

# Van de kleine en de grote dramaturgie

1.

De aanleiding voor dit artikel was oorspronkelijk de behoefte te reageren op Bart Meulemans tekst Bericht aan de dramaturg: opkrassen! (in De Witte Raaf<sup>1</sup>) – en de hem van weerwoord dienende standpunten van Kurt Melens (in De Vlaamse Gids<sup>2</sup>) en Hildegard de Vuyst<sup>3</sup>. In de lange tijd tussen het schrijven of verschijnen van deze teksten en het schrijven van dit artikel drongen echter andere behoeften meer op de voorgrond; het is vooral de ondertussen gewijzigde maatschappelijke context (de oorlog in Kosovo, de nakende verkiezingen, de zich steeds meer commercieel en promotioneel profilerende podiumsector, enzovoort) die er mij toe noepen de vraag naar de plaats van de dramaturg in ‘de kleine dramaturgie’, zoals beschreven door Meuleman, te verbinden met de zoektocht naar de plek van de dramaturg in ‘de grote dramaturgie’. ‘De kleine dramaturgie’ is voor mij het dramaturgische werk dat zich rond een concrete productie situeert, ‘de grote dramaturgie’ zou men in algemene en wellicht te vage bewoordingen kunnen omschrijven als het dramaturgische werk waardoor het theater gestalte geeft aan zijn maatschappelijke functie. Andere vragen kwamen voor mij dus op de voorgrond. Welke draden verbinden het dagelijkse theaterwerk met een groter geheel? Welke band bestaat er tussen de positie van de dramaturg in afzonderlijke producties en zijn taken in de huidige maatschappelijke context in het algemeen en in de podiumkunsten in het bijzonder?

2.

Vanuit mijn eigen praktijk als dramaturg, een praktijk die zich totnogtoe hoofdzakelijk afspeelde binnen het Kaaitheater, kan ik me op geen enkele manier herkennen in de dramaturg als ‘theorie-ambtenaar’, zoals hij door Bart Meuleman werd beschreven. Bij geen enkele van de voorstellingen waaraan ik meewerkte werd er uitgegaan van een vooraf vaststaand concept dat door de regisseur bedacht en dan door een dramaturg verder gestoffeerd en voltooid zou worden. ‘Betekenis’ zou in deze werkwijze van bij het begin aanwezig zijn en niet al werkende ontstaan. Het dramaturgiemodel dat Meuleman naar voren schuift, lijkt me erg Duits en ook ouderwets. Over dat soort van dramaturgie wil ik het hier dan ook niet hebben. Ik weet wel dat de strijd tussen een procesmatige werkwijze in het theater en een artistieke methode

---

<sup>1</sup> De Witte Raaf, september-oktober 1998

<sup>2</sup> De Vlaamse Gids, september-oktober 1998

<sup>3</sup> Paradoxen en dubbelzinnigheden, Etcetera 68, 1999

die alles van meet af aan wil controleren nog niet beslecht is; ook de strijd tussen een hiërarchisch gestructureerd theater en een theater dat de emancipatie van de speler voorstaat is nog volop aan de gang; en natuurlijk ben ik voorstander van een ‘permanente dramaturgie’ – zoals Meuleman die benoemt – waarin de totale groep van medewerkers als geheel drager is van de inhoud die zij wil meedelen; deze ‘permanente dramaturgie’ is immers artistiek vruchtbaarder omdat zij de inbreng (de kennis, de verbeelding, de methode, de techniek, enzovoort) van alle artistieke medewerkers aan een productie samenbalt.

3.

Meuleman stelt vast dat andere kunsten het zonder dramaturg kunnen stellen. Elke artistieke praktijk ontwikkelt een aantal functies naargelang van de behoeften die zich tijdens het werk voordoen. Uitgeverijen nemen lectoren in dienst: zijn zij niet te vergelijken met dramaturgen, of – wanneer het jonge schrijvers betreft – met mentoren? In de plastische kunst wordt bij het organiseren van tentoonstellingen een beroep gedaan op een curator: is hij te vergelijken met een regisseur, die een montage maakt van en een concept waarin een reeks bestaande werken hun plaats vinden? Elke kunstenaar zoekt zich wel een ‘interlocuteur’, iemand met wie hij omtrent zijn werk in gesprek kan treden, iemand met wie hij ‘wrijvingen’, ‘fricties’ kan aangaan die de creatie ten goede komen: die iemand kan zijn beste vriend zijn, zijn dramaturg, zijn lector, zijn curator, enzovoort, soms zelfs zijn producent of opdrachtgever, alhoewel bij deze laatste twee het moeilijker wordt de artistieke intenties en de ‘economische’ belangenmotieven van elkaar gescheiden te houden. In het beste geval bestaat er een grote affiniteit, een ‘eensgezindheid’ én een discussiebasis tussen de artiesten, de producent en de dramaturgische functie, ook al valt het vaak moeilijk te omschrijven wat nu wel de inhoud is van die affiniteit.

