

THEATER EN *CULTURAL STUDIES*: PASSIONELE RELATIE OF MARIAGE DE RAISON?

Karel VANHAESEBROUCK

Een ongrijpbaar fenomeen

De voorbije twee decennia werd onnoemelijk lang en veel gebakkeleid over het ongrijpbare fenomeen *cultural studies* (CS). Sceptici gooiden tonnen bagger richting universitaire CS-departementen, aanhangers gingen al even onverstoort in de tegenaanval. Om alle mogelijke readers en inleidingen door te worstelen moet je in elk geval over een flinke portie monnikengeduld en een onmenselijke hoeveelheid enthousiasme beschikken. Voor sceptici staat CS in de eerste plaats dan ook synoniem voor een ongebreidelde publicatie- en territoriumdrift. Dat *Cultural Studies. Een inleiding* (eds. Jan Baetens en Ginette Verstraete)¹ onlangs het nodige stof deed opwaaien, zal niemand verbazen. De verwijten zijn dan ook niet van de poes. 'Oppervlakkigheid', 'gebrek aan een duidelijke theoretische en methodologische omkadering', '*political correctness*', 'modieuze maar nietszeggende interdisciplinariteit': het is slechts een greep uit de resem doodzonden waarmee CS beladen wordt.

Hoe groot het scepticisme ook moge zijn, CS heeft zonder twijfel een gigantische mentaliteitsverandering teweeggebracht binnen de geesteswetenschappen. Muurtjes werden gesloopt, grachten gedempt. CS is - in tegenstelling tot wat vaak gedacht of beweerd wordt - geen superparadigma of -wetenschap die ernaar streeft de werkelijkheid in haar totaliteit te beschrijven en te begrijpen. Integendeel, "CS beoogt een *niet-totaliserende* maar coherente articulatie van cultuurresearch die steunt op een globale kijk op productie, distributie en consumptie en die consequent blijft met de disciplinaire specialisatie en identiteit"². Een gedegen CS-onderzoeker bestudeert dus een welomlijnd object en vertrekt vanuit een uitstekende kennis van de eigen discipline, maar is ook niet bang om zijn eigen bevindingen te toetsen aan andere paradigma's. Niets is immers makkelijker dan binnen de eigen winkel te blijven en jezelf voortdurend bevestigd te zien. Ook Mieke Bal benadrukt het belang van een duidelijk omschreven object. Bij vaagheid is immers niemand gebaat. "I contend that in the field of the study of culture, theory can be meaningful only when it is deployed in close interaction with the objects of study to which it pertains"³. Daarnaast benadrukt zij ook het belang van een duidelijke methodologische keuze - zij verkiest de term *cultural analysis* boven het vagere *cultural studies* - en zij houdt een pleidooi voor een

duidelijke(re) metataal. Woorden als *text* of *gaze* worden immers door Jan en alleman gebruikt en misbruikt en men verliest hierbij uit het oog dat dergelijke termen meestal een verschillende betekenis hebben binnen pakweg de theatersemiotiek en de antropologie.

Verre van een zoektocht naar een overkoepelend, allesomvattend standpunt is CS een onderzoek van de realiteit als contingente constructie. Elke wetenschap of kennis is een constructie en daar precies situeert zich het onderzoeksterrein van CS: "it is trying to develop a more modest and limited understanding of knowledge and of its understanding as a knowledge producing practice"⁴. CS is zelfreflexief en stelt het eigen functioneren voortdurend in vraag. Deze betrachtting heeft niks van doen met een of andere trendy vorm van postmodern relativisme, maar duidt enkel op een kritische houding waarbij men niet zomaar een of andere theorie als dogmatisch uitgangspunt neemt. CS koestert niet alleen het interdisciplinaire maar is ook een theoretische reflectie op de gebruikte methodologie en op de actieve rol van de theoreticus. Als geen ander houdt de CS-onderzoeker dan ook rekening met de tijd en plaats waarin hij leeft en werkt. Die contextgebondenheid sluit echter geenszins - in tegenstelling tot wat vaak gedacht wordt - historisch onderzoek uit. Maar men is er zich steeds van bewust dat men enkel door het uitdagen van de klassieke notie van objectiviteit tot daadwerkelijke kennis kan komen. Pas door de context te schetsen en te kennen waarin ideeën, gebruiken en instituties tot stand komen, leert men allerlei maatschappelijke betekenispatronen te doorgronden, want, aldus Grossberg, "knowledge is always produced and used in the service of some political agenda, however invisible or taken for granted it may be"⁵. Politiek, esthetiek en pedagogie gaan stevast hand in hand.

