

**Mer, Mère, Marianne.**

**Vrouwelijkheid en vloeibaarheid  
in het werk van Marianne Van  
Kerkhoven**

-- Edith Cassiers --

Wat is de relatie tussen dramaturgie en vrouwelijkheid in het algemeen? In dit artikel onderzoekt Edith Cassiers die veelgelaagde relatie aan de hand van feministische theorie en de notie van 'vrouwelijkheid'. Deze laatste term wordt geïnterpreteerd als het geheel van ervaringen, eigenschappen, gedragingen en rollen die met vrouwelijke genderidentiteit of -expressie geassocieerd worden, maar niet per se eigen zijn aan een (biologisch) vrouwelijk geslacht. In dit artikel beschrijft Cassiers eerst de representatie van (de vrouwelijkheid van) Marianne Van Kerkhoven en de dramaturg, gevolgd door de relatie tussen Van Kerkhoven en feminisme. Daarna volgt een pleidooi hoe Van Kerkhovens dramaturgie en manier van schrijven inherent vrouwelijk en vloeibaar zijn. Het artikel eindigt met een pleidooi voor het moederlijke in de dramaturgie in het algemeen, en het werk van Van Kerkhoven in het bijzonder.

Kernwoorden: Marianne Van Kerkhoven, vrouwelijkheid, dramaturgie, feminisme, vloeibaarheid

Velen vergeten dat Marianne Van Kerkhoven een vrouw was. Ex-collega's beklemtonen hoe ze niet als vrouw werd gezien. Hoe haar vrouw-zijn steevast naar de achtergrond verdween (of werd verbannen). Kenmerken die die vrouwelijkheid zouden kunnen benadrukken werden (al dan niet bewust) in het ongewisse gelaten. Ze sprak tijdens repetities niet veel over haar gezinsleven. Wanneer andere vrouwen zich 's avonds klaarmaakten om naar hun kinderen te gaan – want repetities en vergaderingen werden en worden vaak familieonvriendelijk ingepland, en huishoudwerk en kindercare was en is sterk gegenderd –, zou Van Kerkhoven blijven zitten aan de werktafel. In de woorden van An-Marie Lambrechts: "Als vrouw ging je je niet laten kennen want anders deed je niet meer mee" (z.p.). En toch is die vrouwelijkheid net essentieel in haar leven en werk. Van Kerkhoven schreef over en streed voor vrouwelijkheid en feminisme. Haar dramaturgie is doordrenkt van vrouwelijkheid en vloeibaarheid, en zou een moedermodel vormen voor velen na haar. Zo beweert ook Johan Reyniers: "Marianne was de moeder van de hedendaagse Vlaamse dramaturgie" (z.p.).

Ikzelf heb Marianne Van Kerkhoven nooit gekend, nooit ontmoet,<sup>1</sup> en toch heeft zij op allerlei manieren mijn professionele loopbaan beïnvloed. Echo's van haar denken en werken weerklinken in mijn eigen stem als dramaturg. Toch detecteer ik een grote tweestrijd in die dramaturgenrol. Dramaturgie is voor mij een werk dat gevangen zit in zowel het potentieel als de verwachtingspatronen en grenzen van vrouwelijkheid. Ik vraag me soms af hoe Van Kerkhoven over die dialectiek dacht. Wat is de relatie tussen (het werk van) Marianne Van Kerkhoven en vrouwelijkheid? Wat is de relatie tussen dramaturgie en vrouwelijkheid in het algemeen?

In wat volgt zal ik die veelgelaagde relatie bestuderen aan de hand van feministische theorie en de notie van 'vrouwelijkheid'. Deze laatste term interpreteer ik als het geheel van ervaringen, eigenschappen, gedragingen en rollen die met vrouwelijke genderidentiteit of -expressie geassocieerd worden, maar niet per se eigen zijn aan een (biologisch) vrouwelijk geslacht. In navolging van Rosi Braidotti geloof ik dat vrouwelijkheid niet louter sociologisch of biologisch geconstrueerd wordt, maar "a point of overlapping between the physical, the symbolic, and the sociological" is (3). Of, volgens transseksueel onderzoeker Julia Serano: bepaalde aspecten van vrouwelijkheid kunnen natuurlijk zijn, kunnen "voorafgaan aan socialisatie"

en ook "het biologische geslacht overstijgen". Ik hanteer, kortom, een anti-essentialistische en intersectionele invulling van het begrip waarbij (de belichaming van) vrouwelijkheid gepercipieerd kan worden "as sites of multiple, complex, and potentially contradictory sets of experiences, defined by overlapping variables such as class, race, age, lifestyle, sexual preference, and others" (Braidotti 4). In dit artikel beschrijf ik eerst de representatie van (de vrouwelijkheid van) Marianne Van Kerkhoven en de dramaturg, gevolgd door de relatie tussen Van Kerkhoven en feminisme. Daarna tracht ik aan te tonen hoe Van Kerkhovens dramaturgie en manier van schrijven inherent vrouwelijk en vloeibaar zijn. Ik eindig met een pleidooi voor het moederlijke in de dramaturgie in het algemeen, en het werk van Van Kerkhoven in het bijzonder.

## Het (be)schrijven van vrouwelijkheid

De representatie van Marianne Van Kerkhoven in de journalistiek en het kunstenlandschap is sterk gegenderd. Waar haar vrouwelijkheid in haar werkcontext wordt vergeten, wordt deze net benadrukt in het schrijven over haar: hoe ze een van de weinige 'getolereerde' vrouwen was in een mannenwereld. Dat ze klein was, met een zachte stem. Haar zogezegde bescheidenheid wordt in bijna elk artikel over haar bevestigd. Bij haar overlijden beschrijft de VRT haar als "een eerder bescheiden vrouw die ver buiten de spotlights een heel belangrijke rol heeft gespeeld in het succes van grote theatermakers sinds het begin van de jaren tachtig van vorige eeuw" (Van Poucke z.p.). Ze wordt beschreven als een "serene kracht achter grote kunstenaars" die kunstenaars als Jan Lauwers en Guy Cassiers "hun taal hielp vinden" (Van Steenberghe z.p.). Ze zette "bescheiden" haar "eruditie en empathie" in bij de ondersteuning van belangrijke theatermakers. Ze was een "denk- en gesprekspartner" en "metgezel" (ibidem). Het is opvallend hoe vrouwelijke kunstenaars en (artistieke) medewerkers vaak op een dergelijke manier worden beschreven. Zachte, vrouwelijke waarden als bescheidenheid, ondersteuning en dienstbaarheid worden beklemtoond. Dit zijn vrouwen die weinig bevestiging of auteurschap eisen. Dramaturgen spreken alleen wanneer daarom gevraagd wordt. Ze zitten achteraan in het duister te kijken. Ze horen er nooit helemaal bij – een voet binnen en een voet buiten, zoals ook Van Kerkhoven schrijft (in Reyniers z.p.). Ze plaatsen zich

geheel in dienst van de Grote Kunstenaar. Met “veel empathie, begrip en zorgzaamheid” – zo stellen bronnen (Van Steenberghe z.p.). Tegelijkertijd, in een ietwat paradoxale beweging, wordt Van Kerkhoven als ‘screen’ bestempeld. Voldoende emotie naar de makers toe, maar vooral niet te veel. Dramaturgen zijn delicaat en doordacht – “Dramaturgie wordt gevoed door schroom” (Zonneveld z.p.). Ze dansen rond gevoeligheden van acteurs en regisseurs, altijd voorzichtig binnen de scherp afgebakende grenzen van auteurschap. Hun stem overstemt nooit de stem van de regisseur, schrijver of acteur.

Ik weet niet of die verwachtingspatronen bij Van Kerkhoven tot frustratie leiden. Maar ik (her)ken die frustratie wel, bij mezelf en veel collega’s. Veel dramaturgen en coaches zijn vrouwen. Ondanks hun creatieve bijdragen, worden ze vaak begraven in credits en bureaucratie. Wat zij als delen bedoelen wordt als dienen gezien, hun creëren wordt faciliteren. In “The Dramaturg as Androgyne. Thoughts on the Nature of Dramaturgical Collaboration” vraagt Tori Haring-Smith zich af waarom zoveel vrouwen zich aangetrokken voelen tot de dramaturgische rol als die zo slecht betaald en gecrediteerd is. Ze merkt op dat de rol van dramaturg enerzijds vrouwen vaak toegang geeft tot een door mannen gedomineerd creatief proces en anderzijds theaters in staat stelt het vakje van vrouwelijke vertegenwoordiging af te vinken (143). Het maakt ook dat een vrouw met andere verplichtingen (bijvoorbeeld de zorg voor haar gezin) deel kan uitmaken van een creatief proces zonder bij elk moment van een lang repetitieproces aanwezig te moeten zijn. Daarnaast oppert ze dat vrouwen, misschien meer dan mannen, samenwerking hoog in het vaandel dragen.

Die functie van de (vrouwelijke) dramaturg is historisch gegroeid. De figuur van de regisseur duwde de theatertekstschrijver van de theatertroon aan het einde van de negentiende eeuw. Die positie van artistieke macht was vaak geworteld in economische en/of politieke macht. Waar deze regisseurs een legendarische historische status verkregen, wordt vaak vergeten hoe hard ze werden bijgestaan door vrouwen die weinig tot geen erkenning kregen voor hun aandeel en werk. De achterkant van het blad van de theatergeschiedenis: Georg II Van Saksen-Meiningen had zijn derde echtgenote Ellen Franz, Edward Gordon Craig

had zijn zus Edith Craig, en Bertolt Brecht had meerdere ‘Mitabeiterinnen’, waaronder Helene Weigel, Ruth Berlau, Elisabeth Hauptmann, Marieluise Fleißer en Margarete Steffin (Cassiers).

Feministische theaterregisseur en -tekstschrijver Jean Betts is erg geringschattend over de rol van de dramaturg. In haar stuk *The Collective* (2005) verbeeldt ze de relaties tussen Brecht en zijn vrouwelijke dramaturgen die zo’n belangrijke maar onderkende artistieke bijdrage aan zijn werk leverden. Ze noemt de dramaturg de ‘huisvrouw van het theater’: de medewerker die al het werk doet dat niemand anders wil doen en daarvoor geen krediet krijgt.<sup>2</sup> Van Kerkhoven lijkt dat zelf te bevestigen:

Het is mij nooit eerder overkomen een prijs te ontvangen en ik weet eigenlijk niet zo goed hoe daar mee om te gaan. Ik ben immers geen regisseur of acteur, geen kunstenaar – die het wellicht gewend zijn in een schijnwerper te staan; ik vervul in het creatieve proces slechts de dienende functie van dramaturg. (Van nu tot het einde z.p.)