Productieomstandigheden en -voorwaarden bepalen mee het product: deze moeten zo veel mogelijk in handen van de kunstenaars zelf liggen. Hugo de Greef (Kaaitheater, Humus 2): ‘Zodra je een organisatie laat bepalen hoe een kunstenaar zijn werk moet organiseren, ben je verkeerd bezig.’ In feite moet er een permanent gesprek aan de gang zijn tussen kunstenaar, producent en dramaturg. Het gaat in de eerste plaats om de authenticiteit van de artiest, die weliswaar gekleurd wordt door de omstandigheden waarin hij werkt, maar zowel organisatie als dramaturgie moeten in dienst staan van de kunstenaar(s).

4.

De dramaturgische functie – al dan niet gelokaliseerd in de persoon van een dramaturg – is altijd wel in een of andere vorm aanwezig in de kunsten. Er is altijd dramaturgie, ook al is er geen dramaturg. Of er echt een personage van doen is dat dramaturg heet, is een bijkomstig probleem. Jan Joris Lamers: ‘Met dramaturgie zijn we altijd bezig, ook als we er niet mee bezig zijn. (...) Als je ’t eenmaal weet, zie je ’t overal. (...) Het is een continuüm. (...) Een gesprek dat altijd doorloopt.’ (Theaterschrift 5-6, Over dramaturgie). Een gesprek niet alleen over een of meerdere producties, maar ook een gesprek tussen de producties, een gesprek omtrent het theater in het algemeen én omtrent het theater als factor in de maatschappelijke werkelijkheid.

Janine Brogt zei in het vorige nummer van Etcetera: ‘Ik ben lang niet dezelfde dramaturg bij de diverse producties.’ Deze uitspraak omtrent de ‘fluctuerende’ functie van de dramaturg kan ik enkel beamen. Elke creatie heeft haar eigen orde; het materiaal (zowel in mensen als in artistieke bouwstenen) ‘dicteert’ als vanzelf een specifieke werkverdeling. Toen er zich bij het werken aan Ward Comblez. He do the life in different voices en Het kind van de smid een intense artistieke dialoog ontwikkelde tussen Josse de Pauw en Peter van Kraaij, was een dramaturg overbodig. Dan trek je je als ‘huisdramaturg’ terug op de achtergrond, en beperk je je tot de functie van eerste lezer/toeschouwer, die ‘weet heeft’ van de intenties van de makers en ze kan toetsen aan het eindresultaat. Het gaat immers om het zoeken naar de meest vruchtbare situatie waarin een creatie zich kan ontwikkelen, niet om het verdedigen van het eigen hachje als dramaturg.

5.

In die groepen die een ‘permanente dramaturgie’ voorstaan, omdat zij geloven in de emancipatie van elke artistieke medewerker, bestaat een groot deel van hun praktijk precies uit dramaturgisch werk (lezen rond de tafel, samen vertalen, analyseren van de teksten, opdat elke acteur zoveel mogelijk drager wordt van het geheel van de inhoud voor hij op de scène stapt). Soms doen zij een beroep op een dramaturg en soms niet. Waarom werken bijvoorbeeld de Roovers en ’t Barre Land wél met een dramaturg en Stan, Dito’Dito en Maatschappij Discordia niet? Omdat de eersten in respectievelijk Jef Aerts en Ellen Walraven een ‘organische’ dramaturgische gesprekspartner gevonden hebben en omdat bij de tweeden de sterk aanwezige dramaturgische functie een andere personele invulling krijgt. Waarom zou er na het hiërarchische model, zoals Meuleman het beschrijft en verwerpt, opnieuw één enkel ander model

moeten bestaan, namelijk dat van het collectief dat alle functies – ook de dramaturgische – samen invult? Is ‘velerlei modellen naast elkaar’ niet veel spannender? Ivo van Hove die in Het Zuidelijk Toneel met dramaturgen werkt en heel wat van de inhoudelijke gegevens vooraf – voor hij aan de repetities begint – met hen doorneemt, maar wiens eerste dramaturg misschien wel scenograaf Jan Versweyveld is; Guy Cassiers die in het ro theater een bonte artistieke staf rond zich uitbouwt met wie hij de belangrijkste artistieke beslissingen neemt, Dood Paard dat als triumviraat functioneert, 't Barre Land dat meestal als collectief werkt maar er soms een regisseur bij vraagt, Maatschappij Discordia waar de leden – al zo lang samen – door de jaren heen een subtiele werkverdeling hebben ontwikkeld, enzovoort.