CS heeft dus een duidelijke 'politieke' oriëntatie, wat echter geenszins wil zeggen dat er zoiets zou bestaan als een overkoepelend model. Terwijl de Britse CS-traditie veeleer teruggaat op een postmarxistische achtergrond waarbij arbeid en kapitaal de primaire parameters zijn, is de Amerikaanse variant vooral etnisch-cultureel bepaald. De curricula weerspiegelen dan ook duidelijk de initiële bekommernissen. Het gros van de Britse onderzoekers verbonden aan het Centre for Contemporary Studies in Birmingham had immers een duidelijke *working-class* achtergrond en benadrukte heel sterk de emancipatorische kracht van de populaire cultuur. In de Verenigde Staten probeerde men dan weer de Amerikaanse *melting pot* een stem te geven en ging men de eigen geschiedenis herschrijven vanuit het standpunt van enkele etnische of seksuele minderheidsgroepen (cf. *black studies*, *gay and lesbian studies*, enzovoort). CS werd een soort brilmontuur die je afhankelijk van het door jou gekozen standpunt een andere

visie op de werkelijkheid verschaft. Los van voorgaande invalshoeken leggen Nederlandstalige onderzoekers daarenboven vaak de klemtoon op de toenemende invloed van technologie op ons denken en handelen. Kunst en maatschappij worden gevormd door een amalgaam van media en technieken en vice versa. Precies die wisselwerking vormt het onderzoeksobject van bijvoorbeeld het Instituut voor Culturele Studies in Leuven. CS is dus allesbehalve voor een gat te vangen, laat staan dat het zich zou opwerpen als een soort superparadigma.

Encoding / Decoding

Het is en blijft niettemin merkwaardig dat in allerhande nieuwerwetse CS-readers de podiumkunsten buiten beschouwing gelaten worden. Toch belichamen theater en dans op een vaak zeer expliciete wijze een aantal problemen omtrent representatie, identificatie en interpretatie, problemen die ook de CS na aan het hart liggen. Dat de podiumkunsten nog vaak tot de zogeheten 'hoge kunsten' of 'highbrow arts' gerekend worden en zichzelf ook graag op die manier presenteren, zou een mogelijke verklaring kunnen zijn voor de geringe interesse vanuit CS-hoek. Met de komst van het Birmingham Centre lag de nadruk immers hoofdzakelijk op het emancipatorische potentieel van de populaire mediacultuur, wat echter niet wegneemt dat er ook een kritische strekking bestond die in navolging van Adorno de cultuurindustrie op de korrel nam. Deze tekst is in de eerste plaats een pleidooi voor meer aandacht voor het theater binnen de CS en voor een ruimer blikveld binnen de theaterwetenschap. Theaterwetenschap en CS blijken immers vaak gelijkaardige ambities en methodologische problemen te hebben, wat geenszins impliceert dat ook de theaterwetenschap een expliciet neo-marxistische of andere 'onderbouw' moet krijgen.

In zijn tekst "Culturele Studies: twee paradigma's" maakt Stuart Hall⁶ een onderscheid tussen de culturalisten en de structuralisten. Het culturalistische CS-paradigma is vooral antropologisch van aard en wil inventariseren, beschrijven, lijstjes maken. Men gaat op zoek naar gewoontes, gebruiken, regels die een maatschappij maken tot wat ze is. Het tweede paradigma daarentegen stoelt expliciet op het structuralisme en gaat op zoek naar de onderliggende narratieve, retorische, semiotische en visuele structuren van de ons omringende wereld. Het zijn die structuren die onze perceptie van de werkelijkheid sturen en beïnvloeden. Geen enkele omgeving komt immers 'ongefilterd' tot ons. De kerntaak van CS is dus de beschrijving van die onderliggende codes. Hoewel Hall hier vooral de nadruk legt op de kritische dimensie van CS - het blootleggen van de codes betekent immers het ontcijferen van maatschappelijke machtsverhoudingen - valt een duidelijke link te leggen met de theaterwetenschap. Het individuele of collectie-

ve gebruik of misbruik van een code is immers in wezen een *performance*, een tonen. Op een scène worden die codes vaak expliciet ontrafeld of bevestigd. Een doorgedreven analyse van dit fenomeen leert ons ongetwijfeld heel wat over de ons omringende werkelijkheid en vice versa (zie verder).

