

## DE DRAMATURG OF HET THEATERKIJKEN ALS TWEERICHTINGSVERKEER

Stefaan VANDELACLUZE

De programma's en jaarbrochures van onze theaters vermelden behalve de auteur, regisseur, acteurs en scenograaf ook steevast de dramaturg. Wat hij uitvoert of in ideale omstandigheden binnen het theater zou kunnen doen, lijkt echter 'niemand' precies te weten.

De term 'dramaturg' refereert direct aan het begrip 'dramaturgie', maar dit is onder meer in Frankrijk aanleiding geweest tot een grote verwarring tussen de theaterauteur en de dramaturg. Beide functies zijn evenwel met elkaar verwant. Zo zijn vele dramaturgen tijdens hun loopbaan auteur geweest of werden ze dit achteraf (bv. Botho Strauss). Beide activiteiten zijn, zoals we zullen zien, in hun ideale verwezenlijking dramaturgisch te noemen.

De woorden 'dramaturgie' en 'dramaturg' vinden hun oorsprong in het Grieks. Volgens de Franse theatermaker Vitez (1930-1990) is de dramaturg die we in het westers theater her en der aantreffen een verkeerde invulling van dit antieke concept.<sup>1</sup> Hij fulmineerde vaak vanuit zijn slogan *théâtre élitaire pour tous* tegen het 'nieuwe' verschijnsel 'dramaturg'. Vitez verweet de dramaturgen daarbij dat het theater waar ze aan meewerkten juist veel te elitair en vooral te gesloten was. Een probleem waarmee hij zonder dramaturgen ook kampte. Hoezeer hij ook wou dat het theater een feest voor iedereen zou betekenen, zijn producties bleven steeds op de grens tussen estheticisme en theater voor allen balanceren: "la recherche de nouvelles formes d'expression ne parle pas au public le plus large".<sup>2</sup>

Tijdens de woelige jaren 1960 werd in het theater het publieksdebat voor geopend verklaard. Dit had tot gevolg dat er her en der dramaturgen werden aangevraagd. De openlijke en algemene belangstelling taande echter nogal vlug, maar recent laaiden de discussies in alle hevigheid op met initiatieven als 'de theaterfabriek' van Toneelgroep Amsterdam, het manifest van de jonge Franse theatermaker-directeur Stanislas Nordey *pour un théâtre citoyen* in het Théâtre Gérard Philipe te St.-Denis, enz. Hij schrijft :

Pour que le citoyen puisse considérer le moment de la venue au théâtre comme un geste simple, nécessaire, une joie, un petit bonheur, il faut

reconsidérer la façon dont le théâtre s'adresse à lui. Pour que le théâtre public garde une identité forte, il faut réaffirmer ses missions, ses enjeux et savoir raconter en quoi, pour quoi et pour qui il est fondamental qu'il existe, qu'il se fortifie.<sup>3</sup>

Het theater, zeker als het zich tot de bevolking in haar totaliteit richt, neemt de taak op zich om maatschappelijk relevante voorstellingen te programmeren<sup>4</sup>. Het publiek, een conglomeraat van verschillende maatschappelijke standen en intellectuele niveaus, kan jammer genoeg nooit in zijn volledigheid - voor zover we zo iets kunnen omschrijven - worden benaderd. De eigenheid van het theater staat dus soms zijn doelstellingen in de weg. De dramaturg wordt hierdoor door velen, wegens zijn zogenaamd intellectualisme, met een scheef oog bekeken<sup>5</sup>. Hij wordt gezien als iemand die de 'juiste' interpretatie denkt in pacht te hebben. Afwijkende visies zijn fout, het publiek moet denken zoals hij dit in het programma heeft neergeschreven. De voedingsbodem voor deze eenzijdige en enge interpretatie is reeds te vinden in het vooroorlogse Duitsland.

### **De geboorte van de dramaturg en het bewuste publiek**

De 'dramaturg' is oorspronkelijk een typisch Duits fenomeen. Het hangt samen met twee kenmerken in de Duitse theatertraditie.<sup>6</sup> Ten eerste beschikt dit land reeds lang over heel wat gesubsidieerde theaters. Dit resulteerde in grote geïnstitutionaliseerde theatergezelschappen, die zeer veel producties per jaar op hun affiche hebben. Doordat ze elkaar noodgedwongen in een ijtempo opvolgen, moeten die vooraf grondig worden voorbereid. De dramaturg moet zich van deze voorbereidende taak kwijten. Wanneer de regisseur een bepaalde tekst op het toneel brengt - de Franse term 'metteur en scène' zou hier exacter zijn - werkt de dramaturg reeds aan de volgende productie. Als de acteurs de voorstelling avond na avond brengen, vindt er een uitwisseling in verband met de volgende productie plaats tussen regisseur en dramaturg. Daarna verlaat de dramaturg langzaam het repetitieproces ten voordele van de inbreng van de acteurs. Hij komt af en toe nog eens kijken om te waken over het 'oorspronkelijke concept'. Zo was het theater institutioneel mooi georganiseerd in Duitsland. Recent blijft er echter van dit schema niet veel meer over.

Ten tweede is het theater met het Duitse classicisme een instelling geworden die zichzelf duidelijk educatieve taken oplegde. De voorloper van de dramaturg kreeg de taak te waken over die doelstellingen. Tegen het einde van de negentiende eeuw opperde Otto Brahm binnen *Die Freie Bühne* dat er literaire kwali-

teit voor een groot publiek moest worden gebracht. Het was de taak van de dramaturg om dit hoofdzakelijk conventionele repertoire aan te reiken en te voorzien van de nodige ruggensteun. Vervolgens heeft het beroep een grote impuls gekregen binnen de theatervisie van Brecht. Het schouwtoneel stond nu nog sterker ten dienste van kennis en instructie. Het nazisme heeft echter misbruik gemaakt van deze inhoudelijke 'bewaker' in de toneelwereld. Het ideologische theater dat Brecht voorstelde, gaf de dramaturg een stevige plaats in de schouwburg. Het was dan maar een kleine stap om de dramaturgen die werkzaam waren in de theaters die, zoals reeds aangegeven, sterk gesubsidieerd werden, om te vormen tot controleurs van een 'politiek' gedachtegoed, ze de opdracht te geven de theaters de 'goede zaak' te laten dienen. Het is onder meer ook daardoor dat het werk van de dramaturg in een negatief daglicht kwam te staan.

Door de expansie van het theater in Duitsland ontstond er behoefte aan een nieuwe institutionele structuur. Jean-Marie Piemme ziet het ontstaan hiervan niet zozeer als het gevolg van de financieringsinspanningen van de Duitse overheid, maar als een antwoord van het esthetische veld op de gewijzigde economische en ideologische omstandigheden sinds de achttiende eeuw.<sup>7</sup> In die eeuw treedt er een verzelfstandiging van de esthetische sfeer in. Ze wordt niet meer geregeerd en gedirigeerd door autoriteiten van buitenaf zoals bijvoorbeeld de koning. De kunstproductie krijgt een eigen specifieke markt, met een principe van interne autonomie. De toneelpartituur is nu de materialisatie van het esthetisch object van de auteur, niet meer een legitimatie van de machthebber. De verpersoonlijking van de kunstschepping betekende het einde van de suprematie van de opdrachtgever. Zoals alles binnen de modernistische esthetica, moet ook het theatrale kunstwerk worden erkend om wat het zelf is. Hierdoor verschuift de aandacht naar de fabricatie, de orde en de opbouw van het artistieke product. De dramaturg wordt hier bekwaam geacht een waardeoordeel uit te spreken.

Het principe van de autonomie kan tegenwoordig niet zomaar worden aangevoerd ter legitimatie van de dramaturg. Aan het einde van de achttiende eeuw hebben verschillende filosofen alles in het werk gesteld om de zelfstandigheid van het esthetische te bevestigen. Ze deden een poging om te bewijzen dat het esthetische onafhankelijk is van het begeren, van de morele plicht en van de kennis. In het begin van de negentiende eeuw gingen sommige auteurs zelfs zover dat ze stelden dat kunst enkel en alleen zelfexpressie is. Schleiermacher beweerde in zijn lezingen in Berlijn dat die zelfexpressie het zelfbewustzijn is en meteen ook zelfbewustwording, een uiting van emotie dus, waarbij de communicatie geen essentieel element is. Hij ligt hiermee aan de basis van het estheticisme. De artis-

tieke productie wordt volgens hem niet gedreven of veroorzaakt door doeleinden buiten haarzelf of die extern worden opgelegd (de koning in de stelling van daarjuist). De kunst werd in die tijd als sui generis bestempeld. De opinie van Freud en de zijnen die kunst opvatten als een sublimatie van psychische problemen sluit hierbij aan. De romantiek en de beweging van de kunst om de kunst gaan ook die richting uit. Hier ging de kunstenaar zichzelf doelbewust buiten de maatschappij stellen. De kunst werd inderdaad 'volledig' autonoom, maar op hetzelfde ogenblik rezen vragen over de relatie tussen de kunstenaar en de wereld waarin hij noodgedwongen leeft. Dit zijn vragen die o.m. door Oscar Wilde werden gesteld en waar de kunstwereld nog steeds mee af te rekenen heeft. We kunnen hier weerom de initiatieven als die van *pour un théâtre citoyen* vermelden. De kunst, en het theater in het bijzonder, worden immers geconfronteerd met een publiek. 'Postmoderne' experimenten als die van het Onafhankelijk Toneel (*Kollektie Timmers*) hebben duidelijk aangetoond dat het theater enkel en alleen bestaat bij gratie van het publiek. Erika Fischer-Lichte heeft gelijk als zij volgende definitie benadrukt: "Theater ereignet sich, so hatten wir festgestellt, wenn es eine Person A gibt, die X verköpert während S zuschaut".<sup>8</sup> Er kan dus pas sprake zijn van theater als het wordt 'genuttigd' door een publiek.

