

Marianne Van Kerkhoven

**Gastredacteurs: Anoek Nuyens, Esther Severi
en Ronald Geerts**

- 5** – Voorwoord -- Anoek Nuyens, Esther Severi & Ronald Geerts
- 15** – Een theater in wording voor een maatschappij in wording. Het politieke engagement van Marianne Van Kerkhoven -- Esther Severi
- 51 #1: Uit het werk van Marianne Van Kerkhoven:**
Het bescheiden denken.
Tien kanttekeningen bij de relatie tussen kunst en wetenschap
- 73** – Het primaat van de praktijk. In gesprek met Marianne Van Kerkhoven -- Liesbeth Groot Nibbelink
- 95** – Blijven zitten als het moeilijk wordt. De podiumkunsten in protest -- Anoek Nuyens
- 111** – Over dramaturgie, nogmaals -- Maaïke Bleeker
- 133** – Een levend vloerkleed met een doorheen veel twijfel en met behulp van 'de anderen' toch zelfgezocht patroon met enkele kleuren en wat lijnen -- Erwin Jans
- 147 #2: Uit het werk van Marianne Van Kerkhoven:**
Kijken zonder potlood in de hand
- 151** – Een dramaturg weet niet beter dan dat zij te pas en te onpas gevraagd wordt uit te leggen wat zij nou eigenlijk doet -- Fanne Boland & Jasmijn Van Wijnen
- 169** – Mer, Mère, Marianne. Vrouwelijkheid en vloeibaarheid in het werk van Marianne Van Kerkhoven -- Edith Cassiers

207 – “Ik weet niet wat ik met jou wil, weet jij wat je met mij wilt?”

De oud-stagiairs van Marianne in gesprek over haar nalatenschap -- Nienke Scholts

227 #3: Uit het werk van Marianne van Kerkhoven:

The Ongoing Moment. Reflections on image and society

247 – Op zoek naar verbinding. Een close reading van één van de

sleutelteksten van Marianne Van Kerkhoven -- Annelies

Houtteman

267 – Waar is de internationale droom? -- Anoeek Nuyens



Afbeelding 1: Pasfoto's van de jonge Marianne Van Kerkhoven.
Archief Marianne van Kerkhoven © Jonas Maes.

Voorwoord

-- Anoenk Nuyens --
-- Esther Severi --
-- Ronald Geerts --

Laten we beginnen met een anekdote. Toen Marianne Van Kerkhoven en Pol Arias na vele jaren nog eens rondliepen in de Bourlaschouwborg in Antwerpen, waar ze samen hun carrière begonnen als dramaturg bij wat toen nog de Koninklijke Nederlandse Schouwborg (KNS) heette, ontdekten ze dat het kleine lokaaltje, ooit hun kantoortje, werd omgebouwd tot een toilet. Het is een tegelijkertijd hilarisch en een veelzeggende anekdote. Immers huizen dramaturgen vandaag in grotere ruimtes dan dat donkere hokje dat nu een toilet is. De dramaturg is uit de kast gekomen, zit niet alleen maar in haar kantoortje, maar werkt op de vloer. Daar waar de voorstelling gemaakt wordt. Tot deze hedendaagse visie op wat dramaturgie kan zijn en wat een dramaturg doet, heeft Marianne Van Kerkhoven in grote mate bijgedragen.

Van Kerkhoven heeft als dramaturge een unieke plaats in het podiumkunstenlandschap verworven. Haar loopbaan belichaamt als het ware de recente Vlaams-Nederlandse theatergeschiedenis sinds 1968 en leest als een verzameling van momenten waarvan we nu zeggen: dat was een soort begin; en altijd was zij erbij. Van Kerkhoven groeit op temidden van de podiumkunsten – haar vader Bert Van Kerkhoven is een tijdlang directeur van de KNS, haar moeder Jeanne Brabants staat aan de wieg van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Haar eigen theatercarrière begint met politiek cabaret in de jaren 1960, nog tijdens haar studententijd aan de Vrije Universiteit Brussel (VUB). Kort daarna richt ze met gelijkgestemden een politieke theatergroep op in de jaren 1970, Het Trojaanse Paard. Als dramaturge bij het Kaaitheater werkt ze vanaf de jaren 1980 mee aan het werk van kunstenaars als Anne Teresa De Keersmaeker, Josse De Pauw, Jan Lauwers, Jan Ritsema en anderen. Deze beweging is ook wel gekend als de Vlaamse Golf, al stond ze zelf heel kritisch

tegenover dat etiket. In de jaren 1990 gaat ze de discussie aan met jonge beeldenstormers die het politieke theater een nieuw elan geven en schrijft ze een aantal essays die decennia later nog steeds iconische teksten over dramaturgie blijken te zijn. Bij de opkomst van nieuwe vormen van theater aan het begin van de jaren 2000, waarbij helemaal anders werd omgegaan met parameters als tijd en ruimte, begint ze een intense samenwerking met Kris Verdonck. Tijdens de laatste jaren van haar leven – ze overlijdt in 2013 – begeleidt ze via stages een generatie jonge dramaturgen en ontwikkelt ze diverse samenwerkingen met jonge makers, in wier werk ze niet zelden een herpolitisering detecteert.

Na haar overlijden begonnen verschillende mensen en partijen na te denken over haar nalatenschap: hoe ontsluit je het leven en werk van een van de meest toonaangevende dramaturgen van de Lage Landen? *Sarma, Laboratory for discursive practices and expanded publication* bracht zoveel mogelijk teksten van haar hand online, onder de naam *Anthology Marianne Van Kerkhoven*. Het Kaaitheter boog zich over haar archief, en haar laatste publicatie *Listen to the bloody machine*, over *END* van Kris Verdonck, wordt heruitgegeven door de Engelse uitgeverij Bloomsbury, omdat het voor studenten vandaag nog steeds een essentieel handboek blijkt.

Anoek Nuyens en Esther Severi startten in 2018 in opdracht van het Kaaitheter met een onderzoek naar de loopbaan van Marianne Van Kerkhoven. In hun zoektocht voerden ze gesprekken met talloze vrienden en collega's, tijdgenoten, getuigen, kunstenaars, jonge dramaturgen en zovelen meer, die haar van dichtbij gekend hadden. Wat opviel was dat er zelden een kwaad woord gezegd werd over Marianne. Integendeel: haar inzet, haar bescheidenheid en haar onmiskenbare invloed op het podiumkunstenveld leken haar eerder een heiligenstatuut te geven dan dat ze nog een gewoon mens was, van vlees en bloed. Dat werd gelukkig gecounterd met inspirerende, mooie, persoonlijke verhalen en ervaringen, soms gelukkig of humoristisch, soms ook tragisch – steeds met de grootste integriteit verteld.

Wat duidelijk werd uit die gesprekken was hoe intens Marianne geleefd heeft, en met welke overgave ze elke fase in haar leven onderging. Die intensiteit was aanstekelijk – Marianne is dan ook niet voor niets (mede)initiatiefnemer van verschillende, grote en belangrijke

projecten in de podiumkunstensector. Zo werkt ze eind jaren 1970 tot begin jaren 1980 als onderzoeker mee aan het grootschalige onderzoeksproject naar politiek theater aan de VUB. Ze zetelt in de eerste redactie van theatertijdschrift *Etcetera* en richt in de schoot van de Kaaitheaterwerking de periodieke publicatie *Theaterschrift* op dat vanuit theorie én praktijk reflecteert over de praktijk – een ambitieuze samenwerking tussen zes Europese cultuurhuizen dat in vier talen verschijnt en daardoor een unicum is in die tijd.

De drie redacteurs van deze editie hebben ieder een eigen, specifieke ervaring met Marianne Van Kerkhoven, die hun levens gevormd heeft. Anoenk en Esther waren stagiaires bij Marianne tussen 2008 en 2010, waarna beiden op verschillende manieren in het podiumkunstenveld begonnen te werken als dramaturg en kunstenaar. Ronald startte in 1986 zijn loopbaan aan de VUB als onderzoeker in het onderzoeksproject naar politieke theater, gefinancierd door het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek, waarvan Marianne Van Kerkhoven en Dina Hellemans de voortrekkers waren. Toen hij enkele jaren geleden een project over het werk van Marianne aan het opzetten was, bleek dat Anoenk en Esther al een tijdje met die opdracht bezig waren. Van dan af zijn ze beginnen samenwerken, onder andere door een seminarie te organiseren met de studenten theaterstudie van de VUB. Een nieuwe generatie die Marianne niet gekend heeft, lezen en bespreken zo haar teksten.

Dit nummer van *Documenta* is tegelijkertijd een werk over én een werk geïnspireerd op Marianne. Deze uitgave is voor de gelegenheid niet opgedeeld in artikels, portfoliobijdragen en recensies, maar het is een bundel waarin theorie en praktijk door elkaar vloeien. Bijdragen zijn dan ook geschreven door zowel academici als mensen uit de praktijk. Het is een werk dat terugkijkt maar ook verder denkt waar Marianne gestopt is. Onderzoek naar Mariannes leven en werk komt hier aan bod, maar ook is er aandacht voor de invloed die ze uitoefende op diegenen die met haar gewerkt hebben, door haar opgeleid zijn, of haar zelfs nooit gekend hebben maar geïnspireerd zijn geraakt door de geest in haar teksten.

Esther Severi begint de reeks met een stuk over het politieke engagement van Marianne Van Kerkhoven van eind jaren 1960 tot aan het begin van de jaren 1980. Vooral de oprichting van Het Trojaanse Paard, de specifieke werkwijze van het gezelschap en de sociaal-cul-



turele context van die tijd staan daarin centraal. Hierop volgt een interview dat Liesbeth Groot-Nibbelink voerde met Marianne in 2004 waarin wordt ingegaan op het werk met verschillende kunstenaars in de context van het Kaaitheater vanaf de jaren 1980. Anoek Nuyens laat zich inspireren door het gedachtegoed van Marianne en wil, in haar eigen woorden, op de schouders van Marianne staan en verder denken. In een eerste tekst die ze schreef in samenwerking met Gable Roelofsen, nemen de auteurs de protesten van de afgelopen jaren rond #metoo, de klimaatcrisis en Black Lives Matter onder de loep. Beide auteurs vragen zich af in hoeverre daadwerkelijk sprake is van structurele verandering binnen de podiumkunsten. In een tweede tekst staat de vraag centraal hoe internationale samenwerking in de podiumkunsten vandaag nog mogelijk kan zijn. Maaïke Bleeker zet uiteen in welke mate Mariannes dramaturgische loopbaan exemplarisch is voor de ‘nieuwe dramaturgie’ en hoe die nieuwe dramaturgie aansluit bij een denken-maken dat zij detecteert in vele hedendaagse kunstenaarspraktijken. Hoewel de bijdrage van Erwin Jans al verscheen als inleiding bij de *Anthology Marianne Van Kerkhoven* op Sarma.be en in het tijdschrift *Etcetera*, mocht dit artikel in deze publicatie niet ontbreken. Jans biedt een verhelderend inzicht in het schrijfparcours van Marianne doorheen haar carrière.

We kiezen ervoor om, naast de stemmen over Marianne, ook Marianne zélf aan het woord te laten via drie sleutelteksten van haar hand. De eerste tekst is “Het bescheiden denken” (1993) – een bijzondere denkoefening waarin Marianne de praktijk van de wetenschapper en de kunstenaar met elkaar vergelijkt. Als artistieke onderzoekers blijft deze tekst voor ons, en hopelijk met ons voor vele anderen, een referentie die telkens weer opduikt wanneer het gaat over de specificiteiten van artistiek onderzoek ingebed in de praktijk van de kunstenaar.

Een tweede tekst van Marianne zelf die we opnemen is de klassieker “Kijken zonder potlood in de hand”. Buiten het feit dat deze tekst door tal van dramaturgen steeds opnieuw als een handleiding aangehaald wordt, speelt deze tekst de hoofdrol in het stuk van Fanne Boland en Jasmijn Van Wijnen. Via een close reading ervan, waarbij tools en eigenschappen van de dramaturg in een breder kader worden

Afbeelding 2: Portret van Marianne Van Kerkhoven © Jochem Jurgens.

geplaatst, komen we dichterbij tot de kern van deze korte maar dichte sleuteltekst over dramaturgie. Een derde en laatste tekst van Marianne zelf is “The Ongoing Moment” uit 2009, een van haar laatste essays die werd gepubliceerd voor haar overlijden. In deze tekst komt haar talent als systeemdenker en haar feilloze gevoel voor de tijdsgeest sterk naar voren.

De net afgestudeerde Annelies Houtteman kwam met de teksten van Marianne in contact tijdens haar studies aan de VUB – zij voelt zich bijzonder geïnspireerd door de beroemde begrippen ‘kleine en grote dramaturgie’ en bekijkt in detail de tekst waarin Marianne haar denken rond deze begrippen uiteenzet. Edith Cassiers gooit het over een radicaal andere boeg. Vanuit een hedendaags genderperspectief kijkt zij in detail naar de loopbaan en het denken van Marianne – een perspectief dat in reflecties en gesprekken over Marianne vaak sluimert op de achtergrond maar zich zelden prominent durft te manifesteren. Nienke Scholts geeft een impressie van twee bijeenkomsten van de oud-stagiairs van Marianne, speciaal voor dit nummer geïnitieerd. Buiten de vele herinneringen die hier met elkaar gedeeld werden, wordt duidelijk in welke mate Marianne het parcours van jonge aspirant-dramaturgen mee gevormd heeft en hoe verschillende aspecten van haar denken nog steeds doorklinken in de manier waarop diezelfde mensen zich vandaag in hun diverse praktijken organiseren.

Natuurlijk geeft het voorliggend nummer van *Documenta* een verre van volledig beeld van het werk en de invloed van Marianne Van Kerkhoven. We sturen het de wereld in als een uitnodiging voor onderzoekers, schrijvers en dramaturgen om op de een of andere manier aan de slag te gaan met de erfenis van Marianne, zich erover te buigen, ze te toetsen aan vandaag en door te geven in hun praktijk.

Geciteerde werken

Van Kerkhoven, Marianne. "Onze jongens in de golf. Over het belang van wortels en andere zaakjes." *Etcetera* 5:20 (1987): 2-11.

Deze publicatie had niet tot stand kunnen komen zonder de steun van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen (FWO), Kaaitheater en Kunstenpunt.

Pirandello zei ooit dat een historisch feit als een zak is: het blijft niet rechtop staan tenzij we er iets insteken. Geschiedenis betekent: constante interpretatie en dus ook een constante herschrijving van het voorbije. Een nooit eindigende dialoog tussen heden en verleden.

Marianne Van Kerkhoven

*“Aantekeningen omtrent geheugen en lichaam, traditie en vernieuwing. Elke dans vindt zijn bron in wat voorheen werd gedanst.” Tekst uitgesproken op het eerste Festival van Hedendaagse Dans in Moskou, oktober 1999 en daarna gepubliceerd in *Etcetera 71*, 2000 (*Van het kijken en van het schrijven 215*).*

Een theater in wording voor een maatschappij in wording

Het politieke engagement van Marianne Van Kerkhoven

-- Esther Severi --

De carrière van Marianne Van Kerkhoven omspannt haast een halve eeuw, met daarin verschillende richtingen en accenten. In deze tekst focus ik op een specifiek moment, namelijk het prille begin van haar loopbaan tot aan het begin van de jaren 1980. Deze periode kenmerkt zich door een erg uitgesproken politiek engagement dat ze omzette in politiek cabaret en theater. Ik probeer deze periode te schetsen via een meerstemmig verhaal, gebaseerd op verschillende bronnen waaronder teksten van Marianne zelf en interviews met getuigen uit die tijd. Met deze schets hoop ik om een deels vergeten of zelfs onderdrukte geschiedenis binnen het Vlaamse Podiumkunstenlandschap meer zichtbaarheid te geven. Hopelijk kan die geschiedenis in al haar kracht vandaag jonge makers opnieuw inspireren.

Kernwoorden: politiek theater, vormingstheater, Het Trojaanse Paard

Marianne Van Kerkhoven wordt letterlijk geboren en getogen binnen de Vlaamse podiumkunsten: haar vader, Bert Van Kerkhoven, is een tijdlang directeur van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) in Antwerpen en haar moeder, Jeanne Brabants, staat aan de wieg van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Zo bijzonder aan het parcours van Marianne is dat ze zich vanaf jonge leeftijd stelselmatig midden in een aantal belangrijke ontwikkelingen van het podiumkunstenveld bevindt, en actief deze ontwikkelingen mee vormgeeft. In de jaren 1970 is dat het politieke theater verbonden aan de linkse, marxistische strijdcultuur in Antwerpen en Brussel. Het theater dat in die periode gemaakt wordt, en misschien nog meer de condities en samenwerkingsvormen waarin dat gebeurt, hebben een onweerlegbare invloed op de theaterontwikkelingen die nadien volgen. Toch wordt deze periode binnen de podiumkunsten specifiek, en binnen de Vlaamse cultuurgeschiedenis algemeen, vaak onderbelicht. Veelal omwille van de directe link met de ‘linkse politiek’ en de communistische inslag van de verschillende initiatieven en organisaties van die tijd – iets waar men later, na het uitdoven van de sociale strijd en het toenemende overwicht van rechts, niet graag, of met een zekere minachting, op terugkijkt.

Marianne Van Kerkhoven zelf staat later ook dubbel ten opzichte van die politieke erfenis en haar vroege ervaringen. Ze praat er niet altijd graag over. Wanneer ze in het kader van het theaterhistorische project *Toneelstof* gevraagd wordt voor een interview over de jaren 1970, luidt haar schoorvoetende antwoord: “Daar kan ik niet onderuit, zeker?” (Van Kerkhoven in Hillaert, *Toneelstof 70*). Het valt dan ook op dat ze zich vanaf de vroege jaren 1980 duidelijk anders georiënteerd heeft door in te stappen in het Kaaitheter en in de artistieke trajecten van verschillende individuele kunstenaars. Toch erkent ze in interviews de waarde van die vroege periode en blijft haar politieke/marxistische achtergrond in verschillende vormen doorklinken in haar denken, haar teksten, en zeker ook in haar ‘werkhouding’: haar omgang met mensen en de analyses die ze maakte over het podiumkunstenveld.

Ik vind het verkeerd om met minachting neer te kijken op het politieke theater van toen, hoe naïef dat misschien ook was. Ik zie vandaag ook naïeve dingen gebeuren, maar als je die niet in hun context bekijkt en beoordeelt, kan je daar moeilijk de waarde van meten. (Van Kerkhoven in Hillaert, *Toneelstof 70*)

Vroeg engagement

De periode van het politieke theater is bij Marianne behoorlijk lang in tijd. Meer concreet gaat het over de periode van 1966 tot 1983: van in haar studententijd, over de oprichting van een politiek theatergezelschap, tot aan haar doctoraatsstudies over vormingstheater aan de VUB, waarmee ze stopt in 1982/1983 en waarna ze in het Kaaitheater begint te werken als dramaturge (toen nog Kaaitheaterfestival). Theater zit haar in het bloed en ook haar interesse in politiek en maatschappij wordt al vroeg gewekt.

Het samengaan van het politieke en het artistieke is er voor mij altijd geweest, zoals – door het gezin waarin ik ben opgegroeid – theater er ook altijd is geweest. Wij hadden thuis 78-toerenplaten met liederen uit de Spaanse Burgeroorlog, gezongen door Ernst Busch. Zelfs als ik ze nu hoor, grijpen ze me nog altijd aan. Het gevecht dat daar gevoerd werd, die nederlaag en hoe diep dat die mensenlevens getekend heeft. De opvoering van *Moeder Courage* in de Koninklijke Nederlandse Schouwburg in Antwerpen heeft ook grote indruk op mij gemaakt. Ik moet toen 13, 14 jaar geweest zijn. (Meuleman)

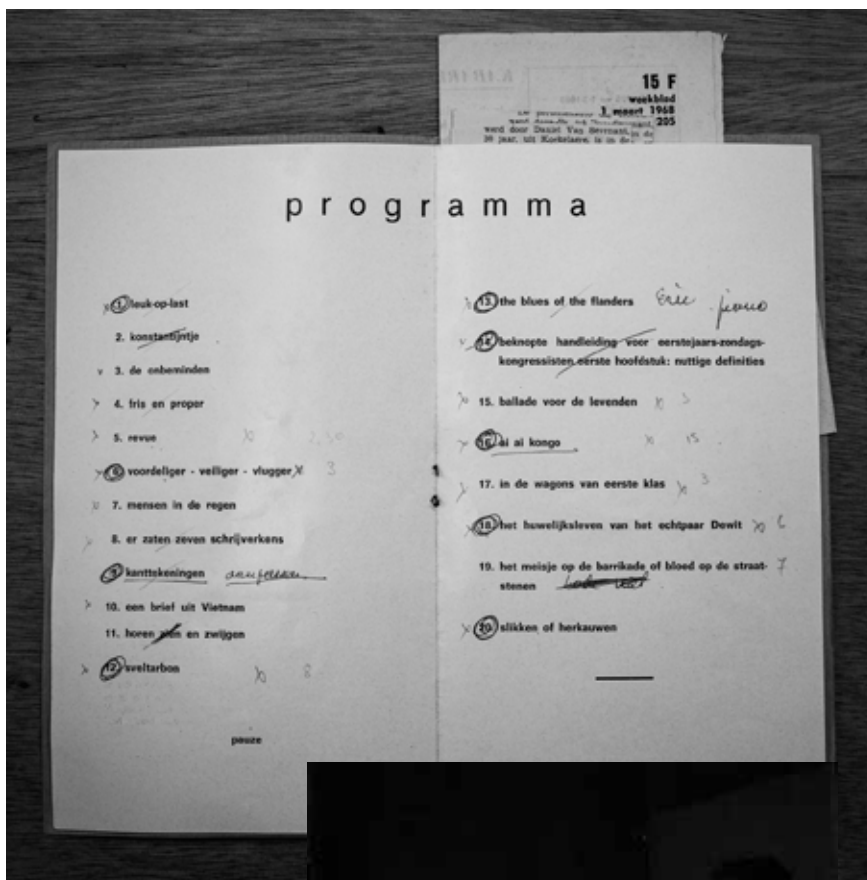
Marianne komt uit een vrijzinnig milieu en krijgt een vrijzinnige opvoeding. Ze gaat naar het lyceum in Antwerpen, waar ze, zo herinnert zich medescholier en actrice Frieda Pittoors, toen al theaterstukken schrijft voor schoolopvoeringen. Vermoedelijk is ze ook actief tijdens bijeenkomsten van ARS, de Antwerpse Rhetorica Studenten – een vrijzinnige studentenclub van het atheneum en het lyceum in Antwerpen (resp. de jongens- en meisjesschool), die samen fuiven en kunstnamiddagen organiseren (De Clopper en Totté). Enkele jaren later, in 1967, is Marianne 21 jaar en studente Germaanse Talen aan de Vrije Universiteit Brussel. In die periode wordt ze initiatiefnemer en motor achter de cabaretgroep *Leuk-op-Last*, die bestaat uit verschillende medestudenten: Paul Evrard, Nora Cassiers, Erik Decadt, Edwin Brys, René Jonckheer en Marianne zelf. “Het oorspronkelijk idee van Marianne was om met een aantal mensen die geïnteresseerd waren in toneelspelen *De koning sterft* van Ionesco op te voeren”, herinnert oud-lid Nora Cassiers zich.

We hebben dat stuk ernstig gelezen en er een aantal repetities rond georganiseerd, maar dat was, voor alle anderen buiten Marianne, te hoog gegrepen. We hebben dan een aantal avonden jazz en poëzie georganiseerd, waar amateursmuzikanten jazz speelden en wij tussendoor poëzie brachten – dat ging al beter. En dan kwam het idee om een cabaretgroep op te richten, Leuk-op-Last. Marianne schreef heel graag, dus zij kon zelf onze teksten schrijven. Tegen alle verwachtingen in had de groep veel succes. We hebben nog in de Beursschouwburg opgetreden, en zelfs een toer van Vlaanderen gedaan in verschillende culturele centra. (Cassiers)

In die tijd ontstaan er in Brussel en Vlaanderen vanuit de studentengemeenschap meerdere cabaretten. Enkele ervan laten zich opmerken door een uitgesproken politieke inhoud. Zo ook Leuk-op-Last, dat van 1966 tot 1968 liedjes en sketches brengt met actuele maat-

Afbeelding 1: .Voorstelling van cabaretgroep Leuk-op-last. Archief Edwin Brys.





Afbeelding 2:
Programmaboekje
Leuk-op-last.
Archief Marianne
Van Kerkhoven
© Jonas Maes.

Afbeelding 3:
Voorstelling van
cabaretgroep
Leuk-op-last.
Archief Edwin Brys.



schappelijke en politieke thema's. "Marianne was de gangmaakster, zij heeft het eigenlijk opgericht", vertelt Edwin Brys, voormalig lid van Leuk-op-Last en latere radiomaker bij VRT en KLARA. Marianne schrijft en bepaalt zo de inhoudelijke koers van het groepje.

De teksten waren veelal gebaseerd op de actualiteit, of ontstonden naargelang de context van de uitnodiging die we hadden ontvangen om ergens op te treden. Stel: we moesten spelen op de boekenbeurs, of we werden uitgenodigd door de vereniging van Vlaamse Uitgevers, dan zei Marianne: "Die gaan we eens goed hun vet geven". En dan kwam ze met een stuk over de kleine kantjes van de Vlaamse schrijvers. (Brys)

Andere onderwerpen die in de teksten worden verwerkt zijn onder meer het Griekse kolonielregime, de dekolonisatie van Congo, de staking in de steenkoolmijnen en de oorlog in Vietnam. Telkens als er een tekst af is, wordt er gerepeteerd op de toenmalige VUB-ULB-campus aan de Paul Hégerlaan, in het zogenaamde 'sportkot': een moderne turnzaal met een klein extra zaaltje waar een piano staat (Cassiers). In die periode worden contacten gelegd die productief zijn voor de latere tijd van het politieke theater. Zo vraagt Marianne de acteur Charles Cornette om Leuk-op-Last 'wat te regisseren' – Cornette zal een belangrijke figuur worden in het theatercollectief de Internationale Nieuwe Scène. Enkele van de leden van Leuk-op-Last stappen nadien mee in Het Trojaanse Paard, met name Edwin Brys en Nora Cassiers.

De teksten van toen geven volgens Brys een goed beeld van Mariannes vroege activiteiten, artistieke denken en engagement: "Het is nooit flauw of moralistisch gepredik vanuit de linkse hoek. Het zijn geen slogans: er zitten beelden in, poëzie" (Brys). Voor elk optreden wordt er een programmaboekje gemaakt, waarin Marianne een tekst voorziet die de inhoud kadert voor het publiek (Brys). Dan al combineert Marianne dramaturgische diepte met geëngageerd, maatschappelijk denken – waar ze later zo bekend om zal staan. In de loop van de eerste jaarhelft van 1968 dooft het groepje uit. In het voorjaar van 1968 schrijft Marianne als afstudeerscriptie een studie over de kamertonelen in Vlaanderen: *De vernieuwing in theaterbedrijven theatergebeuren tussen 1950 en 1960 in Zuid-Nederland*. In dit werk bespreekt ze voornamelijk de ontwikkeling van het Vlaamse kamertoneel, dat zich spiegelde aan de kamertheaters die ontstonden

in Parijs in de jaren 1950 en 1960. Het gaat hier om teksttheater in de klassieke zin, maar met 'nieuwe' auteurs als Ionesco en Beckett – werk dat sterk uitdrukking geeft aan een sociaal-maatschappelijk of existentieel gevoel en dit via verbeelding en een overwicht op de literaire vorm overbrengt. Met dat onderwerp kiest Marianne voor een analyse van het meer experimentele theatergebeuren in de marge, weg van de grote instellingen. In de scriptie zijn hier en daar in haar manier van schrijven directe voorlopers van haar latere politiek-maatschappelijk denken en reflecties over de rol van kunst in de maatschappij te vinden. In de inleiding schrijft ze expliciet: “Ik meen echter, dat men het toneel in de eerste plaats moet zien als een sociale en kulturele daad. Elk stuk is een deel van onze cultuur, wanneer het voor ons publiek wordt opgevoerd” (Van Kerkhoven 1967-1968, I). Wat verderop schrijft ze: “Het theater contrasteert met de werkelijkheid, protesteert ertegen, is ermee in konflikt gewikkeld” (Van Kerkhoven 1967-1968, 30-31). In de verhandeling uit ze zich verder behoorlijk kritisch ten opzichte van het heersende theaterveld, via een citaat van Peter Brook:

De ontstellende waarheid is, dat als je alle theaters in Engeland sloot, het enige verlies hierin zou bestaan, dat een welopgevoede gemeenschap zou voelen, dat er een zeker beschavingsgemak zoals tram of leidingwater – ontbrak. (Brook in Van Kerkhoven 1967-1968, 33)

“Dit is inderdaad een ontstellende waarheid voor iedereen die zich met theater bezighoudt of die werkelijk van theater houdt”, zo gaat Marianne verder. “Het toneel is ook hier te lande een lege instelling geworden, een façade zonder eigenlijke plaats in onze maatschappij” (Van Kerkhoven 1967-1968, 33). Aan het einde van het werk schrijft ze:

Het toneel wordt meer en meer een aanklacht tegen de gemeenschap. Het maakt ons stilaan duidelijk, dat een echte theaterrevolutie enkel het gevolg kan zijn van een omwenteling in de maatschappij waarin dit theater tracht te leven. (Van Kerkhoven 1967-1968, 136)

Slechts enkele jaren later zal Marianne zich intensief mee achter die potentiële revolutie scharen.

Conflict met het establishment

Al snel na haar studies begint Marianne in 1969 als dramaturge in de KNS samen met Pol Arias, die later theaterjournalist zal worden op de radio. Haar vader is ondertussen geen directeur meer in de KNS, maar die connecties hebben ongetwijfeld een rol gespeeld bij haar aanstelling. Als vaste dramaturgen bij de KNS horen Pol en Marianne bij de eerste dramaturgen die aangesteld worden in het Vlaamse theatergebouwen. Dat het toen nog zoeken was naar wat die praktijk precies inhoudt, blijkt uit een gesprek met Pol Arias. “Niemand wist wat de functie van dramaturg was. Een taakomschrijving was er niet.” Beiden worden als kantoorklerken ergens in een klein, donker kantoortje samengezet, goed verstopt achterin de imposante Antwerpse Bourlaschouwburg. Marianne en Pol moeten zich in dat kleine kantoortje bezighouden met onder meer een publieksbevraging en het maken van programmaboekjes (Arias). Marianne krijgt op een gegeven moment de opdracht het ‘Fin de Saison’-stuk te schrijven – een opmerkelijke opdracht voor zo’n jonge dramaturge. Dit resulteert in *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusselleire* – een politieke satire die refereert aan het bekende stuk *De weerstaanbare opkomst van Arturo Ui* van Bertolt Brecht, en dat gebaseerd is op de carrière van de Belgische politicus Paul Vanden Boeynants (1919-2001) die in het stuk als Victor de Brusselleire een staatsgreep pleegt. De directie vindt het stuk echter te politiek en wil niet dat het opgevoerd wordt. Marianne en Pol nemen ontslag en verlaten de KNS.

Kort nadat Marianne uit de KNS vertrokken is, komt ze Rik Hancké tegen, die vroeger acteur was in de KNS. Hancké zit ondertussen in de Werkgemeenschap van de Beursschouwburg, een collectief theatergezelschap opgericht in 1968 dat gedurende twee jaar als huisgezelschap in de Beursschouwburg onder contract is, onder initiatief van toenmalig directeur Dries Wieme. Omwille van het avant-gardistische en politieke karakter van deze groep ontstaat er al gauw conflict met de toenmalige regering, die voor de Beursschouwburg als Vlaams huis in Brussel een ander doel voor ogen heeft: het breder uitdragen van de Vlaamse cultuur. Dit conflict komt tot een hoogtepunt tijdens een protestactie tegen het opdoeken van de Werkgemeenschap op 13 december 1969, waarbij de politie massaal de Beursschouwburg binnenvalt. De protestactie vindt plaats na de voorstelling *De Nonnen* van Studio Amsterdam, en bestaat uit een sit-in, het voorlezen

van een manifest en het scanderen van een aantal leuzen door de leden van de Werkgemeenschap. Verschillende mensen vanuit het Nederlandse Aktie Tomaat zijn die avond aanwezig om de actie te ondersteunen. De actie was op voorhand aangekondigd en verloopt behoorlijk 'braaf'. Toch heeft de raad van bestuur uit angst de politie verwittigd, die die avond hardhandig optreedt en verschillende mensen oppakt (Persyn). De verontwaardiging is groot en de Belgische pers spreekt van schande en censuur (Vaes 71). Desondanks wordt de Werkgemeenschap vanuit de raad van bestuur niet veel later ontbonden wegens zogenaamde financiële problemen.

Wanneer Marianne Rik Hancké dan toevallig tegenkomt, wisselen ze hun recente ervaringen uit. Hancké vraagt om *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusseleire* te mogen lezen, en al snel daarna wordt beslist om het met de Werkgemeenschap op te voeren (Hancké). Of toch met een deel ervan: Hancké zelf, Lisette Mertens, Frieda Pittoors, Lucienne De Nutte, Herman Verbeeck en Wim Meeuwissen. Kunstschilder Stefaan Wouters voegt zich erbij, samen met twee 'Tomaat'-acteurs uit Nederland en een aantal amateurspelers. Marianne speelt zelf mee. Ook Miel Van Attenhoven, Mariannes latere levenspartner en mede-oprichter van Jazz Middelheim, sluit zich aan en zorgt voor de muziek. Zo wordt er "zonder enige middelen een productie op touw gezet die later zou uitmonden in het ontstaan van de eerste politieke theatergroep in Vlaanderen, Het Trojaanse Paard" (Van Kerkhoven 1980, 90).

Het uitgesproken politieke karakter van het stuk moet in de opvoering ervan voorop staan. Het moet theater zijn met een duidelijke intentie, waaruit het publiek iets concreet kan leren en aan de hand van de inhoud in discussie kan gaan. De vorm past zich daarom geheel aan de inhoud aan. Ook het feit dat er vrijwillig, collectief en zonder productiemiddelen gewerkt wordt, bepaalt de aard van de samenwerking en de esthetiek van het stuk. Er ontstaat zo een vorm van theater die zichzelf als het ware moet uitvinden in directe relatie tot de maatschappelijke strijd. "Die periode was mijn eerste ervaring in het breken met een bepaalde esthetiek en met de traditie van het theater", vertelt Rik Hancké hierover. In latere studies over het politieke theater van die periode vat Marianne het kernachtig samen: "Het politieke theater heeft geen recept; het is een theater in wording voor een maatschappij in wording" (Van Kerkhoven 1979, 23).

Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusselseire wordt in het collectieve werkproces grondig bestudeerd en herwerkt.

We hebben geschrapt en nieuwe dingen bij geschreven. De tekst werd radicaler en scherper. De traditionele toneelkijker vond het slordig en onverzorgd, maar dat deden wij met opzet natuurlijk. Wij wilden net breken met de gangbare esthetiek. Het ging niet meer om de illusie: we wilden anti-illusionair theater maken, met op de achtergrond de invloed van enkele grote leermeesters zoals Bertolt Brecht. (Hancké)

Waar Marianne een tekst heeft geschreven die heel uitvoerig was, gericht op het feit dat theaterstukken toen wel 2,5 tot 3 uur moeten duren, wil de groep hiermee breken en een korte, beknopte voorstelling creëren. Er wordt geen pauze ingelast – in de plaats daarvan komt er ruimte voor een nagesprek met het publiek. “Deze dramaturgie stopt niet bij de laatste repliek van het stuk, maar verbindt zich met de realiteit, met de problemen van de toeschouwers” verklaart Marianne hierover (Redant en Van Schoor 9). Het decor wordt gecreëerd in ware ‘arte povera’-stijl. Er wordt gewerkt met elementaire volumes op scène, met spandoeken en met eenvoudige en herkenbare kostuums.

De belichting verzonnen we zelf en was bijvoorbeeld niet meer dan een paal met daar wat lampen aan in zink. Die keuze werd gemaakt uit armoede, maar het resultaat was prachtig. Wij wilden geen klassiek mooie dingen, maar ‘duidelijke’ dingen. Het licht was helder, je zag alles – ook de acteurs, die in commedia dell’arte stijl naast het toneel stonden. Er was een speelvlak dat niet speciaal afgemeten was, maar je stond wel in het vlak of ernaast. Wat je normaal gezien in de coulissen deed, deed je nu quasi in het zicht van het publiek. We hadden meestal toch geen coulissen omdat we speelden in allerhande zaaltjes. En als we dan coulissen hadden gebruikten we ze niet! (Hancké)

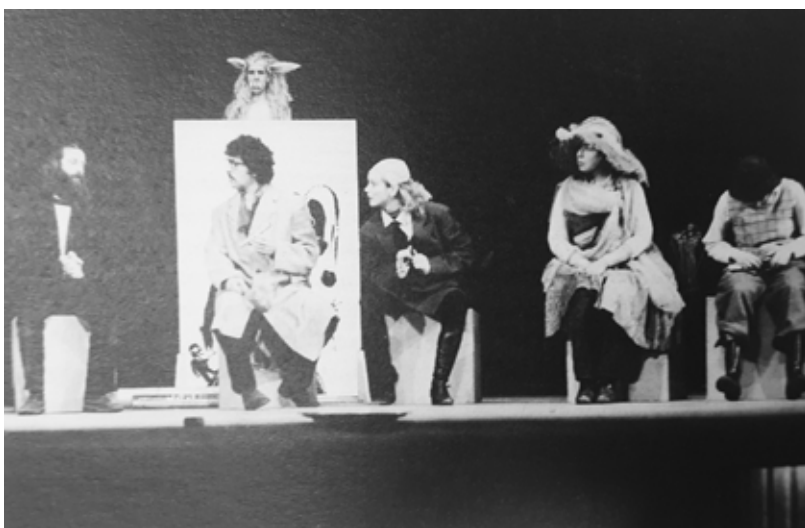
Er wordt gerepeteerd in Antwerpen, op verschillende locaties waar het gelegenheidsgezelschap ruimte aangeboden krijgt. Nora Cassiers meent zich zelfs een mooie balletzaal te herinneren, mogelijk met

dank aan de moeder van Marianne, Jeanne Brabants. Een belangrijke repetitieplek is café Cecil, een bekend Antwerps café uit die tijd dat nu niet meer bestaat.

Dat was toen de plek waar iedereen ging vergaderen of een feestje ging bouwen. In de achteruit was er een trap die leidde naar verschillende zaaltjes. Beneden kon je dan een pint pakken en dan gaan repeteren en dan weer terug naar beneden enzovoort. Daar is het stuk voor het grootste deel in elkaar gestoken. (Hancké)

Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusselleire gaat in première op 1 oktober 1970 in een zaal achter het Volkstehuis in Hasselt (Van Kerkhoven 1980, 90). Het toert nadien langs verschillende locaties buiten het traditionele theatercircuit: parochiezalen, gemeenschapscentra en dergelijke. Maar de oorspronkelijke groep valt al snel uit elkaar – een vrijwillige werking is voor de meeste acteurs niet haalbaar. Toch blijft er een kern over die verder wil gaan.

Afbeelding 4: *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusselleire*. In Redant, Frans en Jaak van Schoor (reds.). *Toen theater een strijd was. Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen 1965-1985*. Antwerpen: Vlaams Centrum van het Internationaal Theater Instituut Unesco, 2001. 82.





Oprichting van het politiek theatergezelschap Het Trojaanse Paard

Marianne Van Kerkhoven beschrijft in een tekst uit 1980 de problematiek waar het gezelschap al snel mee te maken krijgt:

Onmiddellijk na deze eerste productie stelde zich de keuze deze politiek-artistieke werking op professionele basis of als vrijetijdswerk verder te zetten. Aan subsidiëring moest op dat ogenblik zelfs niet gedacht worden en een poging tot zelfbedruiping zou ons meteen tot teveel politieke en artistieke concessies genoodzaakt hebben: de keuze viel dus op het compromisloze vrijetijdswerk (men verdiende zijn geld elders) dat natuurlijk op het vlak van impact op het publiek en op het vlak van de artistieke elaboratie zijn beperkingen oplegde. (Van Kerkhoven 1980, 90)

Vele jaren later zal ze herhalen dat een waarlijk politiek theater, “in de zin van ‘het laten primeren van het politieke op het artistieke’”, eigenlijk een amateurwerking veronderstelt – een context waarin men niet zijn geld verdient met het maken van dat theater (Meuleman). Hoe deze makers dan kunnen overleven in deze periode, is niet heel duidelijk. “Marianne zelf begon al vroeg te werken aan de VUB als onderzoekster, wat haar veel tijd en ruimte gaf waarin ze stukken kon schrijven”, zo vertelt Rik Hancké. Gedurende een korte periode wordt er door leden van de groep een pannenkoekenhuis uitgbaat in Antwerpen, achter de Bourla, waaruit men hoopte wat inkomsten te genereren – in de realiteit levert dit echter niet veel op en functioneert deze plek meer als ontmoetingsplek voor gelijkgezinden.

Afbeelding 5: Marianne Van Kerkhoven in *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusseleire*. Archief Rik Hancké.

Afbeelding 6: *Leve het gewin, we stikken erin* In Redant, Frans en Jaak van Schoor (reds.). *Toen theater een strijd was. Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen 1965-1985*. Antwerpen: Vlaams Centrum van het Internationaal Theater Instituut Unesco, 2001. 76.

E HET GEWIN

MAA





NDAG

WE STIKKEN ER



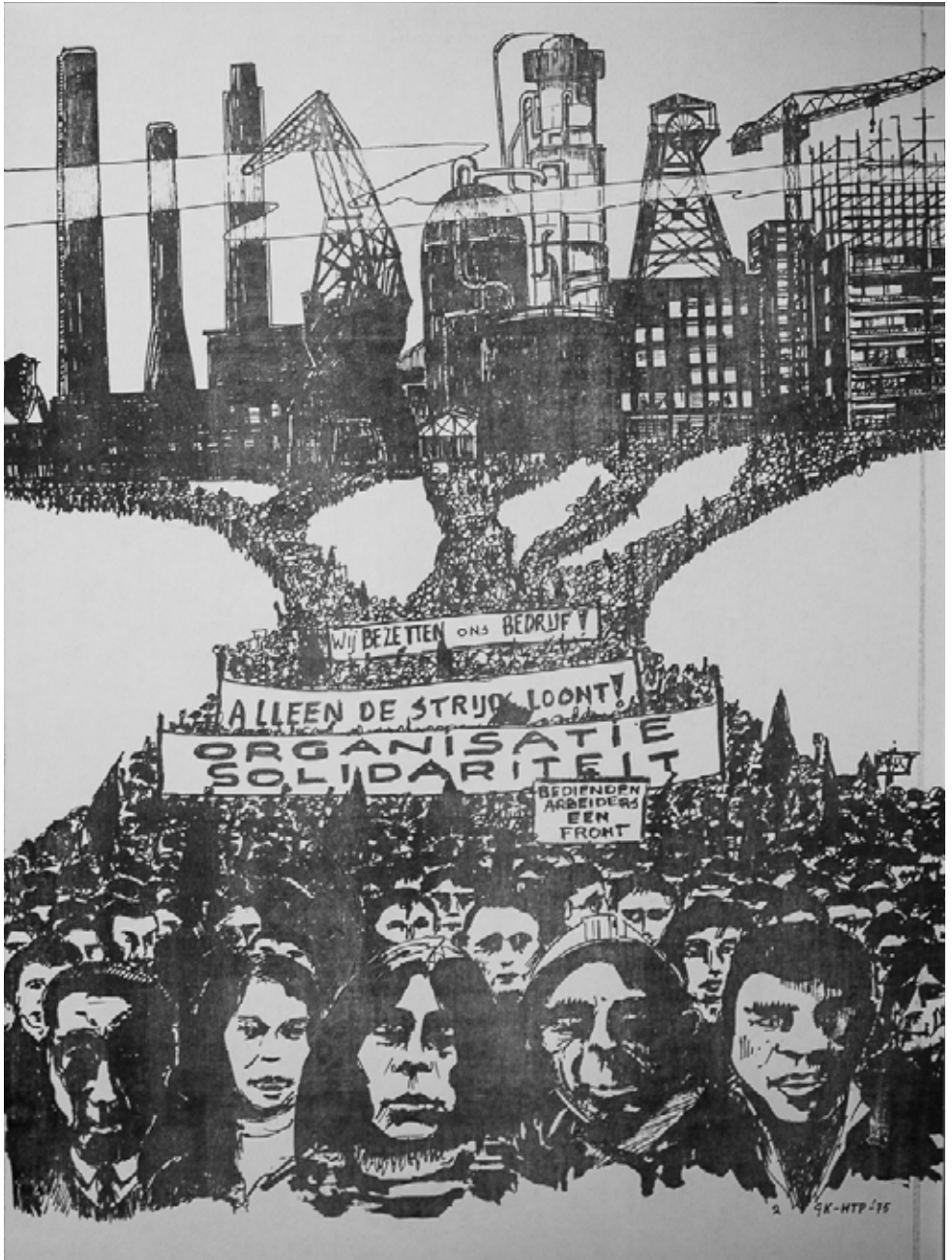
Naar het eerste stuk doopt de groep zich Het Trojaanse Paard. De stukken die daaropvolgend gemaakt worden zijn *Leve het gewin, we stikken erin* (1971), *Hoe eerder hoe beter, zei de arbeider, en hij dankte zijn baas af* (1974) en *Portugese wet, Angolees verzet* (1974). In haar latere studies over het politieke theater detecteert Marianne in deze reeks een evolutie richting steeds duidelijker uitgesproken politieke standpunten (Van Kerkhoven 1979, 23). Ook de vorm wordt radicaler. Waar bij *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor de Brusseleire* het gesprek met het publiek als extra achteraf ontstaat, wordt dit gesprek bij *Leve het gewin, we stikken erin* in het stuk zelf geïntegreerd.

Het derde bedrijf werd de discussie, en die bestond eruit dat de acteurs in verschillende rollen, gaande van vakbondsafgevaardigden tot arbeiders en de havenbaas, in een imaginair gesprek met elkaar gingen. Aansluitend was er ruimte voor vragen uit het publiek en brak de discussie los. (Hancké)

In Nederland ontstaat in die periode voor dergelijk theater het begrip vormingstheater. Een gezelschap als Proloog, opgericht door Rik Hancké en Lisette Mertens na hun vertrek uit Het Trojaanse Paard en met als thuisbasis Eindhoven, is hier een belangrijke uitdrager van. Het begrip komt later ook naar België overgewaaid. Marianne beschrijft eind jaren 1970 in het kader van haar onderzoek aan de VUB het vormingstheater als volgt:

Het vormingstheater biedt de toeschouwer drie elementen aan, waarvan het relatieve belang uiteraard grondig kan verschillen: zichtbaar gemaakte maatschappelijke verhoudingen, kritiek op die verhoudingen, en een oplossing of minstens een perspectief voor een oplossing van de vastgestelde (en bekritiseerde) wanverhoudingen. Daarbij is het de meer of minder expliciete bedoeling van de theatermakers om de toeschouwers te vormen, om hun kennis en/of actiebereidheid te doen toenemen. (Van Kerkhoven 1979, 14-15)

Dit vormende aspect, het idee dat je je publiek via de inhoud iets kon bijleren en dus letterlijk ‘vormen’, is voor verschillende theatergroe-



Afbeelding 7: Illustratie uit de brochure van *Hoe eerder hoe beter, zei de arbeider, en hij dankte zijn baas af*. Archief Marianne Van Kerkhoven © Jonas Maes.



Afbeelding 8: Teksten en programmabrochures Het Trojaanse Paard.
Archief Marianne Van Kerkhoven © Jonas Maes.

pen uit die periode, inclusief Het Trojaanse Paard, de voornaamste redenen om voor een publiek te staan.

Het gezelschap toert door heel Vlaanderen met hun producties en probeert een uitgebreid en divers publiek te bereiken – het reguliere theaterpubliek is voor de groep verre van een prioriteit. Ze spelen voornamelijk buiten het theatercircuit in parochiezalen, jeugdclubs, trefcentra, in het Bondsgebouw, en andere plekken (archief Frans Verreyt). De groep blijft doorheen de jaren vasthouden aan de publieksdiscussies als belangrijke strategie verbonden aan het werk. Naast avondvullende stukken engageren ze zich eveneens voor een reeks interventie-acts of optredens, waarmee de groep “haar functie als militante agitpropgroep waarmaakte door tussen te komen tijdens stakingen, op manifestaties, solidariteitsavonden enz” (Van Kerkhoven 1980, 90). Met theatrale agitpropstrategieën grijpt de groep direct terug naar invloeden uit de Russische avant-garde van na 1917 en het Duitse agitproptheater uit de periode 1918-1933. Zoals Marianne uitlegt in een tekst uit 1979 over de vormende functie van agitprop, zijn elementen van agitprop avant la lettre echter al te vinden in Commedia dell’arte, het Middeleeuwse volkstheater, het theater van de jaarmarkten, circus, cabaret, variété, het groteske, mysteriespel en improvisatievormen:

Een gemeenschappelijke noemer moet eerder gezocht worden in de structurele kenmerken van al deze toneelvormen, vooral in het open en gebroken karakter van hun structuur en in de anti-illusoire werking die daaruit voortvloeit. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het naturalisme in het agitproptheater volledig ontbreekt. (Van Kerkhoven 1979, 144)

Het lettergreepwoord ‘agitprop’ bestaat uit een combinatie van ‘agitatie’ en ‘propaganda’ en beslaat als strategie het “rechtstreeks willen ingrijpen in of aanknopen bij een aktueel politiek gebeuren buiten het theater” (Van Kerkhoven 1979, 139). Marianne is daarbij van mening dat de spanning tussen het esthetische en het politieke zodanig op de spits wordt gedreven dat er een breuk ontstaat en dat het politieke primeert op het esthetische, het vormende op het artistieke – een opmerkelijke uitspraak gezien de artistieke waarde die er vandaag wordt toegekend aan de experimenten van de Rus-

sische avant-garde. Concreet uitten de experimenten met agitprop zich in dialectische en allegorische stukken, collages, montages, documentaire fragmenten, burleske sermoenen, circusnummers, gespeelde rechtszittingen, levende kranten, sketches rond een onderwerp, 'collectieve referaten', fabels, leerstukken, massaspelen, satires, spreek- en bewegingskoren, poppenkast, enz. (Van Kerkhoven 1979, 145). Enkele stukken die Het Trojaanse Paard zo maakt, dragen titels als *Gevaert animatie*, *Vietnam '72'*, *Vietnamagitprop*, *Havenlied*, *Scholierenagitprop* en *Angola-act* (Van Kerkhoven 1979, 148). In haar artikel over agitproptheater spreekt Marianne verder over kortere stukken 'wegwerptheater', met daarin opvallend vooral de weergave van informatie en het gebruik van poppen en slogans (Van Kerkhoven 1979, 155) en over 'agitki', korte agitatorische sketches rond een bepaald onderwerp (Van Kerkhoven 1979, 158). In hetzelfde artikel verwijst ze naar de Braziliaanse theatermaker Augusto Boal, die in de jaren 1970 met zijn forumtheater verregaand experimenteert met hoe theater en de politieke realiteit directe verbintenissen aan kunnen gaan. Theater fungeert bij Boal als een repetitie voor de revolutie, en dient om het verlangen te stimuleren bij de toeschouwer om de werkelijkheid te transformeren (Van Kerkhoven 1979, 140). In de latere jaren van Het Trojaanse Paard zal het forumtheater van Boal dan ook een bepalende invloed hebben op een reeks stukken die dan gemaakt worden.

Samen de strijd aangaan: de King Kong als sociaal-culturele hotspot in Antwerpen

In 1972 wordt in Antwerpen mede op initiatief van filmmaker Robbe De Hert de King Kong opgericht, een maatschappelijk en cultureel centrum dat tien jaar lang een hotspot vormt voor verschillende organisaties verbonden in de sociaal-culturele strijd van die periode.

De King Kong was een verzamelplaats (het café was daar uitermate geschikt voor) van al wie in die rode jaren in Antwerpen en verre omgeving daarbuiten in dat elan betrokken was of geraakte. Het ging over politiek en over sociale strijd, over ander theater, andere cinema en andere muziek en ook en misschien het meest van al over een andere

moraal, die gestalte kreeg in de vrouwen- en homobeweging, de abortuscomités en de anticensuur-acties. (Calewaert & Ruyters 6)

Het centrum wordt ingericht in een oude wasserij in de Keizerstraat en bestaat uit een boekenwinkel, een café en een theaterzaal op de gelijkvloerse verdieping, met verschillende ruimtes boven voor kantoren. Organisaties die er hun plek vinden, waren onder meer de Revolutionaire Arbeidersliga (RAL) die er de boekenwinkel uitbaten, de Groep Rooie Vrouwen (GROV), De Rooie Vlinder, Het Trojaanse Paard, de Werkgroep Improviserende Musici (WIM) en De Andere Film. “Permanent was de verbeelding er aan de macht en hing de revolutie in de lucht. En die kleurde rood” (Calewaert & Ruyters 5). Het centrum ontwikkelt zich los van de toenmalige klassieke instellingen en politieke partijen. Ook de socialistische partij is niet betrokken, gezien zij geen steun wil verlenen aan de Trotskistische, sociale organisaties die in die tijd ontstaan. Politiek gezien wordt dit hele gebeuren volledig genegeerd, wat veel zegt over de verhoudingen binnen de ‘sociale strijd’ in die periode en de latere minachting voor wat er in die jaren allemaal ontstaat en wordt ontwikkeld.

Afbeelding 9: Bijeenkomst Strijdcultuur, Marianne Van Kerkhoven aan het woord (bovenaan). Archief Marianne Van Kerkhoven.





Afbeelding 10: Actie van Het Trojaanse Paard tijdens manifestatie Strijdcultuur Utrecht, 31 januari 1976. In Verslagkrant manifestatie voor uitbreiding strijdcultuur, 31 januari 1976. Archief Marianne Van Kerkhoven.

De King Kong is een regelrecht product uit de protesten van mei 1968, het studentenprotest en het algemene, anti-autoritaire verzet. Hier verzamelt zich een jongere generatie die zich afzet tegenover hun ouders, tegenover de verstikkende normen en waarden van de na-oorlogse maatschappij, de bureaucratie en de massaconsumptie onder het mom van ‘democratisering’ en tegenover de klassieke instellingen die de politiek beheersen.

In de King Kong trof je mensen die experimenteerden met communes, bewust ongehuwd moederschap, seksuele identiteiten, opvoeding van kinderen, koppelvorming en lossere relaties enz. Die thema’s kwamen terug in de toneelstukken van Het Trojaanse Paard en Proloog en in de filmprogrammatie. Ze kwamen terug in de publicaties van het GROV (Groep Rooie Vrouwen) en de Rooie Vlinder. Ze waren voorwerp van ellenlange theoretische discussies. Ze vloeiden voort uit een diepgaande kritiek van de bestaande orde, met als hoeksteen het nucleaire monogame gezin, de sekse-rolpatronen (vandaag heeft men het over gender), de overtuiging dat ze een historische fase zijn en dat het anders kan... (Dequeueker 56-57)

Kenmerkend voor die tijd zijn de sociale strijd van de arbeiders en de grote stakingen, waarbij de studentenbeweging solidariteit en logistieke steun brengt – getuige daarvan de leuze “Arbeiders-studenten één front”. Artiesten en theaters verzamelen zich solidair onder de noemer ‘Strijdcultuur’ (Corijn 15).

Het Trojaanse Paard betreft een bureau in de King Kong, repeteert en speelt in de theaterzaal en neemt actief deel aan de strijdcultuur. Marianne beschrijft later zelfs een school voor Strijdcultuur die opgericht wordt en die bestaat uit vier afdelingen: grafiek, muziek, theater en kunstgeschiedenis (Meuleman). Parallel met de strijdcultuur ontstaat in 1974 het Cultureel Front, een samenwerking tussen gelijkgezinde gezelschappen uit Vlaanderen en Nederland zoals Proloog, Het Trojaanse Paard, Vuile Mong en zijn vieze gasten en de Internationale Nieuwe Scène. Men geeft een tijdschrift uit en komt geregeld samen om te vergaderen.

Marianne en Miel Van Attenhoven, die toen haar partner werd, gaan

nog een stap verder.

Op een zeker ogenblik deelde Marianne mee dat zij en Miel lid waren geworden van de RAL. Dat was voor ons een probleem en voor zichzelf ook. Want ineens is er daar dat verschrikkelijke odium van de communistische partij die zegt: zo moet het – zwijgen en luisteren en uitvoeren. En wij dachten: is dat monster nu ook bij ons binnengekomen? Dat monster van de dictatuur? Gelukkig kwam het zover niet. (Hancké)

Ondanks een zeker wantrouwen ten opzichte van de strikte dogma's uit de Trotskistische beweging, dringt het gedachtegoed ervan op diepgaande wijze de levens van vele mensen uit deze kringen binnen. Het adagio 'Het persoonlijke is politiek', dat ontstaat in de vrouwenbeweging, krijgt een erg letterlijke vertaling in de zoektocht van velen naar een andere organisatie van het persoonlijke leven. "Het was een heerlijk intense periode want alles werd op scherp gesteld. Een tijd die mij in ieder geval voor het leven gevormd heeft", vertelt voormalig directrice podiumkunsten van deSingel Myriam De Clopper, die in die jaren lid is geweest van Het Trojaanse Paard en van de RAL.

In onze analyse waren de bestaande normen en waarden onderworpen aan een kapitalistische logica van ongelijkheid en ontmenselijking. Die logica wilden we onderuit halen, ook in ons persoonlijk leven. We hadden oog voor dialectieken, de complexiteit van de dingen. Maar dat botste met de taal van propaganda en met simplistische oplossingen. Bovendien brokkelde de notie van het collectief mettertijd af, zowel op politiek als op persoonlijk vlak. (De Clopper en Totté)

Subsidies en professionalisering

In het midden van de jaren 1970 ontstaat er voor de verschillende politieke theatergroepen via het theaterdecreet de mogelijkheid om subsidies aan te vragen. Ook Het Trojaanse Paard gaat hierin mee en krijgt wat overheidsgeld, hetgeen hun werking grondig verandert.

Hier is blijkbaar ook nood aan, zo beschrijft Marianne in een tekst over de geschiedenis van Het Trojaanse Paard uit 1980:

De behoefte om de contacten met het publiek kwalitatief uit te bouwen, de behoefte kwantitatief méér publiek te bereiken, de veranderingen in het politieke klimaat dat een agitpropwerking zeker niet overbodig maakte, maar er andere eisen t.o. ging stellen, het vastraken in een aantal artistieke procédés en dramaturgische schema's: dat alles waren ook redenen die Het Trojaanse Paard vanaf 1975 voor de keuze stelden: 'professionaliseren' (in de zin van fulltime aan het werk gaan) of verdwijnen. (Van Kerkhoven 1980, 91)

Waar de groep voordien bestond uit professionelen en amateurs samen, wordt deze nu opgesplitst in een professionele werking en een amateurwerking. De professionele werking vestigt zich in de Lange Winkelstraat, de amateurwerking blijft in de King Kong (Beck). Marianne duidt de beslissing om met artistieke subsidies te gaan werken en de gevolgen daarvan aan als een duidelijk breukpunt (Van Kerkhoven 1980, 90). Niet per se in negatieve zin: de groep zat al met vragen rond wat er geproduceerd werd en de artistieke noden werden groter. Maar het uitbouwen van twee werkingen blijkt te zwaar, wat ertoe leidt dat de amateursgroep uiteindelijk wegvalt. Omdat de leden van de groep nu vanuit de overheid betaald worden voor wat ze doen, wordt de druk op de groep groter om het artistieke meer te laten primeren. Dat geldt overigens ook voor andere groepen uit die periode die met subsidies beginnen te werken.

Door de omstandigheden is het politieke theater een soort van 'gedwongen avant-garde' geworden, iets wat wij niet ambieerden. Als je het Vlaamse theaterlandschap van dat moment bekijkt, manifesteerde het politieke theater zich als het meest actieve, 'veranderende' deel van dat veld. Dat werd dan geassocieerd met 'avant-garde' en dus met 'artistieke vernieuwing'. De kritieken die wij kregen, verraden de teleurstelling over het artistieke gehalte van die vernieuwing. Wij werkten voortdurend in een spanningsveld tussen dat artistieke product dat je toch wilde maken, en de politieke inhoud die je wilde overbrengen. (Van Kerkhoven in Hillaert, *Toneelstof 70*)

Bovendien zitten politieke theatergroepen als Het Trojaanse Paard op dat moment binnen het Theaterdecreet in de zogenaamde D-categorie, samen met avant-garde of vernieuwend theater – en de subsidie-beoordeling gebeurt daarin vooral op basis van artistieke criteria. Buiten deze bredere dilemma's zijn er andere problemen waar de groep mee kampt. In de sfeer van collectiviteit is er, doordat er geen specifieke leiding is, een gebrek aan structuur. Vergaderingen zijn ellenlang, iedereen heeft hun zegje en alles wordt samen beslist en besproken. Iedereen is lid van de algemene vergadering. Marianne heeft wel een belangrijke, trekkende rol, en modereert de vergaderingen. Zij blijft diegene die hoofdzakelijk de stukken schrijft, op basis van voorstellen en input van de anderen. Al het materiaal wordt samen doorgenomen op deze vergaderingen, waarna Marianne met verdere kritiek of voorstellen opnieuw aan de slag gaat – een erg open, maar tegelijk traag en vermoeiend proces (Beck).

In 1978 herbront het gezelschap zich en zoekt het naar andere vormen van aansluiting bij en participatie van het publiek. Het gaat zich vanaf dan meer richten op de werkmethode van Augusto Boal en het forumtheater. In 1979 wordt er aan de Vrije Universiteit Brussel een symposium georganiseerd door de onderzoeksgroep vormingstheater, waarvan Marianne deel uitmaakt. Boal is er één van de sprekers en vat in zijn bijdrage kernachtig samen wat forumtheater precies inhoudt.

The 'Theatre of the Oppressed' uses the first person plural instead of the first person singular. If 'I' talk about what I individually feel to be a form of oppression, my words may indicate an individual problem, but in no way do they elucidate political or social injustice, if all other people around do not recognize «MY»problem as «THEIR» problem. But, if they do recognize it, then my individual problem is OUR problem. In that case we can make a FORUM. We'll be talking about ourselves, about all of us. (Boal 83-84)

In deze vorm van theater wordt het publiek gevraagd om mee te spelen in de stukken, en zich in verschillende rollen in te leven – een doorwerking van het vormende principe door een sterkere immersie in de materie en in andere perspectieven. Deze methode heeft succes: “de participatie bleek hier veel ingrijpender te werken, dan in

de toch zuiver verbale en rationele nadiscussies van weleer”, meent Marianne later (Van Kerkhoven 1980, 90-91).

Een eerste productie van Het Trojaanse Paard die volgens deze principes gemaakt wordt, is *Een dag uit het leven van Martha Koenen*, over de problematiek van de werkende vrouw. Wegens groot succes volgen andere stukken als *Vergeet niet te leren*, over de onderdrukking van scholieren in het middelbaar onderwijs; een eenmalig project voor Antwerpse dokwerkers; een stuk over kernenergie; en *Ik hou van jou*, een vervolg op *Martha Koenen*. (Van Kerkhoven 1980, 91)

Vanaf 1976-1977 wordt er binnen het gezelschap geëxperimenteerd met improvisatie om tot een nieuwe dramaturgie en tot personagevorming te komen. Voorbeelden waar naar gekeken wordt zijn het Amsterdamse Werktheater en het Parijse Théâtre du Soleil, waar improvisatie dient als kernstrategie om tot een stuk te komen. In 1978 wordt hier binnen Het Trojaanse Paard nog sterker op ingezet door de Franse regisseuse Dominique Valentin uit te nodigen, die zes jaar lang als actrice heeft gewerkt onder Ariane Mnouchkine van Théâtre du Soleil (Van Kerkhoven 1980, 91). Zo komt *Wisselstuk* tot stand, geschreven door Marianne op basis van improvisaties. “Dit was al minder politiek theater”, meent Marleen Beck, voormalig lid en administratief medewerkster van Het Trojaanse Paard, “de discussies met het publiek waren er in *Wisselstuk* niet meer bij”. Op gelijkaardige wijze wordt in het daaropvolgende seizoen *Roza vertrekt* gecreëerd, een stuk waarin de traditionele rolverdeling tussen man en vrouw in een huwelijk wordt aangekaart. In de pers krijgt *Roza vertrekt* opvallend veel bijval, wat tegelijkertijd een kritiek op het voormalige karakter van het vormingstheater inhoudt:

Er worden in *Roza vertrekt* dus geen pasklare antwoorden gegeven, maar wel voor velen herkenbare situaties gebracht die tot nadenken aanzetten. Strijdtheater dus, maar deze keer ontdaan van irriterende betweterigheid. (Calliauw 1979)

Afbeelding 11: *Roza vertrekt* van Het Trojaanse Paard. In programmaboekje *Roza vertrekt*, Archief Marianne Van Kerkhoven.





Ook in de werking en organisatie van het gezelschap vinden er in die periode ingrijpende wijzigingen plaats.

