

## **Zoeken naar verbinding**

### **Een close-reading van een van de sleutelteksten van Marianne Van Kerkhoven**

-- Annelies Houtteman --

In 1999 schreef Marianne Van Kerkhoven "Van de kleine en de grote dramaturgie" als reactie op de polemiek die Bart Meuleman in *De Witte Raaf* op gang bracht over het (on)nut van de dramaturg. Dit essay brak door de grenzen van de discussie heen en er wordt tot vandaag nog veelvuldig uit geciteerd – vooral de termen 'grote dramaturgie' en 'kleine dramaturgie'. In deze close-reading wordt onderzocht hoe Van Kerkhoven zich positioneert in het debat en hoe ze haar taal inzet om verbinding te zoeken. Hoe slaagde Marianne Van Kerkhoven er in om via haar denken en schrijven de toon te zetten en daarmee het beroep dramaturg voor een belangrijk deel vorm te geven? Hoe kan haar verbindende stijl een inspiratie zijn voor nieuwe generaties theatermakers en dramaturgen?

Kernwoorden: Marianne Van Kerkhoven, grote dramaturgie, kleine dramaturgie, permanente dramaturgie, close reading

## Elke tekst is een gelegenheidstekst

‘De kleine dramaturgie’ is voor mij het dramaturgische werk dat zich rond een concrete productie situeert, ‘de grote dramaturgie’ zou men in algemene en wellicht te vage bewoordingen kunnen omschrijven als het dramaturgische werk waardoor het theater gestalte geeft aan zijn maatschappelijke functie. (67)

Deze zin vormt de kern van het essay “Van de kleine en de grote dramaturgie” dat Marianne Van Kerkhoven in 1999 schreef voor het theatertijdschrift *Etcetera*. Wie Van Kerkhovens oeuvre kent, zal merken dat dit essay een verdere uitdieping blijkt van ideeën die ze al vijf jaar eerder ontwikkelde in haar tekst “Het theater ligt in de stad en de stad ligt in de wereld en de wanden zijn van huid” (1994). De termen kleine en grote dramaturgie benoemt ze daar voor het eerst. Het is vooral de verbinding tussen deze twee zaken die haar fascineert en de basis vormt voor “Van de kleine en de grote dramaturgie”: “Welke draden verbinden het dagelijkse theaterwerk met een groter geheel?”

In de huidige versplinterde maatschappelijke context waarin jongeren de straat opgaan om de klimaatproblematiek aan te kaarten, de verrechtsing bij elke verkiezing groeit en het coronavirus mensen letterlijk en figuurlijk uit elkaar drijft, lijkt de bovenstaande vraag onvermijdelijk voor hedendaagse theatermakers. Je ziet binnen het huidige theaterveld dan ook een tendens optreden waarbij theatermakers zich steeds meer bezighouden met de grote dramaturgie.

Dat komt bijvoorbeeld terug in het artikel “En plots ben ik een individu...” (2018). De tekst is een neerslag van een rondetafelgesprek met jonge dramaturgen Sofie de Smet, Bauke Lievens, Leonie Persyn en Kristof Van Baarle. Het onderwerp van dit gesprek: de fluctuerende functie van dramaturg-als-onderzoeker en onderzoeker-als-dramaturg. Een recente ontwikkeling binnen de theaterwetenschappen waarbij dramaturgen naast hun werk als dramaturg academisch onderzoek doen en, omgekeerd, waarbij academici ook aan de slag gaan als dramaturg (110). Tijdens het gesprek wordt dieper ingegaan op de termen kleine en grote dramaturgie. Voor Sofie de Smet bijvoorbeeld impliceert de verbinding van deze twee een heel belangrijke

ethische actie. De Smet werkt met gevluchte jongeren en voor haar is het belangrijk om stil te staan bij hun kwetsbaarheid tijdens de verschuiving van een veilig creatieproces zonder invloeden van de samenleving naar een publiek toonmoment, wat een minder beschermde ruimte is. Ze stelt zich de vraag welke theatrale elementen die overgang van kleine naar grote dramaturgie kunnen realiseren. Het viel mij tijdens het lezen van dit interview op dat deze termen een handvat vormen voor jonge dramaturgen en makers om over zulke zaken een visie te ontwikkelen. Het vormt een referentiepunt om hun praktijk aan te toetsen.