En enkele jaren daarvoor:

Het werk dat hij/zij verricht, lost op in de productie, wordt onzichtbaar. Frustraties zijn er altijd bij en toch moet de dramaturg niet mee op de foto. De dramaturg is geen (eventueel: net geen of nog geen) artiest. Wie die dienende – en toch creatieve – dimensie niet (meer) aankan, stapt er beter uit. (Kijken zonder potlood z.p.)<sup>3</sup>

Dramaturg zijn is een essentiële, maar onzichtbare en veelal ook ondankbare arbeid. Dramaturgie is als arbeid noodzakelijk en vormt de basis van een podiumkunstenproductie (en ook andere kunstvormen, zoals een tentoonstelling). Toch wordt de dramaturg als figuur vaak verdacht en zelfs doodverklaard. Regelmatig worden er aanklachten gepubliceerd of uitgeroepen tegen de figuur van de dramaturg (maar niet tegen de dramaturgie). In Vlaanderen zou dat debat in de jaren 1990 tot een hoogtepunt komen, met openbare debatten of de functie van de dramaturg überhaupt nog zinvol was.

In 1998 schrijft Bart Meuleman een essay gericht aan dramaturgen waarin hij hen oproept om 'op te krassen'. Het is de artistieke en intellectuele verantwoordelijkheid van alle deelnemers van het creatieve proces om de dramaturgie van een productie te vormen, aldus Meuleman, waardoor de functie van de dramaturg zinloos is (15). Cindy Brizzell & André Lepecki beschrijven in hun "The Labor of the question is the (feminist) question of Dramaturgy", een introductie voor een speciaal nummer van *Women & Performance* rond (vrouwelijke) dramaturgie, hoe de scepsis tegenover de dramaturg(ie) "symptomatic [is] of a certain ontological grounding of dramaturgy within an already socially abjected space of feminine labor" (15). Niet toevallig noemen ze Marianne Van Kerkhoven als enige voorbeeld van dit (vrouwelijke) dramaturgenideaal. Ze bestempelen de wederkerende aanval op de dramaturg als

a dynamics of domestic violence, of a gleeful spectacle of abuse. The dramaturg always deserves a good spanking, is always guilty of opportunism, and those directors who dare work with a dramaturg, are always depicted as 'weak,' suspiciously not strong enough in their authorial independence and intellectual certitude.  
(Brizzell & Lepecki 15)

Als een dramaturg in het algemeen, of Van Kerkhoven in het bijzonder, een kritische reflectie geeft op wat wordt getoond, is dat niet altijd welkom – het auteurschap van de (veelal) mannelijke regisseurs zou gekrenkt kunnen worden. Meerdere vroegere medewerkers geven aan hoe Van Kerkhoven vanuit een gevoelig kijken scherp in conflict kon gaan met bepaalde (keuzes van) regisseurs of choreografen. Door te weigeren zich aan problematische representatiestructuren te houden en (andere) vormen radicaal opnieuw op het toneel te verbeelden, worden deze dramaturgen, om een recent begrip te gebruiken, 'feminist killjoys' in het creatieve proces. "When you expose a problem, you pose a problem," schrijft Sara Ahmed (37). Ze herkadert de 'feminist killjoy' als de impopulaire vrouw die ongemakkelijke, noodzakelijke waarheden spreekt. Een (hier letterlijke) spelbreker zijn is essentieel, betoogt ze: zonder hen zal de wereld (de theaterproductie en bij uitbreiding het theaterlandschap) nooit worden uitgedaagd om radicaal te veranderen.

## Het strijden voor vrouwen

De relatie tussen feminisme en Marianne Van Kerkhoven lijkt door meerderen beslecht. Gevat in een schouderophalen wordt door vroegere medewerkers aangegeven hoe dat niet speelde in haar werk en persoonlijkheid. Van Kerkhoven werd, zoals hierboven reeds beargumenteerd, vaak niet als vrouw gezien. Ze begreep, zo stellen meerdere medewerkers, dat man en vrouw "reeds geheel gelijk" waren. Soms vallen woorden als post-feminisme of zelfs anti-feminisme. Van Kerkhoven maakte bepaalde keuzes die de tijdsgeest en het landschap vooral leken te bevestigen. Zo zocht ze erg masculiene werkcontexten op. Ze werkte vooral samen met mannen, waaronder Guy Cassiers, Josse De Pauw, Eric De Volder, Kris Defoort, Emio Greco, Jan Joris Lamers, Jan Lauwers, Rudi Meuleman, Jan Ritsema, Hooman Sharifi, Peter van Kraaij en Kris Verdonck. Haar schrijven vormde een belangrijke bijdrage voor de artistieke legitimering en historisering van deze en andere (witte) mannelijke kunstenaars. In haar schrijven citeerde ze eveneens vooral witte mannelijke denkers en kunstenaars. Sommige voorstellingen waaraan ze meewerkte werden duidelijk vanuit een 'male gaze' gecreëerd en hadden niet zelden een eerder eenzijdige genderrepresentatie.

Tegelijkertijd is er een stille stem van verzet in Van Kerkhovens ogenschijnlijk onderschrijven van dat klimaat. Meerdere ex-medewerkers geven aan dat ze scherp kon discussiëren met bovengenoemde regisseurs over inhoudelijke keuzes. In interviews stelt ze hen kritische vragen over de genderrepresentatie in hun voorstellingen. Van Kerkhoven was de dochter van Jeanne Brabants, die als choreograaf, danspedagoog en oprichter van het Ballet van Vlaanderen vaak als moeder van het Vlaamse ballet wordt voorgesteld. Van Kerkhoven leefde en werkte samen met verschillende sterke, getalenteerde en intelligente vrouwen (of niet-cis-gender-mannen), waaronder Marijs Boulogne, Myriam De Clopper, An-Marie Lambrechts, Kate McIntosh, An Nelissen en Merlin Spie. Ze speelde een belangrijke rol in de ontwikkeling van het oeuvre van choreograaf, danser en pedagoog Anne Teresa De Keersmaeker die Rosas en P.A.R.T.S. oprichtte. Daarnaast vallen in het voornamelijk mannelijke denkkader een aantal vrouwelijke referenties heel hard op: Patricia De Martelaere en Susan Sontag werden vaak door haar geciteerd. Wat Van Kerkhoven schrijft over de representatie van vrouwelijkheid in het werk van De Keersmaeker, geldt misschien ook voor vrouwelijkheid in haar



Afbeelding 1: Van links naar rechts: Jan Ritsema, Robert Steijn, Ariejan Korteweg, Mare Jonkers, Marianne van Kerkhoven, Gerardjan Rijnders. In Verberkt, Mat, en Peter Janssen (reds.). *Theaterfestival. Terugblik*. Amsterdam: Stichting Theaterfestival, 1990 © Carol Winkel.

werk – “de angst voor het te expliciet te zeggen” (De angst voor het expliciete 63)? “Wie geen directe mededeling doet, zoekt andere, rijkere wegen of omwegen om aan zijn gevoelens uitdrukking te geven,” schrijft Van Kerkhoven (ibidem).

Echter, zoals mededramaturg Johan Reyniers beschreef in zijn “In Memoriam”, had Marianne Van Kerkhoven een “in de perceptie vaak ondergesneeuwde feministische kant”. Hij haalt ter illustratie een anekdote aan (z.p.). In een rondetafelgesprek over een voorstelling in de Monty in Antwerpen in 1993 blijkt Van Kerkhoven de enige vrouw te zijn. Ze komt als laatste aan de beurt en kaart die minieme vrouwenrepresentatie aan. “In een door mannen gedomineerde kunstensector liet zij zien dat ook een vrouw daarin een belangrijke stem kan hebben” (idem). Dat Marianne de enige vrouw aan tafel was gebeurde wel vaker in haar carrière (zie Afbeelding 1). Vanaf eind jaren 1960 tot het begin van de jaren 1980 was haar werk en schrijven sterk politiek en zeer feministisch activistisch. Het is een door engagement gekenmerkte periode waar Van Kerkhoven later weinig over zou praten<sup>4</sup>, maar die wel essentieel is geworden voor haar oeuvre en denken.

Van Kerkhoven was jong in het mythische 1968. Ze leefde in de jaren 1970, met haar partner Miel Van Attenhoven, samen in een grote woongemeenschap in Antwerpen, een periode van collectief koken, leven en discussiëren. Haar eerste kind werd nog geboren in die woongemeenschap, alvorens ze naar Brussel trok. De avonden werden gekenmerkt door debatten over sociale thema’s, waaronder gelijke rechten voor vrouwen en LGBTQIA+-personen, en vrouwelijke reproductierechten, waaronder (het recht op) abortus. Van Kerkhoven zat in de cel Cultuur van de RAL (Revolutionaire Arbeidersliga, 1971-1984, later de linkse antikapitalistische en socialistische Arbeiderspartij, SAP). Vanaf 1972 stelde de trotskistische RAL het socialistisch feminisme centraal. ‘Geen feminisme zonder socialisme, geen socialisme zonder feminisme’ werd een bekende leuze en uiteindelijk de titel van een publicatie (1977). In de tweede helft van de jaren 1970 vormden een tiental linkse feministische actiegroepen vanuit verschillende Vlaamse steden de Fem-Soc-beweging. Fem-Soc stond voor feministisch en socialistisch; de federatie zag genderongelijkheid (net zoals andere vormen van ongelijkheid en -onderdrukking) als een rechtstreeks gevolg van kapitalisme. De strijdvaardige Van Kerkhoven volgde de acties van de Fem-Soc-be-

weging en de oprichting van de Rooie Vlinder (1976-1981), de eerste socialistische holebigroep in Vlaanderen, op de voet.<sup>5</sup>

Het was de periode van de tweede feministische golf.<sup>6</sup> De tweede golf (1960-1989) richtte zich op het terugdringen van ongelijkheid op grond van gender, zowel in gezinsverband als op de werkplek, en reproductierechten. Abortus was nog strafbaar, en stuurde veel Belgische vrouwen naar Nederland. In de Belgische en Nederlandse tweede feministische golf had je verschillende vertakkingen, waaronder het socialistisch feminisme. Deze beweging geloofde dat vrouwen door mannen werden onderdrukt en dat deze achtergestelde positie van vrouwen mede veroorzaakt en in stand gehouden werd door het kapitalisme. Marxisme zou een belofte inhouden voor meer gelijke rechten voor vrouwen – wat ook vandaag een stelling blijft. In het prikkelende boek *Why Women Have Better Sex Under Socialism. And Other Arguments for Economic Independence* (2018) toont Kristen Ghodsee waarom (ongereguleerd) kapitalisme slecht is voor vrouwen en wat we daaraan kunnen doen. Socialisme, mits goed uitgevoerd, pleit Ghodsee, leidt tot economische onafhankelijkheid, betere arbeidsomstandigheden, een beter evenwicht tussen werk en gezin en, ja, betere seks. Het recente boek weerspiegelt die essentiële slogan van het feminisme in de jaren 1960 en '70: 'het persoonlijke is politiek'. Persoonlijke ervaringen zijn steeds geworteld in politieke systemen en daarbij horende ongelijkheden (waaronder seks). Door je persoonlijke identiteit of ervaring te benoemen als 'Anders' dan die van diegene voor wie de politieke status quo werd opgesteld, maak je duidelijk dat je andere noden, wensen en eisen hebt.

