



# HAMAMCI

EEN HEDENDAAGSE DRAMATURGIE ALS LIMINALE RUIMTE  
TUSSEN THEATERTHEORIE EN THEATERPRAKTIJK

Alice D'hondt





VRIJE  
UNIVERSITEIT  
BRUSSEL

Alice D'hondt  
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte  
Studiegebied Taal- en Letterkunde

## **HAMAMCI**

EEN HEDENDAAGSE DRAMATURGIE ALS LIMINALE RUIMTE  
TUSSEN THEATERHEORIE EN THEATERPRAKTIJK

Proeve ingediend voor het behalen van de graad van  
Master in de Taal- en Letterkunde (Nederlands en Engels)

Promotor: Dr. Prof. Ronald Geerts  
Co-promotor: Dr. Klaas Tindemans

Academiejaar: 2018-2019

*Ik verklaar plechtig dat ik de masterproef, "Hamamci: Een hedendaagse dramaturgie als liminale ruimte tussen theatertheorie en theaterpraktijk", zelf heb geschreven.*

*Ik ben op de hoogte van de regels i.v.m. plagiaat en heb erop toegezien om deze toe te passen in deze masterproef.*

DATUM

NAAM + HANDTEKENING

## ABSTRACT

This thesis is the result of an ethnographic research where theatre practice was observed in a participatory manner. From January through June 2019 I worked together with Ali Can Ünal, a master's student directing at the RITCS School of Arts. His graduation project encompassed a theatrical investigation, in which I assumed the role of dramaturg. The goal was to bring theatre theory and practice – and the two respective schools in Brussels – closer together. For the creation of our performance, we adopted a recursive strategy or work-in-progress method. In this paper, I reflect upon the creative process of our performance, which was given the title *Hamamcı*. The main focus is the possible roles of a dramaturg within contemporary theatre practice.

Key words: new dramaturgy, collective dramaturgy, postdramatic theatre, work-in-progress method, liminality

## WOORD VOORAF

‘COLLABORATION IS THE NEW COMPETITION!’

Het is een mantra die in de businesswereld steeds vaker herhaald wordt. Maar ook in de academische wereld zou mijns inziens nog meer de nadruk op samenwerking mogen liggen. Zelfs een universiteit, die bovenal een ontmoetingsplaats zou moeten zijn, een plaats waar kennis en inzichten gedeeld worden, kan soms een eenzame plek zijn. Hoewel samenwerken wordt gestimuleerd in groepswerken blijven de overgrote meerderheid van de opdrachten en de verwerking van informatie op een universiteit meestal een strikt individuele aangelegenheid. Dat is tot op zekere hoogte noodzakelijk, opdat elke student zich kan ontplooien, bepaalde vaardigheden en inzichten kan verwerven en zich kan ontwikkelen als onafhankelijk, kritisch individu. Bovendien studeer ik literatuur en stoelt de communicatie tussen een boek en haar lezer niet ook op intimiteit, op de persoonlijke band die tijdens de leeservaring tussen een werk en een individu wordt opgebouwd?

Maar wat dan met dat andere belangrijke aspect van mijn studie, een discipline die ik gedurende de jaren steeds meer naar voren heb geschoven en die ook in mijn eigen onderzoek centraal staat, namelijk theater? Het theater is bovenal een collectieve aangelegenheid. Ook hier staat de communicatie tussen het werk en haar ‘lezer’ centraal. Die lezer, in dit geval een toeschouwer, wordt echter voortdurend omringd door andere lezers. De individuele beleving wordt ingebed in een collectieve ervaring. In het hier en nu van de opvoering verbinden de individuen zich tot een heterogeen publiek dat samen iets beleeft.

Met het oog op deze verbinding, die in theater een erg belangrijke rol speelt, besloot ik voor mijn thesis ook een samenwerking aan te gaan. Hiervoor zocht ik toenadering tot Ali Can Ünal, masterstudent regie aan het RITCS. Voor onze beider masterproeven sloegen wij de handen in elkaar. Het afstudeerproject van deze theatermaker-in-wording hield een theatraal onderzoek in waarvan het resultaat in maart en in juni aan een publiek getoond zou worden. Tijdens het maakproces van deze voorstelling – die na maandenlang werken *Hamamcı*<sup>1</sup> gedoopt zou worden – nam ik de rol van dramaturg op mij. Door deze samenwerking trachtten we theatertheorie en theaterpraktijk, alsook de twee respectievelijke opleidingen in Brussel, dichterbij elkaar te brengen. In een samenleving die vaker competitie stimuleert dan samenwerking gingen wij op zoek naar verbinding.

---

<sup>1</sup> Het Turkse woord ‘Hamamcı’ betekent zoveel als ‘badmeester’, de meester van het Turkse badhuis of de hamam. Het woord wordt uitgesproken als /hamamdʒə/.

Mijn masterproef positioneert zich met andere woorden op een grensgebied: tussen de individuele en de collectieve waarneming, tussen theorie en praktijk. Het veld van de dramaturgie is hiervoor uitermate geschikt aangezien ook de dramaturg vaak als een bruggenbouwer wordt beschreven. Aan de hand van mijn eigen prille bevindingen in de dramaturgische praktijk wil ik theorie en praktijk aan elkaar aftoetsen en trachten te verzoenen.

Een woord van dank voor iedereen die betrokken was bij dit fantastische experiment is hier meer dan op zijn plaats. In het bijzonder wil ik de volgende mensen bedanken:

- Mijn twee promotoren, Ronald Geerts (VUB) en Klaas Tindemans (RITCS), die deze samenwerking tussen theatertheorie en -praktijk mogelijk maakten.
- De verschillende coaches en mentoren die ons tijdens de repetities van *Hamamcı* met raad en daad bijstonden. In het bijzonder een dikke merci aan Bart Capelle, Johan D'Hollander en Dirk Verstockt.
- Alle mensen van Campo. Bedankt voor de fantastisch mooie werkplek, de ondersteuning, de gastvrijheid en de lekkere – soms erg nodige – koffie.
- En natuurlijk 'Team Hamamcı'. Bedankt aan iedereen die zijn steentje bijdroeg aan deze productie, in het bijzonder Ali Can Ünal, Yanu Schepens, Seppe Brouckaert, Jeppe Heyvaert, Nathalie Moisan, Niels van Uden, Barbara T'Jonck en Sigi Van Roy. Bedankt, merci, thank you en teşekkür ederim voor de geweldige samenwerking.

## INHOUDSOPGAVE

### WOORD VOORAF

'Collaboration is the new competition!'	6
---	---

<b>INHOUDSOPGAVE</b>	<b>8</b>
----------------------	----------

<b>INLEIDING</b>	<b>10</b>
------------------	-----------

Van theorie naar praktijk naar theorie (en terug)	11
---	----

Een verantwoording van de verantwoording	12
--	----

Een 'liminale' zone?	15
----------------------	----

<b>DEEL 1 EEN POSTDRAMATISCH STRESSSYNDROOM</b>	<b>18</b>
---	-----------

1.1 Postdramatisch theater	19
----------------------------	----

1.1.1 Tekst	21
-------------	----

1.1.2 Ruimte	22
--------------	----

1.1.3 Tijd	22
------------	----

1.1.4 Lichaam	23
---------------	----

1.1.5 Media	24
-------------	----

1.2 Postdramatische dramaturgie	27
---------------------------------	----

1.2.1 Een nieuw vocabularium	27
------------------------------	----

1.2.2 Kleine en grote dramaturgie	29
-----------------------------------	----

1.2.3 Dramaturgie van de toeschouwer	30
--------------------------------------	----

1.2.4 Recursieve maakprocessen	31
--------------------------------	----

1.2.5 Naar een dramaturgische praktijk	33
--	----

<b>DEEL 2 EEN ONVOLTOOIDE GEBOORTE</b>	<b>36</b>
--	-----------

2.1 Organische dramaturgie	41
----------------------------	----

2.2 Narratieve dramaturgie	55
----------------------------	----

2.3 Evocatieve dramaturgie	65
----------------------------	----



<b>DEEL 3</b>	<b>EEN DRAMATURGIE VAN DE RUIMTE</b>	72
3.1	Een scenografie voorbij de scenografie	73
3.2	Een hernieuwde autonomie van objecten	79
3.3	De hamam als liminale zone	85
3.3.1	De verschillende tussenzones	85
	<i>Tussen realiteit en verbeelding</i>	85
	<i>Tussen micro- en macrokosmos</i>	87
	<i>Tussen grote en kleine verhalen</i>	88
	<i>Tussen mens en gebouw</i>	93
	<i>Tussen oost en west</i>	98
	<i>Tussen afwezigheid en aanwezigheid</i>	99
	<i>Tussen leven en dood</i>	103
3.3.2	Een wedergeboorte?	105
<b>CONCLUSIE</b>		108
	Van praktijk naar theorie naar praktijk (en terug)	109
<b>BIBLIOGRAFIE</b>		116

# INLEIDING

---

*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.*

(Van Kerkhoven 2002: 201)

## VAN THEORIE NAAR PRAKTIJK NAAR THEORIE (EN TERUG)

Er bestaat in het theater een kloof tussen de theorie en de praktijk. Althans zo lijkt het vaak. Hoewel de twee 'op een organische wijze bij elkaar' horen, zijn we het verband tussen beide uit het oog verloren en is het van het grootste belang om de 'eenheid tussen theorie en praktijk te herontdekken.' Zo schrijft Marianne Van Kerkhoven in haar essay 'Van de kleine en de grote dramaturgie' (1999). Van Kerkhoven wordt ook vandaag nog door velen beschouwd als de belangrijkste dramaturge voor het hedendaagse Vlaamse theater. In haar werk slingert zij voortdurend heen en weer tussen de theorie en de praktijk en in die beweging lijkt te gebeuren wat zij voor ogen had: de grenzen tussen beide vervagen.

Hoewel het artikel intussen al twee decennia oud is, blijft het ook vandaag een belangrijke taak om theatertheorie en theaterpraktijk dichter bij elkaar te brengen. De dialoog tussen theorie en praktijk is immers nooit voltooid. Bovendien zijn de twee wederzijds afhankelijk. Josette Féral, professor aan de theaterafdeling van de Universiteit van Québec, beschrijft de verbanden tussen theorie en praktijk dan ook als 'een geldstuk waarvan de twee zijden, zeer verschillend en toch onverbreekbaar verbonden, een enkele entiteit vormen.' (Féral 1994: 79) Dat is wat ik met deze masterproef wil aantonen. Dit werk is een poging om de kloof tussen theorie en praktijk een beetje te dichten. Of net om grondig te bevragen of die kloof in werkelijkheid wel bestaat. En zo niet, waarom zijn velen daar dan van overtuigd?

Er bestaat niet zoiets als dé theorie of dé praktijk. Een alomvattende, wetenschappelijke theorie van theater is onmogelijk. Elke theatertheorie is per definitie fragmentair. 'Er bestaan slechts theorieën en praktijken.' (Féral 1994: 65) Deze theorieën deelt Féral op in twee soorten. Enerzijds zijn er de analytische theorieën die uit observatie vertrekken en kennis beogen: 'meer te weten komen, de voorstelling beter begrijpen' (Féral 1994: 71). Deze analyse kan zowel op inductieve als op deductieve wijze worden uitgevoerd. Dat betekent dat respectievelijk de beweging van praktijk naar theorie of vice versa wordt gemaakt. Anderzijds zijn er de productietheorieën, die vaak dichter bij een methodologie aanleunen dan bij echte theorie. Deze theorieën 'willen niet beter leren begrijpen maar beter leren doen' (Féral 1994: 75). Het belangrijkste verschil tussen beide is dat de analytische theorieën theater als product beschouwen terwijl de productietheorieën theater als proces zien.

Op het einde van ons overzicht vragen we ons nochtans af of de twee theoretische hoofdlijnen die we vermeld hebben [...] elkaar niet zouden kunnen ontmoeten, van gedachten wisselen en elkaar wederzijds verrijken. (Féral 1994: 77)

Dat is ook wat ik in deze thesis tracht te verwezenlijken. In mijn onderzoek betreed ik zoveel mogelijk de ‘theoriepraktische of praktijktheoretische zones’ (Féral 1994: 77) waar gestelde vragen hun oorsprong vinden in de praktijk, maar de antwoorden te vinden zijn in de dialoog tussen theorie en praktijk. Aan de hand van mijn eigen (prille!) ervaringen wil ik op de theaterpraktijk reflecteren. Ik verrichtte een etnografisch onderzoek waarbij de praktijk op participatieve wijze bestudeerd werd. Data verzamelde ik via dagboeken, video’s, foto’s, ... Deze ervaringen probeer ik te verbinden aan bestaande – inductieve en deductieve – analytische theorieën. De theorie zie ik in navolging van Marianne Van Kerkhoven niet als vaststaand precedent, maar als een ‘bewustwording/theoretisering die dan daarna opnieuw in de praktijk geïnvesteerd kan worden’ (Van Kerkhoven 2002: 202). We krijgen te maken met een voortdurende pendelbeweging. Van theorie naar praktijk naar theorie (en terug).

## **VERANTWOORDING VAN DE VERANTWOORDING**

De ideale positie om theorie en praktijk te verbinden is die van de dramaturg. Het woord stamt af van het Oud-Griekse *dramatourgos*; een samenstelling van *drama*, wat oorspronkelijk niet meer betekende dan ‘actie’, en *tourgos*, wat ‘werk’ of ‘compositie’ betekent. (Romanska 2015: 43) Een dramaturg – in de originele betekenis van het woord – is dus de instantie die instaat voor de compositie van de actie. Wanneer we aan een hedendaagse dramaturg zouden vragen wat dramaturgie voor hem of haar inhoudt, is het antwoord echter nooit zo simpel. Veranderingen die in de laatste decennia plaatsvonden in de theaterpraktijk zorgen ervoor dat de dramaturg een nieuwe positie wordt toebedeeld. Door de opkomst van het postdramatische theater, een theater waarin de tekst of het drama niet langer centraal staat, breidt het veld van dramaturgie zich uit ver voorbij tekst en dramatische actie. In het postdramatisch theater wordt niet alleen de klassieke visie op drama maar ook het begrip dramaturgie opengebroken.

De regisseur, de acteur, de scenograaf of de techniker, aan niemand in het theater wordt zo vaak gevraagd wat precies de inhoud van zijn vakgebied is als aan de dramaturg. Wat dramaturgie precies inhoudt, blijft een interessante vraag die mij al vaak gesteld is geweest en die ik zelf ook al vaak gesteld heb. Meestal volgen hierop alleen hele lange antwoorden. Toch gaan dramaturgen het definiëren niet uit de weg. Integendeel, net doordat er niet langer een duidelijke afbakening is van hun werkveld lijken dramaturgen de noodzaak te voelen dramaturgie voortdurend te definiëren en te verantwoorden. Sterker nog: deze constante verantwoording van het belang van dramaturgie lijkt een wezenlijk deel uit te maken van de taak van een dramaturg. In die zin is dramaturgie een geprivilegeerde positie toebedeeld. Dramaturgie krijgt de kans zich voortdurend te herdefiniëren en heruitvinden.

Dramaturgie per se bestaat niet. Wat is een dramaturg zonder produktie? Iedere voorstelling, ieder project is een nieuw, nog nooit beleefd/geleefd avontuur zonder regels. De regels worden al werkend bedacht. En mijn plek als dramaturg daarbinnen is iedere keer anders, iedere keer nieuw. Vaak onvoorspelbaar. (Rafalowicz 1994: 135)

Elke nieuwe praktijk of elk nieuw project ontwikkelt haar eigen werkwijze en theorie. Omgaan met de onvoorspelbaarheid en onzekerheid van het vak is niet altijd even gemakkelijk, maar het maakt integraal deel uit van het proces. Meer nog: het kan zelfs een grote drijvende kracht zijn in een creatieproces. Onzekerheid, twijfel, niet-goed-weten-waar-we-precies-mee-bezig-zijn kunnen eenmaal geaccepteerd net constructief zijn. Zo wordt een open ruimte gecreëerd waarbinnen alles nog mogelijk is. Deze openheid leidt niet vaak tot duidelijke antwoorden, maar wel tot interessante vragen. En die zijn in een creatie veelal belangrijker.

‘Dramaturgy is perhaps more about daring to have doubts and about asking questions than it is about having all the answers’ (Nuyens 2012: 302), zo schrijft Anoeke Nuyens in het laatste hoofdstuk van *Listen To The Bloody Machine* (2012). In dit werk tracht zij samen met Marianne Van Kerkhoven het volledige maakproces van de voorstelling *End* van Kris Verdonck te documenteren. Nuyens was toen werkzaam als stagiaire dramaturgie en schreef – net als ik – een masterthesis over haar prille ervaringen in de praktijk. In *Listen To The Bloody Machine* beschrijft zij haar frustraties en twijfels over discrepanties tussen theorie en praktijk alsook tussen haar persoonlijke betrokkenheid en de (on)nodige wetenschappelijke afstand of objectiviteit. In haar beschrijving kon ik mezelf vaak herkennen. De twee grootste uitdagingen

bij het schrijven van deze masterproef waren ook voor mij enerzijds het vinden van een goede balans tussen eigen ervaringen in de praktijk en de uitgebreide bibliotheek aan theatertheorie en anderzijds het mediëren tussen een betrokken en een afstandelijke blik. Beide zijn overigens inherent aan het werk van de dramaturg. Wanneer Nuyens na enkele jaren in de praktijk op haar academische werk rond dramaturgie terugblijkt, merkt zij op dat ze in haar thesis al te vaak haar twijfels tracht te verbergen om een mooi afgewerkt geheel te kunnen presenteren. Deze opmerking neem ik als waarschuwing erg ter harte. Sluitende antwoorden of afgeronde conclusies moet een lezer hier bijgevolg niet verwachten. Nergens maak ik mij de illusie dat ik in deze thesis alle antwoorden zal vinden op de vele vragen die ik heb omtrent het veld van dramaturgie. Hoogstwaarschijnlijk eindig ik zelfs met meer vragen dan voordien. Wel tracht ik deze vragen beter te leren begrijpen.

Deze aanpak kunnen we verbinden aan wat in de filosofie de aporetische methode wordt genoemd. Aporieën kunnen volgens Walter Cerf het best worden beschreven als die filosofische problemen die in principe onoplosbaar zijn. Dit wil echter niet zeggen dat we deze problemen uit de weg moeten gaan. Integendeel:

[T]heir unraveling is still useful, for as some part of the issues may turn out to be soluble, their discussion will contribute to the location and diagnosis of the unmanageable remainder. Aporetics is the central business of philosophy, all too often abandoned in favor of system building. (Cerf 1979: 421)

De aporetische methode kunnen we tevens verbinden aan de maieutiek van Plato. Maieutiek betekent letterlijk ‘de kunde van de vroedvrouw’ en staat bij de meesten beter gekend als de Socratische methode. In deze methodiek worden nieuwe ideeën en inzichten verworven door middel van dialoog en vraagstelling. Door de juiste vragen te stellen helpt Socrates als een vroedvrouw zijn eigen kennis te ‘baren’. Het grote verschil met mijn werkwijze is dat de Socratische methode impliciet uitgaat van een ‘weten’ bij de vraagsteller. Mijn vragen daarentegen vertrekken heel expliciet van een ‘niet-weten’. Een antwoord of oplossing zal deze aanpak ook niet per se verschaffen. Wel helpt de aporetische methode mij hopelijk het ruime begrip dramaturgie beter te begrijpen door verschillende deelaspecten ervan te onderzoeken. Aangezien dramaturgie zich op vele vlakken ‘ergens tussenin’ bevindt, is een eerste interessant begrip in mijn poging de dramaturgische praktijk te ontrafelen ‘liminaliteit’.

## EEN 'LIMINALE' ZONE?

De term liminaliteit werd voor het eerst gebruikt in het veld van de antropologie. In zijn definitie van het begrip steunt cultureel antropoloog Victor Turner op eerder (onvoltooid) onderzoek van Arnold Van Gennep naar overgangsrutuelen. In diens definitie van *rites de passages* onderscheidt Van Gennep drie fasen. De eerste fase is die van 'separation' of afzondering. Het subject wordt losgemaakt van zijn positie in de samenleving en komt terecht in wat Turner een 'liminale zone' noemt. Deze 'limen' (letterlijk: drempel) of 'margin' is de tweede fase van het ritueel. Tijdens de liminale fase wordt het subject – in deze fase de 'passenger' genoemd – gekarakteriseerd door ambiguïteit. Hij bevindt zich in een tussenzon, die noch de eigenschappen van zijn originele staat heeft, noch die van de toekomstige staat. In de liminale zone ontsnapt het subject aan het classificerend systeem dat voorheen zijn status en positie in de culturele ruimte definieerde. De derde fase is die van '(re)aggregation', waarbij het subject opnieuw in een relatief stabiele staat terechtkomt. Deze nieuwe positie verbindt het subject wederom aan bepaalde rechten en plichten tegenover de gemeenschap. (Turner 1969: 94-95)

De overgang van één positie naar een andere gaat vaak gepaard met een parallelle ruimtelijke beweging, zoals het openen van een deur of het overschrijden van een drempel die de prerituele/preliminale en de postrituele/postliminale zone van elkaar scheidt. (Turner 1982: 25)

In *From Ritual to Theatre* (1982) verbindt Turner zijn opvattingen betreffende rituelen en liminaliteit eveneens met het theater. In dit werk introduceert hij tevens een tweede term: 'liminoïde'. Het suffix *-oïde* is afkomstig van het Griekse *-eidos*, wat zoveel betekent als 'gelijkend op' of 'zoals'. Liminoïde fenomenen lijken dus op liminale fenomenen zonder daarom echt liminaal te zijn. (Turner 1982: 32) Het liminoïde kunnen we beschouwen als een geïndividualiseerde vorm van liminaliteit, logerukt uit haar context van *rite de passage*. Ook liminoïde fenomenen kunnen een collectief effect teweegbrengen. Dit omdat ze meestal afstammen van een liminale 'voorouder'. Toch zijn ze veel idiosyncratischer dan liminale fenomenen. Liminale fenomenen maken deel uit van de maatschappelijke structuur, terwijl liminoïde fenomenen zich ontwikkelen in de marge van de maatschappij. Om deze reden hebben ze meestal een meerduidelig, fragmentarisch en experimenteel karakter en gaan ze vaak gepaard met een sociale kritiek. (Turner 1982: 52-55)

Het hedendaagse theater zouden we zowel liminaal als liminoïde kunnen noemen. 'The solitary artist *creates* the liminoid phenomena, the collectivity *experiences* collective liminal symbols.' (Turner 1982: 52) De toeschouwers vormen samen een publiek en het theater brengt bij hen een collectief effect teweeg. In het hier en nu van de opvoering verenigen de individuen zich tot een heterogeen publiek dat samen iets beleeft. Die 'heterogeniteit' is echter een belangrijk aspect dat we niet mogen vergeten. Om deze reden spreekt regisseur en dramaturg Eugenio Barba steevast van toeschouwers in plaats van een publiek. In navolging van theatervernieuwer Jerzy Grotowski argumenteert Barba dat een acteur steeds voor elke individuele toeschouwer moet spelen in plaats van voor een publiek. Die laatste term impliceert immers een sociologische abstractie van de psychologie van de massa die het onafhankelijke kritische potentieel van ieder individu ondergraaft. (Barba 2010: xix)

Het theater (re)presenteert geen 'collective representations' waar symbolen een gemeenschappelijke intellectuele en emotionele betekenis dragen voor alle leden van de groep. Elk individu staat in voor haar eigen betekenisvorming. In die zin is het hedendaagse westerse theater dus eerder liminoïde. Waar de symbolen in een liminale ervaring een objectief-sociaal effect ambiëren, brengen liminoïde ervaringen een meer persoonlijk-psychologisch effect teweeg. (Turner 1982: 54) Hoe dan ook, liminoïde of liminaal, het theater bevindt zich steeds in een tussenzone: tussen echt en niet echt.

In de laatste jaren van zijn werkte Turner nauw samen met Richard Schechner. Deze pionier in het gebied van performance studies bouwt voort op Turners opvattingen omtrent liminaliteit en theater om de liminale status van de performer te beschrijven. Elke symbolische actie op de scène wordt gekarakteriseerd door wat Schechner een 'dubbele negativiteit' noemt. Deze antistructuur kan op algebraïsche wijze worden weergegeven als 'not (me ... not me)'. De performer is in de symbolische actie tegelijkertijd 'niet zichzelf' ('not me') en 'niet niet zichzelf' ('not not me'). Hij of zij kan dus nooit echt zichzelf zijn op de scène maar kan evenmin volledig ontsnappen aan zichzelf. Tijdens de 'workshop/rehearsal/ritual process' transformeert de performer van 'zichzelf' naar 'niet zichzelf' en van 'niet zichzelf' naar 'niet niet zichzelf'. Tijdens het werkproces betreedt de performer een liminale tijd en ruimte die hem of haar in staat stelt de zone tussen 'niet zichzelf' en 'niet niet zichzelf' te betreden. (Schechner 1985: 111-113) Hoewel de nadruk bij Schechner veeleer op performance ligt, geldt dezelfde dubbele status ook voor de acteur in het theater.



Schechner benadrukt het procesmatige karakter van zowel ritueel als performance/theater. Eerder dan de positie van de buitenstaander, zoals de antropoloog of het publiek, wil Schechner de positie van de performer of theatermaker innemen. Het creatieproces is belangrijker dan het eindproduct. Training, workshop, repetitie en voorstelling vormen de verschillende stappen in het ritueel. Het is dit rituele proces dat de directe communicatie tussen het theater en haar publiek mogelijk maakt. (Schechner 1988: 157)

Ook hedendaagse dramaturgie zouden we in dergelijke liminale zone kunnen situeren. Op vele vlakken vormt dramaturgie een 'zone tussenin'. In de laatste decennia wordt het begrip dramaturgie bovendien volledig opengebroken. Een dramaturg wordt vaak omschreven als bruggenbouwer. Tussen theorie en praktijk. Tussen kunst en wetenschap. Tussen maker en toeschouwer. Tussen afstand en actief engagement. Tussen tekst en context. Tussen de scène en zaal. Tussen het theater en haar publiek. In het eerste hoofdstuk van deze thesis bespreek ik deze hedendaagse visie op dramaturgie. Centraal staan hier de omwentelingen in het theater sinds de opkomst van het postdramatische theater en de impact ervan op dramaturgie.

In het tweede hoofdstuk bespreek ik uitgebreid het maakproces van onze eigen creatie, die uiteindelijk de titel *Hamamcı* zou krijgen. Ik probeer te reflecteren op de verschillende posities die ik als dramaturg in het geheel innam door het proces op te delen in drie grote lijnen, met name de organische, narratieve en evocatieve dramaturgie. Deze drie soorten dramaturgie ontleende ik aan regisseur en dramaturg Eugenio Barba.

In het derde en laatste hoofdstuk zoom ik specifiek in op de dramaturgie van de ruimte. Ik bespreek het belang van scenografie voor het hedendaagse theater en in het bijzonder voor *Hamamcı*. Ook de ruimte in onze creatie bevindt zich op veel vlakken ergens in een grensgebied en kunnen we dus karakteriseren als liminaal. Ik bespreek de verschillende tussenruimtes die we voor de voorstelling onderzochten. In tegenstelling tot het tweede hoofdstuk, waar vooral het werkproces centraal staat, probeer ik hier zowel het onderzoek alsook het (voorlopige) eindresultaat te behandelen.

Ten slotte tracht ik op basis van mijn eigen ervaringen in en reflecties op de productiedramaturgie een conclusie te formuleren. Hoe kan ik na dit project theorie en praktijk met elkaar in verband brengen? Welke rol speelt liminaliteit hierin? Kan ik onze creatie *Hamamcı* – die zich op verschillende manieren in een liminale zone positioneert – in verband brengen met het liminale gebied van de dramaturgie?

## **DEEL 1**

# **EEN POSTDRAMATISCH STRESSSYNDROOM**

---

DRAMATURGIE IN POSTDRAMATISCHE TIJDEN

## 1.1 POSTDRAMATISCH THEATER

In Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic Theatre* (1999) wordt een hedendaags theater beschreven waarin tekst niet langer als (enige) uitgangspunt wordt genomen. In het theater is vandaag geen sprake meer van een hiërarchische verhouding tussen tekst en andere theatrale tekens zoals licht, geluid, beeld, beweging, enzovoort. 'Ook met betrekking tot de vraag welk materiaal wél en welk níét gebruikt mag worden, overschrijdt men vandaag in theater en dans alle grenzen: alles mag.' (Van Kerkhoven 2002: 29) Verschillende tekensystemen worden simultaan ingezet in een theatervoorstelling en in de samenwerking van die verschillende tekens ontstaat een belevenis die bovenal zintuiglijk en multidimensionaal is.

