

## Over dramaturgie

### Een gesprek met Marianne van Kerkhoven

Marianne van Kerkhoven is één van de eerste dramaturgen in het Nederlandstalig theaterveld. In het begin van haar loopbaan maakte zij politiek theater met het gezelschap Het Trojaanse Paard. Vanaf halverwege de jaren '80 werkte zij bij het Kaaitheter in Brussel met verschillende choreografen en theatermakers, onder andere Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers en Jan Ritsema. Sinds enkele jaren is zij naast het Kaaitheter ook verbonden aan Het Net, waar Josse De Pauw regisseur en artistiek leider is. Een gesprek over politiek, dramaturgie en theater.

#### A Beschrijving loopbaan & werkzaamheden

*Sinds eind jaren 60 werkt u als dramaturg. Heeft u daaraan voorafgaand een opleiding gevolgd die vergelijkbaar is met Theaterwetenschap?*

De opleiding Theaterwetenschap bestond toen nog niet. Aan de universiteit van Brussel heb ik Germaanse filologie gestudeerd, dat zal in Nederland Germaanse talen heten, denk ik. Ik kom wel uit een theaterfamilie, mijn moeder was heel erg met dans bezig en mijn vader veel met theater. Ik heb heel veel meegekregen, ben ook als kind mee naar het theater genomen. Theater is er voor mij altijd geweest, vanaf het begin. Bij die opleiding was er destijds geen of minimale aandacht voor theater, en als die er was dan ging dat vooral over de theatertekst.

Theaterwetenschap is immers voortgekomen uit de literatuurwetenschap. Ik heb mijn thesis of eindwerkstuk - toen heette dat nog licentieverhandeling - gemaakt over de beweging van de kamertheaters in Vlaanderen. In de jaren 50 en 60 had je hier heel veel kleine theatertjes die zich begonnen te ontwikkelen en waar het nieuwe repertoire van dat moment gespeeld werd. Een deel van mijn thesis ging over de geschiedenis van die theatertjes en daarnaast was er een focus op 'Wachten op Godot' van Beckett, wat toch één van de oerstukken is van die periode. Al tijdens mijn studententijd ben ik bezig geweest met politiek cabaret; in die periode was de cabaretvorm, de zogenaamde kleinkunst in volle ontwikkeling. Ik schreef teksten en speelde mee. Na mijn afstuderen heb ik één jaar in het onderwijs gewerkt, daarna ben ik samen met Pol Arias, nu al jarenlang dé theaterrecensent van Radio 1 (VRT), gevraagd om als dramaturg te beginnen in de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) in Antwerpen. Dat was in 1969. Ik denk dat het Gentse theater één jaar eerder was met het in dienst nemen van een dramaturg. Wij waren werkelijk de allereerste dramaturgen die werden aangesteld. Vanuit de overheid werd geld vrijgemaakt om zo'n functie te creëren in de grotere structuren. Kleine theaters beschikten uiteraard niet over de middelen om een dramaturg in dienst te nemen.

*Men zag de waarde ervan in?*

Historisch gezien komt de dramaturg uit Duitsland: Lessings werk 'Die Hamburgische Dramaturgie' dateert van 1768, Goethe en Schiller voerden gesprekken over dramaturgie. Die traditie werd geactualiseerd door Brecht. In Frankrijk kende de dramaturgie een andere ontwikkeling. Wat wij 'dramaturg' noemen wordt in Frankrijk vaak omschreven met de benaming 'conseiller littéraire': een raadgever wat theaterliteratuur betreft. Dat was het beeld dat men op dat moment van een dramaturg had: iemand die stukken leest en teksten kiest rekening houdend met de samenstelling van het gezelschap. In Theaterschrift 5-6 beschreef Mira Rafalowicz, die als dramaturge veel met Gerardjan Rijnders heeft gewerkt en een paar jaar geleden is overleden, het beeld dat zij als jong meisje had van een dramaturge: iemand die op een chaise longue kon liggen en stukken kon lezen met een kopje thee erbij. Het summum van genot: dat je 'rustig stukken lezen' als 'werken' kon beschouwen.

***Werd dat van u ook verwacht toen u werkte bij KNS, stukken lezen en selecteren?***

Dat werd daar inderdaad van mij verwacht. Ik ben daar maar één jaar gebleven. Mijn collega Paul Arias is ook weggegaan na dat jaar. Ik ben weggegaan, omdat ik erg botste met die grote vastgeroeste theaterstructuur, met die routine van 'we kiezen een tekst en we zetten die op de scène met de acteurs die vrij zijn', met die hele hiërarchie, met het functioneren op basis van allerlei andere dan artistieke motieven: dat was toch heel anders dan wat ik mij van theater maken voorstelde. Ik had al wel enkele theater- en cabarettteksten geschreven, maar werd toen plots tijdens dat ene jaar ook gevraagd om een stuk te schrijven, het eindejaarsspektakel van KNS. Een beetje een gekke beslissing toch om iemand van 22, 23 jaar meteen de opdracht te geven een stuk te schrijven.

***Het is ook bijzonder dat u direct na uw opleiding gevraagd werd als dramaturg. Blijkbaar was u toen al wel zichtbaar als iemand die dat zou kunnen doen.***

Ik vrees dat ook heeft meegespeeld dat mijn vader, Bert Van Kerkhoven, net daarvoor de directeur van KNS was geweest: zijn opvolger Lode Verstraete vroeg mij als dramaturg. Mijn vader zou mij uit deontologische overwegingen nooit in dienst genomen hebben, maar ik kende via hem en via mijn moeder Jeanne Brabants, één van de pioniers van de dans in Vlaanderen, heel veel mensen in de theaterwereld. Maar ook Paul Arias was iemand die net van school (het HRITCS, nu RITS in Brussel) kwam. Een dramaturg was ook een nieuw fenomeen, je kon niet ergens iemand vandaan halen die al heel veel ervaring had. Mijn vader had in de periode dat hij directeur was één van de acteurs/regisseurs, Dries Wieme, de opdracht van een soort dramaturg gegeven, maar van overheidswege zijn er pas vanaf 1968 middelen vrijgemaakt voor dramaturgie.