Over de connectie tussen socialisme, feminisme en cultuur, (co-)publiceerde Marianne Van Kerkhoven twee nummers van *Kultureel Front*.<sup>7</sup> Voor het eerste nummer, 'Vrouwenstrijd en strijdkultuur' (nr. 13, 1978a) was zij de voornaamste redacteur. Een artikel in het nummer beschrijft de werktechnieken van meerdere politieke (vrouwen) theaters, waaronder theatergezelschap Het Trojaanse Paard. In het tweede nummer 'Vrouwenstrijd en strijdkultuur 2' (nr. 14, 1978b) wordt de inleiding geprint die Van Kerkhoven en andere vrouwen van Het Trojaanse Paard gaven bij aanvang van het *Kultureel Front* weekend over 'Vrouwen en Strijdkultuur' (Afbeelding 2). Tijdens dit weekend kwamen meer dan veertig vrouwen uit verschillende culturele organisaties samen om te bespreken hoe ze hun artistieke werk konden inzetten in 'de anti-kapitalistische en anti-patriarchale



Afbeelding 2: Marianne Van Kerkhoven, uiterst links, naast Patsy De Clopper, Myriam De Clopper en Marleen Beck, eveneens leden van Het Trojaanse Paard, tijdens een debat over 'Vrouwen en Strijdkultuur' tijdens een Fem-Soc-weekend, georganiseerd door het Kultureel Front. *Kultureel Front* 2 6, 1978.

strijd'. In het artikel doen ze onder andere verslag van interne discussies binnen Het Trojaanse Paard over vrouw-man-verhoudingen en de positie van vrouwen in dit gezelschap. Zo beschrijven ze hoe vrouwen typisch 'mannelijke' theaterfuncties probleemloos op zich namen (waaronder schrijven en regie, waarvan de eerste ook door Van Kerkhoven werd uitgevoerd), maar daarbij vaak "mannelijke gedragspatronen (taal, optreden)" jammerlijk overnamen (6). Ze schrijven open over hun onbewuste vooroordelen (wat we vandaag 'implicit bias' noemen): ze kunnen weerhouden dat vrouwelijke medewerkers vooral 'typisch vrouwelijke' taken doen (vb. koffiezetten, kostuums wassen, etc.), maar blijken toch opvallend veel mannelijke medewerkers in dienst te nemen of 'spreekbuis' te laten zijn voor de patriarchale samenleving. Ze pleiten voor quota ten gunste van vrouwen en – opvallend gezien Van Kerkhovens voorkeur voor de 'trage' en collectieve stiel der dramaturgie – om mannen geen ruimte te geven om misbruik te maken van 'slechte materiële omstandigheden' om autoritair op te treden. Ze pleiten voor een democratisch, collectivistisch proces te allen tijde. Ten slotte, klagen ze aan hoe mannen geheel voor werk kunnen kiezen, omdat hun partners zich volledig over de zorg voor de kinderen en het huishouden ontfermen, maar dat het merendeel van de vrouwelijke medewerkers deze luxe niet heeft. Ze sluiten af: "Op grond hiervan roepen ondergetekende vrouwen (waaronder Van Kerkhoven, red.) alle mannen op zich in vraag te stellen er samen met de vrouwen iets aan te doen." (7)

Het theatergezelschap Het Trojaanse Paard, opgericht in 1970 door Van Kerkhoven naar een door haar gelijknamig geschreven theaterstuk, zette zich in voor de arbeidersbeweging en het feminisme. Amateurs en beroepsacteurs speelden samen in deze 'strijdkultuurgroep'. Ze maakten avondvullende stukken, maar deden ook politieke acties rond abortus en kernenergie. In de voorstelling *Een vlog over het ooievaarsnest* uit 1978 kwam de abortusproblematiek uit die tijd specifiek aan bod. Het personage Marie is zwanger van haar derde kind en twijfelt of haar echtgenoot en zij, beiden voltijds werkend, nog een kind voldoende zullen kunnen onderhouden. Marie ontmoet dokters, zangers, bisschoppen, rechters en politici, alvorens ze uiteindelijk zelf beslist om een abortus te ondergaan. "De abortusproblematiek werd toegelicht aan de hand van de klassen- en mannenmaatschappij. Abortus, weliswaar een probleem van alle vrouwen, zou het zwaarst de vrouwen van de werkende bevolking treffen. Een mannenmaatschappij, omdat een vrouw het

zelfbeschikkingsrecht over eigen lichaam werd (wordt) geweigerd" (*Kultureel Front* 1 16). Het stuk eindigt met het gezamenlijk zingen van het strijdlied:

Baas in eigen lijf,  
Da's een eerste bedrijf  
In de strijd der bevrijding van de vrouw. (...)

Mannen en vrouwen,  
Handen uit de mouwen.  
Vervoeg onze strijd, ons gevecht,

*Versterk onze rangen,  
Versterk ons verlangen*

*Naar een ander leven, een beter leven dan nu.* (1978a: 16)

Tijdens de voorstellingen van Het Trojaanse Paard, die erop gericht waren het publiek te onderwijzen, werd het publiek regelmatig betrokken in de actie op scène: mannelijke toeschouwers werden op de scène gevraagd, waarbij de vrouwelijke acteurs improviserend op hen moesten reageren. Feministische theaterhistorica Elaine Aston noemt de feministische theaterpraktijk 'a sphere of disturbance'. Deze kan niet gecategoriseerd worden als één soort of stijl theater (bijvoorbeeld 'fysiek theater' of 'visueel theater'), maar als een praktijk die steelt of put uit wat nodig is om zich te verzetten tegen representatiestructuren, om betekenisprocessen te verstoren, om een sfeer te activeren van ongedaan maken (Aston 18). Het brengt de 'feminist killjoy' terug in onze gedachten. Een belangrijk deel van het werk van Van Kerkhoven was de zoektocht naar hoe dat activisme, dat politieke gedachtegoed verankerd in de huidige samenleving, te vertalen naar de scène. Het was een esthetisch en ethisch vraagstuk waar meerdere (inter)nationale politieke en feministische makers zich over bogen in die periode. Een vraag die ook vandaag explosief urgent lijkt. Wat is de verhouding tussen het sociale, het educatieve en het artistieke?

Gezien haar nauwe betrokkenheid en haar interesses, was het bijna een vanzelfsprekendheid dat Van Kerkhoven historica werd van het

politieke vrouwen­theater in die jaren 1970 en 1980 (zie ook Kolk). Vanaf eind jaren 1960 zou dat vrouwelijk vormingstheater zich manifesteren – “een rechtstreekse erfgenaam van het politieke theater, zij het dan in zijn tweede, meer door emotionaliteit en subjectiviteit beheerste adem” (Hij doet wat hij niet laten kan 273). Deze stukken hadden een feministische thematiek – ‘theater over de vrouwenproblematiek’ (ibidem). Zo schrijft Van Kerkhoven:

De introductie van de thematiek der vrouwelijke bewustwording, kondigde zich indertijd aan als theatraal interessant: het uitdiepen van vrouwelijke personages, zo verwaarloosd in de theaterliteratuur, het complexe gevecht van positieve en negatieve heldinnen, de mogelijke verbinding op het theater tussen individuele en maatschappelijke, persoonlijke en politieke drijfveren, enz. (In het teken van de recuperatie 52)

Echter, vanaf het midden van de jaren 1980, werd ze kritischer over dat vrouwen­theater. Ze beklagt zich over het anekdotische, hoog persoonlijke karakter van deze stukken – “een nog steeds niet overwonnen autobiografisch stadium in het feminisme” (Hij doet wat hij niet laten kan 273). De ‘buitenwereld’ wordt geheel vervangen voor de ‘binnenwereld’ (In het teken van de recuperatie 50). De ‘brede maatschappelijke context’ verdwijnt en zo ook het doel om het publiek maatschappelijk bewust te maken (50-51). In een recensie beschrijft ze het als volgt: “‘Mannelijke’ monologen handelen over alles en nog wat. ‘Vrouwelijke’ monologen lijken alleen vrouwenlevens te vertellen. Het gaat niet goed met de vrouwelijke bewustwording in het theater” (In het teken van de recuperatie 50). De ‘mannelijke’ monologen vertrekken meestal vanuit een specifieke situatie in het persoonlijk leven en laten op die manier een bredere maatschappelijke problematiek aan bod komen. De vrouwenmonologen, daarentegen,

kunnen blijkbaar maar over één ding gaan: vrouwen die iets over hun leven vertellen kunnen nog altijd niet om hun eigen rollenpatroon heen. Een bekijken van zich zelf is hier steeds gelijk aan een zich zelf bekijken als echtgenote en moeder. (52)

Wat haar frustratie met die anekdotiek en intieme persoonlijkheid kan duiden, was dat deze bijna altijd gefabriceerd was en dat door mannen. “Opvallend binnen het vrouwen­theater in Vlaanderen is het zich niet doorzetten van een door vrouwen geschreven dramaturgie” (Hij doet wat hij niet laten kan 273). Teksten over vrouwenervaringen en -levens door mannen geschreven, door mannen gespeeld en door mannen geregisseerd. Een breed publiek kan ‘de vrouwelijke bewustwording’ consumeren terwijl “een mannelijk personage pleit voor vrouwelijke berusting” (In het teken van de recuperatie 52).