Theater is per definitie een multidimensionaal gegeven. Het combineert verschillende zintuiglijke prikkels. Voorstellingen maken meestal gebruik van optische (zien) en auditieve (horen) tekens, maar kunnen ook olfactorische (ruiken), haptische (voelen) of gustatorische (proeven) tekens verwerken. Het grote verschil tussen een dramatisch en een postdramatisch theater is dat in het laatste geval die verschillende prikkels niet langer in functie staan van een coherente narratieve dramaturgie. (Lehmann 2006: 168) Eerder dan een lineair verloop, dat in het traditioneel dramatisch theater centraal staat, wordt het hedendaagse theater bovenal gekarakteriseerd door simultaneïteit. Verschillende tekens en media werken gelijktijdig samen 'as musical phrases in a rhythm, as elements of a scenic image collage' (Lehmann 2006: 168).

Vandaag ontstaat er stilaan een nieuwe vorm van narrativiteit, die – verrijkt door de vruchtbare weg of omweg van het postmodernisme – een nieuwe methode vindt om verhalen te vertellen: via een complexe, niet-lineaire structuur of binnen een situatie van gelijktijdigheid. (Van Kerkhoven 2002: 53)

Niet alleen worden verschillende tekens of tekensystemen simultaan weergegeven, ook bedient het theater zich probleemloos van andere media zoals literatuur, muziek, dans, beeldende kunst, cinematografie, ... In het licht van deze intermediale praktijken definieert Chiel Kattenbelt theater als een 'hypermedium' dat andere media kan integreren en toch steeds in de eerste plaats theater blijft. (Kattenbelt 2006: 32) Het theater koloniseert als het ware alles wat op de scène gebracht wordt en maakt dit tot theater. Een performatieve situatie wordt

gecreëerd waarin de media hun eigenheid behouden, maar desondanks tot theatrale tekens worden getransformeerd. (Kattenbelt 2006: 37)

Toch valt het postdramatische theater niet te karakteriseren als ‘Gesamtkunstwerk’: het ideale totaaltheater dat volgens Wagner vele (idealiter zelfs álle) verschillende kunstvormen verenigt. In vergelijking met het Gesamtkunstwerk zijn de hedendaagse vormen van multidisciplinariteit veel ‘pragmatischer, praktischer, minder ideëel, materialistischer vooral’ (Van Kerkhoven 2002: 54). Beter dan als ‘Gesamtkunstwerk’ kunnen we het hedendaags theater beschouwen als een ‘Gestalt’, zoals ook Jan Mukarovsky voorstelt. (In: Kattenbelt 2006: 31) Het geheel is meer dan de som van de componenten. Het geheel is multimodaal, multidimensionaal en multimediaal. De verschillende media blijven naast elkaar bestaan en behouden hun eigenheid, eerder dan te versmelten tot een eenstemmig geheel. Zo moeten we theater volgens Kattenbelt noch als compositorische kunst, noch als een dramatische kunst beschouwen. Het theater is ‘the stage of intermediality’: het podium voor intermedialiteit. (Kattenbelt 2006: 29) Om die reden zouden we het postdramatisch theater ‘dialogisch’ kunnen noemen. Niet in de traditionele zin van dialogen tussen personages, maar in een hedendaagse, intermediale zin: in de polyfone dialoog die ontstaat door interactie van verschillende media.

Van het multidimensionale postdramatische theater bespreekt Lehmann vijf aspecten: tekst (Lehmann 2006: 145-150), ruimte (Lehmann 2006: 150-152), tijd (Lehmann 2006: 153-162), lichaam (Lehmann 2006: 162-166) en media (Lehmann 2006: 167-174). In alle vijf aspecten wordt meer dan ooit voorheen de materialiteit benadrukt. ‘Vandaag hoort men begrippen als vorm en inhoud nauwelijks vermelden; er wordt in de eerste plaats gesproken over materiaal en de verwerking van materiaal.’ (Van Kerkhoven 2002: 29) In de materialiteit van de vijf verschillende aspecten die Lehmann bespreekt, zien we steeds zowel inhoud als vorm veruitwendigd. Beide worden door het gebruikte materiaal belichaamd.

### 1.1.1 TEKST

Onder tekst begrijpt Lehmann in het postdramatisch theater behalve het woord ook de ademhaling, het ritme en de fysieke positionering van het lichaam, die in feite voorrang hebben op het – eerst geschreven en vervolgens gesproken – woord. De lichamelijke functie van tekst verbindt Lehmann met de opvattingen van Antonin Artaud rond taal en tekst die we verzameld vinden in *Het theater van de wreedheid* (2008). De taal die in het theater gehanteerd moet worden, is volgens Artaud opgebouwd uit ‘alle mogelijk bruikbare expressiemiddelen op een toneel, zoals muziek, dans, beweging, pantomime, mimiek, gebarentaal, intonatie, bouwsels, verlichting en decor’ (Artaud 2008: 47). Het is ‘die soort van theatertaal die buiten elke gesproken taal om gaat’ (Artaud 2008: 69).

Die nieuwe theatertaal is wat Evéline Grossman in haar inleiding bij het werk het ‘discorps’ (Artaud 2008: 9) van Artaud noemt: een discours van het lichaam. Die taal wordt niet langer gedomineerd door het geschreven of gesproken woord, maar door het lichaam. De tekst is belichaamd en verwordt tot tentoongesteld object. (Lehmann 2006: 147) Door te focussen op lichamelijke gebaren en het stemgebruik van de acteur, bevraagt het postdramatische theater de functie van taal als representatie:

Instead of a linguistic re-presentation of facts, there is a ‘position’ of tones, words, sentences, sounds that are hardly controlled by a ‘meaning’ but instead by the scenic composition, by a visual, not text oriented dramaturgy. (Lehmann 2006: 146)

Overigens is het niet langer noodzakelijk doorheen tekst betekenis te communiceren van punt A (het podium) naar punt B (de toeschouwer). Eerder dan dit soort rechtlijnige communicatie stimuleert een postdramatische theatertekst communicatie in beide richtingen. (Lehmann 2006: 145) De toeschouwer maakt een wezenlijk deel uit van de betekenisgeving en staat in voor zowel betekenisreceptie als betekenisproductie. Centraal staan ontmoeting en verbinding. Tussen de zaal en de scène. Tussen het theater en haar publiek.

### 1.1.2 RUIMTE

Ook op vlak van ruimte wint het theater aan lichamelijkheid. De waarneming van ruimte in het postdramatisch theater wordt gedomineerd door wat Grotowski ‘the proximity of living organisms’ noemt. (In: Lehmann 2006: 150) Interessant in dit opzicht zijn het centripetale en centrifugale gebruik van ruimte, die beide een bedreiging vormen voor het traditionele drama. In het eerste geval wordt de afstand tussen acteurs en toeschouwers zo gereduceerd dat de fysieke nabijheid van de acteur de betekenisgeving sterk beïnvloedt. We hebben te maken met een centripetale kracht die het theater tot een moment van gedeelde energieën maakt eerder dan van overgedragen tekens. Daartegenover staat de centrifugale kracht, waarin de ruimte de waarneming overheerst, simpelweg door haar proporties of door de simultaneïteit van acties zodat een toeschouwer nooit de kans krijgt het geheel volledig te vatten.

In beide vormen wordt de toeschouwer veel actiever betrokken dan in het traditionele drama. Deze wordt ‘more or less voluntarily a co-actor’. (Lehmann 2006: 150) Door het benadrukken van de gedeelde tijdruimte van acteurs en toeschouwers die ontstaat in het hier en nu van de theatrale opvoering, krijgt de toeschouwer een belangrijkere rol toebedeeld. Hij is mede verantwoordelijk voor het theatrale gebeuren.

### 1.1.3 TIJD

Het dramatische theater eist dat haar publiek zijn dagelijkse tijd of *real time* verlaat en in plaats daarvan de *dream time* van het drama betreedt. In postdramatisch theater is het onmogelijk deze twee verschillende vormen van tijd volledig van elkaar los te koppelen. Belangrijk is niet om *dream time* en *real time* met elkaar te confronteren. In eerder werk beschrijft Lehmann deze twee vormen van tijd respectievelijk als ‘indirect gerepresenteerde tijd’ en als ‘direct gerepresenteerde tijd’. (Lehmann 1994: 271) De gerepresenteerde *dream time* wordt volgens Lehmann in de hedendaagse praktijk steeds overheerst door de gerepresenteerde *real time*. Er is een ‘impulse of presence’: het heden penetreert het theater. (Lehmann 2006: 155) Het theater ontstaat ‘live’ – een term die overigens erg belangrijk is geworden in onze huidige gemediatiseerde cultuur.

Tijd wordt het 'object van de directe ervaring'. Dit gebeurt paradoxaal genoeg door het vervormen en verwringen van de normale tijdservaring. Het is immers door een ervaring die afwijkt van 'het normale', van 'wat we gewoon zijn', dat de expliciete perceptie ervan geactiveerd/gethematiseerd wordt. (Lehmann 2006: 156) Door het uitrekken, samenballen, fragmenteren, herhalen of bevriezen van de tijd in het theater, wordt de toeschouwer actief geconfronteerd met haar eigen tijdservaring en dus ook met haar fysieke aanwezigheid in de theaterzaal.

#### **1.1.4 LICHAAM**

Hoe meer de nadruk komt te liggen op de gedeelde tijdruimte tussen scène en zaal, kortom: het live aspect, hoe meer ook de fysieke, materiële aanwezigheid van het lichaam wordt benadrukt. Het lichaam dient niet langer alleen de representatie maar presenteert bovenal zichzelf. In het postdramatisch theater vinden we een nieuwe potentialiteit om het louter 'semantische lichaam' te overstijgen. (Lehmann 2006: 162) Zoals we eerder al zagen bij Schechner is de acteur die een rol speelt 'niet zichzelf', maar kan hij ook nooit ontsnappen aan zijn eigen lichamelijke aanwezigheid. Hij is dus terzelfdertijd 'niet niet zichzelf'.

Waar het dramatische lichaam nog werd gezien als de 'drager' van het dramatische conflict, is het postdramatische conflict gesitueerd in het lichaam zelf. Dit zien we ook in lichamelijke experimenten waarin extreme situaties worden opgezocht. Rituelen en wreedheden die de grenzen aftasten van wat draaglijk is of die situaties onderzoeken die het lichaam volledig vreemd zijn, het zijn slechts enkele voorbeelden van lichamelijke extremen op de scène. Als resultaat zien we een verschuiving van de representatie van pijn naar de pijn van de representatie. Het lichaam verwordt tot levende sculptuur, ergens tussen verstijving en vitaliteit in, en confronteert de toeschouwer met zijn eigen voyeuristische blik op het lichaam van de performer. Zo kan de toeschouwer dingen of objecten opnieuw naar waarde leren schatten en kan de performer de objectmatige 'thing-ness' of materialiteit van het lichaam opnieuw ervaren waarvan ze zijn verveemd. (Lehmann 2006: 165-166)

### 1.1.5 MEDIA

Het meest complexe van de vijf aspecten die Lehmann vermeldt, is waarschijnlijk wel 'media'. Zoals eerder al aangehaald, kan het hypermedium theater probleemloos andere media integreren. De specifieke media waar Lehmann het hier over heeft zijn de digitale media. De artificieel gewijzigde perceptie die deze nieuwe media in de samenleving teweegbrengen, manifesteren zich ook in de esthetiek. (Lehmann 2006: 167) De integratie van digitale media kan op verschillende manieren gebeuren en kan in meerdere of mindere mate bepalend zijn voor een voorstelling. Het gebruik van nieuwe technologieën in theater, hoe minimaal ook, is volgens Van Kerkhoven nooit vrijblijvend. 'Het kan raken aan de kern van de creatie' (Van Kerkhoven 2002: 120).

Net als het theater kunnen ook digitale media gekarakteriseerd worden als hypermedia. Digitale media kunnen eveneens probleemloos andere (analoge) media incorporeren. Deze representatie van een medium binnenin een ander medium is wat Jay David Bolter en Richard Grusin in hun boek *Remediation: Understanding New Media* (1999) bestempelen als 'remediëring'. Wanneer de aanwezigheid van het oude medium zichtbaar blijft in het nieuwe medium brengt dit een gevoel van multidisciplinariteit en hypermedialiteit teweeg. (Bolter & Grusin 1999: 45-47) Dit heeft een tweevoudig effect van wat zij enerzijds 'immediacy' en anderzijds 'hypermediacy' noemen. Ten eerste tracht het nieuwe medium een soort transparante onmiddellijkheid of 'immediacy' te bereiken. De ervaring is immersief: de lezer/kijker/gebruiker/... wordt zoveel mogelijk ondergedompeld in de belevenis zonder dat de aandacht naar het medium zelf uitgaat. Gemedieerdheid wordt zoveel mogelijk ontkend en de ervaring leunt zo dicht mogelijk aan bij de realiteit. Deze directheid of onmiddellijkheid wordt echter bemoeilijkt door het technische apparaat dat wordt gehanteerd. De gebruiker wordt steeds in contact gebracht met de interface, die de virtuele inhoud medieert, concretiseert en materialiseert en zo beschikbaar maakt voor haar gebruiker. (Bolter & Grusin 1999: 21-50) Deze expliciete confrontatie met het medium is wat zij 'hypermediacy' noemen.

Zowel in de digitale technologie als in het hedendaagse theater vinden we een vorm van remediëring die 'immediacy' en 'hypermediacy' combineert. De communicatiestructuur die aan de basis van de twee hypermedia ligt, is nochtans fundamenteel verschillend. Nieuwe technologieën stimuleren volgens Lehmann een virtuele interactie die gebaseerd is op een scheiding tussen actoren die de reële afstand irrelevant maakt. Theater daarentegen draait per



definitie om nabijheid en live participatie. Wanneer het theater digitale media gaat integreren, wordt de relatie tussen deelcomponenten en geheel nog ingewikkelder. Het analoge hypermedium theater integreert een digitaal hypermedium. Zo kan een zekere frictie ontstaan.

Het gebruik van bijvoorbeeld videotechnologieën in het theater leidt tot de gelijktijdige aanwezigheid van het videobeeld en de live acteur. Dergelijke constellaties brengen een spanning tussen 'live' en 'niet-live' teweeg. Ook wordt de status van 'representatie' in theater zo geproblematiseerd. In tegenstelling tot film, is het theater nooit louter representatie. Theater is volgens Lehmann eerst en vooral een antropologisch fenomeen, vervolgens een situatie en pas als laatste een vorm van representatie. Digitale media daarentegen zijn bovenal representatie. (Lehmann 2006: 171) Theater is een kunst van 'betekenen' – in de letterlijke zin van be-'teken'-en – en niet van mimetisch kopiëren of reproduceren:

A tree on stage, even if it looks very real, remains a sign for a tree, not the reproduction of a tree, while a tree in film may mean all sorts of things as a sign but is above all a photographic reproduction of a tree. (Lehmann 2006: 167)

Eender welke werkelijkheid er in het theater wordt voorgesteld, nooit kan men volledig ontsnappen aan de realiteit van het theater waarin men zich bevindt. Hoe overtuigend een fictief personage ook wordt vertolkt, steeds is onder dat personage een acteur 'van vlees en bloed' aanwezig. Ook objecten die op de scène worden gebracht, zijn altijd in hun materiële vorm aanwezig. Het simuleert geen concrete, materiële realiteit, het is een reële, materiële realiteit van de plaats, tijd en mensen die tekens in theater produceren. Theater is met andere woorden altijd belichaamd: het kan niet ontsnappen aan haar eigen materialiteit.

De zintuigelijke en lichamelijke dimensie van het theater wordt door het gebruik van nieuwe technologieën op de scène niet verminderd, maar wel verschoven of heringericht; op een nieuwe manier vorm gegeven. Ook technische creaties kunnen deel uitmaken van de materiële realiteit. Deze creaties, de digitale beelden en objecten – die vaak net van afwezigheid uitgaan – staan niet tegenover de menselijke aanwezigheid op de scène, maar bestaan ernaast. Hoe mens en technologie zich tot elkaar verhouden, hangt echter sterk af van de positie die beide innemen in de voorstelling.

In elk van de vijf aspecten die Lehmann onderscheidt, zien we een toenemende nadruk op materialiteit. Het is echter niet zo dat dit materiële aspect in theater iets nieuws is of alleen in het postdramatisch theater is te vinden. Ook in het dramatisch theater worden fictieve personages of verhalen vertolkt door reële mensen en voorwerpen op scène. Het theater kan nooit ontsnappen aan haar materiële basis. Het uitzonderlijke vandaag is dat die dubbele natuur van het theater als realiteit én fictie wordt benadrukt en bevraagd. Zo wordt de liminale status van theater als drempelgebied tussen echt en niet echt op de voorgrond geplaatst. Bovendien krijgt het publiek door het benadrukken van het hier en nu van het theater een grotere verantwoordelijkheid toebedeeld. Niet alleen voor betekenisreceptie maar ook voor de betekenisproductie is een publiek verantwoordelijk.

Intussen is het al twintig jaar geleden dat Lehmann zijn *Postdramatische Theater* publiceerde. Bovendien beschrijft het werk tendensen die we al in het theater van de jaren tachtig zien opduiken. In tussentijd heeft het theater natuurlijk niet stilgestaan. Sommige theoretici spreken vandaag zelfs van een 'postpostdramatisch' theater. Hoe dan ook zien we een verdere ontwikkeling van het postdramatische. Het openbreken van de dramatische structuur, het opheffen van de hiërarchie tussen verschillende theatrale tekens en het problematiseren van materialiteit op de scène zijn slechts enkele factoren die hebben geleid tot de intermediale en interdisciplinaire trends die we vandaag in het theater zien. Dit nieuwe theater vereist vanzelfsprekend ook een nieuwe kijk op dramaturgie.

## 1.2 POSTDRAMATISCHE DRAMATURGIE

In het licht van de vernieuwingen in het theaterlandschap van de laatste decennia hebben vele dramaturgen en theoretici de dramaturgische functie proberen (her)definiëren. Belangrijk is de ontwikkeling van een nieuw vocabularium dat die nieuwe tendensen in theater, en in het bijzonder in dramaturgie, reflecteert. Volgens dramaturg en theaterwetenschapper Erwin Jans bestaat immers een nauw verband tussen de artistieke ontplooiing en de ontwikkeling van het discours. 'Een taal krijgen, is een bestaan krijgen, een plaats om te leven, een mogelijkheid tot dialogeren, tot ontwikkeling.' (Jans 1994: 53)

### 1.2.1 EEN NIEUW VOCABULARIUM

Dit is ook de opzet van het vijfde en zesde nummer 'Over dramaturgie' van het viertalige *Theaterschrift* dat in 1994 verschijnt. Het dubbelnummer met als thema 'nieuwe dramaturgie' wil vooral een stimulans zijn om 'de discussie omtrent de natuur van het 'nieuwe theater' en de context waarin het zich afspeelt, verder te ontwikkelen' (Van Kerkhoven 1994: 33). Er wordt op zoek gegaan naar een nieuwe taal om wat in de praktijk gebeurt te kunnen vatten. Deze taal moet zich bovendien bewust zijn van 'haar fundamentele onvolmaaktheid, van de afstand die haar scheidt van haar onderwerp' (Jans 1994: 57). Een belangrijke stap in deze zoektocht naar een nieuw – onvolmaakt, onvoltooid en open – vocabularium voor dramaturgie was het symposium 'Context01: Active Pooling New Theatre's WordPerfect' dat in 1993 in Amsterdam plaatsvond. Tijdens de voorbereidingen van het symposium stelde Hans-Thies Lehmann voor een open en constant aanvulbare encyclopedie samen te stellen die enkele termen, denkbeelden en onderdelen van het nieuwe theater zou verhelderen. Onder het lemma 'nieuwe dramaturgie' wordt in deze encyclopedie het volgende geschreven:

If in the beginning dramaturgy was mainly and exclusively related to the text of the performance, in the modern theatre dramaturgy revolves in a conceptual sphere between the esthetic categories, social relations, and philosophical functions of the performance itself. (Staudohar 1994: 187)

De term dramaturgie wordt opengebrouwen en uitgerokken. Logischerwijs gaat de functie van de dramaturg in een theater waar de tekst niet langer centraal staat, zich uitbreiden naar andere theatrale tekens en tekensystemen. De verschillende tekens in het hedendaags theater zijn bovendien transformatief. Bewegingen gaan over in geluid, gebaren worden lijnen in de ruimte, het ontwerp of de scenografie functioneert als een ruimtelijke taal, enzovoort. (Staudohar 1994: 187) De belangrijkste taak voor de dramaturg in het hedendaags theater is voortdurend in de gaten te houden welke dramaturgische lijnen deze verschillende tekensystemen en tekens ontwikkelen. Deze lijnen lopen gelijktijdig door elkaar, ontmoeten elkaar, interageren, botsen, versmelten, evolueren en transformeren. Naast de verschillende deelcomponenten moet de dramaturg ook steeds het grotere geheel voor ogen zien te houden.

Hoofdzakelijk gaat het om: de bemeestering van structuren; het verwerven van een blik op het geheel; het verkrijgen van inzicht, in hoe met materiaal van welke oorsprong dan ook – beeldend, muzikaal, tekstueel, plastisch, filmisch, filosofisch, enzovoort – omgesprongen moet worden. (Van Kerkhoven 2002: 129)

De esthetische aspecten van dramaturgie worden door Irena Staudohar in de encyclopedie ook verbonden aan het sociale en het filosofische. Dramaturgie breidt zich uit voorbij de grenzen van de theaterzaal. Om deze reden introduceert performancetheoreticus Peter Eckersall de term ‘expanded dramaturgy’. Deze uitgebreide dramaturgie combineert volgens Eckersall alle literaire, ruimtelijke, kinesthetische en technische aspecten, die worden samengeweven in het web van esthetische en ideologische krachten die in het theater werkzaam zijn. (Eckersall 2006: 283) De uitgebreide dramaturgie maakt voortdurend de connectie tussen het theater en haar context. Deze verbinding benadrukt ook Marianne Van Kerkhoven in het onderscheid dat zij maakt tussen kleine en grote dramaturgie.

### 1.2.2 KLEINE EN GROTE DRAMATURGIE

De oorspronkelijke aanleiding voor de tekst 'Van de kleine en de grote dramaturgie' (1999) was een artikel van Bart Meuleman getiteld 'Bericht aan de dramaturg: opkrassen!' (1998) dat verscheen in *De Witte Raaf*. In het artikel beweert Meuleman dat een dramaturg voor het creatieproces volledig overbodig is. Het optreden van een dramaturg is niet meer dan 'een noodzakelijk geachte vorm van legitimatie en didactiek' (Meuleman 1998). In de 'intellectuele ambtenaar' (Meuleman 1998) die hij beschrijft kan Marianne Van Kerkhoven zich absoluut niet vinden. Nochtans zijn de twee het wel eens over het belang van een permanente dramaturgie waarvoor iedereen de verantwoordelijkheid draagt. 'Er is altijd een dramaturgie, ook al is er geen dramaturg.' (Van Kerkhoven 2002: 199)

De taak van de dramaturg – indien aanwezig – is meer dan alleen de 'kleine dramaturgie' die Meuleman beschrijft. Deze term gebruikt Van Kerkhoven om die dramaturgie te beschrijven die aan een specifieke productie verbonden is. Deze productiedramaturgie speelt zich echter niet af in een vacuüm maar in 'het theater en rond het theater ligt de stad en rond de stad zo ver we kunnen zien ligt de hele verdere wereld en zelfs de hemel met zijn sterren.' (Van Kerkhoven 2002: 137) De context waarin een theatervoorstelling plaatsvindt, is met andere woorden erg belangrijk voor de evolutie ervan. Dit is wat Van Kerkhoven de 'grote dramaturgie' noemt. Een productie komt pas tot leven in de wisselwerking met haar publiek en met wat zich buiten het kader van het theater – buiten de kleine dramaturgie – afspeelt. Deze grote dramaturgie kan ook beschreven worden als de maatschappelijke functie van theater.

Deze maatschappelijke functie bestaat er vaak in verbindingen te leggen. Enerzijds betekent dit – in de kleine dramaturgie – de verbinding tussen verschillende makers in een maakproces. Idealiter maken alle artiesten en producenten deel uit van een open dramaturgisch gesprek en ontstaat dramaturgie in samenspraak met alle actoren. Anderzijds is er – in de grote dramaturgie – de verbinding tussen het theater en haar context. Tussen de scène en de zaal. De voornaamste ontmoeting die in het theater plaatsvindt, is dan ook gelegen in de dialoog tussen het theater en de toeschouwer. De dramaturg mag de toeschouwer met andere woorden nooit uit het oog verliezen. Het belangrijkste aspect van de nieuwe dramaturgie is bovendien de directe aanwezigheid van 'het huidige moment' dat zich ook ruimtelijk vertaalt in de voorstelling. Dit 'hier en nu' is de interne lijn die niet alleen performers, regisseurs en dramaturgen maar ook de toeschouwers met elkaar delen. (Staudohar 1994: 187-189)

### 1.2.3 DRAMATURGIE VAN DE TOESCHOUWER

Zoals in de bespreking van Lehmanns postdramatisch theater al benadrukt, krijgt de toeschouwer vandaag een belangrijke rol toebedeeld. Op vlak van tekst, ruimte, tijd, lichaam en media plaatst het hedendaagse theater steeds het 'hier en nu' van de opvoering centraal. Hier maakt ook een publiek een belangrijk deel van uit. Een van de belangrijkste toevoegingen aan het veld van de dramaturgie is misschien wel de 'dramaturgie van de toeschouwer'. Door het moment te benadrukken, wordt de toeschouwer bewust gemaakt van het proces van betekenisgeving en van zijn of haar eigen positie hierin. Het hedendaagse theater vereist een (inter)actieve toeschouwer die mee instaat voor de betekenisproductie.

Die actieve positie van de toeschouwer benadrukt ook theatertheoreticus Marco De Marinis in zijn artikel 'Dramaturgy of the Spectator' (1987). Hierin verbindt De Marinis voor het eerst 'two terms which we are not generally used to seeing as connected' (De Marinis 1987: 100), namelijk dramaturgie en toeschouwer. Hij maakt een onderscheid tussen een objectieve en een subjectieve interpretatie van deze relatie. In een objectieve dramaturgie van de toeschouwer heeft deze een passieve rol. De toeschouwer wordt gezien als 'a dramaturgical object, mark or target for the actions/operations of the director, the performers, and, if there is one, the writer' (De Marinis 1987: 101). In de praktijk heeft de toeschouwer echter veelal een actieve functie. Zonder publiek geen theater. Slechts door een actieve betrokkenheid van de toeschouwer bereikt de performancetekst haar voltooiing: 'the performance text achieves its fullness, becoming realized in all its semantic and communicative potential.' (De Marinis 1987: 101)

Het benadrukken van de actieve rol van de toeschouwer, legt de verhoogde potentialiteit van het theater bloot. Het theater moet telkens opnieuw live ontstaan. Het is nooit voltooid. Bij elke nieuwe opvoering vindt een nieuwe ontmoeting plaats en ontstaat opnieuw betekenis. Eerder dan als een product kunnen we de voorstelling dus beschouwen als deel van het proces. Dat proces is bovendien niet lineair en werkt niet naar een einddoel toe. Elke opvoering toont slechts één van de vele mogelijkheden, een voorlopige stand van zaken, een voortdurende 'work-in-progress'. Het proces is als het ware 'recursief'.

#### 1.2.4 RECURSIVITEIT

Niet alleen in de uiteindelijke voorstelling, het ‘eindproduct’, maar ook in het creatieproces dat naar de voorstelling toe leidt, is in de laatste decennia een fundamentele omwenteling zichtbaar. Een van de belangrijkste kenmerken van de ‘nieuwe dramaturgie’ is immers de procesmatige werkwijze, waarin

[...] de betekenis, de intenties, de vorm én de inhoud van een voorstelling ontstaan tijdens het werkproces, waarbij niet zelden ook de acteurs een grote inbreng hebben door het materiaal dat zij tijdens de repetities aandragen. (Van Kerkhoven 1994: 19)

In *Een voortdurend gesprek: de dialoog van de theaterdramaturg* (2009) maakt Bart Dieho een onderscheid tussen twee verschillende dramaturgische maakstrategieën in het theater, namelijk een lineaire en een recursieve aanpak. In een lineair maakproces wordt vertrokken van een vooraf vaststaand concept, dat bestaat uit van te voren uitgewerkte ideeën en uitgangspunten. Er is een duidelijk doel waar naartoe wordt gewerkt. Het concept wordt tijdens de repetitiefase tot uitdrukking gebracht in scenisch materiaal en heeft als einddoel de uiteindelijke theatervoorstelling. ‘Typerend voor deze lineaire aanpak is productdenken in plaats van procesdenken.’ (Dieho 2009: 98)

In het hedendaags theater wordt echter niet steeds van een vooraf vaststaande premisse uitgegaan. Een puur literaire of lineaire dramaturgie is vandaag nog moeilijk te vinden, zo schrijft ook Van Kerkhoven. ‘Dramaturgie vandaag is o.a. puzzelen, leren omgaan met complexiteit.’ (Van Kerkhoven 2002: 129) Vaak krijgt het concept pas vorm tijdens het maakproces zelf. Hier staat procesdenken centraal en wordt gebruik gemaakt van een recursieve maakstrategie. De verschillende stappen in het werkproces verlopen niet teleologisch van A naar B naar C. Veeleer vraagt iedere stap in het proces om een herhaling of heroverweging van het volledige proces. Noodzakelijk is hierbij een ‘permanente (her)conceptualisering’ (Dieho 2009: 104). De achterliggende visie is beweeglijk, het concept kan ieder moment nieuwe vormen aannemen en evolueert mee met de voorstelling. Deze voorstelling wordt bovendien niet gezien als een eindpunt waar naartoe wordt gewerkt, maar eerder als ‘onderdeel van het maakproces, het toont “work-in-progress”, een voorlopige stand van zaken’ (Dieho 2009: 101).