Dat Van Kerkhoven een referentiepunt geworden is voor de dramaturgiepraktijk zien we terug in verschillende werken over dramaturgie. Zoals in het boek *Inleiding in de dramaturgie* (2020), geschreven door Cock Dieleman, Ricarda Franzen, Veronika Zangl en Henk Danner en bedoeld als lesmateriaal voor dramaturgiestudenten. Waar andere auteurs maar een of twee keer worden vermeld, wordt Van Kerkhoven veelvuldig geciteerd in het boek. Zo wordt er bijvoorbeeld verwezen naar de kleine en de grote dramaturgie, maar ook naar de permanente dramaturgie, waarbij de dramaturgie oplost in het geheel van de groep. Op deze manier worden theaterstudenten geconfronteerd met haar gedachtegoed. Hierdoor blijft Van Kerkhovens nalatenschap verder leven en worden jonge theatermensen geïnspireerd door haar werk. Het fascineert me dat ze met haar werk het vak dramaturgie mee op de kaart heeft gezet en zoveel mensen heeft geraakt die haar ideeën blijven uitdragen, terwijl ze zelf heel streng was tegenover haar eigen tekstmateriaal. Volgens mij is het is net door deze kritische houding dat haar werk zo tijdloos blijkt. “Van de kleine en de grote dramaturgie” werd opgenomen in het boek *Van het kijken en van het schrijven* (2002), een selectie van haar artikels over theater. In de verantwoording van deze bloemlezing stelt Marianne Van Kerkhoven dat elke tekst een ‘gelegenheidstekst’ is. Hiermee bedoelt ze dat er altijd wel een context is, een bepaald belang waarom de tekst op dat moment moest worden geschreven. Ze is van mening dat enkel de lezer kan uitmaken of dat essay dan een duurzamere impact heeft dan zijn oorspronkelijke doel om het prangende van de situatie van het moment vast te leggen (261).

“Van de kleine en de grote dramaturgie” is zo’n ‘gelegenheidstekst’. Van Kerkhoven schreef het naar aanleiding van de toen opflakkerende discussie over het nut van de dramaturg. Voor mij is “Van de kleine en

de grote dramaturgie” een sleuteltekst omdat Van Kerkhoven hierin een aantal zaken uit haar praktijk met elkaar verbindt: de fluctuerende functie van de dramaturg, de permanente dramaturgie, de nood aan een interlocuteur in dit proces, dramaturgie als verbinding tussen praktijk en theorie en dramaturgie als een praktijk en een bewustzijn. Dit zijn zaken die ze in haar praktijk altijd al toepaste en in haar oudere teksten schemeren deze ideeën ook al door, maar in dit essay worden ze werkelijk benoemd en in verband gebracht met de theaterpraktijk.

## De luis in de pels

De aanleiding voor dit artikel was oorspronkelijk de behoefte te reageren op Bart Meulemans tekst “Bericht aan de dramaturg: oprassen!” (in *De Witte Raaf*) – en de hem van weerwoord dienende standpunten van Kurt Melens (in *De Vlaamse Gids*) en Hildegard De Vuyst (in dit nummer van *Etcetera*). (67)

Met deze woorden vangt Marianne Van Kerkhoven haar artikel aan en schetst zo meteen een beeld van de context waarin deze tekst is geschreven. Er zit meer dan een half jaar tussen het verschijnen van het provocerende essay van Meuleman en de reactie van Van Kerkhoven. Ze verraadt door het woord ‘oorspronkelijk’ dat haar bedoeling van deze tekst initieel een andere aard had, maar dat er onderweg enkele zaken naar boven kwamen waaraan ze meer belang hechtte. Ze schrijft het toe aan “de ondertussen gewijzigde maatschappelijke context” (67). Dit is een mooi voorbeeld van haar bedachtzame karakter en hiermee demonstreert ze ook meteen de wisselwerking tussen de grote en kleine dramaturgie. Van Kerkhoven kan moeilijk worden betrapt op impulsieve reacties en sterk emotionele replieken. In dit onderdeel probeer ik aan te tonen dat ze in plaats daarvan een verbindende taal inzet. Dit valt des te meer op in vergelijking met de andere opinies in het debat.

Het artikel dat de discussie op gang bracht werd geschreven door Bart Meuleman, Vlaams schrijver en regisseur. Het verscheen in het 75<sup>e</sup> nummer van *De Witte Raaf* (1998) dat handelde rond het onderwerp ‘intellectueel’. In “Bericht aan de dramaturg: oprassen!”

stelt hij het nut van de dramaturg in vraag. Meuleman gebruikt in zijn tekst een aantal spottende woorden om naar de dramaturg als intellectueel te verwijzen. Hij noemt de dramaturg “een impotente intellectueel” en “een genuilkorfde hond aan de ketting, op een erf waar nooit gevaar dreigt”. Voor hem is de dramaturg een middel om het theaterwerk te legitimeren. De dramaturg moet dit niet enkel naar buiten toe doen, maar ook intern als “secretaris van het eigenlijke artistieke brein”. Daarmee bedoelt hij dat de dramaturg de regisseur een zogenaamde corrigerende spiegel moet voorhouden. Hij moet hem overtuigen van zijn eigen intuïties.

Tegenover de spelers zou de dramaturg volgens Meuleman “een aangekondigde bedreiging” en “een boeman, een donker monster” zijn. Het zou een wezen zijn dat bij acteurs angst inboezemt. Maar dit zou onterecht zijn. Hij schrijft dat de dramaturg zodra die zijn kamer verlaat “moet wennen aan het licht en het leven” waardoor hij verandert in “een bleek wezen” en “krachteloze schim”. Daardoor maken acteurs graag gebruik van “zijn zelfgekweekte weekheid” bij discussies met de regisseur. Volgens Meuleman zijn dramaturgen door hun positie, waarbij ze niet echt een onderdeel zijn van het spektakel maar ook niet genoeg afstand kunnen nemen van het theater om de problemen te zien, “critici die men de angel heeft uitgerukt”. Meuleman redeneert dat wanneer er met een dramaturg wordt gewerkt, er een “Plan Vooraf” is en dat dit plan het potentiële van het spel in de weg staat. De dramaturg representeert dan dit idee als “een intellectuele surveillant”, het intellectuele werk zou enkel bij de dramaturg liggen en de spelers zouden hierin niet worden betrokken.