Zo autonoom blijkt ons esthetische veld dus niet. Zelfs de toneelschrijver kan niet ontsnappen aan de druk van zijn maatschappij. De auteur mag dan wel aan niemand nog verantwoording verschuldigd zijn, hij moet zich verantwoorden ten opzichte van zichzelf en hij wordt gedwongen, of hij dat nu wil of niet, om in een bepaalde gemeenschap te leven. Het is dus wellicht juist te stellen dat het esthetische veld sinds de achttiende eeuw heel wat vrijheden heeft verworven, maar geen autonomie. De dramaturg kan dan inderdaad gezien worden als de persoon die deze vrijheden probeert te verklaren. Zijn oorsprong kan dan wel voor een groot deel te vinden zijn in die verhoogde vrijheid van het esthetische domein, zijn legitimatie moet eerder worden gezocht in het ontstaan van een bewust publiek.

Grotowski stelt zich in *Naar een Sober Theater* de vraag naar het aandeel van de toeschouwers. Er is volgens hem minstens één toeschouwer nodig om over een voorstelling te kunnen spreken. Daarom kan hij het theater definiëren als "wat er plaatsvindt tussen acteur en toeschouwer".<sup>9</sup>

Het theater is geen tekstueel gegeven, maar een pragmatische aangelegenheid. In die pragmatiek is het toneel tweeledig: er is de productie en de receptie. De transactie tussen beide is dialectisch. Ze hebben elkaar nodig. Een productie kan

pas worden gerealiseerd met een perspectief op een potentiële ontvanger.<sup>10</sup> Er moet door de theatermaker altijd rekening worden gehouden met het publiek. Volgens Adorno mag de band tussen de kunst en de maatschappij evenwel niet gezocht worden in die sfeer van receptie. De link tussen beide is te vinden in de productie. Om dus "de toeschouwer de wereld in zijn handen te laten nemen", zoals Strehler<sup>11</sup> het uitdrukt, moet er een band worden gelegd tussen enerzijds de receptie en anderzijds de productie. Die link bestaat in het versmelten van enerzijds de realiteit van de toeschouwer in de ontvangst en anderzijds het bestaan van het publiek, als representatie van 'de' maatschappij, in de zender. Dit systeem ligt aan de basis van elke vorm van herkenning en identificatie, of die nu gewild is of niet.

Het doel van het theater kan trouwens moeilijk ergens anders dan bij het publiek worden gezocht. De actie van de intrascenische ruimte gebeurt met het oog op de extrascenische ruimte.<sup>12</sup> Tijdens de voorstelling vindt er een dimensieverruiming plaats naar die toeschouwersruimte.

Als men de relatie tussen het theater en het publiek bestudeert dan moet men zich verdiepen in de theatersociologische studies. Deze zijn natuurlijk erg theoretisch en niet direct toepasbaar en bruikbaar voor de acteur op het toneel. Hier kan de dramaturg heel wat werk verrichten. Een groot deel van zijn taak bestaat erin de informatie zo te kneden dat de regisseur en de acteurs ze kunnen gebruiken tijdens het maken van de productie. Hij heeft meer afstand ten opzichte van dit werk op de planken. Hierdoor is hij goed geplaatst om juist met die theater-sociologische theorieën in gedachte de rol van de 'eerste toeschouwer' te vervullen. Bovendien staat de dramaturgische dienst meestal in voor de briefwisseling met de toeschouwers. De dramaturg is aldus het best op de hoogte van de samenstelling van het publiek. Hij kan hierdoor een prognose maken of de voorstelling zal overkomen op hen of niet. De meeste dramaturgen wijzen dan ook op hun educatieve functie. Deze is tweeledig: ze instrueren en helpen de acteurs en de regisseur waar dat kan en ze staan ten dienste van het publiek. Het zijn ook voornamelijk de toeschouwers die de teksten van de dramaturg in het programma lezen.

Het is daarbij wel zo dat het gros van de toeschouwers naar het toneel komt om zich te ontspannen. Toch mag het theater niet volledig vrijblijvend zijn. De directe politieke relevantie van het theater mag dan niet zo hoog zijn, binnen de muren van de toneelzaal wil het publiek graag keuzes maken. De opdracht is dus de toeschouwer te raken binnen de wereld van het schouwtoneel. Het theater is

binnen zijn muren zonder twijfel een politieke aangelegenheid en als gebouw is het dit ook in de stad.<sup>13</sup>

Net als voor iedere politieke act is het voor het theater ook belangrijk dat zijn boodschap overkomt. Voor Veldman is de voornaamste taak van de dramaturgie het helpen opbouwen van een samenhangend geheel gericht op de ogen van de toeschouwer.<sup>14</sup> Vroeger was dit publiek minder belangrijk. In de negentiende eeuw veranderden de economische verhoudingen en naast de traditionele aristocratie, ontstond er een ander theaterpubliek van vooral de zogenaamde 'nieuwe rijken'. Nadien werden er ook pogingen ondernomen om de weg naar de 'grote' theaters voor de armere bevolking te vergemakkelijken. Deze ondernemingen kenden hun bloei met bv. de talrijke massaspektakels in diverse Europese landen. Zeker in het toenmalige Rusland en Duitsland was dit het geval. Meyerhold kende het publiek reeds het hoogste belang toe: "Les intérêts de la salle sont d'une importance capitale".<sup>15</sup> Ook in Groot-Brittannië, waar de invloed van de staat op het culturele leven minder uitgesproken was, waren er toen reeds acties als het 'People's Palace' geweest. Dit was een organisatie, aan het einde van de negentiende eeuw in het leven geroepen in het East End van Londen, die het in contact brengen van de werkende klasse met cultuur als hoofddoel had. We kunnen specifiek voor het theater ook de 'Volksbühne' in Duitsland en gelijkaardige initiatieven in de meeste andere Europese landen aanhalen. Het is in die periode dat het 'bewust publiek' is ontstaan. De dramaturg die eerst de taak had de tekst van de 'vrijgevochten' auteur te bestuderen en klaar te stomen voor het theater, heeft er vanaf dat moment de taak van de publiekswerking bijgekregen. Het publiek kwam niet meer 'vanzelf' naar het theater. Het 'statustheater' verloor zijn kracht en het was nu aan het theater om zelf actief een publiek te zoeken.

Met betrekking tot het publiek heeft elk theater dus een belangrijke functie te vervullen. Het publiek is nu een belangrijk onderdeel geworden van het theatrale proces en het theater moet daar dan ook rekening mee houden, wil het begrepen worden. Her en der stellen de theaters zich de vraag waarom het publiek het laat afweten. De oorzaak kan misschien worden gevonden in het feit dat het publiek zich wil terugvinden in wat het ziet. De dramaturg die enige afstand bewaart tot wat er zich op de planken afspeelt, is daarom de juiste man om de signalen van de toeschouwers te begrijpen. Afstand is bovendien voor Marianne Van Kerkhoven<sup>16</sup> iets zeer positiefs. Afstand is voor haar vaak verbonden met de intensiefste gevoelstoestand. De regisseur kijkt ook naar het toneel, maar hij is de maker van het stuk. De dramaturg kijkt op een andere manier, zonder het directe gevoel iets te creëren. Aangezien het publiek een belangrijk deel van het theater



uitmaakt, mag het niet worden genegeerd tijdens de voorbereidingen. De dramaturg is de enige van de artistieke equipe die de rol van de toeschouwer kan 'spelen' voor de première. Hij moet dus vooral in functie van het publiek worden beschouwd en zijn hoofdtaak is dan ook het vertegenwoordigen van die toeschouwers tijdens het repetitieproces. We stellen daarentegen wel vast dat het juist voor het publiek is dat de dramaturg iemand is die zich bezighoudt met teksten.

### **De eigenaardige 'tekstgerichtheid' van de dramaturg**

Vooraleer we de term 'dramaturg' volledig kunnen omschrijven, moeten we stilstaan bij dat andere concept dat er een eigenaardige verhouding toe heeft. Dramaturgie betekent volgens de woordenboeken: de kunst van de dramatische compositie. Dramaturgie betekent daarnaast ook toneelschrijfkunst. Een toneelschrijver construeert zijn tekst, hij bouwt hem op.

