

Communicatie als dramaturgische strategie

**Een betoog over de waarde van dramaturgische
communicatie binnen een work in progress**

Jellie Schippers 0510246

Scriptie ten behoeve van MA Theaterdramaturgie

Universiteit Utrecht / Professional School of the Arts Utrecht

juni 2006

Eerste begeleider: drs. Bart Dieho

Tweede lezer: drs. Henny Dörr

Met dank aan Bart Dicho, Henny Dörr, Geertje Aalders en in het bijzonder Jehudi van Dijk.

Inhoud

Inleiding	6
Termenlijst	12
Hoofdstuk 1: Het postdramatische theater	15
1.1 Wat is de functie van de dramaturg binnen het postdramatische theater?	15
1.2 Dramatisch en postdramatisch theater	15
1.3 Kenmerken van postdramatisch theater	16
1.4 Postdramatische procédés	18
1.5 De verschillen tussen dramatische en postdramatische theaterdramaturgie	22
1.6 De dramaturgie van de toeschouwer	24
1.7 Tussenconclusie	26
Hoofdstuk 2: De work in progress methode	27
2.1 Wat zijn de mogelijke werkzaamheden van de dramaturg binnen een work in progress van een interdisciplinaire voorstelling.	27
2.2 Lineaire en recursieve maakprocessen	28
2.2.1 De breuk met lineaire maakprocessen	28
2.2.2 Recursieve maakprocessen	29
2.3 Niet-tekstgericht theater	30

2.4	De work in progress methode	32
2.5	Tussenconclusie	36
Hoofdstuk 3: Ervaringsdeskundigen		38
3.1	Hoe geven de dramaturgen Maaïke Bleeker, Hanneke Reiziger en Hildegard de Vuyst de dramaturgische werkzaamheden vorm binnen een work in progress?	38
3.2	Hildegard De Vuyst, Hanneke Reiziger en Maaïke Bleeker	39
3.2.1	De positie van de dramaturg	40
3.2.2	Werkzaamheden	42
3.2.3	Communicatie tussen maker en dramaturg	44
3.2.4	Vertrouwen als basis van de communicatie	46
3.3	Tussenconclusie	49
Hoofdstuk 4: De dramaturgie van de dialoog		50
4.1	Wat is de mogelijke waarde van de dramaturgie van de dialoog?	50
4.2	Verschillende benaderingen van het concept binnen het maakproces	51
4.3	Het dynamische concept	52
4.4	Creative Problem Solving	53
4.4.1	Het CPS model	53
4.4.2	Model voor ordening van de dialoog binnen een work in progress	55

4.4.3	Toelichting van het model voor ordening van de dialoog binnen een work in progress.	57
4.5	Communicatievormen	61
4.6	De dialoog over het weven van acties	62
4.7	Tussenconclusie	65
Hoofdstuk 5: Conclusie		67
5.1	Wat is de waarde van de communicatie tussen dramaturg en interdisciplinaire maker binnen een work in progress?”	67
5.2	Vervolg onderzoek	69
Gebruikte bronnen		72
Noten		74
Bijlage		77

Inleiding

“Een leeg toneel. Dramaturg komt op. De maker zit midden op het speelvlak en praat met een actrice.

Maker: We hebben het er nog wel over maar niet nu.

Actrice af.

Dramaturg: Waar is het decor?

Maker: Weg.

Dramaturg: Oh.

Maker: Kijk hier eens naar.

Een danser komt op met een helm op en zingt het Wilhelmus.

Maker: Ik dacht, het moet helemaal anders. Vind je het wat. Intuïtief gezien vind ik het een stuk beter. Net deed ie het trouwens iets scherper.

Dramaturg: Tja.

Maker: Maar vind je het wat.

Dramaturg: Ik weet niet. Ik kan er eigenlijk niks mee. Ik bedoel ...
We hadden toch een concept?

Maker: Ja. Dat weet ik. Maar daar mag ik toch wel een beetje van afwijken.
Dramaturg: Maar dit is in een keer aan hele andere richting. Daar kan ik toch niet op reflecteren?
Maker: Wat heb ik nou aan jou. Ga maar weer weg.
Dramaturg: Oh...Nou.....Tot volgende week dan. Toch?
Maker: Hou er wel rekening mee dat we dan repeteren op het vliegveld.
Dramaturg: Oh.

Dramaturg af.”¹

Veel interdisciplinaire voorstellingen ontstaan vanuit een recursief maakproces. De maker vertrekt vanuit een muziekstuk, titel, onderwerp, thema of vraag en ontwikkeld tijdens het repeteren samen met zijn artistieke medewerkers en performers materiaal voor een voorstelling. De dramaturg kan dus niet terugvallen op een script of een vooraf vastgelegd voorstellingsconcept. De maker ontwikkelt dit concept tijdens het repeteren en gedurende het maakproces krijgt de voorstelling vorm en inhoud. Vaak lijkt het verzamelen en structureren van materiaal al improviserend en op basis van de intuïtie van de maker en zijn medewerkers tot stand te komen. Hoe gaat de dramaturg met dit proces om? Hoe reflecteert hij op geïmproviseerd materiaal als nog niet duidelijk is welke vorm de voorstelling uiteindelijk gaat krijgen? Hoe zorgt dramaturg ervoor dat hij niet voortdurend achter de ontwikkelingen aanloopt? Hoe houdt hij een productief gesprek met de regisseur gaande? En is het mogelijk een productieve bijdrage te leveren aan dit soort maakprocessen? Naar mijn

mening moet het antwoord op deze vragen gezocht worden in de communicatie tussen dramaturg en maker.

Het interdisciplinaire theater fascineert mij. Het interdisciplinaire theater als theaterdomein waarbinnen de maker zijn eigen unieke theaterwerken maakt door een combinatie en een versmelting van disciplines. Een theaterdomein waarin dikwijls tekst niet meer de betekenisdrager is. Vandaar dat ik binnen de MA theaterdramaturgie de volgende onderzoeksvraag centraal heb gesteld:

“Welke mogelijkheden heeft de procesdramaturg om de maker te begeleiden bij het creatieve proces tijdens het maken van een interdisciplinaire voorstelling?”

Binnen de verschillende cursussen heb ik geprobeerd deze onderzoeksvraag vanuit verschillende invalshoeken te belichten. Zo heb ik het maakproces van de interdisciplinaire voorstellingen Ruigoord 1 en 2 van regisseur Carina Molier onderzocht en mijn praktijkcasus gericht op de montage van spel en dans binnen een interdisciplinaire voorstelling. Ik heb mijn stage gelopen bij de interdisciplinaire voorstelling Huis van de Toekomst, geregisseerd door Carina Molier bij Toneelgroep Amsterdam.

Binnen een interdisciplinaire voorstelling kan de maker verschillende disciplines inzetten binnen zijn voorstelling. Al deze verschillende onderdelen worden binnen de voorstelling verweven tot een geheel. Hoe de verschillende disciplines op elkaar reageren, en hoe de interactie een plaats

krijgt binnen de voorstelling is een groot vraagstuk dat tijdens het maakproces een onderwerp van gesprek is tussen maker en dramaturg. Het artikel *'The Nature of Dramaturgy'* door Eugenio Barba gaat in op het verweven van disciplines. Hij noemt dit: het weven van acties tot een textuur. Met de textuur wordt niet de tekst van de voorstelling bedoeld. De textuur van een voorstelling is de compositie van alle acties van een voorstelling. Deze acties omvatten de handelingen, de geluiden, de muziek, de ruimte, het licht etc. Deze acties omvatten alles wat de toeschouwer waarneemt en krijgen betekenis wanneer zij tot een textuur gemaakt. Volgens Barba kunnen de acties op twee principes worden verweven: simultaan (gelijktijdig) of successief (opeenvolgend). Simultaniteit en succesiviteit zijn de twee componenten van het weven van acties. Volgens Barba is het niet de bedoeling om te kiezen tussen de een of de ander maar op zoek te gaan naar de balans tussen beide componenten. Ontbreekt de balans dan kan de voorstelling chaotisch en onsamenhangend worden. Door het weven van acties worden ook verschillende betekenselementen van de voorstelling met elkaar verweven. De voorstelling is mede hierdoor op verschillende manier te interpreteren.² Dit betekent dat de dramaturgie van de voorstelling zich niet meer richt op het overbrengen van één betekenis. De dramaturg krijgt te maken met meerdere betekenissen waardoor de manier waarop de dramaturg zijn werkzaamheden uitvoert verandert. Meerdere betekenissen vereist van de dramaturg een kunde om te werken vanuit een veelheid in plaats van een eenheid. Het vereist een andere manier van denken, bevragen en werken met de maker. De maker gaat op zoek naar andere vormen om te communiceren met de toeschouwer. Dit vraagt van de dramaturg een nieuwe instelling. Hij kan zich niet langer richten op puur tekstanalyse en conceptbewaking zoals hij dat wel zou kunnen bij een lineair maakproces. Ik verwacht dat communicatie binnen het maakproces van een interdisciplinaire voorstelling een zeer belangrijk en

waardevol aspect is in de samenwerking tussen maker en dramaturg. Daarom wil ik mij tijdens dit eindonderzoek richten op het aspect van de communicatie binnen de samenwerking tussen maker en dramaturg in het interdisciplinaire theater. Mijn onderzoeksvraag luidt:

“Wat is de waarde van de communicatie tussen dramaturg en interdisciplinaire maker binnen een work in progress?”

Ik beoog niet een algemeen onderzoek te doen naar communicatie, maar ik richt me specifiek op het dramaturgische gesprek tijdens een work in progress van een interdisciplinaire voorstelling.

In de eerste hoofdstukken schets ik het theoretische kader van mijn onderzoek. In deze hoofdstukken komen onder meer het postdramatische theater en de work in progress methode aan de orde. Dit allemaal om in de volgende hoofdstukken dieper in te kunnen gaan op de communicatie tussen maker en dramaturg. Dit doe ik onder meer door gesprekken aan te halen die ik had met Hanneke Reiziger, Hildegard de Vuyst en Maaïke Bleeker. Daarna ga ik verder in op het belang van de communicatie binnen een work in progress. Hierbij betrek ik de tekst *'Dramaturgy as a mode of looking'* van Maaïke Bleeker en het Creative Problem Solving model. Ten slotte geef ik mijn conclusies met betrekking tot de waarde van de communicatie tussen maker en dramaturg. Daarnaast besteed ik in dat laatste hoofdstuk aandacht aan een specifiek moment binnen de communicatie tussen maker en dramaturg, namelijk het weven van de disciplines zoals omschreven door Barba. Waarbij ik me afvraag of het mogelijk is om tijdens dit proces van weven de communicatie te verhelderen door middel van een montageschema.

Ik hoop een inzichtelijk en bruikbaar onderzoek te verrichten, dat in de praktijk toepasbaar is voor makers en dramaturgen. Ik hoop dat mijn onderzoek hen zal helpen in het structureren en verbeteren van de gesprekken die zij voeren om zo de dramaturgische dialoog een meerwaarde te geven.

Jellie Schippers

Student nummer 0510246

Termenlijst

De volgende begrippen zullen als volgt worden toegepast ³:

Multidisciplinair

Binnen multidisciplinaire voorstellingen werken meerdere disciplines samen (bijvoorbeeld dans, toneel, muziek, video etc) maar ze werken naast elkaar, ieder binnen zijn eigen vakgebied.

Interdisciplinair

Het interdisciplinaire theater verschilt van het multidisciplinaire op het vlak van de samenwerking. Binnen het interdisciplinaire theater is er sprake van een versmelting of overlapping van de diverse disciplines. De voor deze casus bestudeerde voorstellingen zijn hoofdzakelijk interdisciplinair.

Monomediaal

Binnen monomediale voorstellingen wordt geen gebruik gemaakt van de digitale media.

Intermediaal

Binnen het intermediale theater wordt digitale media ingezet in de betekenis vorming van de voorstelling. De verschillende theatrale en mediale disciplines werken samen binnen de voorstelling.

Montageprincipes

Binnen dit onderzoek maak ik gebruik van het instrumentarium voor montageprincipes dat behandeld is tijdens de cursus 'Theorie van de Theatrale Montage 2005-2006 aan de Ma Theaterdramaturgie in Utrecht.

De maker

De maker is de artistieke leider en initiatiefnemer van de voorstelling. De maker werkt vaak grensoverschrijdend en is daardoor niet puur regisseur of choreograaf.

Intuïtie

Dit begrip wordt in het Prisma woordenboek omschreven als “onmiddellijk begrip”. Binnen dit onderzoek doel ik met intuïtie op het scheppende instinkt van de maker.

De performer:

Wanneer een danser, speler, muzikant, etc grensoverschrijdend werkt binnen een voorstelling is er niet meer te spreken van puur een danser of een acteur. Binnen het interdisciplinaire theater staat daarnaast niet het verbeelden van een personage centraal maar het lichaam zelf, de aanwezigheid van de performer in zijn relatie tot het publiek. In deze gevallen pas ik de term performer toe.

Gesloten dramaturgie

Een lineaire theatervorm opgebouwd uit een logische causale structuur van handelingen hoofdzakelijk gebaseerd op een theatertekst.

Open dramaturgie

Een recursieve theatervorm opgebouwd uit een associatieve structuur van verschillende gebeurtenissen die simultaan of successief kunnen worden gepresenteerd.

Lineair repetitieproces

Een maakproces dat chronologisch verloopt. Een lineair repetitieproces begint met de conceptfase, daarna wordt het ontwikkelde concept gerepeteerd en gespeeld. Ten slotte wordt het gehele proces geëvalueerd.

Recursief repetitieproces

De meeste maakprocessen verlopen niet chronologisch. Binnen deze processen kan de maker op ieder moment terug gaan in het proces om zijn concept aan te passen. Het concept is dus gedurende het gehele maakproces in ontwikkeling. Er zijn ook recursieve maakprocessen waarbij zelf tijdens het spelen van de voorstelling nog wijzigingen worden aangebracht en accenten verlegt.

Overige begrippen worden toegelicht binnen dit onderzoek.