Voor Hall is CS in de eerste plaats de studie van het proces van *encoding* en *decoding*. Je moet dus niet alleen bestuderen hoe betekenis 'gemaakt' wordt, maar je besteedt ook aandacht aan de interpretatie. Binnen de theaterwetenschap verschoof het accent meer en meer van de klassieke semiotiek naar een sociologische, receptieve invalshoek. Ook bij de semiotici ging men steeds meer aandacht besteden aan de interpretatie (en niet de productie) van tekens. Voor de semioticus Peirce is een teken immers pas een teken wanneer het door iemand anders als een teken wordt geïnterpreteerd. Hall distantieert zich expliciet van theoretici als Baudrillard voor wie betekenis en inhoud onbestaande zijn, aangezien de tekens zonder referent zijn en dus zonder betekenis. "Representatie is een problematischer proces geworden, maar dat betekent niet het einde van die representatie", zo stelt Hall⁷. Elk fenomeen kan immers op verscheidene manieren geïnterpreteerd worden. Hij maakt daarbij een onderscheid tussen een dominant-hegemonische, een onderhandelende en een oppositionele vorm van *decoding*. In het eerste geval vallen *encoding* en *decoding* samen. De betekenis wordt eenduidig overgedragen. In het tweede geval worden de dominante definities aanvaard, maar is er ruimte voor een lokale of persoonlijke aanpassing. In het derde geval doorziet de kijker de codering en weigert hij die ook te aanvaarden. Feministische literatuur- en filmwetenschappers gingen al snel in die context de term *resisting reader* gebruiken.

Ook de theaterstudie, die aanvankelijk heel wat aandacht besteedde aan het rituele aspect van de podiumkunsten en dus vaak dicht aanleunde bij de antropologie, heeft een niet geringe emancipatiestrijd achter de rug. Het kostte heel wat moeite om de theaterstudie te scheiden van de literatuurdepartementen waar de aandacht in de eerste plaats op de *logos* gericht was. Een volledige emancipatie kwam er pas met "de fundering van het theatergebeuren als een dynamisch, coöperatief proces"⁸, wanneer met andere woorden de nadruk kwam te liggen op het *time-based*, procesmatige karakter van het theater. Er vond een evolutie plaats van een tekstgerichte naar een opvoeringsgerichte analysestrategie. Niet langer werd de opvoering als een afgeleid product van de theatertekst beschouwd. Met zijn *Postdramatisches Theater* stelde Hans-Thies Lehmann⁹ op radicale wijze een einde aan de tekstuele benadering door te stellen dat datgene wat theater tot theater maakt niet langer aanwezig is. Wanneer men de tekst immers als uitgangspunt neemt, bestudeert men een irrealiteit, namelijk de ideale, geïntendeer-

de encensering van de tekst zoals ze zich nooit of te nimmer zal openbaren op de bühne. Voor Lehmann is de tekst slechts een perifeer element tussen andere parameters. Tussen woord, beeld en belichting bestaat geen hiërarchie. Theater is een vorm van synesthesie waarbij zintuiglijke waarnemingen allerhande met elkaar vermengd worden. Een dergelijke visie op het ontologische statuut van een voorstelling vereist dan ook een multiperspectivische lectuur in plaats van de klassieke, lineaire analyse.