Organisatorisch worden in het werkproces terug een aantal specialismen ingevoerd ten opzichte van de eerste periode van het politieke toneel waarin ernaar gestreefd werd de globaliteit van het werk zo collectief mogelijk aan te pakken. Een groter professionalisme (en dus onvermijdelijk specialisme) kan, gecombineerd met een kollektieve beslissingsstructuur, nieuwe artistieke resultaten opleveren. (Van Kerkhoven 1980, 92)

Emotionaliteit als nieuwe, artistieke weg: gevaren en mogelijkheden

De nieuwe artistieke tendensen binnen het vormingstheater in het algemeen leiden tot vele discussies tussen de gezelschappen onderling. De verhouding tussen de meer rationele, globale structuur van het politieke theater waarin de informatie en de boodschap primeert op de artistieke vorm, en de doorwerking van de artistieke vorm aan de hand van improvisatie en meer uitgewerkte, 'emotionele' personages, zorgt voor tegengestelde visies. Het emotionele wordt daarin vaak gelijkgesteld met een te grote focus op het individu, wat een reflectie over de maatschappij in de weg zou staan. Desondanks verdedigen verschillende makers deze nieuwe tendens, waaronder ook Marianne:

De theoretische ontdekking, bijvoorbeeld, dat 'ook het persoonlijke politiek is' en voornamelijk het begin van concrete invulling hiervan, vormen mijns inziens een hoeksteen in de opbouw van een nieuwe dramaturgie waarin de fundamentele tegenstelling tussen een maatschappelijke thematiek en een dramaturgische vorm die op dialoog en spel tussen personages blijft berusten, kan opgelost worden. Om de dialectiek individu/maatschappij toonbaar te maken, is het inderdaad van primordiaal belang concreet te beseffen dat het persoonlijke maatschappelijk is en dat daarom ook het maatschappelijke potentieel als een individueel en persoonlijk gegeven verwoord kan worden. (Van Kerkhoven 1979, 40)

Tegelijkertijd erkent ze het gevaar ervan. In haar eerder expliciete bijdrage aan het symposium over vormingstheater in 1979 aan de VUB heeft ze het over een dunne draad waarover gelopen wordt: “Een stap mis en we belanden regelrecht in het burgerlijke individualistische theater, dat emoties aanwendt om over algemeenmenselijkheid en afstandelijke eeuwigheid te spreken” (Van Kerkhoven 1980, 107-108). Ook Augusto Boal verdedigt de keuze voor emotionaliteit en psychologische doorwerking in zijn bijdrage op het symposium, op vergelijkbare wijze als Marianne.

We have to keep in mind that political issues are empty if they do not involve the individual human being; yet, if the individual human being is involved, in no way will we be able to leave psychological problems out. Let's not forget: human beings are complete wholes who cannot be divided at random into separate compartments. However, at all moments we should be very watchful and attentive in order to prevent our 'forum theatre' from going aside — trying to solve only individual problems in a socially adaptive way — instead of going outside: changing the immediate environment, and thus, eventually, society itself. (Boal 89)

Overdracht Jan Decorte

Ondanks de artistieke vernieuwingen geraakt Het Trojaanse Paard eind jaren 1970, begin jaren 1980 in een impasse. Financieel slecht beheer zorgt ervoor dat een productie over angst, met regisseuse Dominique Valentin, afgelast moet worden. Artistieke problemen blijven naar boven komen, en de vraag rijst of het gezelschap niet beter kan overgedragen worden aan een kunstenaar/regisseur die met die middelen betere dingen kan produceren. Er ontstaat echter een conflict binnen de werking over wie dat dan moet zijn. Er liggen verschillende kandidaten op tafel. Marianne is voorstander van Jan Decorte. Zij heeft zijn encenering van Hebbels *Maria Magdalena* gezien tijdens het Kaaitheaterfestival en is danig onder de indruk. In zijn werk ziet zij meer mogelijkheden over hoe het politieke een sterkere connectie aan kon gaan met artistiek experiment. Aangezien Mariannes invloed in het gezelschap, als oprichtster en als trekkende figuur al die jaren, nog steeds zeer groot is, is haar stem ook bij de

beslissing over de overname doorslaggevend. “In feite had zij voor zichzelf al uitgemaakt dat het Jan Decorte ging worden”, klinkt het wanneer Marleen Beck terugdenkt aan die periode. Niet iedereen is het daarmee eens, maar zo geschiedt. Het Trojaanse Paard verhuist volledig naar Brussel, en wordt de structuur waaronder Jan Decorte in de jaren daarop zijn stukken produceert. Marianne is nog enkele jaren actief aan de VUB binnen de studiegroep Vormingstheater. Tot een doctoraat is het echter niet gekomen – ze stopt aan de VUB in 1982/1983. Kort daarna gaat ze aan de slag als dramaturge in het Kaaitheater, waar ze de rest van haar loopbaan aan verbonden zal blijven.

Conclusie

De vroege ideologische keuze van Marianne Van kerkhoven om zich mee te scharen achter de Trotskistische revolutie en de strijdcultuur in de jaren 1970, is haar hele verdere loopbaan blijven doorklinken in haar werk, zij het op verschillende manieren doorheen de tijd. Hoewel ze niet altijd graag in gesprek ging over deze periode en zeker ook vragen had bij wat er toen gedaan is en gemaakt werd, bleef een zekere vorm van politiek/maatschappelijk denken, met referenties aan het Marxisme, steeds haar reflecties over kunst vormgeven. Centraal stond daarbij, tot het einde van haar dagen, telkens weer de vraag welke (politieke) dramaturgie we moeten ontwikkelen in relatie tot de specifieke tijd en context waarin we ons bevinden.

De erfenis van het politieke theater in Vlaanderen is vandaag de dag weinig tot niet gekend bij een jongere generatie. Het is een erfenis die steeds meer tot een obscuur verleden begint te behoren. Binnen het discours over theater in Vlaanderen overheersen verwijzingen naar de zogenaamde ‘Vlaamse Golf’ van de jaren 1980, met de opkomst van grote namen binnen het nationale en internationale kunstenveld. Van wat daarvoor gebeurde worden enkelingen onthouden, zoals de Internationale Nieuwe Scène die met hun producties vanaf de late jaren 1960 veel bijval oogstten. De diverse ontwikkelingen in het politieke theater van voor de jaren 1980 dreigen zo tot een minder relevante, eerder marginale en soms weinig professionele stroming gereduceerd te worden. In realiteit echter was dit een periode van extreme creativiteit en experiment, waarin relevante, vandaag actuele parameters onderzocht werden zoals co-creatie, participatie,

de vermenging van professioneel en amateur, het centraal stellen van niet-dominante narratieven, het gebruik van montage en collagetechnieken, documentair werken en storytelling.

Binnen de groeiende focus op erfgoed en canon in onze Vlaamse Podiumkunsten is het belangrijk om een correct en breed beeld te scheppen van verschillende narratieven die onze geschiedenis hebben vormgegeven. Hierbij hoort ook de erfenis van het politieke theater – een erfenis van verzet en strijd, die vele jaren lang het kunstenveld getekend heeft. Misschien kunnen we zelfs kracht en inspiratie putten uit deze fascinerende geschiedenis. In een tijd van extreme verrechtsing en toenemende geglobaliseerde catastrofes moeten we ons immers fundamenteel afvragen hoe we ons als kunstenaars in de maatschappij positioneren en hoe we omgaan met onze eigen complexiteit en verantwoordelijkheid. Sociologe Donna Haraway spreekt over verantwoordelijkheid, *responsibility*, als ‘response-ability’, het vermogen om te (re)ageren. Dat vermogen kunnen we trainen. Geïnspireerd door experimenten uit het verleden, zoals die van Het Trojaanse Paard, kunnen we nieuwe manieren ontwikkelen om met een publiek te communiceren en openingen te creëren tot een rechtstreekse dialoog. Het vormingstheater leert ons bovendien dat we niet enkel het publiek moeten ‘vormen’, maar ook onszelf, in een permanente opdracht om samen te leren en te transformeren.

Geciteerde werken

- Speellijst Het Trojaanse Paard, Archief Frans Verreyt, Kunstenpunt deSingel.
- Arias, Pol. Interview afgenomen door Esther Severi en Aniek Nuyens, Brussel, 13 april 2018, opname eigen archief.
- Beck, Marleen. Interview afgenomen door Esther Severi, Antwerpen, 18 oktober 2019, opname eigen archief.
- Boal, Augusto. "Theory and practice of the "Theatre of the Oppressed." *Tot lering en vermaak: 9 manieren voor 10 jaar vormingstheater*. Geredigeerd door Dina Van Berlaer-Hellemans en Marianne Van Kerkhoven. Antwerpen: Uitgeverij Soethoudt, 1980. 83-90.
- Brys, Edwin. Interview afgenomen door Esther Severi, Brussel, 13 december 2018, opname eigen archief.
- Calewaert, Jan en Marc Ruyters (reds). *De King Kong, 'Kultureel Informatief Centrum Keizerstraat, Antwerpen 1972-1982*. Unesco Centrum Vlaanderen en Voorplan, Cahier 13, 2011.
- Calliauw, Koen. "Roza vertrekt": geëngageerd teater in boeiende vorm.' *De Morgen*, 5 december 1979.
- Cassiers, Nora. Interview afgenomen door Esther Severi, Antwerpen, 26 september 2019, opname eigen archief.
- Corijn, Eric. "2. De strijd om een mythe". Jan Calewaert en Marc Ruyters (reds). *De King Kong, 'Kultureel Informatief Centrum Keizerstraat, Antwerpen 1972-1982*. Unesco Centrum Vlaanderen en Voorplan, Cahier 13, 2011. 13-25.
- De Clopper, Myriam en Guido Toté, interview afgenomen door Esther Severi, Antwerpen, 8 december 2018, opname eigen archief.
- Dequeecker, Ida. "'Het mei '68 nest aan de Schelde. 6. 'In de kunst moet anarchie heersen.'" Jan Calewaert en Marc Ruyters (reds). *De King Kong, 'Kultureel Informatief Centrum Keizerstraat, Antwerpen 1972-1982*. Unesco Centrum Vlaanderen en Voorplan, Cahier 13, 2011. 53-65.
- Hancké, Rik. Interview afgenomen door Esther Severi, Antwerpen, 25 november 2019, opname eigen archief.
- Meuleman, Bart. "Interview met Marianne Van Kerkhoven." *De Witte Raaf* 124, november-december 2006.
- Persyn, Leo. "Politie in de Beurschouwborg." *De Nieuwe Gids*, 15 december 1969. http://theater.ua.ac.be/theatre140_img/1969-12-15_lp_contestatie.jpg
- Pittoors, Frieda. Interview afgenomen door Esther Severi en Aniek Nuyens, Amsterdam, 13 september 2018, opname eigen archief.
- Redant, Frans en Jaak Van Schoor (reds). *Toen theater een strijd was. Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen 1965-1985*. Antwerpen: Vlaams Centrum van het Internationaal Theater Instituut Unesco, 2001.
- Vaes, Eddy. "Van 'Het Trojaanse Paard' (1970) tot 'Het Laxeermiddel' (1981) of de onstuitbare op- en afgang van het politiek theater in Vlaanderen". *Toen theater een strijd was. Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen 1965-1985*. Franks Redant en Van Schoor, Jaak (reds). Antwerpen: Vlaams Centrum van het Internationaal Theater Instituut Unesco, 2001. 71.
- Van Berlaer-Hellemans, Dina en Marianne Van Kerkhoven, (reds.), *Tot lering en vermaak: 9 manieren voor 10 jaar vormingstheater*. Antwerpen: Uitgeverij Soethoudt, 1980.
- Van Kerkhoven, Marianne. *De vernieuwing in theaterbedrijf en theatergebeuren tussen 1950 en 1960 in Zuid-Nederland*. Licentiaatverhandeling onder leiding van Prof. Dr. Jean Weisgerber. Academiejaar 1967-1968. Vrije Universiteit Brussel.
- Van Kerkhoven, Marianne. "De historie van het project." *Blijf niet gelaten op wonderen wachten. Benaderingen van het vormingstheater in Vlaanderen van 1968 tot nu*. Dyane Abs et al (red.). Antwerpen: Uitgeverij Soethoudt, 1979.

Van Kerkhoven, Marianne. "Marianne Van Kerkhoven." *Toneelstof* 70, datum onbekend. <https://sites.google.com/site/belgiumishappening/home/interviews/marianne-van-kerkhoven-toneelstof-80>

Van Kerkhoven, Marianne. "Het Trojaanse Paard: een terugblik op een stukje strijdtheater van tien jaar." *Vlaams Theatertreffen. Festival van het Belgische theater*. Johan Wambacq (red.). Leuven: Jacobs, 1980.

Van Kerkhoven, Marianne. *The Ongoing Moment. Reflections on image and society*. Lezing Kunstenfestivaldesarts 23 mei 2009. <http://sarma.be/docs/2836>

Van Kerkhoven, Marianne. "Vorming en globaal maatschappelijk kader." *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten. Benaderingen van het vormingstheater in Vlaanderen van 1968 tot nu*. Dyane Abs et al (red.). Antwerpen: Uitgeverij Soethoudt, 1979.

Het bescheiden denken.

Tien kanttekeningen bij de relatie tussen kunst en wetenschap

-- Marianne Van Kerkhoven --

“Ik ben helemaal rond geweest en nu begrijp ik het.
Je moet de wereld ondersteboven lezen. Alles is duidelijk.”

(Italo Calvino, *Het kasteel van de kruisende levenspaden*)

1. De dwang van het geheel of de analogie

Sinds het begin der tijden is de mens ononderbroken bezig geweest met te trachten alles wat hij aan kennis omtrent de wereld en zichzelf vergaard had onder te brengen in een grote ordening. Altijd weer ging hij op zoek naar de samenhang tussen de scheppingen van God en die van de mensen, tussen het eigen leven en dat van de sterren, tussen het kleine en het grote, tussen het sterfelijke en de oneindigheid. Aan alle op die manier opgebouwde systemen of ordeningen lag een duidelijke drijfveer ten grondslag: een groot verlangen naar herhaling en wetmatigheid; alsof men in de banen van het aardse leven naar een bevestiging zocht voor wat men van de banen der hemellichamen begrepen had, alsof de beschrijving van de structuur en de verhoudingen van een dierlijk organisme slechts ‘waar’ konden zijn, indien dezelfde structuur en verhoudingen konden teruggevonden worden in de plooiën van aardlagen, in de

getijden van zeeën, in de bouw van steden, in de aders van stenen, in het spectrum van kleuren, in de vleugels van vlinders... “Er leeft in alle wezens een onderling verband; en ‘t is deze orde die gans ‘t heelal tot beeld maakt van de Schepper”, schreef Dante in zijn *Divina Commedia*. Veel later zou Ernst Mach dit coherentieprincipe in de kennis omschrijven als “die Anpassung der Gedanken untereinander”. Ooit, eens, tot een totaal begrip van alles komen: dat drijft de mens voort; misschien zou de wetenschap zelfs stilvallen, indien dat verlangen en het coherentieprincipe dat eruit voortvloeit, zouden worden opgegeven; maar anderzijds remden ze een snelle ontwikkeling van de kennis af. Want: omdat de wereld zo moeilijk te ontcijferen valt, wordt elke vaststelling die enigszins met de feiten schijnt te kloppen gekoesterd, vermenigvuldigd, gecanoniseerd. Omdat elk stapje veroverd op de onwetendheid zo kostbaar is, leidt het tot conservatieve reflexen: afblijven, want dit is een zekerheid.

Daarom voltrekken veranderingen/vernieuwingen in onze kennis zich zo tergend traag. Hoelang heeft Kepler niet geaarzeld, hoeveel moed heeft hij niet nodig gehad, voor hij de zo mooie, harmonische en algemeen aanvaarde cirkelvorm van de banen der hemellichamen durfde te doorbreken en de weg afgelegd door de planeet Mars ging beschrijven als een ellips? En hoe-nog-veel-langer heeft het geduurd voor wij hem geloofden? Hoelang zeulen we al niet rond met een wereldbeeld dat ons door Newton werd afgeleverd, terwijl de barsten erin aangebracht door een nieuwe kijk op de werkelijkheid zo talrijk en diep geworden zijn dat helen niet meer mogelijk is? Drie eeuwen eeuwigheid, drie eeuwen zekerheid.

Maar barsten zijn hardnekkig. De wisseling van paradigma’s in de wetenschap voltrekt zich weliswaar langzaam maar ook onomkeerbaar. De ‘grote zekerheid’ wordt meer en meer losgelaten: Einstein introduceerde de subjectiviteit van de waarnemer, Heisenberg formuleerde het onzekerheidsprincipe, Prigogine integreert de tijd opnieuw in de natuurkunde en wijst op het principe van zelforganisatie in de natuur. Algemeen lijkt er in de wetenschap een groter bewustzijn van de in de natuur aanwezige complexiteit, lijkt er minder naïef geloof in de evidentie van analogie en correspondentie.

2. De twee culturen

Kunst en wetenschap zijn binnen het huidige maatschappelijke bestel twee gescheiden werelden. Er zijn geen plekken in onze samenleving waar kunstenaars en wetenschappers elkaar op een organische wijze ontmoeten en met elkaar in gesprek komen. Hun wederzijdse terreinen ontwikkelen en vernieuwen zich zonder dat er op het eerste gezicht van enige parallellen of beïnvloedingen sprake is.

Deze scheiding is er niet altijd geweest. Het Latijnse woord *ars* betekende zowel kunst, vaardigheid als wetenschap en we weten allemaal dat de *artes liberales*, onderwezen in de Middeleeuwen, zowel disciplines bevatten die wij nu onder 'kunst' zouden rangschikken, als onder 'kennis' die voor ons vandaag onmiskenbaar bij de wetenschap thuishoort.

Hoeveel eeuwen moeten we terug om dichterbij het moment van hun scheiding te komen? In de achttiende eeuw verzuchtte Diderot: "Un sage était autrefois un philosophe, un poète, un musicien. Ces talents ont dégénéré et se séparent." Maar de grootste bres werd wellicht geslagen in de negentiende eeuw met de opkomst van de industriële samenleving. Door het groot aantal ontdekkingen die op dat ogenblik werden gedaan in zowat alle gebieden van de samenleving, raakte de mens ervan overtuigd dat hij de natuur, het leven en de wereld onder controle had; vooruitgang werd een tastbaar, alom aanwezig begrip. Het is dan ook geen toeval dat de werkelijk algemene aanvaarding van Newtons wereldbeeld, van een universum dat aan vooraf te bepalen wetten beantwoordde, gerealiseerd werd in het industriële tijdperk. Het prestige van de wetenschap steeg met rasse schreden op de maatschappelijke waardeladder. Was het toen dat de kunst naar haar huidige marginale hoek werd verwezen? En heeft deze marginale positie haar in de loop der tijden meer vrijheid opgeleverd? En mag de 'wetenschappelijkheid' van het naturalisme (de absolute nauwkeurigheid van Zola's milieubeschrijvingen, personages die de recente ontdekkingen in verband met erfelijkheid en determinisme weerspiegelden, enzovoort) geïnterpreteerd worden als een poging van de kunst om de verloren stellingen te heroveren, door aan te leunen bij de succesvolle wetenschap? En zo ja, is dit dan niet weer eens een gevolg van de dwang tot analogie? Vragen die tot nog toe onvoldoende onderzocht zijn en misschien een licht zouden kunnen werpen op de hardnekkigheid waarmee bepaalde

naturalistische kenmerken vandaag nog steeds bijvoorbeeld in het theater aanwezig blijven.

Welk antwoord er ook op deze vragen gegeven wordt, de scheiding tussen de twee culturen is vandaag nog steeds een feit, al gaan er meer en meer stemmen op om hen weer dichterbij elkaar te brengen. Onder de tweede cultuur verstaat men vandaag echter veeleer de menswetenschappen dan de kunsten. In Diderots rijtje kregen de dichter en de musicus nog een plaats naast de filosoof. In zijn uit 1959 daterende lezing "The two cultures and the scientific revolution" definieert wetenschapper en schrijver C.P. Snow de twee culturen als 'de wetenschappelijke' enerzijds en 'de traditionele literaire' anderzijds. Het boek *Orde uit chaos* van Ilya Prigogine en Isabelle Stengers heet in het Frans *La nouvelle alliance*; in hun woord vooraf stellen de auteurs dat "de tweedeling tussen de 'twee culturen' voor een groot deel te wijten is aan het conflict tussen het tijdloze beeld van de klassieke wetenschap en het tijdgerichte beeld dat in de sociale wetenschappen en de menswetenschappen op de voorgrond treedt" (Prigogine en Stengers 25-26). Door de herinvoering van het tijdsbegrip in de wetenschap hopen zij dat er een 'nieuwe alliantie' tussen de twee zolang gescheiden culturen kan tot stand komen.

3. De hiërarchie

Een voorwaarde om deze nieuwe alliantie al niet van bij aanvang te hypothekeren, is uiteraard een wederzijdse erkenning van 'gelijkwaardigheid' van de partners. Maar wie staat vandaag waar in het maatschappelijk organigram? En wat kan elke partner als 'bruidsschat' inbrengen?

Het marxistische basis-bovenbouw-model lijkt vandaag als maatschappelijk organigram zijn sinds mei '68 hernieuwde impact verloren te hebben; de ontbinding van de communistische wereld fungeerde hier als de genadestoot. Maar welk ander organigram laat ons vandaag toe het soortelijk gewicht van mens- en natuurwetenschappen, van kunst en wetenschap in het actuele maatschappelijke bestel te bepalen? Wetenschaps- en kunstbeleid behoren beide tot de kleine posten op de begrotingen van de landen van de westerse wereld. Indien het bedrag door de industrie aan research besteed hier mee in oenschouw genomen wordt, verandert het beeld maar

dan moeten we evenzeer rekening houden met de omzet gerealiseerd door de commerciële cultuur (de platen business, de filmindustrie, enzovoort).

Het antagonisme kan echter niet beslecht worden via een opbod van cijfers. Eigenlijk gaat het om die vaak onnaspeurbare, op lange termijn werkende invloed die via het vormgeven van ideeën en denkpijstes vroeg of laat een invloed heeft op de samenleving. In de wereld van de kunst heerst vandaag meer dan ooit het gevoel dat de bijdrage van de kunsten tot mogelijk nieuwe oplossingen voor maatschappelijke vragen eigenlijk geen erkenning krijgt en dat een opwaardering van de kunst vandaag een maatschappelijke noodzaak geworden is. De componist-architect Xenakis zei hierover in zijn doctoraatsverdediging aan de Sorbonne, een doctoraat dat precies handelt over de relaties en allianties tussen kunst en wetenschap: “[...] c’est peut-etre ambitieux de le dire, mais les arts pourraient éventuellement guider les autres secteurs de la pensée de l’homme, c’est-à-dire que, à mon avis, je placerais les arts en tête des activités de l’homme, de manière à ce qu’ils baignent toutes ses activités, dans le domaine scientifique comme dans la vie quotidienne” (22). De fysicus Werner Heisenberg voert ook een hiërarchie in wanneer hij in zijn *Ordnung der Wirklichkeit* schrijft: “An der Spitze der Ordnung aber stehen, wie in dem Goethe’schen Entwurf, die schöpferische Kräfte, mit deren Hilfe wir selbst die Welt verwandeln und gestalten” (57). Dat creativiteit an sich binnen de wetenschap als het hoogste goed wordt ervaren is wellicht ook een gevolg van de grotere impact die het subjectieve, de intuïtie, het experiment, de verbeelding in de loop van deze eeuw binnen de wetenschappelijke praktijk verworven hebben. Is dit dan het punt waarop kunstenaar en wetenschapper elkaar kunnen ontmoeten, namelijk dat zij beiden onderzoekers zijn die elk op hun eigen creatieve wijze omspringen met de gegevens hen door de wereld verstrekt?

4. De vooruitgang

Als we zowel de kunst als de wetenschap opvatten als een van de manieren waarop de mens de wereld en het leven kan leren kennen, waarin verschillen ze dan en wat hebben ze gemeen? C.P. Snow stelt dat wetenschappers veel optimistischer zijn dan literatoren. Het is

een vaststelling die vandaag nog niets aan geldigheid ingeboet schijnt te hebben: als men de twee reeksen VPRO-interviews van Wim Kayzer met elkaar vergelijkt – *Nauwgezet en wanhopig* (1989), waarin voornamelijk schrijvers aan het woord komen en *Een schitterend ongeluk* (1993), waarin gesprekken met diverse wetenschappers worden gevoerd –, dan voelt men inderdaad de tegenstelling tussen een wanhopige en een hoopvolle kijk op de werkelijkheid. Wetenschappers geloven in het vinden van oplossingen, in resultaten en hun toepasbaarheid. Schrijvers/kunstenaars worstelen telkens weer opnieuw met de – steeds dezelfde – onoplosbare problemen van het menselijke tekort, van vechten en verliezen, van liefde en dood. Ook zij zoeken, maar zonder de hoop te vinden.

In een lezing [1991] over de relatie tussen artistieke en wetenschappelijke creativiteit omschreef ook Ilya Prigogine het begrip vooruitgang als een van de fundamentele verschillen tussen deze twee vormen van creativiteit. “De dood van een wetenschapper”, zei hij, “betekent alleen een vertraging in het werk. Vroeg of laat zal datgene wat hij zocht door een andere onderzoeker gevonden worden. Maar de dood van een kunstenaar is een onherstelbaar verlies.” Wat wetenschappers en kunstenaars echter in hun creativiteit verenigt, noemde hij “leur étonnement d’exister”. De natuurkundige ontdekkingen die tot het inzicht hebben geleid dat zeer kleine gebeurtenissen of fluctuaties grote gevolgen kunnen hebben en de structuur van het geheel waartoe zij behoren kunnen veranderen, betekenen voor Prigogine een bijkomend element van hoop: “De handelingen van de enkeling zijn dus niet gedoemd tot onbetekenende spartelingen” (Prigogine en Stengers 327).

In de kunst bestaat er eigenlijk geen vooruitgang. Men kan niet stellen dat Beckett beter schrijft dan Strindberg en Strindberg beter dan Shakespeare of Euripides. Eigenlijk is kunst veel meer met de natuur te vergelijken: het is heel simpel, het begint steeds opnieuw. Elk jaar is het lente en sommige lentes zijn mooier dan de andere. Elk jaar worden er kunstwerken gemaakt en sommige zijn mooier dan de andere. Een kunstenaar kan niet betrouwen op wat hij eerder heeft gevonden, hij moet elke dag opnieuw vinden. Verworven stellingen zijn er niet / mogen er niet zijn. Precies dit gegeven maakt het zo moeilijk om kunst te ‘leren’: het telkens weer opnieuw beginnen staat haar overdraagbaarheid in de weg. Dat maakt het ook zo moeilijk om kunst te beschrijven en erover te theoretiseren. Alle pogingen

bijvoorbeeld om via semiotische of andere modellen theateervoorstellingen op een aantal gelijke noemers terug te brengen, zijn jammerlijk mislukt. Wellicht waren deze modellen op hun beurt weer ontstaan uit de dwang van de analogie, uit een poging van een segment van de menswetenschappen om zijn naam van 'wetenschap' te verdienen, waarbij 'wetenschap' dan gezien wordt als wetmatigheid, herhaalbaarheid, objectiviteit, universaliteit, exactheid...

5. De methode

Als de vooruitgangsgedachte de 'twee culturen' van elkaar scheidt, laten we dan even de werkwijzen/methoden van kunstenaars en wetenschappers onderzoeken, om te zien of daar een basis ligt voor een vruchtbare nieuwe alliantie.

In zijn *Ordnung der Wirklichkeit* stelt Heisenberg dat er voor hem twee manieren van denken zijn: de 'statische' en de 'dynamische'. Hij illustreert ze door een mooi beeld:

Man kann den charakteristischen Unterschied der beiden Denkmethoden auch durch einen Vergleich verständlicher machen: Wer eine Landschaft genau kennen lernen will, der kann sich entweder im Flugzeug über diesen Landstrich erheben und von präzisen optischen Geräten Kartenbilder des Landes zeichnen lassen, die bis zu den letzten Einzelheiten mikroskopisch analysiert werden können. Solche Karten enthalten ein genaues und vollständiges Bild der Landschaft. Der Forscher kann aber auch das Land, dem sein Interesse gilt, kreuz und quer durchwandern, er kann in ihm leben und, von jeder neuen Beobachtung zu neuen Zielen angeregt, der Natur des Landes immer neue Seiten abgewinnen. So wird er im Lauf der Zeit seine Landschaft auch sehr gut kennenlernen. Das Bild, das er in dieser Weise gewinnt, ist nicht im gleichen Sinne genau, wie die Vermessungsaufnahme, aber es enthält dafür Züge, die in der Aufnahme fehlen, obwohl diese genau und in gewissem Sinne vollständig ist. (42-43)

In het 'oude beeld van de objectieve wetenschap' werd de wetenschapper voornamelijk gezien als iemand die metingen uitvoert en daaruit dan zijn conclusies trekt. In 'de nieuwe, subjectieve wetenschap' is er een verschuiving merkbaar: wie er bijvoorbeeld *The double Helix* op naleest, waarin Watson en Crick verhalen hoe zij het eerste ruimtelijke model van DNA de dubbele spiraalvorm, ontdekten, wordt getroffen door hun bijna artistiek/intuïtieve manier van werken. Maar waarschijnlijk gebruikt de wetenschapper vandaag in zijn praktijk nog steeds de beide methoden; in welke volgorde hij dat doet en welk gewicht deze beide manieren daarin krijgen, daarover moet ik het antwoord schuldig blijven. Rondkijkend in mijn praktijk, de theaterwereld, heb ik zeer sterk het gevoel dat de kunstenaar verkiest door het landschap te lopen in plaats van het uit de lucht op te meten. Dat wil niet zeggen dat hij nooit 'meet': weinig toeschouwers zullen er zich bij het bekijken van een voorstelling van bewust zijn, hoe intens er – zeker in de laatste repetitiedagen – 'gemeten' wordt, hoe de tijdsduur van het geheel en de delen wordt gecontroleerd en afgewogen, hoe elementen verschuiven om structuren/constructies te doen 'kloppen'... Maar in essentie komt dit 'meten' op de tweede plaats; voor alles tellen de intuïtieve indrukken opgedaan bij het wandelen door het landschap.

De werkwijze van de kunstenaar is er een – en waarschijnlijk is dat altijd zo geweest – vol onverwachte wendingen, vol onzekerheid ook. Voortdurend moeten nieuwe keuzes worden gemaakt of nieuwe risico's worden genomen. Maar ook Stengers en Prigogine beschrijven de actuele experimentele methode in de wetenschap als

een ware kunst, dat wil zeggen dat ze niet op algemene regels gebaseerd is maar op specifieke vaardigheden. De goede afloop is hierdoor nooit gegarandeerd en men is overgeleverd aan de gevaren van nietszeggenheid en een wankel oordeel. Er is geen enkel methodologisch principe dat bijvoorbeeld het risico van doodlopende paden in het onderzoek kan elimineren. De experimentele methode is de kunst van het kiezen van een interessante vraag [...]. (67)

6. De dubbele blik

De vruchtbaarheid van zowel de artistieke als de wetenschappelijke methode wordt vandaag waarschijnlijk in hoge mate bepaald door de capaciteit van de onderzoeker om zich op bepaalde momenten los te maken uit het dwingende keurslijf van de analogie of van welke regel dan ook. Debussy zei: “Kunstwerken brengen regels voort, maar regels brengen geen kunstwerken voort.” Essentieel gaat het hierbij om ‘een transformatie van de blik’: zien hoe iets is zoals het is en tegelijkertijd zien hoe het ook anders kan zijn; de wereld ondersteboven lezen; steeds de tegenstem aanwezig weten. (Misschien kan men talent, zowel in de wetenschap als in de kunst, omschrijven als de capaciteit om vrij met gegevens en reeds geformuleerde regels om te springen.) Zei Wittgenstein niet dat al wat hij schrijft een dialoog is met zichzelf, dingen die hij zichzelf onder vier ogen zegt? (Chauviré 234) En vertelde Braque niet dat wat hij deed tijdens het schilderen in feite het weghalen was van stof, zodat de kleuren die daaronder zitten zichtbaar worden, alsof het doek – reeds voltooid – hem in zijn handelingen van antwoord dient, alsof het doek tijdens het schilderen van binnenin naar buiten kijkt (Bernlef 1987, 52).

Minstens twee verhalen uit *Het kasteel van de kruisende levenspaden* van Italo Calvino, namelijk, “De geschiedenis van Astolf op de maan” (“[...] de geschiedenissen die de mensen niet beleven, de gedachten die eenmaal aankloppen aan de deur van het bewustzijn en dan voorgoed verdwijnen, de onderdelen van het mogelijke die terzijde geschoven zijn in het spel der combinaties, de oplossingen die gevonden zouden kunnen worden en die men niet vindt..” (41-42) en “De geschiedenis van de besluiteloze” (“ik ben de man die met het meisje moest trouwen dat jij niet zou kiezen, die de andere weg op de tweesprong moest nemen, zijn dorst moest lessen bij de andere put.”) (67) zijn gebouwd op de dubbele blik, op dat wat gebeurde en dat wat had kunnen gebeuren, op ‘de andere keuze’ die potentieel in alle dingen / gebeurtenissen / fenomenen aanwezig blijft. In de loop van een creatieproces doen zich zeer vele van deze keuzemomenten, van deze tweesprongen voor, waarbij het onmogelijk te voorspellen is van wie (of wat) het op dat ogenblik haalt: Wittgenstein of zijn tegenspreker, Braque of zijn schildersdoek. We komen hier zeer dicht (misschien vallen we hierbij ook ten prooi aan de dwang van de analogie) bij de *bifurcations* die de wiskundige René Thorn in zijn catastrofetheorie beschreef of bij de zogenaamde ‘bijzondere punten’ van fysicus James Clerk Maxwell.¹

Meestal volstaat het niet om een probleem slechts langs twee verschillende kanten te bekijken, meestal komen op een kruispunt meer dan twee wegen toe. De huidige kunst – en de huidige wetenschap – wordt gekenmerkt door een groot pluralisme in methoden. In feite kan men stellen dat elk kunstwerk zijn eigen methoden ontwerpt, waarbij de kunstenaar wel voortbouwt op eerdere ervaringen en inzichten, maar waarbij het de gekozen materie zelf is die hem/haar een bepaalde richting uitstuurt. De materie zelf dicteert hoe zij behandeld wil worden en dat proces start steeds van nul. Voor de kunstwetenschap betekent dit dat ze zich meer dan ooit bereid moet tonen tot een praktisch ‘individuele’ aanpak van elk kunstwerk dat zij wil beschrijven of theoretiseren. De gekozen analysemethode wordt op haar beurt gedikteerd door de natuur van het gekozen onderzoeksobject.

7. Het (on)evenwicht

Een van de belangrijkste verstoringen die de nieuwe ontdekkingen in de natuurwetenschappen aanbrachten in ons wereldbeeld, is wellicht het inzicht dat onevenwicht ‘de natuurlijke staat der dingen’ is in plaats van evenwicht, zoals wij dat altijd hadden geleerd en gedacht. Evenwicht is een uitzonderlijke toestand. Precies het onevenwicht is in staat om onder bepaalde omstandigheden een ‘orde’ voort te brengen, die vervolgens weer verdwijnt en later, onder andere omstandigheden, in een andere vorm weer verschijnt. Evenwicht is, zo schreef de bioloog Henri Laborit, “une notion qu’il faut manier le jugement de valeur qu’on lui attache car il est généralement sous-entendu que cet équilibre est un état favorable à rechercher, souhaitable” (71). Terwijl hij ook stelt: “Dans l’équilibre la vie n’aurait jamais pris naissance, la complexité croissante des formes n’aurait pu apparaître. C’est au contraire dans un déséquilibre constant, comme celui d’un homme qui, poussé dans le dos, court après son centre de gravité pour ne pas tomber, que la vie a été possible” (67).

In het verleden was het klassieke schoonheidsideaal gebouwd op evenwicht en symmetrie en een van de aspecten van de moderne kunst die door het publiek blijkbaar het moeilijkst aanvaard wordt, is precies die breuk met symmetrie en evenwicht. De kunstenaar noch zijn publiek ontsnappen immers aan de dwang van de analo-

gie, ook zij vallen ten prooi aan de behoefte om ‘terug te zien wat ze reeds eerder zagen’. Het opzoeken van niet-evenwicht situaties, het vallen, het tonen van gestuite of afgeremde bewegingen: in de moderne dans bijvoorbeeld is dit schering en inslag. Paul Virilio noemt de beweging “rien d’autre qu’un déséquilibre entretenu” (59) en René Thorn omschrijft de dans als “l’instabilité contrôlée” (78). Uit hun verband gerukte teksten, onafgemaakte handelingen, personages die zich als een reeks fragmenten van personen presenteren: dit zijn onder andere ingrediënten waarmee het actuele theater werkt. Het begrip ‘schoonheid’ heeft hierdoor een andere inhoud gekregen waarvan de karakteristieken vandaag moeilijker dan ooit te omschrijven vallen.

Is ‘schoonheid’ een categorie waarmee de wetenschap rekening houdt? Wordt een bepaalde theorie verkozen boven een andere, omdat ze ‘schoner’ (harmonischer? vormelijk evidenter? congruenter?) is? Daar waar de theorie in kunst iets is wat meestal na het kunstwerk ontstaat (eerst door het landschap lopen, pas daarna het van bovenaf bekijken), is er in de actuele wetenschap ook een werkwijze waarin eerst vaak op mathematische wijze een theorie wordt geformuleerd die pas veel later kan waargenomen of via andere wegen bewezen worden. Wie heeft er al ooit een ‘zwart gat’ gezien? Alleszins moet de wetenschap vandaag ook een grote praktische activiteit ontwikkelen om haar theorieën van een bewijs te voorzien; er moeten bijvoorbeeld reusachtige telescopen en even reusachtige deeltjesversnellers gebouwd worden. De wetenschapper zit niet meer alleen in zijn kamertje te denken, hij doet. Ook hiermee komt hij dicht bij de ‘doende’ kunstenaar.

8. Techniek in de kunst

Techniek heeft een invloed op kunst die in essentie niet verschilt van de invloed uitgeoefend op andere gebieden van de samenleving. Hier, net als elders, worden technische verworvenheden in het werk geïntegreerd en kunnen zij aanleiding geven tot wezenlijke artistieke vernieuwingen. De uitvinding van het elektrische licht lag aan de basis van een vernieuwing in het denken over scenografie, een denken dat via verdere technische ontwikkelingen (lichtorgel, diverse soorten spots, enzovoort) kon worden uitgebouwd. In dat deel van

de kunst waarin de artistieke motieven niet door commerciële of andere drijfveren overvleugeld worden, gebeurt het invoeren van nieuwe technieken en materialen op een weloverwogen wijze. Iets 'moet' niet gebruikt worden, omdat het nieuw is en iedereen erover spreekt en iedereen het heeft, maar iets 'kan' gebruikt worden, omdat het door zijn specifieke eigenschappen een essentiële bijdrage kan leveren tot wat de kunstenaar wil zeggen.

De introductie van nieuwe media zoals fotografie en film heeft uiteraard een zeer grote impact gehad op respectievelijk de schilderkunst en het theater, een impact die door 'de oude media' meestal onvoldoende wordt onderkend. Het ligt voor de hand dat wat het theater aangaat zijn taken 'moeten verschuiven' door het bestaan van de televisie en de plaats die zij in het leven der mensen inneemt.

Maar ook de integratie van minder allesomvattende technische verworvenheden is geen oppervlakkig of vrijblijvend proces. Het kan raken aan de kern van de creatie of het kan de tijdens die creatie gehanteerde werkwijzen ingrijpend veranderen.

- Door de manier waarop zij de verworvenheden van de videokunst in haar theaterwerk heeft binnengebracht, kon Liz LeCompte van de New Yorkse Wooster Group de dramaturgie van haar voorstellingen op ongekenne wijze verrijken. Beelden van 'werelden buitenaf', gelijktijdige gezichtspunten door het opstellen van camera's op verschillende plaatsen van de scène, dialogen tussen 'echte' en 'beeld' personages... Het aantal parameters waarmee in de voorstellingen een structuur kon opgebouwd worden, werd door het invoeren van de video aanzienlijk verhoogd.
- De uitvinding van een vinylachtige stof waaruit een danstapje aan de lopende meter kon worden geproduceerd, heeft de choreografische mogelijkheden van de moderne dans veel complexer gemaakt. Bewegingen op de vloer waren vroeger uit den boze: de splinters van de houten theaterpodia maakten dat soort bewegingen onmogelijk; vallen was toen echt een ongeluk. De gladde materie van de vinyl tapijten gaven aan choreografen de kans 'de vloer te veroveren' en hun ruimtelijke mogelijkheden aanzienlijk uit te breiden.

- In de productie *Sardou/Wilde/Shaw* heeft Jan Joris Lamers van Maatschappij Discordia drie toneelstukken in een voorstelling samengebracht. Volgens een ingenieus patroon passen ze in elkaar: een 'oefening in gelijktijdigheid'. Jan Joris Lamers: "Toen ik wist hoe ik het moest doen, ging het heel snel: de computer doet het gewoon, terwijl ik vroeger een heel atelier vol papiertjes nodig had" (64). Tekstverwerkingsprogramma's hebben dus onmiskenbaar een invloed op het schrijven en de dramaturgie van theaterteksten, al was het maar dat zij de snelheid – en dus ook de haalbaarheid – van een project merkkelijk vergroten.
- Enzovoort

9. Wetenschap in de kunst

Dat er in de kunst verworvenheden van/uit de wetenschap worden gebruikt is geen nieuw gegeven.

- Wiskunde lijkt door de eeuwen heen tot de essentiële bouwstenen van de muziek te behoren. Het werk van Bach bijvoorbeeld getuigt van een ware mathematische genialiteit.
- Sinds de Oudheid werd de bijzondere getalsverhouding 'de gulden snede' door een pleiade van schilders aangewend. Componisten – van Bach over Bartok tot Andriessen – integreerden deze 5:8 verhouding in hun muziek; Eisenstein gebruikte ze in zijn films; Anne Teresa De Keersmaeker zoekt er vandaag steun in voor de structuur van haar choreografieën.
- Enzovoort.

Vandaag lijken de ontleningen aan de wereld van de wetenschap in de kunsten nog veelvuldiger voor te komen; in feite maakt dit fenomeen deel uit van een algemene houding van grote openheid in de keuze van de artistieke bouwstenen. De hedendaagse kunstenaar beschouwt de hele wereld als zijn werkterrein, een wereld die voor hem/haar niet meer geordend is, waaruit hij/zij naar believen die fragmenten bijeen plukt waardoor hij/zij zich geraakt weet en waaruit dan een nieuwe orde – die van het kunstwerk – wordt op-

gebouwd. Direct of indirect wordt hierbij ook gebruik gemaakt van wetenschappelijke gegevens.

- Paul Klee had in zijn werk een grote interesse voor wiskunde en akoestische fysica, die hij ook aan zijn leerlingen trachtte door te geven: “The lectures and exercises that he presented to his students frequently dealt with problems in analytical geometry, spherical trigonometry, mechanics, statics, dynamics and related disciplines” (Kaplan 48-49).
- In het werk van Merce Cunningham vindt men overeenkomsten met de inzichten van de quantumfysica en de chaostheorie; zo kan bijvoorbeeld elk punt van de choreografische ruimte voor hem een middelpunt zijn.
- Voor William Forsythe kan zelfs elk punt van het lichaam een middelpunt zijn, waardoor de mogelijkheden van het klassieke dans vocabularium sterk worden uitgebreid.
- Edgar Varèse beschreef in een tekst getiteld “The liberation of sound” dat, gezien hij de muzikale vorm als een resultante beschouwde, er een grote overeenkomst bestond tussen de ontstaanswijze van zijn composities en het verschijnsel van de kristallisatie.²
- Kristallisatie als structureringsprincipe lijkt me terug te vinden in verschillende recente voorstellingen: kernen opbouwen, partiële structuren uitwerken die min of meer worden vastgelegd en vervolgens beginnen spelen met hun plaats in de globale structuur, die open blijft, die vaak zelfs helemaal niet op absolute wijze gefixeerd wordt.
- De beschrijvingen die neuropsychiater Oliver Sacks van zijn patiënten geeft, vormden het uitgangspunt voor het stuk *A kind of Alaska* van Harold Pinter, voor de voorstelling *L’Homme qui* van Peter Brook, voor de film *Awakenings* van Penny Marshall... Ook regisseur Guy Cassiers laat zich in zijn werk vrij rechtstreeks inspireren door de problemen in verband met zintuigen en geheugen zoals die door Sacks en Lurija werden beschreven.

- Choreograaf Steve Paxton baseert heel wat van zijn bewegingsmateriaal op de spiraalvorm en verwijst hierbij expliciet naar de DNA-structuren.
- In de Kaaitheater-productie *Wittgenstein Incorporated* (Peter Verburgt, Jan Ritsema, Johan Leysen) wordt de logica van Wittgenstein uitgerafeld. Deze filosoof oefent algemeen en door zijn denkbeelden en door de morele kracht van zijn leven een grote invloed uit op vele hedendaagse kunstenaars.
- In Jan Fabres *Sweet Temptations* komen twee personages in rolstoel voor die in feite direct refereren aan Stephen Hawking.
- Enzovoort.

De rij van voorbeelden zou nog lang kunnen worden voortgezet. Of er ook omgekeerd – van de kunst naar de wetenschap – over een beïnvloeding gesproken kan worden, daarover zouden wetenschappers moeten berichten. Banden tussen filosofie en wetenschap zijn er uiteraard wel. Is het feit dat men de naam ‘quark’ – waarmee deeltjes aangeduid worden die kleiner zijn dan protonen – aan *Finnegan’s Wake* van Joyce ontleende, een aanduiding? Welke invloed op hun werk hadden de gesprekken die Einstein en Heisenberg met dichter Rabindranath Tagore voerden? En die van Einstein met Le Corbusier? Freud schreef in een brief aan Arthur Schnitzler: “De wortels van uw werk zijn mij griezelig vertrouwd. [...] Ik geloof dat u zelf in feite een buitengewoon eerlijke, onpartijdige en onverschrokken dieptepsycholoog bent.” (geciteerd in Van Amerongen XII). Hebben Schnitzlers theaterstukken werkelijk een impact gehad op Freud?

10. Terug naar af, het verhaal van Rebecca

Er is in al de verhalen die Oliver Sacks over zijn patiënten neergeschreven heeft, een dat misschien niet zo spectaculair is, maar dat op beeldende wijze vertelt hoe diep kunst en wetenschap in elke mens aanwezig/geworteld zijn en in feite stukken zijn van een ondeelbaar geheel. Het gaat om het verhaal van Rebecca, een negentienjarig joods meisje met een IQ van nauwelijks 60 (194-203). Sacks vertelt hoe hij haar bij de eerste ontmoeting vanuit zijn neurologische kennis

en stramien en vooral beschouwt als “een verzameling handicaps en gebreken”. Later ziet hij haar op een lenteochtend op een bank zitten. Ze vertelt hem hoe mooi de wereld is. Op dat moment ervaart Sacks haar plots als een “gaaf geheel”. Dit meisje dat vooral “een volkomen mens” wordt op het moment dat ze verhalen hoort, dat ze kan dansen of toneelspelen, wordt net als de andere patiënten onderworpen aan allerlei tests en oefeningen. Na een tijdje komt ze Sacks melden dat ze niet meer mee wil doen aan de lessen en werkgroepen omdat die haar niet helpen een eenheid in zichzelf te vinden. Ze kijkt naar het vloerkleed van de spreekkamer en zegt: “Ik ben als een levend vloerkleed. Ik heb een patroon, een ontwerp nodig zoals u dat op dat kleed hebt. Ik val uit elkaar, ik rafel, tenzij er een ontwerp is.” Sacks’ vertelling maakt duidelijk hoe Rebecca hem zijn vooropgezette theorieën, zijn reeds verworven wetenschap overboord doet gooien en hoe hij het inzicht verwerft dat elk levend wezen zijn eigen ordeningsprincipe kent – voor Rebecca was dat het narratieve, het dramatische, de kracht van muziek. Deze vaststelling vormt de grondslag van Sacks’ streven naar een ‘wetenschap van het individuele’, die haar tegenhanger vindt in de wijze waarop een kunstenaar in elk kunstwerk op zoek gaat naar de uniciteit, naar het ene, het eigene, het onvervreemdbaar individuele.

Wellicht zijn we hiermee ‘terug bij af’: we zoeken naar een eenheid tussen kunst en wetenschap, we zoeken opnieuw naar een analogie, naar ‘een groot geheel’, maar misschien moeten we bij dat zoeken wel de wereld op zijn kop zetten, hem ondersteboven lezen. Misschien moet er vandaag niet gezocht worden naar het grote overkoepelende geheel, maar naar een geheel dat zich – als bij een hologram – in elk deeltje aanwezig weet. Want structuren bevatten emotie, wiskundige functies hebben een ziel en natuurkunde is ook poëzie. Alles zit in alles: kunst = wetenschap = de wereld = het leven. Een grote tautologie.

De artistieke daad, zei Kurt Schwitters, is er steeds een van ondergeschikt maken, niet van overheersen (Bernlef 1991, 36). Ik vermoed dat het in de wetenschap net eender gaat. De dagen van de grote (zelf)zekerheden die alles in een keer willen omvatten zijn voorbij, zowel voor de kunst als voor de wetenschap: we worden achtergelaten met meer vragen dan antwoorden. Het is tijd nu voor een bescheidener denken, waarin de eenvormigheid plaats maakt voor het verbrokkelde-complexe, waarin de eenheid meer gevoeld wordt

dan beleden, waarin aandacht overtuiging vervangt, waarin het geheim nog een hoekje heeft en waarin de verbeeldingskracht, bevrijd van de ijzeren banden om haar hart, de behoedzame of roekeloze stappen zet die zij nodig acht. “Notre devoir d’homme est, partout et en tous lieux, de lutter contre l’entropie, contre la douleur et la mort, en sachant bien que s’attacher à des structures existantes, à un ordre existant, c’est justement faire le jeu de la douleur et de la mort. Notre devoir est simple au fond, il consiste à oublier notre force, pour utiliser notre imagination” (Laborit 134).

Geciteerde werken

Bernlef, J.. *Op het noorden*. Amsterdam: Querido, 1987.

Bernlef, J. *Ontroeringen*. Amsterdam: Querido, 1991.

Calvino, Italo. *Het kasteel van de kruisende levenspaden*. Amsterdam: Bert Bakker, 1982.

Chauviré, Christiane. *Ludwig Wittgenstein*. Paris: Les Contemporains-Seuil, 1989.

Heisenberg, Werner. *Ordnung der Wirklichkeit*. München-Zürich: Piper, 1989.

Kaplan, Andrew. *Paul Klee/Art & Music*. Ithaca & London: Cornell, 1987.

Laborit, Henri. *Biologie et structure*. Paris: Gallimard, 1968.

Lamers, Jan Joris. "Toneelspelen is in eerste instantie gewoon lezen en daarna iets doen". *Theaterschrift 2: 'De tekst en zijn varianten'*. Brussel: Kaaithheater, 1991: 59-68.

Prigogine, Ilya en Isabelle Stengers. *Orde uit chaos*. Amsterdam: Bert Bakker, 1987.

Prigogine, Ilya. Lezing in het Museum voor Schone Kunsten te Brussel op 25 januari 1991.

Sacks, Oliver. *De man die zijn vrouw voor een hoed hield*. Amsterdam: Meulenhoff, 1988.

Thom, René. "Interview". In *Danses tracées*, Laurence Louppe et. al., Paris: Dis Voir, 1991. 78.

van Amerongen, Martin. *Forensen tussen literatuur en wetenschap*. Utrecht en Antwerpen: Veen, 1990.

Virilio, Paul. "Interview". In *Danses tracées*, Laurence Louppe et. al., Paris: Dis Voir, 1991. 59.

Xenakis, Iannis. *Arts/sciences: Alliances*, Casterman, 1979.

Deze tekst is oorspronkelijk verschenen in: Baeten, Els en Dirk Diels (reds.), *Het gemurmel van de muze: Over kunst en werkelijkheid*, Antwerpen/Baarn, 1993: 65-78. Hernomen

in: Van Kerkhoven, Marianne, *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, Leuven: Van Halewyck. 2002: 111-125.

Noten

1 "Bijvoorbeeld het losgevroren rotsblok dat aan de bergwand op een punt balanceert, het kleine vonkje dat het grote bos in vuur en vlam zet, het kleine woord dat de wereld aan het vechten brengt, het kleine beetje scrupules dat een man ervan weerhoudt te doen wat hij wil, de kleine spore die de hele aardappeloogst verwoest, het karaktertrekje waardoor we een filosoof worden in plaats van een krankzinnige. [...] Alle grote gevolgen van menselijke handelingen berusten op het uitbuiten van deze bijzondere punten wanneer ze optreden." Geciteerd in Prigogine en Stengers 95-96.

2 In dit artikel citeert hij de definitie van kristallisatie van een professor in delfstofkunde van Columbia University: "The crystal is characterized by both a definite external form and a definite internal structure. The internal structure is based on the unit of crystal which is the smallest grouping of the atoms that has the order and composition of the substance. The extension of the unit into space forms the whole crystal. But in spite of the relatively limited variety of internal structures, the external forms of crystals are limitless. Crystal form itself is a resultant [dit is exact het woord dat Varese gebruikte met betrekking tot zijn muzikale vormen, MVK] rather than a primary attribute. Crystal form is the consequence of the interaction of attractive and repulsive forces and the ordered packing of the atom."

Het repertoire van de hedendaagse mens is de wereld en de kunstenaar is vandaag een van zijn meest gepassioneerde onderzoekers.

Marianne Van Kerkhoven

"Statement." Bleeker, Maaïke, Lucia Van Heteren, et al, (reds).
De theatermaker als onderzoeker. Amsterdam University Press
2006, 19.

Het primaat van de praktijk.

In gesprek met Marianne Van Kerkhoven

-- Liesbeth Groot Nibbelink --

“Het primaat van de praktijk – In gesprek met Marianne van Kerkhoven” is een ingekorte en bewerkte versie van een interview uit 2004 waarin Liesbeth Groot Nibbelink met Marianne Van Kerkhoven in gesprek gaat over haar loopbaan en werkzaamheden, met accent op haar werk bij het Kaaitheater in de jaren 1980, voor het online platform *Dramaturgy Database* van Universiteit Utrecht. Het interview gaat onder meer over een aantal verschillen en overeenkomsten tussen het politieke theater van de jaren 1970 en Van Kerkhovens werk bij het Kaaitheater in de jaren 1980, haar visie op dramaturgie en de relatie tussen opleiding en praktijk. Het interview start met een korte inleiding waaruit blijkt dat het werk van Marianne Van Kerkhoven ook het onderwijs over dramaturgie blijvend inspireert.

Kernwoorden: dramaturgie, Kaaitheater, theorie en praktijk, opleiding theaterwetenschap

Inleiding

In 2004 toog ik naar het Kaaitheater in Brussel voor een interview met Marianne Van Kerkhoven. Ik was bezig met een reeks interviews met dramaturgen, waarbij ik aan elk van hen de onmogelijke maar toch ook zeer vruchtbare vraag ‘wat is dramaturgie’ stelde en via een gesprek over specifieke projecten en expertise inzicht wilde creëren in de reikwijdte van het beroep. Ook al richtte ik me specifiek op de Nederlandse dramaturgiepraktijk, Marianne Van Kerkhoven mocht in die verzameling toch zeker niet ontbreken. Het werd een bijzondere reeks, waarbij me steeds weer opviel hoe sterk de invulling van het beroep samenviel met het karakter van de geïnterviewde. Het gesprek met Marianne was verrijkend en inspirerend; een aantal opmerkingen heb ik in de jaren daarna nog vaak aangehaald in mijn dramaturgielessen aan de Universiteit Utrecht, zoals haar kritiek op de uitwassen van institutionele verstarring, en haar observatie dat er ruimte moet zijn voor differentiatie in collectieve werkvormen, wil het collectief kunnen blijven bestaan.

Elk jaar geef ik op de Universiteit Utrecht de cursus ‘Dramaturgie en scenografie’. Elk jaar start ik die cursus met het werk van Marianne Van Kerkhoven. We lezen enkele teksten uit haar boek *Van het kijken en van het schrijven* (2002), ik vertel over haar enorme rol van betekenis voor het Nederlandstalige theater- en danslandschap en dramaturgie in het bijzonder, over haar grote maatschappelijke betrokkenheid en vooral: over attitude. Haar teksten zijn nog altijd actueel als demonstratie van wat dramaturgie kan zijn, van een organisch heen en weer bewegen tussen theorie en praktijk, de rijkdom van haar bronmateriaal en opnieuw: van attitude.

Dramaturgie is niet eenvoudig te duiden, het is een ‘slippery term,’ zo constateren Cathy Turner en Synne K. Behrndt in *Dramaturgy and Performance*, eveneens geïnspireerd door Marianne Van Kerkhoven (18). Omdat je in lessen over dramaturgie toch ergens moet beginnen start ik vaak met een driedeling: ten eerste is er de dramaturgie van een min of meer afgerond project of voorstelling, waar het begrip verwijst naar ordenings- en compositieprincipes die leiden tot een betekenisvolle samenhang – dat wat Marianne in het interview hierna de ‘bezielde structuur’ noemt. Ten tweede is dramaturgie een essentieel element van elk creatief maakproces, gericht op het onderzoeken van wat je wilt maken en uitdrukken, hoe je dat doet,

welke vorm je daaraan geeft en welke condities daarvoor nodig zijn. En dan is er ten derde nog zoiets als attitude: een intense en diepgaande betrokkenheid bij wat je aan het maken bent, bij de mensen met wie je maakt, en met de wereld waarin je maakt. Die attitude is voor mij onlosmakelijk verbonden met Marianne Van Kerkhoven; het leeft door in haar teksten, in de mensen die met haar hebben gewerkt, en in de verhalen die we over haar blijven vertellen. Ik denk hierbij in het bijzonder aan studenten die stage liepen bij Marianne, en daarna aangestoken leken door eenzelfde ‘vonk’, getekend door een niet-aflatende passie voor het vak, een geïntensiverd bewustzijn voor het kritisch potentieel van theater, en een grote zorgvuldigheid in het samenwerken met anderen en in het schrijven en spreken over theater. Die gevoeligheid voor de wereld waarin theater wordt gemaakt is ook een belangrijke inspiratiebron voor ons dramaturgie-onderwijs. Dit heeft onder meer geleid tot de ontwikkeling van een relationele methode voor dramaturgische analyse, waarin Van Kerkhovens bekende onderscheid tussen kleine en grote dramaturgie actief mee resoneert (Groot Nibbelink en Merx.) Zoals in het interview hierna ook kort aan de orde komt heeft de kleine dramaturgie betrekking op de interne structuur van een specifieke voorstelling, terwijl de grote dramaturgie verwijst naar de relaties tussen voorstelling en de wereld rondom. De verwevenheid van beide komt mooi samen in Van Kerkhovens gevleugelde woorden “het theater ligt in de stad en de stad ligt in de wereld en de wanden zijn van huid”.¹

Elk jaar ontspint zich in bovengenoemde cursus vroeg of laat – vaker vroeg dan laat – een discussie over de relatie tussen theorie en praktijk. De studenten op de universiteit voelen zich enorm aangesproken door dat middengebied tussen denken en doen, waar theorie direct praktisch kan worden, waar je in gesprek kan ontdekken waar dat denkende, vragende, altijd-actieve brein goed voor is – dat brein waarmee ze zich ooit hebben aangemeld voor de universiteit – en hoe dat waarde kan hebben in de praktijk. Ze vragen zich af waarom er niet veel intensiever wordt samengewerkt met de studenten van de toneelscholen en dansacademies, vaak letterlijk slechts een paar deuren verderop – precies de vraag die Marianne ook stelt. Er zijn zeker initiatieven die leiden tot contact en uitwisseling, maar meer dan incidentele samenwerking lijkt er niet in te zitten. Daarvoor zijn de leerdoelen en eindtermen toch te uiteenlopend, zijn op institutioneel niveau de structuren wellicht te statisch en rigide.

In het licht van dit alles is het des te meer bijzonder dat in 2010 de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht en de Universiteit Utrecht de handen ineen sloegen en Marianne Van Kerkhoven uitnodigden voor een bijzonder hoogleraarschap. In het kader van die bijzondere leerstoel organiseerde zij in Utrecht drie marathon-interviews met theatermakers die via hun werk ook reflecteren op het theater zelf (Kris Verdonck over de verwevenheid van theater en technologie, Jan Joris Lamers over de kunst en het ambacht van de toneelspeler en Gerardjan Rijnders over montage-theater), vergelijkbaar met de theatermakende 'theorie-dragers' die in de *Theaterschrift*-serie aan het woord komen en waar Marianne in het interview over vertelt. Verder werkte ze in deze periode samen met Anoeek Nuyens aan het boek *Listen to the Bloody Machine* (2012). Dit boek documenteert het creatieproces van Kris Verdoncks *End* (2008), een apocalyptische 'techno-opera' waarin naast acteurs en dansers ook zelfstandig bewegende machines en hybride combinaties van mens en technologie over en achter het podium bewegen, elk in een eigen ritme en parcours verwijzend naar situaties van eindigheid en verval. Het boek bevat interviews met een breed scala aan betrokkenen in het maakproces, waarbij in het bijzonder de ontwerpersrol van technici naar voren komt. Mede door haar intensieve samenwerking met Kris Verdonck in de laatste fase van haar loopbaan komt Marianne tot de bevinding dat publiek vaak niet zo vaardig is om techniek te lezen; het boek is ook bedoeld om de rol van technologie in maakprocessen open te leggen en zo handvaten te geven om preciezer naar de werking van technologie in een voorstelling te kunnen kijken.

In 2015 schrijft dramaturg Erwin Jans een overzichtsartikel over het werk van Marianne Van Kerkhoven, op uitnodiging van webplatform *Sarma.be* en *Kaaitheater*, die samenwerken aan een anthologie van al haar artikelen, een bijdrage die in dit nummer van *Documenta* heruitgegeven wordt. Jans observeert dat Van Kerkhoven weliswaar vaak spreekt over de relatie tussen theorie en praktijk, maar dat niet altijd duidelijk is wat nu met 'theorie' wordt bedoeld: gaat dat over filosofie, over (theater)wetenschap, over reflectie, of 'gewoon' over het samengaan tussen denken en doen (Jans)? 'Theorie' lijkt inderdaad een nogal fluïde begrip, belangrijker vind ik zelf dat veel mensen net geïnspireerd raken door dat tussengebied, en dat ik studenten zie opveren bij de teksten van Marianne van Kerkhoven. Opeens lijken ze te snappen wat ze aan het leren zijn. Ik snap hun vraag waarom er niet meer samenwerking met makers is. Elk jaar

heb ik wel eens een visioen van een heel andere vorm van dramaturgie-onderwijs. Ik denk aan een alternatieve universiteit waarin geen toetsen, lesroosters en eindtermen zijn, waar we ons in alle tijd en rust verdiepen in ontwikkelingen in het theater, in de vragen die theater- en dansmakers via hun werk aan de wereld stellen, en hoe we via die vragen en observaties ontdekken welke kennis de studenten nodig hebben om die ontwikkelingen te kunnen begrijpen en beschrijven. Het zou een wat rommelige en open werkruimte kunnen zijn, een soort Dramaturgisch Atelier waar een hedendaagse variant van een meester-gezelstructuur bestaat (waarin ook best meerdere meesters en gezellen aanwezig kunnen zijn, een soort collectieve werkplaats waar het niet om hiërarchie gaat, wel om het doorgeven van ervaring), waar we in het werk zelf vast kunnen stellen wat er nodig is om een volgende stap te kunnen zetten. Waar in het werk zelf wordt geleerd, in plaats van dat vooraf vastgelegd wordt wat er zoal geleerd moet worden. Waar we de tijd nemen om zaken vanuit een open en nieuwsgierige houding te onderzoeken en we aan den lijve kunnen ervaren dat dramaturgie altijd doorloopt, als een oneindig, met passie beleden continuüm – net als Marianne van Kerkhoven het beschrijft in dit interview, waarin we spreken over haar werk bij het Kaaitheter, met accent op de jaren 1980, over haar visie op dramaturgie en over de relatie tussen opleiding en praktijk.

Loopbaan & werkzaamheden

Sinds eind jaren 1960 werkt u als dramaturg. Heeft u daaraan voorafgaand een opleiding gevolgd die vergelijkbaar is met Theaterwetenschap?

De opleiding Theaterwetenschap bestond destijds nog niet. Ik heb Germaanse filologie gestudeerd aan de Vrije Universiteit van Brussel. Bij die opleiding was er destijds geen of minimale aandacht voor theater, en als die er was dan ging dat vooral over de theatertekst. Theaterwetenschap is immers voortgekomen uit de literatuurwetenschap. Na mijn afstuderen heb ik één jaar in het onderwijs gewerkt, daarna ben ik samen met Pol Arias gevraagd om als dramaturg te beginnen in de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) in Antwerpen. Dat was in 1969. Ik ben daar maar één jaar gebleven, mijn

collega Pol Arias is ook weggegaan na dat jaar. Ik ben weggegaan omdat ik erg botste met die grote vastgeroeste theaterstructuur, met die routine van ‘we kiezen een tekst en we zetten die op de scène met de acteurs die vrij zijn’, met die hele hiërarchie, met het functioneren op basis van allerlei andere dan artistieke motieven: dat was toch heel anders dan wat ik mij van theater maken voorstelde. Vanaf dat moment ben ik in het politieke theater aan het werk gegaan, aanvankelijk op amateurbasis. Niemand kon immers leven van die bezigheid; subsidies voor dat soort theater waren er niet. De politieke theatergroepen in Vlaanderen hebben in de jaren 1975 en 1976 subsidie gekregen en later uiteindelijk hun elan verloren. Begin jaren 1980 ben ik hier in Brussel een band aangegaan met een nieuwe generatie van theater- en dansmakers. Eén van de belangrijkste structuren in de ontwikkeling van de podiumkunsten vanaf de jaren 1980 was het Kaaitheter, waar ik nu nog altijd werk.

Hoe is het Kaaitheter precies ontstaan?