Ook Marianne Van Kerkhoven is een fervent verdediger van de work-in-progressmethode. In de meeste hedendaagse theaterproducties wordt immers niet langer van een vooraf bedacht concept vertrokken, maar ontstaat dit ter plaatse, 'in het repetitielokaal zelf, in een work in progress' (Van Kerkhoven 2002: 30). De work-in-progressmethode ondergraaft alle zekerheden bij de makers en resulteert zo vaak in het overschrijden van disciplinegrenzen. (Dieho 2009: 102) Multidisciplinariteit en grensoverschrijding in het hedendaagse theater, creëren tevens de noodzaak aan 'een veelheid van organisatiemodellen' (Van Kerkhoven 2002: 31). Elk nieuw project ontwerpt zijn eigen organisatievorm. Een dramaturg moet bovenal de flexibiliteit ontwikkelen om zijn eigen werkwijzen en methoden telkens opnieuw uit te vinden en vorm te geven parallel met het creatieproces van de artiest.

'In het recursieve proces wordt meer de nadruk gelegd op het moment van creëren dan op het vastleggen van het scenische materiaal.' (Dieho 2009: 102) Deze openheid wordt bij een work-in-progress doorgetrokken in de uiteindelijke voorstelling. Die toont net zoals het proces een sterke afhankelijkheid van toeval en van de 'impuls van het ogenblik'. Door het toelaten van toevalligheden, van ingevingen van het moment, van acties en reacties, krijgt ook het publiek een grotere verantwoordelijkheid toebedeeld. Betekenis ontstaat door de directe interactie met het publiek die plaatsvindt in het hier en nu. Hierdoor wordt de 'materialiteit van het moment' zichtbaar. (Dieho 2009: 104)

Dit vereist bij de dramaturg voortdurend een dubbele blik. De dramaturg moet tegelijkertijd bezig zijn met wat gebeurt en wat had kunnen gebeuren, met 'de àndere keuze' die potentieel in alle dingen/gebeurtenissen/fenomenen aanwezig blijft' (Van Kerkhoven 2002: 118). Het gaat erom 'het reeds gekende betekenisveld van het materiaal te weigeren, het gekende loslaten en zodoende het niet-weten als vertrekpunt te nemen.' (Dieho 2009: 102)



### 1.2.5 NAAR EEN DRAMATURGISCHE PRAKTIJK

Het nieuwe vocabularium en het theoretische kader omtrent kleine en grote dramaturgie, dramaturgie van de toeschouwer en recursieve maakprocessen boden mij persoonlijk net genoeg houvast om de dramaturgische praktijk binnen te stappen. De theorie had mij van tevoren immers gewaarschuwd voor de onvoorspelbaarheid van elk proces. Bovendien werd uit de eerste voorbereidende gesprekken voor ons eigen project al duidelijk dat we gebruik zouden maken van een recursieve maakstrategie. Er was geen vooraf vastgelegd eindconcept. Alles zou nog ter plekke – rond de tafel en op de vloer – moeten ontstaan.

Volgens dramaturg Norman Frisch heeft dramaturgie veel te maken met ‘het samenbrengen van de vorm en de inhoud in een werk’ of op zijn minst met ‘ze dichterbij elkaar te brengen in hetzelfde magnetische veld’. (Frisch 1994: 155-156) Zo vertrekt een proces volgens Frisch ofwel van een enorme vracht inhoud waarvoor vervolgens de juiste vorm moet worden gezocht, ofwel is er een heel duidelijk idee van de vorm en moet deze tot leven worden gewekt door inhoudelijk materiaal. Bij beide methoden is het een belangrijke taak van de dramaturg vorm en inhoud te verbinden.

Voor onze voorstelling – die maanden later de titel *Hamamci* zou krijgen – werd noch van een duidelijke vorm, noch van een afgebakende inhoud vertrokken. Er waren ideeën en er was materiaal, beide zowel vormelijk als inhoudelijk. Het meest concrete vertrekpunt was de voorgestelde ruimte waarin het theater zich zou afspelen, namelijk de Turkse hamam. Die ruimte vormde een inhoudelijk én een vormelijk vertrekpunt. Vorm en inhoud bleken in de praktijk moeilijk van elkaar te scheiden. Vormelijke aspecten van de voorstelling maakten vaak een belangrijk deel uit van de inhoud en vice versa.

Het project werd een dubbele zoektocht. Enerzijds was er de recursieve maakstrategie, die de scène tot laboratorium maakte: het theater als experimenteerruimte waarbinnen alles nog mogelijk is. Anderzijds was er de zoektocht naar een concrete invulling van de dramaturgische functie. Welke rol kan een dramaturg in dergelijk proces spelen? Voortdurend trachtte ik te mediëren tussen een betrokken en een afstandelijke blik. De dramaturg fungeert immers als een hypothetische eerste toeschouwer die de voorstelling als buitenstaander te zien krijgt, maar die ‘tegelijkertijd weet genoeg heeft van wat zich in de binnenwereld afspeelt, om én geroerd te kunnen worden door én geëngageerd te zijn in datgene wat gebeurt’ (Van

Kerkhoven 2002: 127). De positie van de dramaturg is gesitueerd ergens tussen het publiek en de makers, tussen de zaal en de scène.

De grootste uitdaging was dan ook voldoende afstand te bewaren. Ik was van even dicht betrokken bij het proces als de regisseur, acteurs, techniekers en scenografen. Ons doel was hetzelfde. En toch had ik, vooral in het begin van het proces, vaak het gevoel dat ik nog veel meer de positie van 'buitenstaander' moest innemen om mijn werk 'als dramaturg' te kunnen uitvoeren. Misschien was ik te veel beïnvloed door de vele dramaturgen die zichzelf als 'outside eye' definiëren: de eerste proefpersoon van het experiment, de eerste toeschouwer die van buiten naar binnen kijkt.

In een zelfinterview getiteld 'From Dramaturgy to Dramaturgical' (2010) schrijft interdisciplinair theaterregisseur en -theoreticus Janez Jansa echter dat deze interpretatie van dramaturg als 'outside eye' vandaag achterhaald is. In zijn artikel maakt Jansa tevens een onderscheid tussen 'dramaturgie' en 'het dramaturgische'. De afgebakende en geïstitutionaliseerde rol van de dramaturg noemt hij de dramaturgie. Het dramaturgische daarentegen is een versnipperde activiteit die zich manifesteert in verschillende elementen van de creatie en dus volledig geïntegreerd wordt in het werkproces, de methode en de relaties.

Als de dramaturgie een wezenlijk deel uitmaakt van het theater, waarom zou de dramaturg zich dan niet middenin het creatieproces mogen bevinden? Dit was een vraag die ik mij regelmatig stelde. In plaats van een echte afstand te bewaren onderzocht ik manieren om op een erg betrokken manier mijn blik te 'herstarten' tijdens repetities. Dit betekende vaak even vergeten welke gesprekken of materialen er aan de basis lagen van een scène en gewoon kijken. Dit kijken gebeurde alsnog op een betrokken manier. Ook de toeschouwer is in het theater immers geen 'outside eye'. Hij/Zij maakt wezenlijk deel uit van het theater en is in het hier en nu van de voorstelling ook van dichtbij betrokken. Als dramaturg was het dus eerder belangrijk om de materialiteit van het moment te aanvaarden en het theater telkens opnieuw te laten ontstaan dan om echt een afstand te bewaren.

Vaak betekende dit het al gekende los te laten en met de ogen dicht in het diepe te springen. Tijdens het creatieproces van *Hamamci* was het soms moeilijk om die onzekerheid en twijfel toe te laten. En toch was het op de momenten dat we daarin slaagden dat er werkelijk iets ontstond. Ook de duidelijke afbakening van de verschillende productierollen lieten we langzamerhand los. De regisseur kwam op de scène te staan. Een acteur regisseerde. Techniekers en scenografen bedachten en creëerden scènes. In het werkproces vervaagden op

haast onmerkbare wijze de grenzen tussen de verschillende functies en disciplines. Bovenal werd *Hamamci* een collectieve creatie. En de dramaturg? Die was in iedereen gelokaliseerd. Dramaturgie was immers een voortdurende dialoog geworden waar het volledige team een belangrijk deel van uitmaakte. Ook wanneer we het niet over de dramaturgie hadden, ging het over de dramaturgie. In het volgende hoofdstuk wil ik dat collectieve dramaturgische werkproces graag meer in detail bespreken.

**DEEL 2**

**EEN**

**ONVOLTOOIDE**

**GEBORTE**

---

HET RECURSIEVE MAAKPROCES ONDER DE LOEP

Dit hoofdstuk, 'Een onvoltooide geboorte', levert verslag van het recursieve creatieproces van *Hamamci*. De voorstelling zelf beschouw ik als wezenlijk deel van dat proces. De cursieve teksten zijn enkele dagboekfragmenten van tijdens de repetities die ik selecteerde om dit proces beter te kunnen duiden. Al te veel subjectiviteit vermijden was hier niet alleen verschrikkelijk moeilijk – op het randje van onmogelijk – maar ook zinloos. Sommige keuzes in theater worden gemaakt omwille van hele pragmatische en praktische overwegingen en materiaal ontstaat vaak door toevalligheden, door intuïtie en buikgevoel. Vele momenten uit het creatieproces kan ik niet rationeel verklaren. Een dramaturg bestaat niet alleen uit een hoofd – hoewel sommige traditionele theorieën omtrent dramaturgie dit zouden kunnen doen vermoeden – maar ook uit een hart, een buik en een lichaam. Dit benadrukt Christel Stalpaert in 'A Dramaturgy of the Body' (2009). In haar essay beargumenteert zij dat dramaturgie niet alleen een overbrugging betekent van theorie en praktijk, van doen en denken, van kennis en gevoel maar ook van geest en lichaam. Dit Cartesiaanse onderscheid is in het theater niet productief. Theater – en dus dramaturgie – is een multisensoriaal gegeven en overschrijdt de grenzen van lichaam en geest.

De vele metaforische beschrijvingen van dramaturgie doen vermoeden dat een dramaturgisch proces in de praktijk niet steeds in woorden uit te drukken is. En toch is dit wat ik in deze masterproef tracht te doen. Ik ben dus bij voorbaat al in mijn opzet gefaald. Maar dit falen, deze confrontatie met de onvoorspelbaarheid en irrationaliteit van theater en de ondefinieerbaarheid van de dramaturgische functie maakt wezenlijk deel uit van de praktijk. Wie een iets 'objectievere', 'wetenschappelijkere' of 'meer academische' kijk op het proces wil, mag de cursieve delen gerust overslaan. Ook in de rest van dit verslag kan ik u echter weinig objectiviteit garanderen.

---

### *De voorgeschiedenis*

*In juni 2018 maakte ik kennis met Ali Can Ünal wanneer ik op toevallige wijze plotseling onverwachts meespeelde in zijn bachelorproef regie voor het RITCS. Ze waren daar nog op zoek naar iemand die een uur lang heel stil kon liggen, volledig ingegraven in drie ton zand, om op het einde als verrassingseffect ook nog vijf minuutjes mee te spelen. Een van de acteurs dacht merkwaardig genoeg aan mij. Het was slechts een paar dagen voor de première toen ik het team kwam vervolledigen. Een wilde gok zowel aan hun kant als aan mijn kant. En daar lag ik dan, vijf avonden lang, een uur lang onder het zand. Over deze voorstelling, Maquette 1/18 getiteld zal ik het hier niet te uitgebreid hebben. Wel wil ik duiden dat dit het moment was dat ik voor de eerste maal nadacht over toekomstige samenwerkingen met Ali. (Ik had elke avond onder dat zand dan ook veel tijd om na te denken.) Toen ik enkele maanden later hoorde dat voor de masterproef aan de VUB de mogelijkheid bestond om een samenwerking aan te gaan met een masterstudent van het RITCS, was de keuze in mijn hoofd al snel gemaakt. En gelukkig was het niet echt een uitdaging om ook Ali te overtuigen deze uitdaging aan te gaan. Hij was, net als ik, vooral nieuwsgierig naar hoe zoiets in zijn werk zou gaan. Opnieuw een gok langs twee kanten. Maar ditmaal wel een berekende gok op basis van een korte maar boeiende ervaring.*

---

In *On Directing and Dramaturgy* (2010) reflecteert Eugenio Barba voor het eerst op zijn eigen leven en werk. Het boek is echter veel meer dan een persoonlijk verslag van Barba's ervaringen. Het levert een erg bruikbaar theoretisch kader voor de dramaturgische praktijk. Barba betreedt hier de 'theoriepraktische' of 'praktijktheoretische' zones die Josette Féral beschouwt als gulden middenweg tussen analytische en productietheorieën. Het werk beoogt tegelijkertijd kennis of theorie en 'know how', eerder verwant aan methodologie en praktijk. In dit werk maakt Barba een onderscheid tussen drie soorten dramaturgie.

Eerst en vooral is er de 'organische' of 'dynamische' dramaturgie, ook wel dramaturgie van de acteur genoemd. Hier draait het vooral om het exploreren en samenweven van de ritmes en de fysieke en vocale acties van de acteurs die de toeschouwers op zintuiglijke wijze affecteren. Ook kostuums, objecten, muziek, geluid, licht en ruimtelijke aspecten maken deel uit van de organische dramaturgie. Ten tweede is er de 'narratieve dramaturgie', door Barba ook wel beschreven als dramaturgie van de regisseur. Deze narratieve dramaturgie bestaat uit alle elementen van de voorstelling die de toeschouwer stimuleren tot betekenisgeving. Personages, verhalen, teksten, acties en iconografische elementen dragen hiertoe bij. Ten slotte onderscheidt Barba nog de 'evocatieve' dramaturgie: de resonantie van de voorstelling in de toeschouwer zelf. In tegenstelling tot de twee andere dramaturgieën kan deze dramaturgie niet op voorhand gepland of vastgelegd worden. Alle onopzettelijke en verborgen betekenissen die de toeschouwer uit de voorstelling distilleert vormen samen de evocatieve dramaturgie. Het is een doel dat niet per se in elke voorstelling bereikt wordt.

Deze drie dramaturgieën komen grotendeels overeen met drie grote lijnen die ik in het maakproces van *Hamamcı* heb ervaren. Hoewel ik deze hieronder voor de efficiëntie als drie afgeijnde delen van het proces zal presenteren, liepen de verschillende dramaturgieën in werkelijkheid vaak door elkaar. Door een recursieve maakstrategie te hanteren vereist elke stap in het proces immers een heroverweging van het volledige proces. Toch kunnen we de focus in drie delen in ons werkproces aan de drie respectievelijke dramaturgieën van Barba verbinden.

---

### *De eerste samenkomst*

*Ergens in een cafeetje aan het station van Gent-Sint-Pieters spreek ik af met Ali om het voor de eerste maal over ons toekomstige project te hebben. Ik probeer “de ideale dramaturg” te spelen en stel vooral veel vragen. Veel ‘Wat?’ en ‘Hoe?’ en ‘Waarom?’ Ook het ‘Wanneer’ en het ‘Waar’ komen ter sprake. In maart is een eerste toonmoment gepland in de Nijverheidskaai in Brussel. Daar tonen we onze ‘work-in-progress’. In juni tonen we de verdere ‘progress’ van dit ‘work’ in Campo Nieuwpoort in Gent. We maken enkele praktische afspraken. Het wat, hoe en waarom zijn nog veel minder duidelijk. Er is geen concreet beeld van waar we precies naartoe werken. Wel is er een ruimtelijk vertrekpunt: de hamam. Daarnaast zijn er ideeën. Véél ideeën! Veel materiaal om te onderzoeken, zowel vormelijk als inhoudelijk. De eerste ontmoeting verandert onopgemerkt in een enthousiaste brainstormsessie die resulteert in een enorm web van thema’s, gedachten en inspiratiebronnen en in negen pagina’s volgekrabbeld met ‘dingen die we koste wat kost moeten onderzoeken’. Ondanks het feit dat er geen afgebakend beginconcept is, beginnen de eerste hele vage lijnen zich ergens in de verre verte af te tekenen. De grootste uitdaging wordt die lijnen, dat web, die warboel aan informatie, te ontwarren en door de bomen het bos te proberen zien. Of liever: door het water de zee.*

---



## 2.1 ORGANISCHE DRAMATURGIE

De organische dramaturgie of acteursdramaturgie refereert volgens Barba zowel aan de individuele bijdrage van de acteur als aan wat deze vertelt in de grotere structuur van organische acties, kortom: de performance. De visuele informatie die beide verschaffen, heeft op de toeschouwer een kinesthetisch effect. Hiervoor is de nabijheid van de toeschouwer tot de actie vereist. De beweging van de acteur triggert door haar proximateit een onbewuste, interne ervaring van diezelfde beweging in de toeschouwer. Het visuele en kinesthetische zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. De organische dramaturgie verbindt verschillende componenten van de performance en transformeert deze in een zintuigelijke en kinesthetische ervaring. (Barba 2010: 23-24)

Ook benadrukt Barba het kinesthetische effect dat de ruimte op de toeschouwer heeft. De ruimte van de performance is immers nooit neutraal. Al voor er een actie plaatsvindt, bevat een ruimte een hele hoop informatie. De materiële tekens die de ruimte uitdraagt, kunnen vervolgens door de acties worden aangescherpt, verzwakt of afgewezen, maar nooit kunnen deze volledig worden ontkend of weggelaten. Een belangrijk deel van de organische dramaturgie is dus ook nagaan hoe de acties van acteurs en de ruimte elkaar wederzijds beïnvloeden. Een doeltreffende ruimte is volgens Barba een ruimte die bij de toeschouwer een dubbele waarneming stimuleert. Het is enerzijds een herkenbare ruimte (veelal een theaterzaal) maar heeft anderzijds ook de mogelijkheid zichzelf van haar reële identiteit te ontdoen. Door de organische kracht van de performance kan de reële ruimte in heel wat andere potentiële ruimtes transformeren. (Barba 2010: 45-46)

Hoewel het een interessant experiment zou zijn, wisten we vanaf het begin van het werkproces dat het omwille van praktische redenen onmogelijk zou zijn om onze voorstelling op te voeren in een echte hamam. De reële ruimte werd hoe dan ook een theaterzaal. Voor de opvoering in juni zou dat de theaterzaal van het oude Nieuwpoorttheater worden. Tijdens de work-in-progress in maart speelden we in de zuilenzaal van de Nijverheidskaai. Met deze iets koelere en meer museale ruimte gingen we bij aanvang van het maakproces aan de slag. Een eerste belangrijke stap in ons werk was de potentialiteit van deze ruimte onderzoeken.

---

*De eerste repetitie(s)*

*Een eerste kennismaking met de ruimte waarin we ons project in maart aan een publiek zullen presenteren. De 'zuilenzaal' in de Nijverheidskaai is een kleine ruimte waar zoals de naam wel doet vermoeden verschillende zuilen staan. We onderzoeken voor de eerste maal de mogelijkheden van die ruimte. Een belangrijke vraag is hoe we de intimiteit, huiselijkheid, dagdagelijksheid van de hamam kunnen gaan creëren in deze grijze, kille ruimte. Hoe kunnen we hier een hamam tot leven wekken? Voorlopig hebben we twee belangrijke materialen om mee te werken op de scène: verschillende miniatures of maquettes en een acteur. We bouwen een kleine installatie zodat we met een camera en projector al enkele maquettebeelden kunnen projecteren. Vervolgens gaan we op zoek naar de positie van de acteur in deze projecties. We doen diverse improvisaties, zoeken uit welke verhalen we zouden kunnen vertellen en welke beelden we kunnen maken. En hoe komen de projectie en het spel van de acteur samen? Terwijl de regisseur de miniatures manipuleert kijk ik naar het geheel. Daarna wisselen we om. Ook de acteur komt in deze carrousel terecht. Op organische wijze ontstaat een soort doorschuifstelsel waarin de rol van manipulator, speler en toeschouwer steeds wisselt.*

---

Toch bleven ruimte en acteur tijdens deze eerste fase van het werkproces nog vaak van elkaar gescheiden. Zo was een repetitiedag meestal opgedeeld in twee delen. Overdag hield ik me samen met Ali, de regisseur, en Yanu, de acteur die het dichtst bij het creatieproces was betrokken, veelal bezig met ruimtelijke experimenten met maquettes en projectie. 's Avonds kwamen vervolgens twee andere acteurs ons vervoegen en werkten we rond improvisatie. Tijdens de avondrepetities was het voornamelijk een zoektocht naar hoe de drie acteurs zich door middel van tekst en beweging konden positioneren ten opzichte van de ruimte en ten opzichte van elkaar. Ondertussen kreeg deze ruimte door licht en decor gradueel een steeds concretere vorm. Elke verandering in de ruimte bracht een verandering teweeg voor de acteur. De ruimte werd als het ware een motor in het creatieproces. Vaak was het de ruimte die improvisaties dreef. Zo gingen we op zoek naar de gewone, dagelijkse handelingen die de hamam van zich eiste. Wat had de hamam nodig om draaiende gehouden te worden?

De zoektocht naar deze handelingen kunnen we verbinden aan wat Barba 'reële acties' noemt. Een reële actie op de scène bekommt men door een situatie in steeds kleinere segmenten op te delen tot de uitkomst ondeelbaar wordt. Deze miniscule dynamische vorm heeft ondanks haar kleine proporties repercuties voor het hele lichaam. Een reële actie creëert een verandering in de spanning van het volledige lichaam en bijgevolg ook in de waarneming van de toeschouwer. Toch zijn deze reële acties niet voldoende om ook tot interpretatie te leiden. De dynamische logica achter de acties van de acteur kan bovendien volledig losstaan van de narratieve betekenis ervan. Een interessante strategie om deze narratieve betekenis een grotere gelaagdheid te verschaffen is insceneren van discrepanties tussen de interne logica van de acteur en wat de toeschouwer te zien krijgt.

For example, the actor had slapped someone, but the director had changed it into a caress. Although the actor moulded the dynamic design as if to caress, she kept the original tensions of striking a blow. The real dynamic information was thus retained, but appeared in a different form. The spectator's kinaesthetic sense (or empathy) recognised the dynamisms of striking a blow, but this sensorial information did not correspond to what he was seeing: a caress. (Barba 2010: 26)

---

*Tederheid en wreedheid: een lichamelijk onderzoek*

*Een element dat steeds vaker lijkt terug te keren in het gecreëerde materiaal is de spanning tussen een heel tedere en een heel wrede omgang met elkaar. In het lichamelijk contact tussen de acteurs, dat steeds belangrijker wordt, kan de meest zorgvuldige, zelfs tedere beweging ploteling omschakelen naar een brute en wrede omgangswijze. Een interessant onderzoek is het aftasten van die grens. Op welke manieren kunnen we de switch maken. Wat is het verschil tussen een plotse overgang en een graduele – soms onmerkbare – transitie? Zouden we ook een meer fluïde vorm van beide kunnen opzoeken? Kunnen we in plaats van zorgvuldige tederheid en brute wreedheid ook brute tederheid en zorgvuldige wreedheid op de scène zetten? Zo ja, welke impact kan dit hebben op de toeschouwer?*

---

Het voorbeeld dat Barba geeft van een streling met de intensiteit van een slag kunnen we linken aan het onderzoek dat wij in *Hamamcı* voerden naar het grensgebied tussen tederheid en wreedheid in lichaamstaal. In ons werkproces werden vaak domeinen van wrede tederheid en tedere wreedheid opgezocht. Zo gingen wij op zoek naar manieren om spanningen te creëren tussen de intentie van de acteur en het beeld dat een toeschouwer te zien zou krijgen. In de vermenging van tederheid en wreedheid schuilt het potentieel om bij de toeschouwer een vervreemdend effect teweeg te brengen. De onvoorspelbaarheid die de fysieke actie verwerft, kan ook de ruimte tot een onvoorspelbare entiteit maken. Hoe meer experimenten we uitvoeren naar deze wrede/tedere fysicaliteit, hoe dichter ook ruimte en acteur bij elkaar lijken te komen.

Bovendien komt de regisseur steeds vaker zijn acteurs op de scène vervoegen. Al vanaf het begin van het proces was het erg waarschijnlijk dat ook Ali in zijn eigen voorstelling een kleine rol zou spelen. De positie die hij op de scène zou innemen, namelijk die van Hamamcı of badmeester, blijkt echter een steeds prominentere plaats in te nemen in het geheel. Het is de badmeester die elke nieuwe gast verwelkomt in zijn hamam en deze op een heel lichamelijke wijze de (fysieke) regels van het huis leert kennen. Tijdens diverse improvisaties gaan we op zoek naar steeds extremere vormen van fysicaliteit. Hoe kan een vriendschappelijke schouderklop langzaam overgaan in een bedreigende slag? Zo worden de slagen steeds harder zonder daarom de vriendelijke of gastvrije intentie ervan te verliezen.

Een scène die in dit opzicht steeds belangrijker werd, was de massagescène, waar de hoofdfiguur, een vreemdeling die in de hamam arriveert, een traditionele Turkse massage krijgt. Het vertrekpunt voor de scène waren de traditionele bewegingen en aanrakingen van de Turkse badmeester. Hiermee gingen we vervolgens experimenteren. Zo onderzochten we hoe we van 'normale' of 'dagelijkse' bewegingen tot meer absurde beelden konden komen. De twee lichamen namen posities in die op het eerste gezicht onmogelijk leken. Soms leken de lichamen zelfs te versmelten tot één lijfelijke massa. Een massage veranderde geleidelijk in een acrobatische oefening om vervolgens een marteling te simuleren. Een wasbeurt veranderde plotseling in een wurggreep. Door de lichamelijke experimenten met de twee figuren – waar we ook met tekst, geluid of projectie werkten – ontstond een steeds duidelijker beeld van de onderlinge verhoudingen van deze twee centrale figuren.

---

*Veel vragen en weinig antwoorden...*

*De indeling van repetitiedagen in twee delen – overdag maquettes en scènes maken met Ali en Yanu en 's avonds repeteren met Sigi en Barbara – leek in het begin efficiënt, maar brengt nu langzaam problemen met zich mee. Natuurlijk is deze keuze voornamelijk gemaakt omwille van praktische overwegingen, omdat het planningsgewijs simpelweg niet anders kan. We kunnen er dus weinig aan veranderen. Maar op de vloer wordt dat verschil in tijd die we met de verschillende acteurs doorbrengen voelbaar. Het blijft een zoektocht naar de functie van 'die andere twee figuren' die de hamam betreden. Ali is de badmeester. Yanu is de vreemdeling die in de hamam binnenkomt. Barbara en Sigi: twee geesten die verschillende gedaantes kunnen aannemen in de hamam? Maar wat zijn die gedaantes dan? En hoe kunnen we die code duidelijk genoeg installeren voor een publiek? Hoe kunnen we het publiek genoeg context geven om te kunnen volgen zonder hen bij het handje te nemen of te veel uit te leggen? Het zijn vragen waar we voortdurend mee bezig zijn. In theorie komt er steeds meer duidelijkheid. In de praktijk blijft elk antwoord – zelfs de aanzet tot elk antwoord – zoek. Ik heb het gevoel dat een antwoord alleen maar op de vloer gevonden kan worden. Maar het is net dát werk op de vloer met alle acteurs dat ontbreekt.*

---

De twee andere figuren op de scène hebben een veel minder duidelijke functie in het geheel. Het verschil in repetitietijd met de twee duo's wordt steeds duidelijker zichtbaar in het werk op de vloer. Doordat Sigi en Barbara een belangrijk deel van de dag missen, wordt de kloof tussen hen en de rest van het team steeds groter. Er is overigens niet genoeg tijd om op de vloer met hen dezelfde vertrouwensband op te bouwen die noodzakelijk is om de fysieke proximiteit te bekomen die we tussen Ali en Yanu wel al zien. Mijn taak bestaat er in deze fase dan ook in deze kloof zoveel mogelijk te dichten. Ik probeer vaak een soort vertaler of tolk te zijn tussen de regisseur en zijn acteurs. Doordat ik me zo middenin – kopje-onder! – het maakproces bevindt, is het niet meer zo evident met de nodige afstand als eerste toeschouwer naar het geheel te kijken. Wel stelt mijn betrokkenheid mij in staat om heel persoonlijk met iedereen te werken en om ook de communicatie tussen alle betrokkenen te bevorderen. Ik probeer Barbara en Sigi zoveel mogelijk te betrekken in de dramaturgische gesprekken die meestal overdag worden gevoerd. Dit betekent vaak de regieaanwijzingen van Ali voor hen 'vertalen' en genoeg context te proberen verschaffen van wat er overdag zoal is gebeurd. Ondanks het feit dat ik niet altijd in mijn opzet slaag, heb ik toch het gevoel dat de kloof met de twee andere acteurs zo een beetje wordt gedicht.