De westerse theatertraditie wordt gekarakteriseerd door het feit dat de tekst een essentieel onderdeel is van de theatrale opvoering. Lange tijd<sup>17</sup> werd de (re)presentatie<sup>18</sup> immers als een facultatief onderdeel van het theater gezien. De tekst stond centraal. Dit is radicaal veranderd op het einde van de negentiende eeuw<sup>19</sup>. Het regisseur-zijn werd een erkend 'beroep'. De regisseur werd geacht met een eigen persoonlijke visie een tekst op het toneel te brengen. De Franse term 'metteur en scène' legt de nadruk trouwens op het op de planken brengen zelf.

De tekstuele partituur was een essentieel onderdeel van het theatrale instituut. Met het verstrijken van de tijd evolueerde die houding ten aanzien van de tekst. In de achttiende eeuw reeds werd er doelbewust een persoonlijke interpretatie gegeven aan oudere teksten (bv. *Iphigenia in Tauris* door Goethe in 1787). Tegen het einde van die eeuw won de studie van de geschiedenis in het algemeen aan populariteit. Vanaf de negentiende eeuw werd het opnieuw opvoeren van oude toneelpartituren één van de belangrijkste vormen van tekstproductie in het theater en in het begin van de twintigste eeuw werd dit alleen nog maar aangewakkerd binnen het historicisme. Er werden dus steeds nieuwere interpretaties van 'dezelfde' stukken opgevoerd. Parallel hiermee wijzigde het kijkgedrag. De opvoering werd steeds belangrijker en in de negentiende eeuw resulteerde dit in de geboorte van een nieuwe functie in het theater: de regisseur. In eerste instantie was het de nieuwe kijk op de tekst die belangrijk werd gevonden, daarna werd er een nieuw toneelbeeld bij verwacht, wat dan het ontstaan van de regisseur mee ver-

klaart. In de analyse van de theaterkunst zien we dan een verschuiving van een letterkundige analyse naar een scenografische, die enige tijd geleden haar hoogtepunt kende. Thans valt er een terugkeer naar de tekst waar te nemen. Het is nu niet meer duidelijk welk toneelbeeld er bij een hedendaagse tekst 'hoort'. Vandaar dat vele podiumkunstenaars en commentatoren de tekstpartituur opnieuw als basiselement nemen:

Or, voici que le texte dramatique fait retour, et un retour remarqué: on ne conçoit plus le théâtre uniquement comme espace spectaculaire, mais aussi - de nouveau, quoique de manière tout autre - comme pratique textuelle. Où l'on reparle de théâtralité, mais dans le texte et la langue. Nous devons tenir compte de ce retour de texte (é)mis en scène et de la pragmatique de la scène où ce texte se dit et se dédit.<sup>20</sup>

Hierbij wordt er een groot onderscheid gemaakt tussen de theatertaal en de taal van de toneeltekst. Het is pas na de jaren 1970 dat het theatterteken een zelfstandig statuut krijgt. Vanaf dan is de tijd weer rijp voor de 'herinvoer' van de tekst in het theater.

De tekst wordt anders benaderd en gebruikt in het theater dan in de literatuur. Hier duikt het voornaamste onderscheid op tussen de auteur en de dramaturg, die het gegeven 'tekst' op een andere manier benadert. De vroegere oeverloze discussies of het theater literatuur of spektakel is, verliezen hierbij al hun kracht en hevigheid. De betekenisdragers in het theater zijn veel ruimer en het is onder andere daar dat de functie van de dramaturg bij de opvoering kan - en moet - worden gevonden: hij 'zorgt' ervoor dat de verschillende andere tekengevers niet onbewust de tekst tegenspreken. De dramaturg moet dus op de hoogte zijn van de semiotische complexiteit van het theater.

De schrijfstijl en de vorm moeten worden onderzocht. In de constructie van de tekst zitten immers mogelijkheden verscholen. Vormen zijn evenwel bijzonder afhankelijk van de tijdgeest en dus moet er niet alleen worden gezocht naar een eventuele nieuwe inhoud, maar evenzeer naar een passende vorm hiervoor. Volgens Brecht volstaat het niet om nieuwe dingen te zeggen, ze moeten ook anders worden gezegd. Jean-Pierre Sarrazac onderschrijft dit in zijn analyse van de hedendaagse toneelschrijfkunst. Zich basierend op de studie van Peter Szondi stelt hij dat de vorm van een theaterstuk 'altijd' bepalend is voor de inhoud en dat die zelfs de materiële encenering determineert.<sup>21</sup>



De tekst is voor hem van groot belang, anderen zoals Pavis vinden dan weer dat hij op de laatste plaats komt.<sup>22</sup> Het theater wordt voor deze laatste vooral bepaald door het theatrale discours. De vorm is een term die thuishoort bij de theatertekst, de roman of het filmscenario, de betekenis van het theater wordt door het typische discours van de acteur op de bühne geconstitueerd. De tekst ligt nog steeds aan de basis, want zonder die primaire bron was er überhaupt geen theater. Hier wordt gesteld dat de theatermaker altijd met geschreven woorden werkt, m.a.w. dat er zonder tekst geen theater mogelijk is. Zelfs bij het zogenaamde 'work in progress' is er steeds een uitgesproken of geschreven richtlijn. Paulo Ferreira Lopes, een Portugese componist met heel wat ervaring in het domein van de theatermuziek, stelt dat het volstrekt onmogelijk is om zelfs het minste te creëren zonder gebruik te maken van tekst.<sup>23</sup> Elke aanzet tot zijn werk voor het theater begint met die geschreven woorden. Zonder die tekst kan hij niet werken: juist de mogelijkheid om te kunnen herlezen en de helderheid ervan zijn voor hem noodzakelijk om te kunnen componeren.

De stelling van Pavis duwt de tekst meer naar de achtergrond in vergelijking met de visie van Sarrazac waar die van cruciaal belang is. Rygnaert<sup>24</sup> is van mening dat elke tekst, in tegenstelling tot vroeger, een mogelijkheid biedt tot opvoering. Het is niet in de tekst dat deze potentie verborgen zit, maar in het 'impliciet', dat recent in de theatertekst binnendrong en door Rygnaert tegenwoordig als de belangrijkste zingevoering wordt beschouwd. Dit impliciete verbindt hij met de verborgen theatraliteit. Die is vooral terug te vinden in het visuele, in het 'zien'. Voor Rygnaert ligt de zin dan ook bij de kijker of eventueel bij de lezer. Het is de ontvanger die de zin volledig bepaalt. De theatertekst heeft dus enkel een rol door het feit dat hij het impliciete in zich draagt. Dit is zeer moeilijk uit die tekst te distilleren. Het is een kwestie van keuzes maken. Er vindt een zeer wazige activiteit plaats tussen de tekst en de opvoering en door deze werkzaamheid worden tekst en theater van elkaar gescheiden.

Deze opsplitsing komt overeen met die tussen de acteur en het personage zoals dit in het schema 'effectief - imaginaire' van Guénoun (cf. infra) wordt weergegeven. In dit schema worden we andermaal geconfronteerd met het belang van het publiek als essentieel onderdeel van het theatrale proces. Tijdens de opvoering zijn immers enkel de acteurs en het publiek effectief aanwezig. Een theatertekst kan een afgewerkt product zijn, een voorstelling is dit veelal ook. Het is dus niet correct om te praten over de voorstelling als een materialisatie van de tekst, want die is in se niet aanwezig. Een tekst vraagt vandaag geen bepaalde opvoering, net als de opvoering geen bepaalde tekst meer vraagt. De relatie tussen beide

is natuurlijk nog bestaande, maar is niet meer singulier. De link tussen beide moet steeds geconstrueerd en gereconstrueerd worden. Vroeger werd een tekst, een genre geschreven met een referentie naar een model van opvoering. De hedendaagse dramaturgie zoekt naar die passende realisatie van een theatertekst. Voor Bernard Dort is dit zelfs de 'missing link' van het eigentijdse toneel.<sup>25</sup> Het is mee daarom dat Dort de taak van de dramaturg als een combinatie van wetenschap en praktijk ziet. Hij moet zoeken naar die link en zonder enerzijds een gedegen kennis van literaire stijlen, literatuur- en theaterwetenschappelijke analysemethodes, enz. en anderzijds een grote ervaring in de theaterwereld en een kennis van de mogelijkheden van het toneel, is dit wellicht niet mogelijk.

Als de dramaturg de tekst geanalyseerd heeft en informatie bij elkaar heeft gebracht komt de moeilijkste opdracht: het in elkaar voegen van al die gegevens. Hij moet op zoek gaan naar "la cohérence intime, violente de l'œuvre".<sup>26</sup> Het theater is nu echter niet zo expliciet ideologisch meer als in de tijd van Brecht en de samenhang moet in de eerste plaats dus niet in die richting worden gezocht. Een oud-dramaturg van het Berliner Ensemble dacht reeds op deze wijze over de rol van de dramaturg in verband met de tekst. Hij moet de inhoud en de concepten van de tekst vertalen in theatertermen.<sup>27</sup> Hij moet dit zo doen dat het vooraf en tijdens het gehele proces van de productie duidelijk is wat er wordt gespeeld. Het moet bovendien duidelijk zijn voor allen die meewerken.