Van Kerkhoven hekelt vooral hoe die fundamentele leuze ‘het persoonlijke is politiek’ uitgehold wordt. Het persoonlijke en politieke vallen dusdanig samen, dat er van didactiek of vorming nauwelijks nog sprake is, er blijft enkel entertainment over. “De ervaring van deze vrouw is niet meer de ontdekking dat subjectieve gegevens een politieke dimensie hebben, maar eerder het terugzoeken van deze reeds ontdekte maatschappelijke waarheid in een persoonlijk vernaai” (51). Het wordt een modefeminisme, een commerciële strategie, een kleurige bij zonder angel. Van Kerkhoven beschrijft het in termen van kapitalistische recuperatie en consumptie. Ze benoemt deze schim van vrouwen­theater als “een achterhoedegevecht, het achter-nahollen van een in zijn vernieuwende kracht reeds uitgewerkt maatschappelijk klimaat; een mode dus, een trend die gerecupereerd en gecommmercialiseerd kan worden” (51). Het gaat om een zekere intellectuele en artistieke luiheid, een uitgebeende variant van wat gezelschappen als Het Trojaanse Paard en Proloog enkele jaren eerder zoveel scherper en maatschappelijk relevanter toonden.

Toch is er ook vrouwen­theater van de jaren 1980 dat haar weet te bekoren; minder expliciet feministisch, meer losgekomen van die tweede golf, theater “in een veel meer suggererende, veel minder direct betekenisdragende vormgeving” (ibidem). In navolging van een herdenking van het politieke theater (en actievoering), staan noties als emotionaliteit, authenticiteit en persoonlijkheid centraal, zoals bijvoorbeeld bij *Rosas danst Rosas* (1983). Het gevolg is niet de vorming van een nieuw Vlaams ‘theatergenre’, maar net een breed en divers spectrum aan perspectieven (Hij doet wat hij niet laten kan 273). Van Kerkhoven concludeert: “De vrouw en haar problemen blijkt nog zozeer tot de kern van de actuele gevoeligheden te behoren, dat zij in het theater zonder moeite een brug kan slaan tussen traditie



en vernieuwing; in alle stijlen en genres, wat ook hun historische of artistieke oorsprong is, vinden we haar terug” (ibidem).

Bijna vijftien jaar later vond haar strijdlust misschien minder vaak een weg naar het papier, maar was deze nog steeds daar. Zo schrijft ze in “Op zoek naar radicaliteit. Een onvoltooide tekst”:

Er zijn in de wereld redenen te over om te revolteren, maar wij zitten zo gevat in de drijfriemen van de economische globalisering, die ook het politieke, het sociale, het culturele, in feite élk deelveld van de maatschappij met zich meesleurt dat wij niet meer in staat zijn aansluiting te vinden bij een van de vele haarden of oorden van revolte. Ze bestaan nochtans; voor mijzelf, in mijn individuele zoeken naar uitwegen, vind ik er alvast twee die – omdat ze van biologische aard zijn – een onontkoombare impuls kunnen bevatten: die van het vrouw zijn en van het oud zijn. (...) Ook al zijn er belangrijke stappen gezet in de bevrijding van de vrouw, de maatschappelijke ongelijkheid tussen mannen en vrouwen blijft zich met grote hardnekkigheid handhaven. Het verschil tussen zij die ‘nemen’ en zij die ‘genomen worden’ blijft zich uitdrukken in een relatie van superieur tegenover inferieur, van dominant tegenover onderdrukt. Vrouw zijn wil in deze maatschappij nog altijd sowieso zeggen: een strijdpositie innemen. (4)

### Het bedrijven van een vrouwelijke dramaturgie

Naast haar expliciet strijden voor de vrouwenzaak, geloof ik ook dat Van Kerkhoven dramaturgie op een vrouwelijke manier bedreef. Wat haar dramaturgie bijvoorbeeld vrouwelijk maakt, is het belang van het persoonlijke en de emotie in een werk.<sup>8</sup> Zo schreef ze in de jaren 1970 meerdere teksten over de rol van emotionaliteit in politiek theater. Het sluit aan bij het pleidooi van filosofe Martha Nussbaum om emotie in het hart van de politieke theorie te plaatsen. Nussbaum stelt dat emotie stelselmatig onderbelicht wordt in de moderne politiek, maar een essentiële rol speelt in de strijd voor sociale rechtvaardigheid (2014). Ze pleit voor meer empathie in het

politieke denken. Zo ook Van Kerkhoven. Een dramaturg houdt zich bezig met “het omzetten van gevoel in kennis, en omgekeerd. Dramaturgie als schemerzone tussen kunst en wetenschap” (Kijken zonder potlood z.p.). De dramaturg bouwt de ‘bruggen’ tussen theorie en praktijk, kunst en wetenschap, emotie en ratio (Het theater ligt in de stad 9). Die theorie en praktijk, denken en doen, zijn in het werk van Van Kerkhoven innig verbonden. Conceptualisering is altijd in materialiteit verankerd. Enerzijds bepaalt het (materiële) zijn het bewustzijn, anderzijds bepalen de ideeën die we in ons hoofd hebben hoe we de wereld zien en dus ook hoe we naar die wereld handelen. Van Kerkhoven beschrijft dramaturgie zelf als een heen en weer lopen tussen theorie en praktijk. De dramaturgische taak is niet verankerd in de theorie, noch in de praktijk, maar in het lopen en er tussenin zitten.

Doordat de dramaturg een tussenfiguur is, kan zij tussen binnen en buiten bewegen, en daartussen bruggen bouwen. In antwoord op de eerder aangehaalde kritische oproep van Bart Meuleman, formuleert Van Kerkhoven helder hoe de dramaturg de band verzekert tussen de ‘kleine dramaturgie’ van een creatieproces en de ‘grote dramaturgie’ van maatschappelijke betrokkenheid (Van de kleine en de grote dramaturgie). Ze gebruikt het beeld van kringen: de kringen rond een productie en de kringen die ontstaan wanneer de productie interfereert met het publiek, de stad, de wereld. De kringen ontmoeten elkaar, inter-ageren. “De wanden die deze kringen met elkaar verbinden zijn van huid, ze hebben poriën, ze ademen. Soms wordt dat vergeten” (Het theater ligt in de stad 7). De dramaturg kan die huid lezen en masseren. Zij kan het werk van kunstenaars duiden in een maatschappelijke en culturele context. Zij kan “helpen om de wereld te lezen, om de complexiteit ervan te ontcijferen” (ibidem). Bijna twintig jaar later schrijft Van Kerkhoven het volgende:

Dramaturgy is for me learning to handle complexity. It is feeding the ongoing conversation on the work, it is taking care of the reflexive potential as well as of the poetic force of the creation. Dramaturgy is building bridges, it is being responsible for the whole, dramaturgy is above all a constant movement. Inside and outside. The readiness to dive into the work, and to withdraw from it again and again, inside, outside, trampling the leaves. A constant movement. (European Dramaturgy 11)

Dramaturgie als altijd veranderend, als vaak tegenstrijdig. Dramaturgie als het blijven bij het probleem, de complexiteit of moeilijkheid niet uit de weg gaan maar net omarmen. Zoals Donna Haraway dat zo mooi omschreef: 'staying with the trouble'. Niet opgeven als iets moeilijk, complex of pijnlijk wordt, wanneer gekoesterde ideeën of overtuigingen worden aangevallen of ondermijnd, of als onzekerheid of angst lonkt. Probeer net die plaats van ambiguïteit en complexiteit te omarmen. Blijven op een plaats van ambiguïteit houdt een continue beweging in.

Die constante beweging kenmerkt Van Kerkhovens dramaturgie. Volgens Van Kerkhoven is dramaturgie een open en noodzakelijk flexibel proces. Ze beschrijft haar dramaturgische praktijk naar aanleiding van haar samenwerking met Anne Teresa De Keersmaeker als inherent procesmatig (Le processus dramaturgique 20). De dramaturgie doorheen het creatieproces is open. Een concept, een structuur, of een min of meer definitieve vorm ontstaat zeer langzaam – ze staan niet vast bij het begin van het creatieproces en onthullen zich doorheen het werkproces of zelfs pas tegen het einde van het creatieproces. Van Kerkhoven beschouwt het dramaturg zijn als een 'fluctuerende functie' (Van de kleine en de grote dramaturgie 68). Aangezien dat elke productie haar eigen werkwijze, orde en woordenschat vormt (Het theater ligt in de stad; Kijken zonder potlood), dient de dramaturg al doende haar takenpakket te vormen. Er zijn geen wetten te volgen. Er is geen vorm op voorhand bepaald. Het vloeit.

Die flexibele en fluctuerende benadering van dramaturgie doet denken aan het fluïde. Het vloeibare is nauw verweven met vrouwelijkheid in de westerse culturele verbeelding. Het mannelijke is stevig en solide – gesymboliseerd door de stijve en rechtopstaande fallus. Het vrouwelijke is vloeibaar: vormeloos en vormbaar, passief en ontvankelijk. Tegenover de mannelijke vaste grond, staat de (schijnbaar) eindeloze amorfe uitgestrekte zee – het symbool voor het vrouwelijke bij uitstek (Ellman 74; Neimanis). Het vrouwelijke lichaam wordt vaak als oceanisch omschreven: menstruatie wordt als een door de maan aangestuurde eb en vloed gezien, zwanger zijn houdt een zee in zich dragen in, bevallen en baren gebeurt op het ritme van golvende weeën. Melk stroomt bij het voeden.

In *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977) onderzoekt filosofe Luce Irigaray de systematische onderdrukking van vrouwelijke en moederlijke ervaringen in de geschiedenis van de westerse filosofie. Irigaray bekritiseert de wetenschap als zijnde te patriarchaal en mannelijk, dat deze zich liever bezighoudt met 'mannelijke' starre objecten dan met 'vrouwelijke' vloeistoffen. Vrouwen zijn in de geschiedenis per definitie afgesloten geweest van de positie van het 'subject' zijn en werden enkel gedefinieerd op basis van hun verschillen met het mannelijk subject. De metafoer (en bijhorende stroom aan associaties) van vloeibaarheid draagt het risico in zich vrouwen te naturaliseren als passieve ontvangers; stomme, vloeibare materie dat niet in staat is vorm te geven aan het discours – omdat ze zelf vormloos zijn – en dus altijd een man nodig heeft om hun liquide geesten en lichamen in toom te houden. Die fallische vooringenomenheid in de cultuur suggereert dat vloeibaarheid typisch wordt gelijkgesteld met 'impotentie' (Irigaray 64).