Hoofdstuk 1: Het postdramatische theater

1.1 Wat is de functie van de dramaturg binnen het postdramatische theater?

Het Postdramatische theater dient als kader voor dit onderzoek. Naar mijn mening vallen de voorstellingen die ik binnen de MA theaterdramaturgie heb onderzocht onder het postdramatische theater omschreven door Lehmann. Hans-Thies Lehmann beschrijft in zijn boek de relatie tussen de voorstellingen gebaseerd op drama en de niet dramatische theatervormen die zich sinds de jaren zeventig ontwikkeld hebben. Het postdramatisch theater omvat een breed scala aan voorstellingen. In dit hoofdstuk zal ik een beknopte beschrijving geven van postmoderne theater van Hans-Thies Lehmann naar aanleiding van de syllabus theaterdramaturgie aanvulling geschreven in mei 2006 door Bart Dieho. Daarnaast maak ik gebruik van het interview met Hans-Thies Lehmann dat Lucia van Heteren hield voor de TM april 2006. In de conclusie wordt een mogelijk antwoord gegeven op de deelvraag van dit hoofdstuk.

1.2 Dramatisch en postdramatisch theater

Het dramatische theater wordt gekenmerkt door nabootsing en handeling. Het dramatische theater wil sociale samenhang creëren. De toeschouwer en acteur komen emotioneel samen. Dit wordt met name bereikt binnen de catharsis. Het dramatische theater kent een grote teksttraditie. Vrijwel iedere voorstelling begint bij een concept op basis van een literaire tekst. Het opvoeringconcept illustreert deze tekst en wil met de dramatische handeling (het verhaal) een fictieve werkelijkheid

creëren; een mogelijke wereld gebaseerd op en verklarend voor de werkelijkheid. Hans-Thies Lehmann zegt hier zelf over in de TM van april 2006:

“Onze westerse theatergeschiedenis is jarenlang gedomineerd door een oriëntatie op een dramatische structuur, uitgaande van Aristoteles’ ideeën over nabootsing van het menselijk handelen, representatie, en het idee van conflict en ontwikkeling. Wat theatermakers in de twintigste eeuw hebben ondernomen, heeft het theater fundamenteel veranderd. Kijk naar het werk van Einar Schleef, Robert Wilson of de Wooster Group. Dat viel niet meer te analyseren met traditionele noties en dramatische structuur. De taal die we gebruikten bleek ontoereikend voor het beschrijven en analyseren van die ontwikkelingen.”⁴

Het postdramatische theater doet afstand van de basisprincipes van het dramatische theater. Het wil geen fictief universum creëren maar een theatrale ervaring. Hierdoor representeert de voorstelling niet de werkelijkheid maar zichzelf als theatrale werkelijkheid.

“Theater wordt gedurende de twintigste eeuw steeds minder gezien als illustratie bij een dramatisch werk, een tekst, maar steeds meer als een zelfstandige uiting. We zijn van ‘doen alsof’ theater naar ‘an-sich’ uitingen gegaan: uitingen die op zichzelf staan, waarin acteurs niet pretenderen iets of iemand te representeren maar ‘zijn’.”⁴

1.3 Kenmerken van postdramatisch theater

Lehmann omschrijft tien belangrijke kenmerken van het postdramatische theater. Ik zal deze zeer bondig samenvatten om een indruk te geven.⁵

Kenmerken van het postdramatische theater:

1. het postdramatische theater neemt afstand van het woord 'drama'. Drama wordt gezien als een vorm van theater maar niet als het hoofdcriterium voor wat theater is.
2. Het postdramatische theater kan gebruik maken van codes en conventies uit het dramatische theater.
3. Het postdramatisch theater voldoet niet aan de dramatische dramaturgie. (zie 1.5: de verschillen tussen dramatische en postdramatische dramaturgie)
4. Het postdramatische theater heeft niet tot doel een sociale samenhang en/of catharsis te creëren.
5. Het postdramatische theater wordt niet overheerst door tekst, maar wordt gekenmerkt door een veelheid van theatrale tekens.
6. Het postdramatische theater wordt gekenmerkt door een vermenging van disciplines en genres.
7. Binnen het postdramatische ligt bij tekstgebruik de nadruk op de monoloog als statement.
8. Het mensbeeld van het postdramatische theater richt zich op het tonen van de lichamelijke en fysieke van de mens.
9. Het postdramatische theater manifesteert zich als kunstvorm in het hier en nu.
10. Het postdramatische theater doet een groot appèl op eigen verbeelding en associaties van de toeschouwer.⁶

1.4 Postdramatische procédés

Vanuit deze kenmerken zijn nieuwe werkwijze en methodes ontstaan om tot een voorstelling te komen. En deze leiden weer tot nieuwe theatrale vormen. Ik zal dit puntsgewijs beschrijven. Voor een uitgebreide beschrijving verwijs ik naar de Syllabus Theaterdramaturgie en natuurlijk naar het boek *Postdramatisch Theater* van Lehmann.

Lehmann benoemt de volgende procédés die worden toegepast om tot postdramatische voorstellingen te komen⁷:

- Non-hiërarchie en simultaneïteit: Tekens en disciplines (spel, tekst, dans, vormgeving etc) worden non-hiërarchisch verbonden binnen een voorstelling. Hierdoor ontstaan, mede door de dramaturgie van de toeschouwer, diverse betekenissen.⁸
- Spel met de dichtheid van tekens: Met betrekking tot taal, ruimte en/of tijd wordt de dichtheid van tekens vermeerderd of juist uitgedund.
- Muzikalisering: Binnen het postdramatische theater is muziek een zelfstandig onderdeel geworden met een eigen semiotiek.
- Visuele dramaturgie: Het visuele aspect domineert. Lehmann noemt dit “scenografisch theater.” Bart Dieho beschrijft dit als volgt: “*scenografisch theater: een visueel theater waarin het menselijk lichaam op metaforische wijze door zijn bewegingen zinnen schrijft van een scenisch gedicht.*”⁹
- Lichamelijkheid en concreet theater: het fysieke lichaam staat centraal als thema. Het lichaam is een zelfstandige realiteit. Lehmann noemt dit concreet theater, want door het

- Het doorbreken van de werkelijkheid: De realiteit van het theater wordt benadrukt binnen het postdramatische theater doordat de werkelijkheid wordt betrokken binnen de voorstelling.
- Gebeurtenis/situatie: Het accent van de voorstelling ligt bij de dramaturgie en de ervaring van de toeschouwer. De voorstelling stuurt aan op eigen verbeelding en associaties van de toeschouwer. Het postdramatische theater brengt een proces van individuele reflectie, zelfbevraging en ervaring tot stand.

Vervolgens worden deze procédés door de makers binnen voorstellingen toegepast. Dit leidt tot diverse theatrale vormen. Hier volgt een beknopte opsomming:¹⁰

- Postepische narratie: De handeling wordt opgedeeld door deze te snijden met ander scenisch materiaal.
- Vertellingen: De performer binnen het postdramatische theater presenteert zichzelf doordat vertellingen de vorm krijgen van persoonlijke verhalen, opvattingen en herinneringen.
- Scenisch gedicht: de interpretatie van de toeschouwer richt zich op het door de regisseur gecomponeerde toneelbeeld waar diverse associatieve verbinden zijn te leggen tussen de lichamen, bewegingen, het beeld, geluiden, licht etc. De toeschouwer “leest” dit als het ware als een scenisch gedicht.

- Grensoverschrijdingen: hierbij reageren en vermengen disciplines als dans, tekst, spel, muziek, videoprojecties etc zich binnen een voorstellingen. Het gaat hier dus niet om de optelsom van de verschillende disciplines maar om de ervaring die de vermengen van disciplines oproept.¹¹
- Scenisch essay: binnen deze theatervorm worden theoretische, filosofische, literaire of theater esthetische teksten gepresenteerd zonder een handeling maar als een openbare reflectie op een thema.
- Cinematografisch theater: het collage- en montagekarakter overheerst binnen deze vorm. Binnen een praktisch leeg toneelbeeld volgen scènes, mediabeelden, apparaten, gefragmenteerde handelingen, lichtstructuren, etc, elkaar snel op. Verbindend element is de montage en de tekst (in een hoog tempo gesproken waardoor de acteurs gereduceerd worden tot ‘spreekmachines’.)
- Hypernaturalisme: Lehmann plaats hypernaturalisme ten opzichte van realisme. Volgens Lehmann verbeeld theater de werkelijkheid niet letterlijk maar verwijst het naar de werkelijkheid. Hypernaturalistische voorstellingen vertonen een intensivering van de werkelijkheid. Het toont groteske en absurdistische situaties over de onderklasse en het verval.
- Cool fun: Deze makers richten zich niet op de toekomst maar op het heden vanuit een spelende houding. Vanuit deze houding maken zij nieuwe interpretaties van het bestaande toneelrepertoire en vullen deze teksten aan met citaten, grappen, film en popmuziek, etc. Cool fun-voorstellingen zijn afstandelijk, ironisch, sarcastisch en/of cynisch van toon.

- Theater van de gedeelde ruimte: de toeschouwer wordt direct betrokken bij de voorstelling doordat er bijvoorbeeld gespeeld wordt tussen het publiek. De toeschouwer wordt hierdoor gedwongen vragen te stellen bij zijn eigen functie, sociale verhoudingen, communicatie, en met name de eigen verantwoordelijkheid.
- Monologie: De communicatie wordt gereduceerd tot een monoloog. Deze verwoordt vaak de gedachten en standpunten van het personage. Hierdoor wordt het accent gelegd op de directe communicatie tussen toeschouwer en performer.
- Koortheater: Binnen een koor krijgen individuele stemmen een plek en worden collectief. Dit illustreert volgens Lehmann een verlangen naar collectiviteit maar tegelijkertijd het vasthouden aan de individualiteit. Een tweede toepassing van het koor is een sociaal koor. Hierbij blijven de spelers constant op het podium. Samen met het terugkeren van de monoloog binnen het theater is ook het koor een terugkerende vorm.
- Theater van het heterogene: Theater kan de eigen tijd weerspiegelen doordat het naar de wereld verwijst. Het theater kan door middel van heterogene middelen verwijzen naar het leven buiten het theater. Het heterogene theater zoekt juist naar gebeurtenissen en plekken in de alledaagse werkelijkheid om zich daardoor te laten inspireren. Zo ontstaat er theater in de werkelijkheid.

1.5 De verschillen tussen dramatische en postdramatische theaterdramaturgie

Hieronder een schematische weergave van een ‘ideaaltypische’ vergelijking tussen het dramatische en postdramatische theater. Deze is overgenomen uit de Syllabus Theaterdramaturgie van Bart Dieho.¹²

DRAMATISCH

POSTDRAMATISCH

Presentatie en informatie

Theater als kunst van representatie

van de mens en zijn leefwereld

Handeling

Narratief

Representatie van het afwezige

Het kunstwerk verwijst naar de omringende werkelijkheid

Representatie van een werkelijkheid ten gunste van zingeving aan die werkelijkheid

Spiegel van de werkelijkheid

Zingeving van de werkelijkheid

Opbouwen van een illusie

Theater als kunst van het lichaam, de ruimte en de tijd

Situatie, voorval, gebeurtenis

[Scenisch verband]

Presentatie van het aanwezige

Het kunstwerk presenteert zichzelf

Doorbreken van de gegeven werkelijkheid

ten gunste van het ervaren van het hier-en-nu gepresenteerde, het ervaren van het theatrale

Onderdeel van de werkelijkheid

Bevraging van de werkelijkheid

Het tonen van wat er op scène is

Lineair-successief

Pluriform-simultaan

Handeling en personage

Eenheid

Fragment

Het deel als ding

Samenhang, orde

Gebrek aan samenhang, chaos

Totaliteit

Uniciteit

Volmaakt af

Onvolmaakt onaf

Hiërarchie van tekens

Non-hiërarchie van tekens

bijv. gelijkwaardigheid

Symfonie

Polyfonie

Dialog

Polyloog: monologie en koor

Gedomineerd door de tekst

Gedomineerd door de scène

Gedomineerd door literaire teksttraditie

Gedomineerd door de materialiteit van de scène

Verstandelijk-emotioneel

Lichamelijk-zintuigelijk

Binnen de grenzen

Grensoverstijgend

Monodisciplinair

Interdisciplinair

Monomediaal

Intermediaal

Monoggenre

Genre-mix

Singulier format

Hybride format

Toeschouwer

Vraagt literair-successieve waarneming

Vraagt mediaal-simultane waarneming

Activeert begrip en emotie

Activiteit waarneming en ervaring

Op betekenis gerichte waarneming
Wordt aangesproken op zijn verstand
en gevoel
Dient op zoek te gaan naar de
Bedoelde betekenis
Gericht op sociale samenhang,
besef van onderlinge saamhorigheid
Gericht op katharsis
Wederzijdse affectieve erkenning

Op ervaring gerichte open waarneming
Wordt aangesproken op zijn zintuigen
Kan zijn eigen ervaring opbouwen
en daaraan zijn eigen betekenis geven
Gericht op individuele ervaring
in een grotere sociale groep
Gericht op zintuiglijke ervaring
Zelfbevraging en zelfervaring¹³

1.6 De dramaturgie van de toeschouwer

Interdisciplinaire voorstellingen maken gebruik van verschillende theatrale tekensystemen en disciplines om betekenis vorm te geven. De taal wordt niet meer als de belangrijkste drager van de inhoud gezien. Het gebruik van diverse disciplines maakt nieuwe onderlinge relaties mogelijk. Hans-Thies Lehmann beschrijft dit als het theater van een aaneenschakeling van gebeurtenissen en scenische dynamische beelden.¹⁴ De verschillende theatrale disciplines en bijbehorende tekensystemen zijn gelijkwaardig aan elkaar geworden. De toeschouwer wordt uitgedaagd om hierbinnen zijn eigen weg te zoeken. Hij moet zelf naar betekenis zoeken door verbanden te leggen tussen beelden en gebeurtenissen. Veel interdisciplinaire voorstellingen dragen vele betekenissen in zich. Ieder teken wordt geïnterpreteerd door de toeschouwer. Deze

interpretatie komt voort uit het referentiekader van de toeschouwer. Hiermee doet iedere kijker een individuele kijkervaring op. Dit wordt de dramaturgie van de toeschouwer genoemd.

*“De toeschouwer dient actiever te participeren. Hij wordt directer met de theatrale uiting geconfronteerd, moet bereid zijn een directere zintuiglijke ervaring te accepteren. Doordat theatermakers materiaal uit de werkelijkheid gebruiken en deze niet transformeren naar iets anders, laten zij de illusie verdwijnen.”*¹⁵

De toeschouwer hoeft dus niet dezelfde betekenis te geven aan de voorstelling als de maker. De toeschouwer codeert naar eigen inzicht en ervaring de voorstelling. Dit Interpreteren gebeurt op recursieve wijze. De toeschouwer schakelt voortdurend heen en weer tussen wat hij nu ziet en eerder heeft gezien. Hij stelt zich tijdens dat proces allerlei vragen over wat hij ziet en wat de mogelijke betekenis daarvan kan zijn. Deze kijkervaring is te vergelijken met het interpreteren van abstracte beeldende kunst.

