

Een gesprek met Peter van Kraaij en Bart Van den Eynde De dramaturg als een koning zonder koninkrijk, of als coregisseur?

Inleiding

Toneelgroep Amsterdam (TA) heeft als groot repertoiregezelschap een dramaturgisch team in dienst met, op dit moment, een dertiental dramaturgen. Blijkbaar wordt er in het gezelschap een grote waarde gehecht aan deze specialisatie. Wat maakt een dramaturg in deze context zo onmisbaar? Om een stap in de richting van het antwoord te komen, hebben wij twee dramaturgen van die dramaturgengroep geïnterviewd: Peter van Kraaij en Bart Van den Eynde. Zij hebben veel samengewerkt met Ivo van Hove bij Toneelgroep Amsterdam. Zij hebben inzicht in de rol van de dramaturg binnen dat gezelschap en hoe Van Hove met dramaturgen samenwerkt. Daarnaast hebben ze beiden een verschillende achtergrond. Van den Eynde heeft een lange loopbaan als theaterdramaturg achter de rug en wil op dit punt in zijn leven een andere weg inslaan. Van Kraaij is van oorsprong filmregisseur en heeft een heel andere werkwijze als dramaturg. Aangezien er geen samenwerking tussen beide dramaturgen heeft plaatsgevonden, zal de nadruk vooral op hun eigen visie en werkzaamheden komen te liggen.

Ivo van Hove is een teksttheaterregisseur bij uitstek. Klassiekers worden tot op het woord geanalyseerd, gemoderniseerd en eigen gemaakt, wat actuele en aansprekende voorstellingen voor een groter publiek tot gevolg heeft. Toneelgroep Amsterdam als gezelschap heeft ook een duidelijke rol in deze interviews. Als grootste toneelgezelschap in Nederland heeft het een duidelijke missie waar traditie en vernieuwing samenkomen in spraakmakende voorstellingen. Onder leiding van Ivo van Hove en in samenwerking met ‘een topensemble van twintig acteurs’ wordt ‘een veelheid van theatertalen’ aan het Nederlandse publiek gepresenteerd. Met deze interviews bieden wij ook verschillende blikken achter de schermen van dit bekende stadsgezelschap.

Om beide interviews een heldere structuur te geven, belichten wij achtereenvolgens de categorieën: achtergrond en opleiding, proces en werkwijze, uitspraken over dramaturgie en dramaturgie binnen Toneelgroep Amsterdam. Door deze interviews op deze manier naast elkaar te plaatsen komen de verschillen in achtergrond, in visie en in werkwijze van de twee dramaturgen naar voren. Wij hopen dat u, door deze interviews, een bijzondere en waardevolle blik op de dramaturgen Peter van Kraaij en Bart Van den Eynde en op de dramaturgie bij Toneelgroep Amsterdam kan werpen.

[Interview Peter van Kraaij](#)

[Interview Bart Van den Eynde](#)

EEN GESRPEK MET PETER VAN KRAAIJ

A Achtergrond en opleiding

Hoe is uw loopbaan voor Toneelgroep Amsterdam verlopen?

Dat is een heel weinig representatief project. Ik ken Ivo van Hove meer dan twintig jaar en ik heb samen met hem de regieopleiding gedaan. Daarnaast ben ik oorspronkelijk opgeleid als filmregisseur en heb ik twintig jaar eigen werk gemaakt. Ik ben in België als theaterregisseur en ook als filmregisseur bezig geweest en ik ben sinds drie jaar bij Toneelgroep Amsterdam.

Hoe bent u bij Toneelgroep Amsterdam gekomen?

Ivo van Hove is het mij specifiek komen vragen, omdat hij mij al heel lang kende en omdat ze een dramaturg zochten, die ook een soort artistieke rechterhand kon zijn. Dat is een ander traject dan normale dramaturgen volgen, zal ik maar zeggen.

Bent u geen ‘normale’ dramaturg?

Ik beschouw mezelf maar ten dele als dramaturg en nog altijd meer als regisseur. Dat wil concreet zeggen dat de verantwoordelijkheden wat uitgebreider zijn dan normaal. De verwachtingen die Ivo van Hove van mij heeft zijn ook ruimer dan normaal.

Hebt u nog andere werkzaamheden bij Toneelgroep Amsterdam?

Ja, de productie en TA-Extra. Dat zijn alle voorgesprekken, inleidingen, nagesprekken, thema-avonden, publicaties, teksten voor de brochure enzovoort. Als je productiedramaturgie doet bereid je ook programmaboekjes voor. We hebben een standaard format: de teksten zijn vrij kort, altijd hetzelfde en op groot publiek gericht, dus niet enorm verdiepend of complex. Verder doen wij ook zaken met TA-2, de jongerenontwikkeling bij onder andere Eric de Vroedt. Daar begeleiden we superviserend, want zij werken met eigen, jonge dramaturgen, maar het is wel goed om af en toe daarbij te zitten om bij te sturen als dat nodig zou zijn.

B Proces/werkwijze

Hoe werkt u als dramaturg?

Er is een enorm belang van het kiezen van repertoire, omdat het bepalend is voor de werkzaamheden van het hele bedrijf. Dat is een heel intens gesprek dat voortdurend gaande is. Met Ivo van Hove bespreek ik welke stukken we gaan doen, waarom en met welke acteurs. Een ander belangrijk punt is dat ik met hem productiedramaturgieën doe wat het belangrijkste aandeel is van een dramaturg. Dat behelst dus op de eerste plaats het heel grondig voorbereiden van de tekst voor de repetities. Dat wil zeggen het contacteren van vertalers, het checken van vertalingen van versies van mogelijke adaptaties, cuts die gemaakt moeten worden oftewel het volledig klaarmaken van de tekst voor we in repetitie gaan. Daarbij hebben wij regelmatig dramaturgiesessies zoals we dat dan noemen. Dan ga ik met hem apart zitten en draaien we letterlijk en figuurlijk elke steen om die er om te draaien is. Dus dat is zin per zin kun je wel stellen. Dat wil zeggen dat het moment dat Ivo de repetitie ingaat, hij en ik volledig het ding hebben doorgemaakt. Dat we geen onverwachte zaken meer tegen kunnen komen. Behalve dan in de positieve zin dat acteurs meedenken en in het werken met hen andere punten bovenkomen of andere accenten krijgen. Strikt genomen gaan Ivo en ik heel goed voorbereid naar een repetitie.

U vertelde net dat u Ivo van Hove al heel lang kent en al een tijd met hem samenwerkt. Weet u nu ook wat hij precies wil?

Natuurlijk, ik ken hem al heel lang. Ik weet daarom wat hij min of meer verwacht. Hij is nu bijvoorbeeld sessies aan het doen over *Kinderen van de Zon* van Gorki, dat is een stuk van 1905. Dan weet je dat hij dat wil actualiseren, dat hij dat niet in dat tijdsbeeld wil plaatsen, maar wil vertalen naar nu. Er zit in het stuk een wetenschapper die een beetje los van de wereld is, die heel erg met zijn eigen zaken bezig is. Ik weet dat Ivo ten eerste dat stuk wil doen met de actualiteit in het achterhoofd, namelijk dat op dit moment heel veel intellectuelen zich niet met het maatschappelijk debat bezighouden. Als ik kom dan probeer ik al die hoofdfiguur, die professor, te vertalen naar welk soort figuur dat nu zou kunnen zijn. Niet door aan de tekst te raken, maar door te zeggen: is het niet boeiender om er een professionele wetenschapper van te maken, om iemand te nemen die niet bezig was met scheikunde? Die nu misschien bezig is met hersenchirurgie, met de neurowetenschappen of het ontwerpen van een soort ideale mens voor de toekomst? Het wordt verondersteld dat je dat als dramaturg ook openbreekt.

Kunt u enkele bepaalde vaste patronen noemen, die u vasthoudt in het maakproces?