Dat eindejaarsspektakel dat ik geschreven had, was een uitgesproken politiek stuk. We schrijven immers 1968. Men wou dat uiteindelijk niet opvoeren: het werd enerzijds artistiek gezien niet goed genoeg bevonden en anderzijds vond men het politiek gezien te provocerend. Dat is één van de redenen geweest waarom ik weggegaan ben. Op hetzelfde moment verzamelde zich in de Beursschouwburg in Brussel een groep die 'De Werkgemeenschap van de Beursschouwburg' ging heten en die wat hun intenties en werkwijze betreft het best te vergelijken is met het Werkteater in Amsterdam. Er waren ook contacten tussen beide gezelschappen. Ik kende en volgde die Werkgemeenschap; zij maakten het soort theater dat mij aanstond. Hun avontuur is slecht afgelopen: ze zijn door hun Raad van Bestuur letterlijk aan de deur gezet; de politie werd daar zelfs bijgeroepen. Er was op dat moment veel minder openheid en tolerantie in Vlaanderen dan in Nederland.

Ik had contact met die groep acteurs en bovendien dat onopvoerbaar geachte toneelstuk in handen. Dat stuk heette 'Het Trojaanse Paard'. Het samenkomen van die tekst en die groep acteurs van de Werkgemeenschap is het begin geweest van de eerste Vlaamse politieke theatergroep 'Het Trojaanse Paard.' Vanaf dat moment ben ik in het politieke theater aan het werk gegaan; aanvankelijk op amateursbasis. Niemand kon immers leven van die bezigheid; subsidies voor dat soort theater waren er niet. De politieke theatergroepen in Vlaanderen hebben in de jaren '75 en '76 subsidie gekregen en dan later uiteindelijk hun elan verloren.

Begin jaren '80 ben ik hier in Brussel een band aangegaan met een nieuwe generatie van theatermakers en dansmakers. Er waren op dat moment nauwe contacten tussen mensen die met de nieuwe dans bezig waren enerzijds en met het nieuwe theater anderzijds. Eén van de belangrijkste structuren in de ontwikkeling van de podiumkunsten vanaf de jaren '80 was het Kaaitheater, waar ik nu nog altijd werk.

***Is het Kaaitheater toen ontstaan?***

Het Kaaitheater is een fusie van het Kaaitheaterfestival en de vereniging Schaamte. Het Kaaitheaterfestival was een tweejaarlijks festival waar internationale groepen uitgenodigd

werden. In de periode van 1977 tot 1985 zijn er (tweejaarlijks) vijf festivals geweest. Je moet je daarbij inbeelden dat de situatie toen ongelooflijk verschilde van die van nu. Dat festival was één van de weinige gelegenheden waarop wij hier in Vlaanderen buitenlands werk te zien kregen. We kunnen ons dit vandaag nog nauwelijks voorstellen. De kennismaking met buitenlands werk heeft een heel sterke impact gehad op het Vlaamse theater. Hugo De Greef stelde dat festival samen en was tegelijkertijd de animator van de kunstenaarsvereniging Schaamte: een soort productiehuis van het eerste uur waarin verschillende kunstenaars een onderkomen vonden. Hugo De Greef was de bindende kracht tussen het festival en het productiehuis. Schaamte had een op dat moment erg vernieuwende manier van functioneren: de kunstenaars/groepen die er werkten waren artistiek autonoom maar financierden samen een gemeenschappelijke administratie en technische ondersteuning. Ze steunden elkaar financieel: ze hadden wel aparte boekhoudingen, maar wie met een productie op tournee ging en dus geld binnenbracht, hielp de anderen voort die op dat moment aan een nieuwe productie werkten en dus geen inkomsten hadden. Van die groep kunstenaars maakten deel uit: Anne Teresa De Keersmaeker en Rosas; de groep Radeis met Josse de Pauw en Dirk Pauwels; het Epigonenteater zlv van Jan Lauwers dat later Needcompany ging heten; en ook Franstalige kunstenaars (ook dat was op dat moment uitzonderlijk) zoals de choreografe Michèle Anne De Mey. Later werden Rosas en Needcompany autonome groepen. Dirk Pauwels vertrok naar Gent waar hij nu Victoria leidt; Josse De Pauw ging zijn eigen weg. Eind jaren 80 zijn het festival en Schaamte gefusioneerd tot Kaaitheater: een productie- én een presentatiehuis.

Ik had - eind jaren '70, begin jaren 80 - als assistente gewerkt aan de Vrije Universiteit te Brussel op een project omtrent politiek theater. Daar was een reeks publicaties uit voortgekomen, een colloquium, enzovoort. Toen dat project afgelopen was, ben ik eerst als vrijwilliger voor het Kaaitheaterfestival beginnen te werken. Ik was dus daar 'in huis', ontmoette de kunstenaars van Schaamte. Vanuit die gesprekken is het werk als dramaturge voor hun voorstellingen zich heel organisch beginnen ontwikkelen. Op die manier heb ik met Anne Teresa De Keersmaeker gewerkt, met Josse De Pauw en met Jan Lauwers. Later kwamen daar Jan Ritsema, Peter van Kraaij en Guy Cassiers bij. Dat is alles letterlijk 'gegroeid'. Ik heb kunnen uitzoeken 'wat er moest gedaan worden' en in alle vrijheid vorm kunnen geven aan een dramaturgie van de voorstellingen én van 'het huis' Kaaitheater. De samenwerking met Jan Lauwers bijvoorbeeld is begonnen omdat hij mij vroeg of ik een tekst wilde schrijven voor het programmaboekje bij één van zijn voorstellingen. Om die tekst te schrijven is er een gesprek geweest en van daaruit is de samenwerking zich beginnen ontwikkelen. Met Anne Teresa verliep dat op een gelijkaardige manier; ik heb een artikel over haar werk geschreven, op die manier zijn we in gesprek geraakt en toen ze in 1985 begon te werken aan 'Bartók/Aantekeningen' vroeg ze me daarvan de dramaturgie te doen. Gedurende een aantal jaren daarna hebben we heel intensief samengewerkt. Die groepen als Rosas en Needcompany werden op den duur té groot om binnen het Kaaitheater te blijven functioneren: zij hadden de armslag van een eigen structuur nodig. Rosas en Needcompany zijn uitgezwermd. Ik ben bij het Kaaitheater gebleven. Op dit moment (tot eind juni 2005) werk ik halftijds in het Kaaitheater en halftijds voor Josse de Pauw, die artistiek leider is van Het Net van een klein theatertje in Brugge.

