

Waarom al die vragen?

Naar aanleiding van een statement van Tom Rummens over dagbladkritiek dat in *Etcetera 85* verscheen, organiseerde het VTi een salon over free-lance podiumrecensenten. Na zijn lancering begin dit jaar, presenteerde het platform voor dans- en performancekritiek *Sarma* het symposium *Unfolding the Critical* in het kader van het Amperdans festival. Na een slabakkend debat op de Nederlandse Dansdagen richtte Emio GrecolPC het salon *Dance & Discourse* op, met een discussiepagina op hun website, op de voet gevolgd door het blad *Theatermaker*. Gemeten aan het aantal initiatieven is podiumkritiek en reflectie erover erg actueel. En al gaat het debat vele richtingen uit, toch is er sprake van een crisis. Onder impuls van marktbelangen en lezerscijfers kalft in dagbladen de toegemeten ruimte af en ligt de recensie onder vuur. Op de cultuurpagina's krijgt nieuwswaarde, *human interest* of het brengen van een 'verhaal' aandacht, in aankondigingen draait het om niet meer dan service. Hoe staat het echter met de kritiek zelf, is het niet mogelijk om binnen dit wijzigende kader alternatieve strategieën te ontwikkelen om op een kritische en inhoudelijke manier over podiumkunst te spreken?

Een genre dat alomtegenwoordig is en systematisch veel ruimte krijgt is het interview, terwijl de status daarvan doorgaans erg troebel is. Al te vaak is het een snelle manier om informatie te verzamelen over een nieuwe voorstelling, een meer specifieke inzet is er niet. Ondanks een omkaderende inleiding gaat zo'n gesprek meestal over de intenties van de maker en wordt hij op zijn gedachtegoed (in plaats van op zijn werk) beoordeeld, zonder dat daar grondig op

ingegaan wordt. Afgezien van *human interest* interviews genre Betty Mel-laerts, is het interview als vorm weinig uitgediept, en al helemaal niet als kritisch instrument. Nochtans zijn er vormen van gesprek denkbaar die het werk zelf als site van reflectie nemen, en via die weg uiteraard ook ideeën, intenties, het productionele kader, een artistieke en een ruimere context. Bijvoorbeeld de nevenschikking van twee interviews over intenties, afgenomen vóór en na het werkproces, om de transformatie van ideeën doorheen een artistiek onderzoek inzichtelijk te maken. Of gesprekken gevoerd tijdens het werkproces, aan de hand van enkele studio-observaties; een dramaturgisch interview dus, mogelijk bij uitstek een manier om ook op kritisch niveau een vaak gelaakte productlogica te overschrijden. Of een dialoog over de voorstelling zelf, maar ná visie ervan, en eventueel ook na het verschijnen van de recensie, zodat kunstenaar en criticus elkaar van antwoord kunnen dienen op basis van duidelijke uitgangspunten.

Er lijkt me nood aan een nieuwe schriftuur, ook al omdat daar vanuit het artistieke veld zelf vraag naar is. De dialoog waarin Marianne van Kerkhoven en Sara de Bosschere samen hardop denken (*Etcetera 85*), is een welgekomen initiatief. Intussen ligt ook het boek *Entretenir: à propos d'une danse contemporaine* van de Franse choreograaf Boris Charmatz en danshistorica Isabelle Launay voor. Een must voor al wie op zoek is naar een kritische dialoog in het hart van de artistieke praktijk.

Inzet voor Charmatz en Launay is samen na te denken en 'te spreken over bijna alles en niet over niets,'

(p.12) en via die weg getuigenis af te leggen van de discursieve stroom van gedachten die 'langs onder' inwerkt op de dans. Tijdens de creatie en tournee van *Con forts fleuve* (augustus 1999-januari 2001) voerden ze talrijke gesprekken die geredigeerd werden tot een zestigtal korte hoofdstukken over uiteenlopende onderwerpen waarin beide auteurs met één stem spreken, minstens hun woorden mengen zich. In de marge worden die teksten aangevuld met documenten, historische tekstfragmenten en biografische informatie. Verder bevat het boek tientallen foto's in zwartwit en in kleur, en uitvoerige credits van alle projecten gerealiseerd door Charmatz en Association Edna.

De opening onder de hoofding 'ironie' is veelbetekend: wat te doen om ervoor te zorgen dat de toeschouwer niet geheel opgaat in de gedante beweging en zijn eigen fascinatie daarvoor? Ironie schept afstand, laat toe een en ander in twijfel te trekken, wrijving tussen de verschillende parameters op te wekken. Charmatz voelt in zijn werk ook een 'nood om de receptievoorwaarden van dans te traumatiseren' (p.18), om iets te vertellen wat voorbij onze verworven kennis ligt. Het boek is gelijkaardig opgebouwd: niet de invulling van die bres of de vorming van een nieuw begrip-apparaat interesseert de auteurs in hun gesprekken, wel de talrijke kritische en dramaturgische strategieën om gemeenplaatsen in twijfel te trekken, zowel op scène als in de reflectie daarop. Anti-pedagogie, subversie, implosie, contradictie enz. worden tegelijk als een praktijk en als een vorm van metakritiek behandeld. Centrale vraag is telkens die naar de betekenis van dans, voorbij een romantische of louter fysieke benadering; een meer immateriële definitie van choreografie als een beweging van betekenissen die de beweging van lichamen begeleidt, duikt geregeld op. Omgekeerd stelt zich de vraag hoe het scenische gebeuren zich niet enkel als een 'tekst' laat benaderen, maar ook als een soort van 'textuur' die ontstaat door

