

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 geïntensiveerd 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 ineensloegen 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 Kaaithheater, 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 Kaaithheater, 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 Kaaitheater, waar ik nu nog altijd werk.

Hoe is het Kaaitheater precies ontstaan?

Het Kaaitheater is een fusie van het Kaaitheaterfestival en de vereniging Schaamte. Het Kaaitheaterfestival 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 uitgezwermd. 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 terecht komt. 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 Kaaitheter 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).