Bij dit alles bestaat er wel een onderscheid tussen oude en hedendaagse teksten. De eerste kennen heel wat meer varianten en zijn in de loop van de geschiedenis meestal verschillende keren opgevoerd. De dramaturg moet al deze informatie verzamelen, teneinde een zo ruim mogelijke kijk op de tekst te verwerven. Het is de taak van het theater die oudere teksten vooral levend te houden. Is het echt nodig om 'trouw' te blijven aan een tekst of doe je anders die tekst oneer aan? We kunnen moeilijk iets inbrengen tegen een theaterproductie die met hedendaagse middelen een 'klassieker' boeiend, interessant en levend weet te houden. Volgens de dramaturgen(-directeurs) Hermann Beil en Uwe Jens Jensen in Bochum<sup>28</sup> bestaat de conservatiefunctie van de dramaturg in de getrouwheid aan een stuk, dit wil zeggen dat de mensen er nog door moeten worden geraakt. De tekst moet met respect worden behandeld en dit staat gelijk aan hem 'levend' behandelen. Peter Stein vindt zelfs dat we sowieso adapteren als we het stuk proberen te begrijpen. In zijn werk als dramaturg probeert hij dan ook de illusie van de tekst niet te omarmen, maar juist te wantrouwen. Door te adapteren verruimen we ons gezichtsveld en wordt de tekst heel wat duidelijker. Het is bovendien een goed hulpmiddel om een zekere coherentie binnen een stuk te vinden. Door lang

met een tekst bezig te zijn, onstaat er langzaam een zekere band waardoor 'de' betekenis duidelijk wordt. Het is daarom dat Stein het interessant vindt om te kijken hoe hij begonnen is met bepaalde teksten te lezen, hoe die tekst in elkaar zit, en hoe hij door verschillende mensen is behandeld.<sup>29</sup>

Nieuwere of hedendaagse teksten zijn echter niet minder maagdelijk of onbesproken. Ze zitten, zeker met de opkomst van het postmodernisme, vol intertekstuele verwijzingen. Bovendien is het klimaat waarin de tekst is geschreven bijzonder vluchtig en soms te dichtbij voor een tijdgenoot.

De verhouding tussen de dramaturg en de auteur spitst zich dus voornamelijk toe op het feit dat ze beiden met teksten werken. Wel hebben ze een verschillende manier van benaderen: de ene maakt de tekst, de andere gebruikt en bewerkt hem. De dramaturg probeert hem te begrijpen in zijn situatie, vanuit de plaats van het theater en voor de regisseur en de acteurs die deze woorden dan overbrengen naar het publiek. Hij bezigt een andere tekstbenadering dan de auteur. De tekens waarmee ze werken zijn immers semiotisch verschillend. De dramaturg sluit het best aan bij de toeschouwers, die tenslotte de noodzakelijke consumenten van het theater zijn.

### **De dramaturgie en het theatersysteem van Guénoun**

De moderne dramaturgie werd reeds door Artur Kutscher<sup>30</sup> samen met de regie ondergebracht bij 'die Hilfskünste'. Hij merkt in de jaren 1940 op dat ze de laatste honderd jaar beduidend zelfstandiger zijn geworden. De oorsprong van de nieuwe invulling van die term legt hij bij Schlegel in diens *Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen*. Deze legt in zijn visie op dramaturgie vooral de nadruk op het overzicht. Door een stuk grondig te bestuderen kunnen er grote lijnen in worden gevonden. Hij koppelt aan dit overzicht ook een waarderingscriterium. Het draait bij hem dus vooral rond een diepgaande analyse van de tekst die ten dienste staat van de acteurs. Hij vindt wel dat dit niet moet worden gedaan door de acteurs zelf, maar door anderen die theater maken. Theatermakers dus en dit woord komt met het Griekse 'dramatourgós' overeen. Veel bekender is de term geworden door de *Hamburgische Dramaturgie* van Lessing. Hij verstond er meer een vergelijkende analyse tussen verschillende teksten en opvoeringen onder. Deze invulling is heel wat ruimer. Er wordt hier niet alleen literaire informatie gewonnen voor een bepaalde productie, maar er wordt ook onderzoek gedaan naar hoe andere theatermakers de problematiek van die bepaalde tekst hebben behandeld. Het is niet enkel meer een literaire analyse.

Jan Joris Lamers stelt dat er in het theater altijd door iedereen dramaturgie wordt verricht. Iedereen doet er aan mee, want iedereen staat stil bij wat hij doet. Elke medewerker aan een productie vraagt zich af wat hij juist aan het doen is en gaat zich her en der informeren. Wanneer we vragen stellen, hebben we te maken met een vorm van dramaturgie. Aangezien we dit altijd en overal doen, omhelst en maakt de dramaturgie een continuïteit. Marianne Van Kerkhoven onderschrijft dit statement:

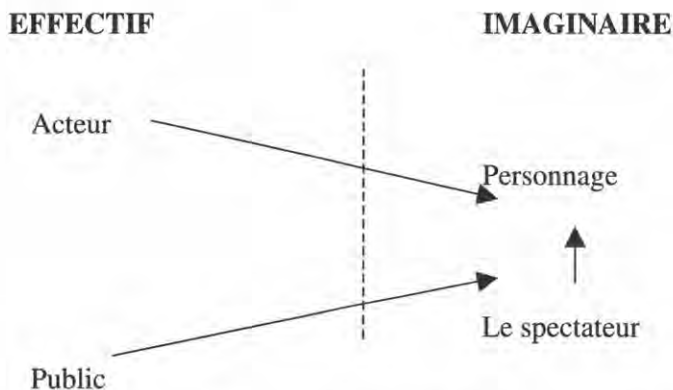
La "dramaturgie" comme on l'appelle depuis peu de temps, est bien entendu à la base de toute création artistique, qu'il s'agisse de monter une pièce ou de donner un concert. [...] dès que l'on sait en quoi consiste la dramaturgie, on la voit partout et on la trouve partout. C'est une continuité.<sup>31</sup>

De dramaturgie is hier een structureren en een ordenen van het materiaal dat op tafel ligt. Er dient evenwel aan toegevoegd dat het niet alleen een 'weten' is, maar dat het evenzeer een praktijk omhelst. We kunnen wel beamen dat op het ogenblik waarop een theatermaker zich vragen stelt bij wat hij aan het doen is, hij op zoek gaat naar structuren in zijn arbeid. Hij probeert zijn werk te legitimeren en te onderbouwen. Dramaturgie moet vooral worden gezien als een op en top theatrale arbeid en speelt zich dialectisch af tussen actie en zingeving. Het is dan ook daar dat het werkterrein van de dramaturg zich bevindt.

Bij Peter Szondi<sup>32</sup> vinden we die dialectiek terug. Met Hegel aan zijn zijde benadrukt hij dat een werk pas echt het statuut van kunst verdient als zijn inhoud en zijn vorm perfect overeenkomen. De assimilatie van vorm en inhoud annuleert de oppositie tussen het temporele en het historische, waardoor het concept 'vorm' noodgedwongen wordt gehistoriseerd. Daar ligt voor Szondi het onderscheid tussen lyriek, epiek en dramatiek. De creatie van het kunstwerk krijgt hier dus zijn problematiek door zijn techniek. Een fenomenologie van de historische dramatische literatuur is zo een document van de geschiedenis van de mensheid. Aangezien de tijden veranderen, is een zekere legitimatie van de dramaturg te vinden in zijn theatertechnische arbeid. De temporaliteit van het dramatische kunstwerk vestigt echter weerom de aandacht op het publiek. Szondi is van mening dat de toeschouwer 'zoek' is. Het publiek assisteert bij de theatrale uitwisseling, maar blijft totaal passief 'zitten'. De relatie tussen de toeschouwer en het drama kent geen perfecte afbakening en er bestaat voor hem evenmin een juist omschreven identiteit. Hun verhouding staat niet toe dat de toeschouwer binnendringt in het drama of erdoor wordt geïnterpelleerd. Szondi kan dit beweren omdat hij het theater ziet als een specifieke intersubjectieve sfeer. Die wordt ech-

ter bij hem niet geconstrueerd door het duo van *bühne* en publiek, maar door de dialoog binnen het theater, die hij als de *conditio sine qua non* van alle theater beschouwt. De theatrale dialoog moet ons inziens ruimer worden opgevat. In sommige theaterpartituren bestaat er een uitgesproken dialoog tussen de verschillende personages, maar op het toneel blijft daar niet veel meer van over. Het publiek wordt vooral geconfronteerd met twee dialogen: die tussen de acteurs, en die tussen de *bühne* en zichzelf als toeschouwer.