Binnen het postdramatische theater is de dramaturgie van de toeschouwer niet weg te denken. Een dramaturg probeert te reflecteren op het gemaakte materiaal en probeert te voorzien wat de mogelijke werkingen en interpretaties van de toeschouwer hiervan zouden kunnen zijn. Dit is een belangrijk gespreksonderwerp van de dramaturg en de maker.

1.7 Tussenconclusie

Het postdramatische theater doet afstand van de basisprincipes van het dramatisch theater. Het is een kunstvorm die niet de werkelijkheid maar het kunstwerk zelf centraal stelt. Het postdramatische theater doet niet als of, maar is. Het is van belang dat de dramaturg op de hoogte is van de verschillen tussen het dramatische en postdramatische theater. Het postdramatische theater dwingt een andere houding van de toeschouwer af en daarmee ook van de dramaturg. Het plaatst de positie van de dramaturg in een ander kader dat ruimte biedt aan een bredere benadering van zijn vak. In het postdramatische theater is immers regelmatig sprake van grensoverschrijdingen. Het biedt ruimte aan andere disciplines en uitingen, en fenomenen die voorheen strikt gescheiden waren. De postdramatische dramaturg moet zijn positie bepalen binnen een veelheid aan dramaturgische tekens in plaats van één tekensysteem dat consequent wordt doorgevoerd zoals dat binnen het dramatische theater aan de hand is. Doordat het postdramatische theater onder meer door de veelheid aan tekens en het integreren van meerdere disciplines de toeschouwer een meer individuele theatrale ervaring bezorgt, verandert de positie van de dramaturg ten opzichte van de toeschouwer ook. In het postdramatische theater hoeft de toeschouwer niet dezelfde betekenis toe te kennen aan de voorstelling als de maker. De dramaturg moet kennis hebben van de dramaturgie van de maker, maar zich ook bewust zijn van de vrijheid van interpretatie. Hij zal voortdurend moeten schakelen tussen datgene wat de maker wil zeggen en datgene wat de toeschouwer interpreteert.

Hoofdstuk 2: De work in progress methode

2.1 Wat zijn de mogelijke werkzaamheden van de dramaturg binnen een work in progress methode van een interdisciplinaire voorstelling.

In mijn conclusie van hoofdstuk 1 heb ik uiteengezet wat het verschil is tussen dramatisch en postdramatisch theater en wat dit (in zijn algemeenheid) kan betekenen voor de dramaturg. Binnen hoofdstuk 2 zal vanuit het postdramatische theater worden ingegaan op het recursieve maakproces. Het recursieve maakproces komt volgens mij veel voor binnen het postdramatische theater. Daarna zal er ingegaan worden op het niet-tekstgerichte theater. Ik hecht belang aan dit onderwerp omdat dit binnen het interdisciplinaire theater een veel voorkomende theatervorm is. Niet-tekstgericht theater ontstaat vaak vanuit een recursief maakproces. Een schoolvoorbeeld van een recursief maakproces is de “work in progress” methode. Marianne van Kerkhoven¹⁶ heeft in haar loopbaan als dramaturge veel ervaring opgedaan binnen recursieve maakprocessen. Binnen dit hoofdstuk zal ik een beschrijving geven van de onderwerpen aan de hand interviews uit de Theaterdramaturgie.Bank met Marianne van Kerkhoven en de syllabus Theaterdramaturgie van Bart Dieho. Hij behandelt de belangrijkste kenmerken van recursieve maakprocessen, niet-tekstgericht theater en work in progress in zijn syllabus naar aanleiding van diverse uitspraken van Marianne van Kerkhoven daarover. Ten slotte beantwoord ik in mijn conclusie de deelvraag van dit hoofdstuk.

2.2 Lineaire en recursieve maakprocessen

2.2.1 De breuk met lineaire maakprocessen

Het dramatische theater werkt vaak vanuit een lineair maakproces. Binnen een lineaire maakproces wordt in de conceptfase het gehele concept van de voorstelling vastgelegd. Daarin wordt een duidelijke visie van de maker verwoord en van daaruit een interpretatie ontwikkelt van de te spelen tekst. Het concept is de basis van de voorstelling en daarmee het uitgangspunt van de repetities. Tijdens de repetitieperiode wordt dit voorstellingsconcept omgezet in scenisch materiaal. De dramaturg bewaakt tijdens het repetitieproces dit concept en zonder zijn toestemming wordt er niets aan het voorstellingsconcept gewijzigd. Na afloop van de voorstellingsfase wordt het voorstellingsconcept geëvalueerd. De conclusies uit deze evaluatie kunnen eventueel dienen als basis voor een volgend voorstellingsconcept.

Binnen een lineair maakproces zijn vier fases te onderscheiden¹⁷:

1. de conceptfase
2. de repetitiefase
3. de voorstellingsfase
4. de reflectiefase

In *Van Dale Hedendaagse Nederlands* staat 'concept' omschreven als 'ontwerp'. Binnen het lineaire maakproces van het dramatische theater is het concept, of zo gezegd het ontwerp, van tevoren vaak in grote lijnen vastgelegd. Vanuit dit concept wordt scenisch materiaal ontworpen. Dit

materiaal wordt in de loop van het maakproces getoetst aan het concept. Daarna volgt de voorstelling en is de productie “af”.

Het postdramatische theater heeft in zijn zoektocht naar nieuwe werkwijzen, methodes en theatrale vormen het lineaire maakproces voor een belangrijk gedeelte los gelaten. Het voorstellingsconcept wordt tijdens het maakproces ontwikkeld. Hierdoor is het concept veel meer aan verandering onderhevig. In het dramatisch theater fungeert het concept vaak als een vast omlijnt kader dat nauwelijks aan verandering onderhevig is, terwijl in het postdramatische theater het concept telkens verandert door invloeden vanuit het maakproces. Je zou kunnen zeggen dat in een lineair maakproces van het dramatische theater het concept leidt tot veranderingen en verbeteringen van het gemaakte terwijl in postdramatische theater dit bijna omgekeerd wordt. Met andere woorden: het gemaakte leidt tot veranderingen in het concept. Daardoor zijn deze maakprocessen meestal recursief.

2.2.2 Recursieve maakprocessen

Binnen een recursief maakproces vertrekt de maker vanuit een basisidee, bronmateriaal bijvoorbeeld een theatertekst als startpunt voor de repetities. Gaandeweg het repetitieproces wordt materiaal ontwikkeld en verzameld en krijgt het concept vorm. Tijdens dit proces wordt er voortdurend gereflecteerd en teruggedaan naar eerdere momenten in het repetitieproces om het concept aan te passen en het repetitieproces nieuwe wendingen te geven. Binnen deze manier van werken zijn het doen en denken sterk met elkaar verbonden. Op nieuw materiaal wordt meteen

gereflecteerd en waar nodig dwingt dit reflecteren de maker opnieuw naar het concept te kijken. Door het continu ontwikkelen vindt er ook een continue reflectie plaats. Wanneer de voorstelling in première gaat hoeft de voorstelling nog niet “af” te zijn. De voorstelling kan gezien worden als onderdeel van het maakproces. Sommige makers repeteren tijdens de voorstellingsperiode gewoon verder en zijn ook dan nog bezig met het aanpassen van het voorstellingsconcept.

Recursieve dramaturgie van een theateraal maakproces ziet er als volgt uit:¹⁸

A	Uitvoering	C	R
	Proefensceneringen	O	
	v ^	N	E
B	Voorstellingen	C	
	v ^	E	F
	v ^	P	
	v ^	T	L
A'	Uitvoering II	U	
	Proefensceneringen II	A	E
	v ^	L	
B'	Voorstellingen	I	C
	v ^	S	
	v ^	E	T
	v ^	R	
	v ^	E	I
	v ^	N	E

2.3 Niet-tekstgericht theater

Binnen het teksttheater wordt veel lineair gewerkt en de gekozen tekst wordt omgezet naar theatrale tekens. Via tekst en daaruit voorkomende tekens worden de ideeën en boodschappen overgebracht. Deze worden door de toeschouwer gelezen. Tekstgerichte voorstellingen zijn

afhankelijk van de communicatieve mogelijkheden die woorden in zich dragen. De overige tekensystemen van de voorstelling staan in dienst van de woorden. Bijbehorende dramaturgie is gericht op de tekst en wat en hoe deze communiceert.

In de jaren zeventig ontstond er een theatervorm waarbij de dominantie van de tekst verdween. Aandacht voor elementen als beweging, muziek, dans en beeldende kunst nam toe. Niet-tekstgerichte voorstellingen volgen niet de wetten en communicatiemogelijkheden van het woord. Binnen deze theatervorm ligt het accent bij de fysieke uitvoering van de handeling. De nadruk van de voorstellingen komt te liggen op het fysieke, het lichaam en de daaruit voorkomende performance.¹⁹

Er wordt verschillend materiaal als uitgangspunt voor de repetities gebruikt. Vaak zijn deze voorstellingen gebaseerd op improvisatie en ontstaan vanuit een recursief maakproces. Scenisch materiaal ontstaat vanuit door de maker gegeven opdrachten aan de performers. De dramaturgie sluit hierop aan. Er kan niet teruggegrepen worden op een vooral bedacht script of uitgewerkt voorstellingsconcept. Vaak wordt er op scènes gereflecteerd vanuit dat wat men op dat moment boeiend vindt, interessant of begrijpt.

“Het basiscriterium voor die beoordeling wordt het beste omschreven door het woord interessant. Interessant is iets wat je boeit, maar je kunt niet nader aangeven waardoor dat komt. Daarmee komt een belangrijk dramaturgisch uitgangspunt, namelijk het inzichtelijk maken van een interpretatie voor de toeschouwer op de tocht te staan.”²⁰

Aan de hand van eigen intuïtie kunnen maker en dramaturg criteria ontdekken en toepassen op het scenische materiaal. Op deze manier komen de criteria voor het materiaal uit het materiaal zelf voort. Omdat de criteria voor het scenische materiaal niet uit een dramaturgisch uitgangspunt voortkomen is de dramaturgie niet meer gericht op het overbrengen van een duidelijke interpretatie. Niet-tekstgerichte voorstellingen doen een groot appèl op de dramaturgie van de toeschouwer.

2.4 De work in progress methode

De work in progress is een werkmethode die voortkomt vanuit het recursieve maakproces. Deze work in progress methode is ontstaan vanuit een drang om het gekende los te laten. Om theater niet meer in te delen in de gekende hokjes van de tragedie en de komedie. Daardoor moesten de makers op zoek naar nieuwe theatrale vormen. Vanuit een chaos ontstonden nieuwe uitdrukkingsvormen. Sommige nieuwe vormen zijn voor de toeschouwer onbekend. Soms is het lastig voor de toeschouwer moeilijk om zich te verhouden tot dat wat ze zien. Dit komt doordat hij zelf ook actief op zoek moet naar een nieuwe manier van kijken en interpreteren. De toeschouwer moet gekende vormen loslaten en opnieuw een plek geven aan datgene wat hij ziet. Door het opheffen van de zekerheden die gepaard gaan met gekende vormen, lijken traditie en vernieuwing naast elkaar te staan en niet langer elkaar op te volgen. Want als het een niet meer voortkomt uit het ander is er dan nog sprake van ‘een reactie op’, of ‘een afzetten tegen’? Het is niet meer noodzakelijk om een antwoord te zoeken op de vraag waar de keuzes vandaan komen. Het accent komt te liggen op de eigenheid van keuzes.

Het gebruik van verschillende disciplines binnen een voorstelling is tegenwoordig geen onbekend fenomeen. Voorstellingen die ontstaan vanuit een work in progress methode maken vaak gebruik van deze grensoverschrijdingen. Interdisciplinariteit ontstaat wanneer de verschillende disciplines op elkaar inwerken, elkaar beïnvloeden en in elkaar overvloeien. Binnen het interdisciplinaire theater laten de makers en performers hun verbondenheid met hun vak los om zich te verhouden tot nieuwe uitdrukkingsvormen. Ze begeven zich daarmee op onbekend terrein; een theaterregisseur kan gaan choreograferen of een muzikant acteren. Dit vraagt om een intensieve samenwerking en communicatie binnen het maakproces, want de diverse disciplines moeten elkaars instrumentarium leren kennen. Het voordeel aan deze werkmethode is dat wanneer je niet opgeleid bent tot bijvoorbeeld choreograaf je ook niet beïnvloed bent door de vaste denkpatronen en tradities die heersen binnen een bepaald vak. Dat geeft ruimte voor een nieuwe benadering en nieuwe ontdekkingen.

Binnen de work in progress methode is het zwaartepunt te komen liggen in het maakproces. De voorstelling is het resultaat van een concept dat ontwikkeld is tijdens het maakproces en niet van een vooraf bedacht voorstellingsconcept. Zoals eerder vermeld, wordt zelfs de voorstelling onderdeel van het maakproces wanneer er tijdens het spelen van de voorstelling nog doorgerepeteerd wordt en het concept aangepast. Dit levert geen volledig gecontroleerde eindproducten op. Al werkend wordt er gecreëerd vanuit een houding van onderzoeken en het niet-weten. Als basis voor creëren vanuit dit onderzoeken neemt de maker vaak de eigen intuïtie. De handeling/montage die ontstaat vanuit deze intuïtie is één van de vele mogelijke montages. De

montagestructuur is er een van verschillende lijnen die elkaar op verschillende punten raken, en dus complex. De montagestructuur ontstaat tijdens de repetities en is gebaseerd op het moment waarop ze zijn ontstaan, op het 'hier en nu'. De dramaturgie binnen een work in progress volgt en stuurt dit proces van twijfel en zoeken. Marianne van Kerkhoven zegt het volgende over de werkwijze van een dramaturg binnen een work in progress:

‘Je kan zo'n werkwijze niet vastleggen. Er is misschien wel een soort stramien dat in veel verschillende situaties zal opduiken: in de voorbereidingsperiode werk je intensief samen met de regisseur of choreograaf, de eerste dagen of misschien weken ben je bij de repetities. Daarna is het misschien goed om wat meer afstand te nemen, om de blik van buitenaf te kunnen behouden. Wanneer het werkelijk gaat om het samenbrengen van het materiaal tot één geheel en het beoordelen van de totale structuur en van wat de voorstelling zal zijn, ben je er weer intensiever bij. Maar het is voor elk proces anders geweest. Dat kan je niet vastleggen. Bij het werken met een vastgelegde tekst is er misschien minder intensief contact, tenzij het een tekst is die veel interpretatiemogelijkheden heeft en veel discussie oproept.’ ²¹

Binnen de work in progress methode is 'het maken van omwegen' binnen het maakproces een veel voorkomend fenomeen. Zo kan er voor aanvang van de repetities een tekst geschreven worden, een script gekozen worden of materiaal verzameld waarin de uiteindelijke voorstelling nauwelijks iets van terug te vinden is. Teksten worden gebroken en uit hun bestaande context gehaald.