6.

Je kan onmogelijk de-dramaturg-van-iedereen zijn. Aan de basis van elke dramaturgische samenwerking ligt een artistieke ontmoeting. Als het niet ‘klikt’ tussen dramaturg en regisseur/choreograaf (maar ook tussen dramaturg en producent, tussen dramaturg en de andere artistieke medewerkers), als er geen wederzijds vertrouwen omtrent het artistieke materiaal is, heeft het geen zin aan het werk te beginnen. De keuze van/voor een dramaturg moet van de kunstenaar uitgaan; het creatieve proces heeft geen baat bij een ‘opgedrongen situatie’. Die artistieke ontmoetingen moet je koesteren, want ze zijn zeldzaam...

Als een dramaturg functioneert binnen een werksituatie die gewonnen is voor een ‘permanente dramaturgie’, dan is hij een volwaardige partner in het artistieke proces. En toch blijft hij mijns inziens een ‘dienende’ functie vervullen: zijn werk is immers overal en nergens zichtbaar. Jan Joris Lamers: ‘Dramaturgie gaat over verbindingen. In de meest autoritaire vorm wordt de regisseur over het algemeen gezien als een generaal. De dramaturg is dan natuurlijk de verbindingsofficier die overal contacten heeft, ook met de geheime dienst.’ (Theaterschrift 5-6, Over Dramaturgie, p. 285). Hij is de verbindingsofficier tussen de beginideeën en het eindresultaat van een voorstelling, tussen de verschillende producties van eenzelfde maker, tussen de medewerkers aan een project, tussen de productie en de maatschappelijke taken van het theater, enzovoort. Dramaturgie is geen te lokaliseren activiteit, maar het is wel én een praktijk én een bewustzijn, ‘un état d’esprit’. Een dramaturg is tevens, zoals de – vorig najaar overleden – dramaturge Mira Rafalowicz (zij was een vaste medewerkster zowel van Joseph Chaikin als van Gerardjan Rijnders) het uitdrukte, ‘de luis in de pels’.

7.

Wat mij wel stoort in de tekst van Bart Meuleman is de anti-intellectualistische reflex die aan de basis van zijn betoog lijkt te liggen. In zijn discours brengt hij opnieuw een scheiding aan tussen de emotionele, intuïtief werkende artiest en de rationeel denkende, wetenschappelijk ingestelde intellectueel (en in dit ‘kamp’ hoort dan volgens hem de dramaturg thuis), terwijl er in het verleden binnen het Vlaamse theater precies strijd gevoerd is om het intellectuele gehalte van dit theater te verhogen. Bovendien werd er sinds het begin van de jaren ’80 binnen dit theater een gevecht aangegaan om de kloof tussen het theoretische en het praktische, tussen het artistieke en het intellectuele, tussen verstand en gevoel, tussen spel en gedachte, tussen denken en voelen te overbruggen. Bart Meuleman ziet de dramaturg in de eerste plaats als ‘een hoofd’, terwijl er in dit vak zoveel subtiel gevoelswerk aan te pas komt. De dramaturg vertegenwoordigt ergens een tussenpositie tussen theaterwetenschap en theaterpraktijk; hem doen verdwijnen wil zeggen: de brug tussen die twee onmogelijk maken; wil zeggen: opnieuw scheiden in plaats van verbinden.

Ik heb het grensgebied tussen theorie en praktijk altijd fascinerend gevonden, omdat ik steeds het gevoel heb gehad dat beide op een organische wijze bij elkaar hoorden, maar dat we dat verband op een bepaald moment in de geschiedenis van het menselijke bedrijf zijn kwijtgespeeld en dat het een belangrijke taak van dit ogenblik is om die eenheid tussen theorie en praktijk te herontdekken.

Het uitgesproken verlangen dit tussengebied af te tasten functioneert zowat als een vliegwiel in mijn professionele bedrijvigheid. Dit verlangen wordt bovendien blijvend gevoed door de overtuiging dat de praktijk voorrang heeft op de theorie: het denken kan niet los gezien worden van het praktische bedrijf, het heeft zijn wortels in de materiële werkelijkheid. Maar de relatie tussen theorie en praktijk is ook een ‘dubbele’, dialectische verhouding; aan de ene kant bepaalt het (materiële) zijn het bewustzijn; aan de andere kant bepalen de ideeën die wij in ons hoofd hebben de wijze waarop wij de wereld zien en waarop wij dan ook in die wereld handelend gaan optreden.