een gedurige transformatie die zich in de praktijk voordoet. (p.66) Precies dat maakt van *Entretenir* een enigszins paradoxale onderneming en de tekst bijzonder grillig: thema's laten zich nauwelijks isoleren, het discours is niet uitgezuiverd. Meer dan hardop nadenken komt de textuur wellicht tot stand door inderdaad over 'alles' te spreken wat tot het proces behoort: intenties, voorstellingen, invloeden, achtergrond en opleiding, werkproces, persoonlijke verhoudingen in de studio, institutionele problemen, toeschouwers en critici,... De expansie en versplintering zijn eindeloos, het is in dat web van associaties dat thema's naar boven komen en in de schriftuur een specifieke werkmethode oplicht.

Terugkerend naar de uitspraak van Charmatz en Launay dat ze niet over 'niets' willen spreken, dat klopt niet helemaal: het begrip 'niets' wordt met name besproken. Het 'niets' is voor hen een soort van masker of lichaamshouding in formele dans, een afkooksel van de minimale postmoderne dans van Yvonne Rainer of Trisha Brown. De fictie van pure dans en neutraliteit die ermee gepaard gaat zit vandaag echter in de weg, omdat die neutrale context er simpelweg niet langer is. Een nieuwe definitie van 'neutraal' zou kunnen zijn: 'dat wat de meeste mogelijkheden zou toelaten', maar wordt gelijk weer omgekeerd, omdat het 'onmogelijke' uitgesloten wordt, alsook de exploratie van een radicale geslotenheid van lichaam en geest. Die spanning tussen een politieke en ethische benadering van lichaam en choreografie is een centraal gegeven in het werk van Charmatz: 'In deze twee stukken [*horses (une lente introduction)* en *Aatt enen tionon*] is nietsdoen vanzelfsprekend niet al datgene doen wat opkomt als je de meest culturele of de meest contingente bepalingen volgt. Het is antwoorden met een minimum aan inspanning op de prikkelingen van de context, in die momenten wordt het mentale theater meer dan ooit aangespoord.' (pp.150-151) Aan de hand van verscheidene etappes in zijn opleiding als danser,

brengt Charmatz het thema 'pedagogie' aan de orde, een fascinatie die projecten als *Education* (2000) en *Facultés* (2001) heeft voortgebracht, zij het dat die nooit echt van de grond zijn geraakt. Hier vinden bepaalde elementen uit dat onderzoek alsnog een plek, en wordt ook het voorstel van de werkgroep 'École' afgedrukt. Ook hieruit spreekt een vurig pleidooi voor een kruisbestuiving van praktijk en theorie, voor een methode waar taal en lichaam op elkaar inwerken, en dus ook tegen disciplineren en de idee dat dansers hun mond moeten houden. Belangrijk voor de opbouw van *Entretenir* is de introductie van Charmatz' obsessie voor uiteenlopende danstechnieken: het is een vorm van fysieke kennis die het lichaam van de danser transformeert. Bovendien roept het vragen op over de verhouding tussen een bewegend lichaam dat zich richt naar een (ideaal) beeld, en een dat proprioceptief georganiseerd is. (p.61) Het valt op dat lichaams-onderzoek een belangrijke rol speelt in het werk van Charmatz, en dat leidt ook tot een specifiek spreken: een letterlijk inwendig perspectief op het werk dat een

heel andere lezing met zich meebrengt dan gangbaar is in het schrijven over dans.

Vanuit het lichaam worden begrippen als muzikaliteit, présence, naaktheid, de stem en zo meer behandeld, maar ook kwesties als dramaturgie of interdisciplinariteit. Charmatz beschouwt zijn werk niet zozeer als choreografie, maar als een dramaturgie die met het lichaam verknoopt is, ervaringsgericht, en zich op die manier articuleert tegenover het hele theatrale apparaat. Muziek en licht bijvoorbeeld zijn volgens Charmatz niet zomaar een context die de verschijning van het lichaam en zijn bewegingen inkleuren, ze wijzigen de betekenis van dat bewegende lichaam en bevinden zich daarom eerder erin dan errond. Dat impliceert dat licht en geluid ook een fysiek aspect hebben en de dans zich dus evenzeer daarin afspeelt. Dans is daarom geen discipline die zich 'geconfronteerd' weet met andere disciplines, Charmatz verzet zich tegen het installeren van scheidingen en specialisatie, en dus tegen een neomodernistisch discours, ten voordele van een diepgravende reflectie over en door lichaam en beweging. (pp.156-161)