“Misschien is het zich keren naar de materialiteit van de werkgegevens ook wel te interpreteren als een poging om te ontsnappen aan dat gevoel van ‘alles is reeds gezegd’. Niet meer vertrekken van een inhoud of thema uit de wereld,

dat door zijn duizenden verwoordingen werd uitgeput, maar zoeken naar nieuwe antwoorden in de materie, om zo - langs een omweg – opnieuw te komen tot uitspraken over de wereld. “²²

Door dit te doen haalt de maker vaak de houvast van de kijker weg. Dit niet om de toeschouwer bewust te verwarren, maar om van de toeschouwer een nieuwe instelling te vragen. Een nieuwe manier van kijken die nog niet een code is, dus wat men nog moet leren. Dit heeft vaak consequenties voor de positie van de dramaturg binnen een maakproces van een work in progress. Marianne van Kerkhoven verwoordt de positie van de dramaturg binnen een work in progress als volgt:

“De dramaturg zou je ‘de eerste toeschouwer’ kunnen noemen. Het woord ‘eerste’ betekent dat je een geprivilegieerde toeschouwer bent, dat je bent uitgekozen om te komen kijken. Het vooronderstelt een vertrouwensrelatie met datgene wat zich op de scène afspeelt. Aan de andere kant vertelt het woord ‘toeschouwer’ dat je kijker bent. Er wordt aan je gevraagd de afstand die je hebt zo vruchtbaar mogelijk te maken om de mensen die er helemaal inzitten, te helpen in het zich bewust maken van wat er zich afspeelt. De dramaturg is ook een bemiddelaar tussen kunstenaar en publiek. Zonder de intentie of het hart van het kunstwerk te verraden of een compromis te sluiten, kan je toch wijzen op mogelijkheden om het toegankelijker te maken. Het theater leeft tenslotte alleen in de communicatie met de toeschouwer. Er zijn geen regels voor het bemaken van afstand. Soms ben je veel meer bij een maakproces betrokken dan op andere momenten. Het is afhankelijk van materiaal, van de grootte van de groep, etc. Maar het is een reflex die je jezelf als dramaturg eigen moet maken. Weten wanneer je een stap terug moet zetten is een aandachtspunt dat er altijd moet zijn.”²³

In een ander interview zegt Marianne van Kerkhoven over de positie van de dramaturg binnen een work in progress:

“Dramaturgie heeft heel veel met het leggen van verbanden te maken, bruggen slaan. Jan Joris Lamers gebruikt het woord 'verbindingsofficier'. Als de choreograaf of regisseur de generaal is, dan is de dramaturg de verbindingsofficier. Tussen de voorstelling en de buitenwereld, tussen de voorstelling en vorige voorstellingen, tussen de medewerkers, tussen de andere teksten van dezelfde auteur, tussen andere teksten uit het repertoire, tussen erfgoed en actualiteit, tussen theorie en praktijk, tussen binnenwereld en buitenwereld. Een heel belangrijk moment van een voorstelling is natuurlijk ten eerste de overgang van de repetitieruimte naar de plek waar de voorstelling getoond zal worden, waar je vaak een paar dagen eerder al in terecht komt. Het tweede moment is die allereerste voorstelling zelf en hoe dan de reacties van het publiek op hun beurt gaan inwerken op die voorstelling. Daardoor verandert die voorstelling weer. Dat stopt nooit, het gaat door. Als dat niet gebeurt, als je alleen maar reproduceert, is het vreselijk saai. Een voorstelling gaat haar eigen leven leiden en dat wat ontstaat zal weer zijn invloed hebben op de volgende voorstelling.”²⁴

2.5 Tussenconclusie

Het recursieve maakproces is een veel gebruikte werkwijze binnen het postdramatische theater. Vanuit het recursieve werken is de work in progress methode ontstaan. Doordat in een work in progress doen en denken sterk met elkaar verbonden zijn, wordt de functie van de dramaturg actiever binnen het maakproces. Waar bij een lineair maakproces de werkzaamheden van de dramaturg nog veelal bestaan uit het bewaken van het concept en van daaruit het reflecteren op

het scenische materiaal, bestaan zijn werkzaamheden binnen een recursief maakproces veel meer uit het concept ontwikkelen. Daarmee is zijn rol tijdens het recursieve maakproces actiever dan bij een lineair maakproces. Hij zal meer met de maker moeten meedenken omdat het concept voor de voorstelling ontstaat tijdens het maakproces en zeker omdat de criteria voor de materiaalkeuze niet altijd helder zijn. Er is niet altijd sprake van een rationele logica. Er wordt binnen een work in progress veel meer gewerkt vanuit de intuïtie. Montagestructuren ontstaan vaak vanuit het zoeken en het maken van materiaal in het hier en nu. De dramaturg wordt veel meer de persoon die reflecteert en dwarsverbanden legt tussen de diverse theatrale tekens om op deze manier tot uitspraken over mogelijke betekenissen te komen. Het niet weten, twijfelen en antwoorden zoeken zijn een uitgangspunten geworden van het maakproces. Het is aan de dramaturg om dit proces van twijfel en zoeken te volgen en eventueel te sturen door bevraging en reflectie. Daarmee komt in de functie van de dramaturg ook een groter accent op de communicatie en een intensievere samenwerking tijdens het maakproces met de maker te liggen. Toch zal de dramaturg ook een zekere afstand tot het maakproces moeten houden. Hij zal als een “eerste toeschouwer” moeten proberen naar het hem getoonde te kunnen kijken. Alleen door afstand te nemen kan de dramaturg overkoepelend kijken naar een work in progress.

Hoofdstuk 3: Ervaringsdeskundigen

3.1 Hoe geven de dramaturgen Maaïke Bleeker, Hanneke Reiziger en Hildegard de Vuyst de dramaturgische werkzaamheden vorm binnen een work in progress?

In de tussenconclusie van hoofdstuk 2 stel ik dat er een actieve houding van de dramaturg binnen een work in progress wordt verwacht. In dit hoofdstuk stel ik de vraag hoe Maaïke Bleeker, Hildegard de Vuyst en Hanneke Reiziger hun werkzaamheden vormgeven. Dit om te onderzoeken waar het zwaartepunt van de werkzaamheden van de dramaturg binnen een work in progress ligt. Ik heb gekozen voor een gesprek voor bovenstaande dramaturgen omdat ze alle drie werkzaam zijn binnen het interdisciplinaire theater en ervaring hebben met de work in progress methode. Ik heb met hen gesproken over de communicatie tussen dramaturg en regisseur. De uitspraken die de dramaturgen doen hebben niet altijd direct betrekking op de work in progress methode. Maar ik acht ze belangrijk voor dit onderzoek omdat ze goed weergeven hoe een procesdramaturg kan functioneren, wat zijn positie kan zijn en hoe het contact met de maker kan verlopen. In mijn eindconclusie koppel ik mijn bevindingen uit de gesprekken met de dramaturgen terug naar de conclusies uit voorgaande hoofdstukken.

De interviews zijn opgedeeld in vier onderwerpen: 1. de positie van de dramaturg 2. de werkzaamheden, 3. de communicatie en ten slotte 4. het belang van vertrouwen binnen een samenwerking. Ik geef aan de hand van citaten de meningen en de ervaringen van de dramaturgen

weer. Dit vul ik aan met het interview dat Maaïke Bleeker gaf voor de Theaterdramaturgie.Bank en haar artikel *'Dramaturgy a mode of looking'*.

3.2 Hildegard De Vuyst, Hanneke Reiziger en Maaïke Bleeker

Hildegard De Vuyst:

Hildegard de Vuyst studeerde letteren aan de Universiteit in Leuven. Ze ontwikkelde zich als dramaturg binnen verschillende theaterdomeinen. Zo werkte ze met Wim Vandekeybus/Ultimavez, Ditodito, Guy Cassiers en Arne Sierens. Ze heeft vier voorstellingen gemaakt met Alain Platel. Inmiddels is ze verbonden als dramaturge aan de KVS, het stadsgezelschap van Brussel.

Hanneke Reiziger:

Hanneke Reiziger studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit van Utrecht. Ze begon haar werkzaamheden als dramaturge bij Hans Croiset. Daarna werkte ze bij het Rotheater in Rotterdam met onder andere Alize Zandwijk en Guy Cassiers. Momenteel is ze hoofd van de afdeling dramaturgie bij Het Paleis. Het Paleis is een podiumhuis in de stad Antwerpen voor kinderen en jongeren en kunstenaars. Jong talent betekent voor het Paleis veel energie, veel aandacht en vergt veel overleg.²⁵ Een deel van deze begeleiding ligt in de handen van Hanneke Reiziger. Ze was dramaturge bij de volgende producties: *"De blinde koning"*, *"Pubermensch"* en *"In de naam van Sebastiaan of hoe een steen aantrekkelijk kan zijn"*. Alle drie producties zijn gemaakt door jonge makers en ontstaan vanuit een work in progress methode.

Maaïke Bleeker:

Maaïke Bleeker heeft behalve Theaterwetenschap ook Kunstgeschiedenis en Filosofie gestudeerd aan de Universiteit van Amsterdam. Samen met Jeroen van den Berg en Ivar van Urk richtte ze al tijdens haar studie het theatergezelschap Het Oranjehotel op. Tijdens en na haar studie werkte zij als dramaturg bij dit gezelschap. Daarnaast bleef zij haar wetenschappelijk werk doorzetten. Sinds enkele jaren is zij docent en onderzoeker bij Theaterwetenschap (UvA). Nadat het Oranjehotel in 2000 ophield te bestaan, heeft ze als dramaturg gewerkt voor onder andere Itzik Galilli. De afgelopen twee jaar werkte ze als dramaturge met Carina Molier aan de voorstelling *'Huis van de Toekomst'*.

3.2.1 De positie van de dramaturg

Hanneke Reiziger ziet de dramaturg als de eerste onbevooroordeelde toeschouwer. Een doorlopend gesprek met de regisseur vindt ze daarbij erg belangrijk. Hildegard de Vuyst omschrijft haar basishouding als dramaturg als volgt: *“De basishouding voor mij is spiegelen, letterlijk spiegelen, een spiegel zijn en terug geven wat je ziet. En daar dan woorden voor vinden omdat we dat toch op de een of andere manier met elkaar moeten delen. Wij moeten met elkaar ontdekken waar we het over hebben om van daaruit samen iets op te bouwen. Daar begint het dus voor mij spiegelen en verwoorden. Ik ben dan de eerste bevoorrechte getuige of partner. Hij wil weten wat ik ervan denk, hoe ik het zou formuleren, waar ik het zie binnen de voorstelling. Dat is het soort informatie wat hij van me wil horen. Hij wil weten of zijn eerste impulsen die hij had bij het materiaal te delen zijn, of die impulsen ook door andere mensen op die manier ervaren worden. Hij gebruikt mij echt als een soort toetssteen. Ik probeer daarin zo transparant mogelijk te zijn en zo weinig mogelijk normatief. Transparant in de zin*

van: ik probeer mijzelf, mijn overtuigingen, mijn smaak en wat ik allemaal meedraag zoveel mogelijk uit mijn reflectie te houden, maar uiteraard speelt dat wel mee. Er bestaat daarin geen objectiviteit.”²⁵

Maaïke Bleeker schrijft in het artikel ‘*Dramaturgy as a mode of looking*’ over de positie van de dramaturg: *“He or she is not only an analytical, intellectual eye from the outside, the first audience, but also a body who thinks along with the director or choreographer-that is, as a collaborator who moves along with him or her in a movement that involves both closeness and distance, both similarity and difference.”²⁶* In het interview dat Liesbeth Groot Nibbelink vertelt Maaïke Bleeker dat dramaturgie een manier van kijken is naar het materiaal waarmee je bezig bent met een andere insteek dan die van de maker: *“Voor mij is dramaturgie een manier van kijken naar het materiaal waarmee je bezig bent, die anders is dan de manier waarop een regisseur of vormgever of acteur naar dat materiaal kijkt. Als dramaturg heb je een andere positie - je staat er niet middenin zoals een actor - en een andere achtergrond van waaruit je naar het materiaal kijkt. Dramaturgie betekent voor mij nadenken over implicaties van het materiaal waarmee je bezig bent, consequenties, mogelijkheden, welke kant kan het opgaan, wat zijn de gevolgen van de keuzes die je maakt. Je reflecteert op al die dingen en houdt daarmee de regisseur als het ware een actieve spiegel voor van waar hij of zij mee bezig is.”* Net als Hildegard de Vuyst omschrijft ze haar houding als een spiegel: *“Dramaturgie betekent voor mij nadenken over implicaties van het materiaal waarmee je bezig bent, consequenties, mogelijkheden, welke kant kan het opgaan, wat zijn de gevolgen van de keuzes die je maakt. Je reflecteert op al die dingen en houdt daarmee de regisseur als het ware een actieve spiegel voor van waar hij of zij mee bezig is. (...)”²⁷*

3.2.2 Werkzaamheden

Tijdens de gesprekken die ik had met de dramaturgen waren ze het alle drie eens met de stelling dat de voornaamste taak van een dramaturg het reflecteren was. Hildegard de Vuyst omschrijft haar belangrijkste werkzaamheden als volgt: *“Ik ben veel aanwezig bij repetities. Op het moment dat ik kom laat Alain Platel zijn performers materiaal herhalen. Hij wil mijn reactie zien. Ik probeer te spiegelen. Letterlijk benoemen wat ik zie en daarna wat voor associaties dat oproept. Hoe ik dat benoem heeft natuurlijk met mij te maken, dat valt niet te objectiveren. Hoe we benoemen, of er woorden voor kiezen is persoonlijk. Ik denk dat er een grote objectiviteit is in wat we zien en een grote subjectiviteit in hoe we dat benoemen.”* Daarna omschrijft ze een andere belangrijke taak van de dramaturg: *“Je moet jezelf als dramaturg ook laten gebruiken om een aantal kanalen die verstopt zijn geraakt te openen. Dit kan omdat je de hele repetitie geschiedenis niet meedraagt. Dus je kan het je permitteren om dingen tegen iemand te zeggen die de regisseur al maanden zegt maar niet meer worden gehoord. Door die op een frisse manier te zeggen, of anders, kan iemand het wel accepteren. Als je in een verzuurd proces binnen komt; ofwel komt het nooit meer goed, ofwel ben je de reddende engel en verricht je mirakelen. Terwijl je eigenlijk, gewoon door het feit dat je nieuw bent, een hoop kanalen terug kunt openen die dichtgeslibd waren.”*

Hanneke Reiziger vindt reflecteren ook de belangrijkste taak van de dramaturg. Zij verwoordt haar voornaamste werkzaamheden als volgt: *“Je probeert te reageren op wat je hebt gelezen en daarna te reageren op wat je ziet. Uiteindelijk ben je mee in wat ze willen vertellen en hoe. Wat ik dan doe is puur reageren op wat ik zie: snap ik wat ik zie? Dus echt de eerste toeschouwer. En ja, je hebt persoonlijke smaak maar dat is niet interessant. Ik ben altijd bezig met; wat wil je vertellen en komt hetgeen over wat je wilt vertellen. Het timen van opmerkingen daarover is belangrijk. En daarna heb je de tweede stap; wie is die doelgroep en hoe hou je daar*

rekening mee. ik denk dat je toch altijd de eerste bezoeker moet zijn. Dat probeer ik althans. Ik probeer in het begin minimaal een keer per week naar een repetitie te gaan en aan het einde vaker.”