Zoals mijn werk aan de universiteit reeds aangaf, heb ik altijd de behoefte gehad om te reflecteren op wat we aan het doen waren. Ik heb altijd veel over theater en dans geschreven. In 1983 is het tijdschrift 'Etcetera' ontstaan - ook een initiatief van Hugo De Greef - waar ik altijd in de redactie heb gezeten, tot voor enkele maanden. Bovendien heb ik vanuit het Kaaitheater 'Theaterschrift' opgestart: een viertalig tijdschrift waarvan de nummers rond een thema telkens een aantal interviews (en ook artikelen) met kunstenaars groepeerden. Het schrijven over theater karakteriseert je tot een bepaald soort dramaturg. Er zijn ook dramaturgen die dat niet doen, die bijvoorbeeld meer vertalingen of bewerkingen maken.

*In het gesprek met Janine Brogt kwam de keuze voor welk type teksten je schrijft ook ter sprake.*

Janine heeft veel meer teksten zelf geschreven of vertalingen en bewerkingen gemaakt. Dat heb ik minder gedaan. Dat heeft ook veel te maken met het soort theater waar ik mee verbonden ben geweest. In het politieke theater schreven we zelf teksten. Bij het Kaaitheater zijn er wel voorstellingen gemaakt die vertrokken van een bestaande tekst of een bewerking van een bestaande tekst, maar de meeste voorstellingen waaraan ik heb meegewerkt zijn toch van het 'work in progress' type: we starten met allerlei materialen en zoeken tijdens het werken waar we uitkomen. Dat beantwoordt dus niet aan een meer traditionele werkwijze van 'hier is de tekst, dat zijn de acteurs en dan gaan we daarmee een voorstelling maken'.

## **B Proces/werkwijze**

*Heeft u in de loop der jaren een bepaalde werkwijze ontwikkeld?*

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.

*Hoe stelt u zich op als dramaturg in een 'work in progress'; waar reageert u op?*

Op van alles. Het is vooral alert zijn op wat er gebeurt en voortdurend denken: wat kan ik daartoe bijdragen? In Theaterschrift hebben we één nummer (nummer 5-6) aan dramaturgie gewijd; ik heb daarvoor een artikel geschreven waarin ik in een aantal punten weergeef wat ik dan doe. Dat is inmiddels wel wat geëvolueerd. Wat in die tekst bijvoorbeeld niet zo duidelijk staat is dat je als dramaturg - doordat je er toch buiten staat en kijkt en de eerste toeschouwer bent - soms de mensen op de scène mee bewust moet maken van in welke voorstelling ze eigenlijk staan, hoe er naar hen gekeken wordt. Hoe wat zij daar doen, gelezen wordt of kan worden door een publiek.

*Zijn er momenten in uw loopbaan die heel belangrijk geweest zijn voor uw ontwikkeling als dramaturg?*

Dat is denk ik vooral de periode geweest waarin je zelf echt aan het ontdekken bent wat dramaturgie is en wat het kan zijn. De eerste keren dat je met iemand samenwerkt zijn altijd heel belangrijk. Ik heb met een aantal mensen een heel parcours afgelegd; in die zin zijn die eerste ervaringen van samenwerking natuurlijk cruciaal, want het is daar dat je beslist: dit kan en we gaan verder. De eerste samenwerking met Jan Ritsema bijvoorbeeld, bij 'Wittgenstein Incorporated' of met Guy Cassiers bij 'Het liegen in ontbinding'. Ik blijf er ook van overtuigd dat je niet de dramaturg van iedereen zijn. Ik zou heel moeilijk kunnen functioneren in een traditioneel gezelschap waar gezegd wordt: dit jaar doe je dit stuk met die regisseur en dat stuk met die regisseur. Het gaat toch om een ontmoeting. Er moet toch een affiniteit zijn, een stukje van je eigen wereld moet samenvallen met de wereld van die choreograaf of regisseur. 'Bartók/Aantekeningen', de eerste voorstelling die ik met Anne Teresa de Keersmaecker heb gemaakt, was zo'n heel belangrijk moment. Daar hebben we heel veel vooraf over gepraat. Het basismuziekwerk van waaruit vertrokken werd was het vierde strijkkwartet van Béla Bartók.

***Hoe zijn jullie daarmee aan het werk gegaan?***

Dat kwartet van Bartók bestaat uit vijf delen. Via muziekanalyse karakteriseer je die vijf delen. Dat is natuurlijk de eerste dramaturgie. De eerste dramaturg is die componist. De voorstelling heet 'Bartók/Aantekeningen'. Er zijn dus allerlei dingen aan dat kwartet toegevoegd of ertussen gevoegd. Er wordt niet alleen gedanst op de muziek, er wordt ook gedanst in stilte. Er zijn filmbeelden bij gekomen, er waren teksten die daarin een rol speelden. Er is heel veel materiaal toegevoegd, maar het geraamte bleef dat muziekstuk van Bartók. Dat was mijn eerste dramaturgie van een dansvoorstelling en ik heb daar zeer veel uit geleerd. Anne Teresa is iemand die heel sterk met structuren werkt en daarmee ook heel creatief kan omgaan; zij verdwaalt niet in structuren of laat zich niet door hen in een keurslijf duwen.

***Eerst was er de muziek, de filmbeelden en teksten kwamen er later bij?***

Het strijkkwartet was gekozen, verder had Anne Teresa een aantal beelden in haar hoofd en een aantal gevoelens. Dat is het vertrek materiaal geweest. Er is achteraf een boek uitgegeven van het dramaturgisch materiaal, van alle teksten en beelden die op tafel zijn gekomen. Er zijn natuurlijk veel dingen uiteindelijk niet gebruikt in die voorstelling. Ik heb daarna nog vijf jaar intensief met Anne Teresa gewerkt, en achteraf zie je dingen uit dat eerste proces terugkomen. Het is een gesprek geweest dat verder ging dan die ene voorstelling.

***Heeft u een verschil ervaren tussen het werken als dramaturg in het politieke theater en het werken als dramaturg aan deze dansvoorstelling van Anne Teresa de Keersmaeker?***

In het politieke theater was ik meer schrijver dan dramaturg. Maar ik heb de overgang van het politieke theater naar het theater van de jaren 80 niet echt als een breuk ervaren; het 'politieke' was in de jaren 80 niet verdwenen. Structureel en wat de mensen betreft met wie je werkt was er natuurlijk wel een breuk. De tijd was ook veranderd. Maar in het werk zelf heb ik eerder een continuïteit gevoeld. De kunstenaars waarmee ik in de jaren 80 werkte stonden op dat moment allemaal buiten het systeem; er was geen geld voor de dingen die zij maakten. Het waren kunstenaars die heel consequent zegden: wij willen niet in die grote theaters werken - (bovendien: die grote theaters wilden hen ook niet) -, wij willen onze eigen condities creëren, omdat die condities heel bepalend zijn voor wat we maken en willen maken. De autonomie die zij opeisten kwam natuurlijk heel dicht in de buurt van de autonomie, de mondigheid van elk individu die in die eerdere politieke beweging werd opgeëist. In zekere zin zie ik daar geen tegenstelling.