Met deze methodologische ommekeer kwam het begrip 'tekst' echter niet op de helling te staan. Net zoals binnen de CS kwam de nadruk te liggen op het *genereren* (en dus niet: het eenduidig presenteren) van betekenis. Receptie en productie gingen elkaar besmetten, vloeiden in elkaar over. Men ging daarbij ook aandacht besteden aan niet-talige en niet-literaire parameters. Vanuit de structuralistische en poststructuralistische literatuurwetenschap ijverde men voor een verbreding van het begrip 'tekst', dat veeleer met het proces dan met het product ging samenvallen. Meer en meer ging men culturele uitingen en artefacten (en dus ook theater en dans) als 'teksten' lezen (cf. de stad als tekst, de picturale tekst) en besteedde men aandacht aan het effect van die tekst op de gebruiker. Is de lezer met andere woorden in zijn tekst besloten en wordt hij gemanipuleerd (cf. de dominant-hegemonische decodering) of is hij als een actief subject in staat eigen keuzes te maken (cf. de oppositionele decodering)? Het valt bijvoorbeeld op hoe theatermakers als STAN en Discordia hun kijker dwingen keuzes te maken door in hun voorstelling zelf de coderingsmechanismen bloot te leggen. Nog meer is er echter nood aan dergelijk onderzoek naar niet-gecanoniseerde theatervormen. Ook in de voorstellingen van het Echt Antwerps Theater of in adaptaties van Shakespeare voor televisie zijn er heel wat coderings- en beoordelingsprocessen aan het werk die evenveel zeggen over de maker en de toeschouwer als dat het geval is bij de meer gevestigde waarden. Om tot daadwerkelijk CS-theateronderzoek te komen dient men met andere woorden het theatrale spectrum te benaderen met een open vizier, los van elk initieel waardeoordeel.

Van theater over performance naar spektakel

Ook binnen de theaterwetenschap zelf kwam het bestaan van een neutrale metataal en een strikte, onwrikbare methodologie op de helling te staan. Meer en meer - en deels in navolging van de CS - kwam het accent te liggen op zelfreflectie. Immers, elk spreken over theater is ook een *performance*. Daarenboven durven een aantal academici de stap richting praktijk te zetten en worden voor bepaalde curriculumonderdelen mensen uit de praktijk aangezocht. Vooral bij de makers zelf is er zonder meer sprake van een toegenomen graad van zelfreflectie.

Vanuit de praktijk (en dan vooral vanuit de danswereld) bestaat er een grotere aandacht voor theorievorming en gaat men de eigen repetities en voorstellingen beschouwen als laboratoria voor verdere reflectie. Deze stijgende aandacht voor de metadimensie van het theatrale gebeuren is echter geenszins nieuw en is grotendeels het gevolg van de invloed van Brecht, die nota bene - aldus communicatiewetenschapper Gust De Meyer - een niet onbelangrijke invloed uitoefende op de Britse tak van de CS.¹⁰ Als een van de eersten expliciteerde Brecht immers de mechanismen waarmee de kijker meegenomen wordt in een theatrale, illusoire wereld. Bij Brecht wordt het theater een strijdtoneel, de scène een plaats van maatschappelijke onderhandeling; het theatrale wordt bekeken door een sociologische bril.

Deze toenemende graad van openheid zorgde ervoor dat theaterwetenschappers ook buiten de geijkte schouwburgmuren durfden te gaan spieken. De nadruk kwam steeds meer te liggen op begrippen als 'theatraliteit' en 'representatie' en men ging bestuderen hoe dergelijke mechanismen ook van toepassing waren doorheen het maatschappelijk gebeuren. Het werk van sociologen als Baudrillard werd met andere woorden bekeken door een theaterwetenschappelijke bril. De wereld wordt een schouwtoneel, het alledaagse leven een theatrale aangelegenheid. In navolging van Goffman en onder invloed van de taalpragmatiek en de speech act theory, ging men elke vorm van sociaal gedrag beschouwen als een *performance*.

Van nog grotere invloed was Goffmans *Frame Analysis* die er op wijst dat de werkelijkheid een andere invulling krijgt afhankelijk van het gebruikte *frame*. Plaats met andere woorden een theatraal *frame* rond een caféruzie en je bent getuige van een theaterstuk. Betekenisgeving en interpretatie worden aldus een actief en hoogstpersoonlijk proces, dat echter verre van onbeperkt is. Een *frame* houdt immers beperkingen in: "eerder kan men ervan uitgaan dat er zoiets bestaat als een veld van mogelijkheden waarin nog wel verschillen kunnen optreden, maar dan toch binnen een aantal kaders"¹¹.

Dramaturgie als theoretisch kruispunt

Bovenstaande evolutie hertekende radicaal de opdracht en methodologie van de theaterwetenschap. De methodologie, waarbij aanvankelijk de tekst centraal stond, raakte op de performance gericht, het ontologische statuut van de voorstelling werd voortdurend in vraag gesteld, er kwam mee onder invloed van de Britse CS aandacht voor subculturen en machtsmechanismen, en de kloof tussen theorie en praktijk werd (een beetje) minder breed.