8.

Wat de kunstpraktijk betreft moet hieraan een uit de ervaring voortkomende constatering worden toegevoegd: in een praktische bezigheid komt op een bepaald moment de behoefte aan de oppervlakte om – in de eerste plaats simpelweg – te gaan beschrijven wat men doet. Zo kan men stellen dat het dansboekje van Maria van Bourgondië, waarin de passen van de toenmalige hofdansen beschreven werden, een van de eerste danstheoretische geschriften is

die wij kennen. Tegelijkertijd bevat dit beschrijven, naast zijn evident belang voor de overlevering, ook een ‘vastlegend’ karakter. Neerschrijven wat je doet, is het legitimeren, bevestigen. In het menselijk bedrijf is er een voortdurend spanningsveld aanwezig tussen het openlaten en het vastleggen van een praktijk; de behoefte aan vastleggen heeft alles te maken met die andere behoefte van het doorgeven van het geleerde, het ervaren. Theorie is voor mij in de eerste plaats niets meer of niets minder dan een bewustwording van wat men doet in de praktijk; bewustwording/theoretisering die dan daarna opnieuw in de praktijk geïnvesteerd kan worden.

Het gevecht tussen vastleggen en openlaten is een goed gevecht op voorwaarde dat het keer op keer wordt aangegaan. Het begrijpen van deze dialectiek is fundamenteel voor de dramaturgische functie.

9.

Wellicht zijn er vandaag vanuit de praktijk van het theaterbedrijf zelf nog bijkomende redenen waarom de aanwezigheid van een dramaturgische functie noodzakelijk is. Precies die groepen die een vorm van ‘permanente dramaturgie’ voorstaan, vertonen de behoefte om aan de essentiële dialectiek van het theater, namelijk de dialectiek tussen fictie en werkelijkheid, een andere invulling te geven. Het primaat van ‘het doen alsof’ wordt vervangen door het primaat van ‘de materialiteit van het ogenblik’, van de realiteit van het hier en nu. Het theater gaat de strijd aan met de mediatisering en fictionalisering van de werkelijkheid en vraagt van zijn publiek dus ook een houding die deze veranderde wijze van communiceren begrijpt. Elke vernieuwende kunstenaar heeft bovendien af en toe het verlangen om de communicatie met zijn publiek op te schorten. Het is de taak van de dramaturg om op voorzichtige wijze tussen te komen om enerzijds die stilte te respecteren en anderzijds te helpen ze te doorbreken. Het is ook zijn taak het publiek te helpen bij het ontwikkelen van een bereidheid om bepaalde codes te aanvaarden of om mét de theatermakers op zoek te gaan naar nieuwe codes.

10.

In dit licht en vooral in dat van de steeds veranderende maatschappelijke context, lijkt de nood aan uitspraken binnen een ‘grote dramaturgie’ urgenter te worden. Als levende, zich in het hier en nu voltrekkende kunst, als discipline die zich rechtstreeks tot zijn toeschouwers als denkende individuen kan richten, kan het theater een band ontwikkelen met de politieke actualiteit, met een kritische reflectie op de werkelijkheid. Naast de maatschappelijke realiteit

moet ook de eigen realiteit van de podiumsector zelf tot onderwerp worden van de kritische praktijk. Vandaag schrijft de podiumsector zich meer en meer in in een commercieel consumptief kader, waarin imagebuilding, promotie, enzovoort, meer doorwegen dan het artistiek project, dan de eerlijke intenties of de politieke stem van de makers. Bijna alle teksten die wij vandaag vanuit theaters ontvangen zijn promotionele, zichzelf legitimerende berichten; geschriften waarin een grondige dramaturgische reflectie tot uitdrukking wordt gebracht verdwijnen meer en meer van het toneel.

Meer dan ooit is er nood aan kritische reflectie die het werk van artiesten vandaag duidt in zijn maatschappelijke en zijn culturele context; meer dan ooit heeft de wereld behoefte aan nuancering van standpunten, aan bewustmaking omtrent de bestaande paradoxen en tegenstellingen, aan een andere kijk op de werkelijkheid. Kunstenaars kunnen ons helpen de wereld te lezen, zijn complexiteit te ontcijferen. Een van de middelen die hen daarbij ter beschikking staan is gebruik te maken van de dramaturgie in alle verschillende vormen die deze kan aannemen.

**Deze tekst verscheen in Etcetera 68, 1999.**