Irigaray wil de positie van subject niet per se veroveren, maar wil de term van vloeibaarheid inzetten om de vooroordelen rond vrouwelijkheid zichtbaar te maken en op die manier te subverteren. Ze wil de voorstelling van vrouwelijkheid als vloeibaarheid herappropriëren en vervolgens deconstrueren door innerlijke tegenstrijdigheden bloot te leggen. Dat doet ze in de taal- of filosofische structuren van de metafoer (vrouwelijkheid en vloeibaarheid als *concept*), maar ook in hun systematiek en *materialiteit* (lichaamsvloeistoffen). Vloeibaarheid dreigt "de werking van de theoretische machine te verstoren" (Sexes 107). Vloeibaarheid veroorzaakt een "verwarring van grenzen" (106). Het vloeibare als weerstand biedend aan het conservatieve en normatieve zou als kernbegrip geïncorporeerd worden in gender en queer studies – ogenschijnlijk "vaste en stabiele" identiteiten en seksualiteiten worden als vloeibaar beschouwd (Stephens).

Wat bij Irigaray (en mogelijk ook in dit essay) ogenschijnlijk als een pleidooi voor een essentialistische invulling van gender gelezen kan worden, is dat dus net allerminst. Vloeibaarheid betekent instabiliteit. Het kan zich geheel onttrekken aan gevangenschap en overal doorsijpelen. Het lekt. Daardoor is de vrouw en ook de dramaturgie altijd in wording:

For Irigaray, feminine bodies are fluid, both figuratively in their non-subsumability into a masculine paradigm and literally in their genital mucosity, their placental interchanges, and their amniotic flows. This leakiness is what makes woman always a woman-to-come. (Neimanis 78)

Doordat dramaturgie en de dramaturg zelf altijd in transformatie, in beweging is, is dramaturgie ook zo moeilijk te definiëren. Net zoals water, heeft het geen vaste vorm of structuur. Van Kerkhoven zelf benadrukte een carrière lang die moeilijkheid van definiëring (Van de kleine en de grote dramaturgie 68; *European Dramaturgy* 7). Maar dat bleek net de kracht, het creatieve potentieel te zijn van dramaturgie. Zo schrijft ze:

Not only the subject but also the object is constantly moving, not standing still. If there is one thing we can say with certainty about dramaturgy, it is that it is movement itself, a process. (*European Dramaturgy* 7; zie ook Stalpaert 130-131)

Op die manier steekt haar dramaturgie schril af tegen een meer 'mannelijke' dramaturgie, de toenmalige populaire brechtiaanse conceptuele dramaturgie die stelde dat een vaststaand, solide ensce-ningsconcept bij aanvang van het creatieproces wordt bepaald en het verder verloop van dat proces en de interpretatie van de tekst bepaalt. Christel Stalpaert toont succesvol aan hoe Van Kerkhoven dramaturgie fundamenteel herdefinieerde. Haar invulling van dramaturgie zou een grote invloed hebben zowel nationaal als internationaal, en onder andere de geprefereerde dramaturgie worden van de makers van De Vlaamse Golf en het opkomende postdramatisch theater waar de tekst niet langer het alles bepalende theaterteken is (130). Van Kerkhoven pleit voor een open, procesmatig en langdurig bepalen van dat dramaturgisch concept. Ze was vaak dramaturge bij producties die geen basistekst of -script als vertrekpunt hadden, en waarbij het creatieproces regelmatig uit improvisaties bestond waaraan ze actief deelnam. Een van de redenen waarom vloeibaarheid als impotent en gespeend van creatief vermogen wordt gezien, is omdat het onmogelijk op te splitsen is, in afgesloten eenheden. Op die manier staat het buiten het patriarchale discours van het enkelvoudige creatieve subject – het Verlichtingsdenken dat stelt dat de man het hegemoniale subject is, het creërend genie.

Maar net daar ligt het grote vermogen van het vloeibare: het onbegrensbare, het collectieve, het gedeelde, het alles en iedereen meesleurend op haar pad. Waar in de brechtiaanse dramaturgie de (mannelijke) regisseur het concept bepaalt, wordt iedereen betrokken in Van Kerkhovens vloeibare dramaturgie: regisseur of choreograaf en dramaturg, maar ook performers, scenografen, kostuumontwerpers en techniekers. Van Kerkhoven noemt de dramaturg in een essay een verbindingsofficier, waar de regisseur de generaal is in deze (wel erg masculiene en machtsgerelateerde) metafoor. De dramaturg moet verbindingen leggen tussen de beginideeën en de uiteindelijke voorstelling, tussen de verschillende producties van eenzelfde maker, tussen de medewerkers van een project, en tussen de productie en diens maatschappelijke context (Van de kleine en de grote dramaturgie). Het is een tijdrovend, complex en nauwkeurig werk dat soms haaks staat op de eisen van de generaal: de verbindingsofficier moet veel terugkeren, waar de generaal vooral vooruit wil.

De dramaturgie lijkt vaak gevangen in een moderniteitsdenken. Ze moet brandstof voor de motor van de creatie zijn, in een elektriserende eindsprint richting het product, de voorstelling. Maar dramaturgie als lineaire progressie klopt niet. Dramaturgie, ontsproten aan de Duitse romantiek, is circulair. Productie en reflectie wisselen elkaar af, elementen worden eindeloos in- en uitgewisseld. De tijdelijkheid van dramaturgie is verwant aan wat Stefan Helmreich de 'oscillerende oceaantijd' noemt, die hij definieert als de co-aanwezigheid van twee temporaliteiten: 'langdurige processen' zoals de oceaancirculatie en de 'snelle veranderingen' van het getij en de golven (z.p.). Er is het trage, zoekende aanmodderen. De bureaudramaturgie: het opzoekwerk, het doorpraten, het analyseren van teksten. Er is de woeste, verslindende tijd van het creatieproces (vloed), waar knopen doorgehakt worden en alles in het (letterlijke) teken staat van het stollingsmoment van de voorstelling. Daarna, minstens even belangrijk, is er de nawerking. Het herbezoeken en terugkeren, het opnieuw opnemen en uitdiepen van vragen, het in- en uitzoomen (in het oeuvre van de maker, in de grotere maatschappelijke context), het terugtrekken en reflecteren (eb).

## Het vrouwelijk schrijven

Dat vloeibare vertaalt zich ook in een schrijven. Tijdens die tweede feministische golf zouden Franse en Belgische feministen, geïnspireerd door het poststructuralisme en psychoanalyse, een nieuwe manier van schrijven voorstellen. Ze stellen dat het logocentrisme een fallo-logocentrisme is, een discours waarin het vrouwelijke verzwegen wordt. Vrouwen bestaan linguïstisch, sociaal en cultureel enkel als de Ander: als vreemd en altijd inferieur in verhouding tot het (inherent mannelijke) Subject. Tegenover die mannelijke taal stellen zij een andere geslachtelijke tekst: de *écriture féminine* ondermijnt de onderdrukking van de vrouwelijke taal. Die vrouwelijke taal is meervoudig en fragmentair, omdat het vrouwelijk genot dat ook is. Luce Irigaray spreekt over de “vloeiende veelheid van vrouwelijke seksualiteit” tegenover de starre, solide voorwerpen die door de patriarchale wetenschap en filosofie vooral worden beschreven (Ce sexe qui). Cultuurtheoretica en schrijfster Hélène Cixous beschrijft die vrouwelijkheid in schrijven als een vloeibaar worden van orderingsstructuren. Het is een schrijven dat zich manifesteert als “golven” en “overstromingen” (The Laugh of the Medusa 876), verbonden met vrouwelijke ervaringen als menstrueren, baren en met de borst voeden. Deze taal is niet lineair. Het zijn teksten die weigeren te stollen, zodat de lezer wordt ondergedompeld in een voortdurende deining en vloedgolven van beelden, die herinneren aan de desoriëntatie van het op zee zijn zonder land in zicht.

Meerdere van die elementen herken ik in het schrijven van Van Kerkhoven. Haar teksten vanaf het midden van de jaren 1980 worden gekenmerkt door een “fragmentarische stijl” met referenties die “uitwaaieren” in verschillende richtingen (Jans z.p.). Van Kerkhoven zelf beschrijft haar schrijven als zijnde “organisch” en “zonder narratieve orde” (Kijken zonder potlood in de hand z.p.). Ze schrijft helder, als een klare beek, en toch poëtisch, meanderend. Het schrijven van Van Kerkhoven is soms sensueel: ze hanteert een zintuiglijke, beeldende taal die uitgebreid put uit de menselijke anatomie (huid, vel, lijven, voelen, stromen) en emotie (verlangen, liefde, passie, pijn, genegenheid, tederheid). Ondanks die vaak vleselijke onontkoombaarheid, zet Van Kerkhoven een bescheidenheid en voorzichtigheid in. In veel van haar teksten relativeert ze haar blik en denken. Erwin Jans noemt haar “schroom” een “sterke intellectuele strategie” (z.p.).

Van Kerkhoven heeft een zekere collectiviteit en meerstemmigheid in haar schrijven. Haar teksten zijn intertekstuele “tapijten van citaten” (Barthes). Ze spreekt niet *door*, maar *met* anderen. Haar schrijven heeft een pluraliteit en een subjectiviteit. Haar teksten zijn niet singular, samen te vatten in een punt – een creatieve wisselvalligheid die ook uit het citatentapijt van dit essay moet blijken. Ze noemt al haar teksten “gelegenheidsteksten”, ingegeven door het hier en nu (in Jans z.p.). Net zoals bij *écriture féminine* kan de auteur velen zijn. Het is het orgastische plezier (Cixous’ “jouissance”, geleend van Barthes) van transformeren, waarbij de “mechaniek van vloeistoffen” tegen het mechanische, reductieve ingaat. “Ervaring is een opeenstapeling van zoveel subjectieve gegevens dat een objectiviteit – een andere objectiviteit – opnieuw mogelijk wordt”, schrijft Van Kerkhoven (De kringen naar binnen z.p.).

Net als zeewater dat een overvloed aan organische deeltjes bevat, vormt haar taal een vruchtbare habitat voor talloze motieven om te groeien, zich te vermengen en te vergaan. Altijd en eeuwig schepend. Zoals Cixous dat belooft, nee waarschuwt: een vrouwelijke tekst is niet te stoppen, gaat door en door. Zelfs als het werk eindigt gaat het schrijven door. De lezer zet het werk verder. De motieven, ideeën en structuren in het schrijven van Van Kerkhoven vormen een eindeloze ketting van transformaties, gaan deel uitmaken van een zee waartoe ook andere teksten gaan behoren. Zoals water dat eindeloos veranderlijk is, dat voortdurend in beweging is en nooit stilstaat. Het heeft geen vaste, definitieve vorm – zelfs niet in een meer, een vaas, een beek. Deze teksten hebben “geen buitengrens” (Cixous, Reading 15) en roepen een gevoel op van “eeuwigdurend overlopen” (16). Levend water dat lekt en sijpelt. De wanden zijn van huid.