Aan het einde van het artikel introduceert Meuleman de term “permanente dramaturgie”. Bij een permanente dramaturgie is er geen dramaturg aanwezig, maar wordt deze functie opgenomen door de gehele groep. Volgens mij is dit het belangrijkste wat hij aanhaalt in zijn tekst, echter diept hij het niet verder uit.

In feite is het Marianne Van Kerkhoven die de term ‘permanente dramaturgie’ oppikt en die het verder uitdenkt en aanvult met voorbeelden uit de praktijk in haar tekst “Van de kleine en de grote dramaturgie”. Van Kerkhoven kiest vaak voorbeelden uit de praktijk om haar punt te illustreren. Ze gebruikt regelmatig citaten van mensen uit het werkveld. Dit is iets wat Meuleman niet doet. Hij verwijst

wel naar Brecht, Ibsen en Tsjechov, maar eerder om de evolutie van de dramaturg te schetsen. In zijn artikel vertelt hij hoe de dramaturg wordt gepercipieerd door regisseurs, spelers en het publiek, maar zonder concrete voorbeelden uit de hedendaagse theaterpraktijk te geven. Meuleman gaat vooral in op de Duitse betekenis van dramaturgie, het intellectuele teksttheater.

Dit staat in contrast met de werkwijze van Van Kerkhoven. In het Kaaitheter, waar Van Kerkhoven op dat moment werkzaam is, staat het artistieke proces voorop. In haar essay stelt ze dat er bij de voorstellingen waar ze aan meewerkt nooit een vaststaand concept wordt bedacht door de regisseur waarbij de dramaturg gaandeweg moest aanvullen (67). Had Meuleman zijn stellingen in die tijd willen toetsen aan het theaterlandschap van toen, was dit waarschijnlijk een heel andere tekst geweest. Dit merk je ook aan de reacties op zijn essay van Van Kerkhoven en de twee andere Vlaamse dramaturgen. Er waren toen namelijk heel wat theatergezelschappen en makers die er een minder (Duits) traditionele werkmethode op nahielden. Zo had Maatschappij Discordia, een Nederlands toneelgezelschap dat toen al een kleine twintig jaar bestond, verschillende gezelschappen beïnvloed met hun gekende doorgedreven collectieve werkwijze, zoals de Vlaamse groepen STAN en De Roovers. Ze geloofden in de emancipatie van de spelers en stonden een permanente dramaturgie voor. Van Kerkhoven haalt hen om die reden aan in haar tekst. Daarnaast noemt ze nog een reeks andere makers en gezelschappen die elk op hun manier een werkmethode ontwikkelden die enorm verschilt van de traditionele werkwijze, maar evengoed niet per se een permanente dramaturgie in zijn puurste vorm is.

Ivo Van Hove die in het Zuidelijk Toneel met dramaturgen werkt en heel wat van de inhoudelijke gegevens vooraf (...) met hen doorneemt, maar wiens eerste dramaturg misschien wel scenograaf Jan Versweyveld is; Guy Cassiers die in het ro Theater een bonte artistieke staf rond zich uitbouwt met wie hij de belangrijkste artistieke beslissingen neemt, Dood Paard dat als triumviraat functioneert, 't Barre Land dat meestal als collectief werkt maar er soms een regisseur bij vraagt. (68)

In haar gehele essay vermeldt ze veertien individuen, waarvan ze er

vier citeert. De anderen gebruikt ze als voorbeeld om haar standpunt te schetsen. Daarnaast verwijst ze naar acht theatergezelschappen en twee producties. Gemene deler is dat deze stemmen in die periode zeer actief waren en al een bepaalde bekendheid hadden opgebouwd. Dit vele verwijzen naar het theaterveld is opvallend in vergelijking met de essays van Meuleman en de andere auteurs in het dispuut. Het is deze meerstemmigheid die haar tekst genereus maakt en ook vandaag nog actueel doet aanvoelen. Net omdat we nu leven in een tijd waarin de roep om meerstemmigheid op verschillende niveaus in de samenleving aan kracht gewonnen heeft.

De reactie van Kurt Melens, in die tijd dramaturg bij Het Toneelhuis, verschijnt kort na het artikel van Meuleman, in het september-oktobernummer van *De Vlaamse Gids* (1998). De titel van zijn artikel kopt ironisch: "Bericht aan Bart Meuleman: Cut the Crap, Act Now!" Melens merkt meteen op dat Meulemans visie "gedateerd, onvolledig en bewust misleidend" is (48). In zijn bondige tekst fileert hij de stellingen van Meuleman met een felheid die neigt naar dat van zijn opponent. Zijn verhandeling is opgebouwd aan de hand van verschillende citaten uit de tekst van Meuleman (die bijna een derde van zijn artikel innemen), waarna hij op een vinnige wijze de stelling onderuit haalt. Melens spreekt van radicaliteit in het artikel van Meuleman:

De auteur radicaliseert daarmee de posities die je kan innemen: met het geheven vingertje van de schoolmeester pleit hij voor een binnen-buitendualiteit waarbij hij net te weinig fantasie heeft om zich een middenpositie voor te stellen. (49)

De dramaturg noemt Meuleman "een ware spring-in-'t-veld" (49) en "een rondschoepend kind dat z'n goesting niet krijgt". Zijn opvattingen noemt hij "holle cynische frasen", "clichés" en hij zet zijn standpunt nog kracht bij door te schrijven dat "zijn visie lijdt aan cataract" (50). Melens reageert op een felle manier op het artikel van Meuleman, maar slaagt er niet in om de discussie in een groter geheel te plaatsen of een bepaalde verbinding te zoeken. Hij lijkt enkel een verband te zien tussen wat Meuleman denkt over de maatschappelijke functie van het theater en wat zich op dat moment afspeelt in het theaterlandschap.

Maar het is gek dat net deze tekst verschijnt op het ogenblik dat het uitspreken van actuele thema's op de scène in het centrum van Antwerpen leidt tot politiek gehacketak over wat wel en wat niet mag. Je kan je de vraag stellen of er een verband is tussen de net verworven puriteinse welvaartstaat en deze poging tot artistieke inmenging. (50)

Gezien de korte tijdsperiode waarin Melens artikel is geschreven, is het begrijpelijk dat hij niet verder komt dan een verontwaardigde reactie en een wat halfslachtig inzicht. Dit is anders in de reacties die acht maanden later in *Etcetera* werden gepubliceerd. De schrijvers van die stukken komen tot bredere inzichten en plaatsen het debat binnen een groter (maatschappelijk) geheel.

De respons van dramaturg Hildegard De Vuyst, "Een dramaturgie van het gebrek: paradoxen en dubbelzinnigheden", verschijnt pas in het juni-nummer (68) van *Etcetera* (1999). De Vuyst focust op de uitspraak van Meuleman over de dramaturgie als legitimering en didactiek. Net als Meuleman en Melens geeft ook De Vuyst weinig concrete voorbeelden uit de theaterpraktijk, maar ze haalt evenwel enkele persoonlijke ervaringen naar boven die ze linkt aan de discussie. Ze vertelt over de ervaring die ze had bij Oud Huis Stekelbees, waarbij ze onderdeel was van een intense groepswerking samen met Guy Cassiers (artistiek leider), Stef Ampe en Kristel Deweerdt. "Een toevallig aansluitend vriendenclubje dat mekaar over de bol aait? Integendeel" (65). Een ironische opmerking van De Vuyst die duidelijk gericht is naar Meulemans "bijtende uitspraken". De Vuyst schetst hun samenwerking kort:

Doelbewust zo geconstrueerd om steeds wisselende coalities mogelijk te maken en interne oppositie op een vruchtbare manier te organiseren. Ieder met een duidelijk afgebakende eindverantwoordelijkheid en zich voor de rest met alles bemoeiend. Altijd elkaars eerste en scherpste critici én bondgenoten. (65)

Ze stelt dat ze binnen deze tijdelijke constellatie "nooit méér dramaturg" is geweest dan daar. Deze positieve ervaring staat haaks op de ervaringen die ze had als 'officieel dramaturg' binnen een bepaalde werkplek. Ze meent dat er dan snel verschillende (machts)verhoudin-

gen naar boven kwamen. De Vuyst ondervond een scheiding tussen denken, voelen en doen. Ze ervoer "een gevoel van vervreemding":

Het belang van je zaak verdedig je met andere woorden niet langer met de uitspraak 'omdat ik het zo voel'. (...) 'Omdat ik het belangrijk vind' moet geobjectiveerd worden tot 'omdat het belangrijk is'. En daar worden dramaturgen in eerste instantie ingeschakeld: objectivering, legitimering. (66)

Op dit punt is ze het eens met Meuleman. Zo vangt ze haar bespreking aan. Ze geeft Meuleman "overschot van gelijk" in verband met zijn stelling over permanente dramaturgie en Melens "ook overschot van gelijk" met zijn standpunt dat Meulemans een gedateerd en onvolledig beeld van de theaterpraktijk meegeeft (65). De Vuyst raakt in haar artikel eveneens controversiële zaken aan, maar ze vermijdt een hard taalgebruik. Ze probeert zo klaar en duidelijk mogelijk een situatie uit te leggen, zonder haar persoonlijke frustraties de boventoon te laten nemen. Het is opvallend hoe ze de provocerende opmerkingen van Meuleman bijna uit de weg gaat, zeker in vergelijking met de reactie van Melens. De Vuyst lijkt enerzijds de context te schetsen vanuit haar eigen ervaringen en anderzijds zoekt ze een verbinding tussen wat de voorgaande auteurs beweren. Ze stelt in haar inleiding dat "geen van beiden veel aandacht besteedt aan de verschillende structuren of constellaties waarbinnen de dramaturg werkt" (65).