Het Kaaitheter is een fusie van het Kaaitheterfestival en de vereniging Schaamte. Het Kaaitheterfestival was een tweejaarlijks festival waar internationale groepen uitgenodigd werden. In de periode van 1977 tot 1985 zijn er (tweejaarlijks) vijf festivals geweest. Je moet je daarbij inbeelden dat de situatie toen ongelooflijk verschilde met die van nu. Dat festival was één van de weinige gelegenheden waarop wij hier in Vlaanderen buitenlands werk te zien kregen. We kunnen ons dit vandaag nog nauwelijks voorstellen. De kennismaking met buitenlands werk heeft een heel sterke impact gehad op het Vlaamse theater. Hugo De Greef stelde dat festival samen en was tegelijkertijd de animator van de kunstenaarsvereniging Schaamte: een soort productiehuis van het eerste uur waarin verschillende kunstenaars een onderkomen vonden. Hugo De Greef was de bindende kracht tussen het festival en het productiehuis. Schaamte had een op dat moment erg vernieuwende manier van functioneren: de kunstenaars en groepen die er werkten waren artistiek autonoom maar financierden samen een gemeenschappelijke administratie en technische ondersteuning. Ze steunden elkaar financieel: ze hadden wel aparte boekhoudingen, maar wie met een productie op tournee ging en dus geld binnenbracht, hielp de anderen voort die op dat moment aan een nieuwe productie werkten en dus geen inkomsten hadden. Van die groep kunstenaars maakten deel uit: Anne Teresa De Keersmaeker en Rosas; de groep Radeis met Josse De Pauw en

Dirk Pauwels; het Epigonteater zlv² van Jan Lauwers dat later Needcompany ging heten; en ook Franstalige kunstenaars – ook dat was op dat moment uitzonderlijk – zoals de choreografe Michèle Anne De Mey. Eind jaren 1980 zijn het festival en Schaamte gefuseerd tot Kaaitheater: een productie- én een presentatiehuis. Ik had eind jaren 1970, begin jaren 1980 als assistente gewerkt aan de Vrije Universiteit te Brussel op een project omtrent politiek theater. Daarna ben ik eerst als vrijwilliger voor het Kaaitheaterfestival beginnen te werken. Ik was dus daar ‘in huis’, ontmoette de kunstenaars van Schaamte. Vanuit die gesprekken is het werk als dramaturge voor hun voorstellingen zich heel organisch beginnen ontwikkelen. Op die manier heb ik met Anne Teresa De Keersmaeker gewerkt, met Josse De Pauw en met Jan Lauwers. Later kwamen daar Jan Ritsema, Peter van Kraaij en Guy Cassiers bij. Dat is alles letterlijk ‘gegroeid’. De samenwerking met Jan Lauwers bijvoorbeeld is begonnen omdat hij mij vroeg of ik een tekst wilde schrijven voor het programmaboekje bij één van zijn voorstellingen. Om die tekst te schrijven is er een gesprek geweest en van daaruit is de samenwerking zich beginnen ontwikkelen. Met Anne Teresa De Keersmaeker verliep dat op een gelijkaardige manier: ik heb een artikel over haar werk geschreven, op die manier zijn we in gesprek geraakt en toen ze in 1985 begon te werken aan *Bartók/Aantekeningen* vroeg ze me daarvan de dramaturgie te doen. Gedurende een aantal jaren daarna hebben we heel intensief samengewerkt. Groepen als Rosas en Needcompany werden op den duur te groot om binnen het Kaaitheater te blijven functioneren: zij hadden de armslag van een eigen structuur nodig. Dirk Pauwels vertrok naar Gent waar hij Victoria ging leiden; Josse De Pauw ging zijn eigen weg. Zij zijn uitgezwemd. Ik ben bij het Kaaitheater gebleven.

***Welke positie had of heeft u als
dramaturg binnen het Kaaitheater?***

In het Kaaitheater heb ik de mogelijkheden en de kansen gekregen om uit te bouwen wat voor mij dramaturgie is of kan zijn. Dat is voor mij heel belangrijk geweest; daar ben ik Hugo De Greef, de eerste directeur van het Kaaitheater, nog steeds dankbaar voor. Het Kaaitheater was in het begin voornamelijk een productiehuis, waar voorstellingen vanaf nul werden opgebouwd. Aan de ene kant was er een dramaturgie specifiek gericht op de producties, op de vloer, dat noem ik de kleine dramaturgie; maar aan de andere kant heb ik

– in samenspraak met Hugo – ook zoiets als een grote dramaturgie ontwikkeld: het helder krijgen van hoe je als huis naar buiten komt, van wat de filosofie is van waaruit je werkt. Ik heb altijd de behoefte gehad om te reflecteren op wat we aan het doen waren, en veel over theater en dans geschreven. Zo heb ik vanuit het Kaaitheater *Theaterschrift* opgestart: een viertalig tijdschrift waarvan de nummers rond een thema telkens een aantal artikelen en interviews met kunstenaars groepeerden. Het schrijven over theater karakteriseert je tot een bepaald soort dramaturg. Er zijn ook dramaturgen die dat niet doen, die bijvoorbeeld meer vertalingen of bewerkingen maken. Maar de meeste voorstellingen waaraan ik heb meegewerkt zijn toch van het *work in progress* type: we starten met allerlei materialen en zoeken tijdens het werken waar we uitkomen.

Sinds 1993 beschikt het Kaaitheater over twee infrastructures: een grote zaal van zevenhonderd zitplaatsen en de Kaaitheaterstudio's waar het eigenlijk allemaal begonnen is, met honderd zitplaatsen. De realiteit van Kaaitheater is ingrijpend veranderd toen we die grote zaal verwierven en de studio's zo ingericht werden dat we er ook voorstellingen konden geven. Daardoor heeft het receptieve werk, het programmeren en uitnodigen van mensen, een groter aandeel gekregen in de werkzaamheden dan het produceren. Vanwege deze gewijzigde situatie en de gewijzigde directie in 1998³ was het opnieuw een intensief zoeken naar wat dramaturgie in zo'n context kon betekenen. Aanvankelijk wist ik het echt niet: in de eerste periode na 1998 was er op het eerste gezicht minder werk voor mij. Ik heb toen de afspraak gemaakt dat ik zelf naar opdrachten buiten Kaaitheater zou zoeken, maar toch verbonden kon blijven met het werk van het huis. De kunstenaars waarmee binnen Kaaitheater intensief wordt samengewerkt zijn voor een deel dezelfde als vroeger, maar voor een deel ook niet en er vinden constant nieuwe ontmoetingen plaats met mensen die hier langskomen. Op dit moment heb ik opnieuw een langere termijn samenwerking met enkele jonge kunstenaars: zowel in dans, theater als performance. Je trekt natuurlijk makkelijker op met mensen van je eigen generatie, die dezelfde tijd hebben meegeemaakt en misschien dezelfde ervaringen en inzichten delen. Maar afgaande op mijn huidige ervaringen blijkt het niet uitgesloten dat leeftijdsverschil te overbruggen.

Over dramaturgie

Wat is dramaturgie?

Ik vind het heel moeilijk om daar in het kort een antwoord op te geven. Ik kom altijd op diezelfde woorden terug: het is een bewustzijn en een praktijk. Bewustzijn wil zeggen dat je reflecteert, kijkt naar, dus toch een beetje theoretisch bezig bent. Maar het is ook een heel praktische bezigheid. Je staat eigenlijk tussen theorie en praktijk. Dat is wat je doet als dramaturg. Als je het hebt over de dramaturgie van een voorstelling, dan is dat voor mij zoiets als de bezielde, doorademde structuur. In *Theaterschrift* nr. 5-6 'Over dramaturgie' (1994) zegt Jan Joris Lamers daar een aantal heel interessante dingen over. Hij zegt dat dramaturgie een continuüm is; eens dat je begrepen hebt wat het is, ben je er altijd mee bezig. Dramaturgie heeft heel veel te maken met het leggen van verbanden, met bruggen slaan. Jan Joris Lamers gebruikt het woord 'verbindingsofficier'. Als de choreograaf of regisseur de generaal is, dan is de dramaturg de verbindingsofficier.

Verbindingsofficier tussen voorstelling en buitenwereld?

Tussen de voorstelling en de buitenwereld, tussen de voorstelling en vorige voorstellingen, tussen de medewerkers, tussen de andere teksten van dezelfde auteur, tussen andere teksten uit het repertoire, tussen erfgoed en actualiteit, tussen theorie en praktijk, tussen binnenwereld en buitenwereld. Een eerste heel belangrijk moment van een voorstelling is de overgang van de repetitieruimte naar de plek waar de voorstelling getoond zal worden, waar je vaak een paar dagen eerder al in terechtkomt. Het tweede moment is die allereerste voorstelling zelf en hoe dan de reacties van het publiek op hun beurt gaan inwerken op die voorstelling. Daardoor verandert die voorstelling weer. Dat stopt nooit, het gaat door. Als dat niet gebeurt, als je alleen maar reproduceert, is het vreselijk saai. Een voorstelling gaat haar eigen leven leiden en dat wat ontstaat zal weer zijn invloed hebben op de volgende voorstelling.

Is het schrijven over voorstellingen of werkprocessen ook een deel van het verbindingsofficier zijn?

Ik schrijf omdat ik voortdurend probeer na te denken over een voorstelling, maar ook over het hele theaterlandschap – bijvoorbeeld

over de verhouding met Nederland en waarom de verhouding is veranderd – over wat er in de wereld gebeurt. In die zin is de politiek nooit weggeweest en is de maatschappij nooit weggeweest. Die is er altijd, in elke repetitieruimte zijn ramen en kieren waardoor die maatschappij binnenkomt.

Vindt u het schrijven een belangrijke activiteit, zou u graag willen dat meer dramaturgen schrijven over voorstellingen of repetitieprocessen?

Dat zou ik wel willen. Maar iedereen heeft zijn eigen interesses en temperament. Ik ben het type dramaturg dat dit soort reflectie heel belangrijk vindt. Het initiatief om *Theaterschrift* uit te geven is voor een groot deel daaruit ontstaan. Ik stelde op een gegeven moment vast dat wat mij betreft de belangrijke theatertheorie geschreven is door mensen uit de praktijk: Brecht, Stanislavski, Grotowski, Brook, Artaud... Ik denk niet dat de bruikbare theatertheorie door de academische wereld gemaakt kan worden; die nemen een ander standpunt in. Voor mij geldt toch het primaat van de praktijk: er is eerst dans vooraleer er danswetenschap kan ontstaan, in die volgorde. Je doet iets en dan denk je na over wat je gedaan hebt. Het bewustzijn daarvan neem je dan mee als je aan een volgend werk begint. Je kan die twee acties natuurlijk niet zo scheiden; terwijl je bezig bent is je hoofd natuurlijk ook bezig. Maar historisch gezien was er eerst dans en daarna danswetenschap. Dat is voor alle maatschappelijke gebieden zo. We hebben er in *Theaterschrift* voor gekozen om met interviews te werken. Ik wilde de ervaringen van kunstenaars, dat stuk theorie dat zij in zich dragen, als het ware aan hen ontfutselen. Er zijn niet veel kunstenaars bezig met het theoretiseren en doorgeven van hun eigen ervaringen; daar hebben ze vaak de tijd niet voor. In *Theaterschrift* wilde ik een neerslag van die ervaringen aanbieden.

Zijn er momenten in uw loopbaan die heel belangrijk geweest zijn voor uw ontwikkeling als dramaturg?

Dat is denk ik vooral de periode geweest waarin je zelf echt aan het ontdekken bent wat dramaturgie is en wat het kan zijn. De eerste keren dat je met iemand samenwerkt zijn altijd heel belangrijk. Ik heb met een aantal mensen een heel parcours afgelegd; in die zin zijn die eerste ervaringen van samenwerking natuurlijk cruciaal, want het is daar dat je beslist: dit kan en we gaan verder. De eerste samenwerking met Jan Ritsema bijvoorbeeld, bij *Wittgenstein In-*

corporated (1989) of met Guy Cassiers bij *Het liegen in ontbinding* (1993). Ik blijf er ook van overtuigd dat je niet de dramaturg van iedereen kan zijn. Ik zou heel moeilijk kunnen functioneren in een traditioneel gezelschap waar gezegd wordt: dit jaar doe je dit stuk met die regisseur en dat stuk met die regisseur. Het gaat toch om een ontmoeting. Er moet een affiniteit zijn, een stukje van je eigen wereld moet samenvallen met de wereld van die choreograaf of regisseur. *Bartók/Aantekeningen* (1986), de eerste voorstelling die ik met Anne Teresa De Keersmaeker heb gemaakt, was zo'n heel belangrijk moment. Daar hebben we heel veel vooraf over gepraat.

Hoe zijn jullie daarmee aan het werk gegaan?

Het basismuziekwerk van waaruit vertrokken werd was het vierde strijkkwartet van Béla Bartók, dat bestaat uit vijf delen. Via muziek-analyse karakteriseer je die vijf delen. Dat is de eerste dramaturgie. De eerste dramaturg is de componist. Maar de voorstelling heet *Bartók/Aantekeningen*. Er zijn dus allerlei dingen aan dat kwartet toegevoegd of er tussen gevoegd. Er wordt niet alleen gedanst op de muziek, er wordt ook gedanst in stilte. Er zijn filmbeelden bij gekomen, er waren teksten die daarin een rol speelden. Er is heel veel materiaal toegevoegd, maar het geraamte bleef dat muziekstuk van Bartók.

Dat was mijn eerste dramaturgie van een dansvoorstelling en ik heb daar zeer veel uit geleerd. Anne Teresa is iemand die heel sterk met structuren werkt en daarmee ook heel creatief kan omgaan; zij verdwaalt niet in structuren of laat zich niet door hen in een keurslijf duwen. Ik heb daarna nog vijf jaar intensief met Anne Teresa gewerkt, en achteraf zie je dingen uit dat eerste proces terugkomen. Het is een gesprek geweest dat verder ging dan die ene voorstelling.

Heeft u een verschil ervaren tussen het werken als dramaturg in het politieke theater en het werken als dramaturg aan deze dansvoorstelling van Anne Teresa De Keersmaeker?

In het politieke theater was ik meer schrijver dan dramaturg. Maar ik heb de overgang van het politieke theater naar het theater van de jaren 1980 niet echt als een breuk ervaren; het 'politieke' was in de jaren 1980 niet verdwenen. Structureel en wat betreft de mensen met wie je werkt was er natuurlijk wel een breuk. De tijden waren ook veranderd. Maar in het werk zelf heb ik eerder een continuïteit

gevoeld. De kunstenaars waarmee ik in de jaren 1980 werkte stonden op dat moment allemaal buiten het systeem; er was geen geld voor de dingen die zij maakten. Het waren kunstenaars die heel consequent zeiden: wij willen niet in die grote theaters werken – bovendien, die grote theaters wilden hen ook niet – wij willen onze eigen condities creëren, omdat die condities heel bepalend zijn voor wat we maken en willen maken. De autonomie die zij opeisten kwam natuurlijk heel dicht in de buurt van de autonomie en de mondigheid van elk individu die ook in die eerdere politieke beweging werd opgeëist. In zekere zin zie ik daar geen tegenstelling.

Maar het werkmateriaal is waarschijnlijk verschillend.

De aard van het materiaal is anders en elk materiaal dicteert als het ware zijn eigen werkwijze. Als we die politieke stukken gingen schrijven werd er heel veel gelezen, er werden films bekeken, er werd veel documentatie bij elkaar gebracht. Maar ook bij *Bartók/Aantekeningen* lagen er heel veel teksten op tafel. De teksten die uiteindelijk in de voorstelling terecht kwamen waren fragmenten uit *Marat/Sade* van Peter Weiss en de novelle *Lenz* van Büchner. Ik heb een speciale relatie met Büchner. Büchner en ‘het politieke’ liggen heel dicht bij elkaar. Een groot verschil met het politieke theater is dat er in de jaren 1980 geen expliciete boodschap meer werd uitgedragen. De discussies die we in het politieke theater hadden gingen altijd over de inhoud. Vervolgens werd er een vorm gezocht om die inhoud weer te kunnen geven. Dat maakt dat die vorm dikwijls een beetje op die inhoud ‘geplakt’ was. Ik denk dat we in de fase daarna vertrokken vanuit het materiaal en de werking van dat materiaal en er het besef is geweest dat vorm en inhoud onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Dat verschilt van de werkwijze die is voortgekomen uit de Duitse traditie van conceptdramaturgie, die ook bij ons doorwerkt in de grote structuren. Ik denk dan bijvoorbeeld aan het werk van Ivo van Hove. Ik weet dat als Ivo met een dramaturg werkt, zij vooraf heel veel werk doen om de tekst te doorgronden en ook vooraf een concept uitdenken, een beeld van wat ze willen zien of een interpretatie die ze in de voorstelling helder willen krijgen. Die aanpak was in de manier van werken zoals ik die gekend heb met die verschillende mensen in het Kaaithheater niet aanwezig. Dat concept was er misschien op het einde maar zeker niet in het begin van het zoekproces. Het werd gecomponeerd. Je hebt uiteraard enkele beelden in je hoofd van wat het moet worden, maar het vertrouwen in wat je onderweg kan vinden is echt wel heel groot.

***Hoe stelt u zich op als dramaturg in zo'n
'work in progress' werkwijze; waar reageert u op?***

Op van alles. Het is vooral alert zijn op wat er gebeurt en voortdurend denken: wat kan ik daartoe bijdragen? In *Theaterschrift* hebben we één nummer aan dramaturgie gewijd; ik heb daarvoor een artikel geschreven waarin ik in een aantal punten weergeef wat ik dan doe. Dat is inmiddels wel wat geëvolueerd. Wat in die tekst bijvoorbeeld niet zo duidelijk staat is dat je als dramaturg – doordat je er toch buiten staat en kijkt en de eerste toeschouwer bent – soms de mensen op de scène mee bewust moet maken van in welke voorstelling ze eigenlijk staan, hoe er naar hen gekeken wordt. Hoe wat zij daar doen, gelezen wordt of kan worden door een publiek.

***Is het mogelijk om de ontwikkelingen in het theater
in de jaren 1980 te verklaren; het ontstaan van de 'work
in progress' werkwijze, de acteur die zich ontwikkelt
tot theatermaker?***

Ja, ik denk het wel. Mijn eerste ervaring bij KNS, de botsing met het traditionele theater, wortelde in feite al in die problematiek van het theater als collectief proces. Het collectieve aspect van de theatrale praktijk werd door het politieke theater heel sterk verdedigd, zelfs op een veel te absolute manier. In de grotere structuren is er vaak noodgedwongen een striktere hiërarchie. In het politieke theater bestond een radicaal andere praktijk: iedereen had evenveel zeggenschap over alles. Maar dat is ook niet werkbaar. Je hebt mensen met bepaalde talenten die anderen niet hebben. Dat moet je ook respecteren, dat komt het werk uiteindelijk ook ten goede. Artistieke creatie en absolute democratie gaan niet samen. In de manier van werken die ik samen met de generatie van de jaren 1980 heb opgebouwd, is er wel iemand die de hoofdverantwoordelijkheid heeft over de voorstelling, iemand die zegt: ik wil die en die voorstelling maken, ik ben de auteur van die voorstelling, maar tegelijkertijd is de inbreng van de andere medewerkers heel groot. Binnen het acteren heeft zich een verschuiving voltrokken van de acteur als iemand die een bepaalde techniek onder de knie heeft en uitvoerder is van een hem opgelegde taak, naar een acteur die medeschepper is van een voorstelling en in een rol niet alleen zijn techniek investeert, maar zijn hele persoonlijkheid. Je ziet een gelijkaardig onderscheid tussen de klassieke balletdanser en de moderne danser. Binnen de moderne dans zijn er heel veel dansers die zelf choreograferen. In het klassieke ballet is de danser meer uitvoer-

der dan medeschepper. Die verschuiving kan wat mij betreft niet los gezien worden van de politieke ideeën omtrent meer mondigheid en meer vrijheid voor het individu. De ontwikkelingen uit de jaren 1970 hebben in de jaren 1980 een doorwerking gekend. De kunstenaars van de jaren 1980 hebben zich niet afgezet tegen wat er in de jaren 1970 is gebeurd. Ze hebben zich ook niet echt tegen het traditionele theater opgesteld, terwijl het politieke theater zich daar wel tegen afgezet heeft. De theatermakers van de jaren 1980 contesteerden wel de organisatiestructuur van de grote schouwburgen én het feit dat het traditionele theater met het grootste deel van de subsidies ging lopen; er was wel het gevecht om een eigen financiële basis te kunnen veroveren. Maar er was geen zich afzetten tegen een artistieke traditie aanwezig. Jan Lauwers is Shakespeare gaan regisseren. Anne Teresa De Keersmaeker heeft de verworvenheden van het klassieke ballet in haar eigen werk geïnvesteerd; in haar dansschool P.A.R.T.S. is klassiek ballet een onderdeel van de opleiding. Er is dus een andere relatie met het erfgoed dan in de jaren 1970.

Na de radicale openheid van de jaren 1980 is er de vraag wat er nu nog moet gebeuren.

Ik ben ervan overtuigd dat er terug een vorm van politiek theater ontstaat of zal ontstaan. Dat is ook nodig. Er zijn zulke grote veranderingen in de maatschappij aan de gang waarmee de kunsten zich dienen te verhouden. Ook de theaterwereld zelf wordt in de huidige context van globalisering meer en meer geregeerd door economische principes. Alles wordt gekwantificeerd. Alles is gericht op succes, op media-aandacht. Men heeft de mond vol over participatie, over grotere publieksaantallen, over theaters en gezelschappen die de markt op moeten. Alles wordt steeds meer gemaakt voor en afgestemd op de smaak van de massa. Daar moet toch een reactie op komen, hoop ik. De maatschappelijke ongerijmdheden zijn ondertussen zo scherp geworden, springen zo in het oog dat je als kunstenaar daarover iets wil zeggen, een standpunt wil innemen en je manier van leven en werken ook door dat standpunt wil laten inkleuren. Heel lang heeft er een spanningsveld bestaan tussen het centrum en de marge. Als marge beuk je in op het centrum, om dat centrum te doen bewegen. Kaaitheater is als marge begonnen, maar is nu één van de grote kunstencentra. Je kan niet meer doen alsof je marge bent, want dat is niet waar. Vandaag hebben we nood aan een nieuw maatschappelijk bewustzijn. Het is mede de taak van kunstenaars en intellectuelen om daaraan te werken.

Is er een verschil tussen dramaturg zijn bij een dansvoorstelling of een tekstvoorstelling, met inbegrip van dansvoorstellingen waarin tekst wordt gebruikt of tekstvoorstellingen waarin beweging of beeld belangrijk is?

Er is een verschil in die zin dat je basismateriaal verschillend is. Met tekst zit je onmiddellijk vast aan betekenis of mogelijke betekenissen. Dans, het fysieke, is een veel abstracter medium waarmee je andere dingen kan uitdrukken. In 1987 regisseerde Anne Teresa De Keersmaeker *Verkommenes Ufer/ Medeamaterial / Landschaft mit Argonauten* van Heiner Müller, met een danseres als Medea, een acteur als Jason en een niet-professionele acteur als de voedster die tussen Jason en Medea in zit. De taal van Heiner Müller leent zich tot benaderingen waarin het overbrengen van betekenis niet de enige bekommernis is. Ik denk dat voor alle grote auteurs geldt dat tekst naast betekenis ook muziek en structuur genereert. Teksten van dergelijke auteurs hebben daardoor vaak een meervoud aan betekenissen. Ik heb later ook met Anne Teresa gewerkt bij haar eerste operaregie, *Blauwbaards Burcht* (1998), ook van Bartók. Kennis van muziek is dan uiteraard zeer belangrijk. Je moet jezelf voortdurend nieuwe dingen eigen maken. Het hele luik van de beeldtaal dat zo uitgebreid is geworden de laatste tijd, verandert natuurlijk het dramaturgische werk. Ik heb in 2001 de opera *The woman who walked into doors* van Guy Cassiers en Kris Defoort mee begeleid. Een groot deel van de dramaturgische gesprekken ging over de connectie tussen wat zich afspeelt op de scène en wat zich afspeelt op het videoscherm. Het is vooral een proberen omgaan met die complexiteit van tekens die aangeboden worden, trachten deze in een juiste verhouding tot elkaar te krijgen. Opera vraagt om een heel andere werkorganisatie en dát heeft een zeer bepalende invloed. Het is een heel duur medium, dus de repetitietijd is beperkt. Bij *Blauwbaards Burcht* werkte Anne Teresa met een dubbele cast, omdat de zangpartijen heel zwaar zijn en omdat niet alle zangers de hele periode beschikbaar waren. Je repetitietijd wordt daardoor al meteen gehalveerd. Een dubbele cast, een regisseur die met de zangers werkt terwijl de dirigent met de muzikanten aan de slag is, het feit dat je niet elke repetitie met een orkest kan werken: het heeft allemaal zijn invloed. Er zijn maar een paar repetities waarin alles echt samen kan komen. Je kan je op dat ogenblik niet meer permitteren om te knoeien. Het zoeken wordt in een dergelijke context ongelooflijk beperkt. In *The woman who walked into doors*

werkten we met een samengesteld orkest, een jazzformatie en een klassieke formatie; ook die moesten onderweg hun wederzijdse relatie bepalen. De dirigent heeft zich toen echt fantastisch flexibel opgesteld. Maar al bij de eerste besprekingen heeft hij tegen Guy Cassiers gezegd: in de eindrepetities ben ik de baas op het schip. Je kan die hele machine – een dirigent met een orkest, een regisseur met zangers en acteurs, dat hele uitgebreide technische apparaat – niet eventjes stilleggen om de interpretatie van een nog zoekende acteur bij te stellen. Je vraagt je dan af wat je daarin als dramaturg nog kan bijbrengen, tenzij gewoon ‘voor het programmaboekje zorgen’. Dan keer je onvermijdelijk terug naar een traditionele opvatting van het werk van de dramaturg. Dat wordt dan gewoon het invullen van een functie; precies de reden waarom ik destijds ben opgestapt bij de KNS. De grote verdienste van de theatermakers van de jaren 1980 was precies het opeisen van de artistiek vrijheid en van de tijd om te zoeken naar werkvormen en organisatievormen die het werk ondersteunen, vruchtbaar maken. Dat is het omgekeerde van de werkvorm in de grote theaters waar het apparaat de manier van werken dicteert, in plaats van omgekeerd. Het is de bittere realiteit dat in De Munt bijvoorbeeld de muzikanten klokslag twaalf uur stoppen met spelen omdat dat syndicaal zo afgesproken is. Ook al hebben ze nog slechts twee maten te spelen, ze stoppen. Dat is toch afschuwelijk. Zo kan je toch geen levende kunst creëren.

Over de relatie tussen opleiding en praktijk

Heeft u veel contact met de opleidingen Theaterwetenschap in Vlaanderen?

Ik heb zelf aan de Vrije Universiteit te Brussel gestudeerd en daar later een tijd gewerkt aan een project omtrent politiek theater; door allerlei omstandigheden blijft er daar niet veel meer over van wat men een afdeling theaterwetenschap zou kunnen noemen. Aan de KU Leuven heeft de afdeling theaterwetenschap jarenlang een belangrijke rol gespeeld, maar ook daar blijft niet veel van over. Op dit moment zijn er twee steunpunten wat de theaterwetenschap betreft: de universiteiten van Antwerpen en van Gent. In Gent is Christel Stalpaert hoofddocent. In Antwerpen leidt Luk Van den Dries het departement: gedurende zijn sabbatical heb ik daar een cursus

van hem overgenomen. Ik heb drie jaar lesgegeven bij P.A.R.T.S., de school van Anne Teresa De Keersmaeker en ben in 1998 mentor geweest bij Dasarts in Amsterdam.

Is er naar uw idee voldoende verbinding tussen de theaterwetenschap en de praktijk?

Toen ik die cursus gaf in Antwerpen merkte ik dat die afstand nog altijd heel groot is. Ik heb zelfs een beetje het gevoel dat die groter geworden is. Dat heeft met verschillende factoren te maken. Ik denk dat de nieuwe makers in de jaren 1980 zelf ook reflecteerden over hun werk; in een postmoderne visie gaat theater in zekere zin altijd ook over het máken van theater zelf. Een ander aspect is dat de theaterwetenschap zelf – van danswetenschap is hier bij ons nauwelijks sprake – haar eigen ontwikkeling moest doormaken. De eerste doctoraten in de theaterwetenschap zijn eigenlijk nog helemaal niet zo lang geleden verdedigd. Door het feit dat die studie voor een deel naar zichzelf op zoek is, heeft ze misschien de neiging zich naar binnen te plooiën en zich in de pure theorie vast te bijten. Ik denk nog altijd dat het heel vruchtbaar zou zijn wanneer studenten theater- en danswetenschap samengebracht zouden worden in één gebouw met de opleiding voor dansers, acteurs en regisseurs. Dan zou je een logischer en organischer samengaan van die twee praktijken krijgen, een wederzijdse bevruchting. Een ander aspect in deze populistische tijd is de ontwikkeling van een anti-intellectualistische reflex tegenover én binnen de kunsten. Wanneer de wetenschap zich naar binnen plooit en meer en meer het academisch jargon gaat hanteren, dan wordt die reflex nog versterkt. Ik ben altijd heel erg bezig geweest met het zoeken naar de brug tussen theorie en praktijk.

Leidt een studie theaterwetenschap op tot dramaturg?

Nee. Om een goede dramaturg te worden hoef je niet noodzakelijk theaterwetenschap te hebben gestudeerd. Je moet wel heel veel theater zien, dat is alleszins nodig. Je moet het repertoire kennen, de theatergeschiedenis induiken. Je moet de voorgeschiedenis kennen, naar de wortels kijken, weten waar het allemaal vandaan komt. Maar ik kan me voorstellen dat je vanuit een andere, brede opleiding daar ook toe kunt komen. Ik zat een tijd geleden aan tafel met drie mensen die de opleiding dramaturgie gevolgd hadden aan het RITCS, een afdeling die aan die theaterschool ondertussen al lang verdwenen

is. Ik was de enige die dramaturg geworden was, vanuit een heel andere opleiding. De anderen waren criticus, muziekproducent op de radio en producent van culturele programma's op de televisie geworden. Wat je studeert is één ding, wat je daar dan mee doet is nog iets anders. Op de een of andere manier voed je in de eerste plaats jezelf op. Je studententijd is vooral de periode waarin je als een spons zoveel mogelijk materiaal moet absorberen, waarin je je oriënteert en uitzoekt wat jou wel en niet interesseert. Voor een heel groot stuk bouw je jezelf op. Als je in je opleiding een paar bevlogen professoren tegenkomt, of die nu wiskunde geven of wat dan ook, is dat eigenlijk veel belangrijker dan dat je netjes tussen de lijntjes je vakje leert. Dramaturgie is niet zomaar een vakje. Het vraagt om de ontplooiing van een heel brede waaier.

Een wetenschappelijke opleiding leert je hoe je met informatie moet omgaan.

Ze leert je hoe je een historische bron moet behandelen, waar je dingen kan vinden. Maar verder heeft het werken als dramaturg veel te maken met het opbouwen van een reservoir. Dat kan je niet doen door te beginnen met het lezen van alle auteurs van wie de naam met de letter a begint; dat doe je al werkend. Je moet openstaan, geïnteresseerd zijn, nieuwsgierig zijn. Het is sowieso ontzettend boeiend werk. Voor *Die Siel van die Mier* (2004) van Josse De Pauw heb ik bijvoorbeeld beelden van termieten gezocht, ik ben naar het natuurwetenschappelijk museum geweest en heb daar mensen ontmoet die al hun hele leven gepassioneerd met termieten bezig zijn; dat is toch fantastisch. Of je zoekt informatie over een auteur en ziet dat hij ook nog over andere onderwerpen heeft geschreven. Zo bouw je het op. Daarom ga ik altijd nog veel liever naar bibliotheken dan dat ik op internet zoek: die boeken kan je vastpakken, erin bladeren. Verder moet je veel voorstellingen en films bekijken, muziek beluisteren, gesprekken voeren, reizen.... Alles wat je op je weg vindt, kan je gebruiken. Zelfs natuurkunde en wiskunde. Ik ben zeer gefascineerd door nieuwe theorieën in de wetenschap en hoe die doorwerken in andere delen van het maatschappelijke leven, ook in de kunsten. Ik heb mijn werk, nooit als 'werk' kunnen beschouwen. Als ik naar huis ga, loopt het gewoon door. Daarom ook is het werkelijk een continuüm, een met passie beleden continuüm.

Dit is een ingekorte en bewerkte versie van het interview dat is afgenomen in 2004 en geactualiseerd in 2005. Het volledige interview is na te lezen op *Dramaturgy Database*, zie <https://dramaturgydatabase.hum.uu.nl/record/over-dramaturgie-een-gesprek-met-marianne-van-kerkhoven/>

Geciteerde werken

Jans, Erwin. "Een levend vloerkleed met een doorheen veel twijfel en met behulp van 'de anderen' toch zelfgezocht patroon met enkele kleuren en wat lijnen". *Etcetera* 142 (2015). Laatst geraadpleegd op 21 maart 2022. <https://e-tcetera.be/een-levend-vloerkleed-met-een-doorheen-veel-twijfel-en-met-behulp-van-de-anderen-toch-zelfgezocht-patroon-met-enkele-kleuren-en-wat-lijnen/>

Groot Nibbelink, Liesbeth, en Sigrid Merx. "Dramaturgical Analysis: A relational approach." *Forum+* 28:3 (2021) 4-16. Laatst geraadpleegd op 21 maart 2022. <https://www.forum-online.be/en/issues/herfst-2021/dramaturgical-analysis-a-relational-approach>

Turner, Cathy, en Synne K. Behrndt. *Dramaturgy and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

Van Kerkhoven, Marianne. "Het theater ligt in de stad en de stad ligt in de wereld en de wanden zijn van huid." *Etcetera* 12:46 (1994): 7-9.

Van Kerkhoven, Marianne. *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*. Leuven: Van Halewyck, 2002.

Van Kerkhoven, Marianne, en Anoeek Nuyens. *Listen to the Bloody Machine*. Amsterdam/Utrecht: International Theatre and Film Books / Utrecht School of the Art, 2012.

Noten

- 1 Uitgesproken tijdens de State of the Union van het Theaterfestival 1994, en de gelijknamige titel van de transcriptie die werd gepubliceerd in *Etcetera*.
- 2 De afkorting 'zlv' staat voor 'zonder leiding van' – wat een goede indruk geeft van de organisatievorm en de opzet van het creatieve maakproces van dit gezelschap.
- 3 Na het vertrek van Hugo De Greef werd Johan Reyniers artistiek leider van Kaaitheater.

Het gevoel dat we de wereld ook anders kunnen zien dan dat we tot nu toe deden, zowel op het politieke, op het algemeen-filosofische, op het wetenschappelijke als op het culturele vlak, geeft aan de kunstenaars veel stof tot vertellen; het postmoderne gevoel van versnippering, dat gevoel dat ‘alles reeds gezegd is’, lijkt stilaan te verdwijnen. Misschien wordt het binnenkort vervangen door een ander gevoel, namelijk dat van een overweldigd-zijn door de te vertellen hoeveelheid die we nooit zullen bemeesteren of doorgronden.

Marianne Van Kerkhoven

*“Het gewicht van de tijd. Zeven bedenkingen over theater in deze tijd op basis van een citaat van Shakespeare.”
Etcetera 30, juni 1990 (Van het kijken en van het schrijven 47).*

Blijven zitten als het moeilijk wordt

De podiumkunsten in protest

-- Anoek Nuyens --

Voor haar overlijden in 2013 sprak en schreef Marianne Van Kerkhoven al geruime tijd over grote maatschappelijke veranderingen waar de kunsten zich onvermijdelijk toe dienden te verhouden.¹ De opkomst van rechts-populisme, de steeds maar erger wordende klimaatcrisis en de hyperfocus op kwantificeerbaarheid en rendementsdenken waren belangrijke pijlers waar Marianne haar voorspellingen op stoelde. Ze was ervan overtuigd, zegt ze in een interview uit 2004, dat er "een nieuwe vorm van politiek theater zou ontstaan" (Groot-Nibbelink). Ze kreeg gelijk. Na haar overlijden stapelden maatschappelijke crises zich in hoog tempo op en gingen mensen overal ter wereld de straat op. Op het podium heeft dit een duidelijke impact. Jonge theatermakers spreken zich steeds explicieter uit over politieke zaken. Esthetiek lijkt plaats te maken voor ethiek. Ook achter de schermen klinkt de roep om hervorming en verandering. Maar in hoeverre is die roep daadwerkelijk doorgedrongen binnen gevestigde structuren en instituten?

Twee vrolijke piraten

Toen ik als jonge studente Theaterwetenschap in 2008 naar Brussel verhuisde om stage te lopen bij Marianne Van Kerkhoven, gingen veel van onze gesprekken over maatschappelijke kwesties en de nood aan verandering. De economische crisis in Amerika waaide dat jaar over naar Europa, er verschenen steeds meer alarmerende rapporten over klimaatverandering en rechts-populisme won steeds meer terrein.

Was dit het begin van een paradigmawisseling? Een nieuw economisch systeem? Zouden we onze drang naar grenzeloze consumptie inruilen voor een schonere, leefbare planeet? En wat betekende het afbrokkelen van het vertrouwen in grote instituten zoals de Europese Unie?

Dat we dit soort gesprekken voerden, had voor een deel met onze gemeenschappelijke interesses te maken die veel verder gingen dan alleen theater. We konden elkaar uren bezig houden en bestoken met gedachten, artikelen en analyses over maatschappelijke ontwikkelingen. Marianne was een systeemdenker *pur sang*. Ze wist veel – minstens zoveel over maatschappelijke kwesties als over theater, en kon met een ogenschijnlijk gemak verbindingen leggen tussen zaken waar de meeste anderen aan voorbij liepen. Zo herinner ik me dat ze in die tijd veel bezig was met het spanningsveld tussen het centrum en de marge. Was er nog wel sprake van een marge en een centrum? Ze had het idee dat alles door elkaar liep en dat het in veel gevallen ook precies omgekeerd was: dat binnen en buiten van plaats waren verwisseld.²

Ze zag die verwarring ook optreden binnen haar eigen Kaaitheater – ooit begonnen in de marge en inmiddels uitgegroeid tot een groot kunsthuis. Toch gedroegen ze zich nog te vaak als marge zag Marianne, wat in haar ogen een structureel probleem opleverde, omdat jonge theatermakers zo niet de kans kregen een eigen maatschappelijk bewustzijn te creëren. Iets wat van groot belang was volgens Marianne, omdat nieuwe generaties als geen ander de tijdsgeest aanvoelden en zo nieuwe ideeën en structuren konden aanwakkeren. Misschien, offerde ze ooit tijdens een maandagochtendvergadering in het Kaaitheater, als ze echt zo graag in de marge wilden blijven, moesten ze hun deuren sluiten en ergens anders helemaal opnieuw beginnen.

Een andere reden dat er zoveel ruimte was voor deze gesprekken, was de voorstelling *End* van Kris Verdonck waar zij als dramaturg en ik als haar stagiair bij betrokken waren. In die voorstelling komt alles wat met dood en catastrofes te maken heeft aan bod. Ieder gesprek over een crisis of ineenstorting van een maatschappelijk fundament voelde als een directe link met de voorstelling en was dus gelegitimeerd om over te spreken.

Toch waren de gesprekken die we hadden opvallend hoopvol en op de toekomst gericht. Als twee vrolijke piraten dreven we, omringd door oceaan en wereld, op ons vlot. Turend naar de horizon, fantaserend hoe het er verderop, in de toekomst, uit zou zien. Behalve het vele praten en elkaar bestoken met artikelen, rapporten en boeken, vroegen we ons ook regelmatig af wat de podiumkunsten binnen al deze maatschappelijke verschuivingen konden betekenen. Had je als kunstenaar een rol van belang in maatschappelijke verandering? Het heersende sentiment was toen van niet. Voor revolutie en maatschappelijke verandering moest je bij de politiek zijn. Of de wetenschap. Of op straat met een spandoek, maar niet op het podium. Theater en kunst in het algemeen was er om vragen op te roepen. Om te ontwapenen in plaats van te bewapenen. Om te verwarren in plaats van te ontwarren.

Hoewel ik diep van binnen een groot verlangen voelde om van theater een expliciet politieke ruimte te maken, hield ik dat voor mezelf. Ik durfde me als piepjonge student niet tegen de stroom in uit te spreken. Af en toe durfde ik dat wel bij Marianne, maar niet publiekelijk. Wat ik vooral deed was goed luisteren en kijken naar de generatie boven mij en die napraten. Dat ging me vrij goed af, en een deel in mij had er ook wel vrede mee. Ik was als dramaturg betrokken bij prachtige voorstellingen die me diep raakten en ik vind ook nog steeds dat theater in bepaalde periodes een vrijplaats kan zijn, los van moraliteit of politiek. Maar er gebeurde zoveel op maatschappelijk en politiek vlak – de Occupy-protesten, de huizenmarktcrisis, de klimaatcrisis, de privatisering van de publieke sector, dat ik het steeds benauwder kreeg binnen de goed afgesloten theatermuren en niet anders kon dan toegeven aan dat verlangen dat al een tijdje in me rondwaalde.

Het belang van samenkomen

Ik besloot mijn carrière als dramaturg aan de wilgen te hangen en me politiek uit te spreken door eigen voorstellingen te maken over grote thema's zoals klimaat, het verdwijnen van linkse politiek en ontwikkelingssamenwerking. Het was een geleidelijk proces, waar Marianne een belangrijke rol in gespeeld heeft. Ze zou dat waarschijnlijk zelf ontkennen, maar of ze nu wil of niet: ze heeft me voor een deel gevormd tot de theatermaker die ik nu ben. Dat deed ze niet door als een soort personal coach op me in te praten of te zeggen hoe het moet, maar gek genoeg door precies het tegenovergestelde te doen: door te zwijgen en te luisteren en af en toe een vraag te stellen waardoor ze me dwong bepaalde gedachten verder uit te werken.

Via haar luisteren werd ik me bewust van mijn eigen stem. Mijn grootste ontdekking aan die eigen stem destijds was trouwens vrij teleurstellend. Ik werd me bewust van de paradox waarin ik vastzat. Aan de ene kant voelde ik dat er dingen grondig mis waren binnen het huidige systeem, aan de andere kant had ik geen idee hoe ik ze moest aanpakken. In mijn werk als theatermaker zit tot op de dag van vandaag een fascinatie voor systemen. Ik werk vanuit de overtuiging dat je mensen niet kunt veranderen, maar systemen wel. En dat als het je lukt systemen te veranderen, mensen uiteindelijk ook in beweging komen.

Naast de kunst van het systeemdenken, leerde Marianne me ook dat het belangrijk is om je te verenigen met collega's om je heen en altijd de structuren rondom het kunstwerk kritisch te bevragen. Omdat de condities rondom het kunstwerk in hoge mate het kunstwerk zelf bepalen en die condities of structuren op een gegeven moment onvermijdelijk vastlopen. Dat wil zeggen dat ze zich niet meer als middel, maar als doel proclameren (Van Kerkhoven, Van het kijken en van het schrijven 53).

“Er is nood,” schrijft ze in het boek *Listen to the Bloody Machine* dat we het jaar voor haar overlijden samen schreven, aan mensen die “samen een praktijk ontwikkelen”. Want samen een praktijk ontwikkelen is de manier om weer grip te krijgen op je leven, omdat het een “concreet engagement en directe verantwoordelijkheid” vraagt. Sociale netwerken, schrijft ze, bouw je niet via een discussie in het parlement, via een wettekst of een beslissing op hoog niveau, maar in de praktijk.

Intersectioneel en verknoopt

De afgelopen jaren bloeiden er overal sociale praktijken en grass-roots-bewegingen op. Er is een nieuwe generatie opgestaan die zich uitsprekt omdat ze een aantal zaken niet meer accepteert, andere waarden voorstaat en zich goed weet te organiseren. De #metoo-beweging begon met één tweet, maar lokte discussies en rechtszaken uit van Hollywood tot de turn- en theaterwereld. De Zweedse puber Greta Thunberg begon een paar jaar geleden te spijbelen voor het klimaat waarna miljoenen tieners haar voorbeeld opvolgden, klimaatmarsen organiseerden en het klimaatprobleem hoger op de politieke agenda kwam te staan. En overal ter wereld lieten massa's mensen van zich horen en protesteerden tegen institutioneel racisme en uitsluiting onder de noemer Black Lives Matter.

Ik stel me weleens voor wat Marianne ervan gevonden zou hebben. Ze zou denk ik hoopvol geweest zijn. Maar ze had waarschijnlijk ook veel nagedacht over de complexiteit van de oplossingen. Want de problemen waar miljoenen burgers tegen ageren zijn niet op te lossen door wat wetswijzigingen of een extra subsidie uit te schrijven. De problemen van de huidige tijd zijn verknoopt. Ze zijn intersectioneel en daarmee de oplossingen ook. Ze vragen om bijsturing op alle niveaus.

Ook in de kunst- en cultuursector is dat besef aan het indalen. Neem bijvoorbeeld de Fair Practice Code die in 2015 tot stand kwam en inmiddels breed gedragen wordt door kunstinstellingen en kunstenaars. De vergissing wordt nog weleens gemaakt dat de code alleen over Fair Pay gaat, terwijl deze nadrukkelijk ontwikkeld en ontstaan is vanuit de mentaliteit dat alles met elkaar samenhangt.³ En dat je de huidige freelanceproblematiek bijvoorbeeld niet oplost met een potje extra geld voor freelancers. Of de klimaatcrisis door een paar vervuulende theaterlampen te vervangen door ledlampen. We weten inmiddels allemaal wat er gebeurt als je een beetje aan de knoppen draait: op korte termijn lijkt het heel wat, maar het structurele probleem laat je liggen voor een toekomstige generatie kunstmakers.

Een eerste stap van verzet tegen het systeem waarin we meedraaien, zei Marianne in een gesprek met Pieter de Buysser, is je bewust worden van hoe het systeem in elkaar zit. Dat doe je “door je stem te laten horen en te zorgen dat de woorden die je uitsprekt niet enkel

woorden blijven maar betekenis krijgen, omdat je ze in je leven, in je praktijk integreert, omdat je ernaar gaat handelen” (De Buysser 4).

Samen met collega-theatermaker Gable Roelofsen vroeg ik me af hoe het ervoor staat met de Nederlandse kunst- en cultuursector. De roep om verandering heeft namelijk ook binnen de sector duidelijk geklonken. Maar hebben die woorden ook daadwerkelijk betekenis gekregen? Zijn er structurele aanpassingen gedaan op beleidsmatig vlak? Wat voor nieuwe ontwikkelingen vinden er plaats? Wat zien we, kortom, structureel terug van die roep om verandering?

Samen met Gable ging ik op onderzoek uit. Dat deden we door te praten, vragen te stellen, van gedachten te wisselen. Met elkaar, maar ook met andere collega's. We probeerden verbindingen te ontdekken tussen eigen ervaringen en grotere ontwikkelingen en zo kwamen we tot een aantal observaties waarvan onderstaand een verslag is. Ze klinken soms misschien wat stellig doordat we het vaak over een 'wij' hebben als we de sector aanduiden – alsof we met iedereen gesproken hebben uit de podiumkunsten, wat zeker niet het geval is. Maar het was voor ons een manier om helderheid te scheppen en zo een aantal mechanismen die ons opvallen in veranderingsprocessen in kaart te brengen.

Onze observaties zijn niet bedoeld als provocatie, maar in het beste geval zetten ze hier en daar een collega aan het denken tot ideeën of gedachten en kunnen we zo, gezamenlijk, een stap in de juiste richting zetten. Want als er een ding duidelijk is, is dat het geen gemakkelijke opgave wordt om de uitdagingen waar we voor staan het hoofd te bieden. Dat is misschien wel een extra motivatie om het erover te hebben. Want als het moeilijk wordt, fluisterde Marianne me ooit eens in tijdens een repetitie, moet je altijd blijven zitten. Dan worden de echte beslissingen genomen.

De eenzame activist in het instituut

Oké, denk je nu misschien, kom maar op met die kritische observaties. Geloof ons, die hebben we genoeg, maar in eerste instantie willen we onderstrepen dat er best wat ontwikkelingen gaande zijn die ons enthousiast maken. Zo is er sinds de protesten van Black Lives

Matter en #metoo een duidelijke verandering te zien in het aantal vrouwen en mensen van kleur op directieplekken of in raden en besturen bij grote theatergezelschappen en culturele instanties. Ook de klimaatprotesten schudden niet alleen politici wakker, maar ook bestuurders binnen de kunst- en cultuursector. Zo onderstreept bijvoorbeeld de nieuwe secretaris internationalisering van Fonds Podiumkunsten Annemieke Keurentjes dat “de veranderingen die de klimaatcrisis afdwingen” om nieuwe manieren van samenwerking vragen (“Annemieke Keurentjes treedt aan als secretaris”). Een opvallende en gedurfde uitspraak voor een sector die voor een belangrijk deel afhankelijk is van de vervuilende luchtvaartindustrie.

Maar als je beter gaat kijken, dieper in de organisatiestructuur van instituten, vallen er toch wat dingen op aan te merken. Want hoewel er in de etalage een hoop verandert, verandert de structuur om nieuwe leiders of beloftes vaak niet mee. Op zich is dat logisch te verklaren. Instituten en organisaties staan onder constante druk om te presteren en het ontbreekt vaak aan tijd om grondige hervormingen door te voeren. Naast de waan van de dag sluimert op de achtergrond altijd de angst voor afwijzing en de langetermijnvraag: hoe komen we de volgende subsidieronde door? Iedereen is naast bestuurder ook spindokter geworden. Er is daardoor een nadruk komen te liggen op beeldvorming. We delen een zwart vlak op Instagram tijdens de Black Lives Matter-protesten, zonder een werkelijk diepgaande visie op diversiteit te ontwikkelen. We kennen het wapperen van de regenboogvlag tijdens de Pride-maand om hem daarna weer een jaar in de kast te leggen. Oplossingen zoeken we vooral aan de voorkant, in de etalage, waardoor de echte verandering aan de achterkant niet plaats vindt en misstanden of onwenselijke situaties op de loer blijven liggen.

De vraag is misschien ook wel wie er nu precies verantwoordelijk is in het doorvoeren van die verandering. Is dat de kunstenaar zelf en in het verlengde daarvan het gezelschap en het instituut? Moet je varen op de wilskracht en goede bedoelingen van mensen in een systeem dat hen constant verleidt om, door onder meer de hoge werkdruk, te kiezen voor de meest comfortabele of makkelijke opties? Je zou ook kunnen pleiten voor een grotere rol voor de overheid. Maar is dat wenselijk? En tot hoever gaat die rol? Een structuur, schreef Marianne in haar essay “Waar zijn we mee bezig?”, dient om het werk te ‘regelen’, om een praktijk in werkbare, herkenbare en herhaalbare

banen te leiden en “ontstaat als behoefte uit de praktijk”. Vanuit die gedachte zijn het de kunstenaars zelf die het voortouw zouden moeten nemen. Dat zie je in de praktijk wel degelijk gebeuren. In zowel Nederland als België werden de afgelopen tijd open brieven gepubliceerd waarin kunstenaars en kunstwerkers misstanden aankaartten.⁴

Als gevolg van die brieven zag je binnen instituten hoe bepaalde kunstwerkers zich die misstanden persoonlijk aantrokken en vervolgens hard werkten om verandering te bewerkstelligen, maar strandden op het moment dat het instituut niet meebeweegt. De uitkomst is daardoor vaak een vorm van *fast impact* in plaats van *slow impact*: er verandert wel wat, maar niet de gewenste duurzame, institutionele verandering.

Het poldermodel

Hoe moet het dan wel? Een andere strategie die vaak ingezet wordt binnen de podiumkunsten om tot duurzame verandering te komen is die van het poldermodel. Uit het hele veld worden mensen opgetrommeld om samen te komen en na te denken over een probleem. In alle open- en eerlijkheid wordt er gesproken en gebrainstormd. Meestal zijn dit bevlogen en inspirerende sessies waar kunstenaars en beleidsmakers samen stippen op de horizon plaatsen en er toekomstbeelden worden geschetst hoe we het cultuurlandschap graag zouden zien.

Maar na die toekomstbeelden breekt het moeilijke gedeelte aan: hoe komen we bij die nieuwe wereld? Het besef daalt in dat dat om weerbarstige en uitdagende consequenties vraagt. In plaats van een extra sessie inplannen en aan tafel te blijven zitten, kiezen we voor de shortcut. We omzeilen de diepte en de moeilijke gesprekken waar we al te veel met onszelf geconfronteerd worden. We kiezen voor een nieuwe directeur of directrice die als boegbeeld voor verandering te boek staat, maar het systeem blijft onveranderd. Zo wordt het een *sink or swim*-situatie waarin de persoon nooit verstandig ingebed in zijn of haar rol kan groeien en waarschijnlijk gedesillusioneerd of opgebrand stopt na een tijdje.

Zo houden we uiteindelijk de klassieke structuren in stand die ons een gevoel van zekerheid bieden en denken vervolgens dat die stip op de horizon steeds dichterbij komt, terwijl we er in werkelijkheid vanaf drijven. Waar heeft dat nou precies mee te maken? Waarom lijkt het erop dat we steeds in dezelfde val trappen?

De revolutionaire aanpak die toch niet zo revolutionair bleek te zijn

Een verklaring daarvoor zou weleens kunnen liggen in de manier waarop we naar onze theatergeschiedenis kijken. Neem bijvoorbeeld Aktie Tomaat, een van de meest belangrijke momenten in de recente Nederlandse theatergeschiedenis. Als we aan Aktie Tomaat denken, denken we vooral aan het moment dat de tomatengooiers de schouwburgen binnen liepen en begonnen te gooien.

We zijn geneigd te denken dat we met zoiets simpels als het gooien van een tomaat het systeem van buitenaf omver kunnen werpen. Dat komt omdat we graag geloven in de revolutionaire aanpak. Maar Aktie Tomaat kende wel degelijk een weg van binnenuit, vol democratische hobbels. Want rondom die paar tomaten werden een hoop moeilijke gesprekken gevoerd. Wie zegt de naam Jan Kassies nu nog wat? Deze Nederlandse cultuurfilosoof had een spilfunctie in het vormen van het naoorlogse cultuurpolitieke gedachtegoed. Hij zorgde met vele andere ambtenaren en beleidsmakers dat de idealen van de tomatengooiers uiteindelijk geïnstitutionaliseerd werden. Door te lobbyen in de politiek voor een structuur waarbinnen de nieuwe generatie ruimte kreeg. En precies dat lijken we steeds meer te zijn vergeten en daardoor ook te zijn verleerd.

De democratische weg

Ons poldermodel lijkt in die zin niet meer te werken. Tafels zijn tegenwoordig plekken geworden waar de verschillen worden uitgegroot, in plaats van dat er bewustwording wordt gekweekt over een gezamenlijk belang, namelijk een duurzame toekomst voor de podiumkunsten. Samenkomen aan tafel leidt tegenwoordig tot

wantrouwen tussen mensen die eigenlijk in hetzelfde schuitje zitten. Die specifieke sociale cultuur geeft machtsspelletjes de ruimte en maakt dat we vaak niet verder kunnen kijken dan ons eigen belang en nooit echt tot een groot, visionair, nieuw verhaal komen.

In het #metoo-debat werd steeds gezegd dat we elkaars veiligheid zijn en daadwerkelijke verandering alleen afgedwongen kon worden door elkaar op kwetsbare momenten te steunen. Dat werd door veel mensen gelezen als een vorm van activisme, maar zou je ook kunnen zien als een vorm van democratie. Want democratie gaat niet alleen over vrijheid van meningsuiting, maar ook over het respecteren van de mening van je burens, ook al is deze kritisch en deel je die mening niet.

Blijven zitten als het moeilijk wordt...

Als we op die overweldigende roep om verandering van de afgelopen tijd willen voortbouwen, zullen we die democratische vaardigheden opnieuw moeten trainen. We moeten aan tafel blijven zitten, juist ook op de momenten dat het moeilijk wordt. En dat is niet eenvoudig. Want vandaag de dag staan er meer stoelen dan ooit om die tafel. De tafel is groter geworden er zitten meer mensen met meer en andere belangen aan tafel. Dat vraagt om uithoudingsvermogen en de wil om te luisteren.

...en luisteren

Marianne is voor mij het toonbeeld van veel dingen, maar hoog bovenaan staan haar onuitputtelijke vermogen om te luisteren en haar uithoudingsvermogen om aan tafel te blijven zitten, met name op momenten dat anderen opstonden. Ze bleef, letterlijk en figuurlijk, altijd zitten. En zo was ze betrokken bij cruciale momenten en had ze vaak een spilfunctie omdat ze goed doorhad wat er op het spel stond en waar het naartoe moest gaan: bij de oprichting van Het Trojaanse Paard wat het politiek theater in Vlaanderen inluide, bij het Kaaitheter waar een belangrijk deel van de Vlaamse Golf ontstond, bij *Theaterschrift* dat het internationaliseringsbeleid in de

jaren negentig voor een groot deel beïnvloedde. Ook binnen artistieke producties hechtte ze telkens belang aan ieders stem, vaardigheid en praktijk. En eigenlijk, als je goed leest, zijn veel van haar essays ook democratische ruimtes waar ze veel verschillende mensen bij elkaar brengt en met elkaar in gesprek laat gaan.

Het werk dat zij achterliet is een ode aan de meerstemmigheid en daagt ons uit om niet voor de makkelijke weg te kiezen. Om juist de deuren en ramen open te zetten. Naar de wereld. Naar de stad. En de complexiteit daarmee binnen te laten. Omdat dat zeker niet makkelijk is, formuleerden Gable en ik tien handvatten die het gesprek aan die meerstemmige tafel op een constructieve wijze op weg kan helpen. Ze zijn deels op onze eigen ervaringen gestoeld, maar ook geïnspireerd op de paar jaar dat ik Marianne heb leren kennen en naast haar aan zoveel verschillende tafels zat:

1. Blijf altijd studeren en jezelf informeren en wees op de hoogte van nieuwe ontwikkelingen.
2. Zorg voor bestuurlijk toezicht dat ook inhoudelijk en humaan betrokken is, in plaats van enkel te focussen op bestuurders met geld en invloed.
3. Maak een onderscheid tussen *fast impact* en *slow impact* en focus op langetermijnoplossingen die structurele verandering teweegbrengen.
4. Probeer het publiek niet alleen vanuit een marketingoogpunt te zien, maar geef ze ook een structurele plek aan tafel. Trek samen op bij lobby's en richt publieksraden op met een adviserende rol.
5. Wees transparant binnen je organisatie over macht. Plekken waar in een open sfeer gesproken wordt over invloed gaan vaker bewuster om met macht.
6. Kies voor communicatiestrategieën die zorgzaamheid en kwetsbaarheid vooropstellen en doorbreek reflexen die gaan over schadebeperking en gezichtsverlies.
7. Probeer een crisis niet op te lossen door de verdeel- en heers-tactiek toe te passen.

8. Houd inhoudelijke tegenstemmen niet buiten de deur, maar nodig ze uit aan tafel. Niet eenmalig als adviseur van buitenaf, maar bed ze in.
9. Onderzoek bij iedere beslissing wat het effect is op de meest kwetsbaren in het veld.
10. Herinner jezelf als instituut regelmatig aan je zorgplicht. Die heb je niet alleen ten opzichte van je eigen mensen, maar ook naar de sector als geheel en naar toekomstige generaties.

Geciteerde werken

“Annemieke Keurentjes treedt aan als secretaris internationalisering van het Fonds Podiumkunsten.” *Fonds Podiumkunsten*, 6 april 2022. https://fondspodiumkunsten.nl/nl/actueel/nieuws/annemieke_keurentjes_treedt_aan_als_secretaris_internationalisering_van_het_fonds_podiumkunsten/

De Buysser, Pieter. “Het buiten verbeelden. Gesprek met Marianne Van Kerkhoven.” YouTube, 26 mei 2012. <https://www.pieterdebuysser.com/nl/over?id=237>

Groot Nibbelink, Liesbeth. “Het primaat van de praktijk. In gesprek met Marianne Van Kerkhoven.” Documenta 40:1 (2022): [paginanummers]. Oorspronkelijk gepubliceerd in de Interviewreeks Over Dramaturgie in 2005.

Van Kerkhoven, Marianne. “Waar zijn we mee bezig?”. *Van het Kijken en van het schrijven*. Leuven: Van Halewyck, 2002.

Van Kerkhoven, Marianne. “The ongoing moment.” *Sarma*, 23 mei 2009. <http://sarma.be/docs/2836>. Laatst geraadpleegd op 30/10/2021.

Van Kerkhoven, Marianne & Nuyens, Anoeck, 2012. *Listen to the Bloody Machine*, Amsterdam, Utrecht: IT&FB i.s.m. HKU.

Noten

- 1 Ze doet dat bijvoorbeeld in een interview met Liesbeth Groot Nibbelink uit 2004 dat in deze bundel opnieuw is uitgegeven, “In gesprek met Marianne Van Kerkhoven”. Ze doet dat ook in haar essay “The ongoing moment” uit 2009, tevens te vinden in deze uitgave.
- 2 In haar essay “The ongoing moment” uit 2009, die is opgenomen in deze uitgave, gaat ze hier uitgebreid op in.
- 3 Ik schreef het stuk *Steen in de vijver* (2021) over de ontstaansgeschiedenis van de Nederlandse variant van de Fair Practice Code waar ik zelf ook bij betrokken was. Daar valt meer te lezen over die samenhang: <https://fairpracticecode.nl/nl/over/steen-de-vijver-ontstaan-van-de-code>
- 4 Denk bijvoorbeeld aan de open brieven *We laten ons niet meer intimideren* of *Wij zien jullie*, beide te lezen op www.theaterkrant.nl.

**Tussen het grote en het kleine,
tussen kunst en samenleving,
tussen het theater en de
wereld: daar ligt de taak van
de dramaturg.**

Marianne Van Kerkhoven

Van Heuven, Robbert. "Interview met Marianne Van Kerkhoven: Dramaturgie is de bezielde structuur van de voorstelling." *Sarma*, 2005. <http://sarma.be/docs/3207>

Over dramaturgie, nogmaals

-- Maaïke Bleeker --

Marianne van Kerkhoven heeft een belangrijke bijdrage geleverd aan de ontwikkeling van het discours rond 'nieuwe dramaturgie'. Wat haar teksten in toenemende mate relevant maakt is hoe ze lezen als kroniek van een paradigmaverschuiving in de dramaturgie. De ontwikkelingen die zij beschrijft hebben bijgedragen aan een begrip van dramaturgie als functie in het maakproces die op uiteenlopende wijze vorm kan krijgen in verschillende maakprocessen en die niet noodzakelijk door één enkele persoon of zelfs maar door een dramaturg vervuld hoeft te worden. Zo bezien kunnen we de praktijk van dramaturgie zoals die vorm heeft gekregen sinds Lessing en in relatie tot het dramatische theater en Brechts hervormingen daarvan, gaan begrijpen als een cultureel-historisch specifieke variant in plaats van het model waartoe andere vormen van dramaturgie te herleiden zouden zijn. Het doen van dramaturgie vraagt om het vermogen om je te verhouden tot en reageren op maakprocessen op een manier die zinvol is in de context van het proces en wat daarin in tot stand aan het komen is. Met Van Kerkhoven kunnen we deze processen begrijpen als vormen van collectief denken-door-maken, en dramaturgie als zorg dragen voor dit denken en wat dit denken voortbrengt.

Kernwoorden: nieuwe dramaturgie, maakprocessen, denken-maken

In 2008 en 2009 was Marianne Van Kerkhoven docent-onderzoeker in Utrecht. Deze aanstelling was een gezamenlijk initiatief van Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht en het Lectoraat Theatrale Maakprocessen (onder leiding van Nirav Christophe) aan de HKU. Zelf krap anderhalf jaar daarvoor als hoogleraar benoemd aan de Universiteit Utrecht was ik samen met mijn collega's bezig het masteronderwijs te herzien. Marianne Van Kerkhovens aanwezigheid en betrokkenheid was een gedroomde impuls voor wat wij voor ogen hadden, namelijk een gedegen introductie in de hedendaagse maakpraktijk en inzicht in de rol van dramaturgie daarin. Haar werk en haar inzichten spelen nog altijd een belangrijke rol, niet alleen bij ons maar ook op vele andere plaatsen waar dramaturgie onderzocht, onderwezen en gepraktiseerd wordt. De belangstelling voor haar werk is de laatste jaren alleen maar gegroeid. Dit is deels te verklaren vanuit toegenomen belangstelling voor dramaturgie in het algemeen, en in het bijzonder voor wat Peter Eckersall beschrijft als "expanded dramaturgical practice": een uitbreiding van de dramaturgische praktijk waarbij hoe deze historisch vorm kreeg sinds Lessing en vanuit het Aristoteliaanse dramatische theater en het Brechtiaanse epische theater.

Van Kerkhovens praktijk als dramaturg valt samen met ontwikkelingen in het Europese en Noord Amerikaanse theater die grote gevolgen hebben gehad voor de rol van dramaturgie in de maakpraktijk. Het insceneren van toneelstukken kwam minder centraal te staan en in plaats daarvan ontwikkelde zich een heel palet aan nieuwe vormen. Er kwam meer aandacht voor de zeggingskracht van lichamelijke, ruimte, licht, geluid, muziek, beweging en gebaar, en voor poëtische, associatieve, muzikale en affectieve aspecten van ervaring en betekenis. Dit wil niet zeggen dat tekst, plot en representatie helemaal uit beeld zijn verdwenen maar wel dat ze voor veel makers in veel mindere mate een vanzelfsprekend uitgangspunt en kader zijn van waaruit andere elementen vorm en betekenis krijgen. Deze ontwikkelingen gingen vaak samen met meer procesmatige en collectieve vormen van werken. In deze context kwamen ook nieuwe benaderingen van dramaturgie tot ontwikkeling die door Van Kerkhoven en anderen aangeduid worden met de term 'nieuwe dramaturgie'.