In een interview dat Liesbeth Groot Nibbelink hield met Maaïke Bleeker voor de theaterdramaturgie.bank vertelt Maaïke Bleeker dat haar werk vaak neerkomt op reflecteren over betekenis. Over het werken als dramaturge zegt ze in dat interview het volgende: *“Er zijn wel verschillen, maar wat het samenbrengt is het denken vanuit een bepaald gedachtegoed, in tegenstelling tot werken vanuit een dramatekst. Daar zit voor mij een enorm verschil in. Bij dansvoorstellingen of het montage-theater van Carina Molier vertrek je vanuit niets; in het proces komt de voorstelling tot stand. Dat is ook een overeenkomst. Dat is inderdaad ook een groot verschil met het werken vanuit een dramatekst. In dat laatste geval heb je natuurlijk in het begin ook nog geen voorstelling; dat wil ik helemaal niet beweren. Je hebt alleen een heel ander referentiepunt in het maakproces. Een dramatekst als referentiepunt is iets anders dan een 'gedachtengebied'. In een bestaande dramatekst zit al een bepaalde structuur die gericht is op het tot stand brengen en het opbouwen van een bepaalde ervaring bij het publiek. Dat is iets anders dan wanneer je vanuit het materiaal zelf gaat denken over de vraag wat de meest zinnige manier is om een ervaring op te bouwen met dat materiaal. Dat werkt heel anders, is mijn ervaring.”²⁸*

De dramaturgen vertellen alle drie dat de positie die zij als dramaturg innemen binnen een maakproces (al dan niet een work in progress) van project tot project wisselt en af hangt van het soort verhouding dat je met een maker hebt of kan opbouwen, wat hij toelaat, wil of nodig heeft. Hildegard de Vuyst *“Ik heb daar geen a-priori 's over, ik neem daarin een afwachtende houding aan. Ik probeer het te ontdekken... nee, het is een deel van mijn functie dat ik er achter moet komen wat mijn positie is en hoe deze*

moet werken. Dat vind ik een deel van de job. Je moet dat goed en zorgvuldig met elkaar bepalen. Vooraf, als je eraan begint.“

3.2.3 Communicatie tussen maker en dramaturg

Hildegard de Vuyst ging tijdens het gesprek dat we hadden over communicatie in op de waarde van het verwoorden: *“Je hebt woorden nodig. Je moet beelden vinden en woorden anders ga je er samen nooit uitraken. Een soort kapstokken om het voor elkaar helder te krijgen. Het verwoorden werkt als een soort ‘self fulfilling prophecy’. Zodra je iets gaat benoemen dat werkt dat al een magneet, dat trekt betekenis aan. Het maakt ook dat je een volgende stap kunt zetten, het volgende kunt definiëren.”* Vervolgens moet dat wat verwoord is door een maker en dramaturg weer besproken worden met de diverse performers van de voorstelling. Veel verschillende disciplines en bijbehorende werkwijzen. Ik vroeg haar hoe je er voor zorgt dat al die disciplines goed blijven samen werken. *“Door over het concept te communiceren met iedereen die meewerkt. Ik merk wel dat je voor iedereen andere soort communicatie moet zoeken. Ik bedoel; een acteur heeft andere informatie nodig dat een danser, en zangers hebben weer andere informatie nodig. Daar moet je dus wel erg in variëren, merk ik. Ik ben een grote voorstander van simpel, niet van gesimplificeerd maar van zo eenvoudig mogelijk te communiceren. Om dan de mensen vanuit hun eigen knowhow en kennis ermee aan de slag te laten gaan.”* Natuurlijk is het reflecteren op scenisch materiaal niet altijd eenvoudig en zijn maker en dramaturg het niet altijd met elkaar eens. Hildegard vertelt over het reflecteren op materiaal dat ze niet binnen de voorstelling vind passen: *“Dat moet ik altijd heel goed beargumenteren natuurlijk want met ik geloof er niet in kom ik niet ver. Nee, dat moet ik precies beargumenteren: wat ik zie, hoe ik dat lees en wat mij dat verteld. Ik kan soms zeer streng blijven ten aanzien van het materiaal van de dansers. Tervijl Alain Platel omdat hij ze zo goed kent of graag ziet veel minder kritisch is. Dat zijn gevechten die ik meestal verlies.“*

Maaïke Bleeker spreekt over het belang van het op gang houden van de gedachten van de maker en van de onderlinge communicatie: *“Het begint meestal met reflecteren; communiceren door te reageren op het materiaal of op een idee en zo proberen gedachtes gaande te houden. Itzïk had bij het begin van 'For Heavens Sake' alleen het idee dat hij iets met zijn verleden moest doen, het gevoel dat hij daarover iets moest maken. Dan ga ik met hem in gesprek en stel vragen: wat is het dan precies; begrijp ik dat het dát is wat je eigenlijk wil? Vanuit zijn idee denk ik verder, zoek ik materiaal en stel nog meer vragen: is het dan ook dit; wat vind je dan hier van; als we het daar over willen hebben, moeten we het dan ook niet hier over hebben en wat voor standpunt nemen we dan in? Ik vraag hem wat de beelden zijn die hij voor zich ziet. (...) Ik denk na of dat dan het beste teken is voor die betekenis. Zo probeer ik het gesprek gaande te houden, vanuit wat hij aandraagt, door zelf creatief mee te denken en de lijntjes in de gaten houden met wat we al hebben, interpreterend. Op een gegeven moment gaat hij stukken dans maken en dan zeg ik daar wat over. (...) Het gesprek gaat ook over hoe het een ervaring bij mij oproept. Daar gaan zijn voorstellingen ook over. Hoe neemt het me mee? Het gaat zeker ook over structuren. Dus we praten niet alleen maar over betekenis. Als je bij abstracte dans dramaturgie zou doen, dan heb je het alleen maar over structuur. Wanneer ik over structuur praat dan maak ik bijvoorbeeld opmerkingen als: je zet in het begin heel veel energie neer en het loopt totaal leeg daarna; is dat de bedoeling of zou je moeten beslissen om het andersom te construeren of er iets tussen te zetten; hoe wil je me meenemen naar het volgende stuk? Je denkt altijd over een momentje in het totaal. Zeker als dat totaal er nog niet is, is dat een punt van discussie.”*²⁹

Hanneke Reiziger vertelde over communicatie met makers dat ze het belangrijk vindt dat de maker openstaat voor de mening van een dramaturg: *“Communicatie heeft met een soort chemie te maken. Wat ik eigenlijk belangrijk vind is dat je op een hele eerlijke manier met elkaar van gedachten kan wisselen. Je hoeft het niet met elkaar eens te zijn maar het is wel belangrijk dat iemand open staat voor wat jij ervan vindt. Bij Guy Cassiers was het aangenaam dat als ik kwam kijken dat hij erop stond dat ik mijn reflecties opschreef. Of we kwamen de*

volgende dag samen om erover te praten. Dan pakte ik 's avonds de tekst erbij, en dan recapituleerde ik wat ik tijdens de doorloop had gezien. Dat vond ik altijd heel aangenaam, en dan maakt het me helemaal niet uit of Guy het met mij eens was. Er was dan een soort geïnteresseerd zijn van Guy. Niet alleen maar om goede dingen te horen, maar ook kritisch. Het 'klikken tussen mensen' heeft er absoluut mee te maken, het vertrouwen, waardoor je niet bang bent voor kritiek en je mening. Vertrouwen en het gevoel dat je gerespecteerd wordt is belangrijk binnen communicatie.“

Afgezien van de dialogen op de vloer, spraken alle drie de dramaturgen over lange telefoon gesprekken naar aanleiding van repetities. Ook op andere plekken wordt de dialoog doorgezet. Zo vinden er soms in de kroeg brainstormsessies en noodgesprekken plaats. Aantekeningen naar aanleiding van repetities en doorlopen worden doorgegeven via briefjes en email en eventueel later in een gesprek toegelicht. De dialoog wordt zowel door maker als dramaturg aangevuld met aantekeningen, foto's, teksten, en filmmateriaal ter ondersteuning, verheldering en inspiratie. Er worden gesprekken gevoerd met performers en andere medewerkers maar vooral de dialoog met de maker staat voorop. Alle middelen worden dus aangegrepen om de doorgaande dialoog met de maker te onderhouden.

3.2.4 Vertrouwen als basis van de communicatie

Binnen ieder gesprek met de drie dramaturgen kwam het onderwerp vertrouwen naar voren als een belangrijk voorwaarde voor het slagen van de samenwerking tussen dramaturg en maker.

Vertrouwen als basis voor de communicatie.

Maaïke Bleeker haalt in haar artikel in *'Dramaturgy a mode of looking'* de twee filosofen Deleuze en Guattari aan. Zij zien denken niet als een individuele actie maar als iets wat plaats vindt tussen twee mensen. Zij spreken over denken als een actie dat plaats vindt tussen twee vrienden, waarbij vriendschap de voorwaarde is of setting waarbinnen denken plaatsvindt. Deze vriendschap is niet gebaseerd op het delen van ideeën maar werkt als impuls om iets tegen elkaar te zeggen vanuit een 'charm'. Een sprankel die oplicht tussen twee mensen die hen tot vrienden maakt. De relatie tussen deze vrienden omvat de combinatie van intimiteit ("*competent intimacy*") en afstand ("*competitive distrust*"). Maaïke Bleeker ziet de dramaturg als gesprekspartner van de maker. Vertrouwen opbouwen met een maker kan leiden tot een goede en langdurende samenwerking: "*(...) omdat ik heel bewust en nog steeds het liefst niet eenmalig met regisseurs werk. Dan kun je vertrouwen opbouwen, een doorgaand denkproces ingaan. De werkwijze met Jeroen en Ivar is het resultaat van acht jaar heel intensief samenwerken. De positie die ik had bij 'For Heavens Sake' had zeker ook te maken met dat ik daarvoor al twee projecten met Itzïk gedaan had. Ik zal niet zo snel als dramaturg solliciteren bij een gezelschap waar steeds verschillende makers werken. Ik kies liever voor bepaalde regisseurs; mijn werk als dramaturg wordt daardoor bepaald.*"³⁰

Waar Maaïke Bleeker de samenwerking tussen maker en dramaturg omschrijft als een bijzondere vriendschapsrelatie gaat Hildegard de Vuyst nog een stap verder. Zij omschrijft vertrouwen als het begin en het einde van een samenwerking. Ze vergelijkt de samenwerking tussen een dramaturg en maker als een soort relatie dat soms veel weg heeft van een huwelijk: "*En hoe belangrijk is vertrouwen binnen een huwelijk? Je werkt met mensen, en ik denk dat eigenlijk mijn grootste ontdekking is; je werkt met mensen en menselijk materiaal, en dus met alle aspecten die samenhangen met intermenselijke relaties. Intermenselijke relaties zijn zo ongelofelijk belangrijk in zo'n proces. Vertrouwen is daar een zeer belangrijke*

onderdeel van. Alain Platel geeft vertrouwen en hij staat heel open voor alle vormen van reflectie. We hebben een goede verbinding. Ik kan bij hem heel ver gaan in het wrikken aan dingen, in het commentaar geven en het bevragen van elke bouwsteen van de voorstelling. Ik kan ze allemaal tien keer omdraaien en vervolgens maakt hij daar dan de keuzes in. De laatste keuzes zijn altijd van hem. Hij neemt daar de volledige verantwoordelijkheid voor. Het is iemand die vrij 'matuur' is als kunstenaar en als mens. Hij is niet afhankelijk en maakt zijn autonome keuzes, maar staat wel open voor alle vormen van commentaar.”