## Het zwerven

Het dreigende genderessentialisme van Irigaray en Cixous werd door latere feministische denkers (van de derde en vierde golf) herdacht. Judith Butler bekritiseerde vrouwelijk essentialisme door het binaire genderdenken radicaal als performatieve constructie te zien. Gender is voor haar performatief, een herhaling van acties, handelingen en ideeën waardoor (een) gender continu ingevuld en

gecreëerd wordt, zonder dat er een 'oorspronkelijke' gendervorm wordt gekopieerd. Op die manier worden categorieën als lichaam, gender en seksualiteit gesubverteerd. Deze ideeën worden verder uitgewerkt door Rosi Braidotti. Zij pleit voor een nomadisch perspectief, waarin er – wederom – nooit wordt stilgestaan. De nomade is altijd alleen maar op doorreis. Een 'nomadisch subject' beweegt zich door meerdere lagen van identiteit en kijkt naar hun onderlinge samenhang. Geen enkele soort identiteit kan als permanent worden beschouwd. Een statisch, permanent label ('vrouw') wordt nooit bereikt (Braidotti 33).

Deze nomadische subjectiviteit kenmerkt Van Kerkhovens dramaturgie (en misschien wel feministische dramaturgie in het algemeen): een kinetische praktijk die zich verzet tegen zekerheid en afhankelijk is van beweging. Concepten, ideeën en instrumenten van de 'meester' worden altijd kritisch in vraag gesteld. Cixous, die ook theaterteksten schrijft en een dramaturgische functie bekleedt in haar samenwerkingen met verschillende regisseurs, beschrijft zichzelf als "de grensganger, maar ook de nomade" (*Selected Plays* 16). Ze noemt zich ongebonden, iemand die niet bij een theaterhuis, -gezelschap of -maker hoort.

Van Kerkhoven schreef zelf ook meermaals over de nomade. Bij het zien van enkele monologen valt haar het rusteloze karakter van de personages op. Ze "kunnen blijkbaar enkel bestaan als ze bewegen, als ze zich letterlijk of figuurlijk, met lijf en leden of in hun geest, het onzekere bestaan van de nomade aanmeten" (De drager van het verhaal 50). Spelers worden vaak nomaden genoemd: de "thuisloze theatergezelschappen" zijn altijd op weg, maken een tijdelijk (t)huis waar ze landen, passen zich aan aan de omstandigheden en het nieuwe publiek, improviseren (Blokdijs & Van den Dries 33). Ook Van Kerkhoven beschrijft hoe in tijden van geglobaliseerde 'super-moderniteit' iedereen, maar bovenal theatermakers, ontheemde of nomade wordt: "Een leven van telkens weer opbouwen, opbreken en elders opnieuw beginnen (...) Een leven in scherven, fragmenten. *Attempts at being*" (The Ongoing Moment z.p.).

Maar misschien is de dramaturg de eigenlijke nomade? De nomade relateert zichzelf, zoekt vragend – iets wat ook de dramaturgenfunctie zou kunnen beschrijven. De dramaturg betreedt elke keer weer een nieuwe (verbeeldings)wereld, een andere gemeenschap met

eigen wetmatigheden. Elders schrijft Van Kerkhoven: "De dramaturg moet kunnen omspringen met eenzaamheid; hij/zij zit nergens echt in, hoort nergens echt bij" (Kijken zonder potlood 144). "Staat de nomade dicht bij God?" vraagt Van Kerkhoven zich af.

Terwijl een sacrale plek toch steeds een vaste plek is? Zijn er nog wel sacrale plekken in deze wereld? (...) Of is onze handelwijze vandaag eerder te vergelijken met die van de leden van die Australische nomadenstam die, telkens ze 's avonds ergens halt houden, een stok in de grond slaan en zeggen: 'dit is het middelpunt der aarde'? (De drager van het verhaal 50)

Het ontbreken en altijd weer opnieuw construeren van een middelpunt wordt volgens Van Kerkhoven kern van de dramaturgie van de jaren 1980. "Onze zon is niet meer het middelpunt van het universum; in een oneindig heelal kan immers ieder punt als middelpunt worden beschouwd" (De kringen naar binnen 7). Ze pleit *tegen* een esthetica gebaseerd op harmonie en evenwicht, en *voor* polyvalentie, gelijktijdigheid en complexiteit. Ze beschrijft de dramaturgie als "zo lang mogelijk onbekend, open, onaf, voor verandering vatbaar" – een radicaal andere werkwijze dan "het vertrekken van een welomlijnd concept dat in een repetitieproces tot in al zijn inhoudelijke consequenties wordt doorgetrokken" (ibidem).

## Het zwangere

In haar beschrijving van *écriture féminine*, speelt Cixous vernuftig in op de homofonie tussen het Franse 'mer' (zee) en 'mère' (moeder): ze trekt de analogie tussen het moederlichaam en de zee, waarbij ze beide ziet als creatieve, levengevende omgevingen (1984). Moederschap houdt een potentie in. De materialiteit van water is drachtig, scheppend. Net zoals het feminisme zelf, dat zo vaak in golven wordt weergegeven, brengen golven energie over op complexe manieren (Wylie). Op het moment van het inbreken, het inbeuken, is het water al veranderd van vorm. Het water is elusief, moeilijk vast te houden, maar het bevrucht en voedt alles waarmee het in aanraking komt. Elke materialisatie van water brengt iets nieuws voort. Zo ook de dramaturgie. Zo ook het werk van Van Kerkhoven.

De materialiteit van de zee verklaart en verbuigt het moederlijke, en omgekeerd. Het ene wordt door en met het andere gedacht. Die connectie tussen de zee en het moederlijke wordt het meest duidelijk bij zwangerschap. Het zwangere lichaam bestaat uit een waterige omgeving die beschermt, maar ook altijd dreigt te breken. Zowel de zee als de baarmoeder worden gefantaseerd als overvloedige, weldadige plaatsen voordat de (vaderlijk gecodeerde) breuk optreedt die het subject naar taal en cultuur stuwt. Het zwangere lichaam bestaat uit een vloeibaarheid die creëert. Tegelijkertijd, net zoals vloeibaarheid, wordt de moeder vaak verstoten uit het patriarchale idee van culturele productie. De ontkenning van het scheppend vermogen van de vrouw is het duidelijkst in de manier waarop het zwangere lichaam klassiek wordt voorgesteld als passieve materie, een vat gevuld met actieve, mannelijke zaden. De baarmoeder wordt, zoals Irigaray analyseert, voorgesteld als ‘steriel’, en het moederlichaam wordt “gecastreerd van de bevruchtende kracht die alleen aan het onveranderlijk mannelijke toebehoort” (*Speculum* 179, eigen vertaling). De analogie tussen dramaturg en regisseur is niet ver te zoeken. Het is een idee dat ondanks de vele feministische golven vastgeroest blijft in ons denken: mannen brengen kunst voort, vrouwen kinderen (vandaar ook dat veel vrouwen, en misschien ook Van Kerkhoven, niet benadrukken dat ze kinderen hebben). Maar wat als we dat vloeibare en dat moederlijke net als vorm gebruiken voor een andere visie op culturele productie?

Dramaturgie is volgens Cindy Brizzell & André Lepecki een inherent vrouwelijke arbeid die verweven is met het moederlijke.<sup>9</sup> De dramaturg lost problemen op, moet in staat zijn om op verzoek altijd het juiste antwoord te geven, strijkt emoties glad, brengt alles samen. Het is dat wat ik met dit essay wil voorstellen. Dramaturgie is een vrouwelijke stiel. Het is het verbinden van denken en voelen, en het schrijven zintuiglijk maken. Het is stelligheid vervangen door het stellen van vragen. Het houdt een voor-zichtigheid in: het vooruit zien en tegelijkertijd terughoudend zijn. Het is vooruitgaan en toch altijd terugkeren. Het is het omarmen van contradictie en complexiteit, het is het eren van meerlagigheid en ambiguïteit. Het is het (opnieuw) openen van het kijken. Het is het samen zijn en werken (mogelijk) maken. In meerdere temporaliteiten, bij eb en vloed. Het is het vloeien.

Er zijn veel allusies op en associaties van het moederlijke en het (be)zwangeren in Van Kerkhovens (be)schrijven van de dramaturgie.

“Een dramaturg is altijd een halfslachtig wezen”, schrijft ze, “dat zich afhankelijk van het artistieke proces waar hij/zij in tussenkomt altijd weer moet vullen met andere materialen” (*The ongoing moment* z.p.). Een dubbelnummer van *Theaterschrift*, een theatertijdschrift dat door vijf nationale en internationale organisaties werd uitgegeven, is gewijd aan dramaturgie. Het wordt door Van Kerkhoven als een “soort van modernummer” voorgesteld, want “het thema dramaturgie gaat inderdaad zwanger van een heleboel andere thema’s” (*On Dramaturgy* z.p.).

Braidotti noemt het vrouwelijke lichaam dat verandert van vorm door zwangerschap een duidelijk voorbeeld van een nomadisch subject:

The woman’s body can change shape in pregnancy and childbirth; it is therefore capable of defeating the notion of fixed bodily form, of visible, recognizable, clear, and distinct shape as that which marks the contour of the body. She is morphologically dubious. (225-226)

Doordat het vrouwelijk lichaam zo drastisch van vorm kan veranderen, ondermijnt het de patriarchale, logocentrische economie. Zien, die primaire handeling van kennis, verraadt het mannelijke subject (*ibidem*). Het zwangere vrouwenlichaam wordt als beschermende filter voorgesteld en tegelijkertijd als een gevoelige geleider voor emoties, schokken en andere indrukken. Het is zowel een ‘neutraal’ als een enigszins ‘elektrisch’ lichaam, aldus Braidotti. Dat maakt het zwanger lichaam zo monsterlijk in die mannelijke ‘gaze’. Ze benoemt het als een mechanisme van nabijheid en afstoting, vertrouwdheid en vervreemding (242) – wat we ook herkennen in Van Kerkhovens beschrijving van de dramaturgie. Het zwangere lichaam, net zoals de dramaturg, is eerder faciliterend dan interveniërend, eerder collaboratief dan autonoom. De moeder zwelgt in meervoudige begin- en vertrekpunten – ze faciliteert het voortdurend ontstaan van het nieuwe. In haar artikel “A Chain of Creation, Continuation, Continuity. Feminist dramaturgy and the matter of the sea”, pleit Cara Berger voor een dramaturgie op basis van de aanhoudende associatie tussen de zee en het moederlijke. Dramaturgie dient de faciliterende omgeving na te bootsen die geassocieerd wordt met de moeder en de zee: in plaats van de statische, vaste ontologie van het fallocentrisme stelt de zee/moeder ons in staat een andere on-

tologie te bedenken, waarin het zijn wordt getransformeerd in een blijvende staat van wording, waarin het zelf en de wereld worden voorgesteld als opkomende werken in uitvoering.