CS bewerkstelligde aldus een verbreding en verdieping van het onderzoeksveld die tot op zeker hoogte de theaterwetenschap beïnvloedde. CS bekijkt het fenomeen cultuur (waar uiteraard ook de podiumkunsten toe behoren) immers als een vorm van betekenisgeving. Cultuur is, grofweg gedefinieerd, de manier waarop mensen aan hun eigen leefwereld vorm geven. Elke 'cultuurwetenschapper' dient dus ook zijn eigen leefwereld in te calculeren. Elke culturele uiting, van welke aard ook, verraaft een bepaalde visie op de dingen en de wereld, is de representatie van die ideologie en het is de grote verdienste van de CS-adepten dat zij verder durven te kijken dan hun eigen neus lang is. Zo gingen ook theaterwetenschappers geleidelijk aan meer aandacht besteden aan de 'ander' en intercultureel theater werd een *hot topic*. Het standpunt verschoof van monocultureel naar multicultureel, van homogeen naar heterogeen. Wetenschappers en theatermakers brachten clichés en beeldstrategieën in kaart en legden in- en uitsluitingsmechanismen bloot.¹² Ook binnen de *theatergeschiedenis* ging men aandacht besteden aan de diverse discursieve constructies en ging men mechanismen van uitsluiting en canonisering onder de loep nemen. De focus op minderheidsgroepen mag echter niet eenzijdig reactionair zijn. Het gevaar is immers niet ondenkbeeldig dat het geëngageerde uitgangspunt verzandt in een krampachtig afsluiten van de eigen identiteit en cultuur. Te eenzijdige emancipatorische retoriek kan immers verblinden.

Een tweede evolutie die het denken en praten over theater danig veranderde, is de digitalisering. In navolging van Baudrillard ging men de dagdagelijkse realiteit als een simulacrum, een theatraal schouwspel zonder daadwerkelijke betekenis beschouwen. Hartstochtelijk ging men dan ook op zoek naar een laatste vleugje authenticiteit op de theaterscène. Gelijktijdig met de toenemende mediatisering komt het 'live'-karakter van theater, volgens sommigen nog steeds de essentie van het medium, onder druk te staan. Phil Auslander wijst er daarentegen op dat de mediatie deel uitmaakt van het live-gebeuren. Theater is een *cultural practice* en maakt dus deel uit van en evolueert mee met de ons omringende wereld: "we cannot realistically propose that live performance can remain ontologically pristine or that it operates in a cultural economy separate from that of the mass media"¹³. Hij wijst er voorts op hoe in andere live-evenementen zoals *MTV Unplugged* de verhouding tussen authenticiteit, reproductie en simulatie vervaagt: "the MTV show 'Unplugged' which takes acoustic performance and liveness as its twin imperatives, ironically for consumption as television, is veritable cornucopia of signs of the real as that category is articulated within the context of the rock and folk-rock music of the 1960's"¹⁴.

Het theater werd aldus - mede onder invloed van de CS - opnieuw de realiteit ingeslingerd en losgeweekt uit zijn autonome positie. Theater was niet langer een autonoom artistiek medium, maar een veelarmig monster dat zelfs zijn tentakels over het dagelijks leven uitstrekt.

Geert Opsomer¹⁵ wijst er in dit verband terecht op dat de CS-academicus en de dramaturg een gelijkaardige positie bekleeden. Beiden zijn immers als geen ander in staat om de ons omringende (theatrale) complexiteit te vatten en te beschrijven daar zij ageren op de flinterdunne grens tussen theorie en praktijk, tussen theaterwetenschap en theater. Marianne van Kerkhoven, die zichzelf steevast omschrijft als een theoretica wier werk alleen maar ten dienste staat van de makers, omschrijft dramaturgie als “een actief kijken”, als “puzzelen, het leren omgaan met complexiteit”¹⁶. Het spreekt hierbij vanzelf dat ook de veranderende institutionele en artistieke positie van de dramaturg het onderwerp kan vormen van boeiend CS-theateronderzoek - het lijkt er immers op dat, ondanks het nederige uitgangspunt van Van Kerkhoven, de dramaturg meer en meer een autonome artistieke functie aan het verwerven is, net zoals dat het geval is voor de curator binnen de beeldende kunsten.