Als we de zaken nuchter bekijken dan moeten we vaststellen dat het publiek in de realiteit van het theater enkel en alleen met de werkelijke aanwezigheid van de acteur wordt geconfronteerd. Het reële veld van het theater bestaat uit het samenzijn van publiek en acteur.<sup>33</sup> Het theater toont zich er als een actie van de gemeenschap. De actie van de praxis wordt er altijd gevoeld door het gevoel, maar ze is daarnaast rationeel. Het concept van die actie is niet enkel te plaatsen in de oppositie tussen rede en gevoel, uniek voor elke persoon. Samen met Aristoteles kunnen we het theater beter als een mimetisering van de praxis ('*mimèsis praxeôs*') zien. Hierdoor moet de (re)presentatie in de eerste plaats als actie worden beschouwd. Ze omvat acts die door de '*prattontas*' (zij die handelen) worden gebracht. Het theater is dus niet simpelweg een figuratief gegeven. Het is aan de ene kant de representatie van actie en aan de andere kant de actie van het representeren.<sup>34</sup> Hier verschijnt er een nieuwe oppositie, namelijk die tussen het imaginaire en het reële. Deze tweedeling is de basis voor het theatersysteem van Guénoun<sup>35</sup>:



In het theater hebben we dus enkel en alleen de acteur en het publiek die aanwezig zijn. Het publiek neemt de acteur waar en identificeert zich met eventueel

hem. Buiten de realiteit van het theater is er een verhouding tussen de individuele toeschouwer en het eventuele personage. Bij wijze van boutade kunnen we zelfs stellen dat er in het theater 'geen personages' bestaan. Ze zijn niet aanwezig. Het theater wordt gevormd, zoals we reeds aanstipten, door de handeling van een handelend subject voor een geheel van waarnemers.

### De dramaturg centraal geplaatst in het theaterkijken

De dramaturg vormt de schakel tussen het imaginaire en het reële, die centraal staan in het schema van Guénoun. De dramaturgische activiteit bevindt zich rond deze overgang. Zij omvat het structureren van de tekst en het theater in globo. De dramaturgie is ruimer dan de arbeid van de auteur. Ze is theorie en praktijk in één. Ze moet niet worden gezien als een zuivere wetenschap, maar als "une conscience et une pratique"<sup>36</sup>, zoals Bernard Dort het uitdrukt. Het gaat om "in den Dienst der Bühne gestellte Wissenschaft".<sup>37</sup> Ze bedient zich van allerlei wetenschappen, de theaterwetenschap niet in het minst, maar deze worden door die activiteit omgezet in acts. Die staan vooral - en opnieuw - in relatie met het publiek.

Kutscher maakt in zijn *Grundriss der Theaterwissenschaft*<sup>38</sup> reeds gewag van de taken van de dramaturg. Hij onderscheidt er drie: de *Bearbeitung*, het zoeken naar *Erlebensmöglichkeiten* voor de toneelspeler en het publiek, en de oorspronkelijke geest van het werk bewaren tijdens het repetitieproces.<sup>39</sup>

Het veel recentere theaterwoordenboek van Pavis vermeldt:

Dramaturge (qui vient du sens à travers sa traduction et son emploi allemand de Dramaturg) désigne aujourd'hui le conseiller littéraire et théâtral attaché à une troupe, à un metteur en scène ou responsable de la préparation d'un spectacle. [...] Dramaturgie désigne alors l'ensemble des choix esthétiques et idéologiques que l'équipe de réalisation, depuis le metteur en scène jusqu'au comédien, a été amenée à faire.<sup>40</sup>

De dramaturg doet aan dramaturgie. Pavis omschrijft dit als het uitzetten van esthetische en ideologische keuzes: een vorm van reflectie. We kunnen ons hierbij grosso modo aansluiten. Toch ontbreekt er iets: het zijn keuzes die moeten worden gemaakt naar een publiek toe, dat zoals uit de definitie van Fischer-Lichte bleek, de hoeksteen is van ieder theater.

Er zijn verschillende soorten dramaturgen. In Duitsland zijn de termen



'Produktionsdramaturgen', 'Oeffentlichkeitsdramaturgen' en 'Schauspieldramaturgen' courant.<sup>41</sup> De eerste soort impliceert vooral een werking voor het publiek. Hier wordt voornamelijk het maken van programmabrochures, het beantwoorden van brieven, de werking in scholen, e.d. mee bedoeld en niet zozeer het zich afvragen of een bepaalde opvoering wel de moeite loont om op de planken te brengen voor het publiek van die bepaalde theaterinstelling of - groep. Het is grotendeels een éénrichtingsverkeer van het theater naar mogelijke toeschouwers. Dit komt overeen met de bureaucratische dramaturg in de bewoording van Jourdheuil<sup>42</sup>, of zoals Hans van Dam<sup>43</sup> het uitdrukt: de promotiedramaturg. De dramaturg heeft een didactische, educatieve functie ten opzichte van de toeschouwers, maar die mag de bovenhand niet krijgen. Bovendien worden die taken in de meeste theaters door de educatieve dienst overgenomen, die in nauw verband staat met de dramaturgische dienst. Vaak is hij er zelfs een onderdeel van. De 'Schauspieldramaturg' komt dan overeen met de 'dramaturge de plateau' zoals Piemme, maar ook Jourdheuil die ziet.

Hier staat de dramaturg naast de regisseur binnenin het repetitiewerk. Hij werkt mee aan de artistieke uitwerking voor de bühne met de acteurs, het decor, enz. Hierin neemt hij evenwel een afstandelijke houding aan. Hij richt zich reflexief naar het theaterwerk. Hij stelt zich de vraag: wat zijn we hier aan het (re)resenteren, wat willen we doen? De regisseur zoekt naar mogelijkheden om het gegeven op de planken te brengen, de dramaturg denkt na over die methodes. Hij zet de Duitse traditie verder die ontstond bij Lessing en weer opgenomen werd door Brecht. Tijdens het 'theatermaken' wordt er over dit 'maken' nagedacht. Het doel is het analyseren van het theater terwijl het wordt gemaakt om op die manier bij te dragen tot de verschijning van een nieuw theater, dat ondersteund moet worden door eveneens een nieuwe dramaturgie in de verschillende betekenissen van het woord. Op lange termijn moet dit aanleiding geven tot een 'nieuw theater'. Hier toont de dramaturg zich als denker, als 'filosoof' van het theater en de uitdrukkingsmogelijkheden ervan. De dramaturg ontwikkelt een theateresthetica, een filosofie in de zin van Lessing. Deze visie op zijn werk staat in contrast met de vorige twee 'soorten' dramaturgen door het ogenblik waarop de arbeid wordt verricht.

De verhouding tussen de dramaturg en de uiteindelijke uitvoerders, de acteurs, wordt hoofdzakelijk door de 'soort' van dramaturg geconstitueerd. De productiedramaturg helpt mee tijdens de repetities. Hij is aanwezig op het toneel tijdens een groot deel van de instudeerperiode. Het is duidelijk dat deze dramaturg veel meer in contact komt met de acteurs dan de 'bureaucratische dramaturg'.

De voornaamste taak van deze laatste is het lezen van theaterstukken en het beantwoorden van brieven. Zijn taak gaat voor het overgrote deel aan de repetitie vooraf en is er extern aan. Meestal echter bevindt de dramaturg zich ergens tussen beide. Hij heeft inderdaad heel wat 'bureauwerk', maar hij is ook betrokken bij het repetitieproces, hoewel niet de gehele tijd. Hij is er vooral in het begin wanneer de eerste lezingen gebeuren en de acteurs heel wat vragen hebben waarop de dramaturg beter kan antwoorden dan de regisseur. Op dit ogenblik gaat het over de tekst en daar heeft de dramaturg zich reeds langer in verdiept. Nadien verlaat hij de repetities, maar hij komt af en toe nog eens langs. Hij heeft dan vaak de functie van de eerste criticus.

Doordat hij slechts op een kleine afstand van de productie staat, kan de dramaturg interne kritiek geven. Wiens noemt dit werk *précritique*.<sup>44</sup> Het beroep is, zoals reeds aangegeven, ontstaan op het ogenblik van de specialisering van het werk. Dit is de aanleiding voor een grotere professionalisering geweest waardoor het theater meer 'verwetenschappelijkt' is. In dergelijke situatie is er vlug nood aan iemand die een overzicht behoudt. Deze persoon moet natuurlijk altijd het werk van de acteur laten primeren. Het gevaar van de dramaturg die mooi aan de zijlijn staat en "op het einde eventjes komt zeggen wat hij er van vindt", ligt voor de hand. De acteur zal zo'n beterveter niet vlug vertrouwen of hij zal zich betutteld voelen. De regisseur en de toneelspelers zijn mensen van de praktijk en ze zijn hierdoor geconditioneerd in denken en voelen. Een te hoge graad van analyse tijdens de repetities kan hun mogelijkheden blokkeren.<sup>45</sup> De dramaturg mag dus niet te ver gaan, hij mag zeker niet oordelen als de criticus in de krant. Hij moet op het juiste ogenblik weten dat hij moet vertrekken of zwijgen. "Als de keus gemaakt is, vinden de handen het werk dat gedaan 'moet' worden. Zodra dat 'moeten' problematisch wordt, is het tijd om te vertrekken", meent Van Dam.<sup>46</sup> Hij mag zijn mening niet doordrukken, hij is er om mogelijkheden aan te bieden. Het is belangrijk dat de dramaturg tijdens de repetitieperiode hierin concreet is. Hij moet, wil hij aanvaard worden door de acteur, praten in diens taal. Hij mag niet te abstract worden want met die gegevens kan de acteur volgens Bernard Chartreux niet veel beginnen<sup>47</sup>. Ten opzichte van de regisseur is hij meer theoretisch, de acteur wil daarentegen praktische informatie. Peter Stein omschrijft zijn taak ten opzichte van de toneelspelers als die van een blikopener.<sup>48</sup> Door zijn analyses maakt hij de weg vrij voor de acteur.