***Maar het materiaal is waarschijnlijk verschillend; voor 'Bartók/Aantekeningen' was het vertrek materiaal muziek, beelden en gevoelens.***

De aard van het materiaal is anders en elk materiaal 'dicteert' als het ware zijn eigen werkwijze. Als we die politieke stukken gingen schrijven werd er heel veel gelezen, er werden films bekeken, er werd veel documentatie bij elkaar gebracht. Maar ook bij 'Bartók/Aantekeningen' lagen er heel veel teksten op tafel. De teksten die uiteindelijk in de voorstelling terecht kwamen, waren fragmenten uit 'Marat/Sade' van Peter Weiss en uit de novelle 'Lenz' van Büchner. Ik heb een speciale relatie met Büchner. Büchner en 'het politieke' liggen heel dicht bij elkaar. Het gesprek over politiek was zeker niet stilgevallen toen ik bij het Kaaitheater ging werken, niet wat mij betreft en ook niet wat de makers daar betreft. Een groot verschil met het politieke theater is dat er in de jaren '80 geen expliciete boodschap meer werd uitgedragen. De discussies die we in het politieke theater hadden gingen altijd over de inhoud. Vervolgens werd er een vorm gezocht om die inhoud weer te kunnen geven. Dat maakt dat die vorm dikwijls een beetje op die inhoud 'geplakt' was. Ik denk dat we in de fase daarna vertrokken vanuit het materiaal en de werking van dat materiaal en er het besef is geweest dat vorm en inhoud onlosmakelijk met elkaar verbonden

zijn. Het was geen lesgeven, het was niet alsof je een lesdoel formuleert en dan een vorm zoekt om dat mee te delen. Vorm en inhoud waren één. Wat daarentegen weer overeenkomt is dat je heel erg aan het zoeken bent tijdens het proces. Dat verschilt van de werkwijze die is voortgekomen uit de Duitse traditie van conceptdramaturgie, die, denk ik, ook bij ons doorwerkt in de grote structuren. Ik denk dan bijvoorbeeld aan het werk van Ivo van Hove. Ik weet dat als Ivo met een dramaturg werkt, zij vooraf heel veel werk doen om de tekst te doorgronden en ook vooraf een soort concept uitdenken, een beeld van wat ze willen zien of een interpretatie die ze in de voorstelling helder willen krijgen. Die aanpak was in de manier van werken zoals ik die gekend heb met die verschillende mensen in het Kaaitheter niet aanwezig. Dat concept was er misschien op het einde maar zeker niet in het begin van het zoekproces. Het werd 'gecomponeerd'. Je hebt uiteraard enkele beelden in je hoofd van 'wat het moet worden', maar het vertrouwen in wat je onderweg kan vinden is echt wel heel groot.

***Is er een verschil tussen dramaturg zijn bij een dansvoorstelling of een tekstvoorstelling, met inbegrip van dansvoorstellingen waarin tekst wordt gebruikt of tekstvoorstellingen waarin beweging of beeld belangrijk is?***

Er is een verschil in die zin dat je basismateriaal verschillend is. Met tekst zit je onmiddellijk vast aan betekenis of mogelijke betekenissen. Dans, het fysieke, is een veel abstracter medium waarmee je andere dingen kan uitdrukken. In de eerste jaren dat ik met haar gewerkt heb (in 1987 om precies te zijn) heeft Anne Teresa Heiner Müllers 'Verkommenes Ufer/ Medeamaterial/ Landschaft mit Argonauten' geregisseerd, met een danseres als Medea, een acteur als Jason en een niet-professioneel acteur als de voedster die tussen Jason en Medea in zit. De taal van Heiner Müller leent zich tot benaderingen waarin het overbrengen van betekenis niet de enige bekommernis is. Ik denk dat voor alle grote auteurs geldt dat tekst naast betekenis ook muziek en structuur genereert. Teksten van dergelijke auteurs hebben daardoor vaak een meervoud aan, een polivalentie van betekenissen. Door de verschillende aard van dat basismateriaal zijn de structuren waarmee je werkt ook anders. Je kan de structuur van een tekst wel veranderen, in stukken knippen of verschuiven, maar je hebt daarin niet dezelfde vrijheid die je kan hebben met dansbewegingen, omdat je vast zit aan betekenis. Nu is inderdaad in die periode de causaliteit en de lineariteit overboord gesmeten, de narrativiteit is in stukken geknipt, er is een grotere vrijheid gekomen in het omgaan met de tekst en ook met de personages. Denk bijvoorbeeld aan de manier waarop daar door Maatschappij Discordia vaak mee omgegaan werd: een acteur speelde twee rollen of een rol werd door twee acteurs gespeeld. Het gewone 'realistische' lezen van een toneelstuk werd vermeden.

***Zelfs bij fragmentatie van teksten praat je nog over betekenis. Praat u bij dans ook over betekenis of gebruikt u meer abstracte termen?***

Eigenlijk ontwerpt elke productie haar eigen woordenschat. Je zoekt woorden om dingen te benoemen. Het hangt af van met wie je werkt en van je kennis van dans of muziek of tekst. Ik heb veel ervaring in het omgaan met teksten, door mijn opleiding, door werkervaring, doordat ik zelf dingen schrijf. Mijn kennis van muziek of beweging is beperkter. Het gesprek ontstaat dan vanuit dat gegeven, vanuit hoe je daar met een andere achtergrond tegenover staat. Ik heb ook later met Anne Teresa De Keersmaeker gewerkt toen zij haar eerste operaregie (in 1998) deed, 'Blauwbaards Burcht', ook van Bartók. Kennis van muziek is dan uiteraard zeer belangrijk. Waarschijnlijk heeft het ook met mijn persoon te maken en met mijn ervaring, dat ik theater- en dansdramaturgie als verwanten beschouw. Je kan ook iemand tegenkomen die zegt dat opera- en theaterdramaturgie dicht bij elkaar liggen dan dans- en theaterdramaturgie. Je moet jezelf voortdurend nieuwe dingen eigen maken. Het hele luik van de beeldtaal dat zo uitgebreid is geworden de laatste tijd, verandert natuurlijk het dramaturgische werk. Ik heb in 2001 de opera 'The woman who walked into doors' van Guy Cassiers en Kris Defoort mee begeleid. Een groot deel van de dramaturgische gesprekken gaan dan over de connectie tussen wat zich afspeelt op de

scène en wat zich afspeelt op het videoscherm. Het is vooral een proberen omgaan met die complexiteit van tekens die aangeboden worden, trachten deze in een juiste verhouding tot elkaar te krijgen. Je kan daarin groeien. Janine Brogt heeft bijvoorbeeld veel opera gedaan met Pierre Audi. Je begint erin te werken en zo doe je ervaring op.