In de laatste weken voor het toonmoment van maart werken we vaak individueel en in duo's of trio's. Terwijl Ali aan Yanu regieaanwijzingen geeft voor zijn binnenkomst in de hamam, werk ik individueel met Barbara aan haar teksten en speel daar af en toe voor regisseur. Terwijl Barbara onze technieker, Seppe, helpt de camerabeelden te optimaliseren, knutselt Ali maquettes, studeert Yanu zijn teksten in en werk ik met Sigi op de vloer. Doordat ook de regisseur op de scène staat, wordt een organische invulling van de functies des te belangrijker. Hoe verder in het werkproces, hoe meer de afgebakende productierollen van acteur, regisseur en dramaturg vervagen. De individuele posities vloeien op een organische wijze in elkaar over. De regisseur staat op scène. Acteurs regisseren elkaar. Iedereen is dramaturg.

---

### *Zoektocht naar de lijm*

*Er lijkt een discrepantie tussen de vele – vooral inhoudelijke – gesprekken rond de tafel en het werk dat op de vloer gebeurt. Ergens lijkt een soort vertaalfout tussen wat we willen vertellen en wat de scène op wordt gebracht. Rond de tafel lijkt veel meer duidelijkheid over waar we mee bezig zijn. Wanneer ik echter kijk naar wat ik op de scène zie, komt daar weinig van aan bod. Ik heb vaak het gevoel dat het mijn taak is als dramaturg die vertaalfout op te lossen. Niet per se moet ik zelf de vertaling maken, wel moet ik (samen met de rest van het team) de ideale omstandigheden zien te vinden om een vertaling überhaupt mogelijk te maken. Maar ik tast voorlopig – net als alle anderen heb ik het gevoel – nog volledig in het duister. Het voelt alsof we te vaak afwijken van de essentie of de kern van waar we mee bezig zijn. Misschien omdat niemand echt een flauw idee heeft van wat die essentie precies zou moeten zijn? Het voelt soms alsof we puzzelstukjes in elkaar dwingen waarvan de randen allesbehalve overeen komen. En toch kunnen we niet zomaar opgeven of materialen weggooien. Want ergens is er iets dat alles met elkaar verbindt. Een soort lijm die (schijnbaar) onverzoenbare stukjes bijeenhoudt. Als we erin slagen hiervan de bestanddelen te vinden, komen we er. (Het is alleen die gedachte die ervoor zorgt dat alles en iedereen hier niet in duizend brokjes uit elkaar valt.) Niet dat we per se ons publiek een afgewerkte puzzel moeten voorschotelen, verre van zelfs. Wel moeten we zélf min of meer een zicht krijgen op het geheel – inclusief onverzoenbaarheden, tegenstrijdigheden, chaos, wazigheden, fragmenten, grote zwarte gaten, afwezigheden enzoverder.*

---



Het dramaturgische gesprek neemt steeds meer een open vorm aan. Waar Ali en ik in het begin van het proces vaak nog met ons tweeën afspraken om de dramaturgie te bespreken, wordt de dialoog nu opengesteld voor iedereen. Materiaal wordt aangereikt door iedereen die betrokken is bij het project. Scènes worden samen bedacht, uitgetoetst en ineengeknutseld op de scène en daarna gaan we hierover met de hele ploeg in overleg. Tussen het gesprek rond de tafel en het werk op de vloer lijkt echter vaak een kloof zichtbaar. De verhalen en materialen die tijdens deze open dramaturgische gesprekken worden aangebracht, staan nog ver af van wat op de vloer te zien is. Toch zijn er zeker connecties tussen de twee, al zou het voor een publiek nog gissen zijn waarin die precies zijn gelegen. Ook voor ons was het nog vaak gissen. Deze aanpak leidde soms tot chaotische, onoverzichtelijke of ronduit verwarrende werkwijzen, maar was daarom niet minder effectief. Integendeel, soms leek het dat pas wanneer we de chaos toelieten de dingen op een organische wijze konden ontstaan.

Ook Barba hecht in het maakproces een groot belang aan wanorde, een woord dat volgens hem twee betekenissen in zich draagt. Ten eerste is wanorde (met kleine letter) de afwezigheid van logica die nonsensicale en chaotische werken karakteriseert. Daarnaast bestaat echter ook Wanorde (met hoofdletter) met een eigen, interne logica die in de toeschouwer een ervaring van verbijstering opwekt en deze confronteert met wat hij (nog) niet kent. (Barba 2010: 17) Deze laatste vorm van Wanorde is een uitermate productieve vorm van chaos die de toeschouwer aanspreekt op zijn aanpassingsvermogen en bijgevolg tot nadenken aanzet. Er bestaat geen exacte methode om dit soort Wanorde in de toeschouwer op te wekken. Waar wel een methode in schuilt, is in het genereren van 'the brother of Disorder: Error' (Barba 2010: 19) Ook de fout, de vergissing of (af)dwaling, kortom: de error, is voor het theater bijzonder productief. De error is volgens Barba gesitueerd tussen regels en de afwezigheid van regels, tussen wet en volledige anarchie. Error zouden we dus kunnen karakteriseren als een liminale zone, het fluïde drempelgebied tussen twee duidelijk afgebakende zones van regelvastheid of regelmatigheid en regelloosheid.

Barba onderscheidt twee verschillende vormen van Error, namelijk de solide en de liquide Error. Deze eerstgenoemde vorm van error kan worden gemeten en vervolgens aangepast en bijgevolg opnieuw tot regel of orde worden gemaakt. De tweede soort daarentegen kan nooit volledig worden gevat. 'It behaved like a spot of damp behind a wall. It signalled something that came from far away.' (Barba 2010: 20) De liquide fout is ongrijpbaar en net om die reden is haar bestaan belangrijk. Het feit dat een scène fout aanvoelt of niet lijkt

te kloppen, is volgens Barba een teken dat er iets waardevols in schuilt. Hoe meer het materiaal tegenstribbelt, hoe meer dit aangeeft dat net daar een belangrijk aspect van de voorstelling is gelegen. 'Just the fact that they were so obviously wrong made me suspect that it was not merely foolish, but indicated a parallel path.' (Barba 2010: 20)

Beide vormen van wanorde en error kwamen in het werkproces op ons pad. Sommige materialen of scènes waarmee we op de vloer aan de slag gingen leken inderdaad tegen te stribbelen. Het moeilijkste was vaak uitmaken of dit gevoel van chaos te wijten was aan een absolute afwezigheid van logica of net aan het parallelle pad met een interne logica dat Barba beschrijft. Sommige materialen – zoals een rapnummer gebracht door Darius III over zijn halfbroer Alexander De Grote – leken in stijl zo ver af te staan van wat we tot dan toe al hadden gecreëerd dat ze volkomen onverzoenbaar waren met andere materialen of scènes. Andere tegenstribbeldende materialen wezen eerder op parallelle paden – bijvoorbeeld een beeldende scène waarin de twee douchegordijnen elk om beurt werden geopend en twee figuren in de douches afwisselend losstaande beelden maakten van eigen herinneringen. Bij deze tweede soort scènes was het vooral belangrijk dieper te graven en de ontegensprekelijke essentie of noodzaak van de scène bloot te leggen.

Vooraf het gebrek aan een afgebakende code die we bij aanvang bij de toeschouwer zouden installeren, vormde voor de work-in-progress van maart nog een probleem. Vanaf de binnenkomst wilden we graag het publiek meevoeren naar een andere, nog onbekende wereld. Wat echter de regels zouden zijn in deze nieuwe wereld wisten we nog niet. Hoe meer de ruimte door middel van decor, licht en projectie vorm kreeg, hoe beter we er ook in slaagden een eigenzinnige atmosfeer te installeren. Hoe concreter de ruimte werd, hoe groter ook de impact op de acteur. Steeds minder leek de acteur de ruimte te manipuleren en des te groter leek de omgekeerde beweging. Langzaam kwamen we in onze vertelling in een soort ritueel terecht. Maar waarheen dit ritueel ons zou voeren, bleef onduidelijk. De enige constante bleek voorlopig de ruimte, die in de voortgang van dit ritueel de touwtjes in handen had.

---

*De laatste week...*

*Weinig in mijn dagboekje geschreven deze week. Te druk. Deze week plasticen folie op onze decorstukken geplakt om de illusie van marmer te creëren, een systeem verzonnen en geknutseld om de douchegordijnen schijnbaar vanzelf open en dicht te laten gaan, maquettes gebouwd, stand-in gespeeld voor verschillende acteurs, het technisch ontwerp helpen maken, de technische doorlopen geleid, de regisseur geregisseerd en mij vooral heel erg weinig expliciet met dramaturgie beziggehouden. Natuurlijk zijn er nog steeds de gezamenlijke dramaturgische gesprekken met iedereen rond de tafel. Maar ook daar is de stress voor het eerste naderende toonmoment voelbaar. Er zijn nog veel onbeantwoorde vragen. In plaats van frustraties daarover (die er bij iedereen zeker en vast zijn) toe te laten probeer ik iedereen zo veel mogelijk te stimuleren om de sprong in het diepe te wagen. Tenslotte ontstaat theater pas voor een publiek. En misschien is het wel die ontmoeting tussen scène en zaal die ook voor ons wat meer duidelijkheid zal kunnen bieden. Er is materiaal. Er zijn scènes. Er zijn een opeenvolging en opbouw die min of meer juist aanvoelen. (Al zou ik niet kunnen zeggen waarom precies.) Waar we naar mijn gevoel voor dit tussentijdse toonmoment op moeten inzetten is op interactie, op leven(digheid), op energie en spelplezier. Want een publiek dat een voorstelling ziet waarin de acteurs zich overduidelijk amuseren is misschien net iets meer geneigd om wat in de bar te blijven plakken en te praten over wat hij heeft gezien – of wat hij net niet heeft gezien. En daaruit kunnen we volgens mij een heleboel leren.*

---

In de laatste week voor we onze creatie voor een eerste maal openstellen aan een publiek moet er nog veel gebeuren. We maken samen een keuze uit het gecreëerde materiaal en leggen een volgorde vast, die om de een of de andere reden voor iedereen juist aanvoelt. De opvoeringen worden elke dag weer een sprong in het diepe. Er zijn nog veel onduidelijkheden. Maar dit besluiten we de dag van de 'première' gewoon te accepteren. Dit is slechts een eerste fase in ons werkproces. Ook Barba houdt zich in de fase van organische dramaturgie veeleer met concrete zintuigelijke stimuli bezig dan met de betekenis ervan. 'I did not worry about the meaning. I wanted only to arrange a dance of sensory stimuli which had an impact on my nervous system.' (Barba 2010: 54) Elke acteur heeft bij Barba zijn eigen organische lijn van intenties, spanningen, ritmes, versnellingen en stops. De lijnen van de verschillende acteurs staan niet met elkaar in verband behalve door het feit dat ze zich in dezelfde ruimte bevinden. De volgende stap in onze work-in-progress was dan ook het onderzoek naar hoe al deze handelingen in de ruimte – die we als een levend organisme behandelden – samenwerken en communiceren met een publiek.

The materials were not a point of arrival for an interpretation, nor did they implement an idea or a goal previously established by the author, the director or the actor. They were the initial surge to start my director's dramaturgy: an assortment of more or less disconnected, obvious or enigmatic fragments and scenes which I had to elaborate and orchestrate into a living organism which communicated. (Barba 2010: 53)

De vertoningen in de zuilenzaal eindigden we met live geprojecteerde camerabeelden van de hoofdfiguur die dood op zijn buik ligt en op wiens rug met henna een tekst is geschreven. De woorden worden telkens voorgezegd door Hamamci, die de camera hanteert, en herhaald door het lijk. De laatste woorden die de toeschouwer te lezen en te horen krijgt zijn: 'Zes. (Zes.) Zeven. (Zeven.) Acht. (Acht.) Juni. (Juni.) Campo! (Campo!)' Het licht gaat uit. Het publiek heeft zonet een kleine trailer te zien gekregen van de potentiële voorstelling(en) die 'De terugkeer van de hamam' nog zou(den) kunnen worden.

---

*Our work-in-progress is officially in progress!*

*De laatste voorstelling van maart is sinds enkele uren geleden achter de rug. Het is al laat. Ik zou beter mijn bedje in kruipen, maar ik wil toch nog even schrijven. De work-in-progress van wat we voorlopig toch maar 'De terugkeer van de hamam' hebben gedoopt, ging woensdagavond in première. Enfin, première is een groot woord. Wel werd ons materiaal voor de allereerste keer opengesteld aan een publiek dat uit meer dan drie mensen bestond. Woensdag vrijwel iedereen laaiend enthousiast. Meestal werd dat enthousiasme echter aangevuld met de woorden: '... al heb ik er niets van begrepen'. Donderdag en vrijdag iets mindere voorstellingen. Was die première een geluktreffer? Zorgde de adrenaline van het eerste publiek misschien voor zo'n grote dosis energie dat we goed konden verbergen dat we nog steeds niet echt weten waarmee we bezig zijn? Waarschijnlijk wel. Maar toch wordt elke dag door de vele reacties een deel bevestigd van het gevoel waar we al enkele weken mee zitten: er is iets. Nu alleen nog ontdekken wat. Om het met de prachtige woorden van Geert Opsomer na de eerste voorstelling te zeggen: 'Jullie zitten op een goudmijn. Nu deze alleen nog zien te ontginnen.' Misschien een iets te groot compliment voor waar we voorlopig staan, maar toch voelt het een beetje zo. Ergens hebben we iets te pakken. Iets heel erg waardevols dat over een afgrond bengelt hebben we met twee vingers vast. Wat het is, kunnen we nog niet zien. Het is te donker daar beneden. Maar als we goed voelen, goed kijken en luisteren, kunnen we misschien wel ontdekken waar we in feite mee bezig zijn. En waarom dit werk voor ons allen zo belangrijk voelt. Maar nu misschien eerst even slaap. Even rust. Dan even reflectie. En dan weer door. Nog veel werk voor de boeg. Zwaar werk. We hebben de komende weken een mijn te ontginnen...*

---

---

*Intermezzo en back to the drawing board.*

*Het proces heeft even stilgelegen. De twee weken pauze die we zouden nemen in de paasvakantie is verlengd naar vijf weken door verschillende omstandigheden. Na de vakantie tonen de studenten van het RITCS allemaal een solo in de Bottelarij. Ook daarna is het druk. Er moeten vele praktische zaken geregeld worden. We krijgen een nieuwe productieleider. Er wordt beslist de plastieken folie met marmermotief van het decor te vervangen door echte marmeren stenen. Budgetten moeten worden besproken. Er moeten afspraken worden gemaakt met de mensen van Campo. Enzovoort enzovoort. Daarnaast zijn er in deze periode verschillende gesprekken en feedbackmomenten waarin we het met docenten, coaches, mentoren en ook studenten over onze work-in-progress hebben. Veel meer dan het voorlopige resultaat komt het werkproces ter sprake. Er wordt naar de toekomst gekeken. Waar moet dit naartoe? Voor elke vraag die we kunnen beantwoorden, komen er zo'n drietal vragen bij. Ook in verband met acteurs moet een belangrijke knoop worden doorgehakt. Door de onverzoenbaarheid van de planning van acteurs wordt het (quasi)onmogelijk om nog langer met Sigi en Barbara te werken. Wie kan Ali en Yanu op de speelvloer vervoegen? Ik had het in feite al een tijdje voelen aankomen, maar ik sta waarschijnlijk zelf mee als acteur op de scène. Een acteur, een regisseur en een dramaturg staan op scène... Het klinkt als het begin van een flauwe mop. Bestaat er zoiets als een dramaturg(ie) óp de scène? Wordt zelf meespelen een extra uitdaging? Een belemmering? Of net een bevrijding? Of misschien een beetje van alledrie? In elk geval zal een bepaalde afstand bewaren als dramaturg alleen maar moeilijker (lees: onmogelijk) worden als ook ik op de vloer sta. Het werk op de vloer lijkt bovendien steeds verder van ons af te staan. Ook nu we "officieel" weer begonnen zijn met repeteren is onze ruimte in de Nijverheidskaai getransformeerd in een heuse hout- en marmerzagerij waarin spelen onmogelijk wordt. Af en toe zoeken we een andere plek op om enkele dingen op de vloer te proberen. Maar vooral keren we terug naar de tafel. Back to the drawing board.*

---

## 2.2 NARRATIEVE DRAMATURGIE

Na de drie toonmomenten in maart is er een moment van rust en reflectie. Er moeten veel knopen worden doorgehakt. Vooral erg praktische knopen. Er vinden verschuivingen plaats bij productieleiding en acteurs. (Naast de regisseur staat nu ook de dramaturg op de scène!) In verband met decor moet heel wat worden besproken, geregeld en gebouwd. Er moeten afspraken worden gemaakt met de mensen van Campo. En binnen een paar weken verhuizen we al onze hele hamam daarheen. Het zijn allemaal praktische zaken die het artistieke proces even stil lijken te leggen. Inhoudelijke gesprekken over (de toekomst van) onze creatie lijken even een bijzaak. Ons eerste experiment is vrij succesvol verlopen. Niet dat we daarom een fantastisch toonmoment hebben neergezet. Wel hebben de eerste vertoningen ons in staat gesteld om te zien wat er ontbrak. Namelijk: een dramaturgie. Een dramaturgie die voorbijgaat aan de interne logica van de acteurs en die ook een logica creëert voor een toeschouwer. Een narratieve dramaturgie.

Hoewel de benaming van de tweede soort dramaturgie als ‘narratief’ doet vermoeden dat het verhalende of zelfs lineaire hier centraal staat, karakteriseert Barba zijn narratieve dramaturgie in de eerste plaats als associatief. De vertelling slalomt, zigzagt, springt vooruit en achteruit en dwaalt menigmaal af zoals ook onze gedachten of onze gesprekken vaak doen. (Barba 2010: 57) Het ‘narratieve’ bij Barba staat los van de traditionele betekenis in een tekst- of verhaalgebaseerd theater. Het doel is bij hem nooit één plot te creëren voor alle toeschouwers. Eerder gaat hij in zijn narratieve dramaturgie op zoek naar de ideale omstandigheden opdat iedere individuele toeschouwer zijn eigen narratief kan ontwikkelen.

Barba maakt gebruik van ‘narration-through-actions’ (Barba 2010: 88). De narratieve dramaturgie is met andere woorden dat associatieve web dat wordt geweven door de betekenissen die verborgen liggen in de acties van de acteurs, alsook die van objecten of van de ruimte. Een actie verwordt tot verhaal wanneer deze belet wordt onmiddellijk tot een conclusie te komen. In deze hedendaagse vorm van narrativiteit wordt een verhaal dus in feite gevormd door een voortdurende aaneenschakeling van *peripeteias* of keerpunten die het doen afwijken van een klassiek lineair verloop. (Barba 2010: 93)

---

### *Associatieve en narratieve dramaturgieën*

*Op vlak van dramaturgie zitten we in een soort tweestrijd verwickeld. Enerzijds neigen we steeds vaker naar de verhalende kant van het geheel. Steeds meer lijkt er van A tot Z een verhaal te ontstaan. A: Yanu komt de hamam binnen. Z: Yanu wordt vermoord. Daartussen is er een reeks handelingen die moeten worden uitgevoerd. Anderzijds is er nood aan een meer associatieve dramaturgie, waar betekenis ontstaat door contiguiteit eerder dan door causaliteit. Alles is in mijn hoofd op de een of de andere manier aan iets anders verbonden en deze verbindingen weven een complex web van associaties. Een andere toeschouwer legt dan weer andere linken en vormt andere associaties. Iedere toeschouwer krijgt een volledig andere voorstelling te zien. Sommigen zien misschien geen enkele link en vallen uit verveling in slaap. Anderen imploderen misschien bij de overdaad aan verbindingen die hun oververhitte hoofd maakt. Moelijk te voorspellen... De tijdruimte van de hamam lijkt eerder het tweede soort dramaturgie nodig te hebben. Maar dan is het belangrijk de codes van deze associatieve betekenisgeving vanaf het begin te installeren voor de toeschouwers. Langs de andere kant is er bovendien het ritueel dat in de hamam voltrokken wordt, dat in principe toch een zekere opeenvolging van stappen vereist. Moeten we hier een keuze maken? Of kunnen we de twee met elkaar verzoenen? Of kunnen we heen en weer springen tussen beide? En hoe maken we dat dan weer duidelijk aan een publiek?*

---



De acties bereiken pas hun gewenste effect wanneer ze worden samengeweven tot een textuur of performancetekst. Dit kan volgens Barba op twee manieren: door 'concatenation' (sequentiëring) of door 'simultaneity' (gelijktijdigheid). In sequentiëring kunnen acties worden gelinkt in een relatie van oorzaak en gevolg, maar eveneens als onafhankelijke acties die elk een andere parallelle progressie veroorzaken. Een causale relatie is in de sequentiëring van acties dus niet noodzakelijk. Waar sequentiëring de horizontale logica van tijd volgt, is gelijktijdigheid eerder op een ruimtelijke en verticale logica gebaseerd. Twee of meer acties vinden op hetzelfde moment plaats in dezelfde ruimte. Door deze twee principes van sequentiëring en gelijktijdigheid worden acties van de organische dramaturgie samengeweven tot een textuur: de narratieve dramaturgie.

Waar de organische dramaturgie, zoals de naam wel doet vermoeden, op een vrij spontane wijze moet ontstaan, laat de narratieve dramaturgie zich in zekere mate sturen. Om een veelvoud van verschillende mogelijke verhalen aan zijn publiek ter beschikking te stellen, gaat Barba op zoek naar wat hij zelf 'taps' noemt, 'which were the sources of what would become the performance's river with all of its tributaries.' (Barba 2010: 90) Deze 'taps' of kranen kunnen we beschouwen als de aanknopingspunten van waaruit elke toeschouwer zijn eigen associatieve netwerk opbouwt.

Belangrijk in het structureren van de narratieve dramaturgie is de montage. In het aaneenschakelen van scènes en materialen gaat Barba op zoek naar 'knots' of knopen. Deze knopen ontstaan meestal per toeval wanneer twee simultane acties elkaar tegenspreken en zo een sterk beeld van irrationaliteit doen ontstaan. Twee tegengestelden smelten samen zonder daarom hun eigenheid als tegengestelden te verliezen. Eerder dan het publiek te verwarren, streeft deze knoop naar een synthese van tegenstrijdige informatie die de toeschouwer op paradoxale wijze zintuiglijk prikkelt. Deze knoop bevindt zich niet alleen op het organische level. Idealiter creëert de knoop op een narratief niveau relaties, associaties, zinspelingen, allusies, beelden of clusters van acties die de toeschouwer leiden in zijn betekenisvorming. (Barba 2010: 98-99)

---

*Door de bomen het bos niet meer zien.*

*Er is een probleem. Er is te veel materiaal. Te uiteenlopend materiaal. Alles is op een bepaalde manier wel verbonden, dat voelen we allemaal, maar waarin die connectie precies is gelegen, blijft een groot mysterie. Hoe deze veelheid aan materiaal samenweven tot een min of meer begrijpbaar geheel? Neen. Begrijpbaar is niet wat ik bedoel. Niet per se uitlegbaar of rationeel te verklaren. Maar wel te volgen. Hoe nemen we onze toeschouwer mee in dit complexe labyrint aan materiaal zonder dat hij verdwaalt. Afwijken mag zeker. Zijpaadjes nemen en zo nieuwe dingen ontdekken. De weg even niet weten mag gerust ook. Maar verdwalen in de duisternis en bijgevolg opgeven de weg (eender welke weg) te vinden niet. De vele gesprekken rond de tafel lijken soms alles alleen maar complexer te maken. Wat willen we vertellen? Wat willen we vertellen? Wat willen we in godsnaam vertellen? Ik kan de vraag niet meer aanhoren en ik krijg hem al zeker niet meer over mijn lippen.*

---

In het werkproces van wat we na de eerste opvoeringen omdopen tot *Hamamci* slingeren we voortdurend heen en weer tussen het narratieve en het associatieve. De veelheid aan scenisch materiaal leent zich steeds minder tot een duidelijk verhaal. In plaats van een verhaal zijn er vele verhalen. Steeds vaker gaan we op zoek naar een associatieve dramaturgie om scènes en materialen te structureren. De belangrijkste link tussen deze verschillende verhalen is in de eerste plaats dat ze verteld worden in dezelfde ruimte. Dat door middel van tekst, beeld, beweging, projectie, kortom: actie. Door echter terugkerende elementen in te voegen in op het eerste gezicht losstaande verhalen, proberen we acties te clusteren. Door reïteratie trachten we een veelheid van associatieve paden te creëren die de toeschouwer via omwegen, associaties en allusies doorheen de voorstelling kunnen leiden. Het proces van betekenisgeving komt nooit tot een einde; telkens weer wordt de toeschouwer meegenomen naar eerdere stappen in het proces, terwijl ook wordt vooruitgewezen naar latere stappen. Het betekenisgevende proces is dus – net als onze maakstrategie – recursief.

Naast deze associatieve structurering kunnen we echter nooit volledig ontsnappen aan een zekere lineariteit. Ook in die richting worden we door ons materiaal gedreven. Onze creatie krijgt steeds duidelijker een rituele basis. Het ritueel dat zich in de hamam voltrekt, vereist een vaste structuur. Het bestaat uit verschillende stappen die minutieus en in de correcte volgorde moeten worden uitgevoerd. Ook de traditionele Turkse hamam heeft namelijk een vast stramien. De binnenkomst, het uitkleden, douchen, aantrekken van de hamamdoek of *peştemal*, het zweten op de warme buiksteen, het scrubben, masseren en wassen; elke handeling maakt deel uit van het reinigingsritueel. Dit ritueel werd de basis voor onze narratieve dramaturgie.

Zowel de ruimtelijke als de tijdelijke logica wordt op die manier die van de hamam. Waar de associatieve verbanden als doel hebben de toeschouwer voortdurend heen en weer te slingeren door de voorstelling heen en zo iedereen een eigen associatief netwerk van betekenissen te laten vormen, zorgt de narratief-lineaire opbouw van het ritueel voor een zekere houvast. De betekenisuitbreiding van het begrip ‘narrativiteit’ bij Barba helpt ons om deze combinatie van narratieve (in de enge zin van lineaire en causale) en associatieve verbanden beter te begrijpen.