Het siert Van Kerkhoven dat ze niet op een harde toon reageert, maar antwoordt met een diepgaand essay over het theater van nu en de rol van de dramaturg in die wereld. Van Kerkhoven zoekt naar de meest omvattende term voor deze functie. Ze gaat daarbij te rade bij collega-dramaturgen en andere mensen uit de toen hedendaagse theaterpraktijk. Eerst stelt ze dat ze zich niet herkent in "de dramaturg als 'theorie-ambtenaar'" (67) zoals Meuleman die voorstelt. Daarnaast ontkracht ze zijn bewering dat er binnen de andere kunstwerelden geen dramaturgen rondlopen. "Elke kunstenaar zoekt zich wel een 'interlocuteur', iemand met wie hij omtrent zijn werk in gesprek kan treden, iemand met wie hij 'wrijvingen', 'fricties' kan aangaan die de creatie ten goede komen" (67).

Dit lijkt voor haar de essentie te zijn voor een dramaturgische praktijk. De ondertitel van dit essay is namelijk "Pleidooi voor een

‘interlocuteur’”. Verder in haar tekst spreekt ze over “een ‘organische’ dramaturgische gesprekspartner” (68). Ze meent dat hier altijd een “artistieke ontmoeting” aan voorafgaat. Hierdoor bestaat “de-dramaturg-van-iedereen” volgens haar niet. Er moet eerst wederzijds vertrouwen en een bepaalde connectie zijn tussen kunstenaar en dramaturg voordat deze samen kunnen werken (68). Die artistieke ontmoetingen zijn volgens haar zeldzaam. De dramaturg heeft hierbij een “fluctuerende functie”, een term die ze ontleent aan collega-dramaturg Janine Brogt. Bij elke creatie neemt de dramaturg namelijk een andere functie aan. Van Kerkhoven geeft hierbij het voorbeeld van haar samenwerking met Josse De Pauw en Peter van Kraaij. Ze voelde dat haar dramaturgische werk als interlocuteur overbodig was, omdat beide makers die organische gesprekspartner al bij elkaar hadden gevonden. Van Kerkhoven herleidde haar rol tot die van “eerste lezer/toeschouwer”. “Het gaat immers om het zoeken naar de meest vruchtbare situatie waarin een creatie zich kan ontwikkelen, niet om het verdedigen van het eigen hachje als dramaturg” (68). De dramaturg heeft volgens haar namelijk “een ‘dienende’ functie”. Ze citeert theatermaker Jan Joris Lamers die de dramaturg een ‘verbindingsofficier’ noemt, die met alle betrokkenen in contact staat. Van Kerkhoven vult aan: “Dramaturgie is geen te lokaliseren activiteit, maar het is wel én een praktijk én een bewustzijn, ‘un état d’esprit’” (68). Ze gebruikt een uitdrukking van dramaturge Mira Rafalowicz om haar stelling kracht bij te zetten. De dramaturg is “de luis in de pels” (68).

Van Kerkhoven was iemand die altijd haar woorden wikte en woog en ze ging zelfs verder dan dat. Ze keerde altijd terug naar de basis. ‘Waar gaat dit nu echt over?’ Deze vraag komt keer op keer terug in haar schrijven. Ze liet daarbij sterke emoties aan de kant liggen om zoveel mogelijk nuchter te kijken naar de dingen. Daar gaat haar essay over. Over wat een dramaturg is en vooral wat die niet is. Boven alles gaat dit over de plaats van theater in de maatschappij, in de wereld, want de wanden ertussen zijn van huid in de woorden van Van Kerkhoven. Die verbinding telkens maken is iets wat haar dreef.

## De brug tussen theorie en praktijk

Van Kerkhoven nam meer tijd om te reageren op de discussie, waardoor ze meer afstand kon nemen. Zo kon ze met een nuchterheid en een distantie kijken naar de polemiek rond het artikel van Meuleman. Daardoor bespreekt ze dramaturgie eerder als een deel van een groter geheel, namelijk de wereld rondom het theater en bestudeert ze de verbondenheid daartussen. Dramaturgie heeft in feite een ver verleden, maar het was in die tijd een jong beroep in het Nederlandstalige theaterlandschap. Zeker in de brede betekenis zoals de term vandaag in zwang is, waar de dramaturg verschillende rollen kan aannemen per voorstelling en een onderzoekende houding centraal staat. Doordat het een lange weg heeft afgelegd en in het verleden verschillende definities opgeplakt kreeg, bleven er in die tijd stereotiepe beelden omtrent de dramaturg de kop opsteken, zoals een wandelende boekenkast of het hulpje van de regisseur. Van Kerkhoven vocht hiertegen. Niet door haar hakken in het zand te zetten, maar door een volledig eigen wereld rond de dramaturg op te bouwen. Net door haar teksten wordt de dramaturg vandaag minder vergeleken met die oude stereotypen. Het woord ‘vocht’ gebruik ik hier niet toevallig, omdat ze in het fragment waarin zij spreekt over het tussengebied waar de dramaturg zich bevindt, tussen theaterwetenschap en theaterpraktijk, termen gebruikt die naar dit strijden verwijzen, zoals ‘kamp’, ‘strijd’ en ‘gevecht’.