In haar teksten maakt Marianne van Kerkhoven een onderscheid tussen een kleine en een grote dramaturgie. De kleine dramaturgie slaat op de besloten wereld van de theaterscène waar maatschappelijke onderhandelingen op microcosmosniveau gevoerd worden. De grote dramaturgie is “een gesprek niet alleen over een of meerdere producties, maar ook een gesprek tussen de producties, een gesprek omtrent het theater in het algemeen en omtrent het theater als factor in de maatschappelijke werkelijkheid”¹⁷. Een dramaturg concentreert zich dus niet alleen op die individuele productie maar analyseert en bestudeert alle mogelijke vormen van theatraliteit. Als geen ander bekleedt de dramaturg een sleutelpositie tussen de wereld en de scène. In de functie van dramaturg kristalliseren zich de theoretische en interdisciplinaire ambities van de *cultural studies* en komt het zelfreflexieve aspect van het theatraal handelen nadrukkelijk naar voren. Geen enkel ander handelen dient zich immers zo vaak te bezinnen over de eigen functie. Geen enkel ander handelen is meer geschikt om de theaterwetenschap als onderzoeksparadigma open te breken en in navolging van de *cultural studies* de aandacht te vestigen op *alle* (en dus niet-gecanoniseerde) vormen van theatraliteit. En daar hoort bijvoorbeeld ook Pierke van de Gentse Fieste bij.

NOTEN

- 1 Jan Baetens en Ginette Verstraete (eds), *Cultural Studies. Een inleiding*, Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2002.
Voor een bespreking zie: Pascal Gielen, "Cultural Studies. Een inleiding", *De Witte Raaf*, nr. 100, november-december 2002, pp. 45-46.
- 2 B. Agger, *Cultural Studies as Critical Theory*, Londen & Washington: The Falmer Press, 1992, pp. 17-18.
- 3 Mieke Bal, "Crossroad theory and travelling concepts: from cultural studies to cultural analysis", in: Jan Baetens en José Lambert (eds.), *The Future of Cultural Studies*, Leuven: Leuven University Press, pp. 3-21 (p. 9).
- 4 Lawrence Grossberg, "The sins of cultural studies", in: Baetens en Lambert, *The Future of Cultural Studies*, pp. 23-24 (p. 27).
- 5 *Id.*, p. 23.
- 6 Cf. Stuart Hall, *Het minimale zelf en andere opstellen*, Amsterdam: SUA, 1996.
- 7 *Id.*, 26.
- 8 Luk Van den Dries, *Omtrent de opvoering. Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*, Gent: KANTL, 2001, p. 20.
- 9 Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris: L'Arche, 2002.
- 10 Jammer genoeg geeft De Meyer niet aan waar hij die invloed terug vindt en waaruit die dan wel zou bestaan (zie: Gust De Meyer, *Cultuur- en mediastudies. Een beknopte bpositiebepaling*. [<http://www.kuleuven.ac.be/videogames/pop/pagina14.html>]. *Een beknopte geschiedenis en een positiebepaling*. De gedeelde metareflexieve dimensie en politieke 'hidden agenda' van Brecht enerzijds en de vele Britse CS-onderzoekers anderzijds verdienen in elk geval verder onderzoek, maar vallen buiten het bestek van deze tekst.
- 11 Luk Van den Dries, "De grenzen van de semiotiek", in: Luk Van den Dries, Steven De Belder, Koen Tachelet (samenst.), *Verspeelde werkelijkheid. Verkenningen van theatraaliteit*, Leuven: Van Halewyck, pp. 21-38 (p. 26).
- 12 *Vive l'Afrique* van Action Malaise (regie: Ivan Vrambout) is een voorbeeld van een prettig gestoorde en geëngageerde deconstructie van een aantal hardnekkige clichés rond zwart-wittegenstellingen.
- 13 Philip Auslander, "Liveness. Performance and the anxiety of simulation", in: Elin Diamond (ed.), *Performance and cultural politics*, London & New York: Routledge, 1996, pp. 196-213 (p. 197).
- 14 *Id.*, p. 207.
- 15 Cf. Geert Opsomer, "Theaterwetenschap en Culturele Studies, een kruisbestuiving?", in: Jan Baetens & Joris Vlasselaers (red.), *Handboek Culturele Studies. Concepten, problemen, methoden*, Leuven/Amersfoort: Acco, 1996.
- 16 Marianne van Kerkhoven, *Van het kijken en het schrijven. Teksten over theater*, Leuven: Van Halewyck, 2002, p. 127.
- 17 *Id.*, p. 199.