



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

-- Erwin Jans --

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

Kernwoorden: Dramaturgie, politiek theater, postdramatisch theater

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

Met haar ‘teksten over theater’ overspant Marianne Van Kerkhoven een periode van vier en een half decennium. In 1968 schreef ze haar licentiaatsverhandeling over het kamertoneel, de eerste belangrijke naoorlogse theatervernieuwing in Vlaanderen die op dat ogenblik, eind de jaren 1960, volledig was uitgebloeid. Dat opstandige jaar was naar eigen zeggen cruciaal voor haar bewustwording: “Ik ben afgestudeerd en in de wereld gestapt, zoals dat heet, in 1968” (2009). Dat voortdurend opnieuw binnentreden in de wereld zou de fundamentele dynamiek worden van haar engagement met het theater. Enkele jaren later, in 1970, stond ze zelf als oprichtster, schrijfster, actrice en dramaturge van Het Trojaanse Paard mee aan de wieg van het vormingstheater, de belangrijkste impuls van het Vlaamse theater in de jaren 1970. Als redacteur van *Etcetera* en als dramaturge bij Kaaithater was ze intens betrokken bij de vernieuwing die zich vanaf het begin van de jaren 1980 in de podiumkunsten voltrok. Tot haar dood in 2013 heeft ze de belangrijkste bewegingen binnen het Vlaamse theater gevolgd, becommentarieerd en mee vormgegeven – al vielen ook bepaalde ontwikkelingen buiten haar blikveld<sup>1</sup> –, met een bijzondere aandacht voor de groeiende interdisciplinariteit, voor het artistieke primaat in de organisatiestructuren, voor een verantwoord cultuurbeleid en voor de permanente dialectiek tussen theater en maatschappij. Niet onbelangrijk en verder onderzoek waard is haar inzet voor een Europese dramaturgie, die ze vooral in de context van het internationale *Theaterschrift* heeft uitgewerkt.

### “gelegenheidsteksten”

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

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

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

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

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

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

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

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

### “geen welomschreven theoretisch kader”

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

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

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

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

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

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

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

### “een reeks citaten, gebeurtenissen, bedenkingen”

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

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

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

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

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

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

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

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

### “een summiere poging om te systematiseren”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### “een hele klus”

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

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

Deze tekst werd geschreven en gepubliceerd in het kader van Sarma Docs #1, een posterpublicatie ter aankondiging van de Anthologie Marianne Van Kerkhoven die werd samengesteld door Sarma in 2015. [http://repo.sarma.be/SarmaDocs/SARMA%20DOCS%201\\_520x720mm\\_FIN.pdf](http://repo.sarma.be/SarmaDocs/SARMA%20DOCS%201_520x720mm_FIN.pdf)

## Geciteerde werken

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

## Noot

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