***Janine Brogt vertelde dat zij bij opera het dwingende karakter van de muziek als een uitdaging ziet, om binnen die beperking tot een kloppend geheel te komen.***

Opera vraagt om een heel andere werkorganisatie en dát heeft een zeer bepalende invloed. Opera is een heel duur medium, dus de repetitietijd is beperkt. In de productie 'Blauwbaards Burcht' werkte Anne Teresa met een dubbele cast, omdat dit heel zware zangpartijen zijn en omdat niet alle zangers de hele periode beschikbaar waren. Je repetitietijd wordt daardoor al meteen gehalveerd. Een dubbele cast, een regisseur die met de zangers werkt terwijl de dirigent met de muzikanten aan de slag is, het feit dat je niet elke repetitie met een orkest kan werken: het heeft allemaal zijn invloed. Er zijn maar een paar repetities waarin alles echt samen kan komen. Je kan je op dat ogenblik niet meer permitteren om te knoeien. Het zoeken wordt in een dergelijke context ongelooflijk beperkt. In 'The woman who walked into doors' werkten we met een samengesteld orkest, een jazzformatie en een klassieke formatie; ook die moesten onderweg hun wederzijdse relatie bepalen. De dirigent heeft zich toen echt fantastisch flexibel opgesteld. Maar al bij de eerste besprekingen heeft hij tegen Guy Cassiers gezegd: in de eindrepetities ben ik de baas op het schip. Je kan die hele machine - een dirigent met een orkest, een regisseur met zangers en acteurs, dat hele uitgebreide technische apparaat - niet eventjes stilleggen om de interpretatie van een nog zoekende acteur bij te stellen. Bij 'Blauwbaards Burcht' in De Munt werd er gewerkt met een Bulgaarse zangeres die alleen een beetje Italiaans kende, dus daar moest dan weer een tolk bij; op de repetities van de regisseur is de assistent van de dirigent aanwezig; de zangers hebben bovendien een pianist als repetitor; de tekst werd in het Hongaars gezongen, dus er was iemand die de uitspraak controleerde; de man die de technische regie zou doen bij de voorstellingen en dus alle cues moest kennen woonde ook de repetities bij, enzovoort. Er staan in die opera slechts twee zangers op de scène, maar ze zijn omringd door een legertje van andere medewerkers. Je vraagt je dan af wat je daarin als dramaturg nog kan bijbrengen, tenzij gewoon 'voor het programmaboekje zorgen'. Dan keer je onvermijdelijk terug naar een traditionele opvatting van het werk van de dramaturg. Dat wordt dan gewoon 'het invullen van een functie'; precies de reden waarom ik destijds ben opgestapt in de KNS. Het is een gigantische machine waarin je veel minder vrijheid hebt. Dat is het probleem van de grote structuren. De grote verdienste van de theatermakers van de jaren 80 was precies het opeisen van de artistieke vrijheid en van de tijd om te zoeken naar werkvormen en organisatievormen die het werk ondersteunen, vruchtbaar maken. Dat is het omgekeerde van de werkvorm in de grote theaters; daar dicteert het apparaat de manier van werken in plaats van omgekeerd. Het is inderdaad de bittere realiteit dat in De Munt bijvoorbeeld de muzikanten klokslag twaalf uur stoppen met spelen omdat dat syndicaal zo afgesproken is. Ook al hebben ze nog slechts twee maten te spelen, ze stoppen. Dat is toch afschuwelijk. Zo kan je toch geen levende kunst creëren.

***Je zou denken dat er enige betrokkenheid bij het werk is.***

Er zitten natuurlijk zo'n honderd muzikanten in die orkestbak. Een dirigent kan niet met elk van die mensen een persoonlijke relatie aangaan. Dat kan in kleinere orkesten wel, daar heerst een andere mentaliteit. Maar als je in die grote formaties terecht komt is het heel moeilijk. Theater is een ambachtelijk medium, dat functioneert via persoonlijke relaties. Zo'n massaal gegeven is in het theater heel moeilijk te hanteren. Je kan dat vergelijken met lesgeven aan tien of aan veertig mensen; in het eerste geval is er ruimte voor discussie, in het tweede geval ben je alleen maar bezig met ordehandhaving.

*Met zoveel medewerkers kun je dus niet anders dan een concept hebben en je daaraan houden.*

Dat was heel duidelijk bij de voorstelling van 'Blauwbaards Burcht'. Anne Teresa had een concept. Ze werkt heel vaak met spiralen als grondpatroon voor haar bewegingen, ook bij deze voorstelling. Dat was helemaal uitgetekend. Repeteren betekende: het aanleren van dat parcours, het invullen van dat concept.

*Dramaturgie is dus niet alleen erg afhankelijk van de persoon met wie je werkt maar ook van de werkorganisatie.*

De werkorganisatie is onwaarschijnlijk belangrijk.

## **C Uitspraken over dramaturgie**

*Wat is dramaturgie?*

Ik vind het heel moeilijk om daar in het kort een antwoord op te geven. Ik kom altijd op diezelfde woorden terug: het is een bewustzijn en een praktijk. Bewustzijn wil zeggen dat je reflecteert, kijkt naar, dus toch een beetje theoretisch bezig bent. Maar het is ook een heel praktische bezigheid. Je staat eigenlijk tussen theorie en praktijk. Dat is wat je doet als dramaturg. Als je het hebt over de dramaturgie van een voorstelling, dan is dat voor mij zoets als de bezielde, doorademde structuur. In het nummer 5-6 van het Theaterschrift 'Over dramaturgie' zegt Jan Joris Lamers daar een aantal heel interessante dingen over. Hij zegt: 'dramaturgie is een continuüm. Eens dat je begrepen hebt wat het is, ben je er altijd mee bezig'. Hij spreekt daarin ook over de dramaturgie van politieke acties. Dat is heel juist.

*U heeft die zelfde ervaring?*

Ik heb absoluut diezelfde ervaring. 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.

*Verbindingsofficier tussen voorstelling en buitenwereld?*

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 terechtkomt. 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.