Ja, een dramaturg is iemand die -en dat is ook wat ik bedoel met wat ik zei over dat Ivo mij is komen halen- een heel persoonlijke relatie met de regisseur heeft. Het is even persoonlijk als een scenograaf, of als een acteur waarmee een regisseur zijn verhaal opbouwt over stukken heen. De werkwijze van dramaturgen verschilt per project, maar verschilt ook vooral per regisseur. Als je Bart van den Eynde zal interviewen zal hij min of meer eenzelfde verhaal hebben als ik, omdat hij met dezelfde regisseur werkt. De dramaturgen van Johan Simons zullen wellicht een heel ander verhaal hebben. De werkwijze wordt voor een stuk uitgezet door Ivo, omdat wij die dramaturgiesessies hebben waar hij een heel specifiek beeld van heeft. Als hij vragen heeft stelt hij die, maar er wordt verondersteld dat jij met een verhaal komt. Dat jij dat stuk geanalyseerd hebt of gestructureerd hebt of dat jij dingen te melden hebt. De eerste worp, zal ik maar zeggen, komt vanuit de dramaturg.

Kunt u iets meer vertellen over die dramaturgiesessies?

Die dramaturgiesessies hebben een heel vast stramien. Ivo van Hove is een ontzettende tekstregisseur. Aan de hand van de tekst gaan we heel het stuk door. Ik maak karakterportretten, personagetypologieën. Ik geef ook een eerste schets van wat thema's of motieven zijn die door het hele stuk lopen. Van daaruit gaan we verder. Die sessies variëren ook door de complexiteit en door de grootte van het stuk. Er zijn tussen de vier en de tien productiedramaturgiesessies vooraf en op dat moment gaat hij meestal met Jan Versweyveld het vormgevingstraject in, of met Tal Yarden, en dan komen er een heleboel vragen. Dat is bijna het oplossen van een examen en dat doen we meestal per mail. Hij gaat zijn stukken voorbereiden in New York of in Los Angeles, en dan krijg ik een mail van hem waarin staat, ik zou het eigenlijk moeten tonen, bijvoorbeeld 'pagina 6:' en dan een zin of de eerste woorden van een zin en dan een vraagteken. Soms zijn er vijftig vragen over een stuk. Dat moet je recapituleren en je moet zaken scherpstellen. Soms zijn het heel concrete vragen en soms gaat het over een enkel woord, dus het is heel grondig. We hebben ook nog nooit een repetitie gehad waar we naar elkaar kijken en we denken van: "ik zou het niet weten". Dat is heel grondig voorbereiden.

Wat volgt er na die dramaturgiesessies?

Je hebt die dramaturgiesessies vóór het proces en dan heb je vlak voordat we in de repetitie gaan nog eens al die vragen. Dan gaan we de repetitie in en dan zit ik elke repetitie naast hem. Dat is een ongoing dialoog. Daar verschilt het van andere dramaturgen. Hoe de aanpak van een scène moet, mise-en-place in de ruimte en de interpretatie nog op het moment zelf; dat is voortdurend een dialoog. De acteurs weten dat ook; als wij vaak zo zitten te fluisteren spelen zij wel door. Nu

zitten we in Zomertrilogie en in elke repetitie zitten wij naast elkaar. Dan wordt er gerepeteerd en zijn we voortdurend aan het praten en zaken aan het uitwisselen.

Volgt hierna nog een fase in het proces?

Ja, een laatste belangrijke fase, dat is de generale periode als je in de zaal de voorstelling gaat afmonteren. Dan zijn er vaak nog grote beslissingen te nemen die soms te maken hebben met dat er bepaalde zaken in voorstellingen niet werken. Dat is dus een laatste fase, dat wil zeggen dat je heel kritisch blijft kijken of die voorstelling werkt. Of het stuk werkt, of dat de repetities hebben gewerkt en of alles zijn belang krijgt. Dat is het laatste stadium.

Zijn er geen uitzonderingen?

De voorstelling *Angels in America* is een heel complex stuk, omdat daar heel veel thema's in samenkomen. Ook omdat het een lang stuk en een relatief nieuwe tekst is, zijn er andere accenten. Maar als je Gorki doet, dat stuk van 1905, daar is een opvoeringstraditie van. Dat is een heel andere voorbereiding, omdat je daar een vertaalslag naar het heden moet maken. Bij *Angels in America* niet, want dat is geschreven voor de jaren tachtig. Maar ook daar; het stuk kwam uit in die aids-periode in Amerika, toen er die enorme sterfte was. Wij zijn nu, althans in het Westen, in een stadium dat veel mensen die met HIV besmet zijn, toch nog een leven voor zich hebben en minder problematisch ten dode zijn opgeschreven. Daar hebben we een accentverschuiving ingebracht. Dat vergt een kleine aanpassing, maar niet een grote verandering.

U had het net al over Jan Versweyveld, de vaste scenograaf van Ivo van Hove. Hoe past hij binnen het traject?

Ivo heeft een traject met mij, dus die dramaturgiesessies, en hij heeft een traject met zijn vaste scenograaf Jan Versweyveld. Dat is een persoonlijk en intensief contact en hij ontwikkelt die twee lijnen parallel, maar los van elkaar. Hij heeft dat ook nodig en ik snap ergens wel waarom. Met mij heeft hij een heel analytisch proces en volgt hij een draadtraject. Met Jan Versweyveld maakt hij een vormgevingstraject wat associatiever is en vrijer en meer met een niet aan banden gelegde verbeelding te maken heeft. Op een bepaald moment komen die twee trajecten samen. Dat is op het moment dat zij een plan of een opzet hebben voor een visueel concept: ruimtelijk, maar ook vaak een video. Ze werken ook al jaren met een vaste video-ontwerper in New York, Tal Yarden, waar ook heel intensief mee wordt samengewerkt. Het is de bedoeling dat de voorbereiding die ik met Ivo van Hove doe op een bepaald moment als toetsing geldt voor zijn werk met Jan Versweyveld en met Tal Yarden. Die lijnen zullen in een later stadium samenkomen en dan stel ik kritische vragen aan Jan Versweyveld of hij vraagt nog een aantal dingen aan mij. Ik vind hem echt een fantastische scenograaf, echt een supertalent. Ik zeg dat niet veel over mensen. Hij doet niet alleen de scenografieën, maar hij ontwikkelt ook concepten qua video en hij doet alle vormgeving, alle fotografie. Hij is een totale vormgever.

Krijgt u ook wel eens dramaturgische adviezen van anderen in het maakproces?

Ja, van goede acteurs wel: Fedja van Huêt bijvoorbeeld. Wij zijn de openingsscène aan het repeteren van *Zomertrilogie*. Ik heb die bewerking gedaan en Gerardjan Rijnders heeft hem vertaald uit het Engels. Ivo van Hove zei al, die drie stukken moeten op één avond, dus daar moest enorm in gecut worden. Er is bijna een derde in gecut, dus dat is enorm in dit geval. Dat wil zeggen dat er soms replieken van acteurs weggevallen zijn en dat zij soms in een scène voelen dat er iets mist. Fedja van Huêt zei: "Ik kan wel proberen om al die aspecten te spelen maar ik heb het gevoel dat ik drie, vier zinnen nodig heb die er niet meer staan, dus bekijk dat". Dan haal ik een aantal zinnen terug, vertaal die en ik mail dat. Het gebeurt heel zelden, maar af en toe zijn er acteurs die dingen vragen. In dat opzicht is theater maken gelukkig een ploegsport, het is iets wat je samen doet.

U werkt alleen met Ivo van Hove. Zou u bij een andere regisseur de dramaturgie van een productie willen doen?

Ik zou alleen maar met Ivo van Hove kunnen werken, anders zou ik gek worden. Hij is een ongelofelijke vakman. Ik kan van hem veel leren, dus dat is ook de reden dat ik het doe. Moest ik met iemand werken waarvan ik denk: dit kan ik beter, tussen aanhalingstekens, dan zou dat niet interessant zijn. Onlangs kwam Thomas Ostermayer hier naar toe, wat echt een topregisseur is in Europa. Dan wordt die vraag wel aan mij gesteld: “wil jij met Ostermayer *Spoken* doen?” Als hij niemand mee zou brengen, wat hij wel doet, dan zou ik het wel doen. Maar met Ivo werk ik bijna samen als regisseur, dat zou met Ostermayer absoluut niet zo gaan.

U voelt zich mederegisseur bij Ivo van Hove?

