

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 *Et cetera*: 'Ik ben lang niet dezelfde dramaturg bij de diverse producties.' Deze uitspraak m.b.t. 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 b.v. 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, nl. 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, enz.

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 m.b.t. 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 m.i. 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, enz. 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 opnieuw zeggen: scheiden i.p.v. 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 ergens in de loop der eeuwen, op een bepaald moment in de geschiedenis van het menselijke bedrijf zijn kwijtgespeeld en dat het een belangrijke taak van dit moment is om die eenheid tussen theorie en praktijk te herontdekken.

Het uitgesproken verlangen dit tussengebied af te tasten functioneert zowat als een vlieg-wiel 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 i.v.m. overlevering, ook een 'vastlegend' karakter. Neerschrijven wat je doet is het legitimeren, bevestigen. In het menselijk bedrijf is er een voortdurend spanningsveld aan-