In zijn discours brengt hij opnieuw een scheiding aan tussen de emotionele, intuïtief werkende artiest en de rationeel denkende, wetenschappelijk ingestelde intellectueel (en in dit ‘**kamp**’ hoort dan volgens hem de dramaturg thuis), terwijl er in het verleden binnen het Vlaamse theater precies **strijd** gevoerd is om het intellectuele gehalte van dit theater te verhogen. Bovendien werd er sinds het begin van de jaren ’80 binnen dit theater een **gevecht** aangegaan om de kloof tussen het theoretische en het praktische, (...) te overbruggen. (68)

Ze zocht altijd naar verbinding. In het fragment heeft ze het over kloven overbruggen. Voor haar is de dramaturg daar de ultieme figuur voor. Zeker in verband met de tussenpositie die deze functie inneemt tussen praktijk en theorie. Dit is iets dat haar altijd fascineerde. “Het uitgesproken verlangen dit tussengebied af te tasten functio-

neert zowat als een vliegwiel in mijn professionele bedrijvigheid.” Voor haar horen deze twee zogenaamde tegenstellingen organisch bij elkaar. Dit is een voorbeeld van haar constante zoektocht naar verbinding en lijkt haaks te staan op de huidige tijdsgeest waarin we continu geconfronteerd worden met polariserende denkbeelden. De niet-polariserende benadering in haar teksten is daarom verfrissend om te lezen.

Het aftasten van het tussengebied tussen theorie en praktijk is iets wat ze in haar beginjaren letterlijk in de praktijk bracht. In 1970 stond ze mee aan de basis van het vormingstheatergezelschap Het Trojaanse Paard. Na de studentenrevoltes in 1968 groeide er een groter politiek en maatschappelijk bewustzijn in alle domeinen in de maatschappij. Autoriteit werd in vraag gesteld en de roep om democratisering werd luider. Deze ideeën stroomden eveneens door naar de theaterwereld. Er ontstonden verschillende vormen van vernieuwend en politiek theater, waaronder het vormingstheater, dat maatschappelijke bewustwording bij jongeren en arbeiders nastreefde. Tussen 1972 en 1982 maakte Van Kerkhoven deel uit van de Werkgroep Vormingstheater aan de VUB. Binnen deze constellatie analyseerde ze de verschillende spanningsvelden die ontstonden in de ontwikkeling van dit soort theater. Het was toen vrij buitengewoon dat theaterwetenschappers een theatervorm onderzochten die nog volop aan het bloeien was. De overlap tussen enerzijds het onderzoeken en anderzijds het maken van het vormingstheater was echter van korte duur. In 1982 verliet Van Kerkhoven Het Trojaanse Paard en nam Jan Decorte de artistieke leiding op zich. De politieke boodschap die dit theatergezelschap bracht geraakte meer op de achtergrond. De Werkgroep Vormingstheater richtte zich op het algemene theaterveld in hun twee laatste boeken omdat het vormingstheater toen over zijn piek heen was (Crombez 128).

De verhandelingen die Van Kerkhoven schreef in functie van de onderzoeksgroep zijn het meest academische in vergelijking met de rest van haar oeuvre. Ze zijn gekaderd binnen de materialistische literatuurtheorie. Deze teksten nam ze bewust niet op in haar bloemlezing *Van het kijken en van het schrijven*. Omdat ze twijfelt of ze vandaag wel te begrijpen zijn buiten hun context, maar vooral omdat ze “een behoefte voel(t) om elke geformuleerde gedachte oneindig te nuanceren” (262). Hierin zien we weer haar immer kritische en bedachtzame zelve in verhouding tot haar ‘gelegenheidsteksten’. Niet-

temin zijn deze artikels van groot belang geweest voor het vormen van een theoretisch kader waar Van Kerkhoven graag uit vertrok. Ze beseftte dat de wereld complexer werd en niet meer te analyseren viel met één theorie. Daarom zal ze dit theoretisch kader loslaten en meer uit haar dramaturgische praktijk putten om haar teksten op te bouwen. Dit merk je ook aan de indeling van “Van de kleine en de grote dramaturgie”. Geen tussentitels meer die een logische opbouw aanduiden, maar cijfers die haar verschillende gedachten naast elkaar plaatsen. In andere teksten uit de jaren 1990 past ze deze indeling ook toe.

Van Kerkhovens dubbele houding tegenover haar tijd in het politieke theater en haar oudste teksten betekent niet dat ze de materialistische literatuurtheorie of haar marxistische ideeën achterwege liet. In “Van de kleine en de grote dramaturgie” vinden we evenzeer enkele van deze ‘oude’ waarden terug. “Productieomstandigheden en -voorwaarden bepalen mee het product: deze moeten zo veel mogelijk in handen van de kunstenaars zelf liggen” (67). Dit is de kern van de materialistische literatuurtheorie. Die erkenning voor de kunstenaars gold als een leidraad voor haar en keert regelmatig terug in het tekstmateriaal van de jaren 1990 en daarna. De kunstenaars moeten de vrijheid en het respect krijgen om vrij van economische en dergelijke redenen hun artistieke werkproces te laten ontplooiën. De keuze voor een dramaturg moet daarom in de eerste plaats bij de kunstenaar zelf liggen. In haar latere teksten gaat ze hier verder op in. Volgens haar is die vrijheid zeer kwetsbaar en moet die altijd worden verdedigd.