Tijdens de voorbereiding natuurlijk als dramaturg, maar als wij daar zitten in de repetitiezaal voel ik me meer een mederegisseur, terwijl Ivo uiteindelijk de dingen beslist. Ik voel me aangesproken als regisseur, bijna meer dan als dramaturg. Althans in het maakproces, daarvóór is het echt dramaturgie. Ik kan me voorstellen dat Bart Van den Eynde echt een dramaturg is en geen regisseur of minder een regisseur in ieder geval. Dat Ivo met Bart anders werkt in de repetitie. Dat Bart meer een kritisch oog is die na de repetitie even met hem komt praten. Ik denk dat dat iets minder op het moment zelf een voortdurende dialoog is.

C Uitspraken over dramaturgie***U bent niet een dramaturg die aan het einde van het proces langzaam verdwijnt?***

Nee, want tot op de première ben ik er. Het enige wat je wel kan zeggen is dat het werk verdwijnt van een dramaturg. Het lost op in het product. Dat is iets dat altijd zou moeten. Het werk van een dramaturg zie je niet, als het goed is.

Toen u regisseur was werkte u ook met dramaturgen. Werkte u met hen anders dan Ivo van Hove nu met u?

Ja, ik regisseerde bij het Kaaitheter in Brussel. Ik heb heel veel met Marianne van Kerkhoven gewerkt en ik werkte met haar op een heel andere manier dan Ivo nu met mij werkt. Ik had haar eigenlijk niet zo nodig, omdat ik de dramaturgie allemaal zelf deed, maar ik vond haar wel belangrijk in het aanbrengen van kaders die ruimer waren. Thematisch zette zij wel eens een venster open en betrok zij er zaken bij.

Heeft een regisseur wel een dramaturg nodig?

Ik denk ten eerste dat elke goede regisseur zijn eigen dramaturg is. Daar begint het al mee. Als Thomas Ostermayer bijvoorbeeld met een dramaturg werkt, dan weet hij zelf heel goed wat hij zoekt en wat hij wil. Het punt is alleen dat die mensen in repertoiregezelschappen werken en veel stukken doen, en dat is een enorm complex programma. In dat opzicht kan hij ook niet al zijn dramaturgie zelf doen. Als je in een repertoiregezelschap werkt, dan moet je met dramaturgen werken of je verzuipt als regisseur. In dat opzicht heeft de regisseur alle baat bij mensen die grondig dingen bij hem voorbereiden en dat hij daarop kan varen en zijn eigen zaken kan sturen.

D Werkwijze in de film***Hebt u wel eens het werk uit handen gegeven?***

Dat is iets heel bijzonders. Ik heb met Jos de Pauw een film geschreven en geregisseerd; *Vinaya*, die heeft in New Mexico gedraaid. Dat schrijven samen ging erg goed. We kenden elkaar en hebben toen ook voorstellingen gemaakt, daarnaast twee films: *Meisje* en *My Queen Karo* die

hier nog uit moeten komen. Het zijn twee lange speelfilms die ik geschreven heb met mijn ex-vriendin, dus dat is ook weer iets heel specifiek. Ik zou niet zo maar een scenario schrijven voor iemand anders, behalve voor haar, omdat ik haar heel goed ken en ik haar ook een hele goede regisseuse vind. Dus ook in haar geval, is zij iemand die meeschrijft en My Queen Caro gaat zelfs over haar eigen jeugd hier in Amsterdam. Ook daar ben ik niet geneigd om een scenario of een tekst te schrijven voor theater en aan iemand anders te geven.

En aan Ivo van Hove?

Ja, dat is waar. Dat is ook mijn ongelukkigste ervaring, dat moet ik eerlijk zeggen. Wij hielden contact als vrienden voordat Ivo naar Toneelgroep Amsterdam ging, maar af en toe kwam hij langs in Brussel. Op een bepaald moment zei hij dat hij iets wilde doen in film. Toen heb ik drie ideeën geformuleerd waarvan er één een scenario was dat ik toen had liggen en waarmee ik bezig was. Dat was Nothing Natural, een roman van Jenny Disky. Ik dacht dat het misschien wel iets voor Ivo was, meer dan voor mij. We hebben dat geschreven en toen dat helemaal rond was zijn er problemen gekomen met de rechten. Dat stuk kwam te vervallen en toen vroeg Ivo: "Heb je niks anders?" Toen heb ik letterlijk gezegd dat er iets in mijn lade lag. Het heette Thuisfront en dat is een heel persoonlijk verhaal over mijzelf. Over een man die in een soort midlifecrisis raakt. Dat was zeer minimalistisch geschreven en heel erg poëtisch. Ik had daar ook mensen voor in mijn hoofd, die dat zouden moeten spelen. Ivo was daar heel enthousiast over en op dat moment heb ik dat uit handen gegeven. Daar heb ik in zekere zin nog altijd spijt van. Willem Nijholt heeft dat gespeeld. Nou, als er een figuur was die dat niet was voor mij, was het Willem Nijholt. Uiteindelijk was het ook de eerste film van Ivo, dus er zitten veel beginnersfouten in. Er zitten ook heel mooie dingen in maar het is niet geworden wat ik had gewild. Ik heb aan mezelf de eed gezworen, dit ga ik nooit meer doen. Ik ga nooit meer een scenario aan iemand anders geven.

Vindt u het altijd moeilijk om zaken uit handen geven?

Ja, ik kan heel moeilijk dingen uit handen geven als dat persoonlijk is. Ik moet zeggen, ze hebben ooit Het Kind van de Smid opgevoerd bij Toneelgroep Oostpool. Ik ben toen die voorstelling gaan kijken en ik vond dat een slechte versie. Dan zit je naar iets te kijken wat je zelf ooit hebt gedaan. Niet dat het dan hetzelfde moet zijn, maar zij hebben daar een jongensverhaal van gemaakt wat het helemaal niet was, voor mij. Het ging voor mij over heel fundamentele problemen, over hoe twee mensen samen opgroeien, in heel andere geschiedenissen belanden en op het einde niet meer samen kunnen komen. Dat ging over een heel diep menselijke tragiek. Als ik die voorstelling zag denk ik: "ja, zij hebben er het thema van de cowboys en indianen uitgehaald." Je hoort wel, ik ben niet iemand die controle graag verliest.

E Dramaturgie binnen Toneelgroep Amsterdam

Kunnen we stellen dat Toneelgroep Amsterdam niet zonder dramaturgen kan, dat de producties niet zonder dramaturgen kunnen?

Uiteraard, maar dat heeft niets met mij te maken. Ivo van Hove zal altijd een dramaturg nodig hebben die in dat stramien of die opbouw wil werken en kan werken. Ik had bijvoorbeeld twee maanden verlof genomen om iets te kunnen schrijven voor mezelf. Toen heeft hij Theorema gemaakt met Willem Bruls. Die man heeft - denk ik - heel goed werk gedaan, maar dat is niet iemand die op repetities komt. Het is geen maker en geen regisseur, die kan ook niet met acteurs praten. Die heeft dat niet, dus dat was voor Ivo moeilijk.

Heeft dat ook te maken met de visie van Toneelgroep Amsterdam? Zijn er bepaalde uitgangspunten en is er een bepaalde huisstijl?

Dat is heel moeilijk om te zeggen. De stijl van ons wordt enorm bepaald door Ivo van Hove en Jan Versweyveld, die samen het gezicht zijn van Toneelgroep Amsterdam. Als Thomas Ostermayer hier komt, een fantastische regisseur, gaat hij niet het gezicht van Toneelgroep Amsterdam veranderen. De visie van Toneelgroep Amsterdam kun je in zekere zin aan de hand van een aantal zaken bepalen. Dat is ten eerste dat we een vast ensemble hebben. Heel goede acteurs die we interessant werk willen bieden. In de voorstellingen die we maken is acteursregie primordiaal. Wij gaan geen regisseur vragen die niet op die manier met acteurs werkt of iemand nemen die vooral met beelden werkt, dat past niet bij ons. Het andere punt is dat we internationaal werken; we zoeken repertoire dat internationale weerklank heeft. Dus niet lokaal, maar thema's die over heel Europa spelen. Bijvoorbeeld migratie en het crisis denken in Zomertrilogie. Het zijn altijd thema's die in een groter kader geplaatst kunnen worden, maar ook in een actueel kader. Dat is ook belangrijk. Wij gaan nooit stukken doen die in een historisch kader geplaatst worden. We maken, dat is ook niet onbelangrijk, werk voor de grote zalen, waardoor een aantal auteurs niet in aanmerking komt. We kunnen wel zeggen dat we Marguerite Duras willen doen, een fantastische auteur, maar een Marguerite Duras in een grote zaal: daar komt geen hond naar kijken. Dat speelt ook. Er wordt hier nooit op inhoud afgedongen, maar ergens neem je het wel mee in het zoeken naar repertoire. We proberen ook altijd een palet samen te stellen waarbij er minstens één troef is. Hetzij Ivo van Hove als regisseur, hetzij de cast met Halina Reijn, Fedja van Huêt enzovoort. Maar altijd dat er één troef is. Dat is belangrijk want anders kun je grote zalen niet vullen. Nogmaals, dat zijn strategische overwegingen die nooit het inhoudelijke volstrekt gaan bepalen. We kijken altijd of het een aantrekkelijk stuk is voor ons ensemble en dan spelen er andere aspecten mee als bekendheid en toegankelijkheid of de afwisseling van tragedies en komedies.