---

*Klaar voor twaalf dagen in Campo?*

*Voor maar liefst twaalf dagen is Campo onze nieuwe thuis. Nog negen dagen om een voorstelling ineen te boksen, want we zijn er bijlange niet. Veel te doen! Post-its maken met alle scènes. De muur volplakken met mogelijke volgordes. Vier simultane lijnen maken met verschillende kleurtjes. Roze is tekst, blauw is beeld, geel is projectie en groen is muziek. Veel schuiven in de volgorde. Post-its in de vuilnisbak en nieuwe post-its erbij. Heel veel discussiëren. Elke dag veertien uur lang met elkaar doorbrengen is veel. Af en toe eens een klein conflictje oplossen. Bemiddelen. Communiceren. Discussiëren. Ons soms eens op elkaar afreageren op de vloer en zo plotseling tot nieuw materiaal of nieuwe inzichten komen. Soms betrap ik mijzelf erop tijdens de gesprekken rond dramaturgie en sequentiëring dat de dramaturg in mij en de acteur in mij het niet eens zijn met elkaar. Voorlopig doe ik mijn best de dramaturg in mij de bovenhand te laten behouden. De acteur in mij krijgt vanaf zes juni al genoeg voor het zeggen. Als we dramaturgisch weer eens even in de knoop geraken, is het meestal het ritueel dat ons leidt. De ruimte dwingt ons in een bepaalde richting. Die hamam heeft werkelijk een eigen willetje. En als we vast zitten is dat vaak omdat we niet luisteren naar wat die ruimte wil. Bon, ik ga nu nog even met mijn oren op de marmeren stenen gaan liggen om wat te luisteren. Soms is het jammer dat het werk op de vloer niet altijd de prioriteit is. Er moet nog te veel gebeuren. Het decor is nog steeds niet af. Wie dacht in godsnaam dat twee ton marmer en driehonderd liter water op scène een goed idee waren? Tot vijf uur 's nachts maquettes maken met het hele team. Goed voor de sfeer? Jazeker! (Maar vooral heel erg noodzakelijk want we zitten decorgewijs flink achter op de gemaakte planning. Maar ssssst... Aan niemand doorvertellen alstublieft...)*

---

---

*Note to self: post-its plakken niet zo goed als je denkt. Nu ligt onze dramaturgie in een chaotische kleurtjesboel op de grond. Eerlijk gezegd zie ik het verschil niet echt met de zogezegd ordelijke lijntjes op de muur... Vanavond weer een doorloop, weer een poging, weer een probeersel. Flink onder ons voeten krijgen van Johan D'Hollander. "Waar zijn jullie in godsnaam mee bezig?" Ja, Johan, dat vragen wij ons ook nog af. Weer de scène op. Weer een doorloop, poging, probeersel. Dit voelt beter. Maar waarom? Wat was er anders dan gisteren? Even samenzitten en babbelen. Dankbaar voor dit team. Dankbaar voor de koffie van Campo. Dankbaar voor de scenografie van Nathalie. Dankbaar voor het eten van de mama van Ali. Dankbaar voor de techniker wiens geduld soms zwaar op de proef wordt gesteld. Dankbaar voor de productieleider die er ondanks kleine akkefietjes toch steeds de sfeer weet in te houden. Dankbaar voor alles en iedereen en zo meteen om een of andere reden toch gefrustreerd de vloer opstappen voor een doorloop. Niet zo dankbaar dat de dramaturg de scène op wordt gegooid en de dramaturgie hieronder lijdt? Of zie ik het écht gewoon als een extra uitdaging, zoals ik stellig tegen iedereen blijf beweren? Er tussendoor toch af en toe in slagen eens een kort zinnetje in dit dagboekje te schrijven, maar nu meteen weer afronden want ik moet gaan repeteren. Heel veel denken "Nu hebben we het gevonden" en heel veel denken "Nu zijn we het helemaal kwijt." Op de allerlaatste dag ontdekken dat plotseling alles op zijn pootjes terechtkomt. Waarom toch altijd op de laatste dag?*

*Dankbaar voor de laatste dag.*

---

De zoektocht naar de textuur of performance tekst van *Hamamcı* was een hobbelig proces. Pas tijdens onze residentie in Campo, in de laatste week voor de vertoning, kreeg de narratieve dramaturgie min of meer vorm. Het vele knippen, plakken en knutselen met het verzamelde materiaal leidde tot een montage waarin de structuur zowel verticaal als horizontaal kon worden gelezen. Horizontaal, op vlak van ‘concatenation’ of sequentiëring, was er de temporele progressie van het hamamritueel. Het ritueel werd ingeleid door de binnenkomst in de hamam, eerst van de toeschouwer en dan van de hoofdfiguur: de vreemdeling of toerist die de hamam betreedt. Het ritueel eindigt met een moord waarna de hamam het lijk opnieuw opeist en de hoofdfiguur herrijst als een djinn of geest. Er is een duidelijke lineaire progressie en het ritueel wordt teleologisch van A tot Z uitgevoerd. Ook het uitstellen van het ritueel en het wachten tussen de verschillende stappen in, maakt wezenlijk deel uit van deze progressie. Zoals ook Barba beweert, maakt dergelijk uitstel van een directe conclusie elke actie tot verhaal. Het ritueel wordt onderbroken, het verloop wordt vertraagd of versneld, onverwachte dingen gebeuren en verwachtingen worden niet ingelost. Het lineaire verloop wordt onderbroken door een aaneenschakeling van *peripeteias* of keerpunten.

Anderzijds is er een verticale structuur op basis van ‘simultaneity’ of gelijktijdigheid. In de montage proberen we voortdurend na te gaan hoe verschillende simultane acties elkaar beïnvloeden. Waar ontstaat wat Barba een ‘knot’ of knoop noemt door tegenstelde acties bijeen te plaatsen? Wat gebeurt er bijvoorbeeld wanneer we een beeldende scène waarin de hoofdfiguur in bad wordt geschoren samenvoegen met diens tekst over hoe duiven moeten worden geslacht? Versterken of ondergraven het gevaar van het scheermes en de nonchalante, volkse vertelling elkaar? Kunnen we door dergelijke tegenstrijdige beelden de toeschouwer op paradoxale wijze zintuiglijk prikkelen? Dergelijke vragen omtrent tegenstrijdige acties leiden steeds vaker het werk op de vloer. Steeds belangrijker wordt het externe oog – een positie die we met de drie acteur-regisseur-dramaturgen afwisselend innemen om de mogelijke impact op een toeschouwer te onderzoeken.

Daarnaast trachten we ook de verschillende zintuiglijke prikkels waaraan het publiek simultaan wordt blootgesteld te structureren. Voor de binnenkomst krijgt elke toeschouwer een stukje lokum aangeboden – bij ons beter gekend als Turks fruit. Voor wie wil, begint de voorstelling dus meteen met een gustatorische ervaring. Wanneer de toeschouwers de zaal betreden, worden zij meteen geprikkeld door haptische en olfactorische tekens. De hamam is lekker warm en ruikt naar eucalyptus. Het scènebeeld wordt overheerst door een enorm beeld

van een kleurrijk geschilderde oosterse miniatuur dat helemaal vooraan de scène op een gaasdoek wordt geprojecteerd. Ook weerklinken achteraan de scène oosterse klanken op een saxofoon. Al voor de aanvang van de voorstelling proberen we door middel van visuele, auditieve, haptische, olfactorische en gustatorische prikkels de zintuigen van de toeschouwer op zoveel mogelijk verschillende manieren te stimuleren.

De impact van dergelijke zintuiglijke tekens, associaties en allusies, structurering en sequentiëring, gelijktijdige acties, knopen en tegenstrijdigheden – kortom: van de narratieve dramaturgie – blijft gedurende het maakproces een voortdurend giswerk. Uiteindelijk ontstaat het theater pas in haar interactie met een publiek. De hypothetische voorstelling die tijdens het creatieproces ontstaat wordt elke avond opnieuw, in een van haar vele mogelijke vormen, uitgetest. Tijdens de opvoering gaat een voorstelling zijn eigen leven leiden. Zoals ook Barba getuigt, verliest de regisseur – alsook de dramaturg – alle controle.

Watching the performance, the director is just one of the spectators. For me too, every evening the performance told distinct stories. I discovered the truth or the truths which the performance told me only after I had finished it and had seen it several times. I had not forced it to tell only one thing. I had woven a web of possible destinies. I had liberated it, and the performance – an empty ritual – spoke with a voice which was not the echo of my director's voice. (Barba 2010: 120)

De stem waarmee de performance spreekt is niet langer die van de regisseur. (Evenmin die van de dramaturg of acteur.) Het is een dialoog tussen de scène en de zaal die elke avond opnieuw ontstaat in het 'hier en nu' van de opvoering. De betekenisreceptie maar ook haar productie ligt in handen van het publiek. De impact van een voorstelling op haar toeschouwer is altijd onvoorspelbaar. De resonantie van een voorstelling in de toeschouwer zelf, wat Barba de evocatieve dramaturgie noemt, kan dus nooit op voorhand gepland worden. Het is een doel.

---

6 juni 2019

*Vanavond sta ik met mijn twee medespelers op scène. Voor echt. Voor een publiek. Zoals de regisseur nu definitief zijn regisseursrol moet loslaten, moet ook ik uit de rol van dramaturg stappen. Iedereen is speler nu. Loslaten. Concentreren. Spelen. Doen. Amuseren. In elkaar vertrouwen. In het publiek vertrouwen. De enige dramaturgie die vanavond nog wordt gemaakt ligt immers bij hen.*

---



## 2.3 EVOCATIEVE DRAMATURGIE

In tegenstelling tot de organische en narratieve dramaturgie kan de evocatieve dramaturgie niet op voorhand worden voorspeld of vastgelegd. 'I could only wait for the evocative level, in the double sense which Simone Weil attributed to the word 'waiting': to wait, but also to engage one's full awareness.' (Barba 2010: 183) Het evocatieve potentieel van een voorstelling is vaak afhankelijk van de posities die verschillende logica's naast elkaar innemen: de logica van de acteur, van de regisseur en van de toeschouwer. Slechts door een actieve betrokkenheid bij een publiek bereikt de performancetekst – bestaande uit zowel organische als narratieve dramaturgie – haar voltooiing. Zonder een publiek geen theater. Uit de ervaringen van een toeschouwer kunnen we bovendien heel wat leren over de praktijk.

Tijdens het maakproces is het belangrijk rekening te houden met de heterogeniteit van een publiek. 'The performance is not a world which is equal for everybody; it is a reality which every spectator experiences individually in the attempt to penetrate into it and appropriate it.' (Barba 2010: 183) Barba's strategie van een associatieve en open narratieve dramaturgie is in dit opzicht bijzonder productief. Door enerzijds zelf zoveel mogelijk potentiële verhalen en verbindingen te implementeren en anderzijds genoeg ruimte te laten voor toeval wordt een maximum aan betekenisgevend potentieel gecreëerd. Elke toeschouwer heeft genoeg houvast om meegenomen te worden in wat op de scène gebeurt en heeft tegelijkertijd de vrijheid om hier haar eigen verhaal rond te vormen en haar eigen betekenissen aan toe te kennen.

Dit was ook de ideale situatie die we voor *Hamamcı* opzochten: een web van associatieve verhalen en beelden op basis waarvan iedere toeschouwer zijn eigen verhaal kon construeren. Of we ook in deze opzet geslaagd zijn, laat ik hier even buiten beschouwing. Een van de grootste moeilijkheden was een goede balans te vinden tussen te veel en te weinig uitleggen. Tussen een te gesloten en een te open dramaturgie. De work-in-progressmethode, met een tussentijds toonmoment in maart, bleek in dit opzicht bijzonder effectief. De uiteindelijke opvoering ontstaat steeds in dialoog met de toeschouwer. Dit gesprek probeerden wij al tijdens het creatieproces zoveel mogelijk te voeren. De diverse mentoren en coaches die kwamen kijken tijdens de repetities speelden hierin een belangrijke rol. Daarnaast kwamen ook medestudenten en vrienden af en toe kijken bij wijze van testpubliek. De rol van 'outside eye' die traditioneel gezien alleen de dramaturg is toebedeeld, werd in ons creatieproces dus opengetrokken naar heel wat andere (insider-)outsiders.

Daarnaast waren er natuurlijk de vele gesprekken na de tussentijdse vertoningen in maart die ons verder hielpen. Eerder dan een afgewerkt product, presenteerden wij in maart een voorlopige stand van zaken van ons theatraal onderzoek. Het publiek dat kwam kijken naar de eerste opvoeringen functioneerde als een soort testpubliek aan wie we het creatieproces openstelden. Van deze eerste lading aan proefkonijnen leerden we heel wat over het werk waarmee we bezig waren. Waar gaven we te veel weg? Waar liep de toeschouwer verloren? Hoewel de reacties over de beelden en atmosferen die we in maart op de scène zetten overwegend positief waren, was er veel vraag naar duidelijkheid. Niet per se een duidelijk afgebakend verhaal, maar wel een rode draad (of rode draden) die een toeschouwer door de voorstelling zou(den) leiden. Deze work-in-progress hielp ons de overgang te maken van een organische dramaturgie naar de noodzakelijke narratieve dramaturgie. Die overgang was essentieel om ook een evocatieve dramaturgie van de toeschouwer mogelijk te maken.

‘But of which spectators am I speaking? Of spectators-fetishes whom I addressed while rehearsing.’ (Barba 2010: 183) De toeschouwer-fetisjes waar Barba het over heeft, zijn de verschillende concrete figuren die hij tijdens repetities in gedachten in de zaal plaatst. Een kind dat zich laat leiden door de euforie en het ritme van de voorstelling maar geen waarde hecht aan symbolen en metaforen. Een oude timmerman met oog voor detail. Een onbekende toeschouwer die denkt dat hij er niets van zal begrijpen maar toch op het puntje van zijn stoel toekijkt. De dove Beethoven die luistert doorheen zijn ogen en de blinde schrijver Jorge Louis Borges die in de vocale informatie voortdurend op zoek gaat naar literaire allusies. Enzovoort. Al deze types plaatst Barba in zijn verbeelding in de zaal om een zo ruim mogelijke kijk op de creatie te krijgen. De uiteindelijke toeschouwer bestaat volgens Barba steeds uit een mix van deze toeschouwer-fetisjes. Door het mengen en blenden van de basale reacties die Barba van zijn toeschouwer-fetisjes verwacht, ontstaat een veelheid aan mogelijke reacties die de opvoering de vrijheid verlenen in verschillende richtingen te groeien.

Hoewel de lijst van toeschouwer-fetisjes bij Barba uitputtelijk is, is zijn doel steeds om een fysieke, mentale en emotionele band te creëren met elk individu zonder zich te baseren op modellen uit het mainstream theater. (Barba 2010: 174) In plaats van een gebruikelijk theaterpubliek voor ogen te houden tijdens het maakproces is het belangrijk dat iedere voorstelling zijn eigen toeschouwers uitvindt. Marco de Marinis introduceert in navolging van Umberto Eco’s ‘impliciete lezer’ ook de term ‘impliciete toeschouwer’. (De Marinis 1987: 102) Deze impliciete toeschouwer zouden we kunnen beschouwen als die toeschouwer die de

voorstelling zelf uitvindt en die dus impliciet in de creatie aanwezig is. Een taak van de dramaturg is een voortdurende reflectie op wie deze toeschouwer is en hoe die de voorstelling zou kunnen ervaren. Pas daarna kan worden onderzocht hoe de focus van elke hypothetische toeschouwer gestuurd wordt tijdens de effectieve opvoering.

De impliciete toeschouwer die we voor de vertoning van *Hamamci* in Campo voor ogen hadden, bestond uit een combinatie van een verwachte en een gewenste toeschouwer. Geen van beide maakte echter deel uit van een traditioneel theaterpubliek. Voor het toonmoment in maart was op voorhand al vrij duidelijk wie ons eigenlijke publiek zou zijn. De overgrote meerderheid van het publiek bestond zoals verwacht uit docenten en (ex-)studenten drama van het RITCS. Hieruit konden we veel leren van gelijkgestemden die vaak al een bepaalde visie op theater koesteren. Het publiek dat we bij de vertoning in Campo aantrokken zou veel diverser zijn. Hier trachtten we in het tweede deel van het proces zoveel mogelijk rekening mee te houden. Een belangrijke doelgroep was voor ons de Turkse gemeenschap uit Gent, bestaande uit zowel theaterliefhebbers als mensen die nog maar amper theatervoorstellingen hadden gezien – en dus nog geen duidelijk gevormde mening hadden over wat theater allemaal zou kunnen/mogen zijn.

In het creatieproces was het vaak een zoektocht naar hoe diverse toeschouwers in het publiek de voorstelling zouden ervaren. Dit betekende ook omgaan met een tegenstelling van ‘kennen’ en ‘niet-kennen’ in het publiek. Hoe reageert iemand die amper naar theater gaat kijken op bepaalde theatrale codes die voor anderen evident lijken? Wat haalt een toeschouwer die slechts weinig van de oosterse cultuur kent uit bepaalde beelden, verhalen en parabels waarmee het merendeel van het Turkssprekende publiek wel bekend is? Welke rol speelt de combinatie van Nederlands en Turks in onze voorstelling? Wordt het niet-Turkssprekende publiek soms uitgesloten? Wat voor effect brengt dit teweeg? Welke reactie mogen we verwachten wanneer de antieke stad ‘Constantinopel’ ter sprake komt in een kinderliedje. Zou iemand in het publiek verontwaardigd ‘Istanbul!’ durven roepen om vervolgens kwaad de zaal te verlaten (en de helft van het publiek mee te nemen)? Toegegeven, deze laatste vraag is misschien een overdrijving van onze kant, maar toch hielden ook dit soort vragen ons tijdens het maakproces bezig. De onvoorspelbaarheid van de reactie van iedere toeschouwer is overigens vaak wat een werkproces interessant maakt.

---

*En nu?*

*De laatste voorstelling zit erop. De opkuis is gedaan. Het badhuis is opnieuw gewoon in de zaal van Campo Nieuwpoort veranderd. De marmeren platen van onze doe-het-zelf hamam zitten veilig opgeborgen in een loods ergens aan de dokken in Gent. Het ziet er naar uit dat dit hun (voorlopige?) eindbestemming wordt. Jammer, want er was nog veel te onderzoeken en te ontdekken in de hamam. Het proces voelt onvoltooid. Een van de nadelen van de recursieve strategie en de work-in-progressmethode: de voldoening van een afgewerkt product ontbreekt. Ik blader even door mijn boekje vol ideeën, scènes, beelden, teksten, maquettes en dergelijke die we nooit hebben gebruikt. Een lijst vol mogelijke experimenten, vol hypothetische scènes, vol potentieel materiaal stapelt zich op in mijn hoofd. Als de vreemdeling als een visser zijn hengel in het bad zou werpen, wat zou hij na veel geduld dan uit het water opvissen? Een fles met een boodschap van de hamam? Wat zou die boodschap zijn? Wat zouden de muren van de hamam nog allemaal willen vertellen wanneer ze eindelijk kunnen spreken? En kunnen ze daarna nog wel ooit zwijgen? Ik heb nog veel vragen voor de hamam. Maar de voornaamste vraag die ik mij stel is: en nu? Wat nu? Eerst en vooral voor iedereen welverdiende rust. Dan waarschijnlijk enkele gesprekken over een eventuele toekomst van dit project en deze samenwerking. Oh ja, en natuurlijk moet ik ook nog een thesis zien te schrijven over deze chaotische warboel annex emotionele rollercoaster annex enorme speeltuin, annex frustrerende, verwarrende topervaring annex heel leerrijk proces. Dat ook nog natuurlijk.*

De belangrijkste les die ik op het vlak van dramaturgie uit de praktijk heb geleerd, is het loslaten en het accepteren van multipliciteit, meerduidigheid en zelfs tegenstrijdigheid. Het werk van Eugenio Barba is in dit opzicht een bijzonder goede leidraad. Dramaturgie bij Barba kunnen we beschouwen als een ‘dramaturgy of dramaturgies’ (Barba 2010: 204) In plaats van één betekenis en één verhaal presenteert Barba een multipliciteit van materialen en mogelijke ontwikkelingslijnen. Ook de soorten dramaturgie die hij vermeldt – de organische, narratieve en evocatieve, bestaan telkens uit een veelheid van verschillende paden en zijpaden. Dramaturgie is bovenal het samenweven van deze potentiële lijnen.

Hoewel ook Barba meermaals de veelgebruikte metafoor van het ‘weven’ gebruikt om de dramaturgische praktijk te beschrijven, stelt hij deze metafoor in het laatste hoofdstuk van zijn boek in vraag. Zo legt de term ‘weven’ volgens Barba te veel de nadruk op de verschillende draden die verward en verweven worden tot een dramaturgie. In plaats daarvan vergelijkt hij het proces waarin verschillende dramaturgieën interageren met het maken van een parfum. Verschillende bloemen weken samen in een geurloze substantie tot ze verworden tot een dikke vloeistof waaruit aromatische essenties kunnen worden gedistilleerd. Deze aroma’s worden dan weer vermengd met diverse olieën om een langdurig olfactorisch effect teweeg te brengen. In dit proces verliezen de individuele aroma’s hun autonome kwaliteit en verworden tot een ondeelbare massa. De verschillende elementen uit de organische en narratieve dramaturgie vermengen zich tot een parfum dat – indien succesvol – inwerkt op de toeschouwer. Slechts door middel van chemische analyse kunnen de verschillende elementen van een parfum opnieuw van elkaar gescheiden worden. Deze chemische analyse en het ontstaansproces van het parfum hebben echter bitter weinig met elkaar te maken. (Barba 2010: 204-205)

Hoewel de work-in-progressmethode vaak een manier is om de toeschouwer inzicht te geven in een werkproces, blijft elk toonmoment een momentopname. Het publiek krijgt steeds een ondeelbare massa te zien. Toch bleek het openstellen van deze voorlopige stand van zaken aan publiek – in plaats van het presenteren van een afgewerkt product – bijzonder leerrijk. Ook bij de vertoningen in juni leerden we veel uit de reacties van onze toeschouwers. Helaas kregen we niet de kans om het proces na deze leerrijke ervaring nog verder te zetten. Het project is afgerond. Iedereen is zo goed als afgestudeerd – uitgezonderd zij die nog een thesis moeten indienen. En toch voelt dit niet als een einde. Het project *Hamamci* had nog in vele verschillende richtingen kunnen evolueren. Ongetwijfeld nemen we de ervaringen uit dit werkproces mee in toekomstige samenwerkingen die zeker en vast zullen volgen.

Hoewel ik in dit hoofdstuk al veel uit de doeken heb gedaan over het verloop van ons creatieproces, zijn er nog heel veel zaken – ideeën, gedachten, kanttekeningen, problemen of bedenkingen – die ik niet heb vermeld. Heel wat keuzes die werden genomen, kan ik bovendien niet verklaren. Een maakproces wordt vaak gedreven door toevalligheden en misverstanden, door impulsen en ingevingen van het moment, door onverklaarbare intuïties en on(der)bewuste krachten en vooral door acties, reacties en interacties. Een van de belangrijkste drijfveren voor het maakproces was bovendien de ruimte. In het derde en laatste hoofdstuk wil ik dan ook de nadruk leggen op het belang van die ruimtelijke dramaturgie of scenografie. In een poging tegelijkertijd een inkijk te bieden in de individuele aroma's en in het uiteindelijke ondeelbare parfum zal ik zowel het (voorlopige) eindresultaat als het voorafgaande research of onderzoek behandelen.



## **DEEL 3**

# **EEN DRAMATURGIE VAN DE RUIMTE**

---

DE RUIMTE ALS MOTOR IN HET WERKPROCES



### 3.1 EEN SCENOGRAFIE VOORBIJ SCENOGRAFIE

Tijdens het maakproces van *Hamamci* vervaagden langzaamaan de individuele productierollen. Dit was op vlak van scenografie niet anders. De ruimte in *Hamamci* was het Turkse badhuis of de hamam. Niet alleen het materiële decor droeg bij aan de ruimte maar ook licht, geluid, projectie, acteur, tekst, beeld, beweging, enzoverder. Deze ruimte bleek bovendien veel meer dan alleen de setting of atmosfeer, zoals in het klassieke theater veelal het geval is. In dramatische theater is de belangrijkste functie van scenografie immers het weergeven van de tijd en ruimte waarbinnen de narratieve ontwikkeling zich ontplooit. Scenografie staat in functie van een dramatisch verloop. Idealiter voor het drama trekt de scenografie an sich zo weinig mogelijk aandacht en wordt de temporele en ruimtelijke setting volledig geabsorbeerd door het verhaal. Scenografie betekent vandaag echter veel meer dan dat. De ruimte staat niet langer alleen in functie van drama, verhaal of tekst, maar is een van de vele elementen die in postdramatisch theater betekenis genereren.

Regisseur en scenografe Pamela Howard begint haar boek *What is Scenography?* (2002) met een overzicht van antwoorden op de titelvraag door collega's. De antwoorden van deze scenografen, die uit alle hoeken van de wereld stammen, geven de veelheid aan mogelijke visies op scenografie weer. De ruimte is volgens velen niet langer alleen een achtergrond voor het theater maar wordt een autonome entiteit, een extra acteur met eigen handelingspotentieel die de actie stuurt. Sterker nog: scenografie stuurt niet alleen de actie, maar is ook actie. Zo formuleert de Letse scenografe Ilmārs Blumbergs misschien wel het meest interessante antwoord op de vraag van Howard: 'The art of space in action.' (Howard 2002: xv) Aan het einde van haar boek formuleert Howard uiteindelijk haar eigen antwoord op de titelvraag van *What is Scenography?*:

Scenography is the seamless synthesis of space, text, research, art, actors, directors and spectators that contributes to an original creation. (Howard 2002: 130)

Haar definitie gaat voorbij aan de strikt visuele aspecten van theater. Scenografie in de ogen van Howard integreert verschillende theatrale tekens, zoals ruimte en tekst. Daarnaast duidt de term ook op het onderzoek dat aan de voorstelling vooraf gaat en soms zelfs doorloopt in de opvoering. Ook het zeer ruime concept 'kunst' wordt verweven in haar definitie. Ten slotte

vervat de term ook nog verschillende actoren die in een creatie betrokken zijn, namelijk acteurs, regisseurs en toeschouwers. Deze combinatie van tekens, concepten en actoren vloeien samen in een naadloze synthese: de scenografie. Howards definitie van scenografie komt verrassend dicht in de buurt bij de nieuwe visie op dramaturgie die in het eerste deel van deze scriptie werd behandeld. De focus in haar werk ligt echter op scenografie in een dramatisch en tekstgebaseerd theater. Ondanks het feit dat Howard een interessante aanzet geeft voor een ruimer begrip van het concept scenografie overheerst nog steeds de traditionele visie waarin de tekst de basis vormt voor de performance en de scenografie in functie staat van de (klassieke) dramaturgie van het dramatische narratief.

Ook in postdramatische benaderingen van theater hebben dramaturgie en scenografie ongetwijfeld veel met elkaar te maken. De structurering van de ruimte, de tijd en de lichamen die zich in deze ruimte en tijd bevinden – kortom: de scenografie – maakt een fundamenteel deel uit van de dramaturgie van een hedendaagse theatervoorstelling. Volgens Baugh is scenografie vandaag zelfs de voornaamste vorm van dramaturgie geworden:

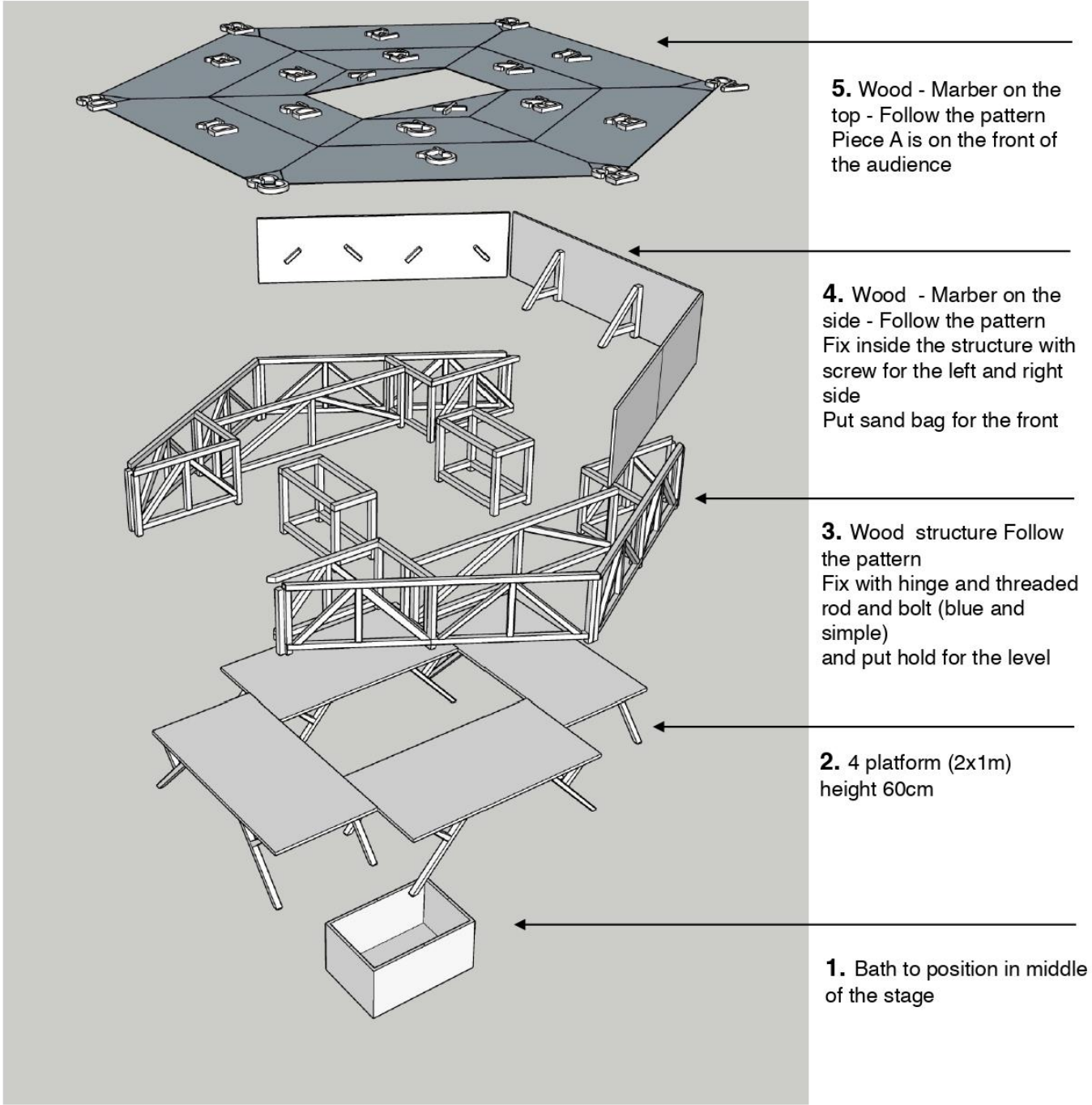
One might argue that scenography has become the principal dramaturgy of performance-making – perhaps close to a direct translation of scaena and graphos ‘drawing with the scene’ – where all aspect of ‘the scene’ [...] may become the materials laid out on the performance-maker’s ‘palette’. (Baugh 2013: 240)

Hoe dramaturgie en scenografie zich dan precies tot elkaar verhouden blijft onduidelijk. Dat dit ‘tekenen met de ruimte’ deel uitmaakt van ‘de compositie van de actie’ in hedendaagse dramaturgie staat buiten kijf. Maar is scenografie dan een deel van de dramaturgie? Kunnen we scenografie misschien beschouwen als de concrete, materiële veruitwendiging van de dramaturgie, die uit zowel materiële als immateriële elementen bestaat? Of hebben we te maken met twee (gedeeltelijk) overlappende termen? Zijn er nog elementen die uitsluitend tot het veld van de dramaturgie behoren? En tot de scenografie? Door het uitrekken van de begrippen dramaturgie en scenografie sinds de opkomst van het postdramatisch theater wordt het steeds moeilijker om verschillende disciplines van elkaar te scheiden. Intermediale en interdisciplinaire tendensen in het hedendaagse theater maken strikt afgebakende definities onmogelijk. Traditionele termen worden uitgerokken en opengebrouwen en zo worden een heleboel verschillende verhoudingen tussen dramaturgie en scenografie mogelijk.