Sommigen noemen hun manier van kijken die van een toeschouwer. Marianne Van Kerkhoven heeft het over

(...) 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 er zich in de binnenwereld afspeelt, om én geroerd te kunnen worden door en geëngageerd te zijn in datgene wat gebeurt.<sup>49</sup>

De dramaturg heeft als opdracht de opties die de regisseurs en acteurs hebben genomen te verduidelijken en aan te tonen waar die overeenkomen of elkaar tegenspreken. De toneelspeler kiest ook. Soms gaat er aan zijn beslissingen een lange periode van twijfel vooraf. Hij kan te rade gaan bij de dramaturg, maar soms gaat hij ook zelf op zoek. Recent zijn er in Vlaanderen en Nederland een aantal compagnies die niet met een regisseur of een dramaturg willen werken. De acteurs doen collectief de nodige recherche (bv. Tg Stan). Is er m.a.w. een 'dramaturgische acteur' mogelijk?

Het bestaan van een zogenaamde "réflexion dramaturgique collective"<sup>50</sup> zien sommige dramaturgen niet als een mogelijkheid. Jean-Marie Piemme is zelfs negatief over zo'n manier van werken. De dramaturg levert over de tekst een ernstig werkstuk af. Daarover valt er niet veel meer te discussiëren. In ieder geval zijn het niet de acteurs die dit moeten doen "parce que de toute façon ils ne sont pas intellectuellement armés pour discuter de ça".<sup>51</sup> Die moeten zich volgens Piemme laten bijstaan door de dramaturg want het is pas als hij op de hoogte is gebracht, dat hij er hen kan voor behoeden in anekdotiek te vervallen.

Anderen, zoals J.J. Lamers en Eugenio Barba,<sup>52</sup> menen dat elke acteur altijd enigszins aan dramaturgie moet doen. Barba maakt een onderscheid tussen twee soorten dramaturgie: enerzijds is er de traditionele dramaturgie die de vorm en de inhoud benadert en anderzijds bestaat er ook een *paradigm of dramaturgy*, dat zich enkel en alleen op de pure vorm richt, de ontwikkelingen zonder plot. Dit paradigma wordt vooral opgebouwd met oefeningen die in de productie afstralen op de acteur als een amulet. Op zich zijn ze niet zichtbaar. "An exercise is made up of memory, which acts through the entire body".<sup>53</sup> Barba zoekt binnen het ISTA<sup>54</sup> naar dit onzichtbare. Hij ziet de twintigste eeuw als een tijdperk waarin in het theater, net als in de sociologie en de psychologie, de kunst en de mythe het 'onzichtbare' naar voren wordt geschoven. In het theater wil hij dit gebruiken om de (re)creatie op de Bühne te verrijken. Het is terug te vinden in de 'subscore' van de acteur. "By subscore I do not mean a hidden scaffolding, but a resonance, a motion, an impulse, a level of cellular organisation that supports still further levels of organisation".<sup>55</sup>

Door deze verschillende oefeningen, die aan tien door Barba uitgeschreven regels moeten voldoen, met de acteurs herhaaldelijk uit te voeren, zijn deze in staat om een dialoog tussen het zichtbare en het onzichtbare op te bouwen. Dit is wat de acteur ondervindt als het 'inner life'<sup>56</sup>. Deze dialoog is dezelfde als de interpretatie die het publiek ervaart. Het objectief van de acteursdramaturgie is immers de mogelijkheid om affectieve reacties te stimuleren. Vandaar dat Barba de link tussen het 'inner life' en de interpretatie van de toeschouwer kan leggen. Hij merkt hierbij op dat reflectie, begrijpen en oordelen (zoals bij Brecht) ook affectieve reacties zijn. Het zijn ook emoties. Het is juist dat wat de acteur moet weten te reconstrueren. Dit kan alleen als hij de verschillende stadia - er zijn er volgens Barba vijf - van een emotie simultaan kan uitvoeren. De dramaturgische oefeningen bestaan dan ook uit het artificieel reconstrueren van die complexiteit. Pas dan kan de acteur het 'drama' ontmoeten.

De dramaturg moet dus via zijn 'traditionele' dramaturgie de acteur genoeg bevoorraden van kennis om hem in staat te stellen eventueel samen met de regisseur de juiste oefeningen uit te werken om het publiek de "interpretatie te laten ervaren". Binnen de traditionele dramaturgie is de dramaturg dus degene die het woord voert. De dramaturg moet naar de acteur toegaan en deze praktische informatie geven voor zijn oefeningen, die binnen het 'paradigma van dramaturgie' vallen. Dit komt overeen met het verschil tussen de productiedramaturg en de bureaucratische dramaturg. De laatste levert zijn informatie af, de eerste helpt mee tijdens de repetities en moet dus noodzakelijkerwijs van discours veranderen.

Een constante binnen die verschillende interpretaties is dat de dramaturg zich steeds tot iemand moet kunnen richten. Hij praat tot 'de' toeschouwer, de regisseur, de acteur, leden van het productieteam in het algemeen. Hij verduidelijkt keuzes die genomen zijn of worden. Hij legt de verschillende methodes uit en brengt - hij probeert dit althans - een zekere coherentie binnen de productie. Hij mag hiervoor niet enkel de tekst beschouwen, maar hij moet zich wenden tot alle theatrale betekenisdragers. Belangrijk is dat hij die keuze niet verdedigt maar enkel verduidelijkt. "J'essaie autant que possible d'éviter la position du juge, je tente au contraire d'occuper la position de celui qui éclaire des choix. Qui les éclaire non pas en disant: "Voilà le bon choix, voilà le mauvais choix", mais rendant visibles les réseaux de cohérence à l'intérieur des choix"<sup>57</sup>, schrijft Piemme. Hij mag niet proberen om artistiek gelijk te krijgen of te hebben. De dramaturg moet oppassen om niet een "groepsdynamisch, psychologisch, argumenterend, literatuurwetenschappelijk gelijk te halen".<sup>58</sup> Daarom is het nutteloos om achter-

af te kijken of de arbeid van de dramaturg is 'doorgekomen'. De dramaturg heeft zijn taak tijdens het voorbereidingsproces.

Een dramaturg reflecteert over wat er zich in en rond het theater afspeelt en dit op korte en lange termijn. In de relatie met de theatermaker geeft de dramaturg commentaar op wat de regisseur doet. Dit wil niet zeggen dat de dramaturg geen creatieve functie heeft. Zijn creativiteit is heel anders gericht.<sup>59</sup> De regisseur maakt zijn eigen voorstelling, de dramaturg probeert hier zo goed mogelijk aan mee te werken. Hij probeert de voorstelling voor de ander te maken en eventueel te verrijken. De creativiteit van de dramaturg spitst zich toe op het denkproces van de regisseur en de overige medewerkers. Hij probeert het "voortdurend te voeden door het openen van nieuwe gedachtewegen"<sup>60</sup>. De creativiteit van de regisseur is veeleer agerend, die van de dramaturg is een reactie daarop. Hij geeft raad aan de regisseur die dan uiteindelijk samen met de acteurs moet handelen. Hij is voor een deel een raadgever, zoals de Franse opvolger van de dramaturg: de 'conseiller littéraire', die evenwel meer beperkt is in zijn activiteit. Deze geeft enkel literaire raad. Hij blijft op grote afstand van de eigenlijke creatie. De dramaturg is daardoor volgens M. Raoul-Davis door de inhoud zelf van zijn beroep gedoemd om een gefrustreerde te zijn.<sup>61</sup> De enige zaak die voor hem overblijft, is het nalaten van enkele sporen in het programma, maar dat programma blijft er een bij de voorstelling van een ander. We hebben evenwel hierboven meer dan voldoende aangetoond dat er wel degelijk heel wat taken overblijven en zelfs cruciaal zijn in het proces dat theatermaken heet. Raoul-Davis leidt dit trouwens af uit de stelling van B. Dort die handelt over de liquidatie van de dramaturg "dans le feu d'artifice de la représentation". Hij is inderdaad niet bij het eindresultaat betrokken, maar dat kan evengoed over de regisseur worden gezegd.