Wilt u ons kort nog iets meegeven aan aankomende dramaturgen?

Heel dicht bij jezelf blijven. Vertrouwen op je eigen oordeel en smaak. Heel grondig voorbereiden. Open in de wereld staan. Alles is voedsel. Je moet jezelf voeden en ik denk dat het belangrijk is dat je je persoonlijkheid en je artistieke smaak ontwikkelt en heel open bent. Je moet niet gericht zijn op de modegrillen, maar op belangrijke tendensen. Boeken lezen. Jezelf altijd vragen stellen, fundamenteel blijven twijfelen. Niet dat twijfel verwarrend is, maar creatief. In dialoog blijven met alles en iedereen, maar vooral uitgaan van je eigen kracht. Ik denk dat dat heel belangrijk is. Iemand zoeken waarmee het klikt. Hopelijk kun je een koppel vormen met een regisseur van wie je denkt: ik kan er iets van leren, maar hij kan ook iets van mij leren. Dat is heel belangrijk, want je kunt een heel goede dramaturg zijn die verzuipt bij een regisseur die niet bij jou past. En andersom.

*Peter van Kraaij in gesprek met Patjoelah Kuin, Debbie Noordijk en Elke Uijtewaal
(studenten Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht)
Amsterdam, december 2009*

EEN GESPREK MET BART VAN DEN EYNDE

A Achtergrond en opleiding

Zou u een omschrijving van uw loopbaan kunnen geven?

Ik heb theater leren kennen via school. Wij hadden een leerkracht die ontzettend enthousiast was over theater en ons meer meenam naar voorstellingen dan volgens de gangbare procedure. Theater werd dus vrij vroeg een soort passie. Ik heb meegedaan aan schooltoneel en het werd snel duidelijk dat ik een heel slechte acteur zou zijn.

De druk bij mij thuis was heel groot om de universiteit te doen. Ik heb eerst Geschiedenis gedaan, dat had op dat ogenblik ook een fascinatie bij mij. Geschiedenis vond ik ook goed als een algemene opleiding. Daarna heb ik een extra licentiaatdiploma Theaterwetenschap gedaan in Leuven. Je kon de opleiding toen in Antwerpen en in Leuven volgen. Ik heb voor Leuven gekozen omdat de opleiding daar veel praktijkgericht was. Die vermenging tussen praktijk en theorie was toen nog baanbrekend, al helemaal in België. Er waren drie assistenten die fantastisch interessant waren, Gerrit Opzomer, An-Marie Lambrechts en Erwin Jans. De eigenlijke proffen kwamen van de Taalwetenschappen en die hadden niets met theater te maken. Die drie jonge ‘wolven’ waren echter zeer interessant en enthousiasmerend. Ik heb geen diploma Theaterwetenschap, omdat ik het vertikte examens te doen voor de oninteressante vakken van de ‘oude garde’.

Daarna heb ik burgerdienst gedaan in plaats van legerdienst, wat toen nog verplicht was. Ik wou dat doen in een instelling die met theater te maken had, dat was dan ook een opstapje naar de praktijk. Ik heb heel specifiek gekozen om burgerdienst bij het Vlaams Theater Instituut (VTi) te doen, dat is de tegenhanger van het TIN, omdat op dat ogenblik in Vlaanderen het theater nog heel erg in hokjes zat. Je had de kleine alternatieve gezelschappen en je had de grote huizen, maar die beschouwden elkaar allemaal als vijanden. Ik vond het heel lastig om al in een van die hokjes te gaan wonen met het gevoel dat ik nog geen overzicht had. Het VTi was een hele goede plaats om overzicht te krijgen van de sector. Ik heb daar achttien maanden mijn burgerdienst gedaan, maar ik ben toen tweeëneuhalf jaar langer gebleven. Ik was verantwoordelijk voor een aantal projecten rond toneelschrijfkunst, ik werkte voor documentatie en ik heb daar heel veel werk uit de sector gezien.

Ik wou daarna graag als dramaturg werken. Op een bepaald ogenblik zocht Ivo van Hove een dramaturg voor een productie. Hij heeft een lijstje gevraagd aan Klaas Tindemans en aan Erwin Jans, twee dramaturgen waarmee hij heeft gewerkt, en ik stond op die twee lijstjes. Ik kwam bij hem op gesprek, want wij kenden elkaar nog niet. Het eerste project met Ivo was Splendid's van Jean Genet. Ik ben nog altijd trots op die dramaturgie. Vervolgens heeft hij mij gevraagd om bij Het Zuidelijk Toneel te komen. Daar heb ik zes jaar gewerkt. Na die zes jaar vond ik het goed om weg te gaan. Ik houd er ook van om te veranderen, maar met het gevoel dat je je bagage nog mee kunt nemen. Zodoende heb ik een open sollicitatie bij het Paleis, hier in Antwerpen, gedaan, maar daar hebben zij mij niet gewild. Jo Roets van Laika had echter gehoord dat ik solliciteerde bij jeugdtheater. Zij hadden net een breuk in het gezelschap en zochten daarom een nieuw iemand. Hij heeft mij gevraagd en voor mij was dat een goed podium; het was jeugdtheater voor de kleine zaal. Ik was er wel aan toe om met een kleine zaal te werken, maar dat had ik mij toen nog niet echt gerealiseerd. Ik heb vijf jaar bij Laika gewerkt. Het was een functie die zich had opgesplitst en de artistieke kern bestond uit drie; Jo Roets, Peter de Bie en ik. In zo'n klein gezelschap met niet zo veel mensen heb je geen precies afgebakende functie. Ik maakte deel uit van de artistieke kern, dacht mee over de koers van het gezelschap, deed productiedramaturgieën

en was ook verantwoordelijk voor een groot deel van de communicatie en van de educatieve werking. Ik heb daar zelf twee voorstellingen gemaakt, waaronder een locatieproject.

Na vijf jaar werd ik gevraagd voor een project in Portugal en voor een project in Berlijn met Meg Stuart. Dat betekende zes maanden weg zijn bij Laika. Dat was een periode dat het bij Laika wat moeilijker ging en dat de middelpuntvliedende krachten sterker waren dan de middelpuntzoekende krachten; een moeilijk moment om zes maanden te verdwijnen. Als ik voor Meg zou kiezen, dan kon ik niet meer terug komen, dus ik moest een beslissing nemen. Ik wilde die dramaturgie niet opgeven; dat was iets nieuws, dat was dans. Ik besloot te vertrekken bij Laika en ik ben freelance-dramaturg geworden. Het werken met Meg was voor mij een soort openbaring. Ik vond het echt fantastisch en ik ben sinds dat moment meer en meer gaan zoeken naar dansproducties. Ik doe op dit ogenblik zelfs alleen maar dans. Ik heb een soort ergernis, en dat is heel persoonlijk, om teksttheater. Ergernis is misschien een groot woord, maar ik ga er heel weinig naar kijken en wil er eigenlijk ook niet meer aan meewerken op dit ogenblik: never say never.