In navolging van Peter Eckersall en zijn 'expanded dramaturgy' spreekt Rachel Hann van een 'expanded scenography'. In het werk *Beyond Scenography* (2018) zet zij haar ideeën over een hernieuwde theorie van de scenografische praktijk uiteen. Hoewel Hann voornamelijk focust op de Anglosaksische traditie vanaf de jaren zestig presenteert het werk een duidelijk theoretisch kader waarbinnen we ook de hedendaagse scenografische praktijken in de rest van Europa kunnen positioneren. Deze nieuwe scenografie 'voorbij scenografie' ontstaat als reactie op de intermediale en immersieve praktijken die we vandaag overal zien opduiken. Ook voor Hann is scenografie een actie, die concrete, zintuigelijke prikkels met elkaar verbindt. Maskers, kostuums, licht, geluid, architectuur en lichamen werken in op zowel de performer als de toeschouwer. (Hann 2018: 35)

Het uitbreiden van de scenografische praktijk heeft verschillende implicaties. Dankzij de herwaardering van scenografie wint de scenograaf aan belang. Scenografie dient niet langer de tekst en de scenograaf dient niet langer de regisseur. De scenograaf wint aan autonomie: hij/zij wordt een auteur, een scheppende kracht, een mede-maker die niet vóór maar samen mét een regisseur werkt. Daarnaast breidt scenografie zich ook uit voorbij de rol van de scenograaf, zoals Hann in het derde hoofdstuk, 'Scenography beyond scenographers' (Hann 2018: 93) argumenteert. De vraag naar een nieuwe scheiding tussen scenograaf en scenografie is echter niet bedoeld als devaluatie van de scenograaf. Eerder legt het de nadruk op het theater als collaboratieve onderneming, waarin productionele rollen en concepten als complementair worden gezien. Zoals ook dramaturgie steeds vaker een collectieve onderneming wordt, zo ook overschrijdt scenografie in de holistische visie van Hann de grenzen van de individuele productierollen. (Hann 2018: 93)

In plaats van de traditionele hiërarchie tussen auteur, regisseur, dramaturg, designer, performer, enzovoort wordt in de hedendaagse collaboratieve context geen onderscheid meer gemaakt tussen 'creatieve' en 'technische' praktijken. (Hann 2018: 20) Vandaag wordt er veelal gewoon van 'theatermakers' gesproken. Ook scenografie, traditioneel gezien als een technische praktijk, maakt een belangrijk deel uit van het (collectieve) creatieproces. Er is immers geen theater zonder scenografie. Naast dramaturgie en choreografie moet ook scenografie volgens Hann haar autonomie opeisen en zichzelf centraal positioneren in het creatieproces.



**5.** Wood - Marber on the top - Follow the pattern  
 Piece A is on the front of the audience

**4.** Wood - Marber on the side - Follow the pattern  
 Fix inside the structure with screw for the left and right side  
 Put sand bag for the front

**3.** Wood structure Follow the pattern  
 Fix with hinge and threaded rod and bolt (blue and simple)  
 and put hold for the level

**2.** 4 platform (2x1m)  
 height 60cm

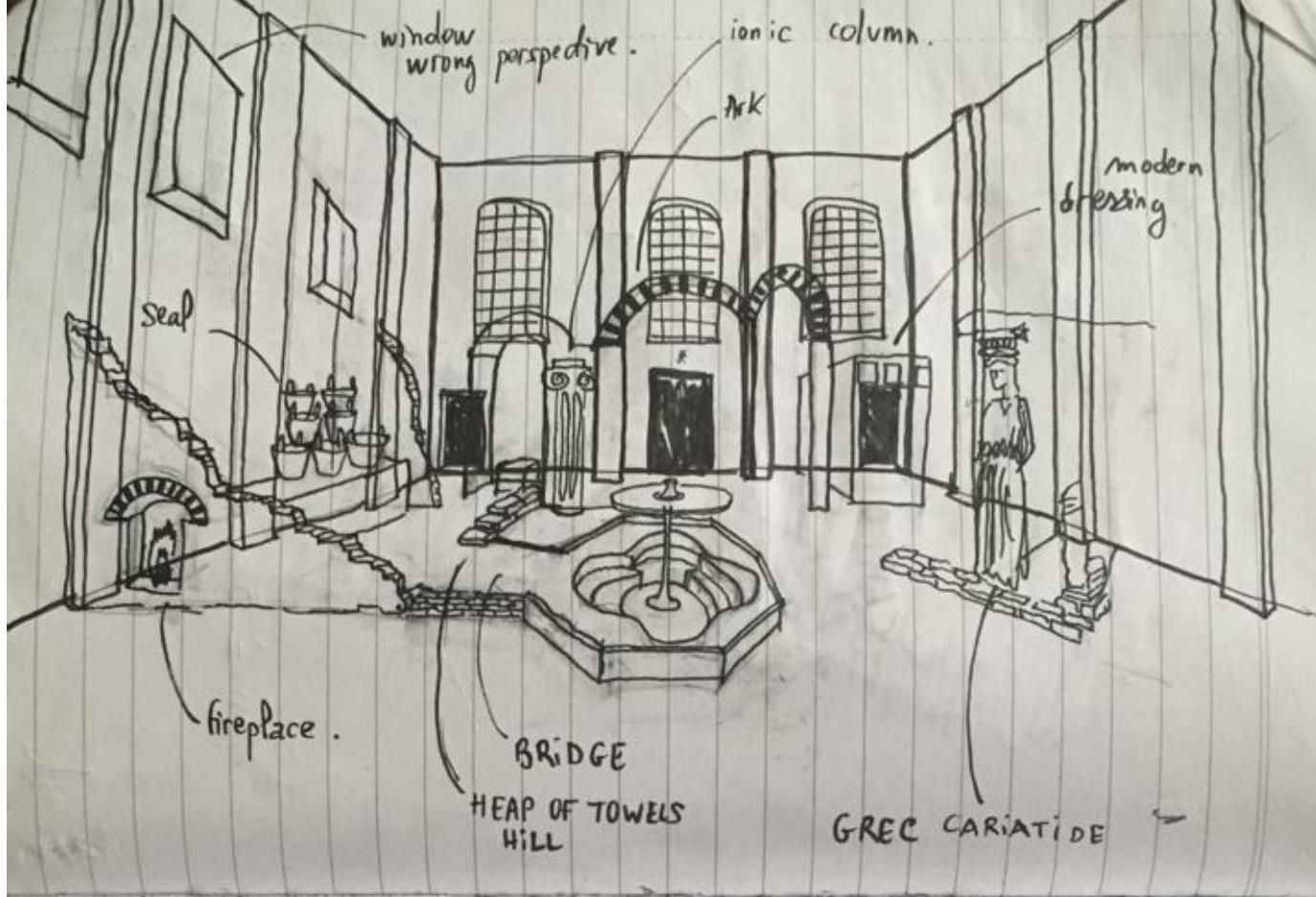
**1.** Bath to position in middle of the stage

With notions of dramaturgy and choreography now being considered formative to theatre-making, scenography, too, must make a claim for its centrality if it is to take its place as an equal partner within this triad. (Hann 2018: 24)

Scenografie, dramaturgie en choreografie vormen volgens Hann een belangrijke triade. De drie functioneren op een erg gelijkaardige manier, al ligt de focus anders: ‘scenography is to staging as choreography is to movement, as dramaturgy is to sequencing’ (Hann 2018: 25). Het zijn drie disciplines die het zwaartepunt respectievelijk bij encensering, beweging en sequentiebepaling positioneren. Niettemin is de poging om deze drie disciplines strikt van elkaar te scheiden zinloos. Scenografie is een inherent, formatief deel van de voorstelling en is om die reden ook impliciet aanwezig in het werk van regisseurs en acteurs, evenals van dramaturgen en choreografen. (Hann 2018: 16) Praktische, professionele en conceptuele belangen van verschillende actoren overlappen. (Hann 2018: 105) Een duidelijk afgebakend onderscheid tussen productierollen en disciplines is bovendien niet productief voor het theater. De voorstelling – een geïntegreerd geheel – heeft niets aan deze kunstmatig gecreëerde grenzen. Zo schreef ook Pools regisseur en theaterontwerper Tadeusz Kantor immers:

[the] terms ‘the stage set,’ ‘scenery’ or ‘stage design’ become useless and unnecessary in the new theatre. They imply a distinction. What is understood by these terms ought to be integrated with the theatrical whole so strongly as to melt into the entire stage matter. It should not be discernible. (Kantor 1961: 212)

De dubbele beweging die hedendaagse scenografie maakt, is duidelijk te zien in het creatieproces van *Hamamci*. Scenografie breidt zich uit voorbij de individuele productierol van de scenograaf en wordt net als dramaturgie een collectieve aangelegenheid. Toch maakte dit de functie van de scenograaf niet minder belangrijk. Integendeel. Door de complexiteit van de gehanteerde materialen, zoals marmer en graniet, was de technische expertise van een scenograaf noodzakelijk. Bovendien ging de samenwerking met onze scenografe, Nathalie, veel verder dan het strikt technische aspect. Het technische en het creatieve waren niet van elkaar te scheiden. Sterker nog: de scenografie functioneerde vaak als een motor die de creatie voortstuwde. De ruimte werd een autonome entiteit met haar eigen handelingspotentieel. ‘The art of space in action.’



### 3.2 EEN HERNIEUWDE AUTONOMIE VAN OBJECTEN

Ook het object krijgt in *Hamamci* een speciale status toebedeeld. Evenals de ruimte wint ook het object aan belang en aan autonomie. Vaak zochten we een spanning op tussen subject en object of tussen levende en dode materie. Er werd gespeeld met de verhoudingen tussen beide en de grenzen werden afgetast. Een belangrijke aspect hierin is het concept ‘animisme’. De term wordt meestal in verband gebracht met religieuze of spirituele stromingen die ervan uitgaan dat behalve in mensen en dieren ook in stenen, planten, in natuurfenomenen zoals donder of bliksem en in geografische fenomenen zoals bergen of rivieren zielen of geesten kunnen huizen. In *Hamamci* gaan we op zoek naar objecten en materialen die dit soort geestachtige aanwezigheid in zich dragen. De ziel van een object, een gebouw, muur of ruïne, van een steen, van de zee, ... het zijn slechts enkele elementen die we onderzochten. Objecten die op de scène verschijnen, worden zelden gewoon als attribuut gebruikt. Ze vervullen een belangrijke functie in het hamamritueel en hebben een vergroot handelingspotentieel.

We kijken naar ‘dode’ materie als objecten die we kunnen gebruiken en daarna dumpen. Maar wat ons al te vaak ontglipt, is de intrinsieke kracht van de dingen en de onvermoede invloed die ze op ons hebben. De mens als heer en meester? Toch niet. Het theater blijkt een uitgelezen plek om een nieuwe, wederkerige, zelfs naïeve relatie tot materie te ontwikkelen. (Roels 2019: 54)

Zo schrijft Lieze Roels in haar artikel ‘De weerbarstige kracht van het ding’, verschenen in de laatste editie van *Etcetera* (mei 2019). Het artikel kunnen we kaderen in het veld van het ‘New Materialism’. Ondanks het feit dat de diverse theorieën binnen deze paraplueterm moeilijk af te bakenen zijn, hebben zij één ding met elkaar gemeen: ‘een grootscheepse “terugkeer” naar materie en een fundamentele herdenking van wat materie *is* en *doet*’. (Roels 2019: 55) In de nieuwe opvattingen omtrent materialisme wint de materie aan autonomie. De materie zelf genereert betekenis en is in staat tot handelen, ook zonder de manipulatie van de mens. Het is zelfs in staat tot het manipuleren ván de mens. Het object wordt performatief.

Op die manier ontwricht het nieuw-materialisme het antropocentrisme van het westerse gedachtegoed en presenteert een ‘horizontaler en bescheidener’ wereldbeeld waarin subject en object alsook cultuur en natuur zich op een niet-hiërarchische wijze tot elkaar

verhouden. Sterker nog: ze zijn ‘wezenlijk en wederzijds met elkaar verweven’ (Roels 2019: 55) Doordat theater nooit kan ontsnappen aan haar materiële basis is het de ideale ‘speelruimte om de aanwezigheid van materiële dingen op een andere manier te belichten’ (Roels 2019: 56).

In haar artikel bespreekt Roels het nieuw erkende handelingspotentieel van het object aan de hand van drie voorstellingen waarin materie of object een centrale plaats inneemt. De thematisering van de verhouding tussen mens en ding kan verschillende implicaties hebben. Spanningen creëren ‘tussen materiële representatie en materiële *presence*’, het ‘transformatieve en verbindende potentieel’ tussen mens en object benadrukken, de toeschouwer de ‘levendige daadkracht van materie’ zintuiglijk laten ervaren of deze zijn ‘positie in de materiële werkelijkheid’ laten herontdekken en heruitvinden, ... het zijn slechts enkele van de mogelijke effecten die dergelijke voorstellingen voor ogen hebben. Door de prominente plaats die het object krijgt toebedeeld, wordt tevens de kiem gelegd ‘voor een duurzame relatie tussen de mens en zijn materiële omgeving’ (Roels 2019: 58-63).

In het nieuw-materialisme worden ook thema’s zoals ecologie en technologie met elkaar verbonden. Deze verbinding zien we bijvoorbeeld in het werk van Kris Verdonck. In diens theatrale installaties zijn volgens Kristof van Baarle, dramaturg bij Verdonck, ‘objecten en machines even performatief als menselijke dansers en acteurs’ (Van Baarle 2016). Zijn belangrijkste taak als dramaturg is volgens Van Baarle dan ook ‘te luisteren naar wat de objecten willen’ en zich zo bewust te worden van ‘de *agency* van objecten’. (Van Baarle 2016) Zo krijgt de dramaturg een nieuwe belangrijke functie toebedeeld:

Een dramaturg wordt regelmatig als bruggenbouwer beschreven: tussen theorie en praktijk, tussen makers en performers, tussen voorstelling en publiek, tussen tekst en context of tussen verleden en heden. In het werken met objecten komt daar een nieuwe verbinding bij. Van de machine naar de mens en terug. (Van Baarle 2016)

Een toenemende autonomie van het object vinden we al veel vroeger in de theatergeschiedenis in het werk van de Poolse theatermaker Tadeusz Kantor. Behalve als regisseur was Kantor ook werkzaam als scenograaf, costumier, schilder, dichter, theoreticus en acteur. Al vanaf het begin van zijn carrière zien we in zijn werk een fascinatie voor materie. Deze materie is nooit een stilstaand gegeven. In tegendeel: materie is voortudurend in beweging en bijgevolg is de enige manier om deze op scène weer te geven door middel van actie. Zo winnen



materie en object ook bij Kantor aan handelingspotentieel. Het object dat Kantor op de scène plaatst is een 'REAL OBJECT/ that took the place of/ an "Artistic object."' (Kantor 2009: 112) Dit reële object moet worden losgekoppeld van haar alledaagse functies. Het object is autonoom. 'Simply [the object] WAS, EXISTED—on an equal footing with the actor./ [the object] WAS THE ACTOR! The Object-Actor!!' (Kantor 2009: 112) Heike Munder beschrijft deze nieuwe object-acteurs bij Kantor dan ook als 'sculptural-performative objects with equal status in the productions to the actors' (Munder 2009: 82) Het object verandert van attribuut in acteur.

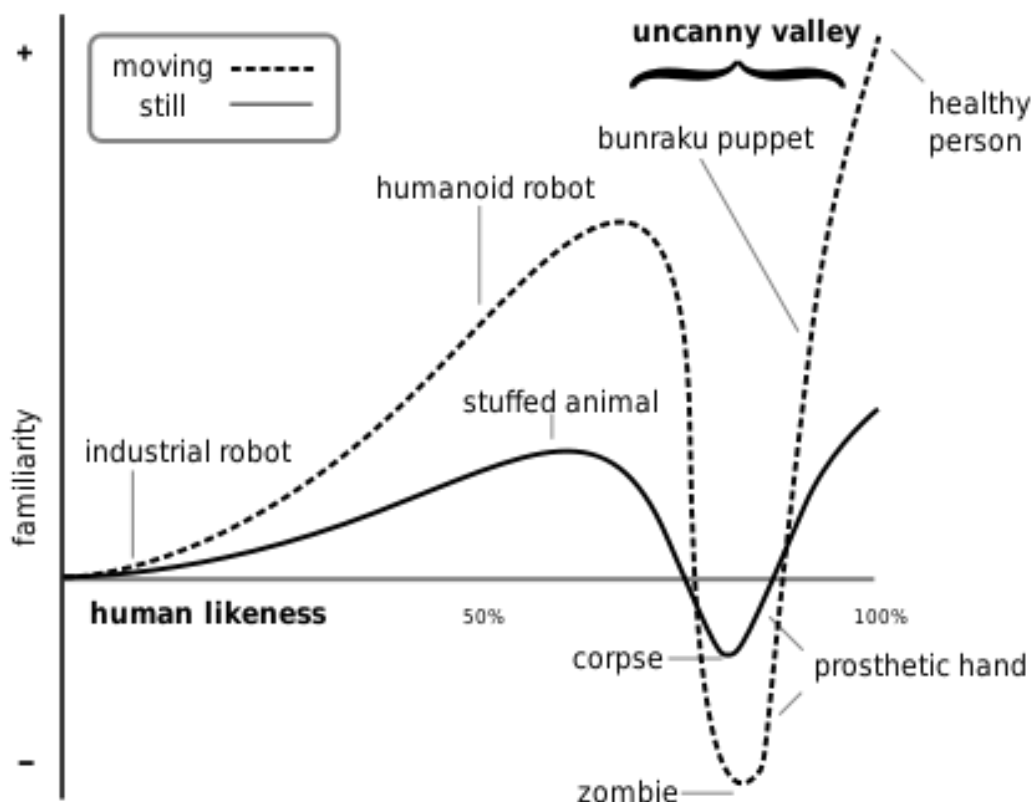
Al in de vroege experimenten van Kantor zien we zijn ongenoegen voor objecten die uitsluitend als attribuut worden gebruikt. Bovendien zien we bij Kantor een soort 'hybride materie': een fusie van mens en object. Twee soorten materie – levend en levenloos – smelten samen tot een nieuwe vorm, die Kantor het 'bio-object' noemt. (Juntunen 2016: 3-4)

De bio-objecten waren geen rekwisieten, waarvan de acteurs zich bedienen. Ze waren geen "decors", waarin "gespeeld" wordt. Ze vormden met de acteurs een ondeelbare eenheid. Zij sponnen uit zichzelf hun eigen autonome "leven", dat niet afhankelijk was van de fictie (de inhoud) van het drama. Dit "leven" en zijn uitingen creëerden de wezenlijke inhoud van het spektakel. (Kantor 1991: 151)

Het bio-object is enerzijds een object dat verheven wordt tot de waarde van de mens. Anderzijds is het een mens die wordt gedevalueerd tot het niveau van het object. (Juntunen 2016: 3-4) Het representeert zowel leven als dood. In dit opzicht is een bijzondere status toebedeeld aan poppen of mannequins in Kantors werk. Het meest bekende voorbeeld hiervan zien we in de voorstelling *Umarla klasa (De dodenklas)* uit 1975. De personages in deze voorstelling, de 'Oude Mensen', dragen allen een levensgrote mannequin van hun jonge zelf bij zich. Deze poppen van wax en stof zijn minutieus gedetailleerd en lijken hierdoor haast meer levend dan de acteurs zelf, die door hun grime en mimiek een nogal levenloos uiterlijk krijgen. Bovendien worden de bewegingen van de acteurs door de poppen bemoeilijkt, zodat het vaak lijkt dat de pop de poppenspeler stuurt en niet omgekeerd. (Juntunen 2016: 12) De verwarring tussen mens en pop, tussen levend en dood materiaal brengt een 'unheimlich' effect teweeg. Deze term, afkomstig uit de psychoanalyse van Sigmund Freud, is de tegenhanger van het Duitse 'heimlich', te vertalen als 'huiselijk' of 'vertrouwd'. Het 'onheimelijke' is echter niet zomaar iets wat 'niet huiselijk' of 'niet vertrouwd' aanvoelt. Het is 'the terrifying which leads

back to something long known to us, once very familiar.’ (Freud 1948: 220-221) Net de combinatie van het ‘huiselijke’ en het ‘onhuiselijke’, van herkenning en vervreemding in de levenloze acteurs en de levensechte poppen brengt bij Kantor een ‘unheimlich’ effect teweeg.

Het gebruik van poppen in het werk van Kantor kunnen we verbinden aan wat Japanse robotica-expert Masahiro Mori ‘The Uncanny Valley’ noemt. In het gelijknamige artikel uit 1970 legt Mori uit hoe de verhoudingen tussen de mens en diens replica, de ‘humanlike robots’ (Mori 2012: 98), een onheimelijk gevoel kunnen opwekken. Geschreven in een tijd waar humanoïde robots nog heel duidelijk te onderscheiden waren van mensen van vlees en bloed voorspelde Mori al hoe in de toekomst de verschillen tussen mens en robot steeds kleiner zouden worden. De toenemende frictie tussen mens en machine zou een dubbel effect veroorzaken. Als eerste zou de empathie van de mens voor de robot toenemen. Het is deze initiële herkenning die er vervolgens echter voor zorgt dat we opnieuw van het object vervreemd worden. Een prothetische hand bijvoorbeeld wekt eerst herkenning op, maar wanneer we bij aanraking geconfronteerd worden met de artificiële textuur en koude temperatuur neemt het onheimelijke gevoel toe. Door deze opeenvolging van herkenning en vervreemding situeert Mori de prothetische hand in de ‘uncanny valley’. (Mori 2012: 99)



Figurentheater, poppentheater en objectentheater zijn uiteraard geen nieuwe uitvindingen. Integendeel, door de (theater)geschiedenis heen vinden we talrijke varianten ervan terug. Interessant zijn echter de nieuwe mogelijkheden die ons huidige technologische klimaat biedt. De meest opmerkelijke evolutie sinds Kantor is dan ook de toenemende onafhankelijkheid van het object. Waar het voorwerp zonder manipulatie van de acteur door hem nog werd beschouwd als ‘een verlaten w r a k , dat niet in staat was tot handelen’ (Kantor 1991: 152), kan het voorwerp nu los van elke menselijke ingreep opereren. Meer dan ooit wordt de spanning tussen subject en object, tussen mens en pop/machine, tussen levende en dode materie, voelbaar op de scène. Meer dan ooit vervagen de grenzen tussen beide.



### **3.3 DE HAMAM ALS ‘LIMINALE RUIMTE’**

De hamam of badplaats bleek de ideale ruimte om ons ritueel in te voltrekken. Het is een plek waar men gezuiverd wordt. Het is de drempel van één toestand naar een andere: een liminale zone als het ware. De hamam functioneert op verschillende vlakken als een soort tussenruimte. Het is een overgangsgebied, gelegen op de grens tussen realiteit en verbeelding, tussen micro- en macrokosmos, tussen kleine en grote verhalen, tussen mens en gebouw, tussen oost en west, tussen aanwezigheid en afwezigheid of tussen leven en dood.

In hoeverre de uiteindelijke vertoning in Campo ook al deze tussenruimtes reflecteert, laat ik hier even in het midden. Of een publiek wel degelijk al deze linken, al deze associaties maakt tijdens het bekijken van de voorstelling is twijfelachtig. Wel toont de voorstelling het (voorlopige) resultaat van een theateraal onderzoek naar deze tussenzones. Ondervermelde scènes, teksten, beelden, bewegingen, maquettes, projecties en atmosferen zijn slechts enkele van de vele ruimtelijke experimenten die we tijdens het maakproces van *Hamamcı* verrichtten. In dit hoofdstuk probeer ik zowel te reflecteren op de uiteindelijke voorstellingen in Campo als een inkijk te bieden in onze research.

#### **3.3.1 DE VERSCHILLENDE TUSSENZONES**

##### *Tussen realiteit en verbeelding*

Voortdurend schippert de ruimte tussen de herkenbare, realistische – haast naturalistische – wereld van de hamam en de poëtische, beeldende onderwaterwereld die wordt opgeroepen door middel van projecties van verschillende onderwatermaquettes. Deze zijn ook fysiek op de scène aanwezig vooraan in een groot aquarium en worden live gemanipuleerd. Tegelijkertijd zien we de manipulatie en het resultaat ervan: de projectie, de ge(re)medieerde werkelijkheid. Deze vervormingen zorgen ervoor dat de herkenbare ruimte van de hamam voortdurend wordt vervreemd. Deze strategie zouden we kunnen verbinden aan de stroming van het magisch realisme in literatuur of schilderkunst waarbij de realistische werkelijkheid wordt gelinkt aan een hogere of fantastische realiteit en zo droomachtige beelden ontstaan.



Ook andere objecten op de scène dragen bij aan dit magisch realisme. Zo zijn er elementen die niet thuishoren in de hamam, zoals een microgolfoven waarin natte handdoeken worden opgewarmd. Andere merkwaardige objecten zijn een bad dat dienst doet als toegang tot de hamam, een douche waar op magische wijze mensen kunnen verschijnen en verdwijnen, een kassesteen die wordt gebruikt als telefoon, enzovoort. Deze objecten dragen bij aan de vervreemding van de ruimte. Bovendien blijft vaak onzeker of de mens het object stuurt of vice versa. Zoals bij Kantor heeft het object nood aan menselijke aanwezigheid om tot leven te komen. Dit geldt echter in beide richtingen. Ook de mens heeft nood aan de ruimte om te kunnen handelen. Pas wanneer de ruimte tot leven komt, wordt ook de mens wakker.

#### *Tussen micro- en macrokosmos*

In *Hamamci* wordt steevast op zoek gegaan naar het buitenproportionele. Waar het dramatische theater volgens Lehmann de voorkeur geeft aan een ‘medium space’ (Lehmann 2006: 150) gaan wij in ons creatieproces net de hele intieme ruimte en de hele grote ruimte onderzoeken. Bovendien zoeken we naar een manier om voortdurend te kunnen schakelen tussen deze twee extreme ruimtes. Hoe kan het hele kleine heel groot worden en omgekeerd?

Wanneer het publiek bij de voorstelling in Campo binnenkomt, wordt op een enorme gaasdoek helemaal vooraan de scène een geschilderde miniatuur van Alexander De Grote geprojecteerd. Al vanaf het begin proberen we dus een opvallend gebruik van proportionaliteit te installeren. We zien een detail van een miniatuur uitvergroot tot een overweldigend beeld dat het hele gezichtsveld vult. Dat beeld begint vervolgens te bewegen. Achter de gaasdoek zien we iemand deze eerste maquette filmen. De blik van de toeschouwer wordt gestuurd door de cameralens in dit onvrijwillig gegidste museumbezoek. De camera gaat over geschilderde miniaturen, pauzeert op details ervan en reist weer door. Langzaam kan een toeschouwer ontdekken dat deze schilderijen zich bevinden op de muren van een kleine kamer met twee korinthische zuilen. De miniaturen vormen een associatief netwerk van oosterse verhalen en parabellen. Voor een westers publiek is het echter vaak gissen naar het verhaal achter het schilderij. Een constante is echter duidelijk: in alle taferelen staat water centraal. Onderweg komen we ook enkele waarschuwingen tegen: ‘Niet tegen het water praten’ of ‘Let op: 8000m diep ↓’. Op de vloer van de maquette zien we tevens deze waarschuwingsborden en schilderijen gereflecteerd in een olieachtige vloeistof. Rimpelingen tekenen zich af in het oppervlak, het beeld wordt wazig, de camera zoomt in, alles wordt zwart. We betreden het water.