Ook Hanneke Reiziger benadrukt het belang van vertrouwen. Ze vindt het belangrijk dat een dramaturg en maker samen iets kunnen opbouwen, zich kwetsbaar naar elkaar durven opstellen en elkaar durven te vertrouwen. Wanneer dit lukt binnen een samenwerking kun je je beiden veel permitteren. Voor haar is het krijgen en geven van vertrouwen ook leeftijdgebonden. Hanneke Reiziger vindt het moeilijk om een vertrouwensrelatie op te bouwen met jonge makers vanwege het leeftijdsverschil. Bij jonge makers vindt ze het soms lastig om zich tot hen te verhouden. Ze heeft het gevoel dat zij al snel denken “daar heb je haar weer”. Bij jongere collega dramaturgen lijkt het contact met jonge makers soepeler te verlopen. Zij vinden waarschijnlijk vanwege hun leeftijd gemakkelijker aansluiting bij elkaar. Maar het blijft moeilijk: *“Wat je wel ziet is dat die jonge makers eigenlijk niet gewoon zijn om met een dramaturg te werken. Ze vinden je al snel een pottenkijker. Het duurt heel lang voordat je een soort vertrouwen van ze hebt. En dat komt omdat zij elkaar al een paar jaar kennen omdat ze samen op school hebben gezeten. Ik mag naar binnen bij de repetities, mijn voorgangster mocht zelfs al niet meer naar binnen, dus dat is bijzonder. Ik denk dat ze veel schrik hebben voor een dramaturg.”* Hildegard de Vuyst heeft vergelijkbare ervaringen met jonge makers. Zo zegt zij daarover: *“Alain Platel is heel 'matuur' en voelt zich nooit bedreigt. Hij heeft vertrouwen in zichzelf en kan dat daarom gemakkelijk aan anderen geven. Ternijl je soms bij jonge makers merkt dat ze zich ontzettend snel bedreigd voelen omdat ze gewoon nog te weinig*

van zichzelf weten, hoe ze functioneren in zo'n proces en wat het nu precies is wat ze willen vertellen. En dan kan een dramaturg bij het proces soms ongelofelijk bedreigend zijn.“

3.3 Tussenconclusie

Uit de verhalen van de ervaringsdeskundigen blijkt hoe belangrijk de functie van conceptontwikkeling en het voortstuwende van het maakproces is. De dramaturgen openen deuren, ontdekken samen met de makers nieuwe inzichten, en “openen kanalen die verstopt zijn geraakt”. Opvallend is ook dat ze de samenwerking met de makers benoemen als een intieme. Er worden vergelijkingen gemaakt met vriendschap en zelfs met het huwelijk. Het belang van intermenselijke relaties binnen het werken in een work in progress blijft een belangrijk aspect. Vertrouwen moet er zijn. Met name jonge makers blijken kwetsbaar en voelen zich snel bedreigd. Dit alles maakt dat binnen een work in progress bijna geen enkel maakproces met een ander te vergelijken is en dat de positie van de dramaturg van proces tot proces wisselt. Maar uit alles wat de dramaturgen zeggen blijkt dat binnen elk maakproces de communicatie essentieel is. Woorden zijn nodig om te benoemen, te bevragen, te spiegelen, te brainstormen, branden te blussen en elkaar te vertrouwen. Het zwaartepunt van de werkzaamheden van de dramaturg ligt dus bij het woord, de communicatie. De doorgaande dialoog blijkt het middel bij uitstek van de dramaturg om te functioneren binnen een work in progress.

Hoofdstuk 4: De dramaturgie van de dialoog

4.1 Wat is de mogelijke waarde van de dramaturgie van de dialoog?

Uit de tussenconclusie van hoofdstuk 3 blijkt dat onderhouden van de dialoog met de maker als voornaamste werkzaamheid van de dramaturg wordt beschouwd. Tevens is gesteld dat elke work in progress op zichzelf staat en niet te vergelijken is met een ander. Dit hoofdstuk richt zich met name op de vraag of er ondanks de grote verschillen in de processen toch iets fundamenteels te zeggen valt over hoe de communicatie of de dramaturgie van de dialoog binnen een work in progress werkt. Is de manier waarop er gecommuniceerd wordt in kaart te brengen en zijn er mogelijkheden om de dialoog binnen een work in progress te verbeteren? Zonder een goede communicatie met de maker zal de dramaturg een minder zinnige bijdrage aan het maakproces kunnen leveren.

Door de *Syllabus Theaterdramaturgie* van Bart Dieho kwam ik in aanraking met de Creative Problem Solving methode. Ik heb deze methode onderzocht en zal op basis van de CPS ontworpen door Osborn e.a. een eigen model ontwerpen met betrekking tot de dialoog tussen maker en dramaturg binnen een work in progress. CPS is binnen dit onderzoek naar communicatie een middel om de doorlopende dialoog tussen maker en dramaturg te bestuderen en verhelderen. Mijn bronnen voor dit hoofdstuk zijn onder meer: *Dramaturgy as a mode of Looking* van Maaïke Bleeker en de *Syllabus Theaterdramaturgie* van Bart Dieho.

4.2 Verschillende benaderingen van het concept binnen het maakproces

Maaïke Bleeker omschrijft de functie van de dramaturg niet alleen als een analytische, intellectuele toeschouwer van een afstand maar ook als een persoon die meedenkt en samenwerkt met de maker, als een medeplichtige.³¹ Binnen een proces waarbij vorm, concept en betekenis ontstaan tijdens het repetitieproces is de dramaturg niet langer verantwoordelijk voor het bewaken van het concept. Samen met de maker en performers staat hij midden in het proces en is daarmee mede conceptontwikkelaar. Binnen dit concept ontwikkelen is een productieve dialoog tussen maker en dramaturg noodzakelijk.

“Both the director or the choreographer and the dramaturg deal with the same material and are part of the same creative process, yet they have a different approach to it; they look at the material at hand and the process of making a performance from a different point of view. As a result, they have different perspectives on what is there to be seen. They are different persons from different backgrounds and with different experiences; differences that can help us become aware of the implications of the cultural gaze at work in what we think we see. But more than that, they have a different perspective because they focus attention differently. The dramaturgical perspective differs in some important respects from the director's perspective or the choreographer's perspective. At moments, this difference can be minimal, yet it is critical, for it is this difference that allows an encounter to take place.”³²

Vanuit deze omschrijving ziet Maaïke Bleeker dramaturgie als een activiteit die direct deel uit maakt van het maakproces. Dat vraagt om een specifieke relatie tot de verschillende elementen die gezamenlijk het werkproces en het werk maken. Maker en dramaturg werken samen binnen

hetzelfde proces aan dezelfde voorstelling maar bekijken dit proces vanuit verschillende invalshoeken. De dialoog tussen maker en dramaturg verbindt de verschillende benaderingen van het maakproces binnen het concept.

De functie van de dialoog is onlosmakelijk met het concept verbonden. Dat wat dramaturg en maker in de dialoog bespreken zal altijd het concept beïnvloeden. Daarom is het van belang om te bestuderen wat een concept binnen een work in progress kan inhouden.

4.3 Het dynamische concept

Bij een work in progress staat van tevoren niet vast welke vorm en inhoud het gemaakte gaat krijgen. Er wordt begonnen met niets, een absoluut nulpunt; een leeg concept. Naar mate het proces vordert krijgt het concept inhoud door benoeming van ideeën en het materiaal dat tijdens het maakproces gegenereerd wordt.

“It demands a concept of concept that is dynamic instead of static, and open instead of already saturated with meaning. The concept as meeting ground for the dialogue (...) the concept as a point of reference in a process of exploration. This concept is not a starting point in linear sense, nor is it some kind of goal or endpoint; instead it should be thought of as a function in the process of making a work. “³²

Maaïke Bleeker ziet het concept als een dynamisch element. Het ontwikkelt zich binnen het maakproces. Een concept moet dynamisch en open zijn en werkt binnen het maakproces als een

soort referentiepunt. De maker kan zelf naar het concept kijken vanuit een dramaturgisch uitgangspunt. Maar het kan ook productief werken om een dramaturg te vragen om naar het concept te kijken. De dramaturg wordt daarmee een onderdeel van het creatieve proces en een gesprekspartner van de maker. Er ontstaat ruimte voor een dialoog over het concept. Op deze manier dient het dynamische concept als een communicatieve ontmoetingsplek binnen het maakproces: Het dynamische concept als uitgangspunt voor de dialoog.

4.4 Creative Problem Solving

4.4.1 Het CPS model

Uit de veelheid aan disciplines, invalshoeken en het verdurend veranderende dynamische concept blijkt hoe ingewikkeld het recursieve maakproces voor zowel maker als dramaturg kan zijn. Beslissingen kunnen elk moment van tafel worden geveegd en twijfel en onderzoek maken deel uit van het maakproces. Dialogen over het scenische materiaal, theatrale tekens en de montage kunnen op elk moment in het proces plaatsvinden. Het is daarom van belang dat de dramaturg, voordat hij kan optreden als gesprekspartner, precies weet wat de functie en de plaats is van de dialoog binnen het maakproces. Dat is een vereiste voor een efficiënte dramaturgie van de dialoog. Om zowel dramaturg en maker een handvat te geven om dialogen helder te kunnen voeren lijkt het zinnig om de dialogen op te delen in een aantal fases en deze ter illustratie te vangen in een model. De basis van dit model is afkomstig uit de Creative Problem Solving.

Creative Problem Solving (CPS) is een methodiek voor probleemoplossend denken en is ontwikkeld door de 'uitvinder' van het brainstormen, Alex Osborn. CPS deelt het creatief proces op in drie soorten activiteiten: Het verkennen en (her-)definiëren van het probleem, het genereren van ideeën, en het ontwikkelen van oplossingen.³³ Het schema komt uit de managementwereld en is dus niet ontwikkeld voor de theaterpraktijk.

Het originele CPS schema kent de volgende zes stappen³⁴:

1. Mess-finding (Objective Finding)
2. Fact-finding
3. Problem-Finding
4. Idea-finding
5. Solution finding (Idea evaluation)
6. Acceptance-finding (Idea implementation)

De zes stappen begeleiden het creatieve proces in het oplossen van een probleem. Zij sturen het proces tot er uiteindelijk een min of meer creatieve oplossing gevonden is. Iedere stap bestaat uit een divergente fase en een convergente fase. Binnen de divergentie fase wordt een veelheid van ideeën (feiten, problemen, ideeën, reflectie en evaluatie criteria, strategieën) verzameld. Binnen de convergente fase worden hier de meest bruikbare en veelbelovende ideeën uit geselecteerd voor verder onderzoek. Uit dit onderzoek ontstaan nieuwe ideeën en visies etc. waarna er weer een nieuwe divergente fase ontstaat.

4.4.2 Model voor ordening van de dialoog binnen een work in progress

Vertrekkende van het CPS model heb ik een nieuw model gemaakt dat volgens mij toepasbaar is op de dialoog binnen het maakproces van een work in progress. Het is een hypothetisch model dat nog niet getoetst is aan de theaterpraktijk. Het model verbeeldt gespreksonderwerpen en de stappen die een maker kan doorlopen om tot een voorstelling te komen. De dramaturg kan door het bewust zijn van de verschillende stappen en de fases per stap het creatieve gesprek met de maker op gang houden. Dit is een model ter ondersteuning van de dramaturgie van de dialoog en ondersteunt dus de visie van Maaïke Bleeker dat het dynamische concept de ontmoetingsplek is voor de dialoog tussen maker en dramaturg. De dialoog richt zich op het ontwikkelen van het concept. Door voortdurende bevraging en reflecteren op het concept en de veranderingen die dit proces met zich meebrengt wordt het concept dynamisch.

Het model voor ordening van de dialoog volgt de lijn die uitgezet is door CPS. Ook mijn model bestaat uit zes stappen. Ik heb deze stappen echter herleid tot de stappen die een maker doet om tot een voorstelling te komen. Ook binnen dit model kent iedere stap een divergente en convergente fase. Dit model geeft het recursieve maakproces van een work in progress weer. Op ieder moment kan de maker besluiten een of meer fases terug te gaan om bepaalde elementen te herdenken. Wanneer een maker binnen een bepaalde fase blijft hangen of het concept blijkt niet meer te functioneren binnen het maakproces kan de dramaturg door signalering van deze problemen en kennis van het werkmodel de juiste vragen aan een maker stellen. Hij heeft nu een hulpmiddel om een dialoog te kaderen en eventueel te achterhalen waar het concept of maakproces wringt of blijft steken.

De zes stappen van het werkmodel voor ordening van de dialoog binnen een work in progress:

1. Benoeming
2. Informatieselectie
3. Materiaalselectie
4. Ideeselectie
5. Criteria bepaling
6. Verifiëring

Model voor ordening van de dialoog binnen een work in progress

DIVERGENTE FASE	DIALOOG	CONVERGENTE FASE
Verzamelen bronmateriaal	Benoemen	Bronmateriaal wordt benoemd
Onderzoek bronmateriaal	Informatieselectie	Selectie bronmateriaal
Ontwerpen scenisch materiaal	Materiaalselectie	Scenisch materiaal wordt geselecteerd
Verzamelen Ideeën	Ideeselectie	Ideeën worden geselecteerd
Verzamelen criteria voor beoordeling en montage van materiaal	Criteria bepaling	Criteria bepaling
Toetsing aan de werkelijkheid	Verifiëring	Vaststellen effecten en oplossen problemen

Jellie Schippers 2006

4.4.3 Toelichting van het model voor ordening van de dialoog binnen een work in progress.

Divergent - Convergent

Binnen de divergente en convergente fase nemen dramaturg en maker beide een andere positie in. Ze vullen beide van uit hun eigen positie de divergente en convergente fase in. Globaal genomen zou je kunnen zeggen dat maker en dramaturg vanuit de divergente fase materiaal aandraagt, waarop de dramaturg vragen stelt, spiegelt en reflecteert op het aangedragen materiaal. Vervolgens neemt hij binnen de convergente fase een adviserende rol aan en is de maker binnen deze fase aan zet om keuzes te maken. De maker blijft dus de autonome kunstenaar en de dramaturg treedt op als mede conceptontwikkelaar. De dramaturg kan door toepassing van de doorgaande dialoog binnen de divergente en convergente fases het proces voortstuwen en de maker begeleiden binnen zijn creatieve proces.

1. Benoeming

Binnen deze fase worden ideeën en gedachten benoemd. Door het benoemen ontstaat het dynamische concept. In de divergente fase worden verhalen, ervaringen, visies verzameld, gedeeld en onderzocht. Dit leidt tot een verzameling ongestructureerd bronmateriaal. Hieruit worden in de convergente fase het meest interessante materiaal geselecteerd en benoemd binnen het dynamische concept.

2. Informatieselectie

Binnen deze fases is de dialoog tussen maker en dramaturg erop gericht om de gedachtes over het dynamisch concept te onderzoeken, aan te vullen en te verdiepen. De gedachtes, ideeën, visies van het dynamisch concept worden binnen de divergente fase vanuit diverse oogpunten bekeken. Er wordt zoveel mogelijk informatie over het bronmateriaal verzameld. Binnen de convergente fase wordt deze informatie geselecteerd, geanalyseerd en verwerkt binnen het dynamisch concept.