Sprekend over het interview is ook *Why all these questions?* vermeldens-

waard, een werkboek dat voortkwam uit een dialoogproject van Springdance en Künstlerhaus Mousonturm in november 2001. Onder leiding van theatermaker Jan Ritsema en kunsthistorica Dorothea von Hantelmann kwamen een aantal jonge choreografen en theatermakers (Stefan Betke, Alice Chauchat, André Gingras, Benoit Izard, Stefan Kaegi, Eszter Salamon, Tino Sehgal en Hooman Sharifi) gedurende een weekend samen voor intense groepsdiscussies over elkaars werk en werkmethode. Precies het ontwikkelen van eigen methodes buiten een institutionele context is waar het organisatoren Simon Dove en Christine Peters om te doen was: een plek waarin veeleer de kunstenaar dan zijn product centraal staat. Een inleidend essay schetst de manier waarop de gesprekken gevoerd werden: elkaar gedurig met kritische vragen bestoken om via die weg tot een nauwkeurige positiebepaling in het spreken over het eigen werk te komen, maar ook tot nieuwe inzichten. Een aantal dialogen wordt ook afgedrukt, over onderwerpen als concept en uitvoering, dramaturgie, autobiografie, het publiek. Hoewel deze interviews interessante gedachten bevatten, is eerder de methode de inzet van het boek. Uit de honderden

vragen die opdoken tijdens het project werd een selectie gemaakt en op kaartjes gedrukt, voor gebruik in de studio dus, als instrument om de eigen ideeën en praktijk te bevragen. Ongetwijfeld kunnen deze vragen ook elders ingezet worden. Een greep: *What is your attitude towards your medium? Are you interested in politics and economics? Why have you not become a journalist? Do you create a space for thinking within the process of work? Do you choose one solution or do you explore several possibilities? What part does the audience play in your performance? Is your performance a statement? At the level of content or form or both? How does 'content' become theatre? Do you think that aesthetics are a form of manipulation? What do you mean by theatre and theatricality? What are the other questions?*

Jeroen Peeters

Boris Charmatz en Isabelle Launay, *Entretenir: à propos d'une danse contemporaine*, Parijs: Centre National de la Danse en Les presses du réel, 2003, 196 pp., ISBN 2-914124-18-X

Simon Dove en Gabriël Smeets (eds.), *Why all these questions? The Mouson-Springdance/dialogue*, Frankfurt, Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2002, 144 pp., ISBN 90-70892-63-4

ARIANE MNOUCHKINE & DAS THÉÂTRE DU SOLEIL

Diep vertrouwen in het theater

Sinds het midden van de jaren zeventig maak ik regelmatig de tocht naar de Parijse Cartoucherie de Vincennes, waar Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil sinds november 1972 zijn huis heeft. Dat is een mooie tocht: met de *métro* die beide 'longen' van Parijs (Bois de Boulogne en Bois de Vincennes) met elkaar verbindt naar het eindpunt, dat ge-

noemd is naar de laatmiddeleeuwse huisvesting van de Franse monarch: Château de Vincennes. Daarna de wandeling door het uitgestrekte bos dat aan dit kasteel grenst, onderweg naar het terrein dat 'Cartoucherie' heet, omdat daar de koninklijke kruitfabrieken van de diverse Franse vorsten waren gevestigd. Al ruim dertig jaar woont en werkt hier het

Théâtre du Soleil, houdt het er in letterlijke en overdrachtelijke zin huis. Volgend jaar, in 2004, bestaat het gezelschap veertig jaar. Artistiek leider en regisseur Ariane Mnouchkine bereikt in dat jaar tevens de pensioengerechtigde leeftijd der sterkeren: ze wordt vijftenzestig.

Tallose theatrale geluksmomenten heb ik in de Cartoucherie de Vincennes beleefd. Alles bij elkaar geteld heb ik er dagen en dagen gewacht: veel mensen komen vroeg, de plaatskeuze is vrij, wie het eerst komt zit het best. Bijna alles heb ik er gezien, en toch is de lijst voorstellingen niet bepaald overdonderend: veertien in achtentwintig

jaar. Ariane Mnouchkine repeteert zeer lang en intensief, en als een voorstelling eenmaal klaar is, speelt Théâtre du Soleil óók lang en intensief, inclusief zeldzame en slopende tournees. Georges Banu, docent theaterwetenschappen aan de Parijse Sorbonne (waar Mnouchkine ook is begonnen), schrijft over de intensiteit van het 'Zonnetheater': 'Als Ariane Mnouchkine in interviews vertelt hoe ze naar haar toneelspelers kijkt, dan spreekt ze onophoudelijk in metaforen waarin sprake is van moed en uithoudingsvermogen, offerbereidheid en hartstochtelijk verlangen naar toppen. Toneelspelen betekent voor