Ervaring, concludeert Van Kerkhoven in haar essay “De kringen naar binnen”, is “de resultante van een zich voortdurend openstellen voor ‘wat gebeurt’, voor het onvoorziene, met andere woorden voor ‘de chaos’ in het menselijke denken, voelen of handelen” (z.p.):

Wie bereid is onder de oppervlakte der dingen te lezen kan beginnen met het ontcijferen van de innerlijke structuren die de creatie voortstuwen. Die bereidheid heeft (...) iets te maken met genegenheid; (...) Dit werk heeft te maken met het begrijpen, aanvoelen én accepteren van iemands innerlijke structuren; het gaat om het zoeken naar een kern, naar een identiteit die misschien niet bestaat, maar wel vermoed wordt, het gaat om het zoeken naar (een) verborgen grens. (ibidem)<sup>10</sup>

Cultuurcritica Maggie Nelson schrijft in haar *genderbending* memoires *The Argonauts* (2015) over haar queer gezin en zwangerschap. Zo beschrijft ze de laatste grens van het moederlichaam:

The task of the cervix is to stay closed, to make an impenetrable wall protecting the fetus, for approximately forty weeks of a pregnancy. After that, by means of labor, the wall must somehow become an opening. This happens through dilation, which is not a shattering, but an extreme thinning. (168)

De baarmoederhals is een huid, die dunner wordt, weker wordt, in een intense arbeid van wederkerende golvende weeën. De baarmoederwand wordt zo dun dat er nieuw leven door die huid breekt. We komen opnieuw uit bij Van Kerkhovens denken over porositeit: de wereld en het theater zijn verbonden via wanden van huid, semipermeabele vliezen die afstoten en doorlaten. De dramaturg kan die ademende huid doen verdunnen, barsten en breken. Het overstromen en het vloeien.<sup>11</sup>

Ondanks die onontkoombare lichamelijkeheid, is Van Kerkhoven – dat lichaam van tekst en taal dat ik trachtte te doortasten doorheen dit essay – ook semiotisch. De naam Marianne is afgeleid van ‘Marie’ en ‘Anne’, twee namen van Hebreeuwse oorsprong. De eerste is afgeleid van Myriam, die ‘druppel van de zee’ betekent. De tweede komt van ‘Hannah’, wat ‘genade, gratie’ symboliseert. Marianne betekent dus ongeveer ‘genadige, gracieuze druppel van de zee’. De druppel wordt de zee, als zij in de zee zal komen en wordt opgenomen. Het vloeien en op-lossen. Marianne is moeder (*mère*) van de dramaturgie, die met vrouwelijkheid en vloeibaarheid (*mer*) een nieuwe dramaturgie en een nieuw schrijven over dramaturgie ontwikkelde en verspreidde in Vlaanderen, Nederland en bij uitbreiding de wereld.

## Geciteerde Werken

- Ahmed, Sara. *Living a feminist life*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Aston, Elaine. *Feminist theatre practice: A handbook*. Londen: Routledge, (1999) 2005.
- Berger, Cara. "A Chain of Creation, Continuation, Continuity. Feminist dramaturgy and the matter of the sea". *Performance Research* 21:2 (2016): 17-24.
- Betts, Jean. *The Collective*. Oakland: Play Press, 2005.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Brizzell, Cindy, en André Lepecki. "Introduction: The labor of the question is the (feminist) question of dramaturgy." *Women & Performance: a journal of feminist theory* 13 (2003): 15-16.
- Butler, Judith. *Gender trouble*. Londen: Routledge, (1990) 2002.
- Cassiers, Edith. *Prompt! van Papier tot Podium: Een theaterwetenschappelijke analyse van het postdramatische regieboek*. Antwerpen en Brussel: Doctoraatsthesis, 2018.
- Cixous, Hélène. "The laugh of the Medusa." Vert. Keith Cohen en Paula Cohen. *Signs* 1:4 (1976): 875-93.
- . *Reading with Clarice Lispector*. Vert. Verena Conley Andermatt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- . *Selected plays*. Londen: Routledge, 2004.
- De Angelis, April. *Interrogation of a new feminist dramaturgy*. Londen: Doctoraatsthesis Royal Holloway, University of London, 2014.
- De Bosschere, Sara. Interview met Anoenk Nuyens en Esther Severi. Antwerpen, 20 september 2018. Ongepubliceerd, archief Anoenk Nuyens en Esther Severi.
- De Clopper, Myriam en Guido Toté. Interview met Esther Severi. Antwerpen, 8 december 2018. Ongepubliceerd, archief Anoenk Nuyens en Esther Severi.
- Ellmann, Mary. *Thinking about Women*, Londen: Virago, 1979.
- . *Geen feminisme zonder socialisme, geen socialisme zonder feminisme*. *RALSchrift* 9 (1977).
- Ghodsee, Kristen. *Why women have better sex under socialism: And other arguments for economic independence*. New York: Random House, 2018.
- Graham, Fiona M. *Catalyst for Change: The Dramaturge and Performance Development in New Zealand*. Auckland: Doctoraatsthesis University of Auckland, 2013. Elektronisch beschikbaar: <https://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/20705/whole.pdf;sequence=2>
- Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Haring-Smith, Tori. "The Dramaturge as Androgyne. Thoughts on the Nature of Dramaturgical Collaboration." *Dramaturgy in American Theater: A Source Book*. Red. Susan Jonas, Geoffrey S. Proehl and Michael Lupu. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1997. 137-143.
- Helmreich, Stefan. "Time and the tsunami." *Reconstruction* 6:3 (2006): z.p. Elektronisch beschikbaar: <https://www.reconstruction.eserver.org>
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.
- . *Speculum of the Other Woman*. Vert. Gillian C Gill. New York: Cornell University Press, 1985.
- . *Sexes and Genealogies*, Vert. Gillian C. Gill. New York: Columbia University Press, 1993.
- Jans, Erwin. "Het werk van dramaturge Marianne Van Kerkhoven gebundeld." *Website Toneelhuis*, 2013. Elektronisch beschikbaar: <https://www.toneelhuis.be/nl/post/werk-van-dramaturge-marianne-van-kerkhoven-gebundeld/>
- Kolk, Mieke. *Wie zou ik zijn als ik zijn kon: vrouw en theater, 1975-1998*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1998.
- Kristeva, Julia. "Approaching Abjection." *Powers of Horror: An Essay on Abjection. Classic Readings on Monster Theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, (1982) 2018. 67-74.
- . *Kultureel Front, Vrouwenstrijd en strijdkultuur* 1. 13 (1978). Elektronisch beschikbaar: [http://www.toneelwerkgroepproloog.nl/kf/kf\\_13.html](http://www.toneelwerkgroepproloog.nl/kf/kf_13.html)
- . *Kultureel Front, Vrouwenstrijd en strijdkultuur* 2. 14 (1978). Elektronisch beschikbaar: [https://toneelwerkgroepproloog.nl/kf/kf\\_14.html](https://toneelwerkgroepproloog.nl/kf/kf_14.html)
- Lambrechts, An-Marie. Interview met Anoenk Nuyens en Esther Severi. Antwerpen, 20 september 2018. Ongepubliceerd, archief Anoenk Nuyens en Esther Severi.
- Meuleman, Bart. "Bericht aan de dramaturge: opkrassen!" *De Witte Raaf* 75 (1998): z.p.
- Neimanis, Astrida. *Bodies of water: Posthuman feminist phenomenology*. Londen: Bloomsbury Publishing, 2019.
- Nelson, Maggie. *The Argonauts*. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.
- Nussbaum, Martha. *Politieke emoties. Waarom een rechtvaardige samenleving niet zonder liefde kan*. Amsterdam: Ambo Anthos, 2014.
- Reyniers, Johan. "In memoriam Marianne Van Kerkhoven." *Etcetera* 134 (2013), z.p. Elektronisch beschikbaar: <https://e-tcetera.be/marianne-van-kerkhoven/#:~:text=In%20de%20nacht%20van%202013,van%20de%20hedendaagse%20Vlaamse%20dramaturgie.>
- Stalpaert, Christel. "Dramaturgy in the Curriculum: On Fluctuating Functions, Dramaturgy as Research and the Macro-Dramaturgy of the Social." *Documenta* 35:1 (2017): 130-158.
- Stephens, Elizabeth. "Feminism and New Materialism: The Matter of Fluidity." *InterAlia: Pismo poświęcone studiom queer* 9 (2014): 186-202.
- Triest, Monika. *Wat zoudt gij zonder 't vrouwvolk zijn : een geschiedenis van het feminisme in België*. Antwerpen: Uitgeverij Vrijdag, 2018.
- Blokdijs, Tom, en Luk Van den Dries. *Theatergeschiedschrijving, heet van de naald: tien jaar Nederlandstalig theater in vijftien brieven*. Amsterdam: Theaterfestival, 1998.
- Van Kerkhoven, Marianne. "In het teken van de recuperatie. Driemaal een vrouw alleen." *Etcetera* 2:6 (1984): 50-52. Elektronisch beschikbaar: [http://theater.ua.ac.be/etc/page.py?f=1984-03\\_jg2\\_nr6\\_50-52.xml](http://theater.ua.ac.be/etc/page.py?f=1984-03_jg2_nr6_50-52.xml)
- . "De ondraaglijke lichtheid van verlangen." *Etcetera* 8:30 (1990a): 2-7. Elektronisch beschikbaar: [http://theater.ua.ac.be/etc/page.py?f=1990-06\\_jg8\\_nr30\\_02-07.xml](http://theater.ua.ac.be/etc/page.py?f=1990-06_jg8_nr30_02-07.xml)
- . "De kringen naar binnen." *Etcetera* 8:32 (1990b): 2-7. Elektronisch beschikbaar: [http://theater.ua.ac.be/etc/page.py?f=1990-12\\_jg8\\_nr32\\_02-07.xml](http://theater.ua.ac.be/etc/page.py?f=1990-12_jg8_nr32_02-07.xml)
- . "Hij doet wat hij niet laten kan (1986). Impressies omtrent een theaterpraktijk." *Op de voet gevolgd. 20 jaar Vlaams theater in internationaal perspectief*. Red. Dina Hellemans, Ronald Geerts en Marianne Van Kerkhoven. Brussel: VUBpress, 1990c. 269-280. Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/3168>
- . "Een reis in de ruimte / een wereld zonder middelpunt. Enkele dramaturgische bedenkingen bij een aantal aspecten van de naorlogse scenografie (1)." *Out of Frames. Scenografie over de grenzen*. Groningen: Academie Minerva Pers/Stichting Theatergroep Babylon, 1991a. Z.p. Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/3220>



---. "Over Kritiek." *Kaaitheater Jaarboek* (1991b), z.p. Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/3221>

---. "Het theater ligt in de stad en de stad ligt in de wereld en de wanden zijn van huid: State of the Union." *Etcetera* 12:46 (1994a): 7-9. Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/3198>

---. "Kijken zonder potlood in de hand." *Theaterschrift* 5-6. *On Dramaturgy* (1994b).

