

Over dramaturgie, nogmaals

-- Maaïke Bleeker --

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

Kernwoorden: nieuwe dramaturgie, maakprocessen, denken-maken

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

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

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

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

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

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

Een nieuw paradigma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

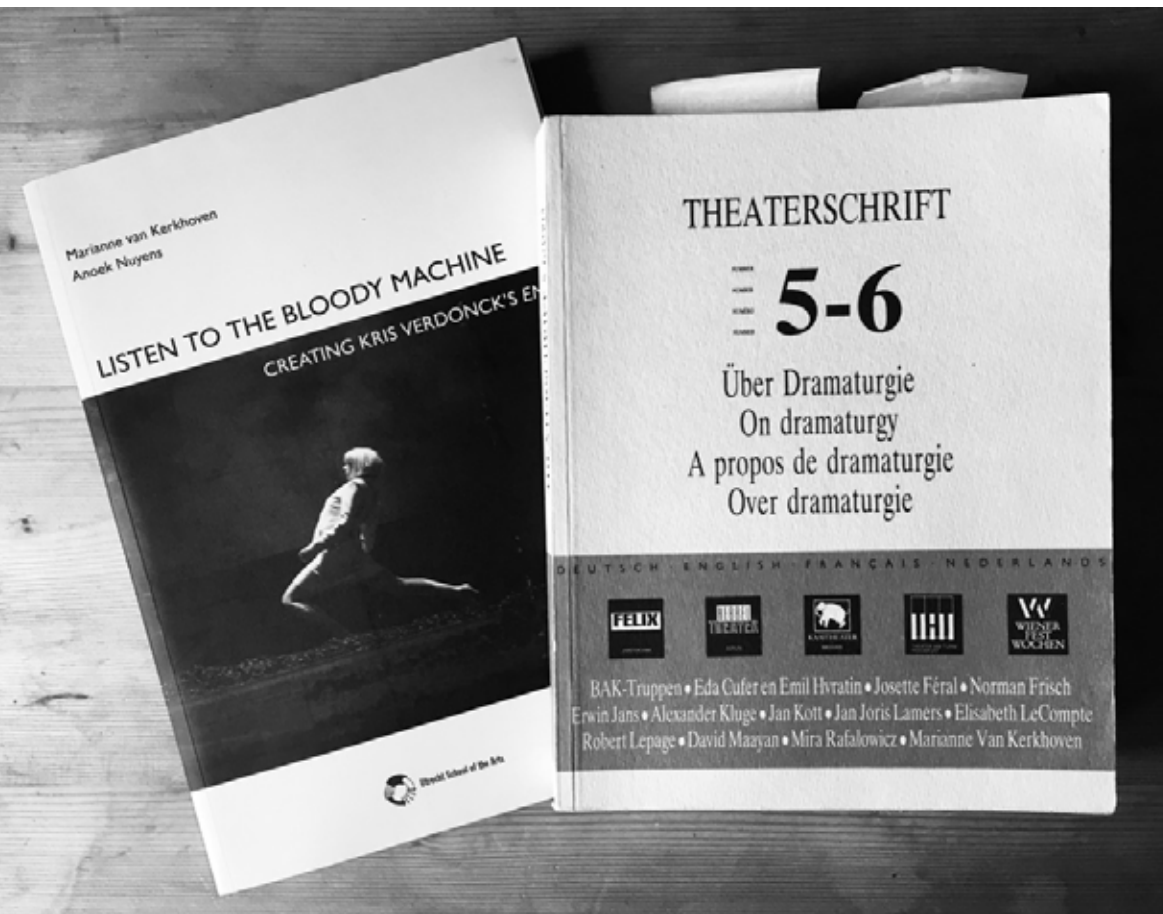
beweging en gebaar een meer gelijk gewicht in de manier waarop de voorstelling zich ontvouwt” (3). Regisseurs gaan aan de slag met dansers, choreografen richten hun aandacht op opera en scenografen, beeldend kunstenaars en vormgevers nemen de rol van regisseur op zich. Uit deze manier van werken ontstaan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

De functie van dramaturgie/ dramaturgie als functie

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

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

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



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

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

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

Maken-denken

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ten slotte

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

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

Geciteerde werken

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Noot

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

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

Marianne Van Kerkhoven

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