Van Kerkhoven plaatst de term 'nieuwe dramaturgie' tussen aanhalingstekens als om aan te geven dat het hier een voorlopige aanduiding betreft. Net als 'nieuwe media' beschrijft 'nieuwe dramaturgie' het

verschijnen van iets nieuws, iets dat anders is dan het voorgaande, zonder de eigenheid van het nieuwe fenomeen verder te definiëren. En net als het geval is met ‘nieuwe media’ is de term ‘nieuwe dramaturgie’ in gebruik gebleven lang nadat het fenomeen dat met de term aangeduid wordt nieuw was. Het open karakter van de term is zowel de kracht als de zwakte van deze benaming. Kracht omdat de term ruimte laat voor de grote verscheidenheid aan steeds veranderende vormen waarin het fenomeen ‘nieuwe dramaturgie’ zich manifesteert. Zwakte omdat ‘nieuwe dramaturgie’ weinig houvast biedt waar het gaat om te begrijpen hoe deze nieuwe dramaturgische praktijken dan verschillen van voorgaande, wat hun functie is, hoe je in je eigen dramaturgische praktijk vorm zou kunnen geven aan deze functie, of hoe je anderen zou kunnen ondersteunen in het ontwikkelen daarvan, zoals in onderwijs. In de openheid die ruimte laat voor veelheid en verscheidenheid schuilt zo ook het gevaar van willekeur en relativering; zoals Bojana Cvejić opmerkt, het risico “dat alles en niets dramaturgie kan zijn of als dramaturgie beschouwd kan worden” (40).

Met haar schrijven heeft Marianne van Kerkhoven een belangrijke bijdrage geleverd aan de ontwikkeling van het discours rond ‘nieuwe dramaturgie’. Naast een schat aan waardevolle praktische aanwijzingen bieden haar teksten een blik van binnenuit op de artistieke, maar ook sociale en geopolitieke ontwikkelingen die zij om zich heen zag voltrekken en die van belang zouden blijken voor hoe nieuwe dramaturgische praktijken zich in de jaren daarna verder zouden uitkristalliseren. Haar teksten zijn sinds hun verschijnen een bron van inspiratie voor dramaturgen en andere theatermakers, theaterwetenschappers en studenten. Wat ze bovendien in toenemende mate relevant maakt is hoe ze lezen als kroniek van een paradigma-verschuiving in de dramaturgie en hoe dit een nieuwe blik mogelijk gemaakt heeft op wat dramaturgie is. Die paradigmaverschuiving is het onderwerp van deze tekst en in het bijzonder hoe de ontwikkelingen in de maakpraktijk die Van Kerkhoven beschrijft hebben bijgedragen aan een begrip van dramaturgie als een functie in het maakproces die op uiteenlopende wijze vorm kan krijgen in verschillende maakprocessen en die niet noodzakelijk door één enkele persoon of zelfs maar door een dramaturg vervuld hoeft te worden. In de wetenschapsfilosofie beschrijft de term ‘paradigma’ het stelsel van modellen en theorieën dat—binnen een gegeven wetenschappelijke discipline—het denkkader vormt van waaruit de werkelijkheid

geanalyseerd en beschreven wordt. Dit denkkader bevat expliciete en impliciete vooronderstellingen die bepalend zijn voor hoe de wetenschappelijke discipline omgaat met objecten van onderzoek en die de blik en het denken sturen. Een paradigma is geen absoluut gegeven maar het product van geschiedenis en cultuur. Nieuwe ontwikkelingen kunnen veranderingen teweegbrengen in het denkkader en een nieuwe blik mogelijk maken op wat eerder vanzelfsprekend leek. Van Kerkhoven gebruikt zelf de term paradigmaverschuiving niet waar het gaat om dramaturgie (wel heeft zij het over nieuwe paradigma's in de maakpraktijk, hierover later meer) maar een dergelijke verschuiving valt wel uit haar observaties en reflecties af te leiden. Dan wordt duidelijk hoe datgene wat zij en anderen aanduiden als 'nieuwe dramaturgie' niet een bepaalde (nieuwe) vorm van dramaturgie voor bepaalde (nieuwe) vormen van theater is, maar de manifestatie van fundamentele veranderingen in dramaturgisch denken en doen. Deze veranderingen hebben een nieuwe blik mogelijk gemaakt op wat dramaturgie is (en kan zijn) en ook op de relatie tussen dramaturgie en specifieke historische vormen van (met name) Westers theater. Vanuit dit perspectief kunnen we de praktijk van dramaturgie zoals die vorm heeft gekregen sinds Lessing en in relatie tot het dramatische theater en Brechts hervormingen daarvan, gaan begrijpen als een cultureel-historisch specifieke variant in plaats van het model waartoe andere vormen van dramaturgie te herleiden zouden zijn. Haar observaties wijzen in de richting van hoe Adrian Heathfield (enkele jaren later) dramaturgie zou beschrijven als een vorm van responsiviteit die het vermogen vraagt om te reageren op een maakproces vanuit verantwoordelijkheid voor (en in reactie op) datgene wat immanent is in dit proces en wat zich daarin ontwikkelt. Bovendien, zo zal ik laten zien, bieden Van Kerkhovens observaties aanknopingspunten om maakprocessen te begrijpen als vormen van collectief denken-door-maken en dramaturgie als je verhoudt tot en zorg dragen voor dit denken en wat dit denken voortbrengt.

Een nieuw paradigma

Al in 1994 merkt Van Kerkhoven op “dat er vandaag in heel wat landen een vorm van theater wordt gemaakt die aan andere dan de traditionele paradigma's beantwoordt” en dat dit zich weerspiegelt in nieuwe vormen van dramaturgie (Over dramaturgie 13). Zij maakt

deze opmerking in de inleiding van het dubbelnummer (5-6) van *Theaterschrift* “Over dramaturgie”. *Theaterschrift* was een publicatiereeks (een reeks “werkboeken” noemt zij ze) geproduceerd en gepubliceerd door Van Kerkhoven in samenwerking met een internationale redactie en met steun van een aantal Europese theaters (Felix Meritis in Amsterdam, Hebbel Theater in Berlijn, Kaaitheater in Brussel, Theater am Turm in Frankfurt en Wiener Festwochen in Wenen). Onderwerp was de actuele maakpraktijk en elk nummer richtte zich daarbij op een specifiek thema zoals ruimte, acteren, stilte, geheugen etc.

Het dubbelnummer “Over dramaturgie” verscheen in 1994 en bevat bijdragen van deelnemers aan het symposium *Context 01: Active Pooling New Theatre’s Word Perfect* dat in 1993 in Amsterdam plaatsvond. Het is niet moeilijk om in Van Kerkhovens observaties en die van de andere deelnemers aan het symposium de contouren te herkennen van wat Hans-Thies Lehmann (die zelf ook spreker was) enige jaren later postdramatisch theater zou noemen.¹ Toch zijn de veranderingen waar haar schrijven op reflecteert niet alleen een kwestie van een nieuwe dramaturgie voor een specifiek nieuw soort (postdramatisch) theater. Het lijkt eerder zo dat de nieuwe vormen van maken van het postdramatisch theater—die zoals Van Kerkhoven opmerkt, niet meer passen binnen traditionele paradigma’s—als katalysator gewerkt hebben voor uitbreidingen van de dramaturgische praktijk en, in samenhang daarmee, voor een transformatie van het begrip van wat dramaturgie kan zijn, die veel verder reiken dan het postdramatisch theater zelf. De nieuwe vormen van dramaturgisch doen en denken die zich ontwikkelden in de context van de maakprocessen van het postdramatische theater hebben ertoe bijgedragen dat de mogelijkheden en waarde van dramaturgie ook herkenbaar werden voor vele andere vormen van theater maken. Tegelijkertijd werd het door deze ontwikkelingen mogelijk om reeds bestaande praktijken die zich in relatie tot andere vormen van theater ontwikkeld hadden maar niet de naam dramaturgie droegen, te herkennen als dramaturgisch. Bijvoorbeeld, lang voordat de term dramaturgie werd gebruikt binnen de dans vervulden medewerkers van choreografen functies die we nu, vanuit het perspectief van het hedendaagse verbrede begrip van dramaturgie, als dramaturgisch kunnen beschouwen. Pil Hansen merkt op dat “de functies van de dansdramaturg niet alleen werden geïmporteerd, maar in de loop van de tijd en onafhankelijk van de theaterdramaturg zijn geëvolueerd”

(4). Denk bijvoorbeeld aan de functie die Sergei Diaghilev vervulde in het begeleiden van choreografen bij het Ballets Russes in het begin van de twintigste eeuw, de interdisciplinaire uitwisseling tussen Dalcroze en theaterontwerper Adolphe Appia over de ontwikkeling van euritmie, de samenwerking tussen choreografe Martha Graham en danscriticus John Martin, en tussen choreografe Pina Bausch en danscriticus Raimund Hoghe.

In de inleiding van *Theaterschrift* 5-6 vraagt Van Kerkhoven zich af:

Kan men enkel van dramaturgie spreken i.v.m. teksttheater of is er ook een dramaturgie van de bewegingen, de geluiden, het licht enz. ...? Is dramaturgie dan datgene wat de verschillende elementen van een voorstelling met elkaar verbindt? Of is het eerder die nooit ophoudende dialoog tussen mensen die samen aan een voorstelling werken? Of gaat het om de ziel, de innerlijke structuur van een productie? Of bepaalt dramaturgie de wijze waarop met de ruimte en de tijd in een vertoning omgegaan wordt, met de context dus en met het publiek...? Enz. Waarschijnlijk kan elk van deze vragen beantwoord worden met een 'ja, maar...'
(Over dramaturgie 11)

"Ja maar"... omdat dramaturgie zowel dit kan zijn als dat, en ook nog... Deze observaties laten zich lezen als een aankondiging van de diversificatie van dramaturgie in de jaren die zouden volgen. Tegelijkertijd kunnen we in Van Kerkhovens schrijven zien hoe de verbreding van de dramaturgische praktijk nieuwe perspectieven opende op wat dan eigenlijk de functie van dramaturgie is en hoe deze functie vorm kan krijgen in uiteenlopende maakpraktijken. Van Kerkhovens eigen bijdrage aan het *Theaterschrift* "Over dramaturgie" bestaat uit twaalf korte observaties over het doen van dramaturgie. Hoewel zij daarmee niet expliciet antwoord geeft op de vraag wat dan dramaturgie is, zijn uit haar observaties wel aanzetten af te leiden voor wat dat zou kunnen zijn. Dit is een begrip van dramaturgie dat niet gekoppeld is aan een specifiek genre of traditie en in plaats daarvan voortkomt uit wat uiteenlopende dramaturgische praktijken met elkaar delen en wat zij over elkaar helpen te begrijpen. Zo merkt Van Kerkhoven op dat er in essentie geen verschil is tussen theaterdramaturgie en dansdramaturgie,

“ook al verschilt het materiaal door zijn natuur en zijn geschiedenis. Hoofdzakelijk gaat het om: de bemeestering van structuren, het verwerven van een blik op *het geheel*; het verkrijgen van inzicht, in hoe, met *materiaal* van welke oorsprong dan ook – beeldend, muzikaal, tekstueel, plastisch, filmisch, filosofisch enz – omgesprongen moet worden” (Kijken zonder potlood 147).

In concrete dramaturgische praktijken kan dramaturgie zich op heel uiteenlopende manieren manifesteren (als “zowel dit, als dat, en ook nog ...”) maar hoe dramaturgie vorm krijgt binnen een specifiek maakproces is onlosmakelijk verbonden met de interne logica van dat maakproces en de manier van werken van de makers. Wat dramaturgie is in een bepaald maakproces volgt uit dit maakproces en hoe dramaturgen hun doen vormgeven in samenhang met dat proces en is dus, hoewel dramaturgie van alles kan zijn, allerm minst willekeurig. Omdat maakprocessen niet verlopen volgens vooraf gegeven regels ontwerpt feitelijk elke productie haar eigen methode in samenhang met het betreffende maakproces. Dit vraagt van dramaturgen “de flexibiliteit om met de door de artiesten gebruikte methoden om te springen en parallel daarmee eigen werkwijzen te ontwikkelen” (Kijken zonder potlood 143).

De opkomst van het postdramatische theater maakte de beperkingen voelbaar van het begrip van dramaturgie zoals zich dat in samenhang met het dramatisch en episch theater ontwikkeld had, niet alleen omdat (zoals Van Kerkhoven in haar inleiding in *Theater-schrift* 5-6 opmerkt) het theater dat zij om zich heen zag niet meer aan deze traditionele paradigma’s voldeed, maar ook omdat in de praktijken van het postdramatische theater – meer dan in veel van de tot dan toe gebruikelijke maakpraktijken van het dramatische en epische theater – elke voorstelling zijn eigen methode ontwikkelt en omdat dit van dramaturgen vraagt om steeds weer opnieuw hun eigen manier van werken uit te vinden. In een tekst naar aanleiding van hun conferentie *European Dramaturgy for the 21st Century* (in 2007 in Frankfurt) beschrijven Hans-Thies Lehmann en Patrick Primavesi hoe in postdramatisch theater, performance en dans “de traditionele hiërarchie van theatrale elementen” is verdwenen: “aangezien de tekst niet langer de centrale en superieure factor is, krijgen alle andere elementen zoals ruimte, licht, geluid, muziek,

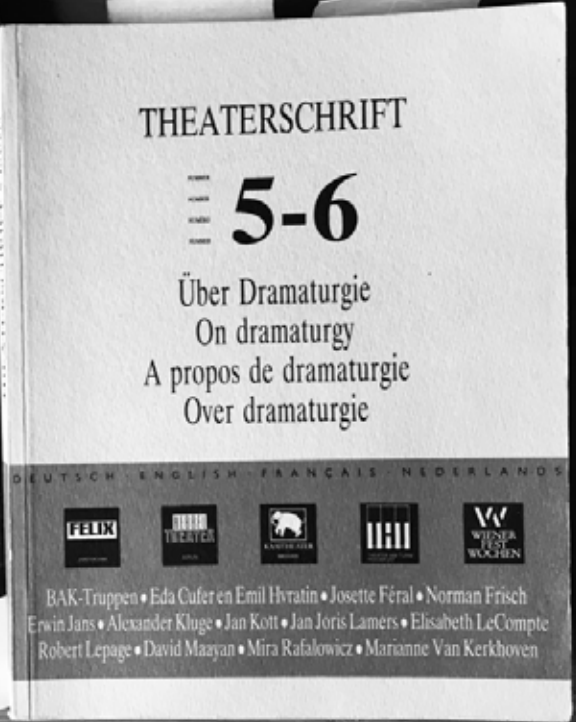
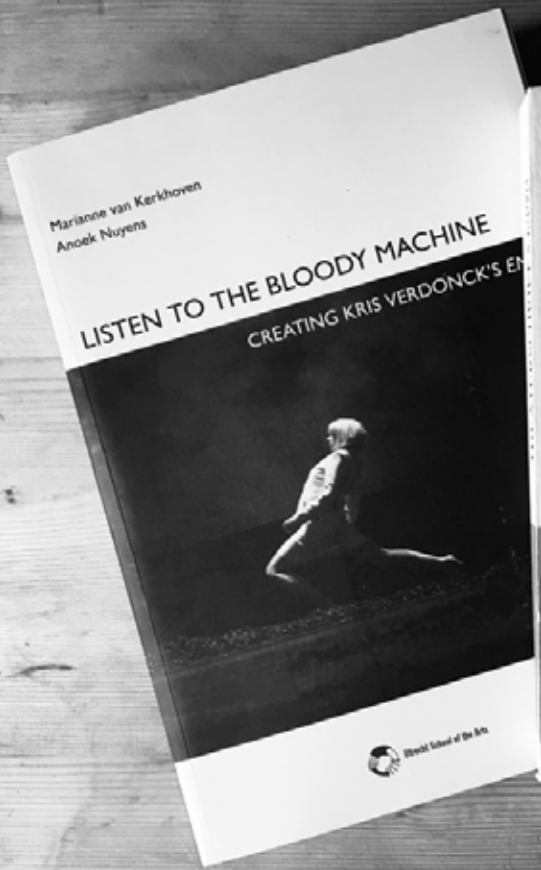
beweging en gebaar een meer gelijk gewicht in de manier waarop de voorstelling zich ontvouwt” (3). Regisseurs gaan aan de slag met dansers, choreografen richten hun aandacht op opera en scenografen, beeldend kunstenaars en vormgevers nemen de rol van regisseur op zich. Uit deze manier van werken ontstaan hybride vormen van theater die elementen van theater, dans, performance, installatie, tentoonstelling, film en mediakunst combineren. Dit vraagt om nieuwe dramaturgische benaderingen die niet langer uitgaan van “de ondergeschiktheid van alle elementen aan één (meestal het woord, de symbolische orde van taal), maar van een dynamisch evenwicht dat in elke voorstelling opnieuw gevonden moet worden” (3). Lehmann en Primavesi gebruiken de uitdrukking “dramaturgy on shifting grounds” om te beschrijven hoe deze ontwikkelingen vragen om dramaturgische praktijken die zichzelf voortdurend opnieuw uitvinden als onderdeel van een grote verscheidenheid aan steeds veranderende maakpraktijken en in relatie tot een wereld die ook constant in beweging is (6). In deze context vereist het doen van dramaturgie de openheid om voorbij te denken aan traditionele categorieën en praktijken, en om wat Van Kerkhoven beschrijft als de flexibiliteit om af te stemmen op de manieren van werken die specifiek zijn voor de maakprocessen van de kunstenaars waarmee men werkt.

De functie van dramaturgie/ dramaturgie als functie

Lehmann en Primavesi’s observaties laten zien hoe het postdramatisch theater als een katalysator kan fungeren voor nieuwe benaderingen van dramaturgie die niet langer gekoppeld zijn aan een specifiek type of genre theater maar waarin dramaturgie begrepen wordt als een functie in het maakproces die op verschillende manieren vorm kan krijgen in verschillende maakprocessen. Dit roept de vraag op wat dan die functie is en hoe we die verder zouden kunnen duiden. Van Kerkhovens bijdrage aan het *Theaterschrift* “Over dramaturgie” schetst een beeld van de functie van dramaturgie als het bijdragen aan en zorg dragen voor de ontwikkeling van een maakproces vanuit sensitiviteit voor wat dat proces nodig heeft. Zij benoemt een aantal handelingen en acties die uitdrukking geven aan deze functie (zoals kijken als actief proces, voeden van het

maakproces, klankbord zijn, op het juiste moment dingen zeggen of juist niet zeggen, etc.) maar geeft geen expliciete definitie van de functie waaraan deze handelingen uitdrukking geven. Adrian Heathfield (in een tekst die voor het eerst gepubliceerd werd in 2010) doet dat wel. Op een manier die resoneert met Van Kerkhovens observaties uit 1994 stelt hij dat dramaturgie gaat over responsiviteit, het vermogen om op een zinnige manier te reageren “vanuit verantwoordelijkheid voor (en in reactie op) datgene wat immanent is in een creatie” (Heathfield). Dramaturgie, zo gezien, vraagt om een bepaalde houding – van verantwoordelijkheid nemen voor wat zich in binnen een maakproces ontwikkelt – en om een capaciteit die we met Donna Haraway kunnen begrijpen als ‘response-ability’: het vermogen om zich te verhouden tot, en te reageren op, wat zich voordoet in complexe situaties waar we geen overzicht over hebben en waar we zelf onderdeel van uitmaken. Op vergelijkbare wijze vraagt dramaturgie om het vermogen om je te verhouden tot en reageren op maakprocessen op een manier die zinvol is in de context van het, vaak niet geheel overzichtelijke, proces dat maken is, de specifieke kenmerken van dit proces, en wat er in tot stand aan het komen is. Wat zinnig is, kan variëren van maakproces tot maakproces.

Dit begrip van de functie van dramaturgie verschuift de focus van een specifieke ‘body of knowledge’ die een dramaturg zou moeten hebben en specifieke taken die dramaturgen uitvoeren (de welbekende, terugkerende lijstjes als tekstanalyse, achtergrondonderzoek, repetities bijwonen, programmaboekjes en subsidieaanvragen schrijven etc) of een overzicht van stappen die in het maken van een voorstelling doorlopen moeten worden, naar vaardigheden, vermogens, inzichten en sensitiviteiten. Wat nodig is, is inzicht in hoe maakprocessen zich kunnen ontwikkelen. Sensitiviteit voor waar de makers naar op zoek zijn en wat zich aan het ontwikkelen is. Kennis (zoals kennis van uiteenlopende manieren om voorstellingen te structureren en maakprocessen te organiseren) kan bijdragen aan het ontwikkelen van zulke inzichten en vaardigheden. Maar essentieel is hoe die kennis geactiveerd en gebruikt wordt, bijvoorbeeld in wat Van Kerkhoven “kijken als actief proces” noemt: een kijken dat open is maar tegelijkertijd kennis meeneemt van wat er zich in het maakproces afspeelt (Kijken zonder potlood 143). Dramaturgie, zo gezien, manifesteert zich in uiteenlopende vormen van meedenken en meedoen op zo’n manier dat het maakproces erdoor



Afbeelding 1: *Listen to the Bloody Machine: Creating Kris Verdonck's END* en *Theaterschrift: Over dramaturgie 5-6* © Ronald Geerts.

vooruit geholpen wordt. En dat hoeft niet een gewillig meebewegen te betekenen maar kan ook de vorm krijgen van een verstoring of uitdaging. Of zoals Van Kerkhoven opmerkt, dramaturgisch bijdragen aan een maakproces vraagt enerzijds “besef van de kwetsbaarheid van de bouwstenen” maar ook “het bewustzijn dat het soms nodig kan zijn tegen het bouwwerk in te beuken” (143).

Een dergelijk begrip van dramaturgie als een functie in het maakproces kunnen we ook terugzien in meer recente observaties over de dramaturgische praktijk in laat 20^e- en vroeg 21^e-eeuws theater zoals van Heathfield en anderen. Konstantina Georgelou, Efrosini Protou-papa en Danae Theodoridou, bijvoorbeeld, beschrijven dramaturgie als een functie die zich manifesteert in uiteenlopende activiteiten die het maakproces in beweging zetten. Een dergelijk in beweging zetten is niet prescriptief en volgt ook geen vaste receptuur maar is speculatief in hoe kennis, inzichten en sensitiviteiten ingezet worden voor het openleggen van mogelijkheden, het bevragen van wat zich ontwikkelt en het articuleren van wat zich in het maakproces en tussen de verschillende betrokkenen voordoet. Zij merken ook op dat deze functie niet noodzakelijk door een dramaturg of door één enkel individu vervuld wordt, verwijzend naar meer collectieve vormen van werken die ook door Van Kerkhoven opgemerkt worden. Katharina Profeta stelt de term *oscillatie* voor om te beschrijven hoe het doen van dramaturgie vraagt om het voortdurend heen en weer bewegen tussen verschillende manieren van betrokkenheid bij het maakproces en wat daarin ontwikkeld wordt: als insider of als outsider, als meer analytisch of meer emotioneel en affectief, als meedenker of als criticus. Geoffrey Proehl gebruikt de term ‘dramaturgische gevoeligheid’ (dramaturgical sensibility) om te beschrijven hoe dramaturgie vraagt om voortdurend balanceren tussen het intellectuele en het emotionele, tussen het concrete en het vluchtige, en tussen verheldering en complicatie.

Maken-denken

Van Kerkhoven verbindt de veranderingen in de dramaturgische praktijk waar haar teksten op reflecteren met nieuwe, procesmatige manieren van maken. Kenmerkend voor deze manieren van maken is dat theater niet (of niet uitsluitend, of niet op de eerste plaats) beschouwd wordt als een middel om een reeds bestaande betekenisstructuur te representeren maar dat betekenis, vorm en inhoud tot stand komen in het maakproces. Dramaturgie gaat dan niet meer over hoe vooraf gegeven betekenis tot uitdrukking gebracht kan worden in een voorstelling maar over “(het zoeken naar) een voorlopige/mogelijke ordening die de kunstenaar oplegt aan de elementen die hij samenplukt uit een voor hem chaotische werkelijkheid” (Over dramaturgie 21).

Van Kerkhoven verbindt de opkomst van deze manier van werken in de tweede helft van de 20^e eeuw met een wereld die zijn vanzelfsprekendheid en leesbaarheid verliest, en hoe dit theatermakers confronteert met de vraag hoe theater zich tot de wereld kan verhouden. Je zou ook kunnen zeggen dat wanneer representaties hun vanzelfsprekendheid verliezen duidelijk wordt dat theater altijd een samenbrengen van materialen is in een compositie die uitnodigt tot interpretaties en associaties, die gevoelens en gedachten oproept, waardoor publiek wordt verrast of juist bevestigd, meegenomen of geconfronteerd, etc. Wanneer traditionele plotstructuren, wereldbeelden en esthetische principes hun vanzelfsprekendheid verliezen wordt duidelijk hoezeer dergelijke manieren van ordenen verbonden zijn met tijd en plaatsgebonden opvattingen. Zo bezien leggen de veranderingen die Van Kerkhoven waarneemt (en die resulteren in vormen van theater die niet meer aan traditionele paradigma's voldoen) het tijd-, plaats- en cultuurgebonden karakter van deze ordeningen bloot, en hoe maakprocessen gaan over het vinden van de juiste ordening op dat moment, binnen de gegeven context en vanuit de visie van de betreffende makers. Maken gaat over het vinden van die ordening en hoe dat gebeurt kan op heel verschillende manieren vorm krijgen.

Hoe een dergelijke ordening tot stand komt in het maakproces is onderwerp van Van Kerkhovens laatste grote schrijfproject: het boek *Listen to the Bloody Machine: Creating Kris Verdonck's END* (2012) dat zij samen met Anoeke Nuyens schreef. De basis voor dit boek werd

gelegd in de periode dat Van Kerkhoven gastdocent-onderzoeker was in Utrecht. Toen wij haar vroegen of er wellicht een project was dat zij graag zou willen doen maar waar het nooit van gekomen was had zij onmiddellijk een antwoord, namelijk het documenteren van een compleet maakproces. Dat werd het creatieproces van *END*. In haar inleiding merkt Van Kerkhoven op dat zij dit boek zag als een continuering of een herstart van de *Theaterschrift*-reeks. Van een herstart is het helaas niet gekomen. Kort na het verschijnen van het boek in 2012 werd zij ziek en in 2013 zou ze overlijden.

Listen to the Bloody Machine is een continuering van *Theaterschrift* in hoe het een poging is te (be)grijpen wat er gebeurt in dat maken waar Van Kerkhoven zowel deel als getuige van was. Anders dan in *Theaterschrift* ligt de focus niet op een bepaald aspect van voorstellingen maar op het totaal. Het boek leest als een poging om de lezer mee te nemen in hoe het totaal dat de voorstelling is ontstaat uit de ontelbare elementen, (inter)acties, keuzes, toevalligheden, inzichten, associaties, gegevenheden die samen het maakproces vormen. De titel *Listen to the Bloody Machine* verwijst naar de relatie tussen mensen en machines, en tussen levende en niet-levende entiteiten, als belangrijk terugkerend thema in het werk van Verdonck. Hoewel we vaak denken dat de vele machines en technologieën die deel zijn van ons leven ten dienste staan van ons, menselijke gebruikers, bepalen feitelijk zij steeds meer ons leven. De voorstelling *END* is zo geconstrueerd dat de menselijke performers letterlijk onderdeel zijn van een grote machinerie waar zij hun individuele performance op moeten afstemmen.

Je zou de titel *Listen to the Bloody Machine* ook kunnen lezen als een uitspraak over dramaturgie en hoe dramaturgie doen vraagt om te luisteren naar dat complexe totaal dat het maakproces is en hoe de voorstelling daaruit voortkomt. Dit is wat het boek tracht te documenteren en toegankelijk te maken. Een maakproces is geen mechanische machine maar je zou het wel kunnen vergelijken met wat filosoof Karen Barad een *apparatus* noemt: een materieel-discursieve formatie van waaruit fenomenen en hun betekenissen tot stand komen. *Listen to the Bloody Machine* schetst een beeld van het maken van *END* als een proces waarin menselijk denken en handelen ingebed is in materieel-discursieve netwerken van relaties met andere mensen en met dingen, objecten, teksten, beelden, geluiden en meer. De voorstelling komt voort uit ontelbare interacties tussen

deze elementen en in een proces waarin denken en doen, betekenis en materie, onlosmakelijk met elkaar verweven zijn.

Listen to the Bloody Machine laat zien hoe je het maken van deze en andere voorstellingen zou kunnen beschouwen als een gezamenlijk denken in en door de praktijk en in interactie met de materiële wereld en met anderen. Van Kerkhoven en Nuyens stellen dit niet expliciet maar de manier waarop zij het proces beschrijven resoneert met Tim Ingolds beschrijving van maken als een collectief en belichaamd denken dat “meegaat met, en voortdurend beantwoordt aan, de stromen en stromen van de materialen waarmee we werken. Deze materialen denken in ons, zoals wij door hen denken” (6). Zulk denken door te maken “beweegt in real-time vooruit, samen met de levens van degenen die erdoor geraakt worden, en met de wereld waartoe zowel zij als zij behoren” (7). Ingold schrijft over antropologie, maar hij merkt op dat beoefenaars van denken door maken over het algemeen niet te vinden zijn onder antropologen, maar onder de geleerden van praktiserende kunstenaars (7). Zijn observaties richten de aandacht op artistieke creatie als een praktijk van makend denken of denkend maken waarin dingen, werelden, gebeurtenissen tot stand gebracht worden. Vanuit dit perspectief kunnen we dramaturgie begrijpen als je verhouden tot het collectieve denken-in-en-door-maken waarin deze werelden en gebeurtenissen tot stand komen.

Ingold schetst een beeld van maken als denken zonder dat dit betekent dat datgene wat gemaakt wordt een representatie is van (de inhoud van) dit denken. Het denken dat zich in het maken ontvouwt resulteert in een kunstwerk dat de uitkomst is van dit denkproces maar het kunstwerk gaat niet over het denken dat het produceerde, net als de voorstelling *END* niet gaat over het collectieve denkproces van de makers maar toeschouwers meeneemt in waar dit denken toe geleid heeft. Zo bezien kunnen we *END* beschouwen als voorbeeld van wat Deleuze en Guattari beschrijven als denken door middel van compositie, een vorm van denken die zij zien als karakteristiek voor kunst.

In *What is Philosophy?* (1994) onderscheiden Deleuze en Guattari drie soorten denken, namelijk die van kunst, wetenschap en filosofie. In elk van hen, zo stellen ze, is denken een praktijk van zingeving door middel van orde scheppen in chaos. Kunst, wetenschap en filosofie doen dat op verschillende manieren. Filosofie doet dit via het cre-

eren van concepten die verbanden voorstellen tussen heterogene elementen. Wetenschap definieert proposities, standen van zaken en functies. Kunst scheidt orde door middel van compositie (204). Deleuze en Guattari hebben het niet over theater maar hun begrip van kunst als vorm van denken door middel van compositie sluit wel heel goed aan bij Van Kerkhovens beschrijving van maken als “(het zoeken naar) een voorlopige/mogelijke ordening die de kunstenaar oplegt aan de elementen die hij samenplukt uit een voor hem chaotische werkelijkheid” (21). Met Deleuze en Guattari kunnen we verschillende soorten, genres en tradities van theater, dans en performance beschouwen als de resultaten van verschillende manieren van makend denken. Wat deze gemeen hebben, is dat bij elk van hen creëren een kwestie is van het samenbrengen van elementen tot composities in ruimte en tijd. Wat verschilt is hoe deze composities tot stand komen, welke materialen er deel van uitmaken, en op welke manier die materialen bijeengebracht zijn. Op hun beurt zetten deze composities het publiek aan het denken en doen dat op manieren die immanent zijn aan hun compositie. Met hun conceptualisering van kunst als een manier van denken door de praktijk, bieden Deleuze en Guattari ook een nieuwe blik op de relatie tussen theorie en praktijk zoals dit een terugkerend thema is in discussies over dramaturgie. Vanuit dit perspectief is het doen van dramaturgie geen kwestie van theorie opleggen aan de praktijk, noch een kwestie van het overbruggen van een kloof tussen theorie en praktijk, maar van specifieke manieren van deelnemen aan, en je verhouden tot, het denken dat maken is.

Het doen van dramaturgie (door dramaturgen of anderen in het maakproces) vraagt om je te verhouden tot het denken-maken dat zich ontvouwt in een maakproces en tot datgene wat in dit denken-maken tot stand komt. Acteurs, choreografen, scenografen, dansers, regisseurs, kostuumontwerpers, componisten, technici, muzikanten (en vele anderen) dragen allemaal op hun eigen manier bij aan dit denken-maken. Dramaturgen ook, maar in tegenstelling tot de bijdragen van vele anderen vertrekt de betrokkenheid van de dramaturg meestal niet vanuit één bepaald aspect van de creatie of één bepaalde expertise, zoals dans, kostuums, licht of geluid. Net als de choreograaf of regisseur verhoudt dramaturgie zich tot het totaal maar anders dan de regisseur of de choreograaf doet de dramaturg dat niet vanuit de positie van auteur of maker van het werk maar vanuit wat je (met Van Kerkhoven en Nuyens) een ‘luisteren naar’ dat

wat in wording is zou kunnen noemen. Zoals Georgelou, Protopapa en Theodoridou opmerken,

“hoewel het natuurlijk een of meer mensen zijn die een kunstwerk voortbrengen, kan het werk niet louter worden opgevat als het ‘product’ van hun inspanningen. Integendeel, door deze inspanningen kan er iets anders ontstaan. ... Dit ‘iets anders’ betreft het werk zelf en zijn eigen ‘werking’, zijn eigen productiviteit” (47).

In *Listen to the Bloody Machine* laten Van Kerkhoven en Nuyens zien hoe dit ‘iets anders’ voortkomt uit eindeloos veel keuzes die gemaakt werden door iedereen die bij de creatie betrokken was. “Gedurende het maken van *END* werden door Kris Verdonck en het hele team voortdurend keuzes gemaakt om de voorstelling datgene te laten “zeggen” wat zij wilden dat het zou ‘zeggen’” (23). Dit betekent niet dat ze al van tevoren wisten wat het precies was wat ze wilden dat de voorstelling zou ‘zeggen’ of dat al die keuzes bewust gemaakt werden. “Maken is beginnen met iets waarvan je niet weet waar het toe zal leiden; maken is, tot op zekere hoogte, ‘niet weten wat je aan het doen bent’. Je wordt je maar geleidelijk aan bewust van wat het is dat je aan het doen bent....” (24). Dramaturgie gaat over dat geleidelijk aan bewust worden van wat tevoorschijn komt in het maken, wat dat is, en wat de werking daarvan is. Dramaturgie gaat over dat verschijnen bevragen, voeden, uitdagen, er over in dialoog gaan, en nog veel meer. Dat vraagt inzicht in precies dat wat het boek *Listen to the Bloody Machine* biedt, namelijk inzicht in maakprocessen. Geen modellen van hoe maakprocessen gaan, of recepten voor hoe dramaturgie gedaan wordt, maar inzicht in hoe maakprocessen werken, hoe keuzes gemaakt kunnen worden, en waar die toe kunnen leiden.

Listen to the Bloody Machine leest als voortzetting, inderdaad, van wat Van Kerkhoven met *Theaterschrift* begonnen was. Haar doel was om zo compleet mogelijk te beschrijven wat er in een maakproces gebeurt om zo te traceren hoe de voorstelling is voortgekomen uit alle keuzes die in dat proces zijn gemaakt. Zoals zij zelf ook aangeeft is dat natuurlijk uiteindelijk onmogelijk, maar de minutieuze poging en het gedetailleerde verslag van wat er in het maakproces gebeurde is toch van onschatbare waarde om inzicht te krijgen in maakprocessen en daarmee om anderen te inspireren om vorm te geven aan hun eigen praktijk of om anderen daarbij te ondersteunen

in onderwijs. Of zij het zo bedoeld heeft weet ik niet, maar ik lees *Listen to the Bloody Machine* als haar antwoord op de vraag wat nodig is om de dramaturgische praktijken waarvan zij in *Theaterschrift* het begin traceerde te ontsluiten voor anderen. Wat daarvoor nodig is, is inzicht in precies dat wat *Listen to the Bloody Machine* laat zien, namelijk hoe keuzes gemaakt worden in maakprocessen, wat het effect daarvan is, hoe keuzes effect hebben op wat er gemaakt wordt, hoe dat verschijnt, begrepen en ervaren wordt en zo wat het vertelt en doet (de werking). Het is op deze manier dat dit boek en het voorbeeld dat dit boek stelt een bron van inspiratie is voor mijn eigen onderwijs en schrijven over dramaturgie.

Ten slotte

In het tot wasdom brengen van dat wat in het maakproces verschijnt verdwijnt de dramaturgie. Van Kerkhoven noemt dramaturgie om die reden een eindig beroep dat zich oplost in het creatieproces. De dramaturg gaat niet mee op de foto en “de dramaturg is geen (eventueel: net geen of nog geen) artiest” (Kijken zonder potlood 145). Toch hebben de ontwikkelingen waar Van Kerkhoven deel van was juist ook bijgedragen aan een sterke aanwezigheid van dramaturgie en van dramaturgen. Dramaturgen gaan dan misschien (meestal) niet op de foto, onzichtbaar zijn ze zeker niet (meer). En dat was Van Kerkhoven zelf natuurlijk ook allerm minst. Zij is bij uitstek een voorbeeld van een dramaturg die gevraagd werd om datgene wat zij meebracht in een maakproces en om wat dat kon doen voor het proces. Een voorbeeld ook van hoe de ontwikkelingen waar zij in haar schrijven verslag van doet ruimte hebben gemaakt voor dramaturgen als eigenzinnige denkers in de praktijk met eigen individuele stijl, expertise en manieren van werken. Voor dramaturgen die gecast worden op dat wat zij in te brengen hebben in een maakproces. Voor dramaturgen met een autonomie en eigenheid die geen kwestie is van afstand tot de praktijk maar van hoe zij in het denken-maken betrokken zijn en daarin positie innemen. En voor dramaturgen die zo laten zien dat het feit dat dramaturgie bijdraagt aan een maakproces zonder (onderdelen van) de uitkomst van dit proces voor zichzelf op te eisen niet wil zeggen dat deze bijdrage onopgemerkt blijft. Integendeel.

Deze tekst is een voorstudie van mijn boek *Doing Dramaturgy. Thinking Through Practice* dat binnenkort verschijnt bij Palgrave.

Geciteerde werken

Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham en Londen: Duke University Press, 2007.

Cvejić, Bojana. "The Ignorant Dramaturg." *Maska* 16 (2010): 40-53.

Eckersall, Peter. "Towards and Expanded Dramaturgical Practice. A Report on 'The Dramaturgy and Cultural Intervention Project.'" *Theatre Research International* 31:3 (2006): 283-297.

Deleuze, Gilles, en Félix Guattari. *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press, 1994.

Georgelou, Konstantina, Efosini Protopapa, en Danae Theodoridou (reds.). *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*. Amsterdam: Antennae Valiz, 2017.

Hansen, Pil, en Darcey Callison. *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Basingstoke: Palgrave, 2015.

Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

Heathfield, Adrian. "Dramaturgy without a Dramaturg." *The Theatre Times*, 15 augustus 2016. <https://thetheatretimes.com/dramaturgy-without-a-dramaturg/> Laatst geraadpleegd 31 oktober 2020.

Ingold, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. New York and London: Routledge, 2013.

Profeta, Katherine. *Dramaturgy in Motion. At Work on Dance and Movement Performance*. Madison: University of Wisconsin Press, 2015.

Lehmann, Hans-Thies, en Patrick Primavesi. "Dramaturgy on Shifting Grounds", *Performance Research* 14:3 (2009): 3-6.

Proehl, Geoffrey S., met D.D. Kugler, Mark Lamos, en Michael Lupu. *Toward a Dramaturgical Sensibility: Landscape and Journey*. Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2008.

Van Kerkhoven, Marianne. "Over dramaturgie". *Theaterschrift: Over dramaturgie* 5-6 (1994): 8-33.

Van Kerkhoven, Marianne. "Kijken zonder potlood in de hand." *Theaterschrift: Over dramaturgie* 5-6 (1994): 140-149.

Van Kerkhoven, Marianne in samenwerking met Anoeek Nuyens. *Listen to the Bloody Machine. Creating Kris Verdonck's END*. Utrecht School of the Arts (Utrecht) en International Theatre & Film Books (Amsterdam) in samenwerking met A Two Dogs Company en Kaaitheater (Brussel), 2012. Een nieuwe editie van dit boek verschijnt bij Bloomsbury (in de reeks *Thinking Through Theatre*).

Noot

- 1 De oorspronkelijke Duitstalige editie van Lehmanns boek over postdramatisch theater verscheen in 1999. De Engelse versie in 2006.

Of de band die een kunst aangaat met haar traditie los is of strak aangespannen, of het erfgoed als een last of als een zegen wordt beschouwd, we kunnen er niet onderuit: elk schilderij, elke tekst, elke dans heeft met alle vorige schilderijen, teksten en dansen te maken. Elke tekst vindt zijn bron in vroegere teksten, elke dans in wat voorheen werd gedanst.

Marianne Van Kerkhoven

“Aantekeningen omtrent geheugen en lichaam, traditie en vernieuwing.” Etcetera 71, 2000, 10.



Een levend vloerkleed met een doorheen veel twijfel en met behulp van 'de anderen' toch zelfgezocht patroon met enkele kleuren en wat lijnen

-- Erwin Jans --

Marianne Van Kerkhoven was genereus met het schrijven maar karig met het bundelen van teksten. Slechts éénmaal bracht ze, onder de titel *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater* (2002), een aantal van haar essays samen, maar, zo blijkt uit haar nawoord bij de bloemlezing, dat gebeurde meer op vraag van anderen dan uit eigen gevoelde noodzaak. Dat alles maakt dat we nu, na haar overlijden, geconfronteerd worden met een verzameling van honderden teksten van haar hand, verspreid gepubliceerd en met een verschillende status: naast haar toneelstukken en haar roman zijn er de talloze essays, recensies, dramaturgische beschouwingen, meer academische artikels, lezingen, interviews, brieven, kunstenaarsportretten, inleidingen op voorstellingen, etcetera. De digitale anthologie op www.sarma.be brengt een ruime keuze uit dat materiaal en is nu al een onmisbaar instrument om een eerste zicht te krijgen op haar werk.

Kernwoorden: Dramaturgie, politiek theater, postdramatisch theater

Abbeelding 1: Marianne Van Kerkhoven noteert tijdens een meeting van De Parade

Met haar ‘teksten over theater’ overspant Marianne Van Kerkhoven een periode van vier en een half decennium. In 1968 schreef ze haar licentiaatsverhandeling over het kamertoneel, de eerste belangrijke naoorlogse theatervernieuwing in Vlaanderen die op dat ogenblik, eind de jaren 1960, volledig was uitgebloeid. Dat opstandige jaar was naar eigen zeggen cruciaal voor haar bewustwording: “Ik ben afgestudeerd en in de wereld gestapt, zoals dat heet, in 1968” (2009). Dat voortdurend opnieuw binnentreden in de wereld zou de fundamentele dynamiek worden van haar engagement met het theater. Enkele jaren later, in 1970, stond ze zelf als oprichtster, schrijfster, actrice en dramaturge van Het Trojaanse Paard mee aan de wieg van het vormingstheater, de belangrijkste impuls van het Vlaamse theater in de jaren 1970. Als redacteur van *Etcetera* en als dramaturge bij Kaaitheter was ze intens betrokken bij de vernieuwing die zich vanaf het begin van de jaren 1980 in de podiumkunsten voltrok. Tot haar dood in 2013 heeft ze de belangrijkste bewegingen binnen het Vlaamse theater gevolgd, becommentarieerd en mee vormgegeven – al vielen ook bepaalde ontwikkelingen buiten haar blikveld¹ –, met een bijzondere aandacht voor de groeiende interdisciplinariteit, voor het artistieke primaat in de organisatiestructuren, voor een verantwoord cultuurbeleid en voor de permanente dialectiek tussen theater en maatschappij. Niet onbelangrijk en verder onderzoek waard is haar inzet voor een Europese dramaturgie, die ze vooral in de context van het internationale *Theaterschrift* heeft uitgewerkt.

“gelegenheidsteksten”

Marianne Van Kerkhoven was tegelijk een centrale en een eenzame stem in het Vlaamse theater, duidelijk gebonden aan een bepaalde artistieke praktijk en op een bepaalde manier toch ook onafhankelijk. Als zij sprak, op de haar eigen bedachtzame maar steeds heldere en onderbouwde manier, dan was er altijd meer aan het woord dan alleen zijzelf. Zij slaagde er in te articuleren wat vaak reeds intuïtief in de theatergemeenschap leefde maar wat nog net niet uitgesproken was: een houding en een kwaliteit die volgens haar typisch waren voor de dramaturg. Maar haar intuïties en articulaties gingen veel verder en dieper dan het theater alleen. In een interview met Bart Meuleman (2007) omschrijft ze haar attitude even eenvoudig als allesomvattend: “Nieuwsgierig en gepassioneerd om me heen kijken,

niet alleen naar theater, maar ook naar de wereld waarin het zijn plaats zoekt en daarover reflecteren” (22). We gaan haar stem niet meer horen. We kunnen alleen op zoek gaan naar sporen ervan in de talloze teksten die nu voor ons liggen.

Een juiste chronologie van haar publicaties, inbegrepen de vele recensies, interviews en gelegenheidsteksten, is onontbeerlijk om greep te krijgen op de persoonlijke, de artistieke en de maatschappelijke gebeurtenissen die haar schrijven hebben getekend, uitgedaagd en voortgestuwd. In het nawoord bij haar bloemlezing *Van het kijken en van het schrijven* vroeg ze zich trouwens luidop af of niet elke tekst een ‘gelegenheidstekst’ is, altijd getekend door de dwingende inscriptie van een datum. “There is no exemption from history,” citeert ze John Berger elders (2009). Dit historisch bewustzijn is voor haar een van de blijvende verworvenheden van het marxistische denken.

We doen Marianne Van Kerkhoven wellicht het meest recht door haar corpus vanuit dat historisch perspectief te lezen. Welke is de precieze plek die het inneemt in de configuratie die het ‘hedendaagse Vlaamse theater’ heet? Welke zijn de uitgangspunten, de ontwikkelingen, de breuken en de continuïteiten ervan? Welke zijn de belangrijke thema’s en hun interne verschuivingen? Welke zijn de centrale theoretische en artistieke referenties? Waar zitten de blinde vlekken? Hoe en in welke mate hebben de publicaties en lezingen van Van Kerkhoven de voorbije decennia het theaterdiscours (en het theaterbeleid) in Vlaanderen mee bepaald? Wat geven haar teksten nog te denken over de toekomst van het (Vlaamse) theater? Het zijn slechts enkele van de vele vragen die beantwoord moeten worden. In wat volgt wil ik niet meer dan een aantal kracht- en spanningslijnen aangeven die dit corpus samenhouden.

Goede essays geven meestal zelf aan hoe ze gelezen willen worden. Volgende paragraaf uit een lezing tijdens het Springdance festival in 1988 over de autonomie van de dans en de vervaging van de grenzen tussen disciplines, bevat in een notendop haar essayistische methode:

“Een hele klus dus, zeker om haar in een halfuurtje te klaren, des te meer omdat er zo goed als geen welomschreven theoretisch kader bestaat waarmee we die problemen te lijf zouden kunnen gaan. Dat alles maakt dat ik hier voor u zit met meer vragen dan antwoorden: dat ik tegenover deze

materie voornamelijk een reeks citaten, gebeurtenissen, bedenkingen wil plaatsen en tevens een summierere poging wil ondernemen om deze gegevens te systematiseren” (Vervaging aller grenzen 22).

Het loont de moeite om deze ogenschijnlijk vrij banale formuleringen aan het begin van haar lezing van dichterbij te bekijken en ze het volle gewicht van hun betekenis te geven.

“geen welomschreven theoretisch kader”

Het ontbreken van een theoretisch kader voor de analyse van het moderne theater aan het eind van de twintigste eeuw is een vaker geformuleerde klacht in de essays van Marianne Van Kerkhoven, al maakt het ontbreken daarvan haar essayistische praktijk pas echt mogelijk, zoals we verder nog zullen zien. In dezelfde lezing wijst ze erop dat in de jaren 1970 en 1980 respectievelijk de materialistische cultuurtheorie en de (lacaniaanse) psychoanalyse nog voor houvast zorgden bij het analyseren van de podiumkunsten, maar dat eind de jaren 1980 de situatie fundamenteel veranderd is:

“wij (voelen) ons vandaag voor de wetenschappelijke analyse van de theatertaal een beetje op de dool: we lezen wat Barthes en Foucault, wat Baudrillard of Sontag, waarvan we niet eens meer kunnen zeggen – ook hier lijkt disciplinevervaging aan de orde te zijn – of we nu met filosofen, met sociologen ofwel met dichters te doen hebben” (Vervaging aller grenzen 24).

Dat de materialistische cultuurtheorie en de psychoanalyse aan het eind van de jaren 1980 niet langer houvast kunnen bieden, heeft voor Van Kerkhoven te maken met een semiotische wildgroei op de scène:

“De veelheid aan vormen die uit die grensoverschrijdingen [als gevolg van de interdisciplinariteit, E.J.] ontstaan, leveren ook een veelheid aan tekens, betekenissen en interpretaties op en het mangelt ons aan een theoretisch systeem van esthetisch-filosofische aard om dat alles te vatten.” (idem)

Die wildgroei aan tekens is voor haar expliciet verbonden met het complexer worden van de samenleving als geheel. Terugblikkend omschrijft ze de periode van het vormingstheater in de jaren 1970 als volgt: “Als we idealisme definiëren als: “to act on the basis of an unshakeable belief in the possibility of a better life”, dan waren wij drager van een fervent idealisme én van een groot optimisme. (...) De verworvenheden van de Verlichting werden op dat moment nog niet in vraag gesteld. Wij geloofden in de kracht van de ratio, in de kracht van het woord. Zoals we ook geloofden in de kracht van de vooruitgang, in de hoop, in de maakbaarheid van de wereld. Wij waren ervan overtuigd dat de ware aard van het maatschappelijke leven door een ideologische sluier aan ons zicht onttrokken werd. Wij wilden eraan werken om die sluier bij onszelf en bij anderen weg te nemen, zodat een andere perceptie van die wereld de weg voor een andere daadkracht kon vrijmaken” (The ongoing moment). De optimistische wereldvisie van het politieke theater wordt gedragen door het geloof in de Verlichting, in de vooruitgang, in de rede, in de kracht van het woord en in de mogelijkheid het valse bewustzijn te ontmaskeren.

Dit wereldbeeld houdt geen stand tegen de veranderingen die zich vanaf het einde van de jaren 1970 voltrekken in de westerse samenleving. En dus ook niet de inhouden en de vormen van het politieke theater. De complexiteit die Van Kerkhoven in haar teksten na 1980 ter sprake brengt, is voor haar het gevolg van de ontwikkeling van een maatschappij die zich niet langer via het marxistisch begrippenapparaat van klassenstrijd en van onder- en bovenbouw laat analyseren; van de evolutie van technologie en wetenschap die niet noodzakelijk vooruitgang betekent; van de proliferatie van beeld en media die analyse en argumentatie ondermijnen; van de individualisering, sentimentalisering en commercialisering van de cultuur die de artistieke praktijk marginaliseren; van de dominantie van het marktdenken en het wilde kapitalisme die het openbare leven economiseert; van de verrechtsing van de samenleving die een politiek van wantrouwen en angst creëert; van de globalisering en de diversiteit die de nationale identiteit in crisis brengen; etcetera. Ze verwijst in haar teksten expliciet naar de belangrijke nationale en internationale gebeurtenissen: de val van de Muur, het neerslaan van de studentenrevolte op het Tiananmenplein, de Joegoslavische oorlogen, de Golfoorlog, Zwarte Zondag en de doorbraak van het Vlaams Blok, de genocide in Rwanda, de Kosovo-crisis, 9/11, etcetera. Dit

alles ziet Van Kerkhoven als een verzameling van schokken die het 'oude' interpretatiekader – dat van het optimisme en het idealisme – door elkaar schudden, zoals eens de revolutie van 1968 de naoorlogse burgerlijke cultuur op zijn grondvesten deed trillen. Die schokken dwingen om op zoek te gaan naar een nieuwe woordenschat om de werkelijkheid te beschrijven: “De grootste kantelmomenten lijken mij telkens weer diegene te zijn waarop zich zo grote maatschappelijke omwentelingen voordoen dat het individuele tekensysteem met een schok tot het besef komt van zijn eigen onbruikbaarheid” (The ongoing moment).

“een reeks citaten, gebeurtenissen, bedenkingen”

In dat besef van de groeiende complexiteit moet een van de voorname redenen gezocht worden voor haar latere ambigue houding ten opzichte van haar engagement in het politieke theater. In haar bloemlezing *Van het kijken en van het schrijven* neemt ze bewust geen artikels op uit de jaren 1970. In 1976 was ze medeoprichtster van de Werkgroep Vormingstheater aan de VUB, die de ontwikkelingen en verschuivingen van het politieke theater in Vlaanderen in kaart heeft gebracht. Ze geeft vier redenen waarom ze de teksten die ze in deze context schreef niet wil bloemlezen: ze zijn ‘slecht geschreven’, ze zijn ‘vervelend om te lezen’, ze hebben een ‘uitgebreid kaderverhaal’ nodig om te worden begrepen: “De belangrijkste reden is echter wellicht dat ik vandaag vanuit de discussie die nu gevoerd wordt over de maatschappelijke taken van het theater op een andere manier tegen dat verleden aankijk en een behoefte voel om elke geformuleerde gedachte oneindig te nuanceren” (Van het kijken en van het schrijven 261). Het gaat hier niet in de eerste plaats om de vraag of Marianne Van Kerkhoven gelijk heeft in de waardering van haar ‘oudere’ teksten, maar om de innerlijke logica van haar denken. Er valt trouwens heel veel voor te zeggen dat deze teksten helemaal niet slecht geschreven of saai zijn, niet meer context nodig hebben dan andere teksten en zeker niet ongenueanceerd zijn. Integendeel zelfs, het zijn teksten die zich, gewapend met de materialistische literatuurtheorie (Leon Trotski, Georg Lukacs, Walter Benjamin, Werner Mittenzwei) diep in de materie vastbijten. Van Kerkhoven hanteert in deze studies nog niet de fragmentarische stijl die haar teksten vanaf het midden van de jaren 1980 zal kenmerken en haar

referenties waaieren nog niet in zoveel richtingen uit. Voor een jongere generatie van theatermakers en dramaturgen zouden deze 'oudere' teksten wel eens de grote ontdekking kunnen zijn. Haar bijdragen over de plek van de emotionaliteit in het politieke theater en over de mogelijkheden van de improvisatie (1979) zijn belangrijke getuigen van de crisis van het vormingstheater in de tweede helft van de jaren 1970 en zijn pogingen om zich te hernieuwen. En haar analyse van de voorstelling *Maria Magdalena* (1981) van Jan Decorte is een sleuteltekst over de verschuiving die zich op dat ogenblik in het Vlaamse theater aan het voltrekken is:

“Wellicht is de enige weg voor een theater dat toch nog wil werken in de geest van Marx’ elfde stelling over Feuerbach: opnieuw problemen gaan stellen, opnieuw tegenstellingen naar boven halen, d.w.z. vérder gaan dan konstateren alleen. Want ondanks een nog steeds niet uitgevochten historisch gevecht tussen proletariaat en burgerij, evolueert de wereld alle dagen, zijn er alle dagen nieuwe analyses te maken” (De beide emmers in de put).

Door deze teksten bewust uit haar bloemlezing te filteren, brengt Van Kerkhoven (on)gewild een cesuur aan in haar denken en schrijven. Toch blijft het politieke theater uit de jaren 1970 een belangrijke referentie voor haar. In een tekst uit 1990, op een ogenblik dat het marxistische gedachtegoed bij het afval van de geschiedenis dreigt te worden gezet, expliciteert Van Kerkhoven haar blijvende marxistische erfenis: het primaat van de praktijk; de productievoorwaarden die het product bepalen; het geheel dat meer is dan de samenstellende delen; kunst als het omvormen van materie in plaats van het zichtbaar maken van ideeën; de vervreemding waartegen gevochten moet worden; de sociale onrechtvaardigheid die permanent moet worden bestreden; en tenslotte de utopische kracht van het verlangen naar een betere wereld. Ze besluit haar opsomming: “We kunnen alleen maar hopen dat de gebeurtenissen in het Oosten, in het Westen zullen leiden tot een herwonnen band met een historisch bewustzijn, dat sinds '68 stilaan op de achtergrond verdween” (*The Weight of Time* 64).

Ondanks de continuïteit is er duidelijk ook een breuk tussen Van Kerkhovens schriftuur uit de jaren 1970 en die vanaf de jaren 1980,

zowel inhoudelijk als vormelijk. In haar teksten vanaf de jaren 1980 zet ze het fragment en de collage in als antwoord op de groeiende complexiteit van de werkelijkheid – “Die Wirklichkeiten aber sind langsam und unbeschreiblich ausführlich”, zo citeert ze Rilke in het motto dat aan haar bloemlezing voorafgaat. Rilke gebruikt het meervoud: niet de werkelijkheid, maar de werkelijkheden! En die zijn ‘onbeschrijfelijk uitgebreid’. Tegenover die ‘overmacht’ ontwikkelt Marianne Van Kerkhoven de bescheidenheid als methode. Ze heeft van haar ‘schroom’ een sterke intellectuele strategie gemaakt. Veel van haar teksten hebben in hun titel of ondertitel woorden als: aantekeningen, bedenkingen, marginalia, kanttekeningen, dagboeknotities, ... Ook het veelvuldige gebruik van cijfers in plaats van tussentitels om haar teksten te structureren wijst op een vorm van denken en schrijven die minder hiërarchisch en argumentatief is en meer nevenschikkend en associatief. Toch weerhoudt dat haar er niet van om duidelijke meningen en standpunten te poneren.

De gefragmenteerde vorm geeft haar de mogelijkheid om citaten op een autonomere manier te gebruiken. In tegenstelling tot haar teksten uit de jaren 1970 waar de citaten vooral dienst doen als stapstenen in de argumentatie die de tekst opbouwt, hebben de citaten later een grotere onafhankelijkheid. De citaten gaan fungeren als “stemmen van anderen” (Van het kijken en van het schrijven 263). Geen toeval dat de interviews met kunstenaars – ‘de anderen’ bij uitstek – een steeds belangrijkere plaats gaan innemen in haar schrijven. Het ‘materialistische’ discours van de jaren 1970 wordt opgebroken in een veelstemmige schriftuur. Haar verwijzingen zijn heel heterogeen: ze citeert uit romans en gedichten, uit filosofische, psychologische, sociologische, geschiedkundige, wetenschappelijke en kunsthistorische teksten. De impact van haar teksten is vaak het directe gevolg van de scherpe gevoeligheid waarmee ze de citaten weet te kiezen. Ik geef slechts één voorbeeld. Haar tekst over dramaturgie, “Kijken zonder potlood in de hand” (1994), opent met een citaat van Susan Sontag – “(...) afstand is vaak verbonden met de meest intense gevoelstoestand, waarin de koelte en onpersoonlijke manier waarmee we iets behandelen, de maat aangeeft van de onverzadigbare belangstelling die we voor dat ding hebben” – en eindigt met een citaat van Paul Valéry – “Er ligt immers een immens verschil tussen naar iets kijken zonder potlood in de hand en naar iets kijken terwijl men tekent” – : twee rijke en dialectische gedachten.

Met die citaten benadert ze het theater en zijn uitdagingen vanuit verschillende perspectieven tegelijk. Ze cultiveert daarbij een soort ‘amateuristische’ houding: “Ik ben geen filosoof en ook geen kunstenaar. Een dramaturg is altijd een halfslachtig wezen, dat zich afhankelijk van het artistieke proces waar hij/zij in tussenkomt altijd weer moet vullen met andere materialen” (The ongoing moment). De formulering ‘hij/zij’ geeft me de kans om een aspect van Marianne Van Kerkhovens denken te vermelden dat nog helemaal niet ter sprake is gekomen, maar meer aandacht verdient: haar feminisme dat als een weinig geëxpliciteerd thema, maar als een constante onderstroom in haar schrijven aanwezig is. Haar dramaturgisch werk met choreografe Anne Teresa de Keersmaecker en haar roman *Anna, met de omkeerbare naam* (1990) zijn zeker ijkpunten, maar ook volgende uitspraak over actrice Ann Nelissen, die vroeger bij Het Trojaanse Paard betrokken was, is veelzeggend: “In haar producties is zij nog steeds politiek bezig, namelijk met de vrouwenproblematiek, onder andere in *De vagina-monologen* (2002). Ik heb daar veel respect voor” (in Meuleman 22).

“een summiere poging om te systematiseren”

Vanaf de jaren 1980 begint Van Kerkhoven te schrijven in een dramaturgische modus. De moderne dramaturgie vraagt niet om een theoretisch kader en een systematische (bijvoorbeeld filologische) aanpak, maar om verschillende invalshoeken, steeds wisselende perspectieven, flexibele en voorlopige interpretaties, confronterende citaten uit literatuur, filosofie en wetenschap, inspirerende films, documentaires, foto’s, video’s, beeldende kunstwerken, ... Maar ondanks het besef van de complexiteit en een voorkeur voor fragment en montage, blijven de teksten van Van Kerkhoven verlangen naar de theorie en vooral naar een brug tussen theorie en praktijk:

“Ieder mens heeft in zijn leven wel enkele dingen die hem fascineren, die hem niet loslaten. Een daarvan is voor mij altijd geweest het maar niet willen aanvaarden dat er een kloof zou bestaan tussen theorie en praktijk. Misschien is dat wel de dieper liggende reden waarom ik dramaturg geworden ben. Een dramaturg is een bruggenbouwer, is constant bezig theorie en praktijk, kunst en wetenschap,

emotie en ratio met elkaar te verbinden” (Het theater ligt in de stad).

Ze beschouwt het realiseren van hun eenheid “in elke vorm van menselijk handelen één van de belangrijkste historische taken (...) van dit moment” (Het theater ligt in de stad). Ze pleit meer dan eens voor een intensere dialoog tussen kunst en wetenschap. Ze verwijst hiervoor graag naar het werk van Oliver Sacks, Ilya Prigogine en Isabelle Stengers. Ze ontwikkelt een holistische visie:

“We zoeken naar een eenheid tussen kunst en wetenschap, we zoeken opnieuw naar een analogie, naar “een groot geheel”, maar misschien moeten we bij dat zoeken wel de wereld op zijn kop zetten. Misschien moet er vandaag niet gezocht worden naar het grote overkoepelende geheel, maar naar een geheel dat zich – als bij een hologram – in elk deeltje aanwezig weet. Want structuren bevatten emotie, wiskundige functies hebben een ziel en natuurkunde is ook poëzie. Alles zit in alles: kunst = wetenschap = de wereld = het leven. Eén grote tautologie” (Het bescheiden denken 123).

Toch blijft het enigszins onduidelijk wat Marianne Van Kerkhoven precies met ‘theorie’ bedoelt. Soms gebruikt ze de term ‘wetenschap’, een andere keer ‘filosofie’. Misschien bedoelt ze met die termen in de eerste plaats ‘reflectie’, in welke vorm dan ook. Het valt op dat ze in haar teksten bijvoorbeeld niet of nauwelijks verwijst naar de nieuwe theaterwetenschappelijke woordenschat die Hans-Thies Lehmann ontwikkelde in zijn boek *Postdramatisches Theater* (1999). Het gaat haar om een ander soort woordenschat, een ander soort theorie: “Mijn hardnekkig geloof dat theorie en praktijk in het menselijk handelen onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, zag en zie ik alle dagen bevestigd, wanneer ik de manier van werken van kunstenaars observeer: de theorie is er, ze zit in het werk, ze wordt in het werkproces geboren” (Het theater ligt in de stad). Vandaar dat ze steeds meer nadruk gaat leggen op de ‘ervaring’: de ervaring als samensmelting van intelligentie en intuïtie, de ervaring als geïncarneerde theorie.

In een van haar laatste teksten lijkt ze nog een stap verder te gaan:

“Volgend op het ineenstuiken van de ideologieën hebben we, denk ik, nood aan mensen die bovenal samen *praktijken ontwikkelen*. Dat vereist een veel concreter engagement, een veel directere verantwoordelijkheid – instemmen met nieuwe manifesten is niet genoeg. Ik voel onder kunstenaars een honger om meer te leren over hoe mensen uit alle maatschappelijke domeinen hun werk organiseren, hoe ze dingen produceren, verkennen en ontwikkelen die zouden kunnen bijdragen tot de “wederopbouw”. Vanuit dezelfde grond willen kunstenaars hun praktijken openstellen en delen met anderen” (When is there a path? 32).

Dit is een veel ruimer gesprek dan dat tussen theorie en praktijk of tussen verschillende disciplines. Dit is een maatschappelijk gesprek over de grenzen van de kunst heen. Misschien klinkt er hier een verre echo door van het collectieve werk van het vormingstheater waar het engagement van Marianne Van Kerkhoven voor het theater mee begonnen is?

“een hele klus”

Zo omschrijft Van Kerkhoven de opdracht waarvoor ze zich gesteld ziet: een hele klus. Als weinig anderen heeft zij geprobeerd, keer op keer, de opdracht van het theater in snel veranderende tijden te articuleren. Als weinig anderen heeft ze de ernst van die opdracht begrepen en geformuleerd. Een zeker pathos was haar daarbij niet vreemd. Ze durfde spreken over hoop en wanhoop (1992, 101-104), over de kleine en de grote dramaturgie (1999), over het theater dat in de stad en de stad die in de wereld ligt en de wanden van huid daartussen. (1994) Haar historisch besef en haar heterogene referenties leidden haar steeds opnieuw terug naar het nu-moment van het theater. Zij heeft nooit aan geschiedschrijving gedaan. Geschiedenis omwille van de geschiedenis interesseerde haar niet. Haar vertrekpunt is steeds het nu. Zelfs haar meer academische teksten uit de jaren 1970 zijn hierdoor getekend. Wat gebeurt er nu? Wat zijn de uitdagingen van nu? Wat werkt nu? Welke vormen en inhouden hebben we nu nodig? Uitgangspunt is steeds een *roundup* van het tegenwoordige.