Sinds januari ben ik de coördinator geworden van een scenografieopleiding hier in Antwerpen. Het geheel van die opleiding heet *a.pass* (advanced performance and scenography studies). Ik ben de coördinator van *a.s* (advanced scenography), dat is de scenografie-opleiding. Het is een opleiding die research centraal stelt en zich richt op mensen die al een weg hebben afgelegd in de kunstsector. Ik ben nu heel kieskeurig wat betreft dramaturgieopdrachten want mijn 'dramaturgische behoeften' kan ik nu natuurlijk in die opleiding kwijt. Ik heb ook altijd lesgegeven. Aan de acteursopleiding in Antwerpen, op de Universiteit van Antwerpen en in Brussel aan de filmregieopleiding van Sint-Lukas.

Hoe is de ontwikkeling van teksttheatervoorstellingen naar abstracte dans gegaan?

Een eerste openbaring om met Meg te werken, is dat ze van zo weinig vertrekt als ze start. Neem bijvoorbeeld de eerste voorstelling *It's Not Funny*, die uit opdracht van die Salzburger Festspiele is gemaakt. Meg wou dat het een heel frontale voorstelling werd, dus geen gesloten wereld maar een voorstelling die de interactie met het publiek opzoekt. Daar is ook een decor uit voortgekomen; een trap die letterlijk het publiek in gaat. Het decor was bepaald voor de repetities begonnen, niet veel meer. Alles moest gemaakt worden, alles moest uitgevonden worden. Het ongelofelijke was, voor mij ook, dat je totaal niet weet welke voorstelling je gaat maken. Meg besteedt heel veel aandacht aan het zoeken van medewerkers van die voorstelling, dat is eigenlijk haar voorbereiding. Ze weet dan heel goed wat ze niet wil, maar ze weet niet wat ze wel wil. Het gevolg daarvan is dat er elke keer totaal andere voorstellingen ontstaan. Dat is ook wat haar bijvoorbeeld zo moeilijk klasseerbaar maakt, je weet nooit wat je gaat krijgen. *It's Not Funny*, *Blessed*, *All Together Now*, *Maybe Forever* en *Do Animals Cry*; totaal verschillende voorstellingen die anders opgebouwd zijn. Ze vragen allemaal een andere manier van kijken en een andere houding van het publiek, omdat Meg zich in een leegte gooit en de voorstellingen op een radicale manier ontstaan in het repetitieproces zelf. Na een maand is er een doorloop en die is ontzettend belangrijk, omdat je voor het eerst al het materiaal samen ziet en je een glimp opvangt van wat de voorstelling zou kunnen worden. Dat soort vrijheid en procesmatige, waarbij de voorstelling zo extreem het resultaat is van het proces en niet van een vooraf vastgesteld concept, was voor mij een totale bevrijding.

Het tweede punt is dat de danswereld staat veel meer open voor theorie. In theater kent niemand bijvoorbeeld Jacques Rancière, in dans spreekt iedereen over hem. De link tussen theorie en kunst en een openheid naar visuele kunsten is er veel meer in dans. Theater zit ergens met oogkleppen op en is daar eigenlijk niet mee bezig: alleen met theorie over het functioneren van theater zelf. Ik zie nu ook veel teksttheater waarvan ik denk: ik lees de tekst wel. Ik mis het

beeld, de verbeelding daarin, en de openheid naar de toeschouwer. Ik krijg in het theater vaker eenduidige antwoorden, vermomd als vragen, en geen echte vragen die aan mij als toeschouwer worden gesteld.

Ik ga een onschuldige vergelijking maken met film. Zoals ik al zei geef ik dit jaar les over de film Artificial Intelligence. De grote vraag is: als wij androïden maken die van ons kunnen houden, kunnen wij dan ook van androïden houden? Met andere woorden: kunnen wij houden van de ander als ander. Spielberg maakt die film vervolgens met het liefste kindacteurkje van de wereld. Dan is er geen vraag meer, want wij kijken die film en zeggen: natuurlijk willen wij houden van het robotje. Als een film puur entertainment wil zijn, dan moet je hem uiteindelijk beoordelen op zijn entertainmentwaarde. Is die entertainend? Ik ben af en toe wel geïnteresseerd in entertainment, maar ik vind dat in kunst vragen gesteld moeten worden en ik wil dat die vraag bij mij komt als publiek. Dat die vraag dus niet voor mij opgelost wordt, maar dat die vraag aan mij gesteld wordt. Ik associeer dit probleem op dit ogenblik toch meer met theater. Dans is een medium waar je per definitie veel actiever naar het stuk kijkt, omdat je veel meer moet lezen. *It's Not Funny* is een 'draak'; de voorstelling gaat alle kanten uit met haar onderwerp. Op het einde zit je met de vraag: wat vind ik? Hoe verhoud ik mij daar nu toe? Er wordt gezegd: "humor is dit, humor is dat, humor is slecht, humor is goed", maar wat vind ik nu zelf? En ik denk niet dat die voorstelling zelf een antwoord geeft.

Een volgend argument is dat heel veel acteurs vertrekken vanuit psychologie om hun rol te maken. Daar is niets mis mee en dat is ook logisch. Uiteindelijk is psychologie iets waar we vanuit vertrekken om de wereld te ontmoeten en waarmee we ons linken met andere mensen. Ik vind het soort psychologie dat vaak gehanteerd wordt in de logica van het maken van een theatervoorstelling echter tergend. Het idee dat "als ik dat doe in het begin van de voorstelling, dan kan ik later toch niet dat doen". Mensen zijn geen lijnen, mensen zijn mozaïeken en wandelende contradicties. Als er een psychologisch Verisme moet komen, dan denk ik, kijk naar jezelf, je bent een vat van tegenstellingen. Dansers werken niet op die manier, die vertrekken vaak niet vanuit psychologie. Die leven met hun lichaam, die zeggen de tekst met hun lichaam. Er zit heel veel tekst in de voorstellingen van Meg Stuart en in *It's Not Funny* doet een acteur van NTGent op het einde een monoloog. Ik heb de neiging om met mijn ogen dicht te luisteren om te horen naar de waarachtigheid van wat er gezegd wordt, maar Meg kijkt naar hoe het lichaam die tekst zegt: "de choreografie van het zeggen". Dat is iets bijzonders en dat is waar ik zeer geïnteresseerd in ben geraakt.

Gaat u vanaf nu alleen nog maar als freelance dramaturg te werk?

Sinds 2006 ben ik freelance dramaturg. Ik moet zeggen dat toerist zijn, van productie naar productie hoppen, past bij mijn natuur. Eigenlijk een beetje te goed. Ik miste heel erg een project van langere adem, maar dat heb ik nu gevonden in die opleiding. Ik denk dat ik minder dramaturgie ga doen, want mijn dramaturgische behoefte kan ik daar in kwijt. Ik zou graag iets meer buiten het theater geraken. Dat is heel moeilijk, want mijn CV bestaat natuurlijk helemaal uit theater en dans. En dan 'dramaturgie'; wat dat precies inhoudt is voor iemand die buiten de theaterwereld zit al helemaal een groot vraagteken.

B Proces/werkwijze

Hoe werkt u als dramaturg steeds met een andere kunstvorm; theater, dans en film?

Met film ben ik eigenlijk op een heel passieve manier bezig. Die dramaturgie daar gaat veel meer over de dramaturgie van werken die al gemaakt zijn. Je zou het kunnen vergelijken met een voorstellingsanalyse. Op die school wordt heel veel over artistieke en ook over theoretische elementen gesproken. Er wordt nooit een appèl gedaan op het directe engagement van de maker.

Waarom zijn ze kunstenaars, hoe zijn ze kunstenaars, hoe verhouden ze zich tot de wereld? Dat zijn vragen die ik als dramaturg heb. Elk artefact, elk door de mens gemaakt object is ideologisch geladen. Dus hun films, of ze dat willen of niet, gaan over hun persoonlijk engagement en hoe ze zich persoonlijk verhouden tot de wereld. Daar wil ik nu een issue van maken; dat theoretische geschriften ook inspiratie kunnen zijn voor film, tussen aanhalingstekens: intuïtieve scenario's.

Als we dan naar dans kijken; bent u een andere dramaturg bij het maken van een dansvoorstelling dan bij het maken van een theatervoorstelling?