---. "On Dramaturgy. Introduction and Table of Contents." *Theaterschrift* 5-6. *On Dramaturgy* (1994c): z.p. Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/3108>

---. "Van nu tot het einde van het bewustzijn." *Etcetera* 54 (1996): z.p. Elektronisch beschikbaar: <https://e-etcetera.be/nu-tot-einde-bewustzijn/>

---. "Le processus dramaturgique." *Nouvelles de Danse, Bruxelles* 31 (1997a): 18-25.

---. "De drager van het verhaal. Over monologen." *Etcetera* 15:61 (1997b): 47-5. Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/3194>

---. "De angst voor het expliciete – Vrouwelijkheid in het werk van Anne Teresa De Keersmaeker." *Wie zou ik zijn als ik zijn kon. Vrouw en Theater 1975-1998*. Red. Mieke Kolk. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1998. 63-71.

---. "Van de kleine en de grote dramaturgie." *Etcetera* 17:68 (1999): 67-69.

---. *Van het kijken en van het schrijven: teksten over theater*. Leuven: Uitgeverij Van Halewyck, 2002.

---. "Op zoek naar radicaliteit. Een onvoltooide tekst". *Etcetera* 22:92 (2004): 4-10.

---. "European Dramaturgy in the 21st Century: A constant movement." *Performance Research* 14:3 (2009a): 7-11.

---. "The ongoing moment (NL.) Reflections on image and society." *Sarma* (2009b). Elektronisch beschikbaar: <http://sarma.be/docs/2836>

Van Poucke, Sara. "Dramaturge Marianne Van Kerkhoven overleden." *Website Cobra/VRT* (4 september 2013). Elektronisch beschikbaar:

<https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2013/09/04/dramaturge-mariannevankerkhovenoverleden-1-1720992/#:~:text=Volgens%20Cobra.be%20%22een%20eerder,jaren%20tachtig%20van%20vorige%20eeuw%22.>

Van Steenberghe, Els. "In memoriam: Marianne Van Kerkhoven, serene kracht achter grote kunstenaars." *Website Focus Knack*, 5 september 2013. Elektronisch beschikbaar: <https://focus.knack.be/entertainment/podium/in-memoriam-marianne-van-kerkhoven-serene-kracht-achter-grote-kunstenaars/article-opinion-191957.html>

Verberkt, Mat, en Peter Janssen (reds.). *Theaterfestival. Terugblik*. Sonnen, Arthur en Steven Peters (eindreds.). Amsterdam: Stichting Theaterfestival, 1990.

Wylie, Alison. "Afterword: on waves." *Feminist anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania (2006): 167-175.

Zonneveld, Loek. "Gevoed door schroom. In Memoriam Marianne van Kerkhoven." *De Groene Amsterdammer* 37 (2013): z.p. Elektronisch beschikbaar: <https://www.groene.nl/artikel/gevoed-door-schroom>

## Noten

- 1 Net omdat ik haar niet gekend heb, is deze tekst mede tot stand gebracht door anderen. Op basis van hun en Van Kerkhovens woorden, ontstond een beeld, een lichaam van tekst en taal. Ik dank Anoeke Nuyens en Esther Severi voor hun generositeit en het delen van hun denken. Ik dank An-Marie Lambrechts, Myriam De Clopper en Guido Toté, en Sara De Bosschere voor hun inzichten in hun interviews met Anoeke Nuyens en Esther Severi. Ik dank Fanne Boland en Ciska Hoet voor hun voorbereidende werk over Marianne Van Kerkhoven en vrouwelijkheid. Ik dank de peer reviewers voor hun precieze lezingen en vruchtbare feedback.
- 2 In haar boek pleit Betts hevig dat collectieve samenwerking tot een gedeeld en gelijkwaardig vergoed intellectueel eigendom moet leiden dat niet ten koste gaat van de individuele bijdragers.
- 3 Ik en vele andere vrouwen die ik sprak hebben het zo moeilijk met haar benadrukken van het 'dienen-de' en 'onzichtbare' karakter van haar positie en functie. Dat woord 'dienen' ('servir') is etymologisch afkomstig van het woord 'slaaf' ('servus'). Het zou onlosmakelijk verbonden worden met vrouwelijkheid in de vorm van het woord 'deerne', een archaisch Nederlands woord voor 'jonge vrouw'.
- 4 De teksten werden ook bewust niet hernomen in haar enige bloemlezing *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater* (2002); zie Jans.
- 5 Na het ontbinden van de Rooie Vlinder zou het Roze Aktiefrent (RAF), eveneens een linkse holebivereniging in Vlaanderen, opgericht worden om verder te strijden voor gelijke rechten voor LGBTQIA+-personen.
- 6 Feminisme wordt vaak afgeschilderd in 'golven', een metafoor die bij vele feministen en historici omstreden is. De term 'golf' veronderstelt immers "dat er hiaten zijn in de geschiedenis van het feminisme, perioden waarin het feminisme zogenaamd tot stilstand kwam" (Triest 14). De eerste golf (1900-1959) richtte zich op 'suffrage' (stemrecht voor vrouwen), eigendomsrechten en politieke zeggenschap. De derde golf (1990-2007) thematiseerde seksuele intimidatie en patriarchale schoonheidsnormen voor vrouwen. De golf richtte zich, in tegenstelling tot het feminisme van de tweede golf, meer op het omarmen van individualiteit en diversiteit door antiracisme en antixenofobie, dekolonisatie en kritisch denken over globalisering en imperialisme in hun feministische agenda op te nemen. Sleuteltermen zijn Kimberlé Crenshaws 'intersectionaliteit' en 'identiteitspolitiek'. Sommigen beweren dat in 2008 een vierde feministische golf opkwam (vooral online, toen Twitter, Facebook en YouTube onherroepelijk deel gingen uitmaken van het culturele weefsel), die zich meer richtte op seksueel geweld en grensoverschrijdend gedrag (gespiegeld door de #MeToo- en Time's Up-bewegingen), misogynie en 'verkrachtingscultuur'. Deze vierde golf is queer en crip, seks-positief, trans-inclusief, *body positive*, en digitaal gedreven (zoals duidelijk werd met hashtagactivisme zoals #BlackLivesMatter en #trans-rightsarehumanrights).
- 7 Het 'Kultureel Front' was een anti-kapitalistische en anti-patriarchale organisatie van 'producenten en verspreiders van cultuur'. Het gelijknamige tijdschrift was 'een plek waar zij elkaar steunden, van elkaar leerden, met elkaar discussieerden in, met en over de opbouw van de 'Strijdkultuur' (z.p.).

- 8 Wat fascinerend is, is hoe aanwezig die emotie is in haar werk, maar volgens vroegere medewerkers niet in haar omgang. Van Kerkhoven wordt beschreven als discreet en gereserveerd. Iemand die het intieme uit de weg ging, en haar persoonlijk leven afschermdde (zie o.a. Lambrechts).
- 9 Een dramaturg wordt regelmatig ook als de vroedvrouw van theater bestempeld. Immers, de dramaturg begeleidt de bron(tekst) op de reis van 'binnen' naar 'buiten' door verschillende ontwikkelingsovergangen en stadia van 'bevalling'. Ze helpt het 'baren' van de voorstelling. De vroedvrouw (in het theater) is empathisch, standvastig, ondersteunend en helpt nood-situaties oplossen. Tegelijkertijd is ze nederig en verdwijnt ze naar de achtergrond. Echter, zoals Fiona M. Graham in haar feministische studie van dramaturgie aangeeft, kan deze metafoor net daarom de bijdrage van de dramaturg onzichtbaar maken. De dramaturg heeft immers ook invloed op 'de vorm van de baby', en deze bijdrage moet correct erkend worden (146-151).
- 10 Misschien is het woord 'zorgen' beter dan 'dienen' om het opereren van de dramaturg te beschrijven? Zo schrijft Van Kerkhoven dat het Engelse woord 'care' het best bovenstaande werkzaamheid beschrijft: "*to take care of* en *to care for* zijn verwant met elkaar" (ibidem). Zowel het Engelse woord ('care') als het Nederlandse woord ('zorgen') stammen van het Oudhoogduitse woord voor 'wortel' – een innerlijke structuur onder de oppervlakte.
- 11 Het is mogelijk wat psychoanalytica Julia Kristeva 'het abjecte' noemde: het gevoel wanneer een individu geconfronteerd wordt met de ervaring van diens 'lichamelijke realiteit'. Als een kind geboren wordt, vindt er een breuk plaats in het onderscheid tussen wat Zelf (Subject) en wat Ander (Object) is. Het splijten van het lichaam van de moeder in twee.

Deze tekst kwam tot stand door de steun van Kunstenpunt.

KUNSTENPUNT  
KUNSTENPUNT

**Je moet je eigen structuren maken en blijven bepalen vanuit je eigen artistieke noden en premissen. Een andere tijd vraagt wellicht om andere modellen. En af en toe moet je overwegen om buiten alle modellen te gaan staan, om je in de marge op te stellen of zelfs ondergronds te gaan.**

Marianne Van Kerkhoven

*"De gedachten zijn vrij..." Brief aan jonge theatermakers.  
Etcetera 90, 2004, 29-32.*