*Het schrijven over voorstellingen of werkprocessen is wellicht ook een deel van het verbindingsofficier zijn. Is dat ook de reden waarom u schrijft?*

Ik schrijf omdat ik voortdurend probeer na te denken over een voorstelling, over het hele theaterlandschap (bijvoorbeeld ook over de verhouding met Nederland en waarom de verhouding is veranderd), over wat er in de wereld gebeurt. In die zin is de politiek nooit weggeweest en is de maatschappij nooit weggeweest. Die is er altijd, in elke repetitieruimte zijn ramen en kieren



waardoor die maatschappij binnenkomt. Je werkt met 'de wereld', met 'alles wat er is'. Het heeft geen zin om alles tegelijkertijd te willen vertellen, dan zeg je natuurlijk niks meer. De maatschappij is in sommige voorstellingen meer aanwezig dan in anderen, afhankelijk van de aard van het project.

***Vindt u het schrijven een belangrijke activiteit, zou u graag willen dat meer dramaturgen schrijven over voorstellingen of repetitieprocessen?***

Dat zou ik wel willen. Maar iedereen heeft zijn eigen interesses en temperament. Ik ben het type dramaturg dat dit soort reflectie heel belangrijk vindt. Het initiatief om Theaterschrift uit te geven is voor een groot deel daaruit ontstaan. Ik stelde op een gegeven moment vast dat wat mij betreft de belangrijke theatertheorie geschreven is door mensen uit de praktijk: Brecht, Stanislavski, Grotowski, Brook, Artaud... Ik denk niet dat de bruikbare theatertheorie door de academische wereld gemaakt kan worden; die nemen weer een ander standpunt in. Voor mij geldt toch het primaat van de praktijk: er is eerst dans vooraleer er danswetenschap kan ontstaan, in die volgorde. Je doet iets en dan denk je na over wat je gedaan hebt. Het bewustzijn daarvan neem je dan mee als je aan een volgend werk begint. Je kan die twee acties natuurlijk niet zo scheiden; terwijl je bezig bent is je hoofd natuurlijk ook bezig. Maar historisch gezien was er eerst dans en daarna danswetenschap. Dat is voor alle maatschappelijke gebieden zo. We hebben er in Theaterschrift voor gekozen om met interviews te werken. Ik wilde de ervaringen van kunstenaars, – dat stuk theorie dat zij in zich dragen –, als het ware aan hen ontfutselen. Er zijn niet veel kunstenaars bezig met het theoretiseren en doorgeven van hun eigen ervaringen; daar hebben ze vaak de tijd niet voor. In Theaterschrift wilde ik een neerslag van die ervaringen aanbieden.

***Welke positie heeft u als dramaturg binnen het Kaaitheater?***

In het Kaaitheater heb ik de mogelijkheden en de kansen gekregen om uit te bouwen wat voor mij dramaturgie is of kan zijn of kan betekenen. Dat is voor mij heel belangrijk geweest; daar ben ik Hugo De Greef, de eerste directeur van het Kaaitheater, nog steeds dankbaar voor. Het Kaaitheater was in het begin voornamelijk een productiehuis, waar voorstellingen vanaf nul werden opgebouwd. Aan de ene kant was er een dramaturgie specifiek gericht op de producties, op de vloer, dat noem ik de 'kleine dramaturgie'; maar aan de andere kant heb ik - in samenspraak met Hugo - ook zoiets als een 'grote dramaturgie' ontwikkeld: het helder krijgen van hoe je als huis naar buiten komt, van wat de filosofie is van waaruit je werkt. Die grote dramaturgie kwam dan vooral tot uiting in de reflexieve teksten die ik schreef. Wij hadden – naast Theaterschrift – ook jaarboeken waar het programma van het jaar werd voorgesteld. Daarin ga je natuurlijk boven de verschillende producties staan, probeer je dingen samen te bundelen. In zijn uitgebreide betekenis formuleer je in die 'grote dramaturgie' een aantal opties die je eigen huis te buiten gaan: daarin spreek je ook over je verantwoordelijkheid tegenover een landschap en tegenover een maatschappij.

Sinds 1993 beschikt het Kaaitheater over twee infrastructuren: een grote zaal van zevenhonderd zitplaatsen en de Kaaitheaterstudio's (100 zitplaatsen) waar het eigenlijk allemaal begonnen is. De realiteit van Kaaitheater is ingrijpend veranderd toen we die grote zaal verwierven en de studio's zo ingericht werden dat we er ook voorstellingen konden geven. Die twee infrastructuren moeten uiteraard bespeeld worden; je krijgt geen twee zalen ter beschikking van de overheid om die dan leeg te laten staan. Daardoor heeft het receptieve werk, het programmeren en uitnodigen van mensen, een groter aandeel gekregen in de werkzaamheden dan het produceren. Financieel kunnen we met de middelen die we nu krijgen nog nauwelijks zelfstandig van a tot z produceren. We coproduceren wel heel veel en geven bij creaties heel wat faciliteiten; de grote zaal twee weken blokkeren voor het afmonteren van een project dat in première gaat is uiteraard een luxe, maar vanwege de huidige artistieke directeur Johan Reyniers is dat een heel bewuste keuze. Vanwege deze gewijzigde situatie en de gewijzigde directie (vanaf 1998) was het opnieuw een

intensief zoeken naar wat dramaturgie in zo'n context kon betekenen. Aanvankelijk wist ik het echt niet: in de eerste periode na 1998 was er (gezien die overgang naar méér presenteren dan produceren) op het eerste gezicht minder werk voor mij. Ik heb toen de afspraak gemaakt dat ik zelf naar opdrachten buiten Kaaitheater zou zoeken, maar toch verbonden kon blijven met het werk van het huis. De kunstenaars waarmee binnen Kaaitheater intensief wordt samengewerkt zijn voor een deel dezelfde als vroeger, maar voor een deel ook niet en er vinden constant nieuwe ontmoetingen plaats met mensen die hier langskomen. Op dit moment heb ik opnieuw een langere termijn samenwerking met enkele jonge kunstenaars: zowel in dans, theater als performance. Je trekt natuurlijk makkelijker op met mensen van je eigen generatie, die dezelfde tijd hebben meegemaakt en misschien dezelfde ervaringen en inzichten delen. Maar afgaande op mijn huidige ervaringen blijkt het niet uitgesloten dat leeftijdsverschil te overbruggen.