3. Materiaalselectie

Binnen deze fases ontwerpt de maker (met zijn performers) zoveel mogelijk scenisch materiaal. Binnen de divergente fase wordt vanuit het dynamisch concept zoveel mogelijk scenisch materiaal gegenereerd en verzameld. Waarna in de convergente fase dit materiaal bekeken en geselecteerd wordt.

4. Ideeselectie

Binnen de divergente fase worden vanuit het gemaakte scenische materiaal en het dynamisch concept nieuwe ideeën verzameld en gegenereerd. Vaak levert een bepaalde scène weer ideeën op voor een nieuwe scène. Nieuwe ideeën beïnvloeden het dynamische concept. Dit wordt tijdens de convergente fase besproken door maker en dramaturg. De beste ideeën worden geselecteerd, geanalyseerd en ondergebracht binnen het dynamisch concept.

5. Criteriabepaling

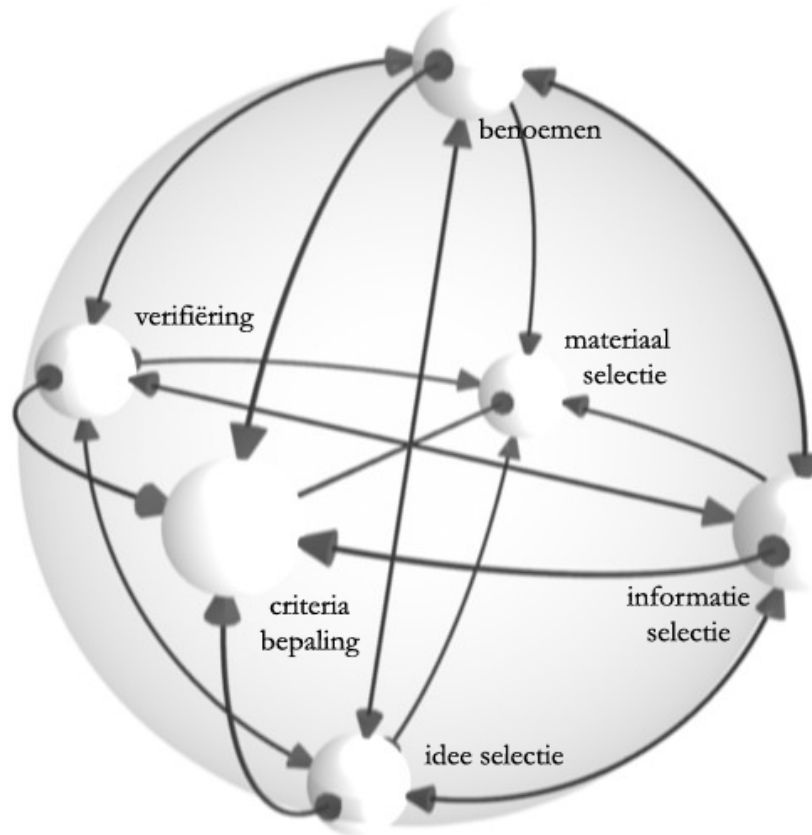
Het gesprek van tussen de maker en dramaturg richt zich op de criteriabepaling voor het scenische materiaal. Binnen de divergente fase wordt op basis van het dynamisch concept diverse criteria geformuleerd voor beoordeling en plaatsing/montage van het scenische materiaal binnen de

voorstelling. Binnen de convergente fase worden de meest werkbare en inhoudelijke criteria vastgesteld en toegepast.

6. Verifiëring

De gesprekken tussen maker en dramaturg richten zich op verifiëren van het scenische materiaal met betrekking tot het dynamische concept en vice versa. Binnen de divergente fase worden effecten en risico's van het scenische materiaal getoetst aan de werkelijkheid, verzameld en mogelijke oplossingen gezocht. Het materiaal kan binnen deze fase getoetst worden aan het publiek. In de convergente fase worden gewenste effecten vast gesteld en problemen opgelost binnen het scenische materiaal en het dynamische concept.

Zoals vermeld illustreert Het model voor ordening van de dialoog een recursief en dynamisch proces van een work in progress. Om dit dynamische karakter van te illustreren heb ik het volgende schema gemaakt:



Recursieve weergave van Het model voor ordening van de dialoog binnen een work in progress.

Jellie Schippers 2006.

Binnen deze illustratie van het model voor ordening van de dialoog is er geen begin, einde, boven of onder te onderscheiden. Want binnen het ultieme recursieve proces is er geen begin of einde. Maker en dramaturg bevinden zich in het maakproces en stappen naar believen van de ene fase naar de andere. Op ieder gewenst moment kan er naar een andere fase in het maakproces gesprongen worden.

4.5 Communicatievormen

De doorgaande dialoog tussen maker en dramaturg kent verschillende communicatievormen. Zo spraken de ervaringsdeskundigen in hoofdstuk 3.2.3 ‘Communicatie tussen maker en dramaturg binnen een work in progress’ over de gesprekken op verschillende locaties en met diverse vormen als e-mail, telefoongesprekken, notities op papier en face-to-face gesprekken. Ook de gesprekken vanuit Het model voor ordening van de dialoog kennen al deze communicatievormen. De meest gebruikte vormen zijn onder te verdelen in mondelinge communicatie en schriftelijke communicatie. Tijdens mondelinge communicatie staat het face-to-face contact voorop. Dit geeft de communicatie een persoonlijk karakter. Belangrijke vaardigheden voor mondelinge communicatie is het vermogen om snel, helder en duidelijk kunnen formuleren en het vermogen tot inleven in de gesprekspartner. Een nadeel van mondelinge communicatie is dat er vaak onnauwkeurig wordt geformuleerd en dat het gesprek moeilijk te archiveren is. Bij schriftelijke communicatie is dat anders. Een nadeel is het ontbreken van directe interactie maar er is meer aandacht voor een exacte formulering. Daarnaast is het eenvoudig om de communicatie te verspreiden onder meerdere mensen.³⁵

4.6 De dialoog over het weven van acties

Hoewel Het model voor ordening van de dialoog niet aan de praktijk getoetst is, denk ik dat het daadwerkelijk helderheid kan bieden aan zowel dramaturg als maker om de dialoog op een goede manier te kunnen voeren. Ik denk dat dit model samen met de juiste communicatievormen daadwerkelijk van nut kan zijn om de dramaturgie van de dialoog op een efficiënte manier te kunnen uitvoeren. Om deze hypothese meer kracht bij te zetten, wil ik nog een ander hulpmiddel voor de schriftelijke communicatie introduceren dat zou kunnen helpen om de dialoog rondom een specifiek moment binnen het maakproces te verbeteren. Met dit specifieke moment doel ik op het moment van montage.

Een voorbeeld van een complexe dialoog binnen een interdisciplinaire voorstelling kan het gesprek over het weven van acties, zoals geformuleerd door Barba, zijn. In de inleiding werd Barba al aangehaald vanwege zijn omschrijving van het weven van acties tot een textuur. De acties omvatten alles wat de toeschouwer waarneemt en krijgen betekenis door de verweving tot een textuur. De montage van dit weven is gebaseerd op twee basisprincipes; het simultaan en het successief monteren binnen het tijdsverloop van de voorstelling. Bij successief monteren ligt het accent op oorzaak en gevolg bij simultaan op het gelijktijdig presenteren van acties. Volgens Barba is het niet de bedoeling om te kiezen tussen de een of de ander maar op zoek te gaan naar de balans tussen beide componenten. Ontbreekt de balans dan kan de voorstelling te eenduidig van betekenis of chaotisch en onsamenvattend worden.³⁶

Het weven van acties is een belangrijk onderdeel van de work in progress van een interdisciplinaire voorstelling. Een maker werkt bij het selecteren en monteren van het scenische materiaal vaak intuïtief. Het kan moeilijk zijn voor een maker en dramaturg om hier een heldere dialoog over te ontwikkelen. Mede omdat het weven niet tastbaar is tot het moment dat het plaats gevonden heeft en het resultaat te zien is. De dialoog kan zo complex zijn dat er misverstanden kunnen ontstaan als de juiste woorden niet gevonden worden.

Ik heb een illustratief hulpmiddel ontworpen dat de dialoog over het weven zou kunnen verhelderen. In de divergente fase tijdens de materiaalselectie hebben maker en dramaturg een veelheid aan ongestructureerd scenisch materiaal. Binnen de convergente fase moet dit materiaal geselecteerd en geplaatst zijn binnen een montage. Door toepassing het schema voor het weven acties kan de overgang gemaakt worden van divergente naar convergente fase. Met dit schema zou het mogelijk moeten zijn om het proces wat zich afspeelt binnen het hoofd van de maker visueel te maken. Mogelijke gedachten over montage worden niet alleen omgezet in beeld waarover gesproken kan worden. Waar een maker vaak intuïtief werkt en in zijn hoofd componeert en een dramaturg woorden zoekt voor wat hij zoekt en denkt, ontmoeten ze elkaar binnen dit schema.

Discipline	Tijd									
Discipline	actie		actie		actie	actie		actie		actie
Discipline		actie		actie		actie		actie		actie
Discipline	actie		actie			actie				actie
Discipline		actie		actie				actie		actie

Illustratief schema voor het weven van acties

Dit schema verenigt volgens mij, de voordelen van mondelinge en schriftelijke communicatie. De maker zou dit schema binnen een dialoog kunnen inzetten om op een heldere manier aan de dramaturg duidelijk te maken wat hij in gedachten heeft. Omgekeerd kan de dramaturg het schema gebruiken om te reflecteren en te documenteren wat er is gemonteerd. Dit documenteren heeft als voordeel dat het gemakkelijk te verspreiden is onder andere medewerkers en om binnen latere fases in te zetten bij de reflectie op de montage. Hoe vaker hij documenteert binnen een proces, des te makkelijker het kan worden om in het recursieve maakproces terug te grijpen naar eerdere

fases. Dit zou kunnen bijdragen tot een beter inzicht op de ontwikkeling van het montageproces. Het schema kan ook duidelijk maken waar aan de montage gesleuteld moet worden en waar eventuele gaten zitten.

Ten slotte vind ik het belangrijk om een kanttekening bij dit schema te plaatsen. Volgens Barba is het niet mogelijk de betekenisessentie van een voorstelling binnen een schema te vangen.³⁷ Ik onderstreep deze mening. De betekenisessentie van de voorstelling is de optelsom van alle acties geïnterpreteerd door de toeschouwer. Iedere toeschouwer past zijn eigen dramaturgie toe: een individueel proces van betekenis geven dat niet te vangen is in een schema.

4.7 Tussenconclusie

De waarde van de dramaturgie van de dialoog is onmogelijk los te zien van twee bevindingen:

- 1) De bevinding dat de dramaturg een actieve participant is in het creatieve proces van een work in progress.
- 2) De bevinding dat er binnen een work in progress sprake is van een concept dat continu aan verandering onderhevig is en geen vastliggend gegeven is, maar een dynamisch fenomeen.

Als deze twee bevindingen teruggekoppeld worden aan de vraag over de waarde van de dramaturgie van de dialoog binnen een work in progress, kan geconcludeerd worden dat deze waarde sterk afhankelijk is van de mate waarin de dramaturg in staat is om in te schatten waar en wanneer welke dialoog binnen het proces wordt gevoerd. Dit vereist kennis van de werkwijze van

de maker en kennis van recursieve creatieve processen in het algemeen. Als de dramaturg het maakproces kan overzien en weet welke dialoog hij of zij binnen het maakproces voert, kan de dialoog het belangrijkste middel zijn om een creatief recursief proces op gang te houden en zelfs te stimuleren.

Hoewel de volgende tussenconclusie niet te bewijzen is omdat deze niet aan de praktijk is getoetst, denk ik dat hulpmiddelen zoals aangereikt in de hoofdstukken 4.3 en 4.5 van dienst kunnen zijn om binnen de complexe structuur van een work in progress de dialoog in goede banen te leiden.

Hoofdstuk 5: Conclusie

5.1 **Wat is de waarde van de communicatie tussen dramaturg en interdisciplinaire maker binnen een work in progress?”**

Een van de belangrijkste bevindingen van dit onderzoek is dat er door de komst van het postdramatische theater een verschuiving heeft plaatsgevonden in de taken en de functie van de dramaturg. De dramaturg van het dramatische theater fungeerde als conceptbewaker van een concept dat een statisch gegeven was. De dramaturg van het postdramatische theater daarentegen is geen conceptbewaker meer, maar een actieve participant in het creatieve proces. In het domein van het interdisciplinaire theater, waar er vaak gewerkt wordt vanuit het niet-weten, de intuïtie van de maker, het onderzoekende en het dynamisch concept, kan de dramaturg fungeren als een medeplichtige van de maker.

Vanuit een veelheid aan disciplines en betekenissen en de dynamiek van het steeds veranderende concept, moet de dramaturg in staat zijn om telkens op het juiste moment de juiste dialoog te voeren en in die dialoog de aspecten van de intermenselijke relaties meenemen.

Met betrekking tot de waarde van de communicatie tussen dramaturg en maker kan volgens mij vanuit dit onderzoek het volgende geconcludeerd worden: De doorgaande dialoog met betrekking tot het dynamische concept is voor de dramaturg een middel om het creatieve proces van de maker te begeleiden tijdens een work in progress. De waarde van deze communicatie is sterk afhankelijk is van de mate waarin de dramaturg in staat is om in te schatten waar en wanneer welke dialoog binnen het proces wordt gevoerd.

Op het moment dat de dramaturg een inschatting kan maken van de positie van de makers binnen het maakproces en de fase waarin het maakproces zich bevindt, kan hij door middel van de dramaturgische dialoog het proces op gang houden en er een positieve, actieve bijdrage aan leveren. Hier staat communicatie en kennis van creatieve processen voorop. Want wanneer er niet goed gecommuniceerd wordt, loopt de dramaturg achter de ontwikkelingen aan. Dan is hij niet in staat op het juiste moment advies te geven of te reflecteren op scenisch materiaal. Want hij weet niet welke beslissingen een maker heeft gemaakt naar aanleiding van intuïtief ontworpen scenisch materiaal met betrekking tot het dynamische concept. Kortom de situatieschets van het begin van dit betoog wordt realiteit.