Misschien moet ik het nog scherper formuleren? Misschien gaat het haar zelfs niet in de eerste plaats om het nu, maar om wat komt? Veel van haar teksten zijn geen beschrijving van het bestaande theater, maar een appel aan een toekomstig theater, aan een *théâtre-à-venir*, om een derridiaanse formulering te gebruiken: een toekomstig theater, of beter nog: een theater dat toekomt, steeds blijft toekomen. In dit appel zit een utopisch moment en een ethische impuls. De kracht van kunst in het algemeen ligt voor Marianne Van Kerkhoven uiteindelijk in het overstijgen van het platte alledaagse: “Ze blijft essentieel om duidelijk te maken dat er naast overleven ook een “leven” bestaat” (1999). In haar lezing *De weg is deel van de bestemming* (1994) verwoordt ze deze gedachte als volgt: ‘En ten slotte nog dit. Eigenlijk is het heel simpel. Eigenlijk is het telkens en telkens weer allemaal te herleiden tot die ene kreet die Wittgenstein neerschreef in zijn geheime oorlogsdagboeken. 7 oktober 1914: “Maar hoe moet ik dan leven om op ieder moment te bestaan?”’(Over kunst, publiek en kritiek) Misschien geeft Van Kerkhoven vijftien jaar later een antwoord op deze vraag in de coda van haar lezing “The ongoing moment” (2009). Ze doet dat met de hulp van twee anderen. De keuze van die twee andere stemmen maakt opnieuw duidelijk hoe ernstig ze haar denken neemt. Het eerste citaat is van de Italiaanse chemicus, schrijver en Auschwitz-overlever Primo Levi: “The noun “freedom” notoriously has many meanings, but perhaps the most accessible form of freedom, the most subjectively enjoyed and the most useful to human society consists of being good at your job and therefore taking pleasure in doing it.” Het tweede citaat is van Simone Weil, de Franse filosofe en politiek activiste: “La liberté véritable ne se définit pas par un rapport entre le désir et la satisfaction, mais par un rapport entre la pensée et l’action.” Geen van deze citaten gaat over kunst, maar over de vrijheid – de voorwaarde voor zowel het individuele als het collectieve ‘bestaan’ – die verkregen wordt in een dialectische combinatie van denken en doen. Wellicht is het Marianne Van Kerkhoven altijd te doen geweest om dit samengaan tussen de *vita activa* en de *vita contemplativa*: gedachten die leiden tot daden die op hun beurt weer nieuw denken stimuleren. Om zo op ieder moment te kunnen bestaan.

Deze tekst werd geschreven en gepubliceerd in het kader van Sarma Docs #1, een posterpublicatie ter aankondiging van de Anthologie Marianne Van Kerkhoven die werd samengesteld door Sarma in 2015. http://repo.sarma.be/SarmaDocs/SARMA%20DOCS%201_520x720mm_FIN.pdf

Geciteerde werken

- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.
- Meuleman, Bart. "Interview met Marianne Van Kerkhoven." *De Witte Raaf* 21:124 (2007): 21-24.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Improvisatie en emotionaliteit in het politieke theater." (1979). In *Op de voet gevolgd. 20 jaar Vlaams theater in internationaal perspectief*. Reds. Dina Hellemaans, Ronald Geerts and Marianne Van Kerkhoven. Brussel: VUBPress, 1990. 153-162.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Vervaging aller grenzen" (1988). In *Van het kijken en van het schrijven*, 2002. 23-34.
- Van Kerkhoven, Marianne. "De beide emmers in de put waarvan er altijd maar een vol kan zijn. De *Maria Magdalena*-enscenering van Jan Decorte: van dualisme naar dialektiek" (1982). In *Op de voet gevolgd. 20 jaar Vlaams theater in internationaal perspectief*. 209-218.
- Van Kerkhoven, Marianne. *Anna, met de omkeerbare naam (een tekst)*. Amsterdam: Rothschild & Bach, 1990.
- Van Kerkhoven, Marianne. "The Weight of Time." *Ballet International* 14:1 (1990): 63-67.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Van de hoop en de wanhoop" (1992). In *Van het kijken en van het schrijven*. 101-104.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Het bescheiden denken. Tien kanttekeningen bij de relatie tussen kunst en wetenschap" (1993). In *Van het kijken en van het schrijven*. 111-126.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Kijken zonder potlood in de hand." *Theaterschrift* 5-6 (1994): 140-146.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Over kunst, publiek en kritiek" (1994). In *Van het kijken en van het schrijven*. 131-134.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Het theater ligt in de stad en de stad ligt in de wereld en de wanden zijn van huid." State of the Union, Theaterfestival 1994. <http://sarma.be/docs/3198>
- Van Kerkhoven, Marianne. "Van de kleine en de grote dramaturgie" (1999). In *Van het kijken en van het schrijven*. 197-203.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan. Aantekeningen bij het oud worden in de kunst" (1999). In *Van het kijken en van het schrijven*. 191-196.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Van het kijken en van het schrijven. Verantwoording." In *Van het kijken en van het schrijven*. 261-263.
- Van Kerkhoven, Marianne. *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*. Leuven: Van Halewyck, 2002.
- Van Kerkhoven, Marianne. "The ongoing moment. Reflections on image and society." 2009, <http://sarma.be/docs/2837>.
- Van Kerkhoven, Marianne. "When is there a path? An introduction." *Listen to the Bloody Machine. Creating Kris Verdonck's END*, reds. Marianne Van Kerkhoven and Anoen Nuyens. Utrecht/Amsterdam: it&fb i.s.m. HKU, 2012. 32-33.

Noot

- 1 Een voorbeeld hiervan is haar volgehouden wantrouwen tegen de 'grote theaterhuizen' die volgens haar stonden voor 'vervreemding' en 'institutionalisering'. Dat wantrouwen had zeker een basis in de jaren 1970 en 1980, maar vanaf het midden van de jaren 1990 deden zich in die grote huizen ingrijpende artistieke en organisatorische ontwikkelingen voor die tot uiteenlopende manifestaties leidden, zoals de KVS onder Jan Goossens (1999-2016) en het Toneelhuis onder Guy Cassiers (2006-2022).

Kijken zonder potlood in de hand

-- Marianne Van Kerkhoven --

“[...] afstand is vaak verbonden met de meest intense gevoelstoestand, waarin de koele en onpersoonlijke manier waarmee we iets behandelen, de maat aangeeft van de onverzadigbare belangstelling die we voor dat ding hebben.”

(Susan Sontag)

1. De vraag om erover te praten of schrijven leidt steeds weer tot dezelfde gène: het gevoel gevraagd te worden naar de keukengeheimen of recepten van iemand anders.
2. In de artistieke praktijk bestaan geen vaste gedragsregels of vooraf geheel te definiëren taken, ook niet voor de dramaturg. Elke productie ontwerpt haar eigen methode. Het werk van belangrijke artiesten krijgt precies zijn helderheid door de kwaliteit van de gebruikte methode, door het intuïtief weten – op elk moment in het proces – hoe het verder moet. Een van de capaciteiten die een dramaturg moet ontwikkelen, is de flexibiliteit om met de door de artiesten gebruikte methoden om te springen en parallel daarmee ook eigen werkwijzen te ontwikkelen.
3. Welke – soms zeer praktische en alleszins zeer verschillende – deeltaken een dramaturg ook op zich neemt in de loop van een artistiek proces, toch blijven er voor hem/haar enkele constanten aanwezig in het werk; zo heeft dramaturgie altijd iets te maken met het omzetten van gevoel in kennis en omgekeerd. Dramaturgie als schemerzone tussen kunst en wetenschap.

4. Dramaturgie is ook: de passie van de blik. Het kijken als actief proces; de dramaturg als eerste toeschouwer. Hij/zij moet die wat verlegen vriend zijn, die voorzichtig, de woorden wikkend, uitdrukt wat hij/zij gezien heeft en welke sporen dat nalaat; hij/zij is het 'oog van buiten' dat 'onbevlekt' wil kijken, maar dat tegelijkertijd weet genoeg heeft van wat zich in de binnenwereld afspeelt, om én geroerd te kunnen worden door en geëngageerd te zijn in datgene wat gebeurt. Dramaturgie wordt gevoed door schroom.
5. Dramaturgie is ook: kunnen bevestigen en kunnen ontkennen op het juiste moment: weten wat, wanneer en hoe je iets zegt. Vanuit het besef van de kwetsbaarheid van de bouwstenen, maar mét het bewustzijn dat het soms nodig kan zijn tegen het bouwwerk in te beuken.
6. Het gaat ook om het opbouwen van een persoonlijke relatie van een bijzonder soort, om het voeren van gesprekken die enerzijds heel concreet zijn – ze hebben namelijk met de voortgang van een praktijk te maken – en die anderzijds het rustige, 'verspillende' in zich dragen van een heel persoonlijk contact.
7. Door zijn/haar geschriften omtrent een productie, effent de dramaturg de weg om het werk in de openbaarheid te brengen. Wat hij/zij schrijft moet 'juist' zijn, namelijk op evidente, organische wijze het werk beschrijven en begeleiden in zijn gang naar een maatschappelijk leven, dat vaak destructief op zijn betekenis ingrijpt.
8. Dramaturgie is soms ook – je werkt immers in of met 'groepen' – een psychologisch bemiddelen. De uitgangspunten hiervan liggen echter niet in de sfeer van de technieken van de professionele 'hulpverlener', maar eerder die van de belangeloze motieven van 'een vriendschap-in-het-werk'.
9. Dramaturgie is een eindig beroep. de dramaturg moet kunnen omspringen met eenzaamheid; hij/zij zit nergens echt in, hoort nergens echt bij. Het werk dat hij/zij verricht, lost op in de productie, wordt onzichtbaar. Frustraties zijn er altijd bij en toch moet de dramaturg niet mee op de foto. De dramaturg is geen (eventueel: net geen of nog geen) artiest. Wie die dienende – en toch creatieve – dimensie niet (meer) aankan, stapt er beter uit.

10. Dramaturgie wil onder andere zeggen: het stofferen van een creatief proces met welk materiaal dan ook; het assimileren van 'de eerste ideeën' rond een project en deze ook 'bewaken', namelijk hen af en toe in de herinnering brengen; suggereren zonder beslissingen op te dringen; toetssteen, klankbord zijn; het mee voeden van de innerlijke noodzaak. Eén van de essentiële assen van de dramaturgie is daarom: het aanleggen van een reservoir van materiaal – 'kennis' vergaren op alle vlakken: lezen, naar muziek luisteren, tentoonstellingen bekijken, voorstellingen zien, reizen, mensen en denkbeelden ontmoeten, leven/beleven en daarover nadenken. Het permanent bezig zijn met het aanleggen van een bagage waaruit op elk moment geput kan worden. Onthouden wat men in zijn koffers meedraagt en zich dat op het juiste moment herinneren.

11. In essentie is er geen verschil tussen theater- en dansdramaturgie, ook al verschilt het gehanteerde materiaal door zijn natuur en geschiedenis. Hoofdzakelijk gaat het om: de bemeestering van structuren; het verwerven van een blik op het geheel; het verkrijgen van inzicht, in hoe met materiaal van welke oorsprong dan ook – beeldend, muzikaal, tekstueel, plastisch, filmisch, filosofisch enz. – omgesprongen moet worden.

12. Een puur literaire of lineaire dramaturgie is op dit moment zowel in theater, als in dans, vaak afwezig. Dramaturgie vandaag is onder andere: puzzelen, leren omgaan met complexiteit. Dit hanteren van de complexiteit vraagt een investering van alle zintuigen, en vooral: een groot vertrouwen in de wegen van de intuïtie.

“Er ligt immers een immens verschil tussen naar iets kijken zonder potlood in de hand en naar iets kijken terwijl men tekent.”

(Paul Valéry)

Tekst oorspronkelijk verschenen in *Theaterschrift 5-6: On Dramaturgy*. Brussel: Kaaitheater, 1994: 140-149.

Een dramaturg weet niet beter dan dat zij te pas en te onpas gevraagd wordt uit te leggen wat zij nou eigenlijk doet.

Over “Kijken zonder potlood in de hand”

-- Fanne Boland --

-- Jasmijn Van Wijnen --

In *Theaterschrift* 5-6/*Over Dramaturgie* uit 1994 verscheen de tekst “Kijken zonder potlood in de hand” van Marianne Van Kerkhoven. In haar tekst beschrijft Van Kerkhoven de functie van de dramaturg(ie) aan de hand van een opsomming van twaalf vaardigheden of taken. De tekst kan vandaag nog steeds gezien worden als een sleuteltekst over het beroep van de dramaturg. In deze bijdrage worden een aantal van Van Kerkhovens meest kenmerkende aspecten uit haar opsomming onder de loep genomen. In een close-reading worden ze aan de hand van haar eerdere en latere uitspraken over de dramaturg(ie) zorgvuldig getoetst. Met haar twaalf punten stelt Van Kerkhoven een dramaturgische houding voor, of beter nog, een ‘gebaar’ dat ten grondslag ligt aan alles wat een dramaturg doet. Volgens Van Kerkhoven brengt de dramaturg al aftastend onder woorden *wat het is*: wat er gemaakt wordt, wat het betekent of wat het effect ervan is. Tegelijkertijd is diezelfde dramaturg ook op elk moment weer bereid om de gevonden antwoorden los te laten en op een volgend moment weer tot nieuwe antwoorden te komen. Wat een dramaturg in een maakproces van een voorstelling doet, deed Van Kerkhoven voor de dramaturg(ie) zelf.

Kernwoorden: Marianne Van Kerkhoven, dramaturgie, dramaturg, theater

Een dramaturg weet niet beter dan dat zij¹ te pas en te onpas gevraagd wordt uit te leggen ‘wat zij nou eigenlijk doet als dramaturg’. De zoektocht naar het onder woorden brengen van wat dramaturgie inhoudt en wat het betekent om dramaturg te zijn lijkt onlosmakelijk verbonden te zijn met de functie van de dramaturg zelf. Marianne Van Kerkhoven wist dat als geen ander. Zij heeft niet alleen binnen haar functie *als* dramaturg veel geschreven, ze schreef er ook regelmatig *over*. Het zelfreflectieve karakter van veel van haar geschreven werk zorgt ervoor dat het vele (jonge) dramaturgen handvatten biedt om grip te krijgen op het dramaturg-zijn.

In het *Theaterschrift* 5-6/*Over Dramaturgie* uit 1994 verscheen een tekst van Van Kerkhoven getiteld “Kijken zonder potlood in de hand”. Deze tekst kan gezien worden als een sleuteltekst in de definitievorming van de functie van de dramaturg. In haar tekst beschrijft Van Kerkhoven deze functie aan de hand van een door haarzelf opgestelde opsomming van vaardigheden en/of taken. Het is een korte tekst, waarin zij vanuit haar eigen ervaring als dramaturg – ze werkte destijds in het Kaaitheater in Brussel met verschillende kunstenaars samen – zo kernachtig mogelijk probeert op te schrijven wat dramaturg-zijn voor haar betekent.

In deze bijdrage zal een aantal van de aspecten die in de tekst aan bod komen onder de loep worden genomen. In een close-reading worden ze aan de hand van haar eerdere en latere uitspraken over de dramaturg(ie) zorgvuldig getoetst. Er zal behoorlijk door de tijd en door de opsomming zelf gesprongen worden om na te gaan hoe een aantal aspecten ontstonden en zich gedurende haar werkende en schrijvende leven hebben ontwikkeld.

De dramaturg heeft nooit vooraf vastgestelde taken

In één van de punten van de tekst stelt Van Kerkhoven dat er geen vooraf vastgestelde gedragsregels of taken voor de dramaturg bestaan (Kijken zonder potlood 140). Die uitspraak is terug te voeren naar het moment waarop Van Kerkhoven begon te schrijven over de functie van de dramaturg in verhouding tot de andere medewerkers in een creatief maakproces. Dat deed zij voor het eerst in 1980, in

het boek *Tot lering en vermaak: 9 manieren voor 10 jaar vormings-theater*. Het is interessant om te zien dat Van Kerkhoven begon te schrijven over de functie van de dramaturg op het moment dat zij verschuivingen signaleerde in de ‘machtsverhoudingen’ tussen de verschillende deelnemers aan een maakproces.

Waar zij eerder in maakprocessen een duidelijk onderscheid zag tussen ‘zij die weten waar het naartoe moet’ (de regisseur en de dramaturg) en ‘zij die dit niet mogen weten’ (de acteurs), zag zij in wat zij het ‘nieuwe vormingstheater’ noemde dat er iets in die verhouding was verschoven (Improvisatie en emotionaliteit 106). De verschillende specialisaties in het maakproces worden gelijkwaardiger en komen meer naast elkaar te staan. Er is hierin niet zozeer sprake van een *gelijkheid* tussen de verschillende deelnemers aan een maakproces (hoe theatercollectieven te werk gaan), maar wel van een *gelijkwaardigheid*. De acteurs dragen hun steentje bij door materiaal te ontwikkelen via improvisatie, de regisseur bepaalt de grote lijn en de dramaturg houdt zich bezig met het ordenen en structureren van het materiaal om tot die grote lijn te komen (Improvisatie en emotionaliteit 106). Ruim tien jaar later, in 1991, werkt Van Kerkhoven in het eerste *Theaterschrift* haar ideeën over de verhoudingen tussen de medewerkers in een creatieproces verder uit.

In de context van de jaren tachtig en steunend op het basisstandpunt van openheid en twijfel, kunnen we de taak van de regisseur o.a. omschrijven als: het aangeven van het universum waarbinnen de acteurs elke avond opnieuw op zoek kunnen gaan naar het hier en nu: hiervoor hebben zij een marge van vrijheid nodig. De acteur verwerft *binnen* deze situatie een *autonomie*: zijn werk beperkt zich niet meer tot het interpreteren van een tekst, een situatie, enzovoort, maar wordt een creëren *aan de hand van* een tekst of van een andere ‘kapstok’. (Niet meer spelen 88)

Deze ‘emancipatie van de performer’ heeft ook consequenties voor de functie van de dramaturg. Omdat het maakproces horizontaler wordt en de strikte hiërarchie tussen de verschillende functies afneemt, ontstaat er een idee van ‘permanente dramaturgie’ waaraan alle artistieke medewerkers gedurende het hele maakproces werken. De dramaturgische functie wordt op die manier niet noodzakelijk

vervuld door één persoon, maar kan ook gedeeld worden (Van de kleine 198).

In lijn met die ‘permanente dramaturgie’ ontstaat pas gedurende het maakproces de methode van dat maakproces. Dat wil overigens niet zeggen dat er géén methode van werken is, maar dat er in elk geval niet één vaststaande methode is en dat deze zich gaandeweg ontwikkelt. De dramaturg past de taken aan naargelang de zich ontwikkelende methode (Kijken zonder potlood 140-149). Op die manier bestaan er dus geen vooraf vastgestelde gedragsregels of taken voor de dramaturg.

De dramaturg neemt altijd een tussenpositie in

Hoe Van Kerkhoven de werkmethode van de dramaturg ook openbreekt, in haar derde punt wijst zij wel degelijk op een constante factor: “[...] zo heeft dramaturgie altijd iets te maken met het omzetten van gevoel in kennis en omgekeerd. Dramaturgie als schemerzone tussen kunst en wetenschap” (Kijken zonder potlood 140). Het idee van ‘de schemerzone’ of ‘de tussenpositie’ komt vaak terug in Van Kerkhovens reflecties over de functie van de dramaturg. De ‘polen’ waar dat ‘tussen’ zich situeert, kunnen steeds verschillen. Ze krijgen in elk geval steeds verschillende namen: kunst en wetenschap, gevoel en kennis, theaterwetenschap en theaterpraktijk, theorie en praktijk, emotie en ratio (Van de kleine 201; Van nu tot het einde 48).

Om die voor de functie van de dramaturg zo kenmerkende ‘tussenpositie’ te beschrijven, gebruikt Van Kerkhoven verschillende metaforen. Ze schrijft in haar ‘State of the Union’ voor het theaterfestival in 1994:

Ieder mens heeft in zijn leven wel enkele dingen die hem fascineren, die hem niet loslaten. Eén daarvan is voor mij altijd geweest het maar niet willen aanvaarden dat er een kloof zou bestaan tussen theorie en praktijk. Misschien is dat wel de dieperliggende reden waarom ik dramaturg geworden ben. Een dramaturg is een bruggenbouwer, is constant bezig theorie en praktijk, kunst en wetenschap, emotie en ratio met elkaar te verbinden. (Het theater ligt in de stad 142)

Naast bruggenbouwer neemt ze van Jan Joris Lamers de metafoor van de dramaturg als verbindingsofficier over (Van de kleine en de grote dramaturgie 200). De dramaturg legt verbindingen “tussen begin ideeën en het eindresultaat van een voorstelling, tussen de verschillende producties van dezelfde maker, tussen de medewerkers aan een project, tussen de productie en de maatschappelijke taken van het theater, enzovoort”, schrijft zij in haar essay “Van de kleine en de grote dramaturgie” (201).

De metaforen van de bruggenbouwer en verbindingsofficier wekken het beeld op van twee vaststaande kusten of punten waartussen een stabiele en blijvende verbinding gelegd moet worden. In haar laatste boek, over het creatieproces van de voorstelling *END*, neemt Van Kerkhoven precies om die reden afstand van de metafoor van de bruggenbouwer. Ze schrijft:

Dramaturgy is not – as I once thought – about casting a bridge between two shores. Dramaturgy is not about building something solid that, you think, will remain once and for all. There is not a gap between theory and practice, but rather a wild garden. It just takes time and work and energy to bring them together. Dramaturgy is about trying to create a path, time and time again, a path between theory and practice, between being and being aware, between the movement and its short-term fixing, between creation and the world from which it sprang. Always running back and forth until a path is created. (Van Kerkhoven en Nuyens 307)

De tussenpositie is een beweeglijke positie: in deze beeldspraak is de dramaturg een padvinder, of eerder pad-*maker*, waarbij de beweging en tijdelijkheid van de verbinding tussen theorie en praktijk belangrijker is dan de precieze invulling van de verbinding zelf. Het gaat over de actie van het *banen* van het pad, meer dan over het pad zelf. Op die manier is de dramaturg tegelijkertijd zowel theoretisch als praktisch *bezig*: Van Kerkhoven beschrijft het werk van de dramaturg steeds weer als een *bezig zijn met* theorie en praktijk, bewegend tussen beide polen. Maar wat bedoelt ze er precies mee? Met die ‘theorie’ en ‘praktijk’?

In één van haar vroege teksten in de bundel *Tot lering en vermaak*,

associeert Van Kerkhoven theorie met wetenschap en praktijk met het maken van theater. Ze wijst op een heikele balans tussen de twee: theorie kan soms eenvoudiger tot beredeneerde ‘oplossingen’ komen dan dat de praktijk die oplossing kan uitwerken. Aan de andere kant kan de theorie alleen maar problemen aan de kaak stellen die zich in de praktijk hebben voorgedaan (Omzien in verwondering 179-190, 182-183). In deze overwegingen zijn theorie en praktijk twee gescheiden, maar elkaar aanvullende en verhelderende domeinen die samenvallen met respectievelijk wetenschap en kunst.

In de tekst “Het bescheiden denken. Tien kanttekeningen bij de relatie tussen kunst en wetenschap” stelt Van Kerkhoven echter dat theorie en praktijk ‘twee culturen’ zijn die tegenwoordig gescheiden zijn, maar ‘ooit’ nauw aan elkaar verbonden waren. Wat hierin opvalt, is dat zij theorie en praktijk niet meer gelijkstelt aan wetenschap en kunst, maar dat zij theorie en praktijk zowel in het werk van de wetenschapper als in dat van de kunstenaar signaleert. Om bepaalde theorieën van bewijs te voorzien, moet de wetenschapper – meer dan alleen in zijn kamertje te zitten denken – ook *doen*: om een ‘zwart gat’ te kunnen zien, moet eerst een grote telescoop gebouwd worden, zo licht zij beeldend toe (Omzien in verwondering 179-190, 182-183). Waar Van Kerkhoven zowel theorie en praktijk als ‘modi’ in het werk van de wetenschapper beschrijft, wijst ze die vervolgens aan in het werk van de kunstenaar:

Rondkijkend in mijn praktijk, de theaterwereld, heb ik sterk het gevoel dat de kunstenaar verkiest door het landschap te lopen in plaats van het uit de lucht op te meten. Dat wil niet zeggen dat hij nooit ‘meet’: weinig toeschouwers zullen er zich bij het bekijken van een voorstelling van bewust zijn, hoe intens er – zeker in de laatste repetitiedagen – ‘gemeten’ wordt, hoe de tijdsduur van het geheel en de delen wordt gecontroleerd en afgewogen, hoe elementen verschuiven om structuren/constructies te doen ‘kloppen’... Maar in essentie komt dit ‘meten’ op de tweede plaats; voor alles tellen de intuïtieve indrukken opgedaan bij het wandelen door het landschap. (Omzien in verwondering 116-117)

Theorie is ook, volgens Van Kerkhoven, de orde die onvermijdelijk uit het kunstwerk en het maakproces naar voor komt (Het theater

ligt in de stad 142). Enerzijds ziet Van Kerkhoven de praktijk als het unieke, bijzondere, het deel, en anderzijds de theorie als het gedeelde, de structuur, het geheel. Orde wordt niet aan de praktijk opgelegd, het is niet iets dat extern is aan het kunstwerk, maar theorie en praktijk zijn intrinsiek met elkaar verbonden (De binnenkant 11). “There is no hierarchy, but a sequence in time: practice precedes theory,” schrijft ze in haar laatste boek. (Van Kerkhoven en Nuyens 26)

‘Theorie’ en ‘praktijk’ zijn volgens Van Kerkhoven beide onderdeel van het werk van de dramaturg en kunstenaar: praktijk (‘door een landschap lopen’) wordt afgewisseld met theorie (‘het uit de lucht opmeten’), als twee verschillende ‘modi’, gekoppeld aan twee verschillende perspectieven. Hoewel de twee begrippen theorie en praktijk steeds weer een andere betekenis krijgen, worden ze in Van Kerkhovens werk wel altijd in samenhang met elkaar, als twee elkaar aanvullende begrippen gebruikt. Het lijkt voor Van Kerkhoven niet belangrijk om een vaststaande definitie te vinden voor de twee begrippen, maar wel om te reflecteren op het proces van het pad-vinden in het veld *tussen* de twee. Zo neemt de dramaturg altijd een tussenpositie in.

De dramaturg hanteert een actieve manier van kijken

Een van de bekendste uitspraken van Van Kerkhoven over de dramaturg is dat zij volgens haar de ‘eerste toeschouwer’ is in een creatieproces (Kijken zonder potlood 143). In “Kijken zonder potlood in de hand” beschrijft Van Kerkhoven hoe de dramaturg een actieve kijkhouding aanneemt, en met de ‘passie van de blik’, op een verlegen manier uitdrukt wat zij heeft gezien (Kijken zonder potlood 143; Van het kijken 78). Het gaat hierbij om een specifieke blik die mogelijk wordt juist door de tussenpositie die de dramaturg inneemt. Zij staat enerzijds in en anderzijds buiten het maakproces; ze loopt enerzijds door het landschap en meet het landschap anderzijds vanuit de lucht op. Om die vervlechting van ‘koele’ afstand en een doorvoelde betrokkenheid te verhelderen, citeert Van Kerkhoven Susan Sontag: “[...] distance often is linked with the most intense state of feeling, in which the coolness or impersonality with which something is treated measures the insatiable interest that thing has

for us” (Kijken zonder potlood 141). In het werk van de dramaturg zijn afstand en nabijheid, analyse en gevoel en de rollen van buitenstaander en ingewijde niet elkaars tegengestelden, ze maken elkaar mogelijk. Met die blik streeft de dramaturg ernaar zicht te krijgen op het geheel, en een idee te krijgen van hoe er met het materiaal omgegaan moet worden (Kijken zonder potlood 147). Het gaat daarbij om een bepaalde “bemeestering van de structuren”, in die zin dat het materiaal niet gesimplificeerd, maar de complexiteit ervan ‘gehanteerd’ moet worden.

Dat hanteren vraagt, naast een actieve kijkhouding en het innemen van wisselende posities, “een investering van alle zintuigen”, en “een groot vertrouwen in de wegen van de intuïtie” (Kijken zonder potlood 147), zo schrijft Van Kerkhoven in haar laatste punt. Daarbij aansluitend stelt ze dat het dramaturgische kijken nauw samenhangt met op het juiste moment in een maakproces bevestiging en tegenspraak geven. Volgens Van Kerkhoven gaat het hierbij om een “gevecht tussen vastleggen en openlaten”, waarbij ze schrijft dat dat “een goed gevecht [is] op voorwaarde dat het keer op keer wordt aangegaan. Het begrijpen van deze dialectiek is fundamenteel voor de dramaturgische functie” (Van de kleine en grote dramaturgie 203). Van Kerkhoven vindt het essentieel dat een dramaturg het vermogen heeft om te ‘schuren’, soms ‘mee’ en dan weer ‘tegen’ te denken. Zij stelt: “Elke kunstenaar zoekt zich wel een ‘interlocuteur’, iemand met wie hij ‘wrijvingen’, ‘fricties’ kan aangaan die de creatie ten goede komen [...]” (Van de kleine en grote dramaturgie 198).

De volgende stap in het werk van de dramaturg, een stap die nauw met het actieve kijken samenhangt, is voor Van Kerkhoven het beschrijven. In het beschrijven zit namelijk heel letterlijk een ‘vertaling’ van datgene dat is gezien. Beschrijven vond Van Kerkhoven verre van eenvoudig. In haar essay “Plots rolt iemand weg uit die stille machine van lijven”, dat zij in 1983 over de dansvoorstelling *Rosas danst Rosas* schreef, doet Van Kerkhoven een expliciete poging om deze moeilijk te bevatten voorstelling te beschrijven zonder te oordelen. Met een chirurgische precisie beschrijft ze wat ze heeft gezien, zonder te willen interpreteren. De choreografie benoemt ze aan de hand van de termen van het mathematische en het alledaagse (Plots rolt 19-21). Daarna constateert ze dat elke vorm van narratieve structuur volledig losgelaten is en dat er dus zelfs geen sprake is van een gefragmenteerd verhaal.

Ook in haar laatste boek *Listen to the Bloody Machine*, dat ongeveer dertig jaar na haar essay over *Rosas danst Rosas* verscheen, is Van Kerkhoven deze drijfveer nog niet verloren. Sterker nog, het is het centrale uitgangspunt van dit boek, dat zich op de grens van theaterpraktijk en theaterwetenschap situeert. “Much as chronicles predate the emergence of history as a science, so too documenting and describing precede theorising,” stellen Van Kerkhoven en Nuyens in hun boek waarin het maakproces van Kris Verdoncks voorstelling *END* zorgvuldig beschreven wordt, als eerste stap naar theorie (Van Kerkhoven en Nuyens 21). In dit boek verheft Van Kerkhoven de thema’s en strategieën die zij in haar eerdere werk besprak, expliciet tot methode: het zonder oordeel beschrijven, het gebruik van metaforen, de manier van kijken naar de verhouding tussen theorie en praktijk als een proces. De dramaturg levert met het kijken, vervolgens het beschrijven en daarna het benoemen een essentiële bijdrage aan het creëren van een maakproces (Van Kerkhoven en Nuyens 23).

Die laatste stap, het benoemen, hangt voor Van Kerkhoven samen met het gebruik van metaforen, iets waarvan Van Kerkhoven in haar werk veelvuldig gebruik maakte. In haar laatste boek schrijft zij dat om iets te begrijpen, het nodig is dat je het je eerst kunt voorstellen, kunt ver-beeld-en (Van Kerkhoven en Nuyens 24). Volgens Van Kerkhoven speelt de metafoor op die manier een essentiële rol in het ‘ver-taal’-proces van praktijk naar theorie: “In the transition from practice to theory, something we aim to do in this book, the metaphor is almost the key, the essential link that connects image to speech through *image-speak*” (Van Kerkhoven en Nuyens 25).

Het werk van de dramaturg wordt onzichtbaar

“De vraag om erover te praten of te schrijven leidt telkens weer tot dezelfde gène: het gevoel gevraagd te worden naar de keukengeheimen of recepten van iemand anders” (Kijken zonder potlood 141). Dit eerste punt van Van Kerkhoven is opvallend in de manier waarop ze het gevoel van gène combineert met de verwijzing naar ‘iemand anders’. Het suggereert dat Van Kerkhoven zichzelf als dramaturg nooit in een geïsoleerde functie ziet, maar altijd in relatie tot minstens één andere medewerker: de theatermaker, regisseur, of breder gesteld; een artiest. De dramaturg staat niet op zichzelf,

maar in verhouding tot de artistieke gemeenschap in een creatieproces. Volgens Van Kerkhovens twaalf punten is 'dramaturg' een beroep dat eindig is, eenzaam, en dat gaandeweg het maakproces onzichtbaar wordt. Dat klinkt tegenstrijdig: enerzijds verhoudt de dramaturg zich altijd tot 'anderen' in een artistieke gemeenschap, anderzijds neemt zij ook een 'onzichtbare' positie in.

Van Kerkhoven reflecteert in haar werk regelmatig op de onzichtbaarheid en bescheidenheid van de dramaturg, twee eigenschappen die zij in samenhang met elkaar zag en die dicht bij haar eigen persoonlijkheid lagen. In haar dankrede bij de overhandiging van de Blanlin-Evrart-prijs in 1995, waar zij in het middelpunt van de belangstelling stond, benadrukt zij opnieuw de onzichtbaarheid van de dramaturg als werkmethode:

[...] de dramaturg moet niet mee op de foto; als hij/zij zijn/haar werk goed heeft gedaan, verdwijnt dat onmerkbaar in de voorstelling; het gaat om een toegevoegde waarde, eventueel een kwaliteit die naamloos blijft. Dat lijkt misschien overdreven bescheiden, maar die bescheidenheid behoort mijns inziens tot de essentie van dit soort werk. In deze tijd van *exposure* en zelfpromotie is bescheidenheid mijns inziens trouwens veel meer dan een 'toevallige karaktertrek'; het is een absoluut noodzakelijk deel van een werkmethode, een stille kracht. (Van nu tot het einde 145)

Later, in een interview met theaterjournalist Robbert van Heuven in 2005, belicht ze een tweede aspect van de onzichtbaarheid in het werk van de dramaturg.

Wat hij [de dramaturg, F.B.] doet, wat hij levert, zit in het geheel. Het verdwijnt in het vuurwerk van de voorstelling. Maar het is ook veel meer dan dat. [...] Naar mijn gevoel moet in het werk van de dramaturg in meer of mindere mate de hele wereld worden meegenomen. Het heeft dus heel sterk met onzichtbare dingen te maken, maar het is misschien wel het meest essentiële stuk van de theaterpraktijk. (Van Heuven)

Bescheidenheid en onzichtbaarheid zijn terugkomende termen en

spelen als motief op verschillende manieren een rol in het werk van de dramaturg. Ze hangen voor Van Kerkhoven samen met andere terugkerende termen als *gêne* en *schroom*. In bovenstaande uitspraken komt de onzichtbaarheid als stille kracht van de dramaturg naar voren. Als het kijken de belangrijkste taak is van de dramaturg, dan moet er juist niet naar de dramaturg zelf gekeken worden. Het gaat niet om de dramaturg, en het gaat zelfs niet om dat wat de dramaturg ziet, maar het gaat om het actieve kijken van de dramaturg waardoor de theatermaker *zelf kan zien* wat zij gemaakt heeft en het proces verder kan ontwikkelen. De onzichtbaarheid van de dramaturg is essentieel voor haar handeling van het zichtbaar maken, en daarvoor bewust maken, van het materiaal, het proces, de voorstelling.

Hoewel (het werk van) de dramaturg wellicht gedurende het proces onzichtbaar wordt, betekent dat zeker niet dat zij niet met huid en haar in het proces staat. In haar twaalf punten benadrukt Van Kerkhoven dat de relatie van de dramaturg met de theatermaker altijd deels een persoonlijke relatie is. Het in haar woorden ‘verspillende’ karakter van sociaal contact tussen beiden, is een belangrijk onderdeel van de werkrelatie. Op die manier moet er een persoonlijke klik zijn voordat een succesvolle samenwerking mogelijk is. In *Van de kleine en de grote dramaturgie* schrijft Van Kerkhoven daarover:

Je kan onmogelijk de-dramaturg-van-iedereen zijn. Aan de basis van elke dramaturgische samenwerking ligt een artistieke ontmoeting. Als het niet ‘klikt’ tussen dramaturg en regisseur/choreograaf (maar ook tussen dramaturg en producent, tussen dramaturg en de andere artistieke medewerkers), als er geen wederzijds vertrouwen omtrent het artistieke materiaal is, heeft het geen zin aan het werk te beginnen. (Van de kleine 200)

Van Kerkhoven koppelt hier een persoonlijke klik tussen dramaturg en makers aan het basisvertrouwen dat er in het artistieke materiaal, dat het beginpunt van het maakproces vormt, moet zijn. Uit eerder werk van Van Kerkhoven is op te maken dat zij met het ‘persoonlijke’ zeker niet ‘privé’ bedoelde. Het ‘persoonlijke’ heeft in het werk van Van Kerkhoven veel meer te maken met subjectiviteit, met het innemen van verschillende en soms heel specifieke perspectieven, zo is te lezen in haar “De gedachten zijn vrij...: Brief aan jonge theatermakers”:

Het persoonlijke is pas het echt politieke – die slogan uit de vrouwenbeweging is enorm belangrijk geweest voor de evolutie van de dramaturgie van het politieke theater. Van een objectieve analyse van de maatschappij zijn we gaandeweg overgestapt op het besef dat subjectiviteit niet te ontlopen is. Wij zijn geëvolueerd van een dramaturgie met één objectieve, alles overziende verteller naar een dramaturgie met diverse invalshoeken en standpunten. (De gedachten 29)

Het zou dus een misverstand zijn de ‘persoonlijke klik’ en de ‘onzichtbaarheid’ van het werk van de dramaturg op te vatten als een neutrale of puur mensgerichte houding waarmee zij in het proces staat. De dramaturg werkt vanuit een subjectieve en altijd geëngageerde blik op het materiaal, alsmede op de (politieke) noodzaak en de werking van de voorstelling.

Tot slot

Een aantal aspecten die Van Kerkhoven aan de functie van de dramaturg verbindt staan als een paal boven water: de dramaturg belichaamt altijd een nadrukkelijk beweeglijke ‘tussenpositie’, hanteert een zekere mate van onzichtbaarheid en vervult een cruciale rol in het ver-talen van datgene dat er artistiek tot stand komt. De dramaturg beweegt heen en weer tussen het niet-weten en weten, de theorie en de praktijk, en vertrouwt op haar intuïtie in het bepalen van ‘wat nodig is’ (meer weten, of meer niet-weten) voor het creatieve proces. En ze toont aan hoe het gebruik van metaforen tot methode verheven kan worden. Hoewel zij haar twaalf punten de titel “Kijken zonder potlood in de hand” meegeeft, schetst zij de contouren van een functie, die zij gedurende haar werkende en schrijvende leven steeds weer bijtekende, deels uitgumde en opnieuw uittekende. Zij bekeek de functie van de dramaturg mét potlood in de hand en toch steeds weer met de voor haar zo kenmerkende en cruciale ‘onbevangen blik’ van een dramaturg.

Verschillende woorden en metaforen keren in het werk van Van Kerkhoven terug, maar krijgen ook telkens weer net een andere invulling. Dat de woorden die Van Kerkhoven gebruikt steeds weer

voor verschillende betekenissen ingezet worden, wil niet zeggen dat die woorden lege hulzen zijn. Het laat zien dat Van Kerkhoven de woorden als *instrumenten* inzet om haar ervaringen, die telkens in ontwikkeling zijn, in taal om te zetten, ze zogezegd te ver-talen. Ze gebruikte taal vaak om iets in woorden te ver-beelden, zodat mensen om haar heen konden zien wat zij zag. Het bewegende karakter van haar schrijven over de dramaturg is niet een relativerende handeling, maar juist de kern van haar visie: steeds opnieuw dezelfde vragen stellen en steeds tot nieuwe antwoorden komen.

Met haar twaalf punten stelt Van Kerkhoven een dramaturgische houding voor, of beter nog, een ‘gebaar’ dat ten grondslag ligt aan alles wat een dramaturg doet. De dramaturg brengt al aftastend onder woorden *wat het is*: wat er gemaakt wordt, wat het betekent of wat het effect ervan is. De dramaturg is ook elk moment weer bereid om de gevonden antwoorden los te laten en het volgende moment tot nieuwe antwoorden te komen. Wat een dramaturg in een maakproces van een voorstelling doet, deed Van Kerkhoven voor de dramaturg(ie) zelf. Hoe dankbaar zijn wij dat ze het geduld heeft gehad om als een seismograaf² te werk te gaan en iedere keer weer opnieuw heeft opgeschreven wat ze observeerde *op dat moment*. Het inspireert jonge(re) dramaturgen om zich bewust te zijn van het gebaar dat uitgaat van de ogenschijnlijk eenvoudige handelingen van het kijken, beschrijven en benoemen: de volslagen tijdelijke en scheppende kracht die uitgaat van het steeds opnieuw observeren en daardoor telkens opnieuw lading geven aan woorden waarvan we ten onrechte aannamen dat ze vanzelfsprekend waren.

Geciteerde werken

Van Kerkhoven, Marianne. "Kijken zonder potlood in de hand." *Theaterschrift* 5-6 (1994): 140-149.

Van Kerkhoven, Marianne. "Improvvisatie en emotionaliteit in het politieke theater." *Tot lering en vermaak: 9 manieren voor 10 jaar vormingstheater*. Red. Dina van Berlaer-Hellemans en Marianne Van Kerkhoven. Antwerpen: Soethoudt, 1980. 95-109.

Van Kerkhoven, Marianne. "Niet meer spelen, maar gespeeld worden." *Van het kijken en van het schrijven*. Antwerpen: Van Halewyck, 2002. 81-95.

Van Kerkhoven, Marianne. "Van de kleine en de grote dramaturgie." *Van het kijken en van het schrijven*. Antwerpen: Van Halewyck, 2002. 197-205.

Van Kerkhoven, Marianne. "Van nu tot het einde van het bewustzijn." *Van het kijken en van het schrijven*. Antwerpen: Van Halewyck, 2002. 145-151.

Van Kerkhoven, "Het theater ligt in de stad en de stad ligt in de wereld en de wanden zijn van huid." *Van het kijken en van het schrijven*. Antwerpen: Van Halewyck, 2002. 137-145.

Van Kerkhoven, Marianne, en Anoen Nuyens. *Listen to the bloody machine. Creating Kris Verdonck's END*. Brussel/Utrecht: Utrecht School of the Arts/International Theatre & Film Books, 2012.

Van Kerkhoven, Marianne. "Omzien in verwondering en dan verder gaan." *Tot lering en vermaak: 9 manieren voor 10 jaar vormingstheater*. Red. Dina van Berlaer-Hellemans en Marianne Van Kerkhoven. Antwerpen: Soethoudt, 1980. 179-191.

Van Kerkhoven, Marianne. "De binnenkant van de stilte." *Theaterschrift* 4 (1993): 4-13.

Van Kerkhoven, Marianne. "Plots rolt iemand weg uit die stille machine van lijven." *Van het kijken en van het schrijven*. Antwerpen: Van Halewyck, 2002. 19-23.

Van Heuven, Robbert. "Marianne Van Kerkhoven. Interview." *Theatermaker*, november 2005. <http://robbertvanheuven.nl/archief/interviews/mariannevankerkhoven.html> Laatst geraadpleegd op 28 november 2014.

Van Kerkhoven, Marianne. "De gedachten zijn vrij...": Brief aan jonge theatermakers." *Etcetera* 22:90 (2004), 29-32.

Noten

- 1 Waar het 'de dramaturg' in het algemeen betreft, is ook 'hij/hem/zijn' of 'hen/hen/hun' te lezen.
- 2 Op de achterflap van *Van het kijken en van het schrijven* wordt Marianne Van Kerkhoven schrijven als volgt gekarakteriseerd: "Haar schrijven heeft het ritme en de betekenis van een seismograaf. Ze brengt ontwikkelingen aan de oppervlakte en maakt ze leesbaar, ook voor niet-ingewijden."

Het is avond. De kinderen zijn naar bed. In het niemandsland tussen strijkplank en schrijftafel (condition féminine) komt Het Heengaan opnieuw voorbij. Voelend hoe de beelden opduiken uit je geheugen? je ziel? je geest?, weet je dat bij het schrijven over deze voorstelling slechts één démarche past: terugkeren naar een zo zuiver mogelijke vorm van beschrijven, het interpreteren schuwen als een vreemde schimmel, iets van het meegemaakte 'voortvertellen', voor het helemaal is heengegaan. Nog bedenkend dat kritiek in feite enkel kan gaan over die golven (grote/kleine) die je raken; al de rest is te verwaarlozen, kabbeling van water dat verloren loopt in het zand.

Marianne Van Kerkhoven

"Het Heengaan." Etcetera 26, 1989 (Van het kijken en van het schrijven 35).

Mer, Mère, Marianne.

Vrouwelijkheid en vloeibaarheid in het werk van Marianne Van Kerkhoven

-- Edith Cassiers --

Wat is de relatie tussen dramaturgie en vrouwelijkheid in het algemeen? In dit artikel onderzoekt Edith Cassiers die veelgelaagde relatie aan de hand van feministische theorie en de notie van 'vrouwelijkheid'. Deze laatste term wordt geïnterpreteerd als het geheel van ervaringen, eigenschappen, gedragingen en rollen die met vrouwelijke genderidentiteit of -expressie geassocieerd worden, maar niet per se eigen zijn aan een (biologisch) vrouwelijk geslacht. In dit artikel beschrijft Cassiers eerst de representatie van (de vrouwelijkheid van) Marianne Van Kerkhoven en de dramaturg, gevolgd door de relatie tussen Van Kerkhoven en feminisme. Daarna volgt een pleidooi hoe Van Kerkhovens dramaturgie en manier van schrijven inherent vrouwelijk en vloeibaar zijn. Het artikel eindigt met een pleidooi voor het moederlijke in de dramaturgie in het algemeen, en het werk van Van Kerkhoven in het bijzonder.

Kernwoorden: Marianne Van Kerkhoven, vrouwelijkheid, dramaturgie, feminisme, vloeibaarheid

Velen vergeten dat Marianne Van Kerkhoven een vrouw was. Ex-collega's beklemtonen hoe ze niet als vrouw werd gezien. Hoe haar vrouw-zijn steevast naar de achtergrond verdween (of werd verbannen). Kenmerken die die vrouwelijkheid zouden kunnen benadrukken werden (al dan niet bewust) in het ongewisse gelaten. Ze sprak tijdens repetities niet veel over haar gezinsleven. Wanneer andere vrouwen zich 's avonds klaarmaakten om naar hun kinderen te gaan – want repetities en vergaderingen werden en worden vaak familieonvriendelijk ingepland, en huishoudwerk en kindercare was en is sterk gegenderd –, zou Van Kerkhoven blijven zitten aan de werktafel. In de woorden van An-Marie Lambrechts: “Als vrouw ging je je niet laten kennen want anders deed je niet mee” (z.p.). En toch is die vrouwelijkheid net essentieel in haar leven en werk. Van Kerkhoven schreef over en streed voor vrouwelijkheid en feminisme. Haar dramaturgie is doordrenkt van vrouwelijkheid en vloeibaarheid, en zou een moedermodel vormen voor velen na haar. Zo beweert ook Johan Reyniers: “Marianne was de moeder van de hedendaagse Vlaamse dramaturgie” (z.p.).

Ikzelf heb Marianne Van Kerkhoven nooit gekend, nooit ontmoet,¹ en toch heeft zij op allerlei manieren mijn professionele loopbaan beïnvloed. Echo's van haar denken en werken weerklinken in mijn eigen stem als dramaturg. Toch detecteer ik een grote tweestrijd in die dramaturgenrol. Dramaturgie is voor mij een werk dat gevangen zit in zowel het potentieel als de verwachtingspatronen en grenzen van vrouwelijkheid. Ik vraag me soms af hoe Van Kerkhoven over die dialectiek dacht. Wat is de relatie tussen (het werk van) Marianne Van Kerkhoven en vrouwelijkheid? Wat is de relatie tussen dramaturgie en vrouwelijkheid in het algemeen?

In wat volgt zal ik die veelgelaagde relatie bestuderen aan de hand van feministische theorie en de notie van 'vrouwelijkheid'. Deze laatste term interpreteer ik als het geheel van ervaringen, eigenschappen, gedragingen en rollen die met vrouwelijke genderidentiteit of -expressie geassocieerd worden, maar niet per se eigen zijn aan een (biologisch) vrouwelijk geslacht. In navolging van Rosi Braidotti geloof ik dat vrouwelijkheid niet louter sociologisch of biologisch geconstrueerd wordt, maar “a point of overlapping between the physical, the symbolic, and the sociological” is (3). Of, volgens transseksueel onderzoeker Julia Serano: bepaalde aspecten van vrouwelijkheid kunnen natuurlijk zijn, kunnen “voorafgaan aan socialisatie”

en ook “het biologische geslacht overstijgen”. Ik hanteer, kortom, een anti-essentialistische en intersectionele invulling van het begrip waarbij (de belichaming van) vrouwelijkheid gepercipieerd kan worden “as sites of multiple, complex, and potentially contradictory sets of experiences, defined by overlapping variables such as class, race, age, lifestyle, sexual preference, and others” (Braidotti 4). In dit artikel beschrijf ik eerst de representatie van (de vrouwelijkheid van) Marianne Van Kerkhoven en de dramaturg, gevolgd door de relatie tussen Van Kerkhoven en feminisme. Daarna tracht ik aan te tonen hoe Van Kerkhovens dramaturgie en manier van schrijven inherent vrouwelijk en vloeibaar zijn. Ik eindig met een pleidooi voor het moederlijke in de dramaturgie in het algemeen, en het werk van Van Kerkhoven in het bijzonder.

Het (be)schrijven van vrouwelijkheid

De representatie van Marianne Van Kerkhoven in de journalistiek en het kunstenlandschap is sterk gegenderd. Waar haar vrouwelijkheid in haar werkcontext wordt vergeten, wordt deze net benadrukt in het schrijven over haar: hoe ze een van de weinige ‘getolereerde’ vrouwen was in een mannenwereld. Dat ze klein was, met een zachte stem. Haar zogezegde bescheidenheid wordt in bijna elk artikel over haar bevestigd. Bij haar overlijden beschrijft de VRT haar als “een eerder bescheiden vrouw die ver buiten de spotlights een heel belangrijke rol heeft gespeeld in het succes van grote theatermakers sinds het begin van de jaren tachtig van vorige eeuw” (Van Poucke z.p.). Ze wordt beschreven als een “serene kracht achter grote kunstenaars” die kunstenaars als Jan Lauwers en Guy Cassiers “hun taal hielp vinden” (Van Steenberghe z.p.). Ze zette “bescheiden” haar “eruditie en empathie” in bij de ondersteuning van belangrijke theatermakers. Ze was een “denk- en gesprekspartner” en “metgezel” (ibidem). Het is opvallend hoe vrouwelijke kunstenaars en (artistieke) medewerkers vaak op een dergelijke manier worden beschreven. Zachte, vrouwelijke waarden als bescheidenheid, ondersteuning en dienstbaarheid worden beklemtoond. Dit zijn vrouwen die weinig bevestiging of auteurschap eisen. Dramaturgen spreken alleen wanneer daarom gevraagd wordt. Ze zitten achteraan in het duister te kijken. Ze horen er nooit helemaal bij – een voet binnen en een voet buiten, zoals ook Van Kerkhoven schrijft (in Reyniers z.p.). Ze plaatsen zich

geheel in dienst van de Grote Kunstenaar. Met “veel empathie, begrip en zorgzaamheid” – zo stellen bronnen (Van Steenberghe z.p.). Tegelijkertijd, in een ietwat paradoxale beweging, wordt Van Kerkhoven als ‘screen’ bestempeld. Voldoende emotie naar de makers toe, maar vooral niet te veel. Dramaturgen zijn delicaat en doordacht – “Dramaturgie wordt gevoed door schroom” (Zonneveld z.p.). Ze dansen rond gevoeligheden van acteurs en regisseurs, altijd voorzichtig binnen de scherp afgebakende grenzen van auteurschap. Hun stem overstemt nooit de stem van de regisseur, schrijver of acteur.

Ik weet niet of die verwachtingspatronen bij Van Kerkhoven tot frustratie leiden. Maar ik (her)ken die frustratie wel, bij mezelf en veel collega’s. Veel dramaturgen en coaches zijn vrouwen. Ondanks hun creatieve bijdragen, worden ze vaak begraven in credits en bureaucratie. Wat zij als delen bedoelen wordt als dienen gezien, hun creëren wordt faciliteren. In “The Dramaturg as Androgyne. Thoughts on the Nature of Dramaturgical Collaboration” vraagt Tori Haring-Smith zich af waarom zoveel vrouwen zich aangetrokken voelen tot de dramaturgische rol als die zo slecht betaald en gecrediteerd is. Ze merkt op dat de rol van dramaturg enerzijds vrouwen vaak toegang geeft tot een door mannen gedomineerd creatief proces en anderzijds theaters in staat stelt het vakje van vrouwelijke vertegenwoordiging af te vinken (143). Het maakt ook dat een vrouw met andere verplichtingen (bijvoorbeeld de zorg voor haar gezin) deel kan uitmaken van een creatief proces zonder bij elk moment van een lang repetitieproces aanwezig te moeten zijn. Daarnaast oppert ze dat vrouwen, misschien meer dan mannen, samenwerking hoog in het vaandel dragen.

Die functie van de (vrouwelijke) dramaturg is historisch gegroeid. De figuur van de regisseur duwde de theatertekstschrijver van de theatertroon aan het einde van de negentiende eeuw. Die positie van artistieke macht was vaak geworteld in economische en/of politieke macht. Waar deze regisseurs een legendarische historische status verkregen, wordt vaak vergeten hoe hard ze werden bijgestaan door vrouwen die weinig tot geen erkenning kregen voor hun aandeel en werk. De achterkant van het blad van de theatergeschiedenis: Georg II Van Saksen-Meiningen had zijn derde echtgenote Ellen Franz, Edward Gordon Craig

had zijn zus Edith Craig, en Bertolt Brecht had meerdere 'Mitabeiterinnen', waaronder Helene Weigel, Ruth Berlau, Elisabeth Hauptmann, Marieluise Fleißer en Margarete Steffin (Cassiers).

Feministische theaterregisseur en -tekstschrijver Jean Betts is erg geringschattend over de rol van de dramaturg. In haar stuk *The Collective* (2005) verbeeldt ze de relaties tussen Brecht en zijn vrouwelijke dramaturgen die zo'n belangrijke maar onderkende artistieke bijdrage aan zijn werk leverden. Ze noemt de dramaturg de 'huisvrouw van het theater': de medewerker die al het werk doet dat niemand anders wil doen en daarvoor geen krediet krijgt.² Van Kerkhoven lijkt dat zelf te bevestigen:

Het is mij nooit eerder overkomen een prijs te ontvangen en ik weet eigenlijk niet zo goed hoe daar mee om te gaan. Ik ben immers geen regisseur of acteur, geen kunstenaar – die het wellicht gewend zijn in een schijnwerper te staan; ik vervul in het creatieve proces slechts de dienende functie van dramaturg. (Van nu tot het einde z.p.)

En enkele jaren daarvoor:

Het werk dat hij/zij verricht, lost op in de productie, wordt onzichtbaar. Frustraties zijn er altijd bij en toch moet de dramaturg niet mee op de foto. De dramaturg is geen (eventueel: net geen of nog geen) artiest. Wie die dienende – en toch creatieve – dimensie niet (meer) aankan, stapt er beter uit. (Kijken zonder potlood z.p.)³

Dramaturg zijn is een essentiële, maar onzichtbare en veelal ook ondankbare arbeid. Dramaturgie is als arbeid noodzakelijk en vormt de basis van een podiumkunstenproductie (en ook andere kunstvormen, zoals een tentoonstelling). Toch wordt de dramaturg als figuur vaak verdacht en zelfs doodverklaard. Regelmatig worden er aanklachten gepubliceerd of uitgeroepen tegen de figuur van de dramaturg (maar niet tegen de dramaturgie). In Vlaanderen zou dat debat in de jaren 1990 tot een hoogtepunt komen, met openbare debatten of de functie van de dramaturg überhaupt nog zinvol was.

In 1998 schrijft Bart Meuleman een essay gericht aan dramaturgen waarin hij hen oproept om 'op te krassen'. Het is de artistieke en intellectuele verantwoordelijkheid van alle deelnemers van het creatieve proces om de dramaturgie van een productie te vormen, aldus Meuleman, waardoor de functie van de dramaturg zinloos is (15). Cindy Brizzell & André Lepecki beschrijven in hun "The Labor of the question is the (feminist) question of Dramaturgy", een introductie voor een speciaal nummer van *Women & Performance* rond (vrouwelijke) dramaturgie, hoe de scepsis tegenover de dramaturg(ie) "symptomatic [is] of a certain ontological grounding of dramaturgy within an already socially abjected space of feminine labor" (15). Niet toevallig noemen ze Marianne Van Kerkhoven als enige voorbeeld van dit (vrouwelijke) dramaturgenideaal. Ze bestempelen de wederkerende aanval op de dramaturg als

a dynamics of domestic violence, of a gleeful spectacle of abuse. The dramaturg always deserves a good spanking, is always guilty of opportunism, and those directors who dare work with a dramaturg, are always depicted as 'weak,' suspiciously not strong enough in their authorial independence and intellectual certitude.
(Brizzell & Lepecki 15)

Als een dramaturg in het algemeen, of Van Kerkhoven in het bijzonder, een kritische reflectie geeft op wat wordt getoond, is dat niet altijd welkom – het auteurschap van de (veelal) mannelijke regisseurs zou gekrenkt kunnen worden. Meerdere vroegere medewerkers geven aan hoe Van Kerkhoven vanuit een gevoelig kijken scherp in conflict kon gaan met bepaalde (keuzes van) regisseurs of choreografen. Door te weigeren zich aan problematische representatiestructuren te houden en (andere) vormen radicaal opnieuw op het toneel te verbeelden, worden deze dramaturgen, om een recent begrip te gebruiken, 'feminist killjoys' in het creatieve proces. "When you expose a problem, you pose a problem," schrijft Sara Ahmed (37). Ze herkadert de 'feminist killjoy' als de impopulaire vrouw die ongemakkelijke, noodzakelijke waarheden spreekt. Een (hier letterlijke) spelbreker zijn is essentieel, betoogt ze: zonder hen zal de wereld (de theaterproductie en bij uitbreiding het theaterlandschap) nooit worden uitgedaagd om radicaal te veranderen.

Het strijden voor vrouwen

De relatie tussen feminisme en Marianne Van Kerkhoven lijkt door meerderen beslecht. Gevat in een schouderophalen wordt door vroegere medewerkers aangegeven hoe dat niet speelde in haar werk en persoonlijkheid. Van Kerkhoven werd, zoals hierboven reeds beargumenteerd, vaak niet als vrouw gezien. Ze begreep, zo stellen meerdere medewerkers, dat man en vrouw “reeds geheel gelijk” waren. Soms vallen woorden als post-feminisme of zelfs anti-feminisme. Van Kerkhoven maakte bepaalde keuzes die de tijdsgeest en het landschap vooral leken te bevestigen. Zo zocht ze erg masculiene werkcontexten op. Ze werkte vooral samen met mannen, waaronder Guy Cassiers, Josse De Pauw, Eric De Volder, Kris Defoort, Emio Greco, Jan Joris Lamers, Jan Lauwers, Rudi Meuleman, Jan Ritsema, Hooman Sharifi, Peter van Kraaij en Kris Verdonck. Haar schrijven vormde een belangrijke bijdrage voor de artistieke legitimering en historisering van deze en andere (witte) mannelijke kunstenaars. In haar schrijven citeerde ze eveneens vooral witte mannelijke denkers en kunstenaars. Sommige voorstellingen waaraan ze meewerkte werden duidelijk vanuit een ‘male gaze’ gecreëerd en hadden niet zelden een eerder eenzijdige genderrepresentatie.

Tegelijkertijd is er een stille stem van verzet in Van Kerkhovens ogenschijnlijk onderschrijven van dat klimaat. Meerdere ex-medewerkers geven aan dat ze scherp kon discussiëren met bovengenoemde regisseurs over inhoudelijke keuzes. In interviews stelt ze hen kritische vragen over de genderrepresentatie in hun voorstellingen. Van Kerkhoven was de dochter van Jeanne Brabants, die als choreograaf, danspedagoog en oprichter van het Ballet van Vlaanderen vaak als moeder van het Vlaamse ballet wordt voorgesteld. Van Kerkhoven leefde en werkte samen met verschillende sterke, getalenteerde en intelligente vrouwen (of niet-cis-gender-mannen), waaronder Marijs Boulogne, Myriam De Clopper, An-Marie Lambrechts, Kate McIntosh, An Nelissen en Merlin Spie. Ze speelde een belangrijke rol in de ontwikkeling van het oeuvre van choreograaf, danser en pedagoog Anne Teresa De Keersmaeker die Rosas en P.A.R.T.S. oprichtte. Daarnaast vallen in het voornamelijk mannelijke denkkader een aantal vrouwelijke referenties heel hard op: Patricia De Martelaere en Susan Sontag werden vaak door haar geciteerd. Wat Van Kerkhoven schrijft over de representatie van vrouwelijkheid in het werk van De Keersmaeker, geldt misschien ook voor vrouwelijkheid in haar



Afbeelding 1: Van links naar rechts: Jan Ritsema, Robert Steijn, Ariejan Korteweg, Mare Jonkers, Marianne van Kerkhoven, Gerardjan Rijnders. In Verberkt, Mat, en Peter Janssen (reds.). *Theaterfestival. Terugblik*. Amsterdam: Stichting Theaterfestival, 1990 © Carol Winkel.

werk – “de angst voor het te expliciet te zeggen” (De angst voor het expliciete 63)? “Wie geen directe mededeling doet, zoekt andere, rijkere wegen of omwegen om aan zijn gevoelens uitdrukking te geven,” schrijft Van Kerkhoven (ibidem).

Echter, zoals mededramaturg Johan Reyniers beschreef in zijn “In Memoriam”, had Marianne Van Kerkhoven een “in de perceptie vaak ondergesneeuwde feministische kant”. Hij haalt ter illustratie een anekdote aan (z.p.). In een rondetafelgesprek over een voorstelling in de Monty in Antwerpen in 1993 blijkt Van Kerkhoven de enige vrouw te zijn. Ze komt als laatste aan de beurt en kaart die minieme vrouwenrepresentatie aan. “In een door mannen gedomineerde kunstensector liet zij zien dat ook een vrouw daarin een belangrijke stem kan hebben” (idem). Dat Marianne de enige vrouw aan tafel was gebeurde wel vaker in haar carrière (zie Afbeelding 1). Vanaf eind jaren 1960 tot het begin van de jaren 1980 was haar werk en schrijven sterk politiek en zeer feministisch activistisch. Het is een door engagement gekenmerkte periode waar Van Kerkhoven later weinig over zou praten⁴, maar die wel essentieel is geworden voor haar oeuvre en denken.

Van Kerkhoven was jong in het mythische 1968. Ze leefde in de jaren 1970, met haar partner Miel Van Attenhoven, samen in een grote woongemeenschap in Antwerpen, een periode van collectief koken, leven en discussiëren. Haar eerste kind werd nog geboren in die woongemeenschap, alvorens ze naar Brussel trok. De avonden werden gekenmerkt door debatten over sociale thema’s, waaronder gelijke rechten voor vrouwen en LGBTQIA+-personen, en vrouwelijke reproductierechten, waaronder (het recht op) abortus. Van Kerkhoven zat in de cel Cultuur van de RAL (Revolutionaire Arbeidersliga, 1971-1984, later de linkse antikapitalistische en socialistische Arbeiderspartij, SAP). Vanaf 1972 stelde de trotskistische RAL het socialistisch feminisme centraal. ‘Geen feminisme zonder socialisme, geen socialisme zonder feminisme’ werd een bekende leuze en uiteindelijk de titel van een publicatie (1977). In de tweede helft van de jaren 1970 vormden een tiental linkse feministische actiegroepen vanuit verschillende Vlaamse steden de Fem-Soc-beweging. Fem-Soc stond voor feministisch en socialistisch; de federatie zag genderongelijkheid (net zoals andere vormen van ongelijkheid en -onderdrukking) als een rechtstreeks gevolg van kapitalisme. De strijdvaardige Van Kerkhoven volgde de acties van de Fem-Soc-be-

weging en de oprichting van de Rooie Vlinder (1976-1981), de eerste socialistische holebigroep in Vlaanderen, op de voet.⁵

Het was de periode van de tweede feministische golf.⁶ De tweede golf (1960-1989) richtte zich op het terugdringen van ongelijkheid op grond van gender, zowel in gezinsverband als op de werkplek, en reproductierechten. Abortus was nog strafbaar, en stuurde veel Belgische vrouwen naar Nederland. In de Belgische en Nederlandse tweede feministische golf had je verschillende vertakkingen, waaronder het socialistisch feminisme. Deze beweging geloofde dat vrouwen door mannen werden onderdrukt en dat deze achtergestelde positie van vrouwen mede veroorzaakt en in stand gehouden werd door het kapitalisme. Marxisme zou een belofte inhouden voor meer gelijke rechten voor vrouwen – wat ook vandaag een stelling blijft. In het prikkelende boek *Why Women Have Better Sex Under Socialism. And Other Arguments for Economic Independence* (2018) toont Kristen Ghodsee waarom (ongereguleerd) kapitalisme slecht is voor vrouwen en wat we daaraan kunnen doen. Socialisme, mits goed uitgevoerd, pleit Ghodsee, leidt tot economische onafhankelijkheid, betere arbeidsomstandigheden, een beter evenwicht tussen werk en gezin en, ja, betere seks. Het recente boek weerspiegelt die essentiële slogan van het feminisme in de jaren 1960 en '70: 'het persoonlijke is politiek'. Persoonlijke ervaringen zijn steeds geworteld in politieke systemen en daarbij horende ongelijkheden (waaronder seks). Door je persoonlijke identiteit of ervaring te benoemen als 'Anders' dan die van diegene voor wie de politieke status quo werd opgesteld, maak je duidelijk dat je andere noden, wensen en eisen hebt.