De functie van de dramaturg bestaat er dus in om de theatermaker te helpen risico's te nemen, want zonder nieuwe wendingen wordt alles zo voorspelbaar, versteent alles. Een dramaturg moet zich wel tot iemand kunnen richten, hij is er immers om keuzes aan te bieden en te verduidelijken. Als hij geen ontvanger heeft dan is dit wellicht een slechte zaak voor het theater.

### **De dramaturg, de oplossing voor de 'crisisituatie' in het theater?**

Het zoeken naar een theater dat enige interesse, invloed en pertinentie heeft in onze complexe hedendaagse maatschappij, is een opdracht die elke bewuste theatermaker zich voorhoudt. Het is evenwel niet zo eenvoudig te ontdekken waar dit nu juist gevonden kan worden. Velen hebben een poging ondernomen om te

verwoorden waar het gezocht kan worden en hoe ze menen hun ultieme oplossing te bereiken. Ze hebben er ook een passende theatrale werkwijze bij gevonden. Het overgrote deel van die theatermensen voegt eraan toe dat het slechts een mogelijke uitweg is. Men is er zich goed van bewust dat het theater vooral wordt gekenmerkt door een hedendaagsheid, of zoals Maurice Maeterlinck het reeds verwoordde, dat het wordt bepaald door 'le quotidien'. Hij kon de kracht van het theater niet beter omschrijven dan dat het geconstitueerd werd door een *je-ne-sais-quoi*. Eerlijk, maar ver brengt het ons niet. Van iedere theoreticus in gelijk welke discipline wordt verwacht dat hij sluitende antwoorden voorstelt. Methodes die altijd en overal toepasbaar zijn, werkwijzen die de kunstenaar-theatermaker in staat stellen hun twijfels en onzekerheden te verminderen tot een absoluut minimum. Het theater is een kunstvorm die zich volledig definieert in de hedendaagsheid: absolute richtlijnen zijn dus zeer moeilijk uit te zetten, laat staan helder en correct te verwoorden.

Er bestaat echter één tijdloze regel in het theater. De *conditio sine qua non* van elk gegeven in de podiumkunsten is dat een levend lichaam iets (re)presenteert 'voor' een publiek. Elke richtlijn moet zich dan ook toespitsen op die drie gegevens: de acteur-performer, de (re)presentatie en de toeschouwer. Het tweede is echter een gevolg van het samenkomen van beide andere. De link tussen acteur en toeschouwer is er één van overdracht van gegevens in de ruimste zin van het woord. Vanaf het moment waarop er een band wordt gesmeed tussen de twee actanten van de theateropvoering, wordt de (re)presentatie ingesloten. We kunnen die dus laten voor wat ze is. De twee andere componenten vertonen echter elk een aantal specifieke eigenschappen. De performer wordt geacht een creatieve verfrissende visie te brengen. Daarvoor heeft hij heel wat mensen die hem helpen. Het is goed dat hij zich in workshops en laboratoria verdiept en nieuwe technieken en oefeningen probeert om een vernieuwende theaterpraktijk mogelijk te maken. De toeschouwer zit in de zaal en probeert te begrijpen wat hij waarneemt. Hiervoor moet hij natuurlijk worden geboeid, z'n interesse moet worden opgewekt. Het theater moet dus op maat gesneden zijn voor een zo groot mogelijke groep van toeschouwers. Ware het nu mogelijk om dé toeschouwer een vragenlijst in handen te stoppen, dan was dit probleem snel opgelost. Dé toeschouwer bestaat echter niet. Hier ligt dan ook het moeilijkste, maar tevens het meest uitdagende probleem van de theaterkunst. Hoe breng ik aan 'mijn' publiek over wat ik zeggen wil? Als het theater te gesloten wordt, begrijpt de zaal het niet meer en kunnen we bezwaarlijk van een geslaagde voorstelling spreken. Als het theater daarentegen te toegankelijk is, lijkt het veeleer op entertainment, wat evenmin aan te raden valt. Het theater wil en mag geen bezigheidstherapie zijn. Er moet dus





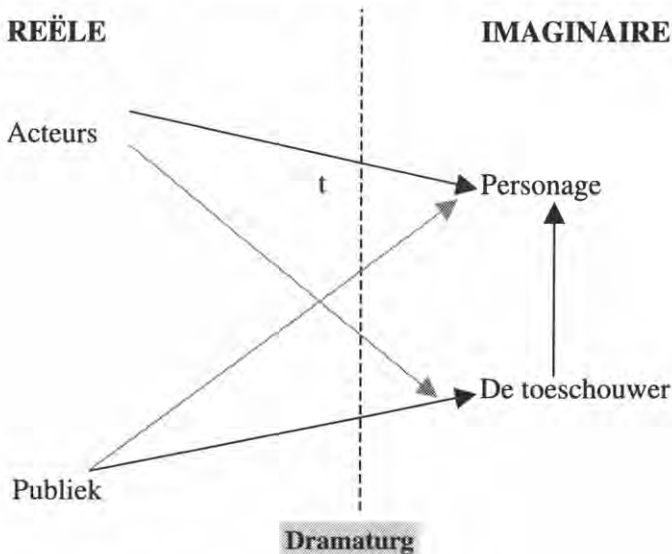
gezocht worden naar een passende, 'gulden' middenweg. Die moet lopen over de dialoog tussen de verschillende partijen.

Die dialoog is er één die zich afspeelt tussen de *bühne* en het publiek, maar ook tussen de personages onderling, zoals Szondi dit beschreef, en tussen de acteurs en hun personage(s). Om die conversatie tussen het toneel en de toeschouwers te begrijpen, is er nood aan een zekere afstand, die reeds voor Schlegel de basis van elke dramaturgische activiteit was. Vandaag is die afstand nog steeds een hoofdkenmerk van het werk van de dramaturg. Onder meer Marianne Van Kerkhoven legt de nadruk hierop. De dramaturg moet dus een dialoog aangaan met de verschillende partijen in het theater. Hij moet een gesprek voeren met het publiek. De dramaturg is geen hinder voor het publiek, zoals Vitez beweert. Hij maakt het theater niet elitair en gesloten, maar probeert juist een hulp voor het publiek te zijn. De dramaturg kan zijn bestaan bovendien voor een deel toeschrijven aan het ontstaan van een 'bewust' publiek op het einde van de achttiende eeuw. Daarnaast zijn ook de grotere vrijheid van de auteur, de specialisatie van het werk en de professionalisering van de maatschappij aan te duiden als belangrijke evoluties voor het ontstaan van het beroep.

De dramaturg bevindt zich tussen de productie en de perceptie. Hij bepaalt de perceptie van het stuk in die zin dat hij het programma dat aan de ingang van de zaal wordt verspreid, schrijft en dat hij tijdens de repetities optreedt als 'eerste criticus'. Hij probeert in de teksten die hij voor het publiek schrijft de nodige informatie te geven om de voorstelling te kunnen opnemen. Hij verduidelijkt de banden tussen het reële en het imaginaire, zoals die tot uitdrukking kwamen in het schema van Guénoun. De dramaturg heeft hier een didactische functie ten opzichte van het publiek.

De noodzakelijke dialoog in het theater kan aldus het best worden gevoerd door de dramaturg omdat hij de centrale figuur is in het proces van theaterkijken. Hij denkt na over hoe het theater wordt waargenomen. Hij kijkt mee terwijl de productie gemaakt wordt, maar bepaalt door zijn kijken ook hoe men deze zal zien en dus ergens welke vorm ze zal aannemen. Zijn werk is in essentie niet direct waarneembaar, omdat het juist over die waarneembaarheidsfactor die de kern van het theater uitmaakt, gaat. We kunnen dus stellen dat wanneer het theater zagezegd in een crisissituatie verkeert omdat het publiek thuisblijft, er zeker een plaats is voor de dramaturg in het theatergezelschap. Zijn aanwezigheid is zelfs hoogstnoodzakelijk om de band met het publiek te herstellen. Doordat de dramaturg zijn aandacht richt op het publiek en de informatie die hij op die manier ver-

krijgt, binnenbrengt in het voorbereidingsproces, zullen de toeschouwers beter waarnemen en dit komt iedereen ten goede. De actie van het theaterkijken zal er tenslotte sterker, vlotter en intenser door worden.