## D Dramaturgie van het politieke theater

*Is het mogelijk om de ontwikkelingen in het theater in de jaren '80 te verklaren; het ontstaan van de werkwijze van het 'work in progress', de acteur die zich ontwikkelt tot theatermaker?*

Ja, ik denk het wel. Mijn eerste ervaring bij KNS, de botsing met het traditionele theater, wortelde in feite al in die problematiek van het theater als collectief proces. Het collectieve aspect van de theatrale praktijk werd door het politieke theater heel sterk verdedigd, zelfs op een veel te absolute manier. In de grotere structuren is er vaak noodgedwongen een striktere hiërarchie. Ivo van Hove bepaalt samen met zijn dramaturg en zijn scenograaf het concept van een voorstelling. Ze delen dat mee aan hun acteurs en binnen dat kader heeft de acteur natuurlijk zijn vrijheid om dat in te vullen. In het politieke theater bestond een radicaal andere praktijk: iedereen had evenveel zeggenschap over alles. Maar dat is ook niet werkbaar. Je hebt mensen met bepaalde talenten die anderen niet hebben. Dat moet je ook respecteren, dat komt het werk uiteindelijk ook ten goede. Artistieke creatie en absolute democratie gaan niet samen. In de manier van werken die ik samen met de generatie van de jaren 80 heb opgebouwd, is er wel iemand die de hoofdverantwoordelijkheid heeft over de voorstelling, iemand die zegt: ik wil die en die voorstelling maken, ik ben de auteur van die voorstelling, maar tegelijkertijd is de inbreng van de andere medewerkers heel groot.

In de houding ten opzichte van het acteren zijn grote veranderingen opgetreden. In het traditionele theater was er die sterke hiërarchie: de hiërarchie van de regisseur die er voor gaat staan en zegt: jij komt van daar en jij zegt dat en dat, alsof die acteur geen mondig wezen is dat mee invulling kan geven aan een inhoud. Binnen het acteren heeft zich een verschuiving voltrokken van de acteur als iemand die een bepaalde techniek onder de knie heeft, die 'uitvoerder' is van een hem opgelegde taak, naar een acteur die medeschepper is van een voorstelling en in een rol niet alleen zijn techniek, maar zijn hele persoonlijkheid investeert. Je ziet een gelijkaardig onderscheid tussen de klassieke balletdanser en de moderne danser. Binnen de moderne dans zijn er heel veel dansers die zelf choreograferen. In het klassieke ballet is de danser meer uitvoerder dan medeschepper. Die verschuiving kan wat mij betreft niet los gezien worden van de politieke ideeën omtrent meer mondigheid en meer vrijheid voor het individu. De ontwikkelingen uit de jaren 70 hebben in de jaren 80 een doorwerking gekend. De kunstenaars van de jaren '80 hebben zich niet afgezet tegen wat er in de jaren 70 is gebeurd. Het was niet hun bekommernis zich daarmee te verhouden. Ze hebben zich ook niet echt tegen het traditionele theater opgesteld, terwijl het politieke theater zich daar wel tegen afgezet heeft. De theatermakers van de jaren '80 contesteerden wel de organisatiestructuur van de grote schouwburgen én het feit dat het traditionele theater met het grootste deel van de subsidies ging lopen; er was wel het gevecht om een eigen financiële basis te kunnen veroveren. Maar er was geen zich afzetten tegen een artistieke traditie aanwezig. Jan Lauwers is Shakespeare gaan regisseren. Anne Teresa De Keersmaeker heeft de verworvenheden van het klassieke ballet in haar eigen werk geïnvesteerd; in haar dansschool P.A.R.T.S. is klassiek ballet een onderdeel van de opleiding. Er is dus een andere relatie met het erfgoed dan in de jaren 70.

*Vanaf de jaren 80 is er ook een periode ontstaan waarin alles open lag voor gebruik: materialen, stijlen, genres. Het was niet een tijd van afzetten, want alles was mogelijk. Het is ook een beetje de vraag wat er nu nog moet gebeuren.*

Ik ben ervan overtuigd dat er terug een vorm politiek theater ontstaat/ zal ontstaan. Dat is ook nodig. Er zijn zulke grote veranderingen in de maatschappij aan de gang waarmee de kunsten zich dienen te verhouden. Ook de theaterwereld zelf wordt in de huidige context van globalisering meer en meer geregeerd door economische principes. Alles wordt gekwantificeerd. Alles is gericht op succes, op media-aandacht. Men heeft de mond vol over participatie, over grotere publiksaantallen, over theaters en gezelschappen die de markt op moeten. Alles wordt steeds meer gemaakt voor en afgestemd op de smaak van de massa. Daar moet toch een reactie op komen, hoop ik.

*Wat zou die reactie kunnen zijn?*

Een pasklare oplossing daarvoor bestaat natuurlijk niet. Maar veel, denk ik, wordt bepaald door de manier waarop je wil werken. In de periode van het politieke theater stonden wij buiten het systeem; we waren onafhankelijker, ook economisch gezien, aangezien we ons brood op allerlei marginale manieren probeerden te verdienen. In de jaren 80 stonden we ook min of meer 'buiten', aangezien we niet afhankelijk waren van de subsidies. In de huidige periode ligt dat anders. Ik besef maar al te goed dat wij, zeker in Vlaanderen, een onwaarschijnlijk bevoorrechte positie hebben. Op veel plaatsen in de wereld is er minder vrijheid. Dat voel je ook als mensen van het buitenland naar hier komen; wij hebben echt wel een hele weg afgelegd. Het gevolg daarvan was dat in de tweede helft van de jaren 90 en de eerste jaren van de nieuwe eeuw de overgrote meerderheid van de jonge mensen zo snel mogelijk in 'het systeem' wilde zitten: subsidies verwerven, spelen in kunstencentra, enzovoort. Dat is de laatste jaren alweer veranderd: de schijnbaar onbeperkte mogelijkheden van enkele jaren geleden zijn door de ongunstige economische evolutie veel geringer geworden. De maatschappelijke ongerijmdheden zijn ondertussen zo scherp geworden, springen zo in het oog dat je als kunstenaar daarover iets wil zeggen, een standpunt wil innemen en je je manier van leven en werken ook door dat standpunt laten inkleuren.

Heel lang heeft er een spanningsveld bestaan tussen het centrum en de marge. Als marge beuk je in op het centrum, om dat centrum te doen bewegen. Kaaitheater is als marge begonnen, maar is nu één van de grote kunstencentra. Je kan niet meer doen alsof je marge bent, want dat is niet waar. Vandaag hebben we nood aan een nieuw maatschappelijk bewustzijn. Het is mee de taak van kunstenaars en intellectuelen om daaraan te werken.