Over de connectie tussen socialisme, feminisme en cultuur, (co-)publiceerde Marianne Van Kerkhoven twee nummers van *Kultureel Front*.⁷ Voor het eerste nummer, 'Vrouwenstrijd en strijdkultuur' (nr. 13, 1978a) was zij de voornaamste redacteur. Een artikel in het nummer beschrijft de werktechnieken van meerdere politieke (vrouwen) theaters, waaronder theatergezelschap Het Trojaanse Paard. In het tweede nummer 'Vrouwenstrijd en strijdkultuur 2' (nr. 14, 1978b) wordt de inleiding geprint die Van Kerkhoven en andere vrouwen van Het Trojaanse Paard gaven bij aanvang van het *Kultureel Front* weekend over 'Vrouwen en Strijdkultuur' (Afbeelding 2). Tijdens dit weekend kwamen meer dan veertig vrouwen uit verschillende culturele organisaties samen om te bespreken hoe ze hun artistieke werk konden inzetten in 'de anti-kapitalistische en anti-patriarchale



Afbeelding 2: Marianne Van Kerkhoven, uiterst links, naast Patsy De Clopper, Myriam De Clopper en Marleen Beck, eveneens leden van Het Trojaanse Paard, tijdens een debat over 'Vrouwen en Strijdkultuur' tijdens een Fem-Soc-weekend, georganiseerd door het Kultureel Front. *Kultureel Front* 2 6, 1978.

strijd'. In het artikel doen ze onder andere verslag van interne discussies binnen Het Trojaanse Paard over vrouw-man-verhoudingen en de positie van vrouwen in dit gezelschap. Zo beschrijven ze hoe vrouwen typisch 'mannelijke' theaterfuncties probleemloos op zich namen (waaronder schrijven en regie, waarvan de eerste ook door Van Kerkhoven werd uitgevoerd), maar daarbij vaak "mannelijke gedragspatronen (taal, optreden)" jammerlijk overnamen (6). Ze schrijven open over hun onbewuste vooroordelen (wat we vandaag 'implicit bias' noemen): ze kunnen weerhouden dat vrouwelijke medewerkers vooral 'typisch vrouwelijke' taken doen (vb. koffiezetten, kostuums wassen, etc.), maar blijken toch opvallend veel mannelijke medewerkers in dienst te nemen of 'spreekbuis' te laten zijn voor de patriarchale samenleving. Ze pleiten voor quota ten gunste van vrouwen en – opvallend gezien Van Kerkhovens voorkeur voor de 'trage' en collectieve stiel der dramaturgie – om mannen geen ruimte te geven om misbruik te maken van 'slechte materiële omstandigheden' om autoritair op te treden. Ze pleiten voor een democratisch, collectivistisch proces te allen tijde. Ten slotte, klagen ze aan hoe mannen geheel voor werk kunnen kiezen, omdat hun partners zich volledig over de zorg voor de kinderen en het huishouden ontfermen, maar dat het merendeel van de vrouwelijke medewerkers deze luxe niet heeft. Ze sluiten af: "Op grond hiervan roepen ondergetekende vrouwen (waaronder Van Kerkhoven, red.) alle mannen op zich in vraag te stellen er samen met de vrouwen iets aan te doen." (7)

Het theatergezelschap Het Trojaanse Paard, opgericht in 1970 door Van Kerkhoven naar een door haar gelijknamig geschreven theaterstuk, zette zich in voor de arbeidersbeweging en het feminisme. Amateurs en beroepsacteurs speelden samen in deze 'strijdkultuurgroep'. Ze maakten avondvullende stukken, maar deden ook politieke acties rond abortus en kernenergie. In de voorstelling *Een vlog over het ooievaarsnest* uit 1978 kwam de abortusproblematiek uit die tijd specifiek aan bod. Het personage Marie is zwanger van haar derde kind en twijfelt of haar echtgenoot en zij, beiden voltijds werkend, nog een kind voldoende zullen kunnen onderhouden. Marie ontmoet dokters, zangers, bisschoppen, rechters en politici, alvorens ze uiteindelijk zelf beslist om een abortus te ondergaan. "De abortusproblematiek werd toegelicht aan de hand van de klassen- en mannenmaatschappij. Abortus, weliswaar een probleem van alle vrouwen, zou het zwaarst de vrouwen van de werkende bevolking treffen. Een mannenmaatschappij, omdat een vrouw het

zelfbeschikkingsrecht over eigen lichaam werd (wordt) geweigerd” (*Kultureel Front* 1 16). Het stuk eindigt met het gezamenlijk zingen van het strijdlied:

Baas in eigen lijf,
Da's een eerste bedrijf
In de strijd der bevrijding van de vrouw. (...)

Mannen en vrouwen,
Handen uit de mouwen.
Vervoeg onze strijd, ons gevecht,

*Versterk onze rangen,
Versterk ons verlangen
Naar een ander leven, een beter leven dan nu. (1978a: 16)*

Tijdens de voorstellingen van Het Trojaanse Paard, die erop gericht waren het publiek te onderwijzen, werd het publiek regelmatig betrokken in de actie op scène: mannelijke toeschouwers werden op de scène gevraagd, waarbij de vrouwelijke acteurs improviserend op hen moesten reageren. Feministische theaterhistorica Elaine Aston noemt de feministische theaterpraktijk ‘a sphere of disturbance’. Deze kan niet gecategoriseerd worden als één soort of stijl theater (bijvoorbeeld ‘fysiek theater’ of ‘visueel theater’), maar als een praktijk die steelt of put uit wat nodig is om zich te verzetten tegen representatiestructuren, om betekenisprocessen te verstoren, om een sfeer te activeren van ongedaan maken (Aston 18). Het brengt de ‘feminist killjoy’ terug in onze gedachten. Een belangrijk deel van het werk van Van Kerkhoven was de zoektocht naar hoe dat activisme, dat politieke gedachtegoed verankerd in de huidige samenleving, te vertalen naar de scène. Het was een esthetisch en ethisch vraagstuk waar meerdere (inter)nationale politieke en feministische makers zich over bogen in die periode. Een vraag die ook vandaag explosief urgent lijkt. Wat is de verhouding tussen het sociale, het educatieve en het artistieke?

Gezien haar nauwe betrokkenheid en haar interesses, was het bijna een vanzelfsprekendheid dat Van Kerkhoven historica werd van het

politieke vrouwen­theater in die jaren 1970 en 1980 (zie ook Kolk). Vanaf eind jaren 1960 zou dat vrouwelijk vormingstheater zich manifesteren – “een rechtstreekse erfgenaam van het politieke theater, zij het dan in zijn tweede, meer door emotionaliteit en subjectiviteit beheerste adem” (Hij doet wat hij niet laten kan 273). Deze stukken hadden een feministische thematiek – ‘theater over de vrouwenproblematiek’ (ibidem). Zo schrijft Van Kerkhoven:

De introductie van de thematiek der vrouwelijke bewustwording, kondigde zich indertijd aan als theatraal interessant: het uitdiepen van vrouwelijke personages, zo verwaarloosd in de theaterliteratuur, het complexe gevecht van positieve en negatieve heldinnen, de mogelijke verbinding op het theater tussen individuele en maatschappelijke, persoonlijke en politieke drijfveren, enz. (In het teken van de recuperatie 52)

Echter, vanaf het midden van de jaren 1980, werd ze kritischer over dat vrouwen­theater. Ze beklagt zich over het anekdotische, hoog persoonlijke karakter van deze stukken – “een nog steeds niet overwonnen autobiografisch stadium in het feminisme” (Hij doet wat hij niet laten kan 273). De ‘buitenwereld’ wordt geheel vervangen voor de ‘binnenwereld’ (In het teken van de recuperatie 50). De ‘brede maatschappelijke context’ verdwijnt en zo ook het doel om het publiek maatschappelijk bewust te maken (50-51). In een recensie beschrijft ze het als volgt: “‘Mannelijke’ monologen handelen over alles en nog wat. ‘Vrouwelijke’ monologen lijken alleen vrouwenlevens te vertellen. Het gaat niet goed met de vrouwelijke bewustwording in het theater” (In het teken van de recuperatie 50). De ‘mannelijke’ monologen vertrekken meestal vanuit een specifieke situatie in het persoonlijk leven en laten op die manier een bredere maatschappelijke problematiek aan bod komen. De vrouwenmonologen, daarentegen,

kunnen blijkbaar maar over één ding gaan: vrouwen die iets over hun leven vertellen kunnen nog altijd niet om hun eigen rollenpatroon heen. Een bekijken van zich zelf is hier steeds gelijk aan een zich zelf bekijken als echtgenote en moeder. (52)

Wat haar frustratie met die anekdotiek en intieme persoonlijkheid kan duiden, was dat deze bijna altijd gefabriceerd was en dat door mannen. “Opvallend binnen het vrouwen­theater in Vlaanderen is het zich niet doorzetten van een door vrouwen geschreven dramaturgie” (Hij doet wat hij niet laten kan 273). Teksten over vrouwenervaringen en -levens door mannen geschreven, door mannen gespeeld en door mannen geregisseerd. Een breed publiek kan ‘de vrouwelijke bewustwording’ consumeren terwijl “een mannelijk personage pleit voor vrouwelijke berusting” (In het teken van de recuperatie 52).

Van Kerkhoven hekel­te vooral hoe die fundamentele leuze ‘het persoonlijke is politiek’ uitgehold wordt. Het persoonlijke en politieke vallen dusdanig samen, dat er van didactiek of vorming nauwelijks nog sprake is, er blijft enkel entertainment over. “De ervaring van deze vrouw is niet meer de ontdekking dat subjectieve gegevens een politieke dimensie hebben, maar eerder het terugzoeken van deze reeds ontdekte maatschappelijke waarheid in een persoonlijk vernaai” (51). Het wordt een modefeminisme, een commerciële strategie, een kleurige bij zonder angel. Van Kerkhoven beschrijft het in termen van kapitalistische recuperatie en consumptie. Ze benoemt deze schim van vrouwen­theater als “een achterhoedegevecht, het achter-nahollen van een in zijn vernieuwende kracht reeds uitgewerkt maatschappelijk klimaat; een mode dus, een trend die gerecupereerd en gecomm­ercialiseerd kan worden” (51). Het gaat om een zekere intellectuele en artistieke luiheid, een uitgebeende variant van wat gezelschappen als Het Trojaanse Paard en Proloog enkele jaren eerder zoveel scherper en maatschappelijk relevanter toonden.

Toch is er ook vrouwen­theater van de jaren 1980 dat haar weet te bekoren; minder expliciet feministisch, meer losgekomen van die tweede golf, theater “in een veel meer suggererende, veel minder direct betekenisdragende vormgeving” (ibidem). In navolging van een herdenking van het politieke theater (en actievoering), staan noties als emotionaliteit, authenticiteit en persoonlijkheid centraal, zoals bijvoorbeeld bij *Rosas danst Rosas* (1983). Het gevolg is niet de vorming van een nieuw Vlaams ‘theatergenre’, maar net een breed en divers spectrum aan perspectieven (Hij doet wat hij niet laten kan 273). Van Kerkhoven concludeert: “De vrouw en haar problemen blijkt nog zozeer tot de kern van de actuele gevoeligheden te behoren, dat zij in het theater zonder moeite een brug kan slaan tussen traditie

en vernieuwing; in alle stijlen en genres, wat ook hun historische of artistieke oorsprong is, vinden we haar terug” (ibidem).

Bijna vijftien jaar later vond haar strijdlust misschien minder vaak een weg naar het papier, maar was deze nog steeds daar. Zo schrijft ze in “Op zoek naar radicaliteit. Een onvoltooide tekst”:

Er zijn in de wereld redenen te over om te revolteren, maar wij zitten zo gevat in de drijfriemen van de economische globalisering, die ook het politieke, het sociale, het culturele, in feite élk deelveld van de maatschappij met zich meesleurt dat wij niet meer in staat zijn aansluiting te vinden bij een van de vele haarden of oorden van revolte. Ze bestaan nochtans; voor mijzelf, in mijn individuele zoeken naar uitwegen, vind ik er alvast twee die – omdat ze van biologische aard zijn – een onontkoombare impuls kunnen bevatten: die van het vrouw zijn en van het oud zijn. (...) Ook al zijn er belangrijke stappen gezet in de bevrijding van de vrouw, de maatschappelijke ongelijkheid tussen mannen en vrouwen blijft zich met grote hardnekkigheid handhaven. Het verschil tussen zij die ‘nemen’ en zij die ‘genomen worden’ blijft zich uitdrukken in een relatie van superieur tegenover inferieur, van dominant tegenover onderdrukt. Vrouw zijn wil in deze maatschappij nog altijd sowieso zeggen: een strijdpositie innemen. (4)

Het bedrijven van een vrouwelijke dramaturgie

Naast haar expliciet strijden voor de vrouwenzaak, geloof ik ook dat Van Kerkhoven dramaturgie op een vrouwelijke manier bedreef. Wat haar dramaturgie bijvoorbeeld vrouwelijk maakt, is het belang van het persoonlijke en de emotie in een werk.⁸ Zo schreef ze in de jaren 1970 meerdere teksten over de rol van emotionaliteit in politiek theater. Het sluit aan bij het pleidooi van filosofe Martha Nussbaum om emotie in het hart van de politieke theorie te plaatsen. Nussbaum stelt dat emotie stelselmatig onderbelicht wordt in de moderne politiek, maar een essentiële rol speelt in de strijd voor sociale rechtvaardigheid (2014). Ze pleit voor meer empathie in het

politieke denken. Zo ook Van Kerkhoven. Een dramaturg houdt zich bezig met “het omzetten van gevoel in kennis, en omgekeerd. Dramaturgie als schemerzone tussen kunst en wetenschap” (Kijken zonder potlood z.p.). De dramaturg bouwt de ‘bruggen’ tussen theorie en praktijk, kunst en wetenschap, emotie en ratio (Het theater ligt in de stad 9). Die theorie en praktijk, denken en doen, zijn in het werk van Van Kerkhoven innig verbonden. Conceptualisering is altijd in materialiteit verankerd. Enerzijds bepaalt het (materiële) zijn het bewustzijn, anderzijds bepalen de ideeën die we in ons hoofd hebben hoe we de wereld zien en dus ook hoe we naar die wereld handelen. Van Kerkhoven beschrijft dramaturgie zelf als een heen en weer lopen tussen theorie en praktijk. De dramaturgische taak is niet verankerd in de theorie, noch in de praktijk, maar in het lopen en er tussenin zitten.

Doordat de dramaturg een tussenfiguur is, kan zij tussen binnen en buiten bewegen, en daartussen bruggen bouwen. In antwoord op de eerder aangehaalde kritische oproep van Bart Meuleman, formuleert Van Kerkhoven helder hoe de dramaturg de band verzekert tussen de ‘kleine dramaturgie’ van een creatieproces en de ‘grote dramaturgie’ van maatschappelijke betrokkenheid (Van de kleine en de grote dramaturgie). Ze gebruikt het beeld van kringen: de kringen rond een productie en de kringen die ontstaan wanneer de productie interfereert met het publiek, de stad, de wereld. De kringen ontmoeten elkaar, inter-ageren. “De wanden die deze kringen met elkaar verbinden zijn van huid, ze hebben poriën, ze ademen. Soms wordt dat vergeten” (Het theater ligt in de stad 7). De dramaturg kan die huid lezen en masseren. Zij kan het werk van kunstenaars duiden in een maatschappelijke en culturele context. Zij kan “helpen om de wereld te lezen, om de complexiteit ervan te ontcijferen” (ibidem). Bijna twintig jaar later schrijft Van Kerkhoven het volgende:

Dramaturgy is for me learning to handle complexity. It is feeding the ongoing conversation on the work, it is taking care of the reflexive potential as well as of the poetic force of the creation. Dramaturgy is building bridges, it is being responsible for the whole, dramaturgy is above all a constant movement. Inside and outside. The readiness to dive into the work, and to withdraw from it again and again, inside, outside, trampling the leaves. A constant movement. (European Dramaturgy 11)

Dramaturgie als altijd veranderend, als vaak tegenstrijdig. Dramaturgie als het blijven bij het probleem, de complexiteit of moeilijkheid niet uit de weg gaan maar net omarmen. Zoals Donna Haraway dat zo mooi omschreef: 'staying with the trouble'. Niet opgeven als iets moeilijk, complex of pijnlijk wordt, wanneer gekoesterde ideeën of overtuigingen worden aangevallen of ondermijnd, of als onzekerheid of angst lonkt. Probeer net die plaats van ambiguïteit en complexiteit te omarmen. Blijven op een plaats van ambiguïteit houdt een continue beweging in.

Die constante beweging kenmerkt Van Kerkhovens dramaturgie. Volgens Van Kerkhoven is dramaturgie een open en noodzakelijk flexibel proces. Ze beschrijft haar dramaturgische praktijk naar aanleiding van haar samenwerking met Anne Teresa De Keersmaeker als inherent procesmatig (Le processus dramaturgique 20). De dramaturgie doorheen het creatieproces is open. Een concept, een structuur, of een min of meer definitieve vorm ontstaat zeer langzaam – ze staan niet vast bij het begin van het creatieproces en onthullen zich doorheen het werkproces of zelfs pas tegen het einde van het creatieproces. Van Kerkhoven beschouwt het dramaturg zijn als een 'fluctuerende functie' (Van de kleine en de grote dramaturgie 68). Aangezien dat elke productie haar eigen werkwijze, orde en woordenschat vormt (Het theater ligt in de stad; Kijken zonder potlood), dient de dramaturg al doende haar takenpakket te vormen. Er zijn geen wetten te volgen. Er is geen vorm op voorhand bepaald. Het vloeit.

Die flexibele en fluctuerende benadering van dramaturgie doet denken aan het fluïde. Het vloeibare is nauw verweven met vrouwelijkheid in de westerse culturele verbeelding. Het mannelijke is stevig en solide – gesymboliseerd door de stijve en rechtopstaande fallus. Het vrouwelijke is vloeibaar: vormeloos en vormbaar, passief en ontvankelijk. Tegenover de mannelijke vaste grond, staat de (schijnbaar) eindeloze amorfe uitgestrekte zee – het symbool voor het vrouwelijke bij uitstek (Ellman 74; Neimanis). Het vrouwelijke lichaam wordt vaak als oceanisch omschreven: menstruatie wordt als een door de maan aangestuurde eb en vloed gezien, zwanger zijn houdt een zee in zich dragen in, bevallen en baren gebeurt op het ritme van golvende weeën. Melk stroomt bij het voeden.

In *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977) onderzoekt filosofe Luce Irigaray de systematische onderdrukking van vrouwelijke en moederlijke ervaringen in de geschiedenis van de westerse filosofie. Irigaray bekritiseert de wetenschap als zijnde te patriarchaal en mannelijk, dat deze zich liever bezighoudt met 'mannelijke' starre objecten dan met 'vrouwelijke' vloeistoffen. Vrouwen zijn in de geschiedenis per definitie afgesloten geweest van de positie van het 'subject' zijn en werden enkel gedefinieerd op basis van hun verschillen met het mannelijk subject. De metafoer (en bijhorende stroom aan associaties) van vloeibaarheid draagt het risico in zich vrouwen te naturaliseren als passieve ontvangers; stomme, vloeibare materie dat niet in staat is vorm te geven aan het discours – omdat ze zelf vormloos zijn – en dus altijd een man nodig heeft om hun liquide geesten en lichamen in toom te houden. Die fallische vooringenomenheid in de cultuur suggereert dat vloeibaarheid typisch wordt gelijkgesteld met 'impotentie' (Irigaray 64).

Irigaray wil de positie van subject niet per se veroveren, maar wil de term van vloeibaarheid inzetten om de vooroordelen rond vrouwelijkheid zichtbaar te maken en op die manier te subverteren. Ze wil de voorstelling van vrouwelijkheid als vloeibaarheid herappropriëren en vervolgens deconstrueren door innerlijke tegenstrijdigheden bloot te leggen. Dat doet ze in de taal- of filosofische structuren van de metafoer (vrouwelijkheid en vloeibaarheid als *concept*), maar ook in hun systematiek en *materialiteit* (lichaamsvloeistoffen). Vloeibaarheid dreigt "de werking van de theoretische machine te verstoren" (Sexes 107). Vloeibaarheid veroorzaakt een "verwarring van grenzen" (106). Het vloeibare als weerstand biedend aan het conservatieve en normatieve zou als kernbegrip geïncorporeerd worden in gender en queer studies – ogenschijnlijk "vaste en stabiele" identiteiten en seksualiteiten worden als vloeibaar beschouwd (Stephens).

Wat bij Irigaray (en mogelijk ook in dit essay) ogenschijnlijk als een pleidooi voor een essentialistische invulling van gender gelezen kan worden, is dat dus net allerminst. Vloeibaarheid betekent instabiliteit. Het kan zich geheel onttrekken aan gevangenschap en overal doorsijpelen. Het lekt. Daardoor is de vrouw en ook de dramaturgie altijd in wording:

For Irigaray, feminine bodies are fluid, both figuratively in their non-subsumability into a masculine paradigm and literally in their genital mucosity, their placental interchanges, and their amniotic flows. This leakiness is what makes woman always a woman-to-come. (Neimanis 78)

Doordat dramaturgie en de dramaturg zelf altijd in transformatie, in beweging is, is dramaturgie ook zo moeilijk te definiëren. Net zoals water, heeft het geen vaste vorm of structuur. Van Kerkhoven zelf benadrukte een carrière lang die moeilijkheid van definiëring (Van de kleine en de grote dramaturgie 68; *European Dramaturgy* 7). Maar dat bleek net de kracht, het creatieve potentieel te zijn van dramaturgie. Zo schrijft ze:

Not only the subject but also the object is constantly moving, not standing still. If there is one thing we can say with certainty about dramaturgy, it is that it is movement itself, a process. (*European Dramaturgy* 7; zie ook Stalpaert 130-131)

Op die manier steekt haar dramaturgie schril af tegen een meer ‘mannelijke’ dramaturgie, de toenmalige populaire brechtiaanse conceptuele dramaturgie die stelde dat een vaststaand, solide enceneringsconcept bij aanvang van het creatieproces wordt bepaald en het verder verloop van dat proces en de interpretatie van de tekst bepaalt. Christel Stalpaert toont succesvol aan hoe Van Kerkhoven dramaturgie fundamenteel herdefinieerde. Haar invulling van dramaturgie zou een grote invloed hebben zowel nationaal als internationaal, en onder andere de geprefereerde dramaturgie worden van de makers van De Vlaamse Golf en het opkomende postdramatisch theater waar de tekst niet langer het alles bepalende theaterteken is (130). Van Kerkhoven pleit voor een open, procesmatig en langdurig bepalen van dat dramaturgisch concept. Ze was vaak dramaturge bij producties die geen basistekst of -script als vertrekpunt hadden, en waarbij het creatieproces regelmatig uit improvisaties bestond waaraan ze actief deelnam. Een van de redenen waarom vloeibaarheid als impotent en gespeend van creatief vermogen wordt gezien, is omdat het onmogelijk op te splitsen is, in afgesloten eenheden. Op die manier staat het buiten het patriarchale discours van het enkelvoudige creatieve subject – het Verlichtingsdenken dat stelt dat de man het hegemoniale subject is, het creërend genie.

Maar net daar ligt het grote vermogen van het vloeibare: het onbegrensbare, het collectieve, het gedeelde, het alles en iedereen meesleurend op haar pad. Waar in de brechtiaanse dramaturgie de (mannelijke) regisseur het concept bepaalt, wordt iedereen betrokken in Van Kerkhovens vloeibare dramaturgie: regisseur of choreograaf en dramaturg, maar ook performers, scenografen, kostuumontwerpers en techniekers. Van Kerkhoven noemt de dramaturg in een essay een verbindingsofficier, waar de regisseur de generaal is in deze (wel erg masculiene en machtsgerelateerde) metafoor. De dramaturg moet verbindingen leggen tussen de beginideeën en de uiteindelijke voorstelling, tussen de verschillende producties van eenzelfde maker, tussen de medewerkers van een project, en tussen de productie en diens maatschappelijke context (Van de kleine en de grote dramaturgie). Het is een tijdrovend, complex en nauwkeurig werk dat soms haaks staat op de eisen van de generaal: de verbindingsofficier moet veel terugkeren, waar de generaal vooral vooruit wil.

De dramaturgie lijkt vaak gevangen in een moderniteitsdenken. Ze moet brandstof voor de motor van de creatie zijn, in een elektriserende eindsprint richting het product, de voorstelling. Maar dramaturgie als lineaire progressie klopt niet. Dramaturgie, ontsproten aan de Duitse romantiek, is circulair. Productie en reflectie wisselen elkaar af, elementen worden eindeloos in- en uitgewisseld. De tijdelijkheid van dramaturgie is verwant aan wat Stefan Helmreich de 'oscillerende oceaantijd' noemt, die hij definieert als de co-aanwezigheid van twee temporaliteiten: 'langdurige processen' zoals de oceaancirculatie en de 'snelle veranderingen' van het getij en de golven (z.p.). Er is het trage, zoekende aanmodderen. De bureaudramaturgie: het opzoekwerk, het doorpraten, het analyseren van teksten. Er is de woeste, verslindende tijd van het creatieproces (vloed), waar knopen doorgehakt worden en alles in het (letterlijke) teken staat van het stollingsmoment van de voorstelling. Daarna, minstens even belangrijk, is er de nawerking. Het herbezoeken en terugkeren, het opnieuw opnemen en uitdiepen van vragen, het in- en uitzoomen (in het oeuvre van de maker, in de grotere maatschappelijke context), het terugtrekken en reflecteren (eb).

Het vrouwelijk schrijven

Dat vloeibare vertaalt zich ook in een schrijven. Tijdens die tweede feministische golf zouden Franse en Belgische feministen, geïnspireerd door het poststructuralisme en psychoanalyse, een nieuwe manier van schrijven voorstellen. Ze stellen dat het logocentrisme een fallo-logocentrisme is, een discours waarin het vrouwelijke verzwegen wordt. Vrouwen bestaan linguïstisch, sociaal en cultureel enkel als de Ander: als vreemd en altijd inferieur in verhouding tot het (inherent mannelijke) Subject. Tegenover die mannelijke taal stellen zij een andere geslachtelijke tekst: de *écriture féminine* ondermijnt de onderdrukking van de vrouwelijke taal. Die vrouwelijke taal is meervoudig en fragmentair, omdat het vrouwelijk genot dat ook is. Luce Irigaray spreekt over de “vloeiende veelheid van vrouwelijke seksualiteit” tegenover de starre, solide voorwerpen die door de patriarchale wetenschap en filosofie vooral worden beschreven (Ce sexe qui). Cultuurtheoretica en schrijfster Hélène Cixous beschrijft die vrouwelijkheid in schrijven als een vloeibaar worden van orderingsstructuren. Het is een schrijven dat zich manifesteert als “golven” en “overstromingen” (The Laugh of the Medusa 876), verbonden met vrouwelijke ervaringen als menstrueren, baren en met de borst voeden. Deze taal is niet lineair. Het zijn teksten die weigeren te stollen, zodat de lezer wordt ondergedompeld in een voortdurende deining en vloedgolven van beelden, die herinneren aan de desoriëntatie van het op zee zijn zonder land in zicht.

Meerdere van die elementen herken ik in het schrijven van Van Kerkhoven. Haar teksten vanaf het midden van de jaren 1980 worden gekenmerkt door een “fragmentarische stijl” met referenties die “uitwaaieren” in verschillende richtingen (Jans z.p.). Van Kerkhoven zelf beschrijft haar schrijven als zijnde “organisch” en “zonder narratieve orde” (Kijken zonder potlood in de hand z.p.). Ze schrijft helder, als een klare beek, en toch poëtisch, meanderend. Het schrijven van Van Kerkhoven is soms sensueel: ze hanteert een zintuiglijke, beeldende taal die uitgebreid put uit de menselijke anatomie (huid, vel, lijven, voelen, stromen) en emotie (verlangen, liefde, passie, pijn, genegenheid, tederheid). Ondanks die vaak vleselijke onontkoombaarheid, zet Van Kerkhoven een bescheidenheid en voorzichtigheid in. In veel van haar teksten relativeert ze haar blik en denken. Erwin Jans noemt haar “schroom” een “sterke intellectuele strategie” (z.p.).

Van Kerkhoven heeft een zekere collectiviteit en meerstemmigheid in haar schrijven. Haar teksten zijn intertekstuele “tapijten van citaten” (Barthes). Ze spreekt niet *door*, maar *met* anderen. Haar schrijven heeft een pluraliteit en een subjectiviteit. Haar teksten zijn niet singulier, samen te vatten in een punt – een creatieve wisselvalligheid die ook uit het citatentapijt van dit essay moet blijken. Ze noemt al haar teksten “gelegenheidsteksten”, ingegeven door het hier en nu (in Jans z.p.). Net zoals bij *écriture féminine* kan de auteur velen zijn. Het is het orgastische plezier (Cixous’ “jouissance”, geleend van Barthes) van transformeren, waarbij de “mechaniek van vloeistoffen” tegen het mechanische, reductieve ingaat. “Ervaring is een opeenstapeling van zoveel subjectieve gegevens dat een objectiviteit – een andere objectiviteit – opnieuw mogelijk wordt”, schrijft Van Kerkhoven (De kringen naar binnen z.p.).

Net als zeewater dat een overvloed aan organische deeltjes bevat, vormt haar taal een vruchtbare habitat voor talloze motieven om te groeien, zich te vermengen en te vergaan. Altijd en eeuwig schepend. Zoals Cixous dat belooft, nee waarschuwt: een vrouwelijke tekst is niet te stoppen, gaat door en door. Zelfs als het werk eindigt gaat het schrijven door. De lezer zet het werk verder. De motieven, ideeën en structuren in het schrijven van Van Kerkhoven vormen een eindeloze ketting van transformaties, gaan deel uitmaken van een zee waartoe ook andere teksten gaan behoren. Zoals water dat eindeloos veranderlijk is, dat voortdurend in beweging is en nooit stilstaat. Het heeft geen vaste, definitieve vorm – zelfs niet in een meer, een vaas, een beek. Deze teksten hebben “geen buitengrens” (Cixous, Reading 15) en roepen een gevoel op van “eeuwigdurend overlopen” (16). Levend water dat lekt en sijpelt. De wanden zijn van huid.

Het zwerven

Het dreigende genderessentialisme van Irigaray en Cixous werd door latere feministische denkers (van de derde en vierde golf) herdacht. Judith Butler bekritiseerde vrouwelijk essentialisme door het binaire genderdenken radicaal als performatieve constructie te zien. Gender is voor haar performatief, een herhaling van acties, handelingen en ideeën waardoor (een) gender continu ingevuld en

gecreëerd wordt, zonder dat er een 'oorspronkelijke' gendervorm wordt gekopieerd. Op die manier worden categorieën als lichaam, gender en seksualiteit gesubverteerd. Deze ideeën worden verder uitgewerkt door Rosi Braidotti. Zij pleit voor een nomadisch perspectief, waarin er – wederom – nooit wordt stilgestaan. De nomade is altijd alleen maar op doorreis. Een 'nomadisch subject' beweegt zich door meerdere lagen van identiteit en kijkt naar hun onderlinge samenhang. Geen enkele soort identiteit kan als permanent worden beschouwd. Een statisch, permanent label ('vrouw') wordt nooit bereikt (Braidotti 33).

Deze nomadische subjectiviteit kenmerkt Van Kerkhovens dramaturgie (en misschien wel feministische dramaturgie in het algemeen): een kinetische praktijk die zich verzet tegen zekerheid en afhankelijk is van beweging. Concepten, ideeën en instrumenten van de 'meester' worden altijd kritisch in vraag gesteld. Cixous, die ook theaterteksten schrijft en een dramaturgische functie bekleedt in haar samenwerkingen met verschillende regisseurs, beschrijft zichzelf als "de grensganger, maar ook de nomade" (*Selected Plays* 16). Ze noemt zich ongebonden, iemand die niet bij een theaterhuis, -gezelschap of -maker hoort.

Van Kerkhoven schreef zelf ook meermaals over de nomade. Bij het zien van enkele monologen valt haar het rusteloze karakter van de personages op. Ze "kunnen blijkbaar enkel bestaan als ze bewegen, als ze zich letterlijk of figuurlijk, met lijf en leden of in hun geest, het onzekere bestaan van de nomade aanmeten" (De drager van het verhaal 50). Spelers worden vaak nomaden genoemd: de "thuisloze theatergezelschappen" zijn altijd op weg, maken een tijdelijk (t)huis waar ze landen, passen zich aan aan de omstandigheden en het nieuwe publiek, improviseren (Blokdijs & Van den Dries 33). Ook Van Kerkhoven beschrijft hoe in tijden van geglobaliseerde 'supermoderniteit' iedereen, maar bovenal theatermakers, ontheemde of nomade wordt: "Een leven van telkens weer opbouwen, opbreken en elders opnieuw beginnen (...) Een leven in scherven, fragmenten. *Attempts at being*" (The Ongoing Moment z.p.).

Maar misschien is de dramaturg de eigenlijke nomade? De nomade relateert zichzelf, zoekt vragend – iets wat ook de dramaturgenfunctie zou kunnen beschrijven. De dramaturg betreedt elke keer weer een nieuwe (verbeeldings)wereld, een andere gemeenschap met

eigen wetmatigheden. Elders schrijft Van Kerkhoven: “De dramaturg moet kunnen omspringen met eenzaamheid; hij/zij zit nergens echt in, hoort nergens echt bij” (Kijken zonder potlood 144). “Staat de nomade dichter bij God?” vraagt Van Kerkhoven zich af.

Terwijl een sacrale plek toch steeds een vaste plek is? Zijn er nog wel sacrale plekken in deze wereld? (...) Of is onze handelwijze vandaag eerder te vergelijken met die van de leden van die Australische nomadenstam die, telkens ze ‘s avonds ergens halt houden, een stok in de grond slaan en zeggen: ‘dit is het middelpunt der aarde’? (De drager van het verhaal 50)

Het ontbreken en altijd weer opnieuw construeren van een middelpunt wordt volgens Van Kerkhoven kern van de dramaturgie van de jaren 1980. “Onze zon is niet meer het middelpunt van het universum; in een oneindig heelal kan immers ieder punt als middelpunt worden beschouwd” (De kringen naar binnen 7). Ze pleit *tegen* een esthetica gebaseerd op harmonie en evenwicht, en *voor* polyvalentie, gelijktijdigheid en complexiteit. Ze beschrijft de dramaturgie als “zo lang mogelijk onbekend, open, onaf, voor verandering vatbaar” – een radicaal andere werkwijze dan “het vertrekken van een welomlijnd concept dat in een repetitieproces tot in al zijn inhoudelijke consequenties wordt doorgetrokken” (ibidem).

Het zwangere

In haar beschrijving van *écriture féminine*, speelt Cixous vernuftig in op de homofonie tussen het Franse ‘mer’ (zee) en ‘mère’ (moeder): ze trekt de analogie tussen het moederlichaam en de zee, waarbij ze beide ziet als creatieve, levengevende omgevingen (1984). Moederschap houdt een potentie in. De materialiteit van water is drachtig, scheppend. Net zoals het feminisme zelf, dat zo vaak in golven wordt weergegeven, brengen golven energie over op complexe manieren (Wylie). Op het moment van het inbreken, het inbeuken, is het water al veranderd van vorm. Het water is elusief, moeilijk vast te houden, maar het bevrucht en voedt alles waarmee het in aanraking komt. Elke materialisatie van water brengt iets nieuws voort. Zo ook de dramaturgie. Zo ook het werk van Van Kerkhoven.

De materialiteit van de zee verklaart en verbuigt het moederlijke, en omgekeerd. Het ene wordt door en met het andere gedacht. Die connectie tussen de zee en het moederlijke wordt het meest duidelijk bij zwangerschap. Het zwangere lichaam bestaat uit een waterige omgeving die beschermt, maar ook altijd dreigt te breken. Zowel de zee als de baarmoeder worden gefantaseerd als overvloedige, weldadige plaatsen voordat de (vaderlijk gecodeerde) breuk optreedt die het subject naar taal en cultuur stuwt. Het zwangere lichaam bestaat uit een vloeibaarheid die creëert. Tegelijkertijd, net zoals vloeibaarheid, wordt de moeder vaak verstoten uit het patriarchale idee van culturele productie. De ontkenning van het scheppend vermogen van de vrouw is het duidelijkst in de manier waarop het zwangere lichaam klassiek wordt voorgesteld als passieve materie, een vat gevuld met actieve, mannelijke zaden. De baarmoeder wordt, zoals Irigaray analyseert, voorgesteld als ‘steriel’, en het moederlichaam wordt “gecastreerd van de bevruchtende kracht die alleen aan het onveranderlijk mannelijke toebehoort” (*Speculum* 179, eigen vertaling). De analogie tussen dramaturg en regisseur is niet ver te zoeken. Het is een idee dat ondanks de vele feministische golven vastgeroest blijft in ons denken: mannen brengen kunst voort, vrouwen kinderen (vandaar ook dat veel vrouwen, en misschien ook Van Kerkhoven, niet benadrukken dat ze kinderen hebben). Maar wat als we dat vloeibare en dat moederlijke net als vorm gebruiken voor een andere visie op culturele productie?

Dramaturgie is volgens Cindy Brizzell & André Lepecki een inherent vrouwelijke arbeid die verweven is met het moederlijke.⁹ De dramaturg lost problemen op, moet in staat zijn om op verzoek altijd het juiste antwoord te geven, strijkt emoties glad, brengt alles samen. Het is dat wat ik met dit essay wil voorstellen. Dramaturgie is een vrouwelijke stiel. Het is het verbinden van denken en voelen, en het schrijven zintuiglijk maken. Het is stelligheid vervangen door het stellen van vragen. Het houdt een voor-zichtigheid in: het vooruit zien en tegelijkertijd terughoudend zijn. Het is vooruitgaan en toch altijd terugkeren. Het is het omarmen van contradictie en complexiteit, het is het eren van meerlagigheid en ambiguïteit. Het is het (opnieuw) openen van het kijken. Het is het samen zijn en werken (mogelijk) maken. In meerdere temporaliteiten, bij eb en vloed. Het is het vloeien.

Er zijn veel allusies op en associaties van het moederlijke en het (be)zwangeren in Van Kerkhovens (be)schrijven van de dramaturgie.

“Een dramaturg is altijd een halfslachtig wezen”, schrijft ze, “dat zich afhankelijk van het artistieke proces waar hij/zij in tussenkomt altijd weer moet vullen met andere materialen” (The ongoing moment z.p.). Een dubbelnummer van *Theaterschrift*, een theatertijdschrift dat door vijf nationale en internationale organisaties werd uitgegeven, is gewijd aan dramaturgie. Het wordt door Van Kerkhoven als een “soort van moedernummer” voorgesteld, want “het thema dramaturgie gaat inderdaad zwanger van een heleboel andere thema’s” (On Dramaturgy z.p.).

Braidotti noemt het vrouwelijke lichaam dat verandert van vorm door zwangerschap een duidelijk voorbeeld van een nomadisch subject:

The woman’s body can change shape in pregnancy and childbirth; it is therefore capable of defeating the notion of fixed bodily form, of visible, recognizable, clear, and distinct shape as that which marks the contour of the body. She is morphologically dubious. (225-226)

Doordat het vrouwelijk lichaam zo drastisch van vorm kan veranderen, ondermijnt het de patriarchale, logocentrische economie. Zien, die primaire handeling van kennis, verraadt het mannelijke subject (ibidem). Het zwangere vrouwenlichaam wordt als beschermende filter voorgesteld en tegelijkertijd als een gevoelige geleider voor emoties, schokken en andere indrukken. Het is zowel een ‘neutraal’ als een enigszins ‘elektrisch’ lichaam, aldus Braidotti. Dat maakt het zwangere lichaam zo monsterlijk in die mannelijke ‘gaze’. Ze benoemt het als een mechanisme van nabijheid en afstoting, vertrouwdheid en vervreemding (242) – wat we ook herkennen in Van Kerkhovens beschrijving van de dramaturgie. Het zwangere lichaam, net zoals de dramaturg, is eerder faciliterend dan interveniërend, eerder collaboratief dan autonoom. De moeder zwelgt in meervoudige begin- en vertrekpunten – ze faciliteert het voortdurend ontstaan van het nieuwe. In haar artikel “A Chain of Creation, Continuation, Continuity. Feminist dramaturgy and the matter of the sea”, pleit Cara Berger voor een dramaturgie op basis van de aanhoudende associatie tussen de zee en het moederlijke. Dramaturgie dient de faciliterende omgeving na te bootsen die geassocieerd wordt met de moeder en de zee: in plaats van de statische, vaste ontologie van het fallocentrisme stelt de zee/moeder ons in staat een andere on-

tologie te bedenken, waarin het zijn wordt getransformeerd in een blijvende staat van wording, waarin het zelf en de wereld worden voorgesteld als opkomende werken in uitvoering.

Ervaring, concludeert Van Kerkhoven in haar essay “De kringen naar binnen”, is “de resultante van een zich voortdurend openstellen voor ‘wat gebeurt’, voor het onvoorzienne, met andere woorden voor ‘de chaos’ in het menselijke denken, voelen of handelen” (z.p.):

Wie bereid is onder de oppervlakte der dingen te lezen kan beginnen met het ontcijferen van de innerlijke structuren die de creatie voortstuwen. Die bereidheid heeft (...) iets te maken met genegenheid; (...) Dit werk heeft te maken met het begrijpen, aanvoelen én accepteren van iemands innerlijke structuren; het gaat om het zoeken naar een kern, naar een identiteit die misschien niet bestaat, maar wel vermoed wordt, het gaat om het zoeken naar (een) verborgen grens. (ibidem)¹⁰

Cultuurcritica Maggie Nelson schrijft in haar *genderbending* memoires *The Argonauts* (2015) over haar queer gezin en zwangerschap. Zo beschrijft ze de laatste grens van het moederlichaam:

The task of the cervix is to stay closed, to make an impenetrable wall protecting the fetus, for approximately forty weeks of a pregnancy. After that, by means of labor, the wall must somehow become an opening. This happens through dilation, which is not a shattering, but an extreme thinning. (168)

De baarmoederhals is een huid, die dunner wordt, weker wordt, in een intense arbeid van wederkerende golvende weeën. De baarmoederwand wordt zo dun dat er nieuw leven door die huid breekt. We komen opnieuw uit bij Van Kerkhovens denken over porositeit: de wereld en het theater zijn verbonden via wanden van huid, semipermeabele vliezen die afstoten en doorlaten. De dramaturg kan die ademende huid doen verdunnen, barsten en breken. Het overstromen en het vloeien.¹¹

Ondanks die onontkoombare lichamelijkheid, is Van Kerkhoven – dat lichaam van tekst en taal dat ik trachtte te doortasten doorheen dit essay – ook semiotisch. De naam Marianne is afgeleid van ‘Marie’ en ‘Anne’, twee namen van Hebreeuwse oorsprong. De eerste is afgeleid van Myriam, die ‘druppel van de zee’ betekent. De tweede komt van ‘Hannah’, wat ‘genade, gratie’ symboliseert. Marianne betekent dus ongeveer ‘genadige, gracieuze druppel van de zee’. De druppel wordt de zee, als zij in de zee zal komen en wordt opgenomen. Het vloeien en op-lossen. Marianne is moeder (*mère*) van de dramaturgie, die met vrouwelijkheid en vloeibaarheid (*mer*) een nieuwe dramaturgie en een nieuw schrijven over dramaturgie ontwikkelde en verspreidde in Vlaanderen, Nederland en bij uitbreiding de wereld.

Geciteerde Werken

- Ahmed, Sara. *Living a feminist life*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Aston, Elaine. *Feminist theatre practice: A handbook*. Londen: Routledge, (1999) 2005.
- Berger, Cara. "A Chain of Creation, Continuation, Continuity. Feminist dramaturgy and the matter of the sea". *Performance Research* 21:2 (2016): 17-24.
- Betts, Jean. *The Collective*. Oakland: Play Press, 2005.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Brizzell, Cindy, en André Lepecki. "Introduction: The labor of the question is the (feminist) question of dramaturgy." *Women & Performance: a journal of feminist theory* 13 (2003): 15-16.
- Butler, Judith. *Gender trouble*. Londen: Routledge, (1990) 2002.
- Cassiers, Edith. *Prompt! van Papier tot Podium: Een theaterwetenschappelijke analyse van het postdramatische regieboek*. Antwerpen en Brussel: Doctoraatsthesis, 2018.
- Cixous, Hélène. "The laugh of the Medusa." Vert. Keith Cohen en Paula Cohen. *Signs* 1:4 (1976): 875-93.
- . *Reading with Clarice Lispector*. Vert. Verena Conley Andermatt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- . *Selected plays*. Londen: Routledge, 2004.
- De Angelis, April. *Interrogation of a new feminist dramaturgy*. Londen: Doctoraatsthesis Royal Holloway, University of London, 2014.
- De Bosschere, Sara. Interview met Anoeck Nuyens en Esther Severi. Antwerpen, 20 september 2018. Ongepubliceerd, archief Anoeck Nuyens en Esther Severi.
- De Clopper, Myriam en Guido Toté. Interview met Esther Severi. Antwerpen, 8 december 2018. Ongepubliceerd, archief Anoeck Nuyens en Esther Severi.
- Ellmann, Mary. *Thinking about Women*, Londen: Virago, 1979.
- Geen feminisme zonder socialisme, geen socialisme zonder feminisme*. *RAL-schrift* 9 (1977).
- Ghodsee, Kristen. *Why women have better sex under socialism: And other arguments for economic independence*. New York: Random House, 2018.
- Graham, Fiona M. *Catalyst for Change: The Dramaturge and Performance Development in New Zealand*. Auckland: Doctoraatsthesis University of Auckland, 2013. Elektronisch beschikbaar: <https://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/20705/whole.pdf;sequence=2>
- Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Haring-Smith, Tori. "The Dramaturg as Androgyne. Thoughts on the Nature of Dramaturgical Collaboration." *Dramaturgy in American Theater: A Source Book*. Red. Susan Jonas, Geoffrey S. Proehl and Michael Lupu. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1997. 137-143.
- Helmreich, Stefan. "Time and the tsunami." *Reconstruction* 6:3 (2006): z.p. Elektronisch beschikbaar: <https://www.reconstruction.eserver.org>
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.
- . *Speculum of the Other Woman*. Vert. Gillian C Gill. New York: Cornell University Press, 1985.
- . *Sexes and Genealogies*, Vert. Gillian C. Gill. New York: Columbia University Press, 1993.

- Jans, Erwin. "Het werk van dramaturge Marianne Van Kerkhoven gebundeld." *Website Toneelhuis*, 2013. Elektronisch beschikbaar: <https://www.toneelhuis.be/nl/post/werk-van-dramaturge-marianne-van-kerkhoven-gebundeld/>
- Kolk, Mieke. *Wie zou ik zijn als ik zijn kon: vrouw en theater, 1975-1998*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1998.
- Kristeva, Julia. "Approaching Abjection." *Powers of Horror: An Essay on Abjection. Classic Readings on Monster Theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, (1982) 2018. 67-74.
- Kultureel Front, Vrouwenstrijd en strijdkultuur 1*. 13 (1978). Elektronisch beschikbaar: http://www.toneelwerkgroepprolog.nl/kf/kf_13.html
- Kultureel Front, Vrouwenstrijd en strijdkultuur 2*. 14 (1978). Elektronisch beschikbaar: https://toneelwerkgroepprolog.nl/kf/kf_14.html
- Lambrechts, An-Marie. Interview met Anoeck Nuyens en Esther Severi. Antwerpen, 20 september 2018. Ongepubliceerd, archief Anoeck Nuyens en Esther Severi.
- Meuleman, Bart. "Bericht aan de dramaturg: oprassers!" *De Witte Raaf* 75 (1998): z.p.
- Neimanis, Astrida. *Bodies of water: Posthuman feminist phenomenology*. Londen: Bloomsbury Publishing, 2019.
- Nelson, Maggie. *The Argonauts*. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.
- Nussbaum, Martha. *Politieke emoties. Waarom een rechtvaardige samenleving niet zonder liefde kan*. Amsterdam: Ambo Anthos, 2014.
- Reyniers, Johan. "In memoriam Marianne Van Kerkhoven." *Etcetera* 134 (2013), z.p. Elektronisch beschikbaar: <https://e-tcetera.be/marianne-van-kerkhoven/#:~:text=In%20de%20nacht%20van%202013,van%20de%20hedendaagse%20Vlaamse%20dramaturgie>
- Stalpaert, Christel. "Dramaturgy in the Curriculum: On Fluctuating Functions, Dramaturgy as Research and the Macro-Dramaturgy of the Social." *Documenta* 35:1 (2017): 130-158.
- Stephens, Elizabeth. "Feminism and New Materialism: The Matter of Fluidity." *InterAlia: Pismo poświęcone studiom queer* 9 (2014): 186-202.
- Triest, Monika. *Wat zoudt gij zonder 't vrouwvolk zijn : een geschiedenis van het feminisme in België*. Antwerpen: Uitgeverij Vrijdag, 2018.
- Blokdijs, Tom, en Luk Van den Dries. *Theatergeschiedschrijving, heet van de naald: tien jaar Nederlandstalig theater in vijftien brieven*. Amsterdam: Theaterfestival, 1998.
- Van Kerkhoven, Marianne. "In het teken van de recuperatie. Driemaal een vrouw alleen." *Etcetera* 2:6 (1984): 50-52. Elektronisch beschikbaar: http://theater.ua.ac.be/etc/page.py?f=1984-03_jg2_nr6_50-52.xml
- . "De ondraaglijke lichtheid van verlangen." *Etcetera* 8:30 (1990a): 2-7. Elektronisch beschikbaar: http://theater.ua.ac.be/etc/page.py?f=1990-06_jg8_nr30_02-07.xml
- . "De kringen naar binnen." *Etcetera* 8:32 (1990b): 2-7. Elektronisch beschikbaar: http://theater.ua.ac.be/etc/page.py?f=1990-12_jg8_nr32_02-07.xml
- . "Hij doet wat hij niet laten kan (1986). Impressies omtrent een theaterpraktijk." *Op de voet gevolgd. 20 jaar Vlaams theater in internationaal perspectief*. Red. Dina Hellemans, Ronald Geerts en Marianne Van Kerkhoven. Brussel: VUBpress, 1990c. 269-280. Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/3168>
- . "Een reis in de ruimte / een wereld zonder middelpunt. Enkele dramaturgische bedenkingen bij een aantal aspecten van de naorlogse scenografie (1)." *Out of Frames. Scenografie over de grenzen*. Groningen: Academie Minerva Pers/Stichting Theatergroep Babylon, 1991a. Z.p. Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/3220>

- . "Over Kritiek." *Kaaitheater Jaarboek* (1991b), z.p. Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/3221>
- . "Het theater ligt in de stad en de stad ligt in de wereld en de wanden zijn van huid: State of the Union". *Etcetera* 12:46 (1994a): 7-9. Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/3198>
- . "Kijken zonder potlood in de hand." *Theaterschrift* 5-6. *On Dramaturgy* (1994b).
- . "On Dramaturgy. Introduction and Table of Contents." *Theaterschrift* 5-6. *On Dramaturgy* (1994c): z.p. Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/3108>
- . "Van nu tot het einde van het bewustzijn." *Etcetera* 54 (1996): z.p. Elektronisch beschikbaar: <https://e-etcetera.be/nu-tot-einde-bewustzijn/>
- . "Le processus dramaturgique." *Nouvelles de Danse, Bruxelles* 31 (1997a): 18-25.
- . "De drager van het verhaal. Over monologen." *Etcetera* 15:61 (1997b): 47-5. Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/3194>
- . "De angst voor het expliciete – Vrouwelijkheid in het werk van Anne Teresa De Keersmaeker." *Wie zou ik zijn als ik zijn kon. Vrouw en Theater 1975-1998*. Red. Mieke Kolk. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1998. 63-71.
- . "Van de kleine en de grote dramaturgie." *Etcetera* 17:68 (1999): 67-69.
- . *Van het kijken en van het schrijven: teksten over theater*. Leuven: Uitgeverij Van Halewyck, 2002.
- . "Op zoek naar radicaliteit. Een onvoltooide tekst". *Etcetera* 22:92 (2004): 4-10.
- . "European Dramaturgy in the 21st Century: A constant movement." *Performance Research* 14:3 (2009a): 7-11.
- . "The ongoing moment (NL.) Reflections on image and society." *Sarma* (2009b). Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/2836>
- Van Poucke, Sara. "Dramaturge Marianne Van Kerkhoven overleden." *Website Cobra/VRT* (4 september 2013). Elektronisch beschikbaar: https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2013/09/04/dramaturge_mariannevankerkhovenoverleden-1-1720992/#:~:text=Volgens%20Cobra.be%20%22een%20eerder,jaren%20tachtig%20van%20vorige%20eeuw%22.
- Van Steenberghe, Els. "In memoriam: Marianne Van Kerkhoven, serene kracht achter grote kunstenaars." *Website Focus Knack*, 5 september 2013. Elektronisch beschikbaar: <https://focus.knack.be/entertainment/podium/in-memoriam-marianne-van-kerkhoven-serene-kracht-achter-grote-kunstenaars/article-opinion-191957.html>
- Verberkt, Mat, en Peter Janssen (reds.). *Theaterfestival. Terugblik*. Sonnen, Arthur en Steven Peters (eindreds.). Amsterdam: Stichting Theaterfestival, 1990.
- Wylie, Alison. "Afterword: on waves." *Feminist anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania (2006): 167-175.
- Zonneveld, Loek. "Gevoed door schroom. In Memoriam Marianne van Kerkhoven." *De Groene Amsterdammer* 37 (2013): z.p. Elektronisch beschikbaar: <https://www.groene.nl/artikel/gevoed-door-schroom>

Noten

- 1 Net omdat ik haar niet gekend heb, is deze tekst mede tot stand gebracht door anderen. Op basis van hun en Van Kerkhovens woorden, ontstond een beeld, een lichaam van tekst en taal. Ik dank Anoeke Nuyens en Esther Severi voor hun generositeit en het delen van hun denken. Ik dank An-Marie Lambrechts, Myriam De Clopper en Guido Toté, en Sara De Bosschere voor hun inzichten in hun interviews met Anoeke Nuyens en Esther Severi. Ik dank Fanne Boland en Ciska Hoet voor hun voorbereidende werk over Marianne Van Kerkhoven en vrouwelijkheid. Ik dank de peer reviewers voor hun precieze lezingen en vruchtbare feedback.
- 2 In haar boek pleit Betts hevig dat collectieve samenwerking tot een gedeeld en gelijkwaardig vergoed intellectueel eigendom moet leiden dat niet ten koste gaat van de individuele bijdragers.
- 3 Ik en vele andere vrouwen die ik sprak hebben het zo moeilijk met haar benadrukken van het 'dienende' en 'onzichtbare' karakter van haar positie en functie. Dat woord 'dienen' ('servir') is etymologisch afkomstig van het woord 'slaaf' ('servus'). Het zou onlosmakelijk verbonden worden met vrouwelijkheid in de vorm van het woord 'deerne', een archaisch Nederlands woord voor 'jonge vrouw'.
- 4 De teksten werden ook bewust niet hernoemen in haar enige bloemlezing *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater* (2002); zie Jans.
- 5 Na het ontbinden van de Rooie Vlinder zou het Roze Aktiefrent (RAF), eveneens een linkse halebivereniging in Vlaanderen, opgericht worden om verder te strijden voor gelijke rechten voor LGBTQIA+-personen.
- 6 Feminisme wordt vaak afgeschilderd in 'golven', een metafoor die bij vele feministen en historici omstreden is. De term 'golf' veronderstelt immers "dat er hiaten zijn in de geschiedenis van het feminisme, perioden waarin het feminisme zogenaamd tot stilstand kwam" (Triest 14). De eerste golf (1900-1959) richtte zich op 'suf-frage' (stemrecht voor vrouwen), eigendomsrechten en politieke zeggenschap. De derde golf (1990-2007) thematiseerde seksuele intimidatie en patriarchale schoonheidsnormen voor vrouwen. De golf richtte zich, in tegenstelling tot het feminisme van de tweede golf, meer op het omarmen van individualiteit en diversiteit door antiracisme en antixenofobie, dekolonisatie en kritisch denken over globalisering en imperialismen in hun feministische agenda op te nemen. Sleuteltermen zijn Kimberlé Crenshaws 'intersectionaliteit' en 'identiteitspolitiek'. Sommigen beweren dat in 2008 een vierde feministische golf opkwam (vooral online, toen Twitter, Facebook en YouTube onherroepelijk deel gingen uitmaken van het culturele weefsel), die zich meer richtte op seksueel geweld en grensoverschrijdend gedrag (gespiegeld door de #MeToo- en Time's Up-bewegingen), misogynie en 'verkrachtingscultuur'. Deze vierde golf is queer en crip, seks-positief, trans-inclusief, *body positive*, en digitaal gedreven (zoals duidelijk werd met hashtagactivisme zoals #BlackLivesMatter en #trans-rightsarehumanrights).
- 7 Het 'Kultureel Front' was een anti-kapitalistische en anti-patriarchale organisatie van 'producenten en verspreiders van cultuur'. Het gelijknamige tijdschrift was 'een plek waar zij elkaar steunden, van elkaar leerden, met elkaar discussieerden in, met en over de opbouw van de 'Strijdkultuur'" (z.p.).

- 8 Wat fascinerend is, is hoe aanwezig die emotie is in haar werk, maar volgens vroegere medewerkers niet in haar omgang. Van Kerkhoven wordt beschreven als discreet en gereserveerd. Iemand die het intieme uit de weg ging, en haar persoonlijk leven afschermd (zie o.a. Lambrechts).
- 9 Een dramaturg wordt regelmatig ook als de vroedvrouw van theater bestempeld. Immers, de dramaturg begeleidt de bron(tekst) op de reis van 'binnen' naar 'buiten' door verschillende ontwikkelingsovergangen en stadia van 'bevalling'. Ze helpt het 'baren' van de voorstelling. De vroedvrouw (in het theater) is empathisch, standvastig, ondersteunend en helpt nood-situaties oplossen. Tegelijkertijd is ze nederig en verdwijnt ze naar de achtergrond. Echter, zoals Fiona M. Graham in haar feministische studie van dramaturgie aangeeft, kan deze metafoor net daarom de bijdrage van de dramaturg onzichtbaar maken. De dramaturg heeft immers ook invloed op 'de vorm van de baby', en deze bijdrage moet correct erkend worden (146-151).
- 10 Misschien is het woord 'zorgen' beter dan 'dienen' om het opereren van de dramaturg te beschrijven? Zo schrijft Van Kerkhoven dat het Engelse woord 'care' het best bovenstaande werkzaamheid beschrijft: "*to take care of* en *to care for* zijn verwant met elkaar" (ibidem). Zowel het Engelse woord ('care') als het Nederlandse woord ('zorgen') stammen van het Oudhoogduitse woord voor 'wortel' – een innerlijke structuur onder de oppervlakte.
- 11 Het is mogelijk wat psychoanalytica Julia Kristeva 'het abjecte' noemde: het gevoel wanneer een individu geconfronteerd wordt met de ervaring van diens 'lichamelijke realiteit'. Als een kind geboren wordt, vindt er een breuk plaats in het onderscheid tussen wat Zelf (Subject) en wat Ander (Object) is. Het splijten van het lichaam van de moeder in twee.

Deze tekst kwam tot stand door de steun van Kunstenpunt.

KUNSTENPUNT
KUNSTENPUNT

**Je moet je eigen structuren maken
en blijven bepalen vanuit je eigen
artistieke noden en premissen.
Een andere tijd vraagt wellicht
om andere modellen. En af en toe
moet je overwegen om buiten alle
modellen te gaan staan, om je
in de marge op te stellen of zelfs
ondergronds te gaan.**

Marianne Van Kerkhoven

*"De gedachten zijn vrij..." Brief aan jonge theatermakers.
Etcetera 90, 2004, 29-32.*

**“Ik weet niet wat ik met jou wil,
weet jij wat je met mij wilt?”**

De oud-stagiairs van Marianne in gesprek over haar nalatenschap

-- Nienke Scholts --

Behalve archiefdozen, boeken, teksten en een eindeloze lijst van voorstellingen, is er met betrekking tot de erfenis van Marianne Van Kerkhoven ook een levend archief dat gevormd en overgebracht wordt door mensen. Theatermakers en oud-collega's met wie ze jarenlang samenwerkte, vrienden en familie die met haar samenleefden. Onder hen bevindt zich ook een gezelschap 'oud-stagiairs'. Tussen 2006 en 2013 reisden ze, veelal tijdens hun studie Theaterwetenschap, vanuit Nederland en België naar Brussel om een aantal maanden niet van de zijde van Marianne te wijken en het vak, als je het zo mocht noemen, van haar te leren.

Een aantal van deze oud-stagiairs kwam speciaal voor dit nummer samen. Ze wisselden herinneringen uit, dachten na over Mariannes nalatenschap in het hedendaagse theater en stelden elkaar vragen over de dramaturg van de toekomst. Als een van die oud-stagiairs doe ik verslag van deze bijeenkomsten waaraan Sarah De Boeck, Fanne Boland, Jesse Vanhoeck, Kristof Van Baarle, Sébastien Hendrickx, Anoeck Nuyens, Esther Severi, Ariane Loze, Aukje Verhoog, Ingrid Vranken en ikzelf deelnamen.

Kernwoorden: dramaturgie, stage, herinnering, dramaturgische praktijk

Zoals dat wel vaker gaat tijdens reünies, want in feite voelde het toch een beetje zo aan, vlogen de gesprekken en herinneringen alle kanten op. Toch waren er, na twee korte bijeenkomsten, inhoudelijk drie verschillende delen te ontwaren. In het eerste deel vat ik de collectieve herinnering aan Marianne samen, die gevormd wordt door al onze individuele verhalen. Ondanks onze verschillende ervaringen viel het net op hoeveel we van elkaar herkenden. Vervolgens ga ik in op de houding die Marianne aannam in haar werk. Ik laat daarin verschillende stemmen en perspectieven uit het gesprek horen omdat ieder van ons op andere manieren terugkijkt op en belang hecht aan de positie die Marianne toonde of de waarden die ze voorstond. Deel drie van dit verslag gaat over vandaag. Hoe ziet de praktijk van een dramaturg in deze tijd eruit? Welke waarden liggen eraan ten grondslag? Welke lessen trokken we uit het werken met en naast Marianne Van Kerkhoven?

Collectieve herinnering

We kenden haar uit verhalen, uit essays, uit boeken, programmaboekjes en keken allemaal een beetje tegen haar op. De een zag haar als levende legende, de ander als boegbeeld, als peetmoeder van de dramaturgie.

We mailden, stuurden brieven, spraken haar zenuwachtig aan na een voorstelling. En Marianne antwoordde: "We kunnen dat wel eens proberen. Kom maar af."

We gingen. De reputatie die haar voorging ondergroef ze direct door haar openheid en warmte vanaf de allereerste ontmoeting.

We ontmoetten haar in een restaurant en hadden tot onze spijt spaghetti bolognese besteld die wat geknoei opleverde terwijl we met haar spraken, maar daar lette Marianne niet op. Ze luisterde naar ons met een mix van bescheidenheid, scherpste en humor.

Afbeelding 1: Het bureau van Marianne Van Kerkhoven in Kaaitheater net na haar overlijden, © Jonas Maes.



ARCHIVES ARCHIEVEN
ARCHIVES ARCHIEVEN
ARCHIVES ARCHIEVEN

ARCHIVES ARCHIEVEN
ARCHIVES ARCHIEVEN
ARCHIVES ARCHIEVEN
ARCHIVES ARCHIEVEN
ARCHIVES ARCHIEVEN
ARCHIVES ARCHIEVEN
ARCHIVES ARCHIEVEN

ARCHIVES ARCHIEVEN
ARCHIVES ARCHIEVEN
ARCHIVES ARCHIEVEN
ARCHIVES ARCHIEVEN

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

De Opdracht
Nieuw Testament

We verbaasden ons over haar kleine postuur en zachte stem en voelden ons lomp en luid naast haar.

We begonnen aan de stage en ze zei: "Ik weet niet wat ik met jou wil, weet jij wat je met mij wilt?" En: "Ik weet niet of ik je iets kan leren. Er is geen 'hocus pocus', geen sleutel tot het worden van een dramaturg."

We mochten overal bij zijn, en zelf kijken wat we wilden doen. Ze zei: "Je mag achter me aanlopen en hier is je eigen bureau."

We zaten graag en vaak met haar in haar kamer in het Kaaitheater, we zagen er verschillende mensen in- en uitlopen.

We keken regelmatig opzij, naar hoe ze werkte. Zij zat achter een ouderwetse, grote computer, typend met haar blik afwisselend op het toetsenbord en dan omhoog naar het scherm teruglezend wat ze had geschreven. Ze at bakjes rauwkost. Een wortel. Een peer. Ze dronk veel koffie en zei vaak dat ze daarmee moest stoppen. Haar archief lag opgeslagen in overvolle kasten. Haar gebruikte notitieboeken lagen in plastic dozen opgestapeld. Allemaal dezelfde met de grijze, stoffen kaft, het geruite papier en de rode bladrand.

We zaten aan het kleine bureautje naast haar.

We zaten daar dagen in stilte. Samen zwiingend door boeken bladerend op zoek naar materiaal. Af en toe schoven we iets naar elkaar toe, lazen we iets aan elkaar voor.

We maakten notities, staken eindeloze reeksen briefjes in boeken.

We voerden meanderende gesprekken, waarin we van het ene in het andere konden vallen; van een detail in een voorstelling tot een wereldse gebeurtenis.

We spraken soms verhit, als we ons ergens over druk maakten.

We leerden van niet weten tot weten komen.

We leerden zonder dat zij ons direct iets leerde.