Het volgende beeld dat we te zien krijgen is de levensgrote projectie van een deur met opschrift 'TAKSI HAMAM'. Tegelijkertijd zien we achter de gaasdoek in een verlicht aquarium de miniatuurversie van dezelfde deur. Van ver ziet deze eruit als kinderspeelgoed. De deur gaat open, zowel in de maquette als op de live-projectie. In de maquette zien we de manipulatie, op de projectie lijken de deuren als vanzelf open te gaan. Door de deuropening zien we een blauwe onderwaterwereld. De hamam onder water is geopend. Samen met de camera treden we binnen. Op dat moment licht het bad in het midden van de scène heel plotseling op en springt daaruit een man recht, als door het badwater uitgespuwd. Hevig ademend blijft hij liggen op het natte marmer van de hamam. De scène achter de gaasdoek zou een poppenkast kunnen zijn, de man een levenloze mannequin.

Miniaturen worden *larger than life*, de 'echte' wereld van de acteur wordt kleiner dan de maquette. In de simultane beweging van het openen van de deuren en het openen van het bad worden de twee werelden verbonden. Vervolgens schuift ook het gordijn van de poppenkast, de gaasdoek, open. Dit is slechts een van de vele voorbeelden waar we in *Hamamcı* probeerden te spelen met proporties. We onderzochten hele intieme en hele overweldigende ruimtes en probeerden na te gaan hoe deze op organische wijze in elkaar konden overvloeien.

#### *Tussen kleine en grote verhalen*

Ook de vele verhalen die we tijdens het maakproces ter inspiratie gebruikten, schipperen voortdurend tussen het grote en het kleine. Enerzijds zijn er de grote mythologieën, fabels, parabels, van zowel oosterse als westerse oorsprong. Mythologie en geschiedenis lopen hier door elkaar. Een voorbeeld is het verhaal van Sultan Süleyman I van het Ottomaanse rijk die zijn zoon, Şehzade Mustafa, liet vermoorden uit angst voor een staatsgreep. Dit stukje uit de Turkse geschiedenis kunnen we verbinden aan de Griekse mythe van Kronos, die na zijn vader Ouranos te castreren met een sikkel heerser van de wereld werd. Nadat zijn ouders hem voorspellen dat ook hem de heerschappij ontnomen zal worden door toedoen van een van zijn kinderen, slokt Kronos achtereenvolgens Hestia, Demeter, Hera, Hades en Poseidon op. Wanneer zijn vrouw, Rhea in verwachting is van Zeus, wijkt zij uit naar Kreta, om daar in het geheim haar zoon te baren. Om Kronos te misleiden, geeft ze hem een in doeken gewikkelde steen, die hij inslikt. Zeus groeit op en keert terug naar zijn ouders. Hij dwingt zijn vader een mengsel van wijn en mosterd in te nemen en alle door hem verzwolgen kinderen opnieuw uit te spuwen. Vervolgens overmeestert Zeus zijn vader met behulp van zijn broers en zussen. Zeus



wordt koning van de goden en de mensen. Kronos wordt in stukken gesneden en in de Tartaros geworpen. Het thema van vaders die hun zonen (laten) vermoorden en zonen die hun vaders vermoorden vinden we doorheen de hele geschiedenis, zowel in fictieve verhalen als in geschiedkundige feiten. Ook in de diversiteit aan verhalen is dus een spanning te vinden tussen realiteit en verbeelding, tussen geschiedenis en verhaal, tussen feit en fictie.

Andere verhalen die voor de voorstelling onderzocht werden, zijn die van verscheidene geschiedkundige figuren die overleden in hamams, badhuizen, sauna's of gewoon in hun eigen bad. Twee prominente voorbeelden zijn de Perzische eerste minister Amir Kabir en de Franse revolutionair Jean-Paul Marat. Amir Kabir was eerste minister tijdens de eerste drie jaren van het bewind van sjah Naser ed-Din Kadjar, die in de tweede helft van de negentiende eeuw over het Perzische rijk regeerde. Amir Kabir wordt door velen gezien als 'de eerste hervormer van Iran'. (Smith 2000: 38) Omwille van zijn controversiële (financiële) hervormingen ontstond al snel een kring van oppositionele stemmen, waaronder de moeder van de sjah. Onder invloed van zijn moeder laat de sjah Amir Kabir degraderen tot hoofd van het leger en ontnemt hij hem zijn titel als eerste minister. Uiteindelijk wordt Amir Kabir verbannen naar de stad Kashan, waar hij zes weken later in het badhuis wordt geëxecuteerd. (Amanat 1991: 577-599) Wie vandaag de plek betreedt, ziet daar nog een bordje met opschrift 'Amirkabir martyrdom place'.

Een andere iconische moord die plaatsvond in bad, is die van Jean-Paul Marat. Marat behoorde tot de hervormingsgezinde Jakobijnen, die vanaf 1790 in de Nationale Vergadering plotseling de overhand kregen op de Girondijnen, die daar de liberale bourgeoisie vertegenwoordigden. De drie belangrijkste leiders van deze revolutionaire vleugel van Jakobijnen waren Robespierre, Danton en Jean-Paul Marat. Marat wordt beschouwd als de meest radicale van de drie. Op 13 juli 1793 werd hij vermoord in zijn bad – waar hij omwille van een psychosomatische huidaandoening lange uren doorbracht – door Charlotte Corday, een aanhangster van de Girondijnen. (Cohen 1993: 63-64)

Belangrijk is ook de beeldvorming rond beide figuren. Het verhaal van Amir Kabir is bij een Iraans publiek erg gekend door de geliefde Iraanse miniserie *Amirkabir* (1985). In het bijzonder de moordscène is erg iconisch, wanneer in de dertiende en tevens laatste aflevering van de serie de polsen van de eerste minister Amir Kabir worden doorgesneden in het badhuis. Buiten Iran verwierf de serie echter weinig bekendheid. Een vergelijkbaar iconisch beeld waarmee een westers publiek waarschijnlijk iets beter bekend is, is de moord op Marat. Dat voornamelijk door Jacques-Louis David die het beeld in 1793 vereeuwigde in diens bekende

schilderij 'De dood van Marat'. Marat ligt in zijn bad, in de linkerhand houdt hij een brief, de rechterarm hangt over de rand van het bad en in de hand houdt hij nog zijn ganzenveer. Tijdens het maakproces van *Hamamcı* werd voortdurend op zoek gegaan naar dergelijke beelden en verhalen, zowel van oosterse als van westerse oorsprong. Zonder deze daarom letterlijk op de scène te brengen, trachtten we deze in beeld of tekst te evoceren. De associatieve dramaturgie van van *Hamamcı* wil een web weven van allusies op al deze verschillende verhalen en deze zo op een organische wijze met elkaar verbinden. Deze 'grote verhalen' worden bovendien voortdurend omringd door 'kleine verhalen'.

Anderzijds zijn er namelijk de kleinmenselijke verhalen. In navolging van Kantor willen we ook 'de kleine,/ arme,/ weerloze,/ maar prachtige/ Geschiedenis/ van het individuele/ menselijke/ leven' (Kantor 1991: 162) op de scène brengen. De grenzen tussen hoge en lage cultuur vervagen. Het verhaal van Sultan Süleyman I of Kronos die hun kinderen (laten) vermoorden uit angst voor een staatsgreep is tegelijkertijd een les die een vader zijn zoon leert bij een verhaaltje voor het slapengaan:

*Regel 1: Je eerste woordje zal 'baba' zijn. Niet 'papa' maar 'baba'.*

*Regel 2: Je moet goed leren zwemmen.*

*Regel 3: Je mag Baba niet vermoorden om te troon te bestijgen.*

*Je zal wachten tot Baba aan een natuurlijke dood sterft.*

In een scène die buiten de tijd van de hamam lijkt te staan – tegelijkertijd flashback en flashforward– zien we een familieportret van een gezinnetje: vader, moeder en zoon op een rijtje. De grote verhalen van de strijd tussen koningen of goden en hun zonen worden vertaald naar een kleine, huiselijke setting. Het kleine, banale en dagelijkse sluipen in de voorstelling voortdurend binnen. Dit zien we bijvoorbeeld ook in de scheerscène, waar het hoofdpersonage vertelt hoe zijn grootmoeder hem als kind leerde hoe duiven geslacht moeten worden terwijl hijzelf een scheerbeurt krijgt. De spanning tussen de nonchalante vertelwijze en het scheermes op zijn keel brengt een vervreemdend effect teweeg. Er is een voortdurende dreiging aanwezig. De scheerbeurt mondt overigens uit in het waterboarden van de man, die koste wat kost blijft proberen zijn verhaal over te brengen, ook wanneer hij de verdrinking nabij is.





De bevreemdende dreiging situeert zich voortdurend in de manier waarop de personages met elkaar omgaan. Het is duidelijk dat de man die de hamam binnenkomt minder weet dan andere personages. ‘Nu ben ik hier inderdaad een beetje de vreemdeling,’ zegt hij wanneer hij met een kassesteen naar huis telefoneert. In dit gesprek bevestigt hij alle clichés over ‘de vreemdeling’ met zijn rare gewoonten en zijn Turks fruit – ‘dat trouwens geen echt fruit is, dat zijn snoepkes!’. Tegelijkertijd herkennen we echter ook alle clichés over de ‘kortzichtige Vlaming’, of de ‘toerist’ die met veel voorzichtigheid een andere ‘exotische’ cultuur leert kennen. Hier wilden we graag spelen met de dubbele ervaring die te wijten is aan de samenstelling van het publiek. De eerste woorden die op de scène worden uitgesproken, zijn immers in het Turks. Wie geen Turks begrijpt, wordt als het ware vanaf het begin uitgesloten. Al verduidelijkt de context meestal de inhoud van het gesprek, toch wordt het ‘Vlaamse publiek’ in het begin op afstand gehouden. Samen met het hoofdpersonage moet het publiek de ruimte – en bijhorende personages – leren kennen.

Een ander ‘klein verhaal’ dat wordt verteld is dat van de ruimte zelf. De hamam moet voortdurend draaiende worden gehouden. De marmeren stenen worden gepoetst, handdoeken worden gewassen en opgehangen, *peştemals* of hamamdoeken worden gedroogd en opgevouwen, de ruimte wordt opgeruimd en georganiseerd. Dit heeft zowel een pragmatische als een rituele functie. Tegelijkertijd moet de mens de ruimte in leven houden en vice versa. Ook het grensgebied tussen mens en ruimte in maakten overigens een interessant deel uit van ons onderzoek.

### *Tussen mens en gebouw*

Twee vragen staan hier centraal: ‘kunnen we gebouwen tot leven wekken?’ en ‘kan een mens ruimte worden?’ We verkenden de relatie tussen beide en gingen op zoek naar mogelijke verschuivingen of transformaties. Een belangrijke onderzoeksvraag was hoe we de hiërarchie tussen mens en steen zouden kunnen opheffen. Een van de eerste vertrekpunten van de voorstelling was dan ook een citaat uit Euripides’ *De Trojaanse Vrouwen*, in een Nederlandse vertaling van Johan Boonen: ‘De mens maakt steden met de grond gelijk./ Van tempels en graven maakt hij puin./ Als hij zo dwaas is gaat hijzelf ten onder.’ (Euripides 2016: 132) Hoewel het de mens is die het gebouw, het monument of de stad bouwt, betekent de verwoesting ervan ook de ondergang van de mens. Steden en bouwwerken hebben doorgaans een veel langere levensduur dan mensen. Bijgevolg hebben zij ook een langer geheugen. De geschiedenis die zij

meemaken strekt zich over verschillende mensenlevens, verschillende generaties. Elke steen heeft een geheugen dat de menselijke capaciteit ver overstijgt.

Dit soort antropomorfe eigenschappen toekennen aan bouwwerken of stenen is geen nieuw idee. Spreekwoorden zoals het Nederlandse ‘de muren hebben oren’ of het Turkse ‘de grond heeft oren’ (*yerin kulağı var*) bewijzen het tegendeel. In *Hamamcı* gaan we nog een stapje verder: de muur krijgt niet alleen oren maar ook een stem. Een stille fluisterstem die luider en luider wordt naarmate je dichterbij gaat luisteren. De muur vertelt haar geheimen. De muur is een ‘koning’, een ‘slaaf’, een ‘schaakbord’, de ‘zee’, een ‘trottoir’ enzovoort. De muur is tegelijk mens en object. De muur geeft ook waarschuwingen. Zo fluistert de muur het hoofdpersonage toe: ‘Pas op van de hamamcı.’ Dat de badmeester niet te vertrouwen is, doet de voorstelling al eerder vermoeden. Of de muren van de hamam echter meer vertrouwenswaardig zijn dan de badmeester, kan worden betwijfeld.

Ook de kassesteen die het hoofdpersonage bij zich draagt, heeft dergelijke status tussen mens en gebouw. Soms wordt de steen als een hondje aan de leiband gedragen, op andere momenten lijkt het eerder alsof de steen de mens leidt. Ook de stem van die steen was een aspect dat we tijdens het maakproces onderzochten. De steen stond in de uiteindelijke voorstelling ook in verband met het gedicht ‘Trottoirs’:

## TROTTOIRS

I

*Ik ben op straat, midden op een verlaten straat;  
En ik loop, ik loop zonder achterom te kijken.  
Op het punt waar mijn weg de duisternis kruist  
Zie ik een droombeeld dat mij lijkt te verwachten.*

*De zwarte hemel is bedekt met asgrauwe wolken;  
Bliksemschichten loeren op de schoorstenen.  
Twee zijn er wakker op dit middernachtelijk uur;  
De een ben ik, de ander de zich uitstreckende trottoirs.*

*Druppel voor druppel hoopt de angst zich in mij op;  
Ik zie reuzen, die elk een begin van de straat afsluiten.  
De huizen richten hun pikzwarte ruiten op mij  
Als een blinde wiens ogen zijn uitgestoken.*

*Trottoirs: de moeder van hen die hebben geleden;  
Trottoirs: een mens die in mij heeft geleefd.  
Trottoirs: hoorbaar, wanneer hun stem zwijgt;  
Trottoirs: een taal die zich in mij uitstrekt.*

*Het is mij niet vergund om te sterven aan een warme boezem,  
Ik ben het kind dat door de straten is gezoogd.*

[...]

(Kisakürek 2010: 114-117)





De Nederlandse vertaling van het gedicht ‘*Kaldırımlar*’ van de Turkse dichter Necip Fazıl Kısakürek werd in de voorstelling gebruikt. In de spanning tussen de poëtische tekst en de volke speelstijl komen opnieuw grote en kleine verhalen, hoge cultuur en lage cultuur, literatuur en de kleinmenselijke realiteit bijeen. Bovendien komen ook Turks en Nederlands hier samen. In de dialoog tussen de badmeester en de vreemdeling die aan het gedicht vooraf gaat, wordt door de twee figuren respectievelijk Turks en Nederlands gesproken. Ook in het gedicht zelf worden beide talen gecombineerd, tot het Nederlandse ‘trottoirs’ en het Turkse ‘*kaldırımlar*’ volledig door elkaar lopen.

Een laatste interessant voorbeeld van een monument dat tot leven komt is het orakel. In de onderwaterwereld vinden we tussen de verzonken steden, gebouwen, zuilen en ruïnes ook een standbeeld van Alexander De Grote terug. Bij het openschuiven van de gaasdoek – het openen van de hamam – wordt dit beeld op de achterwand geprojecteerd. Heel langzaam vloeit het standbeeld echter over in het gezicht van een vrouw, een ‘orakel’, dat met een livecamera vanuit de douches wordt geprojecteerd. De overgang is erg subtiel. Op het moment dat het stenen beeld een eerste maal knippert, betreden we even de ‘Uncanny Valley’ waar Mori in verband met humanoïde robots over sprak. Het niet-menselijke komt zo dichtbij het menselijke, zonder er echt mee samen te kunnen vallen en bijgevolg gaat de initiële empathie over in een ‘unheimlich’ gevoel.

Vervolgens begint het ‘orakel’ te spreken. De term ‘orakel’, zo schrijft William J. Broad, verwijst overigens naar de spreker – ‘[a] spiritual person or agency considered to be a source of divine prophecy or wise counsel, often via a deity’ (Broad 2007) – alsook naar de boodschap zelf. Het woord stamt af van het Latijnse werkwoord *orare*, dat spreken betekent. Ook een orakel is een tussenpersoon, die medieert tussen het ontastbare woord van de goden en de mens aan wie de boodschap is gericht. De voorspelling van het orakel in *Hamamcı* is een waarschuwing, gericht aan Alexander:

*Naar Babylon gaan? Neen, Alexander, dat zou ik niet doen.*

*Zes dagen zult ge daar liggen. Verlamd. Ge kunt u niet bewegen. Ge kunt alleen kijken en luisteren naar wat er rondom u gebeurt. En iedereen denkt dat ge dood zijt.*

*Dus ge kijkt, en ge luistert, en ge hoort uw eigen ademhaling die zachtjes stiller en stiller wordt, tot ook die uiteindelijk verdwijnt. En ge sterft. Na de zesde dag sterft ge, dit keer voor echt. En er is niemand die het weet. [...]*

Het einde van Alexander betekent niet zomaar het einde van één individueel leven. Het betekent tevens het einde van de mythische stad, Babylon. 'En zo zal Babylon ten onder gaan. En morgen ligt zij daar, diep gezonken in de zee.' Zo spreekt het orakel. Volledig verwoest of uitgewist is Babylon echter niet. Zij ligt sluimerend onder het water, wacht tot de mens haar betreedt om zo opnieuw tot leven te worden gewekt.

### *Tussen oost en west*

Ook de figuur van Alexander De Grote bevindt zich ergens tussen mens en monument. Deze heerser verwierf in de geschiedenis als het ware monumentale proporties. Hij groeide op in het oud-Griekse koninkrijk Macedonië waarvan hij op twintigjarige leeftijd koning werd nadat zijn vader werd vermoord. Tijdens zijn vele veldtochten veroverde hij grote delen van Azië en Noordoost-Afrika. Op die manier had Alexander De Grote al op dertigjarige leeftijd een van de meest omvangrijke koninkrijken van de oudheid onder zijn heerschappij. Zijn territorium strekte zich uit van Griekenland tot het noordwesten van Indië. Om die reden wordt hij door velen beschouwd als de brug tussen oost en west. Als eenmaker van de westerse en de oosterse wereld, verpersoonlijkt de legendarische Alexander in *Hamamci* de transformatieve kracht van de grens tussen oost en west – en bij uitbreiding van grenzen in het algemeen.

Aan het einde van Alexanders leven is er geen oost en west meer. Er is alleen nog één groot verenigd rijk. De grens vervaagt niet alleen op macroniveau, in het rijk van Alexander De Grote, maar ook op microniveau. Grenzen tussen verschillende culturen vervagen in de figuur van Alexander De Grote. Voor de Macedoniërs is hij een Macedoniër, voor de Grieken is hij een Griek, voor de Perzen een Pers. Ondanks het feit dat deze hybride identiteit aanleiding is voor vele conflicten omarmt Alexander De Grote zelf al deze verschillende culturen. Ook in zijn hybride identiteit zien we dus een dergelijke grensvervaging. Snel na zijn dood valt zijn rijk echter opnieuw uiteen en herstelt zich wederom een scheidingslijn tussen verschillende gebieden. In de voorstelling wordt op zoek gegaan naar een meer genuanceerde en fluide lezing van deze oost-west verhouding, zowel in het verleden als vandaag.

### *Tussen aanwezigheid en afwezigheid*

Vele tijdgenoten van Alexander De Grote beweerden dat hij geen gewone man was, maar een godheid. Ook de mysterieuze omstandigheden waarin hij stierf, droegen bij aan zijn bovenmenselijke status: diens lichaam toonde na zijn dood maar liefst zes dagen geen enkel teken van ontbinding. In een recente studie van Katherine Hall wordt echter beweerd dat Alexander tijdens deze zes dagen nog leefde. Volgens haar overleed hij aan een auto-immuunziekte, Guillain-Barré Syndroom genaamd. Deze zeldzame aandoening van het zenuwstelsel gaat gepaard met toenemende spierzwakte. Ook kan verlamming optreden zonder dat daarom per se sprake is van bewustzijnsverlies. Dit maakt de dood van Alexander De Grote tot 'the most famous case of pseudothanatos' (Hall 2018: 106) of schijndood. Ook de voorspelling van het orakel mengt dus historische feiten en mythologie.

In de hamam wordt ook deze tussenzone onderzocht waarin Alexander De Grote zich tijdens de laatste zes dagen van zijn leven bevindt: ergens tussen aanwezigheid en afwezigheid, op de grens van leven en dood. Dergelijk grensgebied zien we ook in de slagvelden en ruïnes van de maquettes. De ruïne is letterlijk een plek waar we door de afwezigheid van materie kunnen zien wat ooit aanwezig is geweest. Het is een grensgebied tussen afwezig en aanwezig, tussen dood en leven, tussen geschiedenis en heden. De maquettes combineren overigens ook hedendaagse architectuur met antieke en oosterse met westerse invloeden.

Ook de personages in de hamam bevinden zich ergens tussen aanwezigheid en afwezigheid. De centrale figuur, de 'vreemdeling' die de hamam betreedt, heeft net als Alexander De Grote tijdens zijn laatste zes dagen slechts weinig controle over de gebeurtenissen. Hij kan, zoals de voorspelling van het orakel in *Hamamcı* zegt, 'alleen maar kijken en luisteren naar wat er rondom [hem] gebeurt'. Hij wordt geleid door de ruimte, en door de duistere figuren die er deel van uitmaken. Meerdere malen wordt gerefereerd aan 'djinnns'. De djinn is een bovennatuurlijk mythisch wezen dat vaak gerelateerd wordt aan de Koran, maar dat we al veel vroeger in heel wat oosterse overleveringen terugvinden. Robert Lebling beschrijft de djinn als een 'species of intelligent beings that live secretly among us' (Lebling 2010) De djinn is een soort humanoïde wezen, in essentie noch slecht, noch goed, dat krachten heeft die ver boven de menselijke capaciteit uitstijgen. Zij kunnen vliegen, van vorm veranderen, volledig onzichtbaar worden of zelfs bezit nemen van levende wezens, gebouwen of ruïnes. (Lebling 2010) Zo bestaan er ook talrijke overgeleverde verhalen over djinnns die bezit nemen van een hamam.

Niet toevallig vertelt de vreemdeling, na toe te geven dat het zijn eerste keer is in de hamam, een verhaal over een badhuis dat bevolkt werd door djinns. Zo was er ooit een taxichauffeur die op een nacht te veel gedronken had en besloot om een nachtelijk bezoek te brengen aan de lokale hamam, opdat zijn vrouw de alcohollicht niet zou ruiken wanneer hij thuis komt. Vreemd genoeg is de hamam open in het midden van de nacht. De taxichauffeur betaalt, kleedt zich om, gaat de ruimte binnen en legt zich neer op de warme, marmeren hamamsteen. Hij begint te zweten en de eerste druppels alcohol sijpelen zijn poriën uit. Hij kijkt wat rond en merkt plotseling dat de voeten van zijn buurman omgekeerd staan. De linkervoet staat aan de rechterkant en omgekeerd. En dat is nog niet het vreemdste:

*De taxichauffeur kijkt rond en merkt op dat de voeten van alle mannen in de hamam omgekeerd staan. Links staat rechts en rechts staat links. ‘Oei shit,’ denkt de man, ‘miljaarde, nondedju, dat zijn hier allemaal handicapés. Ik zit verkeerd. Dat is hier een revalidatiehamam!’ En de taxichauffeur kijkt naar zijn eigen voeten en merkt dat deze wel juist staan. Enfin, misschien staan die van hem verkeerd, aangezien ze bij de rest wel allemaal omgekeerd staan. Dus heel onopvallend kruist de taxichauffeur zijn voeten. Links wordt rechts en rechts wordt links. En de taxichauffeur paradeert op de hamamsteen, zodat iedereen kan zien dat ook de taxichauffeur een technisch mankement heeft.*

Na korte tijd herinnert de taxichauffeur zich echter een waarschuwing van zijn moeder. Zo vertelde zij ooit dat je maar beter ver weg blijft van mensen waarvan de voeten omgekeerd staan. Dat zijn namelijk djinns. Als resultaat snelt de man de hamam uit en klampt de eerste de beste voorganger aan, al schreeuwend: ‘Er zijn djinns in de hamam! Er zijn djinns in de hamam!’ De voorbijganger ziet hem aan voor ‘een of andere zatte kloot’ maar besluit toch mee te gaan kijken. De hamam is op slot. Wanneer de badmeester de hamam komt openen, blijkt er niemand aanwezig in de hamam. Het enige wat er te vinden is, zijn de kleren en schoenen van de taxichauffeur. De clou van het verhaal: de hamam werd bevolkt door djinns. ‘Maar dat is natuurlijk maar een verhaal hé...’





Het verhaal eindigt met een anticlimax en een lange stilte. De badmeester en de scheerjongen, die naar het volledige verhaal hebben liggen luisteren, staren naar de vreemdeling en vervolgens naar elkaar. Dan weer terug naar de vreemdeling. Een tergend lange stilte bouwt de spanning op. Daar komt nog bij dat de voeten van de twee andere figuren het hele verhaal lang gekruist liggen. Links ligt rechts en rechts ligt links. Er zijn alleen maar blikken. Dan drukt de badmeester plotseling op een bel en wordt de spanning verbroken. Het is tijd voor de volgende stap in het ritueel van de hamam.

### *Tussen leven en dood*

Het ritueel dat in de hamam wordt voltrokken is tevens een overgang van leven naar dood. Zoals Alexander tijdens de laatste zes dagen van zijn leven, bevindt ook 'de vreemdeling' zich in een soort wachtkamer, een limbo of voorgeborchte. De rituele handelingen die er worden uitgevoerd zijn vaak dagelijkse handelingen die uit hun context worden losgetrokken. In een ritueel wordt immers 'normaal gedrag' gecondenseerd, overdreven, herhaald, versneld, vertraagd of vastgezet in poses. (Schechner 1987: 5) Eerst en vooral moet de 'vreemdeling' de geschikte kledij aantrekken, in het geval van de hamam een *peştemal*, die op precieze wijze moet worden geknoopt. Het maseren, baden, scheren, inzepen, wassen en uiteindelijk wurgen van het hoofdpersonage vormen elk een stap in dit rituele proces en worden minitius uitgevoerd. Na zijn dood wordt hij ten slotte volledig met schuim bedekt in het bad. Al deze stappen moeten in de juiste volgorde, op het juiste moment en op de juiste manier worden uitgevoerd. Soms moet er worden gewacht. Ook het wachten maakt deel uit van het ritueel. Zo krijgt de hamam zijn eigen 'tijdssysteem', waarin de bel een belangrijke functie krijgt. Elke nieuwe stap wordt aangekondigd door het schelle geluid van de bel die wordt ingedrukt.



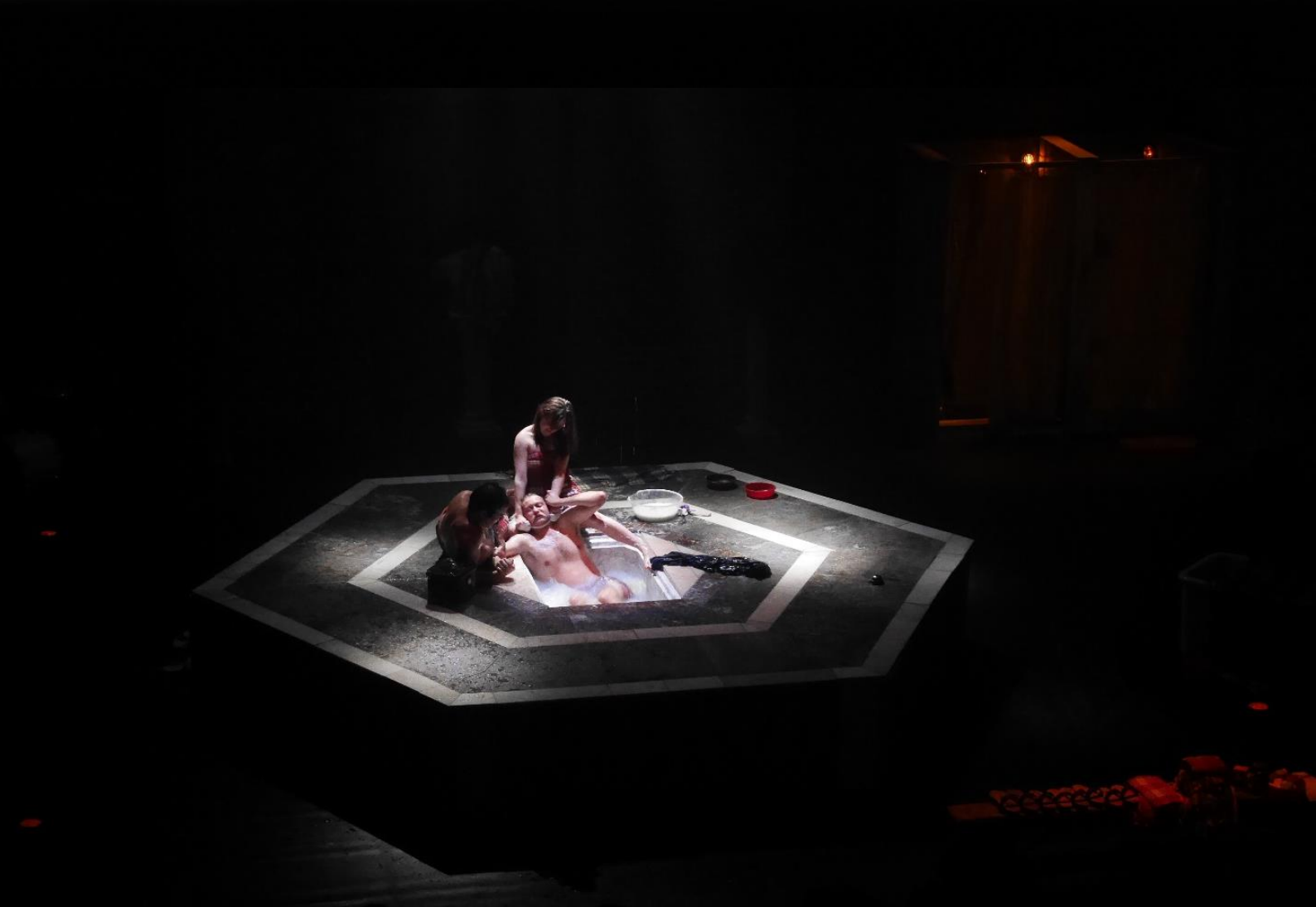


### 3.3.2 EEN WEDERGEBOORTE?

Op het eerste gezicht thematiseert de voorstelling dus de overgangsfase van leven naar dood. Als we het verloop echter indelen volgens de drie fasen van *rite de passage* zoals Van Gennep die definieert, blijkt dit iets te simplistisch. De eerste fase van ‘separation’ of afzondering zien we in de binnenkomst van de vreemdeling en in de voorspelling van het orakel. Vanaf het moment dat de andere figuren ook fysiek de ruimte binnenstappen, wordt het ritueel in werking gezet. Elke stap in het proces is onomkeerbaar. Ook de uiteindelijke dood van de centrale figuur maakt deel uit van het ritueel zelf. Het wurgen behoort dus tot de tweede fase van ‘marge’, die bij Turner de liminale fase wordt genoemd. De dood zelf maakt deel uit van het drempelgebied, de zone tussenin. De derde fase van ‘(re)aggregation’ of heropneming treedt pas op ná de dood, in de allerlaatste scène. De vreemdeling blijft alleen achter op de scène, bewegingsloos liggend in het bad, verborgen onder schuim. Heel erg langzaam komt echter beweging in het schuim. De vreemdeling staat opnieuw op. Alleen is hij nu van zijn status van vreemdeling ontdaan. Hij wordt als het ware opnieuw geboren.