## **E Verhouding opleiding-praktijk**

*Heeft u veel contact met de opleidingen Theaterwetenschap in Vlaanderen?*

Ik heb zelf aan de Vrije Universiteit te Brussel gestudeerd en daar later een tijd gewerkt aan een project omtrent politiek theater; door allerlei omstandigheden blijft er daar niet veel meer over van wat men een 'afdeling theaterwetenschap' zou kunnen noemen. Aan de KU-Leuven heeft de afdeling theaterwetenschap jarenlang een belangrijke rol gespeeld, maar ook daar blijft niet veel van over. Op dit moment zijn er twee steunpunten wat de theaterwetenschap betreft: de universiteiten van Antwerpen en van Gent. In Gent is Christel Stalpaert hoofddocent. In Antwerpen leidt Luk van den Dries het departement: gedurende zijn sabbatical year heb ik daar een cursus van hem overgenomen. Ik heb drie jaar lesgegeven bij P.A.R.T.S., de school van Anne Teresa De Keersmaeker en ben in 1998 mentor geweest bij Dasarts in Amsterdam.

*Is er naar uw idee voldoende verbinding tussen de theaterwetenschap en de praktijk?*

Toen ik die cursus gaf in Antwerpen merkte ik dat die afstand nog altijd heel groot is. Ik heb zelfs een beetje het gevoel dat die groter geworden is. Dat heeft met verschillende factoren te maken. Ik denk dat de nieuwe makers in de jaren 80 zelf ook reflecteerden over hun werk; in een postmoderne visie gaat theater in zekere zin altijd ook over het máken van theater zelf. Een ander aspect is dat de theaterwetenschap zelf - van danswetenschap is hier bij ons nauwelijks sprake - haar eigen ontwikkeling moest doormaken. De eerste doctoraten in de theaterwetenschap zijn eigenlijk nog helemaal niet zo lang geleden verdedigd. Door het feit dat die studie voor een deel naar zichzelf op zoek is, heeft ze misschien de neiging zich naar binnen te plooiën en zich in de pure theorie vast te bijten. Ik denk nog altijd dat het heel vruchtbaar zou zijn wanneer studenten theater- en danswetenschap samengebracht zouden worden in één gebouw met de opleiding voor dansers, acteurs en regisseurs. Dan zou je een logischer en organischer samengaan van die twee praktijken krijgen, een wederzijdse bevruchting. Een ander aspect in deze populistische tijd is de ontwikkeling van een anti-intellectualistische reflex tegen over én binnen de kunsten. Wanneer de wetenschap zich naar binnenplooiert en meer en meer het academisch jargon gaat hanteren, dan wordt die reflex nog versterkt. Ik ben altijd heel erg bezig geweest met het zoeken naar de brug tussen theorie en praktijk.

*Leidt een studie Theaterwetenschap op tot dramaturg?*

Nee. Om een goede dramaturg te worden hoef je niet noodzakelijk theaterwetenschap te hebben gestudeerd. Je moet wel heel veel theater zien, dat is alleszins nodig. Je moet het repertoire kennen, de theatergeschiedenis induiken. Je moet de voorgeschiedenis kennen, naar de wortels kijken, weten waar het allemaal vandaan komt. Maar ik kan me voorstellen dat je vanuit een andere, brede opleiding daar ook toe kunt komen. Ik zat een tijd geleden aan tafel met drie mensen die de opleiding dramaturgie gevolgd hadden aan het RITS, een afdeling die aan die theaterschool ondertussen al lang verdwenen is. Ik was de enige die dramaturg geworden was, vanuit een heel andere opleiding. De anderen waren criticus, muziekproducent op de radio en producent van culturele programma's op de televisie geworden. Wat je studeert is één ding, wat je daar dan mee doet is nog iets anders. Op de een of andere manier voed je in de eerste plaats jezelf op. Je studententijd is vooral de periode waarin je als een spons zoveel mogelijk materiaal moet absorberen, waarin je je oriënteert en uitzoekt wat jou wel en niet interesseert. Voor een heel groot stuk bouw je jezelf op. Als je in je opleiding een paar bevlogen professoren tegenkomt, of die nu wiskunde geven of wat dan ook, is dat eigenlijk veel belangrijker dan dat je netjes tussen de lijntjes je vakje leert. Dramaturgie is niet zomaar een vakje. Het vraagt om de ontplooiing van een heel brede waaier. In de productie 'Die Siel van die Mier' van Josse De Pauw, zijn we met z'n allen in het leven van de termieten gedoken. Daar krijg je geen voorbereiding voor als dramaturg. In het theater kan je zowat alles tegenkomen.

*Een wetenschappelijke opleiding leert je hoe je met informatie moet omgaan.*

Ze leert je hoe je een historische bron moet behandelen, waar je dingen kan vinden. Maar verder heeft het werken als dramaturg veel te maken met het opbouwen van een reservoir. Dat kan je niet doen door te beginnen met het lezen van alle auteurs van wie de naam met de letter 'a' begint; dat doe je al werkend. Je moet open staan, geïnteresseerd zijn, nieuwsgierig zijn. Het is so wie so een ontzettend boeiend werk. Voor 'Die Siel van die Mier' heb ik bijvoorbeeld beelden van die termieten gezocht, ik ben naar het natuurwetenschappelijk museum geweest en heb daar mensen ontmoet die al hun hele leven gepassioneerd met termieten bezig zijn; dat is toch fantastisch. Of je zoekt informatie over een auteur en ziet dat hij ook nog over andere onderwerpen heeft geschreven. Zo bouw je het op. Daarom ga ik altijd nog veel liever naar bibliotheken dan dat ik op internet zoek: die boeken kan je vastpakken, erin bladeren. Verder moet je veel voorstellingen en films bekijken, muziek beluisteren, gesprekken voeren, reizen.... Alles wat je op je weg vindt,

kan je gebruiken. Zelfs natuurkunde en wiskunde. Ik ben zeer gefascineerd door nieuwe theorieën in de wetenschap en hoe die doorwerken in andere delen van het maatschappelijke leven, ook in de kunsten.

Ik heb mijn werk, nooit als 'werk' kunnen beschouwen. Als ik naar huis ga, loopt het gewoon door. Daarom ook is het werkelijk een continuüm, een met passie beleden continuüm.

*Marianne van Kerkhoven in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)  
Brussel, interview afgenomen in april 2004 en geactualiseerd in mei 2005*