Dat is een lastige vraag omdat je altijd anders te werk gaat. Elke regisseur of choreograaf werkt anders. Ik probeer te beantwoorden aan de behoeften van de choreograaf of de regisseur. Er zijn sommige regisseurs waar ik ook niet mee zou kunnen werken, omdat zij gewoon niet geïnteresseerd zouden zijn in mij. Of niets aan mij zouden hebben, of omgekeerd. Het is een gok, een eerste keer samenwerken met iemand. Voor mij is de regisseur of choreograaf de baas, dat is voor mij absoluut heel duidelijk; het is niet jouw voorstelling, het is zijn voorstelling. Dan wordt het heel anders werken met elk van die individuen, omdat die allemaal over verschillende vaardigheden beschikken en ze allemaal anders te werk gaan. Dus elke dramaturgie is anders, afhankelijk van het materiaal of de regie of het concept. Dit gezegd zijnde, zijn er natuurlijk wel grote verschillen tussen theater en dans. Laten we zeggen: teksttheater gaat natuurlijk uit van een tekst. Dat is veel gegeven op voorhand en dat bepaalt veel op voorhand. Terwijl je bij dans met helemaal niets begint of met een thema of een positieve interesse van wat dan ook, maar je begint vrijwel met niets. Dat heeft heel veel consequenties natuurlijk, ook naar het einde van het proces toe. Voor mij als dramaturg is dat heel, heel veel werk om met misschien wel duizend fragmenten een voorstelling te maken. Laten we zeggen bij Ivo van Hove: de tekst bepaalt helemaal de structuur. De scènes worden gerepeteerd met de volgorde van die scènes in je hoofd. Je weet dat het einde het einde zal zijn. Die tekst is dan iets wat het repetitieproces ongelooflijk bepaalt. Bij dans heb je dat niet en je zou met de constructie van begin tot einde wel twintig verschillende voorstellingen kunnen maken. Aan de hand van dat materiaal zou je het iedere keer anders kunnen doen.

Er zijn niet bepaalde vaste patronen of methoden die u toepast als dramaturg?

Ik ben natuurlijk grondig getraind door Ivo van Hove, maar ik denk het niet, of ik hoop van niet. Misschien wel, maar dan wil ik het niet zien, omdat ik denk dat je impulsief moet beantwoorden aan elk proces, omdat elk proces anders is. Natuurlijk is het wel zo dat ik ook mijn eigen bagage meebreng, mijn eigen fascinatie en mijn eigen visies op dingen. Dat is heel belangrijk; dat je authentiek, of dramaturgisch genoemd een leeg vat bent. Ik ben heel blij dat ik bij een opleiding zit waar theorie een belangrijk gegeven is, maar ik neem wel een eigen mens en een eigen wereld mee en een fascinatie voor een aantal zaken. Als je met een regisseur of choreograaf gaat samenwerken, moet je op voorhand aftasten op de deelverzameling. Je hebt je eigen verzameling, je hebt je eigen fascinatie en de regisseur heeft zijn fascinaties en zijn visies. Als je die twee verzamelingen naast elkaar legt moet de deelverzameling tussen die twee groot genoeg zijn, anders kun je niet samenwerken. Met alle respect voor Luc Percival, en dat heeft niets met zijn kwaliteit als regisseur te maken, maar ik vind dat hij een heel cynisch wereldbeeld heeft. Ik zou het heel moeilijk vinden om met hem te werken, laat staan dat hij met mij wil werken. Je brengt dus je eigen mandje mee, maar een methode, dat weet ik niet.

Misschien over die training bij Ivo van Hove; daar was wel een heel specifieke methode die hij uitgedacht heeft. Ivo is een absolute controlfreak. Hij is op zoek naar de absolute controle, maar hij is zich tegelijkertijd ontzettend bewust van het feit dat je als controlfreak geen theater en geen kunst kunt maken. Door de ontmoeting met al die mensen ontstaan dingen. Als je weet wat het decor gaat zijn op voorhand, dan hoef je ook geen decorontwerper te vragen. Het is nu juist door het decor in handen te geven van een decorontwerper dat er iets ontstaat dat je niet verwacht, en

dat zie je in al zijn voorstellingen. Het voordeel daarvan is dat de voorbereidingen van ongelooflijk belang zijn. Dat betekent dat je zo'n tekst helemaal omkeert en binnenste buiten draait en elk woordje analyseert binnen de context van de tijd waarin het geschreven is. Wat het nu zou betekenen en hoe het theateraal te vertalen? Soms is dat heel moeilijk natuurlijk, omdat je elk woordje moet gaan omkeren en je een reden moet geven waarom Marguerite Duras in *India Song* witte bloemen schrijft in plaats van blauwe bloemen; maar dat wil hij weten. Dat is dus een heel intense voorbereiding. Het is heel belachelijk, maar door het feit dat er nu Internet is en dat je kunt zoeken via zoekmachines op Internet, is er veel zoektijd uit die voorbereiding weggenomen. Volgens mij bespaart je dat telkens weer tien dagen.

Bij Ivo ligt dus veel nadruk op de tekst op voorhand, waarbij hij de tekst historisch gaat plaatsen. Wat zou de auteur bedoeld kunnen hebben met die tekst? Wat zou de theatralisering van die tekst nu kunnen zijn? Ivo's verhaal ten opzichte van het tekstmateriaal is als het maken van een landkaart van een land. Die landkaart is een lezing van mij. Je kiest om de natuur weer te geven, de bergen en de dalen, de meren. Of je geeft alleen de menselijke sporen weer. Je maakt altijd keuzes binnen je interesses en het is natuurlijk altijd een lezing binnen die specifieke keuzes. Ik verzet mij er heel erg tegen dat er soms geopperd wordt dat Ivo aan de haal gaat met tekst. Je kunt zeggen dat sommige ontmoetingen beter lukken en dat sommige auteurs veel beter begrepen worden dan anderen, maar bij hem is het toch altijd die absolute wil om de auteur te leren kennen. Die landkaart is natuurlijk subjectief, maar dan wel een kaart die klopt volgens mij. Naar het eind toe komen dan de bij Ivo beroemde vragen. Dat zijn altijd die vragenlijsten voor jou, waarin hij de helft van je monoloog onderuit haalt en jij antwoorden gaat geven. Dat varieert van heel grote vragen - maar wat is dan eigenlijk de betekenis van dit stuk? - tot detailvragen, als -waarom draagt hij een rode jas als hij de kamer binnenkomt? -. Al die vragen neem je mee en die vragen komen vaak overeen met de manco's die er zijn.

Na deze voorbereidingen begint het repetitieproces. Vroeger waren dat lezingen om de acteurs die wereld binnen te trekken. Dat doet hij nu niet meer. Ivo wil dat de dramaturg tijdens dat repetitieproces meer en meer aanwezig is. Dan is het een kwestie voor de dramaturg om mee te denken over het probleem. Soms zijn dat heel concrete tekstproblemen. Jij bent natuurlijk ook de bewaker van het concept, waarbij het heel belangrijk is om je heel bewust te zijn dat er nieuwe zaken ontstaan die misschien anders, maar wel beter zijn. Als de bewaker van dat concept moet je ook absoluut dingen opgeven. Ivo zorgt dat hij een heel stabiele grond heeft waardoor hij tijdens een repetitieproces met acteurs heel vrij kan zijn. Dat is zijn manier van omgaan met zijn controledwang. Op het einde wordt dan alles in elkaar gezet. Ivo is echt een absolute theater know-how, en er is zo'n techniciteit op het einde van de productie. Hij gebruikt heel vaak video of andere ingrijpende technische elementen. Als je dan alles samenzet, zie je voor het eerst de grote lijnen verschijnen. Dat zijn vaak verrassingen, dus dan heb je daar ook een dialoog over. Dat is het *grosso modo* hoe het met Ivo werkt. Er zijn voor mij dus geen methoden. Ik denk dat je daar ook niet ver mee komt. Ik weet ook niet hoe andere dramaturgen werken. Kennen jullie methoden?

Peter van Kraaij herkent wel enige patronen in zijn samenwerking met Ivo van Hove. Daarbij spreken jullie beiden vrij eenduidig over Ivo van Hove als regisseur.