Deze stelling vind ik nog steeds relevant omdat kunstenaars en hun werk tegenwoordig meer en meer deel lijken uit te maken van de consumptiemaatschappij. Van Kerkhoven vreesde hiervoor en zag dit gebeuren tijdens het schrijven van haar essay. Voor haar is het belangrijk dat bij het theoretiseren van theater wordt gelet op het spanningsveld tussen vastleggen en openlaten. Het theoretiseren is het beschrijven, niet het voorschrijven. Dit heeft als doel om kennis door te geven en om daarnaast die kennis weer te investeren in de praktijk. Het neerschrijven is een vorm van legitimeren. Zij ziet het als een bevestiging en een bewustwording van wat kunstenaars doen in de praktijk en niet te vergeten: het doorgeven van die praktijk (69). Al ziet ze wel, hoe pijnlijk ze het ook vindt, dat de podiumsector gebukt gaat onder het commercieel kader. Het artistieke project

wordt ondergeschikt aan imagebuilding en promotie. “Bijna alle berichten die wij vandaag vanuit theaters ontvangen zijn promotionele, zichzelf legitimerende berichten; geschriften waarin een grondige dramaturgische reflectie tot uitdrukking worden gebracht verdwijnen meer en meer van het toneel” (69). Hier maakt ze een brug naar het begin van haar essay. Van Kerkhoven spreekt hier over het commerciële denken dat ook voet aan wal krijgt in de theaterwereld. Hierin lijkt ze haar ‘oude’ waarden te willen beschermen. Het gevecht met deze waarden zijn een constante in haar schrijven. Ze beseft echter wel dat ze die waarden zal moeten blijven herzien. Ze benoemt dit proces in een ander essay dat ze tien jaar later schreef:

De kracht van het overleven zou men dan ook kunnen omschrijven als de permanente alertheid om het nieuwe in de wereld te ontcijferen, als de koppige arbeid om het oude voortdurend te evalueren en uit te zuiveren: niet meer bruikbare tekens wissen en vervangen door anderen. Hoe noodzakelijk ook: het blijft een pijnlijk proces. (...) Wie bewust wil leven, blijven leven, overleven, ontkomt echter niet aan dat pijnlijke proces. (The ongoing moment)

### **Van de kleine en de grote dramaturgie**

Meer dan ooit is er nood aan kritische re-flexie die het werk van artiesten vandaag duidt in zijn maatschappelijke en zijn culturele context; meer dan ooit heeft de wereld behoefte aan nuancering van standpunten, aan bewustmaking met betrekking tot de bestaande paradoxen en tegenstellingen, aan een andere kijk op de werkelijkheid. (69)

Dit fragment komt uit de conclusie van “Van de kleine en de grote dramaturgie”. Van Kerkhoven vat hiermee de verschillende stellingen uit haar artikel samen.

→ Dat er een kleine en een grote dramaturgie nodig is, namelijk een kritische reflectie op de producties op zichzelf, het theaterwezen en datzelfde theaterwezen in de samenleving.

- Die dramaturgie hoeft geen Duitse en ouderwetse dramaturgie te zijn, maar liever een permanente dramaturgie waarbij alle actoren een eigen inbreng hebben. Dit hoeft niet de regel te zijn. Het liefst ziet Van Kerkhoven verschillende werkmethodes naast elkaar bestaan.
- Tevens is dramaturgie in alle kunsten er altijd, ook al wordt die functie niet door een dramaturg ingevuld.
- Is er een dramaturg, dan heeft die een fluctuerende functie. Bij elke productie is het zoeken naar de meest vruchtbare situatie voor een creatie. Zo is het uitgesloten dat één bepaalde dramaturg bij elke theatermaker past. De keuze voor een dramaturg zou bij de theatermaker zelf moeten liggen.
- De dramaturg is een verbindingsofficier én een praktijk én een bewustzijn.
- Het spanningsveld tussen het openlaten en het vastleggen van een praktijk is een uitdaging, maar een gevecht dat je elke keer moet aangaan en waarbij de praktijk altijd voorrang heeft op de theorie.

De ‘nieuwe’ termen de grote dramaturgie en de kleine dramaturgie zorgden voor een shift in het maken en denken van en over theater. In feite vormde deze tweedeling al in haar oudere teksten een kader in haar denken, maar in dit essay wordt deze houding concreet benoemd, aangedikt met voorbeelden en verbonden met andere spanningsvelden die ze opmerkt in het theaterveld. In haar latere schrijven blijft dit een haakje om haar gedachten aan op te hangen. Want voor haar is dramaturgie, zoals Jan Joris Lamers van Maatschappij Discordia het stelt, “Een gesprek dat altijd doorloopt.” Zij voegt daaraan toe: “Een gesprek niet alleen over een of meerdere producties, maar ook een gesprek tussen de producties, een gesprek omtrent het theater in het algemeen én omtrent theater als factor in de maatschappelijke werkelijkheid” (67-68).