Het ritueel is ten einde. Het ‘lijdend voorwerp’ – zowel letterlijk als figuurlijk – van het ritueel heeft zijn nieuwe, min of meer stabiele identiteit verworven. Ook hij is deel geworden van de ruimte. Ook hij behoort nu toe aan de hamam. Vlak voor de lichten uitgaan, kruist hij zijn voeten. Links wordt rechts en rechts wordt links. Deze wedergeboorte van de centrale figuur als djinn maakt het geheel overigens cyclisch. Het hele proces kan opnieuw beginnen. De ruimte kan opnieuw gaan slapen om later weer te ontwaken. Het proces van leven, sterven en hergeboren worden is eeuwigdurend.

Voortdurend worden grenzen overschreden: de grens tussen tussen realiteit en verbeelding, tussen micro- en makrokosmos, tussen kleine en grote verhalen, tussen mens en gebouw, tussen oost en west, tussen aanwezigheid en afwezigheid en tussen leven en dood. De constante pendelbewegingen tussen twee kanten van een spectrum zorgen ervoor dat we een fluïde lezing krijgen van beide. Door de circulariteit van de voorstelling betekent elk einde opnieuw een begin. Elke dood is het ontstaan van een nieuw leven. Elk uiterste houdt tegelijkertijd zijn tegengestelde in zich.





# CONCLUSIE

---

## VAN PRAKTIJK NAAR THEORIE NAAR PRAKTIJK (EN TERUG)

Het begrip liminaliteit bleek in dit onderzoek op verschillende niveaus een belangrijke rol te spelen. Enerzijds onderzochten we tijdens het maakproces van *Hamamci* de diverse drempelgebieden waarin onze hamam zich zou kunnen bevinden. Anderzijds dreef ook het onderzoek naar een hedendaagse invulling van de dramaturgische functie mij steeds in de richting van dergelijke tussenzones. Zowel op theateraal als op metatheatraal niveau werd *Hamamci* dus bovenal een onderzoek naar liminaliteit.

De ruimte stuurde de creatie en werd de motor voor het ritueel dat op de scène voltrokken werd. De hamam werd een liminale zone: het niemandsland tussen twee duidelijk afgebakende gebieden dat gekenmerkt wordt door ambiguïteit en fluiditeit. Het subject dat de liminale zone betreedt, de passagier of reiziger, ontsnapt er aan elk mogelijk classificerend cultureel systeem en betreedt een gebied dat buiten elke vorm van normativiteit – ergens in de marge – is gesitueerd. De ruimtelijke beweging die het subject maakt is vaak het openen van een deur of overschrijden van een drempel. In *Hamamci* zagen we dit in drie simultane beelden: het openen van miniatuurdeuren in de maquette, van de levensgroot geprojecteerde deuren op de gaasdoek en van de toegangspoort in het bad, die door middel van licht en beweging werd gesuggereerd. Het overschrijden van deze drempel brengt ons in een grijze tussenzone. Tussen realiteit en verbeelding. Tussen micro- en macrokosmos. Tussen kleine en grote verhalen. Tussen mens en gebouw. Tussen oost en west. Tussen aanwezigheid en afwezigheid. Tussen leven en dood. Het ritueel dat op de scène wordt uitgevoerd blijkt immers een proces van leven, sterven en hergeboren worden.

Ruimte en objecten winnen aan belang. Ook schijnbaar levenloze materie draagt een geestachtig leven in zich. Stenen, gebouwen, muren en ruïnes getuigen van een zeker animisme. Het onderscheid tussen levende en levenloze materie vervaagt. Er is alleen materie. Deze nadruk op de materialiteit kunnen we verbinden met het postdramatisch theater. In de vijf aspecten van theater die Lehmann bespreekt, zien we een toenemende nadruk op lichamelijkeheid. Ook in *Hamamci* kunnen we het gebruik van tekst, ruimte, tijd, lichaam en digitale media als belichaamd karakteriseren.

In tegenstelling tot in het dramatisch theater staat de tekst hier niet in functie van een narratief verloop. Eerder dan één verhaal te vertellen worden vele mogelijke verhalen gesuggereerd. Een netwerk van verschillende paden en zijpaden ontstaat waarin iedere toeschouwer zijn eigen weg moet zoeken. In deze nieuwe vorm van narrativiteit worden verhalen verteld doorheen een complexe, niet-lineaire structuur of binnen een situatie van gelijktijdigheid. Bovendien vertelt de fysieke positionering van het lichaam en de stem van de acteur vaak een eigen verhaal. Het discursieve woord en het vleesgeworden woord spreken elkaar in *Hamamcı* meermaals tegen. Op die manier gaan we op zoek naar wat Barba knopen noemt. Twee simultane acties spreken elkaar tegen en doen zo een beeld van irrationaliteit ontstaan. Het gebruik van tekst in *Hamamcı* creëert een gevoel van multipliciteit, meerduidigheid en zelfs tegenstrijdigheid.

Op vlak van ruimte gaan we op zoek naar het buitenproportionele. De hele grote ruimte die de waarneming overheerst alsook de hele intieme ruimte zorgen voor een actieve confrontatie met de plaats waar het theater ontstaat. De toeschouwer wordt zich bewust gemaakt van zijn eigen fysieke aanwezigheid in de ruimte. In de tijdservaring gebeurt iets gelijkaardigs. Door het uitrekken, samenballen, fragmenteren, herhalen of bevriezen van de tijd in *Hamamcı* wordt ook de tijdservaring vervormd. Door af te wijken van een 'normale' ruimtelijke en tijdelijke ervaring, wordt de toeschouwer actief geconfronteerd met het hier en nu van de voorstelling. De materialiteit van het moment wordt zichtbaar. We bevinden ons in een liminale tijdruimte waarbinnen alles nog mogelijk is.

Zo wordt de toeschouwer bewust gemaakt van zijn eigen lichamelijke aanwezigheid alsook die van de acteur waarmee hij ruimte en tijd deelt. Door de nabijheid van de toeschouwer tot de actie kunnen ruimte, object en acteur op hem een kinesthetisch effect uitoefenen. Acties triggeren door hun proximiteit een onbewuste, interne ervaring van diezelfde beweging in de toeschouwer. Het lichaam van de acteur in *Hamamcı* wordt vaak gekenmerkt door tegenstrijdigheid en conflict. Er wordt op zoek gegaan naar extreme lichamelijke situaties waarin tederheid en wreedheid elkaar ontmoeten. Deze wrede tederheid en tedere wreedheid kunnen een spanning teweegbrengen tussen de intentie van de acteur en het beeld dat een toeschouwer te zien krijgt. Hierin schuilt het potentieel om bij de toeschouwer tegelijkertijd herkenning en vervreemding op te wekken.

Het live aspect van het theater dat ruimte, tijd en lichaam benadrukken, wordt door het gebruik van digitale media geproblematiseerd. Live projecties creëren een spanning tussen presentatie en representatie. Het gebruik van videotechnologieën leidt tot de gelijktijdige aanwezigheid van reële materie – een acteur of object – en een geprojecteerd videobeeld. Tegelijkertijd zien we de manipulatie, die live op de scène gebeurt, en het resultaat hiervan: de ge(re)medieerde werkelijkheid van de projectie. Het gebruik van maquettes en miniaturen enerzijds en grote geprojecteerde beelden anderzijds versterken ook het spel met proporties. Miniaturen worden *larger than life*, de ‘echte’ wereld van de acteur verwordt tot poppenkast. Door het integreren van digitale media betreden we opnieuw een liminale zone: tussen live en niet-live, tussen presentatie en representatie, tussen het hele kleine en het overweldigend grote, tussen aanwezigheid en afwezigheid, tussen echt en gemedieerd.

Door in tekst, ruimte, tijd, lichaam en media de materialiteit van het moment te benadrukken, wordt ook het publiek een belangrijkere functie toebedeeld. Het theater moet telkens opnieuw live ontstaan. Het ontstaat pas in de directe interactie tussen performer en toeschouwer, beide lichamelijk aanwezig op hetzelfde moment in dezelfde ruimte. Bij elke nieuwe opvoering vindt een nieuwe ontmoeting plaats en ontstaat opnieuw betekenis. Deze hedendaagse visie op theater bleek bijzonder productief in het recursieve maakproces van *Hamamci*, waarbij het concept tijdens het werkproces vorm kreeg. Ook de voorstelling zelf zagen wij als deel van dit experimenteel proces. Elke opvoering was opnieuw afhankelijk van toeval en van de impuls van het ogenblik.

Een recursief proces neemt, zoals Dieho beweert, ‘het niet-weten als vertrekpunt’ (Dieho 2009: 102). Dit zorgde regelmatig voor onzekerheid, twijfel, misverstanden en/of chaos. Wanneer we die wanorde echter toelieten, bleek dit vaak constructief. Op die manier slaagden we erin een open ruimte te creëren waarbinnen materiaal op organische wijze kon ontstaan. Deze openheid leidde niet altijd tot duidelijke antwoorden, maar wel tot interessante vragen. In plaats van één antwoord, één betekenis, één verhaal of één dramaturgie gingen we in navolging van Barba op zoek naar een ‘dramaturgy of dramaturgies’. De verschillende soorten dramaturgie die hij vermeldt, bestaan telkens uit verschillende paden en zijpaden. Organische en narratieve dramaturgieën creëren een veelheid aan mogelijke ontwikkelingslijnen. Het doel is niet één plot te ontwerpen voor het hele publiek maar de ideale omstandigheden te creëren waarbinnen ieder individu door middel van associatie zijn of haar eigen narratief ontwikkelt.

Die toeschouwer probeerden we op diverse manieren zintuiglijk te prikkelen. Dit door middel van visuele, auditieve, haptische, olfactorische en gustatorische tekens. Door de diversiteit van het gebruikte materiaal ontwikkelden zich verschillende dramaturgische lijnen die gelijktijdig door elkaar liepen, elkaar ontmoetten, gingen interageren, botsen, versmelten, evolueren en/of transformeren. Dramaturgie betekende dus bovenal het samenweven van potentiële lijnen die ontstonden door de interactie van verschillende zintuiglijke prikkels, tekens en tekensystemen en ook verschillende media. De voornaamste taak van de dramaturg bleek ‘de bemeesting van structuren’ (Van Kerkhoven 2002: 129). Hier was het van belang voortdurend alle deelcomponenten alsook het grotere geheel voor ogen te houden. Bovendien bleek een organische invulling van de individuele functies des te belangrijk. Hoe verder in het proces, hoe meer de rollen van acteur, regisseur en dramaturg op organische wijze in elkaar overvloeiden. Dramaturgie werd bovenal een collectieve aangelegenheid.

Dit maakte het werk niet altijd even gemakkelijk. Doordat ik mij als dramaturg middenin het proces bevond, werd het onmogelijk om met een afstandelijke blik naar de creatie te kijken. In plaats van afstand te bewaren, onderzocht ik manieren om op een betrokken manier alsnog mijn blik te ‘herstarten’ tijdens repetities en gewoon te kijken. Toch hadden we op sommige momenten in het proces misschien een ‘outside eye’ kunnen gebruiken. Vaak hadden we het gevoel dat wat ter sprake kwam in de gesprekken rond de tafel niet vertaald werd naar de vloer. Op die momenten was het gebrek aan een dramaturg die van op een afstand als een soort eerste toeschouwer kon kijken voelbaar. Gelukkig waren er de diverse coaches, mentoren, docenten, studenten en vrienden die bij wijze van testpubliek in de zaal konden gaan zitten en vertelden wat zij als toeschouwer ervaarden.

Hoe iedereen zich als individu in dit collectieve proces moest positioneren bleef een zoektocht. Ook wat mijn taak als dramaturg precies zou moeten zijn binnen een collaboratief dramaturgisch werkproces was een vraag die ik mij voortdurend stelde. Zelfs nu het project achter de rug is, spoken nog steeds heel wat vragen door mijn hoofd. Is een goede balans tussen persoonlijke betrokkenheid en objectieve afstand haalbaar in dergelijk proces? Waar in die grote bibliotheek van theatertheorie kan ik mijn eigen ervaringen plaatsen? Ben ik er in geslaagd om theorie en praktijk (voor mezelf) iets dichter bij elkaar te brengen? Deze vragen kan ik ook aan het einde van mijn masterproef niet beantwoorden. Ik heb zoals voorspeld nog meer vragen dan tevoren. In tegenstelling tot Socrates ben ik er niet in geslaagd door vragen te stellen mijn eigen kennis te baren. Wel heb ik met *Hamamcı* een metaforisch kind op de wereld



helpen zetten. Ook de dramaturg wordt, net als Socrates, immers vaak als een vroedvrouw beschreven. De dramaturg helpt het kind baren, al is het niet zijn eigen kind. De geboorte van *Hamamci* voelt echter onvoltooid. Het dramaturgische gesprek is, net zoals het theater, nooit volledig afgerond. Dramaturgie blijft een onbeantwoorde vraag, een eeuwig durend proces, 'een gesprek dat altijd doorloopt' (Lamers 1994: 279). Dat gesprek, dat tevens de dialoog tussen theorie en praktijk inhoudt, is niet altijd even gemakkelijk te voeren. Ook in mijn thesis blijven de theorie en praktijk naar mijn mening nog al te vaak van elkaar gescheiden.

Bovenal heb ik in dit werkstuk een inkijk willen bieden in een werkproces, een denkproces, een maakproces, kortom: een proces. Ik heb geprobeerd het ontstaansproces van een parfum, dat Barba gebruikt als metafoor voor de dramaturgie, te verhelderen en verklaren. Toch blijft veel van dat proces verduisterd en onverklaarbaar. Een van de belangrijkste lessen voor een dramaturg is misschien wel het leren omhelzen van de duisternis, de vragen, de chaos, de twijfel en vooral de heerlijke ondefinieerbaarheid van dramaturgie. De hamam als liminale zone werd de ideale metafoor voor dramaturgie. Het is en blijft de grijze zone ergens tussenin. De dramaturg blijft de bruggenbouwer die zich noch volledig aan de ene, noch volledig aan de andere zijde bevindt. In de nooit-voltooid tegenwoordige tijd van het theater is alles nog mogelijk. Een ding is echter zeker. Dramaturgie draait rond verbindingen en ontmoetingen.

---

*Centraal staat altijd de ontmoeting*

*Tussen theorie en praktijk. Tussen analytische en productietheorieën. Tussen kunst en wetenschap. Tussen auteur, regisseur, designer en performer. Tussen het RITCS en de VUB. Tussen denken en doen. Tussen deel en geheel. Tussen realiteit en verbeelding. Tussen micro- en macrokosmos. Tussen kleine en grote verhalen. Tussen mens en gebouw. Tussen oost en west. Tussen aanwezigheid en afwezigheid. Tussen leven en dood. Tussen tederheid en wreedheid. Tussen subject en object. Tussen natuur en cultuur. Tussen live en niet-live. Tussen presentatie en representatie. Tussen echt en gemedieerd. Tussen niet zichzelf en niet niet zichzelf. Tussen mens en machine. Tussen wet en anarchie. Tussen regelvastheid en regelloosheid. Tussen chaos en structuur. Tussen een individuele en collectieve ervaring. Tussen liminaal en liminoïde. Tussen organische, narratieve en evocatieve dramaturgie. Tussen dramaturgie en scenografie. Tussen narrativiteit en associativiteit. Tussen hoofd, hart en buik. Tussen kennis en gevoel. Tussen tekst en context. Tussen kleine en grote dramaturgie. Tussen afstand en actief engagement. Tussen de scène en de zaal.*

*Tussen een theater en haar publiek.*

---



## BIBLIOGRAFIE

- Amanat, Abbas. 'The Downfall of Mirza Taqi Khan Amir Kabir and the Problem of Ministerial Authority in Qajar Iran.' *International Journal of Middle East Studies*, nr. 23, Cambridge UP, 1991, pp. 577-599.
- Artaud, Antonin. *Het theater van de wreedheid*. Vertaald door Simon Vinkenoog, Ijzer, 2008.
- Barba, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. Vertaald door Judy Barba, Routledge, 2010.
- Baugh, Christopher. *Theatre, Performance and Technology: The Development and Transformation of Scenography*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Bolter, Jay David en Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, 1999.
- Broad, William J. *The Oracle: Ancient Delphi and the Science Behind Its Lost Secrets*. Penguin, 2007. Ebook.
- Cerf, Walter. 'Hartmann, Nicolai.' *The Encyclopedia of Philosophy*, bewerkt door Paul Edwards et al., Macmillan, 1972, pp. 421-426.
- Cohen, Robert. *Understanding Peter Weiss*. South Carolina UP, 1993
- De Marinis, Marco. 'Dramaturgy of the spectator.' *The Drama Review*, vertaald door Paul Dwyer, vol. 31 nr. 2, 1987, pp. 100-114.
- Dieho, Bart. *Een voortdurend gesprek. De dialoog van de theaterdramaturg*. International Theatre & Film Books, 2009.
- Eckersall, Peter. 'Towards an Expanded Dramaturgical Practice.' *Theatre Research International*, vol. 31 nr. 3, 2006, pp. 283-297.
- Euripides. 'De Trojaanse Vrouwen.' *Oorlog*, vertaald door Johan Boonen, Bebuquin, 2016.
- Féral, Josette. 'Voor een theorie van de wazige verzamelingen.' *Theaterschrift: Over Dramaturgie*, nr. 5-6, 1994, pp. 58-81.

- Freud, Sigmund. 'The Uncanny.' *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vertaald door James Strachey, The Hogarth Press, 1948 [1919], pp. 219-222.
- Frisch, Norman. 'Leer ermee leven!' *Theaterschrift: Over Dramaturgie*, nr. 5-6, 1994, pp. 150-181.
- Fülle, Henning. 'A Theatre for Postmodernity in Western European Theatrescapes.' *Independent Theatres in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy*, bewerkt door Manfred Brauneck, Transcript Verlag, 2017, pp. 275-320.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Bewerkt door Eugenio Barba, Routledge, 2002 [1968].
- Hall, Katherine. 'Did Alexander the Great Die from Guillain-Barré Syndrome?' *The Ancient History Bulletin*, vol. 32, 2018, pp. 106-128.
- Hann, Rachel. *Beyond Scenography*. Routledge Taylor & Francis Ltd, 2018.
- Howard, Pamela. *What is Scenography?*. Routledge Taylor & Francis Ltd, 2002.
- Jans, Erwin. 'Spreken over stilte.' *Theaterschrift: Over Dramaturgie*, nr. 5-6, 1994, pp. 44-57.
- Jansa, Janez. 'From Dramaturgy to Dramaturgical.' *Maska*, vol. 16 nr. 131-132, 2010, pp. 54-61.
- Juntunen, Jacob. 'Human/Object/Thing: Kantor's Puppets and Bio-Objects.' Geraadpleegd via [www.academia.edu/31150188/HUMAN\\_OBJECT\\_THING\\_TADEUSZ\\_KANTORS\\_PUPPETS\\_AND\\_BIO-OBJECTS](http://www.academia.edu/31150188/HUMAN_OBJECT_THING_TADEUSZ_KANTORS_PUPPETS_AND_BIO-OBJECTS)
- Kantor, Tadeusz. 'My Idea of the Theatre.' *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*, bewerkt door Jane Collins en Andrew Nisbet, Routledge, 2010 [1961], pp. 211-224.
- Kantor, Tadeusz. *Further on, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre*. Bewerkt door Michal Kobialka, Minnesota UP, 2009.
- Kantor, Tadeusz. *Tadeusz Kantor en het circus van de dood*. Vertaald door Johan De Boose, International Theatre & Film Books, 1991.
- Kattenbelt, Chiel. 'Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality.' *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, 2006, pp. 29-39.

- Kısakürek, Necip Fazıl. 'Kaldırımlar.' *Moderne Turkse Poëzie*, bewerkt door Mehmet Yildirim, Sytske Sotemann en Mehmet Cetin, Atlas, 2010 [1928], pp. 114-117.
- Lamers, Jan Joris. 'Een gesprek dat altijd doorloopt.' *Theaterschrift: Over Dramaturgie*, nr. 5-6, 1994, pp. 278-305.
- Lebling, Robert. *Legends of the Fire Spirits: Jinn and Genies from Arabia to Zanzibar*. Tauris & Co. Ltd, 2010.
- Lehmann, Hans-Thies. 'Encyclopaedia: Time.' *Theaterschrift: Over Dramaturgie*, nr. 5-6, 1994, pp. 268-271.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vertaald door Karen Jürs-Munby, Routledge, 2006 [1999].
- Meuleman, Bart. 'Bericht aan de dramaturg: oprassen!' *De Witte Raaf*, nr. 75, 1998.
- Mori, Masahiro. 'The Uncanny Valley.' *IEEE Robotics and Automation Magazine*, vertaald door Karl F. MacDorman en Norri Kageki, vol. 19 nr. 2, 2012 [1970], pp. 98-100.
- Munder, Heike. *Tadeusz Kantor*. Jrp Ringier, 2000.
- Nuyens, Anoeck en Marianne Van Kerkhoven. *Listen to the Bloody Machine*. International Theatre & Film Books, 2012
- Rafalowicz, Mira. 'Over kroegen- en keukendramaturgie.' *Theaterschrift: Over Dramaturgie*, nr. 5-6, 1994, pp. 126-139.
- Roels, Leen. 'De weerbarstige kracht van het ding.' *Etcetera*, nr. 156, 2019, pp. 54-63.
- Romanska, Magda. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge, 2015.
- Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Pennsylvania UP, 1985.
- Schechner, Richard. *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge UP, 1987.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. Routledge, 1988.
- Smessaert, Simon. *De boom op het dak. Verdiepingen in het figurentheatererfgoed*. Faro, 2009.

- Smith, Peter. 'Amir Kabir, Mirza Taqi Khan.' *A concise encyclopedia of the Bahá'í Faith*, Oxford Oneworld Publications, 2000.
- Stalpaert, Christel. 'A Dramaturgy of the Body.' *Performance Research*, vol. 14 nr. 3, 2009, pp.121-125.
- Staudohar, Irena. 'Encyclopaedia: New Dramaturgy.' *Theaterschrift: Over Dramaturgie*, nr. 5-6, 1994, pp. 187-189.
- Turner, Victor. 'Liminality and Communitas.' *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine Publishing, 1969, pp. 94-131.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre*. PAJ Publications, 1982.
- Van Baarle, Kristof. 'Van de mens naar de machine en terug.' *Etcetera*, nr. 144, 2016. Geraadpleegd via [www.e-tcetera.be/van-de-mens-naar-de-machine-en-terug/](http://www.e-tcetera.be/van-de-mens-naar-de-machine-en-terug/)
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Chicago UP, 1960 [1908].
- Van Kerkhoven, Marianne. 'Over dramaturgie.' *Theaterschrift: Over Dramaturgie*, nr. 5-6, 1994, pp. 8-35.
- Van Kerkhoven, Marianne. *Van het kijken en van het schrijven*. Van Halewyck, 2002.

## THEATER IS EEN ONTMOETING.

Theater ontstaat altijd live: in de directe interactie tussen de scène en de zaal, in de dialoog tussen het theater en haar toeschouwer. Zonder toeschouwer immers geen theater. Met het oog op ontmoeting en verbinding, die in theater een belangrijke rol spelen, besloot ik ook voor mijn thesis een samenwerking aan te gaan. Hiervoor zocht ik toenadering tot Ali Can Ünal, masterstudent regie aan het RITCS. Voor onze masterproeven sloegen wij de handen in elkaar. Het afstudeerproject van deze regisseur en ‘maker’ hield een theateraal onderzoek in dat in maart en in juni 2019 aan een publiek getoond werd. Tijdens het maakproces van deze voorstelling – die uiteindelijk de titel *Hamamcı* zou krijgen – nam ik de rol van dramaturg op mij. Door deze samenwerking trachtten we theatertheorie en theaterpraktijk, alsook de twee respectievelijke opleidingen in Brussel, dichter bij elkaar te brengen. In een samenleving die veel vaker competitie stimuleert dan samenwerking gingen wij op zoek naar verbinding.

Het veld van de dramaturgie bleek hiervoor uitermate geschikt. Een dramaturg wordt immers vaak omschreven als een bruggenbouwer. Tussen theorie en praktijk. Tussen kunst en wetenschap. Tussen maker en toeschouwer. Tussen afstand en actief engagement. Tussen tekst en context. Tussen de scène en de zaal. Tussen het theater en haar publiek. Dramaturgie bevindt zich met andere woorden in een liminale zone: in het niemandsland tussenin twee duidelijk afgebakende gebieden dat wordt gekenmerkt door ambiguïteit en fluiditeit. In de laatste decennia wordt het begrip dramaturgie bovendien volledig opengeboken. Sinds de opkomst van het postdramatisch theater – waarin tekst en verhaal niet langer het enige uitgangspunt vormen – wordt een eenduidige definitie van dramaturgie steeds moeilijker. In die zin is dramaturgie in feite een geprivilegerde positie toebedeeld. Dramaturgie krijgt de kans zich voortdurend te herdefiniëren en heruitvinden.

In deze thesis wil ik dan ook verschillende rollen onderzoeken die een dramaturg in een hedendaags creatieproces kan innemen. Aan de hand van mijn eigen prille bevindingen in de productiedramaturgie van *Hamamcı* wil ik theorie en praktijk aan elkaar aftoetsen en trachten te verzoenen. Dit werk is dus het resultaat van een etnografisch onderzoek waarbij de theaterpraktijk op participatieve wijze werd geobserveerd. Dramaturgie nam gedurende het maakproces steeds meer een open vorm aan. Het werd een voortdurende dialoog waar iedereen van het team een belangrijk deel van uitmaakte. Ook het belang van een collectieve dramaturgie wil ik in deze thesis behandelen.

Voor de voorstelling vertrokken wij niet van een vooraf vaststaand concept. Het theater werd beschouwd als een laboratorium, een experimenteeruimte waarbinnen alles nog mogelijk is. De nadruk lag veleer op het proces dan op het eindresultaat. Ook de voorstelling werd beschouwd als deel van dat proces. Elke opvoering toont slechts één van de vele mogelijkheden, een voorlopige stand van zaken. Het theater is een voortdurende ‘work-in-progress’.

Het meest concrete vertrekpunt voor *Hamamcı* was de voorgestelde ruimte waarin het theater zich zou afspelen, namelijk de Turkse hamam. Deze ruimte werd overigens een belangrijke motor in het creatieproces. De hamam bevindt zich, net als het gebied van de dramaturgie, op verschillende manieren ergens in een tussengebied of liminale ruimte. In dit onderzoek stond het begrip liminaliteit dus zowel op theateraal als op metatheatraal niveau centraal.