Ivo is iemand die ongelooflijk veel produceert en die natuurlijk al die mensen om zich heen gebruikt om dingen te verzamelen, om geïnspireerd te worden, om dingen aangereikt te krijgen. Bij bepaalde voorstellingen van Ivo kan ik ook zeggen dat ik heel fundamenteel dingen heb aangereikt. Ik heb bijvoorbeeld ooit Caligula gedaan en toen was het concept 'laboratorium' mijn uitgangspunt om Caligula's omgang met de wereld te beschrijven. Het werd de basis van de encenering. Net voor *India Song* van Marguerite Duras was ik naar India gegaan en had dat zeer letterlijk ervaren als een 'aanslag op alle zintuigen'. Die ervaring vond ik terug in de tekst van

Caligula. Dat heeft een grote invloed gehad op de benadering van de tekst en de vorm van de encensering. Maar Ivo is de regisseur en uiteindelijk zijn het zijn beslissingen. Je kunt heel veel ideeën aanreiken die uiteindelijk in de voorstelling komen, maar uiteindelijk is het toch zijn voorstelling. Dat is één. Ten tweede lijkt het me heel frustrerend als je die scheiding niet maakt, dat het niet jouw voorstelling als regisseur zou zijn. De erkenning van een dramaturg is altijd heel problematisch. Het is vaak dat als er iets schort aan een voorstelling, er al snel wordt gezegd dat het ligt aan de dramaturgie. Vinden ze de voorstelling fantastisch, dan wordt er in de meeste gevallen niet over de dramaturgie gesproken. Dat is iets waar je wel mee moet kunnen leven, maar je moet ook echt oppassen dat je ego niet in de weg staat. Je moet kunnen leven met een rol in de schaduw en dat is moeilijk.

Voelt u zich dan wel medemaker?

Ja, ik beschouw mijzelf toch wel als een medemaker. Ik was onlangs op een congres over dansdramaturgie in Frankrijk. In Frankrijk kennen zij geen dansdramaturgie of in ieder geval heel weinig. Daar is men heel sceptisch tegenover dramaturgie, omdat ze dramaturgie een bondgenoot van het theater vinden. Er is een weerstand tegen dat theater dat al het geld wegneemt ten koste van de dans. Zo verklaar ik tenminste die animositeit. In ieder geval, daar was ook een soort vijandigheid tegenover mij en ook tegen andere sprekers. De controverse op die conferentie in Frankrijk zou er niet zijn geweest als ik mij als kunstenaar had voorgesteld. Maar uiteindelijk beschouw ik mijzelf toch wel als een medemaker. Wat ik belangrijk vind aan een dramaturg, is dat je vanaf heel vroeg tot het einde een gesprekspartner van de regisseur of de choreograaf bent. Stephanie Karp, een dramaturg uit Duitsland, zei ooit dat ‘de dramaturg een koning zonder koninkrijk is’. Je kunt natuurlijk ook zeggen iemand zonder functie, maar een koning zonder koninkrijk is een mooi beeld. Ik vind dat ook een goed beeld, omdat het zowel het positieve als het negatieve van een dramaturg weergeeft. Je bent de gesprekspartner voor die regisseur of choreograaf en je hebt heel goed iets te zeggen over de voorstelling. Ik heb dus niet mijn eigen rol, ik tel niet mijn aantal lijnen tekst in de voorstelling, zoals een acteur doet. Ik verdedig niet het decor, ik verdedig niet het licht, ik verdedig de voorstelling in zijn geheel. Het negatieve is dat een koning zonder koninkrijk heel problematisch is. Je bent iemand zonder specifieke functie wat een soort vaagheid rondom je heen creëert waarbij alleen de regisseur of choreograaf precies hoogte heeft van alles wat je inbrengt. Omdat je het hele proces hebt meegemaakt van a tot z ben je een goede gesprekspartner voor de regisseur of choreograaf. Je bent het archief van hoe die productie gelopen is en waar die overal geweest is, zodat je op een bepaald moment kunt teruggrijpen in je archief van die voorstelling en van dat maakproces. Meg Stuart kan bijvoorbeeld soms over bepaalde angsten of onzekerheden spreken met mij als dramaturg, die je niet zomaar op kan gooien ten opzichte van de dansers, omdat die angsten negatief zouden kunnen werken. Zij is het ook heel vaak niet eens met een dramaturg, maar door die confrontatie met de dramaturg wordt ze versterkt in haar eigen mening of kom je tot een eigen mening.

C Uitspraken over dramaturgie

Houdt u ook een dramaturgisch dossier bij?

Nee, ik wou dat ik ja kon zeggen, maar nee: ik ben de chaos zelve. Toch zou ik dat graag willen doen. De laatste jaren probeer ik toch files te maken in mijn computer en ik maak ook digitale opnamen. Ik probeer ook files te maken van producties en van allerlei zaken bij elkaar. Ivo van Hove heeft dat wel en dat is fantastisch, dat is beschamend. Ik ben een aantal keren naar Ivo moeten gaan, om bij hem dossiers op te vragen van producties die hernomen werden of opnieuw werden geënceneerd in het buitenland.

U hebt natuurlijk al eerder geregisseerd, maar waarom geeft u dan de voorkeur aan dramaturgie?

Dramaturgie is iets waar ik heel goed in ben, vind ik zelf. Als regisseur was de laatste productie totaal traumatiserend. Dat is ook misschien omdat ik te laat begonnen ben: vijfendertig. Dan weet je misschien al te veel en mis je een soort naïviteit. Een dramaturg die staat buiten en kijkt toe. Iemand die ervan houdt toerist te zijn en daarom is het vak dramaturg voor mij ook een heel goede manier om te werken. Als regisseur: ik kan dat eigenlijk niet aan. Een dramaturg zegt de hele tijd: ja, maar er is ook nog dat, ja, maar dit, terwijl een regisseur in één richting denkt. Ik ben heel verbrokkeld en dat is ook een kwaliteit als dramaturg. Ik weet dat ik moet gaan zoeken, als ik iets specifiek nodig heb. Dan probeer ik op de hoogte te blijven. Een regisseur is echt een specialist en ik ben een generalist. Wat ook een kwaliteit is als dramaturg, is empathie. Daarmee bedoel ik dat je je kunt inleven in de positie van anderen, dus dat je je ook in andere werelden kan inleven. In de werelden van stukken, auteurs, personages, regisseurs, thema's. Dat is de grootste kwaliteit van een dramaturg; een groot empathisch vermogen

Wat vindt u dan van de uitspraak: 'Een goede regisseur is zijn eigen dramaturg?'

Ik zeg van Meg Stuart altijd dat zij haar eigen beste dramaturg is. Ik vind het niet noodzakelijk dat er een dramaturg aanwezig is bij elke productie. Dat is een luxe, op allerlei niveaus. Je moet dat ook betalen, je moet daar geld in kunnen steken. Ik denk dat er altijd dramaturgie is als een voorstelling wordt gemaakt. Die gesprekken die gaan over het maken van die voorstelling; dat is dramaturgie voor mij. Die dramaturgie is geen exclusieve functie van de dramaturg. Ik ga niet zeggen dat er absoluut een dramaturg aanwezig moet zijn bij een maakproces, dat hangt er allemaal van af. Die laatste voorstelling die ik als regisseur heb gemaakt, daar heb ik een heel grote dramaturgische fout gemaakt. Dat was ook een absolute inconsequentie ten opzichte van mijzelf, die ik in mijn hoofd had besloten en misschien had een goede dramaturg mij daar wel kunnen uitpraten. Als je zegt: elke regisseur is zijn eigen beste dramaturg, dan denk ik bullshit. Maar als je zegt: elke regisseur heeft een dramaturg nodig, dan denk ik ook bullshit. Ik zeg graag dat Meg Stuart haar eigen beste dramaturg is, omdat zij altijd heel bewust werkt en zelf afstand kan hanteren als zij een voorstelling maakt. Meg maakt voorstellingen waar veel kanten zijn en waar van verschillende kanten naar een thema gekeken kan worden. Zij is zelf de eerste om de veelhoekigheid bewust te hanteren en niet uit het oog te verliezen. Er is dus altijd een dramaturgie, maar een dramaturg is niet een absolute noodzaak.

Hoe ziet u dat dan bij Toneelgroep Amsterdam? Ivo van Hove blijkt namelijk wel veel waarde te hechten aan dramaturgen.

