerd door een nieuw-materialistisch en postdualistisch perspectief, benaderen we de meerstemmigheid niet alleen intersubjectief, maar in navolging van Bruno Latour (196) ook inter-objectief. Het lichamenlijk geheugen en het tekstmateriaal worden hierbij als eigenstandige en tegelijk evenwaardige objecten van het

archieff benaderd. Met Donna Haraway als gids kunnen we stellen dat de dansnotatie van Alain Platel zich niet alleen kenmerkt door *autopoiesis*, maar ook door *sympoiesis*, door een “making with” en “thinking with” materialen (33). En deze materialen zijn niet alleen menselijke lichamen, maar ook andere inspiratiebronnen. Door het belang van gematerialiseerde herinneringsmedia, zoals we die terugvinden in de logboeken, manifesteren de meerstemmigheid en dialoog in Platels werk zich niet alleen als een intermenselijke, maar ook inter-objectieve dynamiek.

Het “inter” verwijst hierbij naar een tussen-zijn, dat niet gegrepen kan worden in een enkele discipline, in een enkele lezing of interpretatie. Het is in dit tussengebied dat er zich een beweging van het denken en het schrijven ontwikkelt; een beweging die ook de dansnotatie van Alain Platel kenmerkt. Moge de dans het belichaamd en discursief archief van Alain Platel, zowel op als naast de scène, in beweging laten blijven.

## Geciteerde Werken

Bräuninger, Renate. "The Oral Archive as a Form of Dance Archive." *Dance Research* 38:2 (2020): 242-254.

Franko, Mark. "Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance." *Common Knowledge* 17:2 (2011): 321-334.

Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press, 2016.

Lambert, Rosa. "Moving Words Move Bodies: Kinetic Textuality in *new skin*." *Language and Performance: Moving Across Discourses and Practices in a Globalised World*, special issue of *European Journal of Theatre and Performance*. Red. Małgorzata Sugiera, Karel Vanhaesebrouck en Timmy De Laet, 3 (2021): 432-469.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005.

Meyer, Marion. *Pina Bausch: The Biography. Dance, Dance, Otherwise We Are Lost*. Vert. Penny Black. Londen: Oberon Books / Bloomsbury Publishing, 2017.

Platel, Alain. *Requiem for L*. Antwerpen: Epo, 2019.

Platel, Alain. "Body as Archive!" 2013, Gent: privé-archief les ballets C de la B.

Selhorst, Manou, Beaudine Dermine, Anna-Eva Heene. Persoonlijk interview met Dirk Van Vaerenbergh. 21 november 2019.

Trencsényi, Katalin. "'An Experiment in Democracy': Alain Platel's Collaborative Dramaturgy." *The Choreopolitics of Alain Platel's les Ballets C de la B: Emotions, Gestures, Politics*. Red. Christel Stalpaert, Guy Cools en Hildegard De Vuyst. Londen: Bloomsbury Publishing, 2020. 32-60.

Vanhoutte, Kurt. "Het lichaam als inzet: De theoretische weddenschap van het theater." *Verspeelde werkelijkheid: Verkenningen van theatraaliteit*. Red. Luk Van den Dries, Steven De Belder en Koen Tachelet. Leuven: Van Halewijck, 2002. 39-54.