### **En het gesprek loopt door...**

Als studente aan de VUB kwam ik in contact met het werk van Marianne Van Kerkhoven. Ik schreef er een masterscriptie over en het inspireerde mij om zelf dramaturg te worden. Het ware mooi geweest om deze tekst af te sluiten met mijn eerste dramaturgische



ervaringen waarin ik haar ideeën in de praktijk zou toepassen. Het lezen en bestuderen van haar teksten heeft me namelijk geholpen bij mijn 'vorming als jonge volwassen vrouw' in een wereld die niet op je zit te wachten. Haar niet-polariserende houding inspireerde me in die zoektocht naar het leren formuleren van mijn eigen opinies tijdens de eventuele heftige discussies met sterk geopinieerde mensen die daarbij horen. Wat ik zo inspirerend vind aan haar ideeën is dat ze het potentieel hebben om de theaterwereld te overstijgen. Neem nu de kleine en grote dramaturgie. In feite kan iedereen deze filosofie toepassen in zijn eigen werkveld. Wat je doet op de werkvloer staat in verbinding met de maatschappelijke werkelijkheid en het ene heeft effect op het andere en vice versa. Uiteindelijk ben ik niet in de theaterwereld terechtgekomen, maar in een bibliotheek waar ik mee het beleid uitstippel, waarbij ik in contact kom met veel verschillende mensen die ik samen breng binnen een project, die anders elkaar niet zouden ontmoeten. Het mooie einde dat ik in mijn hoofd had ging niet door. Toch blijkt mijn werk in de bibliotheek dichterbij Van Kerkhovens gedachtegoed te liggen dan ik oorspronkelijk dacht. Het zoeken naar verbindingen, het nadenken over de sector, het kritisch herzien van oude ideeën en dergelijke denkoefeningen vormen dagelijkse kost voor mij. Het besef dat wat ik doe in de bibliotheek in verbinding staat met de wereld errond doet me denken aan de kleine en grote dramaturgie.

In deze tekst neemt Van Kerkhoven 'afscheid' van haar oude waarden, het marxistische gedachtegoed, maar ze laat ze niet volledig los en ze verwelkomt nieuwe inzichten en methodes om over theater te schrijven. Ze lijkt het politieke wat losgelaten te hebben, maar ze zal niet toelaten dat het kapitalistische winstdenken het theater overneemt. Daarom benoemt ze dit nadrukkelijk in haar tekst en betreurt ze dit. Ze laat deze eenduidige theorie meer en meer los omdat ze beseft dat de wereld almaar complexer wordt. In het slot van haar essay stelt ze dat kunstenaars kunnen helpen om die complexiteit te ontcijferen. Ze spreekt over "de steeds veranderende maatschappelijke context" en daarom is er volgens haar nood aan uitspraken binnen een grote dramaturgie. De essays van Van Kerkhoven, meer bepaald haar verbindende taal, zouden een inspiratie kunnen zijn voor hedendaagse opiniemakers of anderen die iets wensen bij te dragen aan een bepaald maatschappelijk debat. Zeker in de maatschappij van vandaag met een overwegend populistisch discours. Het is opvallend dat van de teksten die tijdens de polemiek

over dramaturgie verschenen vooral Van Kerkhovens essay overeind blijft. In ieder geval lijkt me dit een concreet voorbeeld te zijn van hoe een conflict menswaardig kan verlopen, als in de tegenstelling niet uit de weg gaan, maar de opponent in zijn waarde laten. Want meer dan ooit is er nood aan elkaar respecterende tegenstanders, een verbinding tussen theorie en praktijk en een grote dramaturgie. Meer dan ooit is er nood aan de teksten van Marianne Van Kerkhoven.

#### Geciteerde werken

Crombez, Thomas. "De Werkgroep Vormingstheater van de VUB (1977-1986). Een theaterdiscours geanalyseerd via woordfrequenties." *Documenta* 26:2 (2008): 127-144.

De Smet, Sofie, et al. "'En plots ben ik een individu...'" De fluctuerende functie van dramaturg-als-onderzoeker en onderzoeker-als-dramaturg." *Documenta* 36:1 (2018): 110-55.

De Vuyst, Hildegard. "Een dramaturgie van het gebrek: Paradoxen en dubbelzinnigheden." *Etcetera* 17:68 (1999): 65-66.

Dieleman, Cock, et al. *Inleiding in de dramaturgie*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020

Meuleman, Bart. "Bericht aan de dramaturg: opkrassen!" *De Witte Raaf* 75 (1998): 15.

Melens, Kurt. "Bericht aan Bart Meuleman: Cut the Crap, Act Now!" *De Vlaamse Gids* 82:4 (1998): 48-50.

Van Kerkhoven, Marianne. "Van de kleine en de grote dramaturgie. Pleidooi voor een 'interlocuteur'." *Etcetera* 17:68 (1999): 67-69.

Van Kerkhoven, Marianne. "The ongoing moment." *Sarma*, 23 mei 2009. <http://sarma.be/docs/2836>. Laatst geraadpleegd op 30/10/2021.

Van Kerkhoven, Marianne. *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*. Leuven: Van Halewyck, 2002.

**In de gefragmenteerde  
maatschappij lijkt de kunst  
zich aan de fragmentering  
aan te passen; ze aanvaardt  
het om 'uiteen te spatten',  
om zich zelf te buiten te  
gaan, om andere maat-  
schappelijke terreinen en  
groepen op te zoeken en  
zich daarmee te verbinden.**

Marianne Van Kerkhoven

*"Wanneer is er een pad?" Listen to the Bloody  
Machine, 2012, 31-32 .*