In de praktijk komt het er volgens mij op neer dat bewuste toepassing van de dramaturgie van de dialoog en kennis en inzicht van een work in progress kunnen leiden tot een vruchtbare dialoog met betrekking tot het dynamische concept. Vanuit het dynamische concept kan de dramaturg reflecteren op het scenische materiaal, maar het scenisch materiaal beïnvloedt ook de ontwikkeling van het dynamische concept. Bewustzijn van deze wisselwerking is voor zowel maker als dramaturg belangrijk. Door de doorgaande dialoog houden beiden grip op dit proces.

Toepassing van de conclusies van dit onderzoek leidt niet automatisch tot een waardevolle dialoog. Er is namelijk nog één moeilijk te onderzoeken aspect wat ten grondslag ligt aan een vruchtbare samenwerking: Aan de basis van een waardevolle communicatie staat het wederzijdse vertrouwen tussen maker en dramaturg.

Na het verrichten van dit onderzoek vraag ik me af of er niet een nieuw soort dramaturg ontstaan is. Een dramaturg die voorbij de grenzen van de huidige dramaturgische profielen denkt. Een dramaturg die meer is dan de initiërende, adviserende, analytische, intellectuele dramaturg en zijn functie nog breder ziet dan de functie van gesprekspartner of procesbewaker. Is er inmiddels sprake van de dramaturg die door toepassing van de dramaturgie dialoog mede-conceptontwikkelaar in het proces is geworden? En vanuit deze hoofdtaak van conceptontwikkeling dramaturgische taken als procesbegeleiding en gesprekspartner invult?

5.2 Vervolg onderzoek

Tijdens het verrichten van dit onderzoek heb ik geworsteld met de term 'concept'. Ondanks de toevoeging van het woord dynamisch blijft het moeilijk om het concept los te zien van de betekenis die het heeft gekregen vanuit de lineaire dramaturgie. Het woord concept roept de associatie op met een statisch gegeven. Ook aan het woord 'fase' kleven dezelfde associaties als het woord concept. Ook dit woord kan een lineair proces suggereren. Binnen een eventueel vervolg onderzoek zou ik graag een nieuwe definitie willen ontwikkelen voor het woord 'dynamisch concept' en het woord 'fase'.

Ook wil ik binnen een vervolgonderzoek graag het Model voor ordening van de dialoog binnen een work in progress en het Schema voor het weven van acties willen toepassen binnen de praktijk om te toetsen of ze daadwerkelijk verhelderend werken binnen de communicatie tussen maker en dramaturg. Ik heb met dit onderzoek een aanzet gemaakt tot het combineren van de dramaturgie van de dialoog met de dramaturgische principes van het interdisciplinaire theater ontworpen door

Eugenio Barba. Volgens mij is het interessant om binnen een vervolg onderzoek dit door te zetten en te onderzoeken hoe een dramaturg de dramaturgie van de dialoog kan inzetten binnen het interdisciplinaire theater en in het bijzonder tijdens het weven van acties.

“Een leeg toneel. Dramaturg komt op. De maker zit midden op het speelhak.

Dramaturg: Heb je toch het decor eruit gehaald?

Maker: Ja, voelt inderdaad beter.

Dramaturg: Dit heeft wel invloed op scène 3

Maker: Ja dat weet ik, zullen we het daar na de repetitie over hebben?

Acteurs komen binnen. De repetitie begint...”

Gebruikte bronnen

primaire bronnen

1. Interview met Maaike Bleeker door Jellie Schippers
2. Interview met Hildegard de Vuyst door Wout van Tongeren en Jellie Schippers
3. Interview met Hanneke Reiziger door Jellie Schippers

secundair material

4. Barba, The nature of dramaturgy, new theatre quarterly 1 1985
5. Antoinette Duffy, Eugenio Barba: Practitioner and theorist. Irish Theatre Forum
www.arubin@hejira.hunter.cuny.edu
6. Marianne van Kerkhoven, Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater.
Leuven: van Halewyck, 2002
7. Marianne van kerkhoven, Theaterschrift. 1993 Grensscheidingen, 1994 over dramaturgie
8. Marianne van Kerkhoven in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink
(theaterwetenschapper) www.Theaterdramaturgie.Bank. Interview afgenomen in april 2004
en geactualiseerd in mei 2005
9. Maaike Bleeker in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)
april 2004 Theaterdramaturgie.bank gespreksverslag met Maaike Bleeker door Liesbeth
Groot Nibbelink
10. CPS, Isaksen, Dorval, Treffinger, 1994 zoals weergegeven door Bart Dieho in de Syllabus
Theaterdramaturgie 2005-2006

11. John Whitmore, *Directing postmodern theatre: shaping signification in performance*. The University of Michigan Press. 1994
12. Bart Dieho, *Theaterdramaturgie Syllabus 2005-2006*
13. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Verlag Der Autoren. Frankfurt am Main 1999
14. Lucia van Heteren: *Lehmann past postdramatisch theater aan*. TM april 2006
15. Bart Dieho, Nirav Christophe. *Syllabus Theorie van de theatrale en mediale maakprocessen 2005-2006*
16. Maaïke Bleeker. *Dramaturgy as a mode of looking*, 2003
17. Robbert van Heuven. *De dramaturg #5*, Maaïke Bleeker. TM maart 2006 pg 44, 45, 46
18. Robert Steijn. *Wat zie je? wat denk je?* TM Maart 1999. pg. 42,43
19. Annette Embrechts. *De assepoester van de moderne dans*. TM juni 1999. pg 22, 23
20. Isabella Steenbergen. *De oecumenische droom van Alain Platel*. TM mei 2006 pg 28, 29 en 30
21. <http://members.optusnet.com>
22. <http://cispom.boisestate.edu>

Noten

- ¹ Jehudi van Dijk. Fragment uit Postmoderne Rotzooi 2. 2006 pg 1
- ² Eugenio Barba. The Nature of dramaturgy. New Quarterly 1 (1985) pg. 75-79
- ³ De definities zijn tenzij anders vermeld gebaseerd op de Syllabus Theaterdramaturgie van Bart Dieho
- ⁴ Citaat Hans-Thies Lehman. Lucia van Heteren:Lehmann past postdramatisch theater aan.TM april 2006 pg 27
- ⁵ Bart Dieho, Syllabus Theaterdramaturgie aanvulling mei 2006 (paginanummering ontbreekt)
- ⁶ Binnen hoofdstuk 1.6 wordt de dramaturgie van de toeschouwer verder toegelicht
- ⁷ Bart Dieho, Syllabus Theaterdramaturgie
- ⁸ Hier wordt binnen hoofdstuk 4 en 6 dieper op ingegaan.
- ⁹ Bart Dieho Syllabus Theaterdramaturgie concepttekst mei 2006
- ¹⁰ Bart Dieho, Syllabus Theaterdramaturgie concepttekst mei 2006
- ¹¹ Grensoverschrijdingen tussen disciplines ontstaan vaak vanuit een work in progress methode. zie hoofdstuk 4
- ¹² Bart Dieho, Syllabus Theaterdramaturgie.
- ¹³ Bart Dieho, Syllabus Theaterdramaturgie
- ¹⁴ Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. D- Frankfurt am Main 1999; Engelsch edition. Routledge 2006 pg. 1 en 2

- 15 Hans-Thies Lehman. Lucia van Heteren:Lehmann past postdramatisch theater aan. TM
april 2006 pg27
- 16 “Marianne van Kerkhoven werkte halverwege de jaren '80 bij het Kaaitheater in Brussel
met verschillende choreografen en theatermakers, onder andere Anne Teresa De
Keersmaecker, Jan Lauwers en Jan Ritsema. Sinds enkele jaren is zij naast het Kaaitheater
ook verbonden aan Het Net. ” bron Theaterdramaturgie.Bank
- 17 Bart Dieho. Syllabus Theaterdramaturgie concepttekst 2006
- 18 Bart Dieho: Syllabus Theaterdramaturgie concepttekst 2006
- 19 Voor meer informatie over performance theater verwijs ik naar de Syllabus
Theaterdramaturgie van Bart Dieho.
- 20 M. Veldman, 1991, 16. Zoals weergegeven in de Syllabus Theaterdramaturgie van Bart
Dieho
- 21 Liesbeth Groot Nibbelink in gesprek met Marianne van Kerkhoven.
Theaterdramaturgie.bank
- 22 Geciteerd zoals weergegeven in de syllabus theaterdramaturgie van Bart Dieho.
- 23 Anna van der Plas :seminar Marianne van Kerkhoven, 21 juni 2005
Theaterdramaturgie.Bank
- 24 Liesbeth Groot Nibbelink in gesprek met Marianne van Kerkhoven.
Theaterdramaturgie.bank
- 25 www.hetpaleis.be
- 25 Hanneke Reiziger in gesprek met Jellie Schippers op 30 mei 2006
- 26 Maaïke Bleeker. Dramaturgy as a mode of looking. 2003 Pg 1

27 Liesbeth Groot Nibbelink in gesprek met Maaïke Bleeker, dramaturgie.bank
28 Liesbeth Groot Nibbelink in gesprek met Maaïke Bleeker. Theaterdramaturgie.bank
29 Liesbeth Groot Nibbelink in gesprek met Maaïke Bleeker, dramaturgie.bank
30 Liesbeth Groot Nibbelink in gesprek met Maaïke Bleeker, dramaturgie.bank
31 Maaïke Bleeker, dramaturgy as a mode of looking. 2003 Pg 1
32 Maaïke Bleeker, dramaturgy as a mode of looking. 2003 Pg 1
32 Maaïke Bleeker dramaturgy as a mode of looking 2003 pg 4
33 <http://members.optusnet.com>
34 ie bijlage voor het originele CPS schema
35 <http://odur.let.rug.nl> (site van Communicatie en Informatiewetenschappen)
36 E. Barba. The Nature of dramaturgy. New Theatre Quaterly 1. 1985 pg 76
37 E. Barba. The Nature of dramaturgy. New Theatre Quarterly 1. 1985 pg 76

Bijlage

CPS Model

Notes from Gary Davis's **Creativity is Forever** - 1998 Kendall Hunt

The strategy originally was formulated by **Alex Osborn** (1963), creator of brainstorming, founder of the Creative Education Foundation (CEF) and co-founder of a highly successful New York advertising agency.

Sidney Parnes, a bright and creative person who followed Osborn as President of CEF, invested nearly 40 years teaching creativity workshops and course and thinking about the creative process.

The model is usually presented as five steps, but sometimes a preliminary step is added called **mess-finding** which involves locating a challenge or problem to which to apply the model.

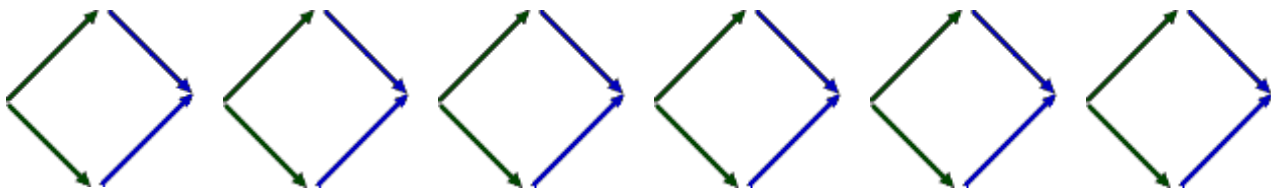
The total six stages are:

7. Mess-finding (Objective Finding)
8. Fact-finding
9. Problem-Finding
10. Idea-finding
11. Solution finding (Idea evaluation)
12. Acceptance-finding (Idea implementation)

The steps guide the creative process. They tell you what to do at each immediate step in order to eventually produce one or more creative, workable solutions. A unique feature is that each step first involves a **Divergent** thinking phase in which one generates lots of ideas (facts, problem definitions, ideas, evaluation criteria, implementation strategies), and then a **convergent** phase in which only the most promising ideas are selected for further exploration.

The Osborne-Parnes Creative Problem Solving Process

Notes from the CPSI 1998 brochure.

OF	FF	PF	IF	SF	AF
					
Objective Finding	Fact Finding	Problem Finding	Idea Finding	Solution Finding	Acceptance Finding
Identify Goal, Wish, Challenge	Gather Data	Clarify the Problem	Generate Ideas	Select & Strengthen Solutions	Plan for Action
What is the goal, wish, or challenge upon which you want to work?	What's the situation or background? What are all the facts, questions, data, feelings that are involved	What is the problem that really needs to be focuses on? What is the concern that really needs to be addressed?	What are all the possible solutions for how to solve the problem?	How can you strengthen the solution? WHow can you select the solutions to know which one will work best?	What are all the action steps that need to take place in order to implement your solution?

Some suggestions for activities at the various stages:

OF - Use this checklist of questions prepared by Parnes in 1981 to prod your thinking:

- What would you like to get out of life?
- What are your goals, as yet unfilled?
- What would you like to accomplish, to achieve?

- What would you like to have?
- What would you like to do?
- What would you like to do better?
- What would you like to happen?
- In what ways are you inefficient?
- What would you like to organise in a better way?
- What ideas would you like to get going?
- What relationship would you like to improve?
- What would you like to get others to do?
- What takes too long?
- What is wasted?
- What barriers or bottlenecks exist?
- What do you wish you had more time for?
- What do you wish you had more money for?
- What makes you angry, tense or anxious?
- What do you complain about?

FF - Use Who, What, When, Where, Why and How questions

- Who is or should be involved?
- What is or is not happening?
- When does this or should this happen?
- Where does or doesn't this occur?
- Why does it or doesn't it happen?
- How does it or doesn't it occur?
- ...and so on

PF - Listing alternative definitions of the problem

One principle of creative problem solving is that the definition of a problem will determine the nature of the solutions. In this step it helps to begin each statement with "**In what ways might we (or I)...**" (IWWMW).

- What is the real problem?
- What is the main objective?
- What do you really want to accomplish?
- Why do I want to do this?

IF - The divergent-thinking, brainstorming stage. This is where a variety of idea-generation ("creativity") techniques can be use. Ideas are freely proposed without criticism or evaluation, for each of the problem definitions accepted in the second stage.

SF - Three related steps:

1. Criteria for evaluation listed
2. The ideas are evaluated (evaluation matrix is useful)
3. One or more of the best ideas are selected

Criteria might include:

- Will it work?
- Is it legal?
- Are the materials and technology available?
- Are the costs acceptable?
- Will the public accept it?
- Will higher-level administrators accept it?

AF - ways to get the ideas into action. This may involved creating an action plan, which is a plan containing specific step to be taken and a timetable for taking them.

Return to the [Brain Page](#) or the [Creativity Web](#).