We lazen voor het eerst Daniil Charms, Italo Calvino, Giorgio Agamben, W.G. Sebald, Isabelle Stengers, Paul Valéry, Patricia De Martelaere, Yasunari Kawabata, John Berger, Donna Haraway, Antjie Krog, Sylvia Plath, Ted Hughes, Paul Celan, Ingeborg Bachmann. Als je zei dat je een boek gesnapt had zei ze: "Aha leg eens uit".

We probeerden dat stotterend en begrepen onderwijl dat één zin goed begrijpen waardevoller was dan een heel boek vaag kennen.

We zagen hoe ze zelf een grote tas vol boeken meenam naar de studio. En hoe ze tijdens een repetitiebezoek met grote precisie een boek uit die tas viste, dat opensloeg bij een post-it, een onderstreepte zin aanwees, deze voorlas en zei: "Dit is een interessante zin."

We gingen mee naar repetities, studiobezoeken, gesprekken met kunstenaars en voorstellingen.

We zaten naast haar, we keken mee, we schreven in onze notitieboekjes.

We wisten niet altijd goed waar we naar keken. Soms viel ze naast ons in slaap.

We observeerden een aantal scènes en schreven daarbij onze associaties op. Zo begrepen we hoe je een gemeenschappelijke grond creëert met een maker op basis van wat je samen hebt gezien en meegemaakt in de studio; door te spelen, kijken, schrijven, benoemen en zo een associatieve dialoog te ontwikkelen.

We leerden potentie zien door haar grote generositeit ten opzichte van het materiaal dat een maker toonde.

We merkten op dat ze de nadruk legde op scènes of gedachten die werkten in plaats van te focussen op wat niet werkte. Als je dat doet, zei ze, verdwijnen de minder interessante delen vanzelf.

We reden mee in haar Ford Fiesta naar Gent, Antwerpen, Tervuren, Kortrijk en naar verschillende locaties in Brussel.

We bespraken repetities, het leven en vaak in zekere zin beide tegelijk.

We leerden dat dramaturgie veel meer kan zijn dan tekst interpreteren, dat het een bedding is voor een voorstelling.

We begrepen dat alles een dramaturgie heeft, maar dat niet alles een dramaturg nodig heeft.

We werden ons bewust van het belang van de relaties en verbanden tussen de repetitieruimte en wat er daarbuiten in de wereld gebeurt. Van wat ze in een lezing de grote en de kleine dramaturgie noemde.



Afbeelding 2: Het bureau van Marianne Van Kerkhoven in Kaaitheater net na haar overlijden, © Jonas Maes.

We zagen haar van heel dichtbij.

We waren niet alleen getuige van hoe ze werkte, maar ook van de vriendschappen die ze had, van ziekte, rouw, persoonlijke twijfels en verdriet.

We maakten, tussen 2006 en haar overlijden in 2013, steeds een paar maanden van haar leven mee; en zij was op haar beurt getuige van die zo vormende en bepalende tijd van onze levens, van beginnende, aarzelende, gretige carrières van een jonge generatie. Ze wist niet altijd hoe ze dat proces moest begeleiden. Ze vertelde over haar ervaringen, deelde haar inzichten en deed daarmee een beroep op onze verbeelding.

We voelden ons gezien door haar. Ze zag je, ze zag wat je potentie was nog voordat je dat zelf kon zien.

We mochten zoeken en het niet weten. Ze gaf ons daartoe de ruimte en in die ruimte liet ze ons groeien tot wie we waren; ze observeerde dat met aandacht en bood af en toe iets aan wat daarbij kon helpen.

We kregen geen richtingaanwijzingen, maar mochten onze eigen richting vinden.

Positie in de wereld

Vergadertafel

Hoewel Marianne vaak benadrukte dat ze niet wist wat ze ons kon leren over dramaturgie, dat ervaring niet overdraagbaar was en we die zelf moesten opdoen, toonde ze wel degelijk een bepaalde positie ten opzichte van de wereld – als dramaturg en mens, die ieder van ons op verschillende manieren informeerde en inspireerde. Tijdens het gesprek met de oud-stagiairs brengt Fanne in hoe Mariannes specifieke attitude bijvoorbeeld zichtbaar werd tijdens de maandagochtendvergaderingen waar al het personeel van het Kaaitheater aanwezig was. Alle stagiairs herinneren zich hoe ze tijdens die vergaderingen een natuurlijke, zachte autoriteit uitstraalde en dat het muisstil werd als zij aan het woord was. Ze eiste die plek nooit op, oefende nooit macht uit, verhief nooit haar stem. Ze maakte simpelweg ruimte om haar visie te delen, was daarbij in ieders mening geïnteresseerd, maar weigerde om zich met banaliteiten bezig te houden. Altijd rigoureuus voor de inhoud gaan, daarin was ze heel consequent. De positie die ze daar aan tafel innam was tweeledig; ze toonde zowel haar verbintenis met het instituut, maar vooral ook haar loyaliteit en engagement voor de kunstenaars waar ze binnen die instelling mee werkte. Hoewel ze vaste dramaturge bij het Kaaitheater was en zich sterk maakte voor het huis, verhiel ze zich op zeer autonome en dus ook kritische wijze tot de institutionele praktijk van het Kaaitheater zelf.

Ze deed dat op een manier die na haar haast niet meer mogelijk bleek, zo reflecteert Esther die enkele jaren na Mariannes overlijden als dramaturge voor het Kaaitheater begon te werken. Anoeke herinnert zich dat Marianne tijdens zo'n maandagochtendvergadering eens

voorstelde om het Kaaitheter op te heffen omdat ze vond dat de instelling zich moest herijken met betrekking tot veranderingen in de wereld. Op verschillende momenten in de tijd heeft ze iets vergelijkbaars gedaan. Zo gaat het verhaal dat zij in 1993, toen het Kaaitheter werd uitgebreid met een grote zaal (het voormalige Lunatheater), zich eveneens afvroeg of het instituut niet te groot werd en er beter mee kon stoppen. Het instituut moet zichzelf immers steeds weer in twijfel durven te trekken. Waarvoor is het er eigenlijk? Vanuit welke waarden en noden is het ontstaan en zijn die vandaag nog relevant?

Het artistieke belang, de kunstpraktijk en het gesprek daarover, kwamen voor Marianne altijd op de eerste plaats. Haar houding ten opzichte van theatermakers en andere kunstenaars was zeer betrokken. Met veel van hen voerde ze een artistieke dialoog over meerdere jaren. Aandacht was een extreem belangrijke waarde die Marianne uitdroeg. Het geven van aandacht was niet enkel iets dat ze van nature deed, het was ook een politiek gebaar omdat ze aandacht gaf aan aspecten die door veel anderen ondergewaardeerd werden. Jesse vertelt dat ze bij aanvang van haar stage van Marianne eerst de werkvloer moest leren kennen door mee te helpen bij de voorbereidingen van Het Theaterfestival, om zo verschillende aspecten van het vak te leren kennen. Zelf stond ik in mijn eerste week in Brussel samen met Marianne op een steiger de muur van de foyer te behangen met posters met Futuristische manifesten, voor het Performatik-festival van dat jaar. Haar aandacht ging in een productieproces niet alleen uit naar de maker maar naar iedereen die deel uitmaakte van dat proces. Ze vond dat alle stemmen gehoord moesten worden en dat ieders bijdrage, hoe klein of groot ook, van gelijkwaardig belang is in het werk. Ze maakte het proces daarmee tot een veilige omgeving. “Dat creëren van veiligheid via zorgzaamheid,” merkt Sarah op, “is iets dat mij als heel belangrijk voorkwam en dat ik zelf nog altijd vooropstel in mijn werk.”

Uit de verhalen van de oud-stagiairs komt ook naar voren dat, hoewel Marianne bekend stond als bescheiden en integer, ze ook heel scherp en uitgesproken kon zijn en overwicht kon bieden als het nodig was. Ze hield daarbij altijd in het oog welke taken de dramaturg wel en niet op zich moest nemen. Kristof wijst ons op haar enorme nieuwsgierigheid naar de ideeënwereld van de mensen met wie ze werkte, en vertelt dat wanneer er in repetities naar haar gekeken

werd voor advies zij de antwoorden ook regelmatig bij anderen probeerde te situeren – niet zelden vanuit enorme verwondering en respect voor de kunstenaar(s).

Kompas

Marianne had de antwoorden zelf ook lang niet altijd, maar ze durfde dat ‘niet weten’ te laten bestaan en als iets productiefs in te zetten. Ze vertrouwde sterk op haar gevoel en intuïtie. Er bestond toen we studeerden een idee van de dramaturg als iemand die een zekere objectiviteit moest borgen in een maakproces. Ik leerde dat althans voordat ik bij Marianne kwam. Maar zij leek in het tegenovergestelde te geloven en gebruikte subjectiviteit en zintuiglijkheid als richtinggevende instrumenten. Dramaturgie ging voor haar over leren omgaan met complexiteit en dat vroeg om het inzetten van al je zintuigen en vertrouwen op je intuïtie. Voor Marianne had dramaturgie te maken met het vertalen van gevoel naar kennis en andersom.

In relatie hiertoe herinnert Sarah zich dat als zij tijdens repetities in haar stoel begon te schuiven, Marianne vroeg waar die onrust vandaan kwam; twijfel, ongemak, verwarring, weerstand, woede? Ze moedigde Sarah aan om die gevoelens te herkennen en serieus te nemen als bron van informatie die richting kon geven aan een proces. Er wordt geknikt bij dit verhaal – dat vertrouwen op het kompas van je gevoel is voor velen van ons een fundamenteel instrument gebleven om op te varen.

In haar houding ten opzichte van de wereld liet Marianne zich eveneens leiden door haar eigen kompas. Dit kwam ook naar voren in haar schrijven, dat altijd sterk gedreven werd door de vragen die ze zelf had over de wereld om haar heen. Ze bleef daarin dichtbij zichzelf en bij haar eigen standpunten, die meestal politiek ingegeven waren. Ieder van ons leerde dat alles wat er in een proces gebeurt, of het nu inhoudelijk is of niet, altijd politiek is. Ingrid maakte haar eens heel erg kwaad mee, tijdens de repetitie van een politiek sterk beladen voorstelling. Marianne was het hele proces heel stil geweest, had misschien drie keer iets gezegd. Toen een van de performers een in haar ogen zeer problematische opmerking maakte liep ze de zaal uit, heel erg kwaad, met slaande deur.



Afbeelding 3: De notitieboeken van Marianne Van Kerkhoven in Kaaitheater net na haar overlijden, © Jonas Maes.

Politiek bewustzijn

Zelf had Marianne aan de wieg gestaan van het politiek theater, het had haar gevormd, maar nadat ze er was uitgestapt keek ze er met gemengde gevoelens op terug. Esther, die zich momenteel verdiept in die tijd van Mariannes carrière in de jaren 1970, licht toe dat in haar teksten verwijzingen naar en principes uit het politieke theater terug bleven keren, maar dat ze zelf erg ambivalent was over die erfenis en de educatieve en esthetische kracht van wat er toen gemaakt werd.

Tegelijkertijd maakte Marianne zich de laatste jaren van haar leven zorgen om het gebrek aan politiek-historisch bewustzijn bij onze generatie. Waren we ons wel bewust van het feit dat een kunstsubsidie geen gegeven is? Dat je daar altijd voor zal moeten vechten? Ze voorspelde dat wij niet zouden weten wat te doen als dat weg zou vallen. Zowel Ingrid, Anoeek als ik herinneren ons deze waarschuwingen van Marianne, en hoe die vooruitziende blik pas echt betekenis kreeg tijdens de bezuinigen door de Nederlandse overheid op kunst en cultuur in en na 2012, en bij de Vlaamse bezuinigingen vanaf 2016. Ze bleef daarbij actiebereid: “Als het nodig is huur ik een grote bus en trommel ik zoveel mogelijk collega’s op om vanuit Brussel mee te komen protesteren!” zei ze tegen Anoeek toen die haar in 2012 sprak over die grootschalige bezuinigingen in Nederland.

Kris Verdonck

“Marianne was een systeemdenker pur sang,” zegt Kristof, “dat zie ik vandaag uit elkaar vallen.” Ze was iemand die de verschillende gebeurtenissen in de wereld en de bewegingen in de kunstpraktijken die ze opvolgde steeds weer met elkaar in verband bracht. Ze sprak vaak over het willen ontwarren van de met elkaar verknoopte lijnen, een verlangen dat naarmate ze ouder werd ook veel te maken leek te hebben met een groeiende verbijstering over de wereld.

De kunstenaar met wie ze het gevoel van vertwijfeling over de staat van de wereld en een zekere vorm van rouw over wat daarin verloren ging sterk deelde, was Kris Verdonck. Marianne had tijdens de laatste jaren van haar leven een zeer hechte band met Kris – sterker dan met welke andere kunstenaar ook. Zij vonden elkaar niet alleen artistiek gezien maar ook in een bijzondere vriendschap waarin ze

veel bewondering en respect voor elkaar hadden. “Ze zaten soms samen te gniffelen alsof ze kattenkwaad gingen uithalen!”, brengt Jesse in. Er wordt herkenkend gelachen.

Alle stagiairs waren getuige van die vriendschap en samenwerking, van Sarah in 2006 tot Kristof in 2012. Van de talloze keren dat Kris Mariannes bureau binnenstormde, vol van iets dat hij wilde delen, is er het verhaal van die ene keer dat hij verslagen haar kamer in komt, een fragment laat zien uit een documentaire van David Attenborough waarin een vogel de geluiden van zaag- en kapmachines nadoet, en hij zegt: “Ik kan niet meer functioneren, die vogel zingt zijn eigen ondergang!” Ik herinner me uit de tijd dat ik stage liep een videowerk (*Presyncope*, 2010) dat Kris toen ontwikkelde waarbij het lijkt alsof je als kijker vanuit het camera-oogpunt heel langzaam van een hoog gebouw naar beneden valt. Misschien dat Marianne en Kris dat deelden met elkaar; een gevoel langzaam ‘te pletter te vallen’.

Verdwaald

Kris en Marianne deelden een voorliefde voor bepaalde schrijvers. Zo lasen ze veel Heiner Müller, die als inspiratie diende voor de voorstelling *M, a reflection*, maar die – zo reflecteert Kristof – ook een gids vormde om naar de wereld te kijken. Müller was na de val van de muur net als Marianne in de war; plots veranderde in de jaren 1990 de hele wereld – met gevolgen tot op de dag van vandaag – en terwijl alles verschoof moesten nieuwe evenwichten gevonden worden. Marianne bleef altijd pogingen doen om die veranderingen – die haar pessimistisch maar ook altijd enigszins hoopvol stemden – te duiden. Ze was, zegt Fanne, “een van de weinigen die in het oog van de storm van de paradigmashift van hun eigen tijd konden staan en die veranderingen zo helder kon beschrijven.” Omdat wij haar aan het einde van haar leven van zo dichtbij meemaakten merkten we dat hoewel ze vrij lang helemaal *in* de wereld stond, ze meer en meer van dat midden afdreef. Die afstand leverde veel scherpe observaties op; vanaf de rand heb je meer overzicht dan vanuit het midden. Maar het vervreemde haar ook.

Afbeelding 4: Het bureau van Marianne Van Kerkhoven in Kaaitheater net na haar overlijden. © Jonas Maes.



“Er was een moment, oktober 2012 denk ik,” vertelt Kristof, “waarop we onderweg waren naar Düsseldorf voor de Duitse première van *M, a reflection* van Kris. Ik reed met Marianne mee, en zij weigerde een GPS te gebruiken. Marianne had een routekaart – ik denk echt nog van voor de val van de muur. Inmiddels waren alle autoroutes veranderd. Dus wij zaten rond Venlo ergens; h el emaal verdwaald. Op- en afritten waren verlegd en er was een compleet nieuwe snelweg bijgekomen – en dat stond allemaal niet op die kaart. Dus we bleven maar in cirkels rijden.” Deze anekdote biedt achteraf gezien een mooi beeld en treffende metafoor voor die zo begrijpelijke vertwijfeling van Marianne, over hoe ze zich nog tot de alsmaar complexere wereld kon verhouden. “Maar,” voegt Kristof nog toe, “je zou het evengoed kunnen lezen als een voorbeeld van hoe ze niet slaafs een aanwijzing wilde volgen, maar de kaart als middel tot overzicht en ori entatie waardeerde. En misschien ook van hoe de wereld steeds desori enterender wordt voor diegene die tracht hem te begrijpen en niet gewoon volgt.”

Dramaturgie vandaag

Wat is de staat van de hedendaagse dramaturgie? Ons gesprek eindigt met veel vragen. Er wordt hardop nagedacht en getwijfeld, niet precies wetende hoe deze tijd te duiden. Er zijn verschillende ervaringen en indrukken. Er komt geen eenstemmig of helder beeld naar voren over de rol of functie van de dramaturg nu, en of deze wel of niet aan het veranderen is. Maar ik zal proberen hier een aantal van die voorlopige gedachten te schetsen.

Wat sterk naar voren komt is dat de rol van de dramaturg, in vergelijking met zo’n tien jaar geleden, alomvattender lijkt te worden. Er wordt een verbreding (en misschien verwatering) van het begrip dramaturg gezien, zeker binnen kunstinstellingen waar je de ontwikkeling van zoiets als de stadsdramaturg ziet, die zich niet meer in eerste plaats richt op de artistiek inhoudelijke begeleiding van makers, maar op de relatie tussen kunsthuis en stad. Tegelijkertijd, of misschien wel in het verlengde daarvan, lijkt de kernfunctie van ‘reflecteren en leren’ belangrijker te worden in andere sectoren van de maatschappij en in het bedrijfsleven, waar steeds vaker interne

adviseurs en coaches aangesteld worden die dramaturgische eigenschappen hebben. De functie krijgt in die contexten misschien een andere naam, maar de behoefte aan iemand die een autonoom geluid in een organisatie laat horen en zich daarin niet door de waan van de dag laat meevoeren, lijkt juist toe te nemen.

Aan de andere kant wordt, met name in Vlaanderen, ook een evolutie zichtbaar van organisaties die in hun kernfuncties nu ook 'ontwikkeling' (onderzoek) mee opnemen terwijl dat voorheen enkel 'productie' was (voorstelling maken en opvoeren). Het dramaturgische gesprek lijkt meer en meer te verschuiven naar die specifieke functie en krijgt binnen productie minder ruimte. De plek voor 'niet-weten' wordt daarmee in zekere zin buiten het creatieproces zelf gelegd. Hierdoor raken artistiek onderzoek en (het realiseren van) artistiek werk sterker van elkaar losgezongen, en is er steeds minder beleids- en overkoepelende aandacht voor de productie-dramaturg in het veld. Dit gaat dan ook gepaard met de tendens dat er voor productie op zich steeds minder middelen beschikbaar zijn.

Opvallend is verder dat een groot deel van de oud-stagiairs van Marianne op dit moment niet vast bij een kunstinstituut of (productie) huis werkt, hoewel zich wel degelijk kansen voordoen en ze vaak ervaring hebben met institutioneel werk. Mede door huidige ontwikkelingen in de instellingen waarbij de functie van de dramaturg verandert, geven zij aan hun aandacht vooral te willen richten op productiedramaturgie – de praktijk van het werken met (onafhankelijke) theatermakers en kunstenaars. De indruk is dat er bij deze makers veel behoefte is aan een dramaturgische dialoog juist nu de economische druk rondom het maakproces een steeds duidelijker aanwezige en bepalende component is. Er wordt onder andere daarom door dramaturgen veel belang gehecht aan het meegroeien met verschillende makers door niet voor één productie, maar voor langere tijd de samenwerking aan te gaan en zo gezamenlijke intuïtie en vertrouwen te ontwikkelen op basis waarvan kunstpraktijk en -werk vorm krijgen.

Ruimte maken

Als tijdens de tweede bijeenkomst vervolgens gesproken wordt over wat ieder nu doet en hoe we ieder ons werk inrichten, wordt zichtbaar dat op de vruchtbare bodem van onze stages een diversiteit

van praktijken is gegroeid, met telkens een sterke, dramaturgische basis. Marianne heeft op ieder een significante invloed gehad: voor sommigen in het volgen van zijn of haar werkwijze, voor anderen ook in het verschillen ervan. De meesten van ons zijn werkzaam als dramaturg. Anderen hebben zich ontwikkeld tot theatermaker, festivaldirecteur, programmamaker, kunstenaar of houden zich in een enkel geval bezig met economische stedelijke ontwikkeling, maar zetten daarin wel een sterk dramaturgisch denken in en dragen waarden uit die Marianne voorstond. Ieder van ons vult de dramaturgische praktijk op eigen wijze in en wijst daarin andere kerntaken aan. De dramaturgen in deze groep conformeren zich dus niet aan één bepaalde positie en die pluriformiteit van dramaturgische praktijken komt hier vooral naar voren als een verrijking voor het vak.

Ondanks alle verschillen in praktijk en visie op dramaturgie onder de oud-stagiairs, hoor ik als ik iedereen beluister ook een overeenkomst. Wat we allemaal op onze eigen verschillende manieren proberen te doen is ruimte maken. Ruimte maken tussen maker en instelling bijvoorbeeld. Ruimte voor de stem van de maker. Ruimte voor twijfel en intuïtie. Ruimtes waarin iedereen zich veilig en gehoord voelt. Ruimte voor onderzoek. Ruimte voor klimaat, elkaar, politiek, poëzie, de wereld – ruimte om je te kunnen verhouden op kleine en grote schaal.

Zelf creëerde ik afgelopen jaar, toen ik in een burn-out raakte en de pauzeknop voor langere tijd moest indrukken, ruimte voor mezelf, en vervolgens ook voor het herdenken van de dramaturgie van mijn eigen praktijk. Ik had mee vormgegeven aan verschillende praktijken van kunstenaars, in een productiehuis gewerkt, en behalve het 'wat' toch ook steeds het 'hoe' besproken en bevraagd. Ik was altijd geïnteresseerd in manieren van werken, in de 'achterkant' van voorstellingen en kunst-organisaties, maar ik stelde de vragen daarover pas aan mezelf toen ik stukliep. Het heeft mijn houding in – en ten opzichte van – mijn werk fundamenteel veranderd. Laten we als dramaturgen niet alleen aandachtig zijn naar andere artistieke praktijken maar ook, en misschien wel in eerste plaats, de dramaturgie van onze eigen manier van werken onder de loep nemen.

Terwijl we ruimte proberen te maken binnen het huidige, zo overweldigend complexe tijdsgewricht, vaak zoekend, aftastend, en ook

steeds vaker in verwarring over de gebeurtenissen in de wereld, vragen we ons allen wel vaker af wat Marianne gezegd of gedaan zou hebben. Hoe zou zij deze tijd hebben geduid? Hoewel de antwoorden zullen uitblijven, en het nu aan ons is om het werk verder te zetten, dragen wij ieder apart en gezamenlijk onze herinneringen aan haar en haar dramaturgische praktijk mee. Uit dat waardevolle archief kunnen we putten terwijl we proberen zoals Marianne het eens verwoordde: met grote fijngevoeligheid en alertheid naar deze tijd te luisteren en deze tijd te vertellen. Te vertellen wat we vandaag werkelijk voelen [...]

De oud-stagiaires die deelnamen aan het gesprek zijn:

Sarah De Boeck (stage 2006-2007) heeft haar dramaturgische expertise in heel andere domeinen dan de theaterwereld ingezet. Zo was ze een tijdlang directeur van een Brusselse socioculturele vereniging, schreef ze een interdisciplinair doctoraat over stedelijke economische ontwikkeling en planning aan de VUB en werkt ze momenteel als directeur van de studiedienst van het Brussels gewestelijk Planningsbureau.

Fanne Boland (stage maart-mei 2007) is gezelschapsdramaturg bij Toneelgroep Oostpool en was daarvoor mastercoördinator MA Dramaturgie en docent bij de BA Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Ook gaf ze dramaturgieles op de acteursopleiding van ArteZ Arnhem. Ze probeert zichzelf niet als de dramaturg van een regisseur of maker te zien, noch als die van een instituut, maar liefst als een autonome stem die vanuit haar eigen subjectieve positie kan adviseren en meedenken.

Ariane Loze (stage 2007-2008) studeerde aan het RITCS en aan HISK en is video- en beeldend kunstenaar. In haar werk zoekt ze naar een visuele dramaturgie die ze veelal toont in tentoonstellingscontexten.

Anoek Nuyens (stage februari-mei 2008) is schrijver en theatermaker. Samen met Marianne van Kerkhoven schreef ze *Listen to the Bloody Machine* en vele essays, zowel over theater als over maat-

schappelijke brandende kwesties. De afgelopen vijf jaar was ze een van de vaste Frascati-makers en maakte ze politiek geëngageerde voorstellingen, waarvan *De zaak Shell* in binnen- en buitenland te zien was.

Nienke Scholts (stage februari-mei 2009) werkt(e) als freelance dramaturge met verschillende (internationale) performancekunstenaars en theatermakers en voor langere tijd met Veem Huis voor Performance samen. Ze is ook programmacoördinator bij ARIAS – platform voor artistiek onderzoek, en onderzoeker bij DAS Research, de Graduate School van de Hogeschool van de Kunsten in Amsterdam.

Sébastien Hendrickx (stage najaar 2009) werkt(e) als dramaturg onder meer voor Benjamin Verdonck, Jozef Wouters, Thomas Bellinck, Luanda Casella en Alexander Vantournhout. Hij maakt deel uit van de redactie van podiumtijdschrift *Etcetera* en geeft les aan KASK/School of Arts in Gent. In 2021 ging zijn eerste voorstelling *The Good Life* in première. Nu werkt hij aan de opvolger *Moddertong*. Als activist is hij verbonden aan Extinction Rebellion en het burgerparlement.

Esther Severi (stage maart-mei 2010) is dramaturge en onderzoekster. Ze was van 2015 tot 2020 huisdramaturge van het Kaaitheater en werkt momenteel als freelance dramaturge samen met makers als Radouan Mriziga, Einat Tuchman, Roland Gunst en Thomas Bellinck. Ze startte in 2021 met een doctoraat in de kunsten aan RITCS, School of Arts.

Aukje Verhoog (stage 2010) was tot voor kort (artistiek) directeur van Amsterdam Fringe festival en werkt als freelance dramaturg en docent. Ze deelde vele stilles met Marianne waar ze het meest van leerde. De ervaring van ‘niet gestuurd worden maar richting mogen vinden’ zet ze steevast door in het werken met makers en studenten.

Ingrid Vranken (stage 2010-11) is werkzaam als dramaturg, performer en producer en zet zich in als klimaatactivist en onderzoeker van ecologische thema's. Geïnteresseerd in de dramaturgie van beleid en de ‘politiek van productie’, is zij ook artistiek producent.

Jesse Vanhoeck (stage september-december 2011) werkte acht jaar als vaste dramaturg bij ICK Dans Amsterdam en sinds begin 2022 als Programmator Theater en Dans bij c o r s o in Antwerpen. Net als

Marianne hecht ze belang aan het niet weten en kan ze twijfel een vruchtbaar element laten zijn voor de anderen in de repetitiezaal. Door het niet weten ontstaat vaak verwondering en vernieuwing.

Kristof van Baarle (stage 2011-2012) is vaste dramaturg van Kris Verdonck en werkt regelmatig met makers als Michiel Vandevelde en Thomas Ryckewaert. Daarnaast is hij postdoc-onderzoeker aan de Universiteit van Antwerpen, waar hij doceert en werkt rond posthumanisme en eendes in de podiumkunsten.

Het citaat van Marianne Van Kerkhoven komt uit “Het gewicht van de tijd”, *Etcetera* 30, 1990. 3-7. <http://sarma.be/docs/3202>

The ongoing moment. Reflections on image and society

-- Marianne Van Kerkhoven --

1.

Ik wil deze lezing opdragen aan de nagedachtenis van Patricia De Martelaere, schrijfster en filosofe (1957-2009). In een tekst die heet "Over zoeken en vinden", schreef ze: "Wie goed om zich heen kijkt, ziet dat filosofie eigenlijk overal aanwezig is." En wat verder in die tekst: "En zullen we dan 'kunst' definiëren als een raadselachtige manier om onformuleerbare vragen niet te formuleren, en ze in een fascinerende vorm voor altijd onbeantwoordbaar te laten zijn?"

Met deze vragen over goed kijken, over de wereld en over de kunst, wil ik beginnen. Ik ben geen filosoof en ook geen kunstenaar. Een dramaturg is altijd een halfslachtig wezen, dat zich afhankelijk van het artistieke proces waar hij/zij in tussenkomt altijd weer moet vullen met andere materialen. Dat is uiteraard enkel mogelijk als je ook je eigen materiaal hebt. Er is mij gevraagd hier vandaag te spreken vanuit dat 'eigen materiaal': een persoonlijk verhaal, dus. Ik zou iets willen zeggen over de wereld die vandaag ons huis is en over hoe we ernaar kijken, over welke metaforen we daarbij gebruiken, over welke beelden we zoeken om die wereld te beschrijven in de hoop iets meer van hem te begrijpen.

2.

Elke mens bouwt in zijn leven een tekensysteem op, een net van referentiepunten: gedachten, visies, metaforen die hem/haar in zijn/haar individuele bestaan helpen om de wereld, de maatschappij, de geschiedenis te lezen. Bij het ouder worden vertonen identiteit en tekensysteem meer en meer de neiging om samen te vallen. Je persoonlijkheid wordt in hoge mate bepaald door die metaforen die je in je leven verzameld hebt. Maar de wereld is in constante verande-

ring en op een bepaald moment blijkt dat individuele tekensysteem niet meer te kloppen met wat je rondom je ziet. Je leest en leest, je vertaalt en vertaalt maar het wordt je meer en meer duidelijk dat je het verkeerde woordenboek gebruikt.

“Des Alternden kulturelle Alienation ist nicht anders zu deuten als durch die Schwierigkeit, sich in einer unbekanntenen Ordnung von Zeichen, ja unter ganz neuen Signalen zurechtzufinden”, schreef Jean Améry in 1968 in zijn indringende studie *Über das Altern: Revolte und Resignation*. Tien jaar later zou hij zelfmoord plegen: vanwege zijn diepe onvrede met het bestaan als dusdanig en vanwege een niet te winnen gevecht met zijn eigen leven waarin hij de foltering en de wonden opgelopen door het kampverblijf in de Tweede Wereldoorlog niet kon verwerken. Als men het tekensysteem van een nieuwe realiteit, van een andere ordening van de wereld tracht te aanvaarden, zo zei hij, dan is de prijs die daarvoor betaald moet worden: de vernietiging van dat zeer intieme individuele leessysteem dat men decennialang heeft opgebouwd. De kracht van het overleven zou men dan ook kunnen omschrijven als de permanente alertheid om het nieuwe in de wereld te ontcijferen, als de koppige arbeid om het oude voortdurend te evalueren en uit te zuiveren: niet meer bruikbare tekens wissen en vervangen door anderen. Hoe noodzakelijk ook: het blijft een pijnlijk proces. Omdat je van die oude metaforen bent gaan houden, omdat ze gewoon een deel van jezelf zijn. Om ze te kunnen doen verdwijnen moet je ze losscheuren uit je eigen vlees. En er zijn er ook die je tegen alle beter weten in, tegen de stroom in, toch wil behouden omdat ze zelfs in hun onhandigheid en onbruikbaarheid toch zo mooi en waardevol zijn. Wie bewust wil leven, blijven leven, overleven, ontkomt echter niet aan dat pijnlijke proces.

3.

Dit proces verloopt meestal niet gelijkmatig maar in schokken. De grootste kantelmomenten lijken mij telkens weer diegene te zijn waarop zich zo grote maatschappelijke omwentelingen voordoen dat het individuele tekensysteem met een schok tot het besef komt van zijn eigen onbruikbaarheid. En zoals bij belangrijke paradigma-verschuivingen in de wetenschap zal ‘het nieuwe systeem’ eerder ontdekt, vertaald, als een leesbare tekst ervaren en tot een taal omgevormd kunnen worden door diegenen die met nieuwe ogen kunnen kijken: met andere woorden vooral door de jongere gene-

raties of door diegenen die vanwege andere levenservaringen niet al te zeer doordrongen zijn van het oude systeem. Door hen die het oude systeem niet geïnterioriseerd hebben.

4.

Ik ben afgestudeerd en in de wereld gestapt, zoals dat heet, in 1968. In Parijs betoogden de studenten samen met de arbeidersbeweging. De bedrijven gingen plat. Er kwamen antikapitalistische eisen op tafel. In Tsjecho-Slowakije reden de Russische tanks de hoofdstad binnen en smoorden er de Praagse lente en zijn verlangen naar meer democratie in de kiem. Op het Zuid-Amerikaanse continent strenden de bevrijdingsbewegingen samen met de kleine boeren voor landhervormingen: Bolivia, Chili, Nicaragua. In Vietnam daagde een klein verbeterd volk de militaire grootmacht van de VS uit én won. In de VS zelf eiste de Civil Rights beweging burgerrechten voor de zwarte bevolking op. Begin jaren 1970 verdwenen met de dood van Franco in Spanje en met de Anjerrevolutie in Portugal twee dictaturen in Zuid-Europa. De omwenteling in Portugal betekende meteen ook de onafhankelijkheid voor de laatst overgebleven kolonies in Afrika: Angola en Mozambique. In Griekenland kwam een einde aan de kortstondige heerschappij van de kolonels. In Chili werd de Unidad Popular van Allende door de militaire putsch van Pinochet uitgeschakeld... enz.

5.

Er waren overwinningen en nederlagen maar toch overheerste het gevoel dat de wereld op alle fronten in beweging was. Het was een tijd – voor mij, voor ons – van ontdekking en enthousiasme. Wij geloofden dat de wereld veranderbaar was en dat, als we onze krachten samen brachten, als we solidair waren, we een andere maatschappij konden maken: rechtvaardiger, zonder armoede, zonder discriminatie, zonder autoritarisme, met een gelijkwaardigheid en een mondigheid voor iedereen. Op elke plek in de maatschappij, waar men zich ook bevond, was het mogelijk daar een bijdrage aan te leveren, zich te engageren. Advocaten ageerden tegen de klassenjustitie. Leraars kwamen op voor antiautoritair onderwijs. Feministische groeperingen, soldatenvakbonden, geneesheren voor het volk, voorvechters voor homorechten, milieuactivisten, solidariteitsbewegingen met de derde wereld, het politieke theater enz. met z'n allen konden wij het verschil maken. Wij maakten en schreven stukken waarvan

alleen al de titels ondubbelzinnig uiting gaven aan onze ideeën en verwachtingen: *Leve het gewin, we stikken erin* of *Hoe eerder hoe beter zei de arbeider en hij dankte zijn baas af*. De maatschappij, de ander, de onderdrukten waar ook ter wereld waren belangrijk; het algemeen belang van de wereld woog zwaarder dan het eigen gewin.

6.

Als we idealisme definiëren als: “to act on the basis of an unshakeable belief in the possibility of a better life”, dan waren wij drager van een fervent idealisme én van een groot optimisme. In zijn filosofische betekenis is idealisme een theorie die vooropstelt dat de werkelijkheid een product is van het bewustzijn, van de ideeën die de mens in zijn hoofd heeft. Dat was niet de theoretische basis die de mei '68-beweging schraagde. Wij vonden steun in de materialistische filosofie van het marxisme die stelt dat het maatschappelijke zijn, de materialiteit van het bestaan, in laatste instantie vorm geeft aan het denken, aan de emoties, aan de mentale processen van de mens. Wij wisten dat er in hutten onvermijdelijk anders gedacht wordt, anders naar de maatschappij gekeken wordt dan in paleizen. Wij beseften dat er klassen bestonden in de maatschappij met zo verschillende behoeften en verzuchtingen dat daar onvermijdelijk maatschappelijke strijd uit voort moest komen. De verworvenheden van de Verlichting werden op dat moment nog niet in vraag gesteld. Wij geloofden in de kracht van de ratio, in de kracht van het woord. Zoals we ook geloofden in de kracht van de vooruitgang, in de hoop, in de maakbaarheid van de wereld. Wij waren ervan overtuigd dat de ware aard van het maatschappelijke leven door een ideologische sluier aan ons zicht onttrokken werd. Wij wilden eraan werken om die sluier bij onszelf en bij anderen weg te nemen, zodat een andere perceptie van die wereld de weg voor een andere daadkracht kon vrijmaken.

7.

Maar ondanks onze inzet en ons enthousiasme bleef de grote revolutie uit; de wereld bleek moeilijker te veranderen dan wij hadden verwacht. Onze perceptie van de wereld begon te kantelen, of was het de wereld zelf die kantelde? In een essay “Between two Colmars” uit de bundel *About Looking* beschrijft de Engelse in Frankrijk levende auteur en kunstcriticus John Berger twee opeenvolgende bezoeken die hij in de kleine Franse stad Colmar (Elzas) bracht aan het beroemde

Isenheimer altaarschilderij van Matthias Grünewald: één keer in 1963 en één keer tien jaar later in 1973. In dat decennium zouden de levens van vele duizenden mensen grondig veranderen. In zijn tekst geschreven in 1973 stelt Berger vast dat ook voor hemzelf de jaren vóór 1968 “a time of expectant hopes” waren en dat “hope a marvellous focusing lens” is. Heel nauwkeurig tracht hij zijn indrukken van Grünewalds retabel op die twee tijdstippen met elkaar te vergelijken. “I do not want to suggest that I saw more in 1973 than in 1963”, schrijft hij. “I saw differently. That is all. The ten years do not necessarily mark a progress; in many ways they represent defeat”. Het verschil tussen zijn opeenvolgende observaties ligt in het verschil in zijn geestesgesteldheid bij het observeren: hoop in 1963 en twijfel in 1973. “Hope attracts, radiates as a point, to which one wants to be near, from which one wants to measure. Doubt has no centre and is ubiquitous”. Ik citeer hem verder: “It is a commonplace that the significance of a work of art changes as it survives. Usually however, this knowledge is used to distinguish between ‘them’ (in the past) and ‘us’ (now). There is a tendency to picture them and their reactions to art as being embedded in history, and at the same time to credit ourselves with an over-view, looking across from what we treat as the summit of history. The surviving work of art then seems to confirm our superior position. The aim of its survival was us. This is illusion. There is no exemption from history. The first time I saw Grünewald I was anxious to place it historically. In terms of medieval religion, the plague, medicine, the Lazar house. Now I have been forced to place myself historically. In the period of revolutionary expectation, I saw a work of art which had survived as evidence of the past’s despair; in a period which has to be endured, I see the same work miraculously offering a narrow pass across despair.”

8.

Stilaan ontstond het gevoel dat de geschiedenis aarzelde, stagneerde. Hoe langer je wacht op de grote verandering die niet komt, hoe meer het beeld van die grote verandering wordt aangetast. Tot je ook zelf als wachtende gaandeweg kwalitatief iemand anders bent geworden. Wanhoop is wellicht een te sterk woord. Desillusie past beter. Maar wat is desillusie anders dan het verlies van illusies, het verlies van een droombeeld waarvan men denkt dat het aan de werkelijkheid beantwoordt. Terug met je voeten op de grond terecht komen: het kan onaangenaam zijn, maar in se is het een positieve ervaring.

9.

1989 was zo'n ander kantelmoment waarop de perceptie bijgesteld moest worden, een moment waarop processen die al lang bezig waren plots aan de oppervlakte verschenen. Dat soort momenten helpen om het trage verglijden van de maatschappelijke werkelijkheid te structureren en te begrijpen. Feiten die ons door hun vormen, hun kracht de ogen openen, waardoor we niet meer weg kunnen kijken, waardoor het ondergrondse werk percipieerbaar wordt. Net zoals later in 2001 het beeld van de brandende Twin Towers, markeerde in 1989 de val van de Berlijnse muur zo'n kanteling in de werkelijkheid. Het hele Oostblok verkrumelde in een minimum van tijd. De blijdschap om de uitbreiding van het territorium van de vrijheid ging echter gepaard met een bittere nasmaak. De euforie waarmee deze overwinning van het kapitalisme op het communisme in het Westen werd begroet maakte ongemakkelijk. Men ging al te zeer prat op het eigen gelijk. De ontbinding van het Oostblok betekende immers niet enkel de overwinning van de democratie als politiek systeem op de communistische dictaturen, maar ook het verdwijnen van de planeconomie ten voordele van de vrije markt. Van dan af kreeg het turbokapitalisme vrij spel om zich over de hele wereld te verbreiden. Bij dit definitieve einde van de Koude Oorlog werd ook meteen verteld dat er nu geen ideologieën meer bestonden. Maar tegelijkertijd werd er wel werk gemaakt van de creatie van een nieuw vijandbeeld: dat van de fundamentalistische terrorist die het Kwaad zelve vertegenwoordigde en in zijn zog zowat alle moslimstaten meesleurde.

10.

1989 was niet alleen het jaar van de val van de Berlijnse muur. Datzelfde jaar werd op het Tiananmenplein in Beijing een bloedbad aangericht, ging Khomeini dood in Teheran, viel de VS Panama binnen en begon in Zuid-Afrika de ontmanteling van het Apartheidsregime. Opnieuw diende het persoonlijke tekensysteem waarmee we de wereld konden lezen grondig bijgesteld te worden. Zeker wat Europa betreft. Dit is vandaag twintig jaar geleden maar het lijkt wel dat van dan af alles razend snel is beginnen gaan. Wat zich sindsdien voltrokken heeft zal, denk ik, niet alleen voor oudere mensen maar eigenlijk voor elke wereldburger die in 1989 volwassen en bewust was, heel wat aanpassing hebben gevraagd en nog vragen. Niet alleen economisch en politiek hebben zich aardverschuivingen voorgedaan

die – en dit proces is nog volop aan de gang – leiden tot een nieuwe wereldorde, maar deze vielen ook samen met een technologische revolutie zonder weerga. De digitalisering van onze dagelijkse praktijk, maar vooral de innovaties in de communicatietechnologie en de massamedia hebben zich met een dusdanige snelheid gerealiseerd dat we nog naar adem staan te happen. De schok is wellicht te vergelijken met wat de uitvinding van de stoommachine of van de elektriciteit bij onze verre voorouders hebben teweeg gebracht.

De impact van alle aan gang zijnde veranderingen is zo groot dat ons ruimte- en tijdsbesef, onze perceptie zelf van de wereld ondersteboven werden gehaald. Bij elk buitenlands item op het VRT-nieuws wordt een wereldbolletje getoond; dat bolletje wordt gedraaid zodat men vervolgens kan inzoomen op de plek waar een gebeurtenis aan de gang is. Wat er in de voorbije jaren in ons hoofd vorm heeft gekregen is niet meer en niet minder dan de gedachte dat we dat bolletje als het ware als geheel én als beeld kunnen omvatten en bemeesteren. Maar misschien is zelfs dat niet nieuw. Wat een onwaarschijnlijke schok moet het voor onze verre voorouders niet geweest zijn toen zij gingen beseffen dat de aarde niet plat maar rond was.

11.

Ik wil proberen in te gaan op enkele van de recent plaatsgegrepen veranderingen om meer greep te krijgen op hoe we vandaag de wereld percipiëren of zouden kunnen percipiëren.

1) Economisch gezien is het smeden van een nieuwe wereldorde volop aan de gang. De Verenigde Staten van Amerika, Europa en Japan staan niet meer alleen op de hoogste trede van de commerciële ladder. De verbreding van de G8 tot de G13 met de vijf groeilanden China, India, Brazilië, Zuid-Afrika en Mexico, is al een tijdje aan de gang. Op de recente top in Londen waar de financiële wereldcrisis werd besproken waren geen dertien maar twintig landen uitgenodigd. In 2005 (ik ontleen dit cijfermateriaal aan het heldere boek van Rik Coolsaet *De geschiedenis van de wereld van morgen*) was de gecombineerde productie van de vijf groeilanden voor het eerst groter dan die van de zogenaamde ontwikkelde landen. De rijke landen controleren dus niet langer de mondiale economie. Europa dat zichzelf, zijn economie, zijn cultuur altijd als het middelpunt van de wereld heeft beschouwd, Europa als bakermat van de moderniteit,

zal dringend onder ogen moeten zien dat het zijn eurocentristische positie niet langer kan claimen. Verschillende wereldwijde enquêtes wijzen ook uit dat pessimisme het algemene levensgevoel van de ontwikkelde landen bepaalt, terwijl de groei- en ontwikkelingslanden er een meer optimistische visie op nahouden.

2) De onwaarschijnlijke snelheid waarmee wij vandaag met de hele wereld kunnen communiceren en waarmee economische beslissingen en transacties kunnen worden doorgevoerd, leidt tot een waanzinnige acceleratie in onze dagelijkse werksfeer. Om altijd maar meer winst te maken, moet men altijd nieuw kunnen zijn, moet een bedrijf aan de markt kunnen bewijzen dat het flexibel is. Hieruit vloeit voor de werknemers de eis voort van multi-inzetbaarheid, specialisatie, fragmentering. Geen routineklussen, geen bandwerk meer: dat lijkt wel op meer vrijheid. Maar mensen herprogrammeerbaar maken zoals een computer, daarvoor dient een prijs betaald te worden. En die prijs is, zoals Richard Sennett beschrijft, het opgeven van de eigen professionele geschiedenis, het opgeven van vakmanschap, van de opbouw van duurzame relaties in een werkkring, van emotionele verbondenheid met het werk, van ervaring en vertrouwen. De prijs van het korte termijn denken.

3) Het verdwijnen van de mogelijkheid om via je beroep een continue narratieve lijn in je leven aan te brengen is zeker niet de enige verandering in onze tijd ervaring. Dat we via de moderne communicatietechnologie in staat zijn bijna alles wat er in de wereld aan de gang is in 'real time' mee te maken via beelden en geluiden: wat doet dat met ons? Met onze perceptie, met onze emoties, met ons denken? Zijn wij bestand tegen een leven in *telepresence*? Dat door de verbetering van de levensvoorwaarden en de vooruitgang in de geneeskunde in een groeiend aantal families niet drie, maar vier generaties samenleven: wat doet dat met ons? Wat kan voor een kind de relatie zijn met een overgrootmoeder of overgrootvader, en omgekeerd? Zijn wij bestand tegen gelijktijdigheid? Kunnen wij dat wel: tegelijkertijd een auto besturen, telefoneren, een GPS raadplegen en de boodschappen van de voorbijflitsende reclameborden in ons opnemen? Wat doet het met ons besef van sterfelijkheid en onsterfelijkheid als er stokoude mensen zijn die gewoon willen ophouden met leven? Wat doet dat met de invulling van onze begrippen zelfmoord en euthanasie? Enz. Wat doet het met ons als we, zoals Sloterdijk het uitdrukte, de belangrijkste mentale verandering in de westelijke

beschaving van de twintigste eeuw moeten verteren namelijk de overgang van het primaat van het verleden naar het primaat van de toekomst. We maken lijstjes van belangrijke dingen die we uit dat verleden willen meenemen; we discussiëren over de canon, het cultureel erfgoed, het repertoire, de eindtermen, we kiezen de belangrijkste Belg, Vlaming enz. aller tijden. Maar een echte oplossing om met het verleden om te gaan, levert dat niet op. Zeker als je in de jaren 1970 doordrongen bent geweest van het belang van historisch bewustzijn als hét middel bij uitstek om de actuele wereld te kunnen lezen, blijft dit een heel moeilijk hanteerbare ontwikkeling.

4) In zijn reeds in 1992 verschenen boekje *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (*Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*) beschrijft de Franse antropoloog Marc Augé het gevoel van de versnelling van de tijd en dus ook van de geschiedenis, of beter van het proces van 'het geschiedenis worden'. De geschiedenis zit ons op de hielen, zegt hij, een gebeurtenis is nog maar net voorbij en ze behoort al tot de geschiedenis. Ons dagelijks leven bestaat vandaag uit een opeenvolging van events. Omdat alleen 'het telkens weer nieuwe' verkoopbaar blijkt te zijn, raakt onze maatschappij meer en meer bezeten door een dwangneurose: die van het creëren van niet alleen steeds weer nieuwe producten, maar ook van steeds weer nieuwe trends en events. De toename van hun aantal loopt parallel aan de afname van hun waarde. De dagen die achter ons liggen vullen zich met een berg van onbelangrijke door de mens zelf gecreëerde gebeurtenissen en die berg die wij dan vervolgens geschiedenis zijn gaan noemen verspert ons het zicht op wat daarachter ligt, verder weg in de tijd. Deze *overabundance of events* zadelt ons op met een *overabundance of information*. Op wanhopige wijze proberen wij met een razende snelheid aan al die gebeurtenissen een betekenis te geven. "This need to give a meaning to the present, (if not the past), is the price we pay for the overabundance of events corresponding to a situation we could call 'supermodern' to express its essential quality: excess". Onze pogingen het actuele moment te grijpen in de hoop hierdoor het leven te begrijpen, tasten ook ons beeld van de toekomst aan. De toekomst lijkt samen te vallen met het heden, science fiction is werkelijkheid geworden, maar de prijs die we daarvoor betalen is het verdwijnen van de idee van vooruitgang waaruit we in het verleden hoop hebben geput, waaromtrent we illusies konden koesteren. De toekomst die de bron was waaruit optimisme en idealisme konden ontstaan.

5) Met de ineenstorting van de communistische wereld is – hoe weinig die maatschappijen ook leken op de nieuwe wereld waarvan wij ooit droomden – één heel belangrijk denkbeeld uit het hoofd van die wereld verdwenen, namelijk de idee dat er meer dan één maatschappijmodel mogelijk was. Dat er andere opties bestonden, hoe onvolmaakt en kreupel die ook waren. Moeten we ‘utopie’ dan beperken tot het geven van een richting aan ons streven? Of moeten we het begrip zelf van ‘utopie’ uitbannen omdat het verlangen naar een betere, naar een perfecte wereld in de praktijk – én zelfs al bij het uittekenen van zijn plan op papier – zich blijkbaar onvermijdelijk in een gevaarlijke dystopie, in een alles controlerende dictatuur metamorfoseert?

De Roemeense filosoof Emil Cioran definieerde de utopie als “het groteske in rooskleurige vorm”. “Een monsterachtige sprookjeswereld” neemt de plaats in van het beeld van de toekomst, “een visioen van onherroepelijk geluk, van een geleid paradijs waar voor toeval geen plaats is en waar de minste gril ketterij of een provocatie lijkt te zijn”. Maar hij voegde eraan toe: “Je kan bij de mens alles onderdrukken behalve zijn behoefte aan het absolute”. En hij concludeerde: “Er is geen paradijs mogelijk, behalve in het diepst van ons wezen en als het ware in het ik van het ik; en dan nog is het, om het erin te vinden, noodzakelijk alle paradijzen, de voorbije en potentiële, bekeken te hebben, ze met de onhandigheid van het fanatisme liefgehad of gehaat te hebben en ze vervolgens met de bekwaamheid van de teleurstelling onderzocht en verworpen te hebben.”

6) De holistische visie van de wereld die wij in de jaren 1970 reeds in theorie koesterden, namelijk het gevoel dat alles met alles te maken had, lijkt zich vandaag in de praktijk verwezenlijkt te hebben. Één enkel systeem overspant de hele globe. Net zoals de tijd, lijkt de ruimte de wel samengeperst. Internet, andere in real time media én het toerisme hebben onze wereld kleiner gemaakt. Wij kunnen als het ware met iedereen, waar ook ter wereld communiceren als waren het onze burens. De wereld stroomt onze levens en onze huizen binnen. Toen eind 2004 een tsunami een aantal landen rond de Indische oceaan overspoelde en 300.000 slachtoffers maakte, werd deze gebeurtenis niet alleen door de real time beelden vlak bij gehaald, maar werd het bijvoorbeeld ook duidelijk hoeveel Europeanen daar hun vakantie doorbrachten, alsof het een bestemming in het zuiden van Frankrijk betrof.

Maar er is meer dan dat. Ruimtelijke begrippen als centrum en marge bijvoorbeeld, die we in de jaren 1980 nog zeer veel gebruikten, hebben vandaag een heel andere betekenis gekregen. In de jaren 1970 betekende zich verzetten tegen het maatschappelijk bestel meteen ook dat je in zekere zin daarbuiten ging staan. Je ging in een commune leven, op een berg in Nepal zitten of op een verre plek ontwikkelingshulp doen, maar je integreren in de klassenmaatschappij deed je zo min mogelijk. Vandaag heb je het gevoel van 'er niet meer buiten te kunnen gaan staan'. Alles wordt immers meteen gerecuperd: dat levert de tegenstrijdige sensatie op van 'opgesloten zijn' terwijl de wereld voor je open ligt. Vandaag kan bijna elk punt het middelpunt van de aarde zijn; in elke grootstad vindt men alle planetaire fenomenen samengeperst. De wereld is als een gebroken hologram: in elk fragment is het geheel terug te vinden. De plekken zijn inwisselbaar. Maar juist omdat alles zo gelijk en gelijkend is, wordt differentiëring en individualisering opnieuw belangrijk. Het spanningsveld tussen het lokale en het globale, tussen het universele en het territoriale is alomtegenwoordig. Centrum en marge, binnen en buiten, zijn als het ware van plaats verwisseld. Het globale is het hart van de hele onderneming, waar het zich ook bevindt: het hart van de economie, van de communicatie, van de mobiliteit. Het lokale is teruggedrongen naar de buitenkant, de periferie, onafhankelijk van welke plaats het ook op de landkaart of het stadsplan inneemt. "In the world of supermodernity", zegt Marc Augé, "people are always and never at home". Iedereen wordt in zekere zin ontheemde, nomade. Of zoals de Nieuw-Zeelandse performance artieste Kate McIntosh het uitdrukte (zij woonde op verschillende plekken in de wereld vooraleer in Brussel neer te strijken): "On each spot you lose your history. On each spot you can rebuild yourself. This gives you the possibility to alter yourself." Een leven van telkens weer opbouwen, opbreken en elders opnieuw beginnen: niet iedereen is hiertegen bestand. Een leven in scherven, fragmenten. *Attempts at being*. De grote verhalen zijn verdwenen maar de nood aan narratieven die men met anderen kan delen is waarschijnlijk nog nooit zo groot geweest. Verhalen waarmee men dat versnipperde leven nog een beetje bij elkaar kan houden. Hoe meer globalisering, hoe meer nood aan particularisme, aan individualiteit.

7) De vervreemding tussen de mens en zijn wereld gaat nog veel verder dan dat. Onder water gelopen steden, onblusbare bosbranden, het ijs dat smelt en met grote reusachtige brokken in de zee stort,

dieren die uitsterven en andere die opduiken in streken waar ze nooit eerder waren geweest, nooit eerder werden gezien, een stijgende zeespiegel, alles verwoestende orkanen, een kaalslag van grote wouden, meren en zeeën die opdrogen en plaats maken voor woestijn, onstuitbare regenval en verzengende droogte, mensenmassa's op de vlucht omdat hun land niet meer te bewonen valt, oorlogen om energiebronnen, voedsel, water... Het exces waarop de wereld draait, vernietigt die wereld. Wat doet dat met ons? Het raakt ons wel, maar veel te weinig. Omdat we weggijken. Omdat we zelf nog grotendeels buiten schot blijven. Eén cijfer (uit James Martin's *The Meaning of the 21st Century* daterend uit 2006): in de Verenigde Staten woont 4,5 % van de wereldbevolking die 23% van de broeikasgassen produceert. Als je de wereldkaart bekijkt, zie je dat de meest welvarenden de grootste vervuilers zijn, terwijl de minst bedeeden in die streken wonen die nu reeds de meeste lasten van de verloedering van de aarde dragen; zij zullen ook de eerste slachtoffers worden van de toekomstige rampen. Enz.

12.

Attempts at being. De mens is een traag dier dat in het snelle supermoderne leven verloren dreigt te lopen. De problemen die hem wachten zijn zo overweldigend dat hij ze enerzijds niet wil zien en anderzijds wanhopig op zoek is naar bakens, steunpunten, rustpunten. Hij heeft een beperkt absorptievermogen waardoor hij de overvloed aan prikkels vaak niet aankan. Aan zijn geheugen zijn limieten waardoor hij een groot deel van de op hem afkomende informatie niet kan verwerken. Meer en meer moet hij een beroep doen op machines. Zijn afhankelijkheid van de technologie neemt zienderogen toe.

Misschien bekijk ik al deze facetten van de globaliseringsproblematiek te veel door de filter van dat pessimisme van de ontwikkelde landen, van dat kleine percentage van geprivilegieerde mensen dat een goed leven heeft op deze aarde. Te veel door de blik van die bange wezels die we zijn, die zoveel hebben dat wat ons nog bezighoudt vooral de angst is om dat alles te verliezen. Wellicht wordt de globalisering elders heel anders ervaren. Omdat de strijd om te overleven al het andere opzij duwt. Omdat daar geen weg naast is.

Terug naar af, nu. Terug naar de eerste vragen.

There is no exemption of history en er is geen immuniteit tegen de wereld. Het eigen kleine verhaal en het grote globale komen altijd ergens samen: in het punt waarop je staat, je standpunt. Voor iedereen anders en voor iedereen gelijk. Mijn lengte- en breedtegraad kruisen zich hier op deze plek, op dit moment. In mijn rugzak zitten een geheugen en een heel stuk leven, een artistieke praktijk en een stukje ervaring van de wereld. Maar de nieuwe wereld vraagt om een nieuwe positionering. Een positionering waarbij je jezelf niet in het middelpunt van de gebeurtenissen kan plaatsen, maar ook niet erbuiten, waarbij je altijd mede aanspreekbaar, mede verantwoordelijk blijft.

Misschien de positionering zoals Judith Butler die omschreef in *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*: “The ability to narrate ourselves not from the first person alone, but from, say, the position of the third, or to receive an account delivered in the second, can actually work to expand our understanding of the forms that global power has taken.”

13.

Terug naar af, nu. Terug naar de kunst. De positie van de alwetende auteur behoort wellicht voorgoed tot het verleden: niemand is in staat het geheel van de wereld te overzien en daar dan zinnige uitspraken over te doen. Maar hoe kan de kunstenaar vandaag zijn weg vinden in die veelheid van indrukken, gedachten, sensaties, gevoelens? Hoe die veelheid te lijf gaan? Hoe beginnen met het ontwarren van dat kluwen? Hoe helderheid krijgen in je eigen perceptie en hoe je vragen delen met een publiek?

Ik probeer een kleine oefening te maken.

1) Vertragen door stilstand van het beeld

Beelden zijn zo massaal tegenwoordig in ons dagelijks leven dat we ze nog nauwelijks bewust kunnen bekijken, maar ondertussen raken ze ons wel, tasten ze ons aan, duwen ons een bepaalde richting uit. Gezien de snelheid waarmee beelden zich aan ons vertonen en weer wegflietsen om alweer plaats te maken voor nieuwe prikkels, concentreren meer en meer kunstenaars, zo lijkt het mij althans, zich op het creëren van stilstaande of nauwelijks bewegende beelden via foto, film, video, hologrammen, en vele andere

nieuwe technologische toepassingen maar ook via oudere media als theater en dans/beweging. Hun noodzaak om dit te doen kan geïnterpreteerd worden als een verlangen de tijd, de beweging stil te zetten, te vertragen zodat reflectie op het geziene opnieuw mogelijk wordt. Tegenover *the overabundance* van de *events* stellen zij het bevroren, stilgezette beeld waarbinnen zij de rijkdom aan gegevens die elk moment bevat willen samenballen. Het is nooit zomaar een beeld, het gaat om het tonen van een moment waarin vele betekenislagen aanwezig zijn, opgestapeld liggen. Het beeld als archief, als geheugen. “To capture the ongoing moment” maakt het mogelijk de gelijktijdigheid van verschillende metaforen te tonen. Zoals in de *Stills* of de voorstelling *I/II/III/IIII* van Kris Verdonck. In de hangende vrouwenlichamen uit *I/II/III/IIII* kan men in een flits zowel zwevende engelen als vast gehaakte karkassen herkennen. Het beeld kan drager worden van paradoxen. Deze *démarche* om van een bewegend lichaam of ding een (bijna) stilstaand beeld te creëren is in feite de omgekeerde *démarche* van wat futuristen en suprematisten aan het begin van de twintigste eeuw probeerden te doen. In zijn zogenaamde “prouns” trachtte El Lissitzky aan tweedimensionale beelden een driedimensionale perceptie te geven door een schijnbare beweging tussen de vlakken te creëren. In het manifest van de futuristische schilderkunst schreef Umberto Boccioni: “The gesture which we would reproduce on canvas shall no longer be a fixed moment in universal dynamism. It shall simply be the dynamic sensation itself. [...] The construction of pictures has hitherto been foolishly traditional. Painters have shown us the objects and the people placed before us. We shall henceforward put the spectator in the centre of the picture.” Dit verschil in aanpak tussen toen en nu vloeit voort uit het verschil in werkelijkheid én de perceptie ervan. De futuristen wilden de door hen verheerlijkte nieuwe dynamiek van de maatschappij ‘vangen’; vandaag is die dynamiek zo pijnlijk overweldigend, dat wij ze eerder willen stilzetten. Bovendien hebben wij nu wellicht een punt van oversaturatie van bewegende beelden (televisie, film enz.) bereikt, terwijl er toen nog geen televisie was en film nog in zijn kinderschoenen stond.

2) Vertragen door ingreep in de tijd

Een andere vorm van vertraging ligt in het in de tijd uittrekken van één moment zoals in *Playing Ensemble Again and Again* van Ivana Müller waar het moment van het groeten na een voorstelling in slow motion uitdijt tot een voorstelling van een uur. Ook hier weer een

tegenstelling met de opties van de Futuristen die op zoek waren naar een theater van de snelheid en de 'korthed'. Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli en Bruno Corra schreven in hun manifest "The Futurist Synthetic Theatre" (1915): "We are convinced that mechanically, by force of brevity, we can achieve an entirely new theatre perfectly in tune with our swift and laconic Futurist sensibility. Our acts can also be moments, only a few seconds long. With this essential and synthetic brevity the theatre can bear and even overcome competition from the cinema." En ook hier, nogmaals de impact van de technologische ontwikkeling: een voorstelling in slow motion maken is slechts mogelijk omdat wij dankzij de film slow motion konden zien en het vervolgens kunnen imiteren. In het algemeen kan de nieuwe aandacht voor de 'performance' in verband worden gebracht met het verlangen naar een intenser en bewuster beleven van het moment tegenover de jachtige stroom van het dagelijkse leven. Stilstand en stilte, maar ook het stotteren, het strompelen en bijna vallen: het zijn even zoveel momenten waarop een flow die ons voortstuwde doorbroken wordt, waarop ons denken, onze zintuigen in alle rust hun echte werk kunnen doen.

3) De creatie van een ruimte waarbinnen de toeschouwer mobiel is. Het oog heeft als orgaan frontaliteit nodig. Als de wereld een theater is, dan is het theater een oog. Wetenschappers hebben erop gewezen dat de theaters gebouwd in de 17e en 18e eeuw – in elk geval na het verschijnen van de *Optica* van Johannes Kepler – een architectuur vertonen die te vergelijken is met de anatomie van een oog. Onze *bonbonnières* zijn als oogbollen; van daaruit kijken toeschouwers doorheen een denkbeeldige lens die zich ter hoogte van de mantau bevindt naar het toneel dat de wereld is. Die frontaliteit heeft haar beperkingen. Het oor is slimmer; dat kan zelfs opvangen wat achter ons gebeurt; geluid is immers als water, het kruipt overal heen, vult de hele ruimte, is rondom ons, zoals een architectuur, zoals een *environment*. Het creëren van een *environment* – wat men 'een door het publiek voor een korte tijd te bewonen ruimte' zou kunnen noemen – is een andere artistieke methode om de veelheid aan prikkels waaraan wij normaal blootstaan te reduceren en enigszins te sturen: binnen die ruimte kan de toeschouwer proberen de informatie die hij via zijn verschillende zintuigen ontvangt te ordenen, te synthetiseren. De beweging binnen die ruimte wordt door hem zelf bepaald alsook de duur van de tijd die hij er wil doorbrengen. Een verder doorgedreven toepassing van deze methode mondt uit in de immersie

techniek, de regelrechte onderdompeling, waarin de toeschouwer de controle op de prikkels soms volkomen verliest, maar waar de ervaring van het synesthetische geheel de volle nadruk krijgt.

Het stollen van de tijd, het uitrekken van het ogenblik, het omsluiten van de ruimte enz.: ze maken deel uit van het werk van kunstenaars om de wereld helder te krijgen, om zichzelf en hun toeschouwers te emanciperen. Ze maken deel uit van een dramaturgie van de perceptie die nog in volle ontwikkeling is: die zoektocht naar een werkwijze waardoor de toeschouwer — die tegelijkertijd én individu is, én deel van een publiek — opnieuw op een bewuste wijze het hier en nu kan beleven. Het is ook deze bevraging van tijd en ruimte die vandaag beeldende kunst en theater dichter bij elkaar brengt.

14.

Als tijd en ruimte samen worden gehanteerd ontstaat er een traject, een chronologie, een verloop, een beweging en eventueel een verhaal. Bij het ontstaan van een verhaal verandert de focus, want met het ontstaan van een verhaal ontstaat ook het verlangen dat verhaal te volgen: de aandacht verschuift van het moment naar de voortgang, naar de overgang van het ene moment in het andere. De waarde van het moment wordt dan beperkt tot zijn functie in de narratieve keten. Hoe het moment en het verloop, het gelijktijdige en het successieve met elkaar verzoenen? Hoe kan een verhaal IN een beeld zitten? Door zijn gelaagdheid? Door zijn richting? Kan er een chronologie zijn in de zin van 'een tijd die verstrijkt' zonder dat dit in een narratieve structuur uitmond?