Ivo werkt onderhand dertig jaar als regisseur en hij heeft dat proces met dramaturgen veel doorgemaakt. Als je de vraag zelfs nog strakker stelt, dan denk ik dat hij zijn eigen dramaturgie kan doen. Alleen dan heb je het nadeel dat je geen dramaturgie hebt van iemand anders. Ik denk toch dat hij wel altijd een persoonlijkheid zoekt die bij hem uitdaagt, die een andere invalshoek inbrengt. Hij is op zoek naar die ontmoeting op alle niveaus, van auteur tot acteurs. Je moet wel erkend worden door de regisseur of choreograaf. Hij geeft je de autoriteit als dramaturg, het gaat toch over machtsverhoudingen en hij is natuurlijk de opper-chieft. Dat is iets wat Ivo altijd gedaan heeft; bij Ivo sta je hoog als dramaturg. Dat is tevens iets dat je in de programmaboekjes terugziet en hij kent ook het belang daarvan. Heel vaak wordt er met de taak van de dramaturg respectloos omgegaan. Dat is iets wat ik belangrijk vind, omdat een dramaturg een koning zonder koninkrijk is. Dat geeft een schimmigheid. Dramaturgen zijn kwetsbaar.

D Dramaturgie binnen Toneelgroep Amsterdam

Hoe is de samenwerking met meerdere dramaturgen bij Romeinse Tragedies tot stand gekomen?

Ik deed repertoireonderzoek voor Toneelgroep Amsterdam. Dat was een heel comfortabele, leuke job, want ik werd betaald om te lezen. Ik kwam één keer per maand bij Toneelgroep Amsterdam om te praten over repertoire. Om die drie tragedies samen te spelen was een idee van Ivo en ik was betrokken bij de eerste conceptualisering. We zijn daarna, samen met andere dramaturgen, met scriptversies begonnen. Alexander Schreuder ging de dramaturgie doen en toen hij ziek werd ontstond er een soort noodtoestand, want het was een heel groot project. Ik ben om die reden door Ivo gevraagd om de taak van Alexander over te nemen. Één stuk was al voorbereid door Alexander, dat was Julius Caesar. Ik had de dramaturgie van een ander stuk gedaan, Coriolanus, en Ivo heeft Jan Peter Gerrits gevraagd om Antonius en Cleopatra te doe, maar Jan Peter kon om privé-redenen niet bij de repetities aanwezig zijn. Vervolgens heb ik met Jan Peter op kleine schaal over de dramaturgie gepraat en in de voorbereiding was er absoluut een samenwerking met Alexander, maar we hebben het niet met drie dramaturgen samen gedaan. Dat was ook niet het concept. Er zitten dus, heel concreet, drie dramaturgen op omdat het een heel groot project was en de dramaturg van die productie ziek geworden is.

Zag u in hoe er met de tekst is omgegaan dat er drie verschillende dramaturgen aan het werk zijn geweest?

Alexander is toch meer een theoreticus, hij is meer een theaterwetenschapper. Jan Peter is iemand die zelf geregisseerd heeft en hij heeft duidelijk een heel persoonlijk engagement, met een persoonlijke wereld en een persoonlijke fantasie. Jan Peter heeft een grillige en heel poëtische fantasie. Hij is iemand die een zinnetje vast kan pakken, en daar twee uur over kan praten. Ik kan er misschien een kwartier of een half uur over praten. Jan Peter heeft absoluut een eigen identiteit als dramaturg. Ik ben zelf meer een socioloog, ik merk dat ik heel vaak een sociologische ingang neem. Of stukken nu politiek of filosofisch zijn, mijn eerste impuls is toch altijd om sociologisch te gaan. Misschien omdat filosofie, psychologie en ideologie er samenkomen.

Maar kun je een dramaturg herkennen aan een bepaalde stijl?

Jan Peter zegt altijd dat hij ziet wanneer ik de dramaturgie heb gedaan, maar wat dat dan precies is weet ik niet. Dat komt waarschijnlijk omdat hij mij goed kent. Ik heb natuurlijk heel veel met Ivo samengewerkt over een periode van vijftien jaar en hij heeft dat gevolgd. Meg Stuart werkt bijvoorbeeld ook met Myriam van Imschoot die van oorsprong een danstheoretica is en daarna dansdramaturge is geworden. Ik ben geen dansspecialist, ik vertrek meer van psychologie, sociologie en filosofie. Als dat laatste belangrijk is voor de voorstelling die Meg gaat maken, dan neigt ze er meer naar om mij voor de dramaturgie te vragen. Er is dus zoiets als een specificiteit, die je, als je het werk van een dramaturg heel goed zou volgen, misschien zult zien. Maar dat heeft weer met die schimmigheid te maken, want waar zou je dat aan kunnen afmeten? Bij een vormgever heb je de materialiteit van het decor, bij een acteur heb je zijn spel. Ik denk dat je daar een specifiek onderzoek naar zou kunnen doen. Hoe speelt Elsie de Brauw bijvoorbeeld anders bij Ivo in *Opening Night* dan bij een voorstelling van haar echtgenoot Johan Simons? Elsie heeft heel duidelijk een identiteit als actrice, maar als ze werkt met een regisseur is er een wisselwerking die heel subtiel is, dus dat vergt heel subtiel onderzoek.

E Verhouding opleiding en praktijk

Zijn er zaken die u als professionele dramaturg zou willen overdragen aan toekomstige dramaturgen? Tips die u wilt geven?

Op een universiteit leer je om objectiverend, analytisch, rationeel en afstandelijk om te gaan met de theorie. Ik vond het toen ik les gaf op de universiteit mijn absolute taak om de studenten nu net die persoonlijke connectie aan te laten gaan met de tekst, om geen afstand te nemen, maar om vragen te stellen. Wat vind ik van die tekst? Hoe plaats ik mij in die tekst? Wat vind ik van dat personage? Hoe oordeel ik zelf over dat personage? De persoonlijke connectie dus wél aangaan. Dat is een heel harde strijd omdat jullie geïndoctrineerd worden om dat net niet te doen. Het is fundamenteel, als dramaturg, dat je zelf keuzes maakt en je je persoonlijk engageert ten opzichte van dat materiaal. Dat je daar instapt, dat je je niet opstelt als een buitenstaander zodat je je niet verliest in het project. Ik vind dat je je moet engageren. Een dramaturg moet ook een persoonlijkheid hebben; je moet zelf nadenken waar je staat in het leven en wat je wil van het leven. Daar moet je mee bezig zijn.

En daarmee ook zo'n tekst benaderen?

Ja, absoluut. Ivo en ik vonden elkaar daar wel op een bepaalde manier in, en op een bepaalde manier ook niet. Wij hebben wel een gedeelde mensvisie, maar geen gedeelde maatschappijvisie. Ivo is echt een liberaal. Hij is een selfmade-man en hij gelooft in een liberaal idee. Hij ziet mensen in de eerste plaats als maaksels van zichzelf. Tegelijkertijd is hij gefascineerd door de worsteling van het individu met een omgeving die hem wilt inkapselen. Daar ontmoeten we elkaar dan weer. Ik ben namelijk in de eerste plaats geïnteresseerd in hoe mensen 'gemaakt' zijn door hun omgeving. Die botsingen zijn interessant, die botsingen moeten er ook zijn; je moet een identiteit verwerven. Een tweede punt is mijn scepsis tegenover zoiets als een vierjarige theateropleiding voor een dramaturg. Ik ben nu kritiek aan het geven op iets dat ik misschien niet zo goed ken; ik vind het heel belangrijk om een heel brede opleiding te hebben, om van alles iets te weten. Je moet op de hoogte blijven van wat er in de wereld gebeurt. Je moet een openheid en een nieuwsgierigheid houden: actief naar tentoonstellingen gaan, actief voorstellingen gaan kijken, lezen. In de tijd die je vrij kunt maken, absorbeer je. Een roman die je leest komt bijvoorbeeld toch op een of andere manier weer terug in je werk. Dat is niet wetenschappelijk, dat is associatief. Dat je zaken met elkaar in verband brengt en linkt.

*Bart Van den Eynde in gesprek met Patjoelah Kuin, Debbie Noordijk en Elke Uijtewaal
(studenten Theaterwetenschap Utrecht)
Antwerpen, december 2009*