## NOTEN

- 1 x, "Qu'aurais-je fait d'un dramaturge?", *Théâtre/public*, n°67, p. 59.
- 2 Alain Viala (sous la direction de), *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris: puf, 1997, p. 459.
- 3 Stanislas Nordey, *pour un théâtre citoyen...*, manifest van het théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, centre dramatique national, année 1998.
- 4 Vandaag is het echter zeldzaam dat een dramaturg nog een jaarprogramma opbouwt. Heel vaak zijn het nu de programmatoren, die vooral kijken naar het commercieel succes van de voorstellingen. Dit is een droevige evolutie omdat op deze wijze het contact met 'de' toeschouwer er heel wat minder op wordt.
- 5 Dit is ook het geval in het recent artikel van Bart Meuleman "Bericht aan de dramaturg: oprassen!" (*De Witte Raaf*, 13 (1998), nr. 75). Dit komt o.i. doordat de auteur de functie van de dramaturg te eng en te eenzijdig benadert.
- 6 Wolfgang Wiens, "L'avocat de l'acteur", *Théâtre/public*, n°67, p. 16.
- 7 Jean-Marie Piemme, "Constitution du point de vue dramatique", *Alternatives Théâtrales*, n° 20-21 (*Le Souffleur inquiet, essais sur le théâtre*), pp. 61-62.
- 8 Erika Fischer-Lichte, *Semiotiek des Theaters, eine Einführung: Das System der thea-*

- tralischen Zeichen, band 1, Tübingen: Gunter Narr, 1994<sup>3</sup>, p. 25. Deze definitie is oorspronkelijk van Eric Bentley, *The Life of the Drama*, 1965.
- 9 Jerzy Grotowski, *Naar een Sober Theater*, Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1986. (Samengesteld door Eugenio Barba met een voorwoord van Peter Brook, uit het Engels vertaald door Annelies Eulen.)
- 10 Praticte Pavis, "Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire," *Revue des Sciences humaines*, tome LX, (1983), n° 189, pp. 41-54.
- 11 In: Jean-François Dusigne, *Le théâtre d'art, aventure européenne du XXe siècle*, Paris: Editions théâtrales, 1997, p. 271.
- 12 Bernard Dort (dir.), Anna Ubersfeld, *Le texte et la scène, Etudes sur l'espace et l'acteur*, Abbeville: F. Paillart, 1978. (Sorbonne Nouvelle, Paris III, Groupe de Recherche de I.E.T.)
- 13 Cf. Denis Guenoun, *L'exhibition des mots, une idée (politique) du théâtre*, s.l., éditions de l'aube, 1992.
- 14 Maart Veldman, *idem*, p. 16.
- 15 Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre*, tome II (1917-1927), Lausanne: L'Age d'Homme, 1975, p. 46. (Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin.)
- 16 Marianne Van Kerkhoven, "Kijken zonder potlood in de hand", *Theaterschrift*, 5/6, pp. 141-147.
- 17 Vóór de zeventiende eeuw werd het theater vaak gekarakteriseerd door een vrije improvisatie van de acteur op een gekend scenario. Daarna installeerde zich een tekstcentrale theatervisie, die spoedig het ganse theaterveld overheerste. Een belangrijk deel van de theatertheorie is in die atmosfeer ontstaan.
- 18 Een acteur presenteert zichzelf op het toneel aan het publiek. Een acteur representeert echter ook altijd iets voor het publiek. Vandaar dat o.i. het presenteren en het representeren nooit van elkaar kan worden gescheiden.
- 19 Patrice Pavis, *L'Analyse des Spectacles*, Paris: Nathan, 1996, p. 182.
- 20 *Idem*, p. 14.
- 21 Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du Drame, Ecritures dramatiques contemporaines*, Lausanne: Editions de l'aire, 1981, p. 24.
- 22 *(Comment) le théâtre (aujourd'hui) faut-il du sens?* Bijeenkomst doctoraatsstudie Université de Paris. (p. Pavis, Rygnaert en S. Nordey), Paris VIII, 13-01-1998.
- 23 Verschillende gesprekken met Paulo Ferreira Lopes in de periode oktober 1997 tot maart 1998, Parijs.
- 24 *(Comment) le théâtre (aujourd'hui) faut-il du sens?* Bijeenkomst doctoraatsstudie Université de Paris. (p. Pavis, Rygnaert en S. Nordey), Paris VIII, 13-01-1998.
- 25 Bernard Dort, "L'état d'esprit dramaturgique", *Théâtre/public*, n° 67, p. 8.
- 26 Daniel Besnehard, "Une composante parmi d'autre", *Théâtre/public*, n°67, p. 51.
- 27 Joachim Tenschert, "Qu'est-ce qu'un 'dramaturge'?", *Théâtre populaire*, n° 38, p. 44.
- 28 Hermann Beil en Uwe Jens Jensen, "La notion d'ensemble", *Théâtre/public*, n° 67, p. 22.
- 29 Peter Stein, "Questions de métier(s)", *Théâtre/public*, n° 67, pp. 28-30.

- 30 Artur Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, München: Verlag Kurt Desch, 1948<sup>2</sup>, p. 205.
- 31 Marianne Van Kerkhoven, "Le processus dramaturgique", *Nouvelles de danse*, n° 31, p. 19.
- 32 Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, Lausanne, 1983, pp. 7-19. (Vertaling uit het Duits door Patrice Pavis van *Theorie des Modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1956.)
- 33 De term 'acteur' is in feite een moeilijk begrip. Is het enkel en alleen de persoon die op de bühne staat of omhelst het eveneens het personage? Gaat het om hij die imiteert of om het dat wordt geïmiteerd? Nu staat het voor de reële persoon op het toneel, maar tot aan het begin van de nieuwe tijden, het ogenblik van de expansie van de 'vrijheden', omhelsde het ook het personage. Tegenwoordig kent de term weerom een uitbreiding. Er wordt regelmatig van handelsacteurs, juridische acteurs, acteurs in het parlement gesproken. Het is mee daarom dat we genoodzaakt zijn om de vraag naar de 'act' van de acteur te stellen. Het is pertinent ten opzichte van ons onderwerp omdat de dramaturg ten eerste een belangrijke taak heeft naar het publiek toe, en ten tweede omdat hij nadenkt over het stuk en hoe dit in verband staat met de gemeenschap.
- 34 Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire?*, s.l., Circé, 1997, pp. 19-20.
- 35 *Idem*, p. 95.
- 36 Olivier Ortolani, "Dramaturgie", *Théâtre/public*, n°67, p. 9. (Texte revu par Benard Dort).
- 37 Artur Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, München: Verlag Kurt Desch, 1948<sup>2</sup>, p. 207.
- 38 *Idem*, p. 209 ev.
- 39 Kutscher baseert zich voor dit onderscheid vooral op *Die Kunst der Bühne* van Carl Hagemann.
- 40 Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Dunod, ed. 1996, p. 105.
- 41 Wiens Wolfgang, *idem*, p. 17.
- 42 Interview met Jean Jourdheuil, maandag 18 mei 1998, Univ. Paris X Nanterre, bât. L.
- 43 Hans van Dam, *Theater in gebruik, handboek voor toneel*, Amsterdam/Antwerpen: Atlas, 1996, p. 115.
- 44 Wolfgang Wiens, "L'avocat de l'auteur", *Théâtre/public*, n° 67, p. 16.
- 45 *Idem*, p. 17.
- 46 Briefwisseling met H.S.A. van Dam, Amsterdam, 17 maart 1998.
- 47 Bernard Chartreux, "Celui qui est dehors, tout en étant dedans", *Théâtre/public*, n°67, p. 46.
- 48 Peter Stein, *idem*, p. 28.
- 49 Marianne Van Kerkhoven, "Kijken zonder potlood in de hand", *Theaterschrift*, 5/6, p. 143.
- 50 Hermann Beil en Uwe Jens Jensen, "La notion d'ensemble", *Théâtre/public*, n° 67, p. 25.
- 51 Jean-Marie Piemme, "Une activité de regard", *Théâtre/public*, n° 67, p. 53.
- 52 Eugenio Barba, "An amulet made of Memory", *TDR*, Winter 1997, pp. 127-132.

- 53 *Idem*, p. 128.
- 54 International School of Theatre Antropology.
- 55 Eugenio Barba, *idem*, p. 127. Een aanzet tot een exacte definitie is te vinden in Patrice Pavis, "Appendice inchiasta di Brecon sulla sottopartitura riposte". In: Marco De Marinis (a cura di), *Drammaturgia dell'attore*, Teatro Eurasiano n° 3, pp. 101-109.
- 56 Met haar 'subscore' en 'inner life' doet de theorie van Barba denken aan Stanislavski. Barba vermeldt die ook. De subtext van de Russische theatermaker is een onderdeel van de 'subscore'. Het gaat bij Barba niet alleen om de onuitgesproken roersels van het personage. Het zijn ook het ritme, de ademhaling, enz. die de acteur, zonder het bewust te exposeren, leiden in zijn dynamisme of immobilisme.
- 57 Jean-Marie Piemme, *idem*, p. 55.
- 58 Hans Van Dam, *idem*, p. 112.
- 59 Het is interessant hier te wijzen op het verschil tussen creativiteit en creatie. (cf. N. Zuili, *De la temporalité (rêve et réalité) à la créativité (comme potentialité)*, Paris, 1991.) Zuili wijst hier o.a. op het verschil in psychologische en mentale ingesteldheid bij creativiteit en creatie. Dit zou dan ook het geval zijn bij de dramaturg en de regisseur.
- 60 Briefwisseling met Maaïke Bleeker, Amsterdam, 10 mei 1998.
- 61 Michèle Raoul-Davis, "Profession 'Dramaturge'", *Théâtre/public*, n° 67, p. 4.