Het communiceren lijkt vandaag vaker te gebeuren via beelden, zonder nog gebruik te maken van woorden. De status van de taal, van dat oude trage symbolische medium, is aangetast zowel binnen de maatschappelijke communicatie als binnen de theatrale. William Forsythe heeft daar een voorstelling aan gewijd. In *Heterotopia* heeft de taal een ruimtelijke dimensie gekregen. De taal is een beeld geworden, een plein bevolkt met figuren, een platgelegde, horizontale toren van Babel. En al deze figuren, – het publiek inbegrepen – volgen de opdracht (in de dubbele betekenis van dat woord) die Peter Handke neerschreef bij aanvang van zijn woordeloze stuk *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*: wat je gezien hebt, verradt het niet. Blijft in het beeld. Alle letters van het alfabet zijn letterlijk aanwezig op

de scène, maar wat de performers ook doen, die letters weigeren zich tot woorden, tot betekenis samen te voegen. En toch wordt er de hele tijd door gecommuniceerd: met lichamen, met handelingen, met bewegingen, met geluiden, met beelden. In *Purgatorio* van Romeo Castellucci wordt 'het lezen van tekst' tot beeld gemaakt; dit gebeurde ook in de voorstelling van Hooman Sharifi, *God exists, the Mother is present, but they no longer care*, waar tijdens de opvoering tijd vrijgemaakt werd voor het publiek om de geprojecteerde tekst te lezen. Bij Castellucci gaat het onder andere om beschrijvingen van dingen die op de scène zullen gebeuren of niet gebeuren. Hij speelt met de tijd. Hij maakt ons alert. De geprojecteerde woorden doen ons beter kijken.

Welke relatie bestaat er eigenlijk tussen beelden en woorden? Wat komt er eigenlijk eerst: het beeld? Of het woord? Klopt de bewering van Wittgenstein dat het woord altijd aan het beeld voorafgaat en dat niet benoemde beelden voor ons onherkenbaar zijn? Wat dat laatste betreft geven de recente neurologische ontdekkingen hem gelijk. Onze rechterhersenhelft kent/herkent het beeld van een lepel. Onze linkerhersenhelft kent/herkent het woord 'lepel'. Om de perceptie van dat voorwerp in de wereld voor ons hanteerbaar te maken moeten beide hersenhelften samenwerken. Om te kunnen denken moeten taal en beeld samenkomen.

In mijn dramaturgische praktijk ervaar ik elke dag opnieuw dat het benoemen van dingen resulteert in het bijstellen van de perceptie van die dingen. En omgekeerd. Om over nieuwe werkelijkheden te praten, moet een nieuwe woordenschat ontwikkeld worden. Benoemen, proberen beschrijven wat is, lijkt mij een eerste taak die wij tegenover die verwarrende werkelijkheid die ons omringt op ons moeten nemen. Om de wereld te kunnen ontcijferen, om de wereld te vertellen moeten we uiteraard geloven in zijn beschrijfbaarheid. Misschien is dat wel een eerste perspectief, een eerste elan. Om iets te kunnen begrijpen moeten we het ons kunnen voorstellen. Om te begrijpen moeten woord, beeld, denken en verbeelding een alliantie aangaan.

15.

De nieuwe hoop, het nieuwe optimisme zullen we zelf moeten construeren. Hiertoe kunnen wij kracht putten uit de kunst – zoals Berger uit het schilderij van Grünewald – én uit de kunstenaarspraktijk. In

zijn boek *The Culture of New Capitalism* heeft Richard Sennett het uitgebreid over het verdwijnen, het aantasten van het vakmanschap. Dat vakmanschap definieert hij als “doing something well for its own sake”. “The more one understands how to do something well, the more one cares about it. [...] Getting something right, even though it may get you nothing, is the spirit of true craftsmanship.” *Craftsmanship* dus als een vorm van *commitment*. Hoe moeilijk ze het misschien ook mogen hebben, kunstenaars behoren tot die ‘geprivilegieerden’ in de maatschappij voor wie de professionele keuze al sowieso een *commitment* bevat of zou moeten bevatten. Ook al dienen wij stil te staan bij de maatschappelijke onmacht van de kunsten, bij het weinige dat kunst vermag in de schaal te leggen, één troef hebben wij alleszins in handen: de troef van de enorme kracht die kan uitgaan van mensen die hun werk graag doen.

Het streven naar integriteit blijft voor mij een belangrijk motief in onze praktijk. Ook de twijfel, met inbegrip van de twijfel aan onszelf. En verder: never take things for granted. Altijd onderzoeken, altijd vragen stellen. Ons de traagheid van onze praktijk niet laten afpakken. Het eigen ritme en de diepgang bepalen. *Take your time and take your freedom*. Zoiets als: met passie op zoek gaan naar helderheid.

16. Coda

Twee citaten over vrijheid:

Eén van Primo Levi, Italiaans chemicus, schrijver, overlevende van Auschwitz:

The noun ‘freedom’ notoriously has many meanings, but perhaps the most accessible form of freedom, the most subjectively enjoyed and the most useful to human society consists of being good at your job and therefore taking pleasure in doing it.

Eén van Simone Weil, Franse filosofe en politiek activiste:

La liberté véritable ne se définit pas par un rapport entre le désir et la satisfaction, mais par un rapport entre la pensée et l’action.

Brussel, 23 mei 2009

Geciteerde werken of werken die als inspiratiebron dienden:

Améry, Jean, *Über das Altern. Revolte und Resignation* (1968).

Augé, Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992).

Augé, Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité* (2009).

Barthes, Roland, *La chambre claire* (1980).

Berger, John, *About looking* (1980)

Bleeker, Maaïke (ed.), *Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre* (2008).

Butler, Judith, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* (2004).

Caws, Mary Ann (ed.), *Manifesto: A Century of Isms* (2001).

Cioran, Emil, *Geschiedenis en Utopie* (1960).

Coolsaet, Rik *De Geschiedenis van de wereld van morgen* (2008).

De Martelaere, Patricia, *Verrassingen. Essays* (1997).

Dyer, Geoff *The Ongoing Moment* (2005).

Handke, Peter, *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (1992).

Levi, Primo, *The Wrench (La Chiave a Stella)* (1978).

Martin, James, *The Meaning of the 21st Century* (2006).

Sennett, Richard, *The Corrosion of Character* (1998).

Sennett, Richard, *The Culture of the New Capitalism* (2006).

Sloterdijk, Peter, *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering* (2004).

Sontag, Susan, *On Photography* (1973).

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others* (2002).

Weil, Simone, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale* (1998).

Deze lezing van Marianne Van Kerkhoven werd op vraag van Sarma gepresenteerd in Kaaitheater Brussel tijdens het Kunstenfestivaldesarts op 23 mei 2009.

Zoeken naar verbinding

Een close-reading van een van de sleutelteksten van Marianne Van Kerkhoven

-- Annelies Houtteman --

In 1999 schreef Marianne Van Kerkhoven "Van de kleine en de grote dramaturgie" als reactie op de polemiek die Bart Meuleman in *De Witte Raaf* op gang bracht over het (on)nut van de dramaturg. Dit essay brak door de grenzen van de discussie heen en er wordt tot vandaag nog veelvuldig uit geciteerd – vooral de termen 'grote dramaturgie' en 'kleine dramaturgie'. In deze close-reading wordt onderzocht hoe Van Kerkhoven zich positioneert in het debat en hoe ze haar taal inzet om verbinding te zoeken. Hoe slaagde Marianne Van Kerkhoven er in om via haar denken en schrijven de toon te zetten en daarmee het beroep dramaturg voor een belangrijk deel vorm te geven? Hoe kan haar verbindende stijl een inspiratie zijn voor nieuwe generaties theatermakers en dramaturgen?

Kernwoorden: Marianne Van Kerkhoven, grote dramaturgie, kleine dramaturgie, permanente dramaturgie, close reading

Elke tekst is een gelegenheidstekst

‘De kleine dramaturgie’ is voor mij het dramaturgische werk dat zich rond een concrete productie situeert, ‘de grote dramaturgie’ zou men in algemene en wellicht te vage bewoordingen kunnen omschrijven als het dramaturgische werk waardoor het theater gestalte geeft aan zijn maatschappelijke functie. (67)

Deze zin vormt de kern van het essay “Van de kleine en de grote dramaturgie” dat Marianne Van Kerkhoven in 1999 schreef voor het theatertijdschrift *Etcetera*. Wie Van Kerkhovens oeuvre kent, zal merken dat dit essay een verdere uitdieping blijkt van ideeën die ze al vijf jaar eerder ontwikkelde in haar tekst “Het theater ligt in de stad en de stad ligt in de wereld en de wanden zijn van huid” (1994). De termen kleine en grote dramaturgie benoemt ze daar voor het eerst. Het is vooral de verbinding tussen deze twee zaken die haar fascineert en de basis vormt voor “Van de kleine en de grote dramaturgie”: “Welke draden verbinden het dagelijkse theaterwerk met een groter geheel?”

In de huidige versplinterde maatschappelijke context waarin jongeren de straat opgaan om de klimaatproblematiek aan te kaarten, de verrechtsing bij elke verkiezing groeit en het coronavirus mensen letterlijk en figuurlijk uit elkaar drijft, lijkt de bovenstaande vraag onvermijdelijk voor hedendaagse theatermakers. Je ziet binnen het huidige theaterveld dan ook een tendens optreden waarbij theatermakers zich steeds meer bezighouden met de grote dramaturgie.

Dat komt bijvoorbeeld terug in het artikel “En plots ben ik een individu...” (2018). De tekst is een neerslag van een rondetafelgesprek met jonge dramaturgen Sofie de Smet, Bauke Lievens, Leonie Persyn en Kristof Van Baarle. Het onderwerp van dit gesprek: de fluctuerende functie van dramaturg-als-onderzoeker en onderzoeker-als-dramaturg. Een recente ontwikkeling binnen de theaterwetenschappen waarbij dramaturgen naast hun werk als dramaturg academisch onderzoek doen en, omgekeerd, waarbij academici ook aan de slag gaan als dramaturg (110). Tijdens het gesprek wordt dieper ingegaan op de termen kleine en grote dramaturgie. Voor Sofie de Smet bijvoorbeeld impliceert de verbinding van deze twee een heel belangrijke

ethische actie. De Smet werkt met gevluchte jongeren en voor haar is het belangrijk om stil te staan bij hun kwetsbaarheid tijdens de verschuiving van een veilig creatieproces zonder invloeden van de samenleving naar een publiek toonmoment, wat een minder beschermde ruimte is. Ze stelt zich de vraag welke theatrale elementen die overgang van kleine naar grote dramaturgie kunnen realiseren. Het viel mij tijdens het lezen van dit interview op dat deze termen een handvat vormen voor jonge dramaturgen en makers om over zulke zaken een visie te ontwikkelen. Het vormt een referentiepunt om hun praktijk aan te toetsen.

Dat Van Kerkhoven een referentiepunt geworden is voor de dramaturgiepraktijk zien we terug in verschillende werken over dramaturgie. Zoals in het boek *Inleiding in de dramaturgie* (2020), geschreven door Cock Dieleman, Ricarda Franzen, Veronika Zangl en Henk Danner en bedoeld als lesmateriaal voor dramaturgiestudenten. Waar andere auteurs maar een of twee keer worden vermeld, wordt Van Kerkhoven veelvuldig geciteerd in het boek. Zo wordt er bijvoorbeeld verwezen naar de kleine en de grote dramaturgie, maar ook naar de permanente dramaturgie, waarbij de dramaturgie oplost in het geheel van de groep. Op deze manier worden theaterstudenten geconfronteerd met haar gedachtegoed. Hierdoor blijft Van Kerkhovens nalatenschap verder leven en worden jonge theatermensen geïnspireerd door haar werk. Het fascineert me dat ze met haar werk het vak dramaturgie mee op de kaart heeft gezet en zoveel mensen heeft geraakt die haar ideeën blijven uitdragen, terwijl ze zelf heel streng was tegenover haar eigen tekstmateriaal. Volgens mij is het is net door deze kritische houding dat haar werk zo tijdloos blijkt. “Van de kleine en de grote dramaturgie” werd opgenomen in het boek *Van het kijken en van het schrijven* (2002), een selectie van haar artikels over theater. In de verantwoording van deze bloemlezing stelt Marianne Van Kerkhoven dat elke tekst een ‘gelegenheidstekst’ is. Hiermee bedoelt ze dat er altijd wel een context is, een bepaald belang waarom de tekst op dat moment moest worden geschreven. Ze is van mening dat enkel de lezer kan uitmaken of dat essay dan een duurzamere impact heeft dan zijn oorspronkelijke doel om het prangende van de situatie van het moment vast te leggen (261).

“Van de kleine en de grote dramaturgie” is zo’n ‘gelegenheidstekst’. Van Kerkhoven schreef het naar aanleiding van de toen opflakkerende discussie over het nut van de dramaturg. Voor mij is “Van de kleine en

de grote dramaturgie” een sleuteltekst omdat Van Kerkhoven hierin een aantal zaken uit haar praktijk met elkaar verbindt: de fluctuerende functie van de dramaturg, de permanente dramaturgie, de nood aan een interlocuteur in dit proces, dramaturgie als verbinding tussen praktijk en theorie en dramaturgie als een praktijk en een bewustzijn. Dit zijn zaken die ze in haar praktijk altijd al toepaste en in haar oudere teksten schemeren deze ideeën ook al door, maar in dit essay worden ze werkelijk benoemd en in verband gebracht met de theaterpraktijk.

De luis in de pels

De aanleiding voor dit artikel was oorspronkelijk de behoefte te reageren op Bart Meulemans tekst “Bericht aan de dramaturg: oprassen!” (in *De Witte Raaf*) – en de hem van weerwoord dienende standpunten van Kurt Melens (in *De Vlaamse Gids*) en Hildegard De Vuyst (in dit nummer van *Etcetera*). (67)

Met deze woorden vangt Marianne Van Kerkhoven haar artikel aan en schetst zo meteen een beeld van de context waarin deze tekst is geschreven. Er zit meer dan een half jaar tussen het verschijnen van het provocerende essay van Meuleman en de reactie van Van Kerkhoven. Ze verraadt door het woord ‘oorspronkelijk’ dat haar bedoeling van deze tekst initieel een andere aard had, maar dat er onderweg enkele zaken naar boven kwamen waaraan ze meer belang hechtte. Ze schrijft het toe aan “de ondertussen gewijzigde maatschappelijke context” (67). Dit is een mooi voorbeeld van haar bedachtzame karakter en hiermee demonstreert ze ook meteen de wisselwerking tussen de grote en kleine dramaturgie. Van Kerkhoven kan moeilijk worden betrap op impulsieve reacties en sterk emotionele replieken. In dit onderdeel probeer ik aan te tonen dat ze in plaats daarvan een verbindende taal inzet. Dit valt des te meer op in vergelijking met de andere opinies in het debat.

Het artikel dat de discussie op gang bracht werd geschreven door Bart Meuleman, Vlaams schrijver en regisseur. Het verscheen in het 75^e nummer van *De Witte Raaf* (1998) dat handelde rond het onderwerp ‘intellectueel’. In “Bericht aan de dramaturg: oprassen!”

stelt hij het nut van de dramaturg in vraag. Meuleman gebruikt in zijn tekst een aantal spottende woorden om naar de dramaturg als intellectueel te verwijzen. Hij noemt de dramaturg “een impotente intellectueel” en “een genuilkorfde hond aan de ketting, op een erf waar nooit gevaar dreigt”. Voor hem is de dramaturg een middel om het theaterwerk te legitimeren. De dramaturg moet dit niet enkel naar buiten toe doen, maar ook intern als “secretaris van het eigenlijke artistieke brein”. Daarmee bedoelt hij dat de dramaturg de regisseur een zogenaamde corrigerende spiegel moet voorhouden. Hij moet hem overtuigen van zijn eigen intuïties.

Tegenover de spelers zou de dramaturg volgens Meuleman “een aangekondigde bedreiging” en “een boeman, een donker monster” zijn. Het zou een wezen zijn dat bij acteurs angst inboezemt. Maar dit zou onterecht zijn. Hij schrijft dat de dramaturg zodra die zijn kamer verlaat “moet wennen aan het licht en het leven” waardoor hij verandert in “een bleek wezen” en “krachteloze schim”. Daardoor maken acteurs graag gebruik van “zijn zelfgekweekte weekheid” bij discussies met de regisseur. Volgens Meuleman zijn dramaturgen door hun positie, waarbij ze niet echt een onderdeel zijn van het spektakel maar ook niet genoeg afstand kunnen nemen van het theater om de problemen te zien, “critici die men de angel heeft uitgerukt”. Meuleman redeneert dat wanneer er met een dramaturg wordt gewerkt, er een “Plan Vooraf” is en dat dit plan het potentiële van het spel in de weg staat. De dramaturg representeert dan dit idee als “een intellectuele surveillant”, het intellectuele werk zou enkel bij de dramaturg liggen en de spelers zouden hierin niet worden betrokken.

Aan het einde van het artikel introduceert Meuleman de term “permanente dramaturgie”. Bij een permanente dramaturgie is er geen dramaturg aanwezig, maar wordt deze functie opgenomen door de gehele groep. Volgens mij is dit het belangrijkste wat hij aanhaalt in zijn tekst, echter diept hij het niet verder uit.

In feite is het Marianne Van Kerkhoven die de term ‘permanente dramaturgie’ oppikt en die het verder uitdenkt en aanvult met voorbeelden uit de praktijk in haar tekst “Van de kleine en de grote dramaturgie”. Van Kerkhoven kiest vaak voorbeelden uit de praktijk om haar punt te illustreren. Ze gebruikt regelmatig citaten van mensen uit het werkveld. Dit is iets wat Meuleman niet doet. Hij verwijst

wel naar Brecht, Ibsen en Tsjechov, maar eerder om de evolutie van de dramaturg te schetsen. In zijn artikel vertelt hij hoe de dramaturg wordt gepercipieerd door regisseurs, spelers en het publiek, maar zonder concrete voorbeelden uit de hedendaagse theaterpraktijk te geven. Meuleman gaat vooral in op de Duitse betekenis van dramaturgie, het intellectuele teksttheater.

Dit staat in contrast met de werkwijze van Van Kerkhoven. In het Kaaitheater, waar Van Kerkhoven op dat moment werkzaam is, staat het artistieke proces voorop. In haar essay stelt ze dat er bij de voorstellingen waar ze aan meewerkt nooit een vaststaand concept wordt bedacht door de regisseur waarbij de dramaturg gaandeweg moest aanvullen (67). Had Meuleman zijn stellingen in die tijd willen toetsen aan het theaterlandschap van toen, was dit waarschijnlijk een heel andere tekst geweest. Dit merk je ook aan de reacties op zijn essay van Van Kerkhoven en de twee andere Vlaamse dramaturgen. Er waren toen namelijk heel wat theatergezelschappen en makers die er een minder (Duits) traditionele werkmethode op nahielden. Zo had Maatschappij Discordia, een Nederlands toneelgezelschap dat toen al een kleine twintig jaar bestond, verschillende gezelschappen beïnvloed met hun gekende doorgedreven collectieve werkwijze, zoals de Vlaamse groepen STAN en De Roovers. Ze geloofden in de emancipatie van de spelers en stonden een permanente dramaturgie voor. Van Kerkhoven haalt hen om die reden aan in haar tekst. Daarnaast noemt ze nog een reeks andere makers en gezelschappen die elk op hun manier een werkmethode ontwikkelden die enorm verschilt van de traditionele werkwijze, maar evengoed niet per se een permanente dramaturgie in zijn puurste vorm is.

Ivo Van Hove die in het Zuidelijk Toneel met dramaturgen werkt en heel wat van de inhoudelijke gegevens vooraf (...) met hen doorneemt, maar wiens eerste dramaturg misschien wel scenograaf Jan Versweyveld is; Guy Cassiers die in het ro Theater een bonte artistieke staf rond zich uitbouwt met wie hij de belangrijkste artistieke beslissingen neemt, Dood Paard dat als triumviraat functioneert, 't Barre Land dat meestal als collectief werkt maar er soms een regisseur bij vraagt. (68)

In haar gehele essay vermeldt ze veertien individuen, waarvan ze er

vier citeert. De anderen gebruikt ze als voorbeeld om haar standpunt te schetsen. Daarnaast verwijst ze naar acht theatergezelschappen en twee producties. Gemene deler is dat deze stemmen in die periode zeer actief waren en al een bepaalde bekendheid hadden opgebouwd. Dit vele verwijzen naar het theaterveld is opvallend in vergelijking met de essays van Meuleman en de andere auteurs in het dispuut. Het is deze meerstemmigheid die haar tekst genereus maakt en ook vandaag nog actueel doet aanvoelen. Net omdat we nu leven in een tijd waarin de roep om meerstemmigheid op verschillende niveaus in de samenleving aan kracht gewonnen heeft.

De reactie van Kurt Melens, in die tijd dramaturg bij Het Toneelhuis, verschijnt kort na het artikel van Meuleman, in het september-oktobernummer van *De Vlaamse Gids* (1998). De titel van zijn artikel kopt ironisch: “Bericht aan Bart Meuleman: Cut the Crap, Act Now!” Melens merkt meteen op dat Meulemans visie “gedateerd, onvolledig en bewust misleidend” is (48). In zijn bondige tekst fileert hij de stellingen van Meuleman met een felheid die neigt naar dat van zijn opponent. Zijn verhandeling is opgebouwd aan de hand van verschillende citaten uit de tekst van Meuleman (die bijna een derde van zijn artikel innemen), waarna hij op een vinnige wijze de stelling onderuit haalt. Melens spreekt van radicaliteit in het artikel van Meuleman:

De auteur radicaliseert daarmee de posities die je kan innemen: met het geheven vingertje van de schoolmeester pleit hij voor een binnen-buitendualiteit waarbij hij net te weinig fantasie heeft om zich een middenpositie voor te stellen. (49)

De dramaturg noemt Meuleman “een ware spring-in-‘t-veld” (49) en “een rondschoppend kind dat z’n goesting niet krijgt”. Zijn opvattingen noemt hij “holle cynische frasen”, “ clichés” en hij zet zijn standpunt nog kracht bij door te schrijven dat “zijn visie lijdt aan cataract” (50). Melens reageert op een felle manier op het artikel van Meuleman, maar slaagt er niet in om de discussie in een groter geheel te plaatsen of een bepaalde verbinding te zoeken. Hij lijkt enkel een verband te zien tussen wat Meuleman denkt over de maatschappelijke functie van het theater en wat zich op dat moment afspeelt in het theaterlandschap.

Maar het is gek dat net deze tekst verschijnt op het ogenblik dat het uitspreken van actuele thema's op de scène in het centrum van Antwerpen leidt tot politiek gehacketak over wat wel en wat niet mag. Je kan je de vraag stellen of er een verband is tussen de net verworven puriteinse welvaartstaat en deze poging tot artistieke inmenging. (50)

Gezien de korte tijdsperiode waarin Melens artikel is geschreven, is het begrijpelijk dat hij niet verder komt dan een verontwaardigde reactie en een wat halfslachtig inzicht. Dit is anders in de reacties die acht maanden later in *Etcetera* werden gepubliceerd. De schrijvers van die stukken komen tot bredere inzichten en plaatsen het debat binnen een groter (maatschappelijk) geheel.

De respons van dramaturg Hildegard De Vuyst, "Een dramaturgie van het gebrek: paradoxen en dubbelzinnigheden", verschijnt pas in het juninummer (68) van *Etcetera* (1999). De Vuyst focust op de uitspraak van Meuleman over de dramaturgie als legitimering en didactiek. Net als Meuleman en Melens geeft ook De Vuyst weinig concrete voorbeelden uit de theaterpraktijk, maar ze haalt evenwel enkele persoonlijke ervaringen naar boven die ze linkt aan de discussie. Ze vertelt over de ervaring die ze had bij Oud Huis Stekelbees, waarbij ze onderdeel was van een intense groepswerking samen met Guy Cassiers (artistiek leider), Stef Ampe en Kristel Deweerdt. "Een toevallig aansluitend vriendenclubje dat mekaar over de bol aait? Integendeel" (65). Een ironische opmerking van De Vuyst die duidelijk gericht is naar Meulemans "bijtende uitspraken". De Vuyst schetst hun samenwerking kort:

Doelbewust zo geconstrueerd om steeds wisselende coalities mogelijk te maken en interne oppositie op een vruchtbare manier te organiseren. Ieder met een duidelijk afgebakende eindverantwoordelijkheid en zich voor de rest met alles bemoeiend. Altijd elkaars eerste en scherpste critici én bondgenoten. (65)

Ze stelt dat ze binnen deze tijdelijke constellatie "nooit méér dramaturg" is geweest dan daar. Deze positieve ervaring staat haaks op de ervaringen die ze had als 'officieel dramaturg' binnen een bepaalde werkplek. Ze meent dat er dan snel verschillende (machts)verhoudin-

gen naar boven kwamen. De Vuyst ondervond een scheiding tussen denken, voelen en doen. Ze ervoer “een gevoel van vervreemding”:

Het belang van je zaak verdedig je met andere woorden niet langer met de uitspraak ‘omdat ik het zo voel’. (...) ‘Omdat ik het belangrijk vind’ moet geobjectiveerd worden tot ‘omdat het belangrijk is’. En daar worden dramaturgen in eerste instantie ingeschakeld: objectivering, legitimering. (66)

Op dit punt is ze het eens met Meuleman. Zo vangt ze haar bespreking aan. Ze geeft Meuleman “overschot van gelijk” in verband met zijn stelling over permanente dramaturgie en Melens “ook overschot van gelijk” met zijn standpunt dat Meulemans een gedateerd en onvolledig beeld van de theaterpraktijk meegeeft (65). De Vuyst raakt in haar artikel eveneens controversiële zaken aan, maar ze vermijdt een hard taalgebruik. Ze probeert zo klaar en duidelijk mogelijk een situatie uit te leggen, zonder haar persoonlijke frustraties de boventoon te laten nemen. Het is opvallend hoe ze de provocerende opmerkingen van Meuleman bijna uit de weg gaat, zeker in vergelijking met de reactie van Melens. De Vuyst lijkt enerzijds de context te schetsen vanuit haar eigen ervaringen en anderzijds zoekt ze een verbinding tussen wat de voorgaande auteurs beweren. Ze stelt in haar inleiding dat “geen van beiden veel aandacht besteedt aan de verschillende structuren of constellaties waarbinnen de dramaturg werkt” (65).

Het siert Van Kerkhoven dat ze niet op een harde toon reageert, maar antwoordt met een diepgaand essay over het theater van nu en de rol van de dramaturg in die wereld. Van Kerkhoven zoekt naar de meest omvattende term voor deze functie. Ze gaat daarbij te rade bij collega-dramaturgen en andere mensen uit de toen hedendaagse theaterpraktijk. Eerst stelt ze dat ze zich niet herkent in “de dramaturg als ‘theorie-ambtenaar”” (67) zoals Meuleman die voorstelt. Daarnaast ontkracht ze zijn bewering dat er binnen de andere kunstwerelden geen dramaturgen rondlopen. “Elke kunstenaar zoekt zich wel een ‘interlocuteur’, iemand met wie hij omtrent zijn werk in gesprek kan treden, iemand met wie hij ‘wrijvingen’, ‘fricties’ kan aangaan die de creatie ten goede komen” (67).

Dit lijkt voor haar de essentie te zijn voor een dramaturgische praktijk. De ondertitel van dit essay is namelijk “Pleidooi voor een

‘interlocuteur’”. Verder in haar tekst spreekt ze over “een ‘organische’ dramaturgische gesprekspartner” (68). Ze meent dat hier altijd een “artistieke ontmoeting” aan voorafgaat. Hierdoor bestaat “de-dramaturg-van-iedereen” volgens haar niet. Er moet eerst wederzijds vertrouwen en een bepaalde connectie zijn tussen kunstenaar en dramaturg voordat deze samen kunnen werken (68). Die artistieke ontmoetingen zijn volgens haar zeldzaam. De dramaturg heeft hierbij een “fluctuerende functie”, een term die ze ontleent aan collega-dramaturg Janine Brogt. Bij elke creatie neemt de dramaturg namelijk een andere functie aan. Van Kerkhoven geeft hierbij het voorbeeld van haar samenwerking met Josse De Pauw en Peter van Kraaij. Ze voelde dat haar dramaturgische werk als interlocuteur overbodig was, omdat beide makers die organische gesprekspartner al bij elkaar hadden gevonden. Van Kerkhoven herleidde haar rol tot die van “eerste lezer/toeschouwer”. “Het gaat immers om het zoeken naar de meest vruchtbare situatie waarin een creatie zich kan ontwikkelen, niet om het verdedigen van het eigen hachje als dramaturg” (68). De dramaturg heeft volgens haar namelijk “een ‘dienende’ functie”. Ze citeert theatermaker Jan Joris Lamers die de dramaturg een ‘verbindingsofficier’ noemt, die met alle betrokkenen in contact staat. Van Kerkhoven vult aan: “Dramaturgie is geen te lokaliseren activiteit, maar het is wel én een praktijk én een bewustzijn, ‘un état d’esprit’” (68). Ze gebruikt een uitdrukking van dramaturge Mira Rafalowicz om haar stelling kracht bij te zetten. De dramaturg is “de luis in de pels” (68).

Van Kerkhoven was iemand die altijd haar woorden wikte en woog en ze ging zelfs verder dan dat. Ze keerde altijd terug naar de basis. ‘Waar gaat dit nu echt over?’ Deze vraag komt keer op keer terug in haar schrijven. Ze liet daarbij sterke emoties aan de kant liggen om zoveel mogelijk nuchter te kijken naar de dingen. Daar gaat haar essay over. Over wat een dramaturg is en vooral wat die niet is. Boven alles gaat dit over de plaats van theater in de maatschappij, in de wereld, want de wanden ertussen zijn van huid in de woorden van Van Kerkhoven. Die verbinding telkens maken is iets wat haar dreef.

De brug tussen theorie en praktijk

Van Kerkhoven nam meer tijd om te reageren op de discussie, waardoor ze meer afstand kon nemen. Zo kon ze met een nuchterheid en een distantie kijken naar de polemiek rond het artikel van Meuleman. Daardoor bespreekt ze dramaturgie eerder als een deel van een groter geheel, namelijk de wereld rondom het theater en bestudeert ze de verbondenheid daartussen. Dramaturgie heeft in feite een ver verleden, maar het was in die tijd een jong beroep in het Nederlandstalige theaterlandschap. Zeker in de brede betekenis zoals de term vandaag in zwang is, waar de dramaturg verschillende rollen kan aannemen per voorstelling en een onderzoekende houding centraal staat. Doordat het een lange weg heeft afgelegd en in het verleden verschillende definities opgeplakt kreeg, bleven er in die tijd stereotiepe beelden omtrent de dramaturg de kop opsteken, zoals een wandelende boekenkast of het hulpje van de regisseur. Van Kerkhoven vocht hiertegen. Niet door haar hakken in het zand te zetten, maar door een volledig eigen wereld rond de dramaturg op te bouwen. Net door haar teksten wordt de dramaturg vandaag minder vergeleken met die oude stereotypen. Het woord 'vocht' gebruik ik hier niet toevallig, omdat ze in het fragment waarin zij spreekt over het tussengebied waar de dramaturg zich bevindt, tussen theaterwetenschap en theaterpraktijk, termen gebruikt die naar dit strijden verwijzen, zoals 'kamp', 'strijd' en 'gevecht'.

In zijn discours brengt hij opnieuw een scheiding aan tussen de emotionele, intuïtief werkende artiest en de rationeel denkende, wetenschappelijk ingestelde intellectueel (en in dit '**kamp**' hoort dan volgens hem de dramaturg thuis), terwijl er in het verleden binnen het Vlaamse theater precies **strijd** gevoerd is om het intellectuele gehalte van dit theater te verhogen. Bovendien werd er sinds het begin van de jaren '80 binnen dit theater een **gevecht** aangegaan om de kloof tussen het theoretische en het praktische, (...) te overbruggen. (68)

Ze zocht altijd naar verbinding. In het fragment heeft ze het over kloven overbruggen. Voor haar is de dramaturg daar de ultieme figuur voor. Zeker in verband met de tussenpositie die deze functie inneemt tussen praktijk en theorie. Dit is iets dat haar altijd fascineerde. "Het uitgesproken verlangen dit tussengebied af te tasten functio-

neert zowat als een vlieg wiel in mijn professionele bedrijvigheid.” Voor haar horen deze twee zogenaamde tegenstellingen organisch bij elkaar. Dit is een voorbeeld van haar constante zoektocht naar verbinding en lijkt haaks te staan op de huidige tijdsgeest waarin we continu geconfronteerd worden met polariserende denkbeelden. De niet-polariserende benadering in haar teksten is daarom verfrissend om te lezen.

Het aftasten van het tussengebied tussen theorie en praktijk is iets wat ze in haar beginjaren letterlijk in de praktijk bracht. In 1970 stond ze mee aan de basis van het vormingstheatergezelschap Het Trojaanse Paard. Na de studentenrevoltes in 1968 groeide er een groter politiek en maatschappelijk bewustzijn in alle domeinen in de maatschappij. Autoriteit werd in vraag gesteld en de roep om democratisering werd luider. Deze ideeën stroomden eveneens door naar de theaterwereld. Er ontstonden verschillende vormen van vernieuwend en politiek theater, waaronder het vormingstheater, dat maatschappelijke bewustwording bij jongeren en arbeiders nastreefde. Tussen 1972 en 1982 maakte Van Kerkhoven deel uit van de Werkgroep Vormingstheater aan de VUB. Binnen deze constellatie analyseerde ze de verschillende spanningsvelden die ontstonden in de ontwikkeling van dit soort theater. Het was toen vrij buitengewoon dat theaterwetenschappers een theatervorm onderzochten die nog volop aan het bloeien was. De overlap tussen enerzijds het onderzoeken en anderzijds het maken van het vormingstheater was echter van korte duur. In 1982 verliet Van Kerkhoven Het Trojaanse Paard en nam Jan Decorte de artistieke leiding op zich. De politieke boodschap die dit theatergezelschap bracht geraakte meer op de achtergrond. De Werkgroep Vormingstheater richtte zich op het algemene theaterveld in hun twee laatste boeken omdat het vormingstheater toen over zijn piek heen was (Crombez 128).

De verhandelingen die Van Kerkhoven schreef in functie van de onderzoeksgroep zijn het meest academische in vergelijking met de rest van haar oeuvre. Ze zijn gekaderd binnen de materialistische literatuurtheorie. Deze teksten nam ze bewust niet op in haar bloemlezing *Van het kijken en van het schrijven*. Omdat ze twijfelt of ze vandaag wel te begrijpen zijn buiten hun context, maar vooral omdat ze “een behoefte voel(t) om elke geformuleerde gedachte oneindig te nuanceren” (262). Hierin zien we weer haar immer kritische en bedachtzame zelve in verhouding tot haar ‘gelegenheidsteksten’. Niet-

temin zijn deze artikels van groot belang geweest voor het vormen van een theoretisch kader waar Van Kerkhoven graag uit vertrok. Ze beseftte dat de wereld complexer werd en niet meer te analyseren viel met één theorie. Daarom zal ze dit theoretisch kader loslaten en meer uit haar dramaturgische praktijk putten om haar teksten op te bouwen. Dit merk je ook aan de indeling van “Van de kleine en de grote dramaturgie”. Geen tussentitels meer die een logische opbouw aanduiden, maar cijfers die haar verschillende gedachten naast elkaar plaatsen. In andere teksten uit de jaren 1990 past ze deze indeling ook toe.

Van Kerkhovens dubbele houding tegenover haar tijd in het politieke theater en haar oudste teksten betekent niet dat ze de materialistische literatuurtheorie of haar marxistische ideeën achterwege liet. In “Van de kleine en de grote dramaturgie” vinden we evenzeer enkele van deze ‘oude’ waarden terug. “Productieomstandigheden en -voorwaarden bepalen mee het product: deze moeten zo veel mogelijk in handen van de kunstenaars zelf liggen” (67). Dit is de kern van de materialistische literatuurtheorie. Die erkenning voor de kunstenaars gold als een leidraad voor haar en keert regelmatig terug in het tekstmateriaal van de jaren 1990 en daarna. De kunstenaars moeten de vrijheid en het respect krijgen om vrij van economische en dergelijke redenen hun artistieke werkproces te laten ontplooiën. De keuze voor een dramaturg moet daarom in de eerste plaats bij de kunstenaar zelf liggen. In haar latere teksten gaat ze hier verder op in. Volgens haar is die vrijheid zeer kwetsbaar en moet die altijd worden verdedigd.

Deze stelling vind ik nog steeds relevant omdat kunstenaars en hun werk tegenwoordig meer en meer deel lijken uit te maken van de consumptiemaatschappij. Van Kerkhoven vreesde hiervoor en zag dit gebeuren tijdens het schrijven van haar essay. Voor haar is het belangrijk dat bij het theoretiseren van theater wordt gelet op het spanningsveld tussen vastleggen en openlaten. Het theoretiseren is het beschrijven, niet het voorschrijven. Dit heeft als doel om kennis door te geven en om daarnaast die kennis weer te investeren in de praktijk. Het neerschrijven is een vorm van legitimeren. Zij ziet het als een bevestiging en een bewustwording van wat kunstenaars doen in de praktijk en niet te vergeten: het doorgeven van die praktijk (69). Al ziet ze wel, hoe pijnlijk ze het ook vindt, dat de podiumsector gebukt gaat onder het commercieel kader. Het artistieke project

wordt ondergeschikt aan imagebuilding en promotie. “Bijna alle berichten die wij vandaag vanuit theaters ontvangen zijn promotionele, zichzelf legitimerende berichten; geschriften waarin een grondige dramaturgische reflectie tot uitdrukking worden gebracht verdwijnen meer en meer van het toneel” (69). Hier maakt ze een brug naar het begin van haar essay. Van Kerkhoven spreekt hier over het commerciële denken dat ook voet aan wal krijgt in de theaterwereld. Hierin lijkt ze haar ‘oude’ waarden te willen beschermen. Het gevecht met deze waarden zijn een constante in haar schrijven. Ze beseft echter wel dat ze die waarden zal moeten blijven herzien. Ze benoemt dit proces in een ander essay dat ze tien jaar later schreef:

De kracht van het overleven zou men dan ook kunnen omschrijven als de permanente alertheid om het nieuwe in de wereld te ontcijferen, als de koppige arbeid om het oude voortdurend te evalueren en uit te zuiveren: niet meer bruikbare tekens wissen en vervangen door anderen. Hoe noodzakelijk ook: het blijft een pijnlijk proces. (...) Wie bewust wil leven, blijven leven, overleven, ontkomt echter niet aan dat pijnlijke proces. (The ongoing moment)

Van de kleine en de grote dramaturgie

Meer dan ooit is er nood aan kritische re-flexie die het werk van artiesten vandaag duidt in zijn maatschappelijke en zijn culturele context; meer dan ooit heeft de wereld behoefte aan nuancering van standpunten, aan bewustmaking met betrekking tot de bestaande paradoxen en tegenstellingen, aan een andere kijk op de werkelijkheid. (69)

Dit fragment komt uit de conclusie van “Van de kleine en de grote dramaturgie”. Van Kerkhoven vat hiermee de verschillende stellingen uit haar artikel samen.

→ Dat er een kleine en een grote dramaturgie nodig is, namelijk een kritische reflectie op de producties op zichzelf, het theaterwezen en datzelfde theaterwezen in de samenleving.

- Die dramaturgie hoeft geen Duitse en ouderwetse dramaturgie te zijn, maar liever een permanente dramaturgie waarbij alle actoren een eigen inbreng hebben. Dit hoeft niet de regel te zijn. Het liefst ziet Van Kerkhoven verschillende werkmethodes naast elkaar bestaan.
- Tevens is dramaturgie in alle kunsten er altijd, ook al wordt die functie niet door een dramaturg ingevuld.
- Is er een dramaturg, dan heeft die een fluctuerende functie. Bij elke productie is het zoeken naar de meest vruchtbare situatie voor een creatie. Zo is het uitgesloten dat één bepaalde dramaturg bij elke theatermaker past. De keuze voor een dramaturg zou bij de theatermaker zelf moeten liggen.
- De dramaturg is een verbindingsofficier én een praktijk én een bewustzijn.
- Het spanningsveld tussen het openlaten en het vastleggen van een praktijk is een uitdaging, maar een gevecht dat je elke keer moet aangaan en waarbij de praktijk altijd voorrang heeft op de theorie.

De ‘nieuwe’ termen de grote dramaturgie en de kleine dramaturgie zorgden voor een shift in het maken en denken van en over theater. In feite vormde deze tweedeling al in haar oudere teksten een kader in haar denken, maar in dit essay wordt deze houding concreet benoemd, aangedikt met voorbeelden en verbonden met andere spanningsvelden die ze opmerkt in het theaterveld. In haar latere schrijven blijft dit een haakje om haar gedachten aan op te hangen. Want voor haar is dramaturgie, zoals Jan Joris Lamers van Maatschappij Discordia het stelt, “Een gesprek dat altijd doorloopt.” Zij voegt daaraan toe: “Een gesprek niet alleen over een of meerdere producties, maar ook een gesprek tussen de producties, een gesprek omtrent het theater in het algemeen én omtrent theater als factor in de maatschappelijke werkelijkheid” (67-68).

En het gesprek loopt door...

Als studente aan de VUB kwam ik in contact met het werk van Marianne Van Kerkhoven. Ik schreef er een masterscriptie over en het inspireerde mij om zelf dramaturg te worden. Het ware mooi geweest om deze tekst af te sluiten met mijn eerste dramaturgische

ervaringen waarin ik haar ideeën in de praktijk zou toepassen. Het lezen en bestuderen van haar teksten heeft me namelijk geholpen bij mijn ‘vorming als jonge volwassen vrouw’ in een wereld die niet op je zit te wachten. Haar niet-polariserende houding inspireerde me in die zoektocht naar het leren formuleren van mijn eigen opinies tijdens de eventuele heftige discussies met sterk geopinieerde mensen die daarbij horen. Wat ik zo inspirerend vind aan haar ideeën is dat ze het potentieel hebben om de theaterwereld te overstijgen. Neem nu de kleine en grote dramaturgie. In feite kan iedereen deze filosofie toepassen in zijn eigen werkveld. Wat je doet op de werkvloer staat in verbinding met de maatschappelijke werkelijkheid en het ene heeft effect op het andere en vice versa. Uiteindelijk ben ik niet in de theaterwereld terechtgekomen, maar in een bibliotheek waar ik mee het beleid uitstippel, waarbij ik in contact kom met veel verschillende mensen die ik samen breng binnen een project, die anders elkaar niet zouden ontmoeten. Het mooie einde dat ik in mijn hoofd had ging niet door. Toch blijkt mijn werk in de bibliotheek dichter bij Van Kerkhovens gedachtegoed te liggen dan ik oorspronkelijk dacht. Het zoeken naar verbindingen, het nadenken over de sector, het kritisch herzien van oude ideeën en dergelijke denkoefeningen vormen dagelijkse kost voor mij. Het besef dat wat ik doe in de bibliotheek in verbinding staat met de wereld errond doet me denken aan de kleine en grote dramaturgie.

In deze tekst neemt Van Kerkhoven ‘afscheid’ van haar oude waarden, het marxistische gedachtegoed, maar ze laat ze niet volledig los en ze verwelkomt nieuwe inzichten en methodes om over theater te schrijven. Ze lijkt het politieke wat losgelaten te hebben, maar ze zal niet toelaten dat het kapitalistische winstdenken het theater overneemt. Daarom benoemt ze dit nadrukkelijk in haar tekst en betreurt ze dit. Ze laat deze eenduidige theorie meer en meer los omdat ze beseft dat de wereld almaar complexer wordt. In het slot van haar essay stelt ze dat kunstenaars kunnen helpen om die complexiteit te ontcijferen. Ze spreekt over “de steeds veranderende maatschappelijke context” en daarom is er volgens haar nood aan uitspraken binnen een grote dramaturgie. De essays van Van Kerkhoven, meer bepaald haar verbindende taal, zouden een inspiratie kunnen zijn voor hedendaagse opiniemakers of anderen die iets wensen bij te dragen aan een bepaald maatschappelijk debat. Zeker in de maatschappij van vandaag met een overwegend populistisch discours. Het is opvallend dat van de teksten die tijdens de polemiek

over dramaturgie verschenen vooral Van Kerkhovens essay overeind blijft. In ieder geval lijkt me dit een concreet voorbeeld te zijn van hoe een conflict menswaardig kan verlopen, als in de tegenstelling niet uit de weg gaan, maar de opponent in zijn waarde laten. Want meer dan ooit is er nood aan elkaar respecterende tegenstanders, een verbinding tussen theorie en praktijk en een grote dramaturgie. Meer dan ooit is er nood aan de teksten van Marianne Van Kerkhoven.

Geciteerde werken

Crombez, Thomas. "De Werkgroep Vormingstheater van de VUB (1977-1986). Een theaterdiscours geanalyseerd via woordfrequenties." *Documenta* 26:2 (2008): 127-144.

De Smet, Sofie, et al. "'En plots ben ik een individu...'. De fluctuerende functie van dramaturg-als-onderzoeker en onderzoeker-als-dramaturg." *Documenta* 36:1 (2018): 110-55.

De Vuyst, Hildegard. "Een dramaturgie van het gebrek: Paradoxen en dubbelzinnigheden." *Etcetera* 17:68 (1999): 65-66.

Dieleman, Cock, et al. *Inleiding in de dramaturgie*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020

Meuleman, Bart. "Bericht aan de dramaturg: opkrassen!" *De Witte Raaf* 75 (1998): 15.

Melens, Kurt. "Bericht aan Bart Meuleman: Cut the Crap, Act Now!" *De Vlaamse Gids* 82:4 (1998): 48-50.

Van Kerkhoven, Marianne. "Van de kleine en de grote dramaturgie. Pleidooi voor een 'interlocuteur'." *Etcetera* 17:68 (1999): 67-69.

Van Kerkhoven, Marianne. "The ongoing moment." *Sarma*, 23 mei 2009. <http://sarma.be/docs/2836>. Laatst geraadpleegd op 30/10/2021.

Van Kerkhoven, Marianne. *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*. Leuven: Van Halewyck, 2002.

**In de gefragmenteerde
maatschappij lijkt de kunst
zich aan de fragmentering
aan te passen; ze aanvaardt
het om 'uiteen te spatten',
om zich zelf te buiten te
gaan, om andere maat-
schappelijke terreinen en
groepen op te zoeken en
zich daarmee te verbinden.**

Marianne Van Kerkhoven

*"Wanneer is er een pad?" Listen to the Bloody
Machine, 2012, 31-32 .*

Waar is de internationale droom?

De toekomst van de podiumkunsten over de grens

-- Anoek Nuyens --

In het werk van Marianne Van Kerkhoven loopt als een rode draad de behoefte naar internationalisering. Zo was ze de motor achter *Theaterschrift*, een blad dat in samenwerking met Europese partners in vier talen werd uitgegeven, was ze regelmatig betrokken en te gast bij internationale congressen en behandelde ze in haar essays het werk van kunstenaars over de hele wereld. Ook benadrukte ze het belang van een levendige uitwisseling tussen de Belgische en Nederlandse sector. Inmiddels is er veel veranderd. Zo is de uitwisseling tussen onze buurlanden niet meer zo vanzelfsprekend als een aantal decennia geleden. En vanuit ecologische hoek klinkt ook de nodige kritiek. Want hoe verantwoord is het in tijden van een klimaatcrisis om voorstellingen de wereld over te laten vliegen? En in hoeverre voegen voorstellingen uit andere landen nog iets toe nu onze steden zo internationaal en cultureel divers zijn? Het zijn vragen die ons uitnodigen na te denken over het huidige internationale veld. Op welke waarden is dat veld gebouwd, welke nieuwe dromen dienen zich aan en wat kunnen we daarin leren van Mariannes inzichten?

Kernwoorden: internationaal, klimaatcrisis,
podiumkunsten

Een paar jaar geleden besloten twee vrienden te emigreren naar Chili. Het stuk land waar ze hun oog op hadden laten vallen wilden ze niet alleen gebruiken om te wonen, maar ook om een residentie te ontwikkelen voor kunstenaars. Ze beoogden met deze residentie kunstenaars van over de hele wereld meer bewustzijn bij te brengen over de schoonheid van de natuur en de gevolgen van klimaatverandering. Een prijzenswaardig en nobel streven wat mij betreft. Maar er was ook iets. Want was het niet gek om kunstenaars van over de hele wereld in te vliegen om ze bewust te maken van klimaatverandering?

Natuurlijk was een natuurgebied in Chili niet hetzelfde als, ik zeg maar wat, de Veluwe of de Ardennen. Dus ergens snapte ik wel dat de ervaring daar niet hier na te bootsen was. En er vlogen toch ook milieuactivisten en klimaatwetenschappers de wereld over om lezingen en conferenties te geven? Gek genoeg merkte ik dat de gedachte dat een klimaatwetenschapper het vliegtuig instapt voor een lezing me minder dwars zat dan een kunstenaar op weg naar een residentie. Waarom eigenlijk? Omdat een klimaatwetenschapper kennis overbrengt en daarmee impact genereert? Omdat een residentie iets vrijblijvends heeft? Toen ik er langer over na dacht, merkte ik dat er een andere reden aan ten grondslag lag. Iets wat ik al een tijd voel sluimeren door mijn eigen ervaringen als theatermaker met Europese netwerkbijeenkomsten, festivals en residenties en het best te omschrijven is als een existentiële twijfel over het nut en de functie van de huidige staat rond culturele uitwisseling en internationalisering binnen de podiumkunsten.

Best gek eigenlijk, want tijdens mijn studie (2004-2009) was dat wel anders. Ik wilde toen juist de hele tijd weg uit Nederland. Ik ging Theaterwetenschap studeren in Berlijn, ik bezocht het liefst internationale festivals zoals Kunstenfestivaldesarts en de Internationale Keuze en ging uiteindelijk stage lopen bij Marianne in Brussel. Haar grootste prestatie op werkgebied, antwoordde ze toen ik daar naar vroeg, was *Theaterschrift*, het eerste internationale blad binnen de podiumkunsten dat in vier talen verscheen.

Ik was zelf nog een kleuter toen het eerste nummer van *Theaterschrift* begin jaren 1990 verscheen, maar als ik mensen erover hoor spreken die wel oud genoeg waren om het te lezen, was het ook iets bijzonders. In die tijd had ieder land zijn eigen blad. In Nederland had je *Toneel Theatraal*, in België *Etcetera* en in Duitsland *Theater*

Heute. Die bladen kon je los van elkaar kopen, maar er was niet of nauwelijks sprake van een internationaal discours waar dramaturgen, kunstenaars en schrijvers samenkwamen om te reflecteren op hun werk en verbanden te leggen tussen voorstellingen en trends.

Er was wel sprake van een opkomende internationale scène. Ritsaert ten Cate richtte in 1965 in een boerderij bij Loenersloot het Mickery Theater op waar het Nederlandse publiek kennis kon maken met de (internationale) avant-garde uit bijvoorbeeld New York en Japan (Theaterencyclopedie). En dat had volgens dramaturg Anja Krans, die tegenwoordig bij het Fonds Podiumkunsten verantwoordelijk is voor de internationale promotie van de Nederlandse scenische podiumkunsten, een grote impact op Nederlandse makers. Volgens Krans zou het montagetheater van Gerardjan Rijnders uit de jaren 1980 en 1990 nooit bestaan zonder de invloed van de New Yorkse Woostergroep, die veelvuldig te gast was bij het Mickery Theater.

In Brussel had je als tegenhanger het tweejaarlijkse Kaaitheterfestival waar internationale voorstellingen te zien waren. Van Kerkhoven:

Het Kaaitheterfestival was een tweejaarlijks festival waar internationale groepen uitgenodigd werden. In de periode van 1977 tot 1985 zijn er (tweejaarlijks) vijf festivals geweest. Je moet je daarbij inbeelden dat de situatie toen ongelooflijk verschilde met die van nu. Dat festival was één van de weinige gelegenheden waarop wij hier in Vlaanderen buitenlands werk te zien kregen. We kunnen ons dit vandaag nog nauwelijks voorstellen. De kennismaking met buitenlands werk heeft een heel sterke impact gehad op het Vlaamse theater. (Groot-Nibbelink [p 72]).

Steden die toen een hoofdrol speelden in die uitwisseling waren New York, Brussel, Amsterdam en Berlijn. Inmiddels is dat anders, vertelt Anja Krans me. Waar eerst vooral de verbinding werd gezocht met Westerse landen, was er de afgelopen decennia aandacht voor het opbouwen van relaties en uitwisseling met niet-Westerse landen.

Inmiddels is er sprake van een wereldwijde afzetmarkt: Ivo van Hove speelt in Seoul, Dries Verhoeven in Rio de Janeiro, Lotte van den Berg in Kinshasa en hier kun je voorstellingen bezoeken uit

Soedan, Libanon en China. Internationalisering is uitgegroeid tot een serieus begrip binnen de podiumkunsten. Toch staat het op de tocht. Want waar internationaal beleid eerder kon rekenen op een vanzelfsprekende positie binnen de Nederlandse podiumkunsten begint die vanzelfsprekendheid af te nemen. Onder druk van nationalisme en rechtse politiek zijn de kunsten in het algemeen en in het bijzonder het internationale veld steeds meer onder druk komen te staan (Leysen). Het zou teveel geld kosten, te weinig publiek trekken en beter uitgegeven kunnen worden aan 'eigen' artiesten.

Je kan je afvragen of dat echt klopt. Want behalve uitgaven, genereren Nederlandse kunstenaars die in het buitenland spelen ook inkomsten. En veel internationale festivals kennen een trouwe publieksgroep die steeds terugkomt, net als andere subgenres binnen de kunsten. Hoewel het interessant is na te denken over publiek en het de moeite waard is geldstromen te onderzoeken, is de vraag of dat de meest interessante speerpunten zijn als het gaat over de huidige staat en de toekomst van internationalisering. Er is op dit moment zoveel gaande op internationaal en maatschappelijk vlak. Denk aan de coronapandemie, de opkomst van sociaal media, digitalisering, (jonge) theatermakers die zich steeds activistischer uitspreken en bijvoorbeeld niet meer willen vliegen vanuit ecologisch oogpunt.

Zo zijn er recente statements van De Warme Winkel (Rijghard) en Benjamin Verdonck die oproepen tot een meer duurzaam en CO2-neutraal beleid zowel binnen als buiten de grenzen (Verdonck). En is er het openlijke statement van de Franse choreograaf en danser Jérôme Bel om nooit meer te vliegen (De Somviele). 25 jaar toerde Bel de wereld rond en nu repeteert hij via Skype als hij wordt uitgenodigd voor een internationaal festival zonder er zelf bij te zijn.

Je kan je ook afvragen wat 'internationaal' in deze huidige gemediatiseerde wereld nog betekent. Is er nog wel sprake van een duidelijke grens tussen het externe (het internationale perspectief) en het interne (het lokale perspectief)? Lijken steden als Berlijn, Buenos Aires of Brussel niet steeds meer op elkaar? Zien we niet allemaal dezelfde Tiktokfilmpjes die viraal gaan? Kijken we niet allemaal dezelfde series op Netflix? En lezen we dezelfde bestsellers? Hoe anders zijn we nog van elkaar? Moeten we de hele wereld niet als een sector gaan beschouwen en op die manier ook het begrip 'internationale kunst' of 'internationaal veld' loslaten?

En dan was – en is – er nog het coronavirus dat ons via steeds terugkerende lockdowns dwingt onze internationale ambities te herzien. Volgens kunstcriticus Alex Burghoorn lijkt het erop dat na decennia van culturele globalisering de kunsten nu een tegengestelde beweging (moeten) maken en er een tijdperk van cultureel regionalisme aanbreekt (Burghoorn). “We keren terug naar de wereld om ons heen”, zegt Charles Esche, directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven die door Burghoorn in zijn stuk wordt aangehaald. “We moeten de diepte van het lokale zoeken, die is lang genegeerd.”

Maar hoe dan? Hoe richt je je op het lokale als je een groot internationaal festival bent? Hoe onderhoud je een internationale scène als er steeds de onzekerheid is dat luchtruimen gesloten worden en landen op slot gaan? De antwoorden op die vragen liggen verscholen in de wereld rondom de kunsten. Zo biedt de ontwikkeling van digitalisering een interessant perspectief. Kijk bijvoorbeeld naar de successen die ITA afgelopen twee jaar boekte met hun kwalitatief hoogwaardige livestreams. Wouter van Ransbeek, voormalig directeur van het Internationaal Theater Amsterdam (ITA) en een van de aanjagers hiervan sprak erover tijdens het afgelopen Paradisodebat:

Er is een geheel nieuw subgenre ontstaan – theatrale film of digitaal theater – dat niet minderwaardig is aan het spel op de bühne en ook niet kannibaliseert op voorstellingen. Virtuele podia moeten niet beschouwd worden als tijdelijke oplossing maar als aansluiting bij de toekomst. [...] Nederland loopt voorop in digitalisering maar zou ook een leidende rol moeten spelen in de digitale kunstwereld. (Van Ransbeek)

Aan het begin van de coronapandemie stond ik, net als anderen, nogal sceptisch tegenover digitale theatrale uitingen en livestreams. Ik zag het als mindere versie van ‘echt’ theater en bovendien als een bedreiging. Zoals de opkomst van film en televisie in de vorige eeuw ook als bedreiging werd gezien. Maar ik ben er anders over gaan denken door de ervaring met mijn eigen voorstelling *De zaak Shell*. Naast de gangbare voorstelling zonden we ook een hoogwaardige livestream uit en mochten we een verfilming maken voor de NPO (Nederlandse Publieke Omroep). En hoewel ik me afvroeg of er dan nog wel mensen naar de voorstelling zouden komen, gebeurde juist precies wat Van Ransbeek schetst. De voorstelling werd niet

gekannibaliseerd, maar er ontstonden juist nieuwe kansen. Zo trokken wij veel nieuw publiek (25000 unieke bezoekers) door de livestream van *De zaak Shell* uit te zenden op het journalistieke platform *De Correspondent* (Mommers). En daar bleef het niet bij: scholen en universiteiten meldden zich voor lespakketten waardoor wij toch inkomsten genereerden terwijl de theaters maandenlang op slot waren. En internationaal stonden we ineens op de kaart. Een aantal keer is de livestream over de grens in andere landen met ondertiteling uitgezonden en inmiddels bereiden we ons voor op een Duitse en mogelijk Engelse tournee.

We blijven zelf thuis en werken met lokale acteurs zodat de voorstelling ook daadwerkelijk lokaal kan wortelen. Een beetje zoals binnen de musical al jaren gebeurt, waar ook per land een voorstelling los van de oorspronkelijke acteurs door iedereen gespeeld kan worden. Deze pragmatische manier van werken is vooral interessant voor de groep die niet wenst te vliegen vanuit klimaatogpunt. Maar daarmee is er nog geen sprake van een nieuw visionair perspectief voor het internationale veld. De echte grotere stip op de horizon moeten we elders zoeken. Marianne Van Kerkhoven zou zeggen: in de wereld om ons heen, dan met name bij jonge mensen omdat zij die nieuwe wereld het beste aanvoelen en vormgeven.

Als je specifiek naar die groep kijkt zie je een interessante ontwikkeling opkomen. Jonge makers definiëren hun praktijken als hybride en als co-creatief. In plaats van zich terug te trekken in een gesloten netwerk of kunstbubbel en zich van land naar land en festival naar festival te verplaatsen, zoeken ze verbindingen met maatschappelijke partijen en nieuwe podia. Ze breken uit hun genre en maken niet alleen voorstellingen, maar ook muziekconcerten, podcasts, films, videoclips en boeken. Ze bewegen zich vrij door de samenleving en verbinden zich aan plekken en mensen die ze interessant vinden en dat zijn niet perse collega kunstenaars.

Dit is een kleine beweging die zich al enige tijd binnen de podiumkunsten, maar ook daarbuiten in de beeldende kunst en de muziek manifesteert. En er rukken steeds meer initiatieven op die deze beweging proberen te faciliteren, zoals The Turn Club van componist Merlijn Twaalfhoven en De Sociaal Creatieve Raad waar vijftig vertegenwoordigers van diverse maatschappelijke netwerken en kunstenaars zijn aangesloten. Het werpt een interessant perspectief

op internationaal beleid dat juist vaak naar binnen is gericht. Naar gesloten netwerken, afgelegen residenties en internationale festivals waar je niet van het terrein afkomt omdat je ergens maar kort bent en eigenlijk meteen weer door moet naar het volgende festival. Dat is ergens ook logisch: er toeren internationaal gezien nog veel grote gerenommeerde gezelschappen die al heel wat jaren meedraaien en het gewend zijn zo te opereren. Maar het zou een interessante en uitdagende exercitie zijn om na te denken over een internationaal festival of platform waar die relatie met de maatschappij centraal staat. Waar je als kunstenaar niet naartoe gaat om enkel je werk te tonen, maar waar je aanwezigheid meer betekent dan dat. Denk bijvoorbeeld aan het initiatief dat het Sandberg Instituut een aantal jaar geleden opzette. In samenwerking met wetenschapper Bruno Latour organiseerden zij in 2015 tijdens de officiële klimaatop in Parijs een artistieke klimaatop. In een verblijf pal naast de officiële top kwamen wetenschappers, activisten en kunstenaars samen om ideeën en statements uit te wisselen die uiteraard veel radicaler waren dan wat er tijdens de echte top besproken werd. Ze trokken veel aandacht met een eigen radiostation, een livestream, verschillende acties op straat en publicaties. Zo zijn er tal van plekken en onderwerpen te verzinnen waar je graag kunstenaars bij zou willen betrekken. Kunstenaars kunnen mensen samenbrengen, kunnen hardnekkige opvattingen doen wankelen. Juist omdat ze toeschouwers niet alleen in het hoofd, maar ook het hart en het lichaam raken.

Om de toekomst van internationalisering te waarborgen, zullen we op zoek moeten gaan naar radicaal andere vormen. En die vormen liggen misschien wel niet in de kunstwereld zelf, maar in de uitwisseling en ontmoeting tussen kunst en samenleving. Om erachter te komen hoe die ontmoeting eruit ziet, zullen we de tijd moeten nemen om de wereld in te trekken. Om te kijken en op te schrijven wat we zien. Net als Marianne dat deed met *Theaterschrift*. In een interview met Liesbeth Groot-Nibbelink zegt ze daarover dat ze in feite vooral ervaringen van kunstenaars wilden 'ontfutselen' omdat ze nieuwsgierig was naar het stuk theorie wat ze met zich meedragen. Voor toen een revolutionair idee, want we wisten eigenlijk maar weinig over elkaars praktijk en er waren maar weinig plekken waar we elkaar tegenkwamen. Inmiddels weten we veel meer en komen we elkaar overal ter wereld tegen. En gaat het misschien wel niet meer over het ontfutselen van elkaars theorieën en werkwijzen, maar het ontfutselen van wat wij als kunstenaars op globaal niveau in grote maatschappelijke ontwikkelingen kunnen betekenen.

Geciteerde werken

Burghoorn, Alex. "Zullen de kunsten na de coronacrisis meer lokaal geworteld zijn." *De Volkskrant*, 8 mei 2020. <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/zullen-de-kunsten-na-de-coronacrisis-meer-lokaal-geworteld-zijn~b7b0f0cb/> Laatst geraadpleegd 1 juni 2022.

De Somviele, Charlotte. "Soms heb ik het gevoel dat ik in een nachtmerrie leef." *De Standaard*, 7 november 2019. https://www.standaard.be/cnt/dmf20191106_04703992. Laatst geraadpleegd 1 juni 2022.

"Grensverleggend toneel in Boerderij." *Theaterencyclopedie*, 8 december 1965. https://theaterencyclopedie.nl/wiki/Mickery,_Loenersloot. Laatst geraadpleegd 1 juni 2022.

Groot-Nibbelink, Liesbeth. "Het priemaat van de praktijk – in gesprek met Marianne Van Kerkhoven." *Documenta* 35:1 (2022): [p 72]

Krans, Anja. Interview afgenomen door Anoeke Nuyens. Amsterdam, 15 november 2021, opname eigen archief.

Leysen, Frie. "Dankwoord." *Uitgesproken tijdens in ontvangstneming Erasmusprijs 2014*. <https://erasmusprijs.org/prijswinnaars/frie-leysen/dankwoord/> Laatst geraadpleegd 1 juni 2022.

Mommers, Jelmer. "Deze briljante voorstelling helpt je het klimaatdebat te doorgronden." *De Correspondent*, 8 januari 2021.

<https://decorrespondent.nl/11955/deze-briljante-voorstelling-helpt-je-het-klimaatdebat-te-doorgronden-het-gaat-niet-over-schuld-maar-over-verantwoordelijkheid/1024807681590-74bf3c5a>. Laatst geraadpleegd 1 juni 2022.

Rijghard, Ron. "Vincent Rietveld gaat uitstootvrij met de fiets op theatertour." *NRC Handelsblad*, 11 november 2020. <https://www.nrc.nl/nieuws/2020/11/11/ik-kan-me-voorstellen-dat-ik-een-leven-als-boer->

[leid-a4019618](https://www.nrc.nl/nieuws/2020/11/11/ik-kan-me-voorstellen-dat-ik-een-leven-als-boer-leid-a4019618). Laatst geraadpleegd 1 juni 2022.

"Grensverleggend toneel in Boerderij." *Theaterencyclopedie*, 8 december 1965. https://theaterencyclopedie.nl/wiki/Mickery,_Loenersloot. Laatst geraadpleegd 1 juni 2022.

Van Ransbeek, Wouter. *Lezing uitgesproken tijdens het Paradisodebat 2021*. Paradiso, 29 augustus 2021. <https://www.kunsten92.nl/event/paradisodebat/>. Laatst geraadpleegd 1 juni 2022.

Verdonck, Benjamin. "Handvest voor een actieve medewerking van de podiumkunsten aan een transitie naar rechtvaardige duurzaamheid." *Toneelhuis*, 1 september 2012. <https://www.toneelhuis.be/nl/programma/handvest/>. Laatst geraadpleegd 1 juni 2022.

De teksten van Marianne Van Kerkhoven zijn vrij herbruikbaar, overeenkomstig de bepalingen van de Creative Commons-licentie Naamsvermelding – Niet commercieel – Geen afgeleide werken 3.0 Unported (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.nl>).

Commercieel gebruik zal onder deze licentie verstaan dienen te worden als elk gebruik dat gericht is op of leidt tot geldelijke compensatie voor de licentienemer.