

# Een gesprek met dansdramaturg Peggy Ollislaegers en met choreograaf Nanine Linning

## Dansdramaturgie: een fenomeen in ontwikkeling

### Inleiding

Dansdramaturgie is een vrij recent en onbekend fenomeen, hoewel het vandaag de dag zeker in opkomst is. Dramaturgie op zich bestaat echter al een aantal eeuwen en reikt met haar wortels zelfs tot in de Griekse Oudheid, waar Aristoteles in zijn *Poetica* de basis legde voor het Westerse denken over theater. De eerste echte dramaturg vinden we in de achttiende eeuw in de persoon van de Duitse Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) die met zijn *Hamburgische Dramaturgie* het vroegst bekende werk over dramaturgie publiceerde. Lessing beschrijft hierin zijn werk als samensteller van repertoire en onderzoeker van theaterteksten bij het Hamburgische Nationaltheater, waarvan hij kwaliteit en geschiktheid evalueerde. Daarnaast hield hij zich bezig met ensceneringsmogelijkheden.<sup>1</sup> Een tweede stap in de ontwikkeling van dramaturgie werd gezet door Bertolt Brecht (1898-1956) die dramaturgen betrok bij de kern van het theater maken: het creatieproces. Op deze manier zorgde hij ervoor dat het ontwikkelen en bewaken van het concept van een voorstelling ook tot de taken van een dramaturg ging behoren. Sinds die tijd heeft de theaterdramaturgie zich ontwikkeld tot een veelzijdige en algemeen geaccepteerde discipline, hoewel dramaturgie zich lang heeft beperkt tot teksttheater, waardoor disciplines waarbij tekst geen (dominante) rol speelde, zoals mime en dans, hier niet voor in aanmerking kwamen. In de jaren zeventig van de twintigste eeuw ging onder invloed van Peter Stein de ideologie van een voorstelling ook deel uitmaken van het werkterrein van een dramaturg door research, evaluatie en discussie.<sup>2</sup> Dramaturgie ontwikkelde zich langzaam maar zeker tot het veelomvattende begrip dat het nu is. Hierbij verdween ook de aanvankelijke nadruk op de tekst en gingen dramaturgen zich ook richten op theaterdisciplines waarin tekst geen grote rol speelt, zoals mime en dans. Inmiddels heeft de dramaturgie zich langzaam ontwikkeld tot een bredere discipline die zich, naast de theatertekst, ook op andere elementen van een voorstelling richt, zoals beweging. Hierdoor zijn dramaturgen zich ook gaan richten op dansvoorstellingen.

In de jaren tachtig ontstond in Nederland een discussie over het belang van de dansdramaturg. Hoewel men het erover eens was dat elke dansvoorstelling een zekere dramaturgische structuur bevat, bleef het de vraag of choreografen wel een dramaturg nodig hebben voor de uitwerking hiervan. Naast positieve reacties op de ontwikkeling van dansdramaturgie waren er ook tal van negatieve reacties. Zo was choreograaf Bruno Listopad van mening dat "*such a person is only using you to create his own performance*".<sup>3</sup> Daarnaast waren sommige choreografen bang dat ze instinctieve keuzes zouden moeten gaan verdedigen tegen rationele argumenten.<sup>4</sup> Kort gezegd heerste er de angst dat het werken met een dansdramaturg ten koste zou gaan van de artistieke vrijheid en de creativiteit van de choreograaf. Hoewel de laatste jaren steeds meer choreografen in zee gaan met een dramaturg en de naam van een dramaturg steeds vaker op flyers en programmaboekjes verschijnt, kan er nog niet gezegd worden dat dansdramaturgie een alom bekend en geaccepteerd fenomeen is. Zo vond men het in 2006 tijdens de dertiende editie van het CaDance Festival in Den Haag nog "opvallend" dat verschillende choreografen spraken over hun

---

1 Liesbeth Wildschut. "Reinforcement for the choreographer: the dance dramaturg as ally." *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. Red. Jo Butterworth, Liesbeth Wildschut (Londen en New York: Routledge Press, 2009). 384.

<sup>2</sup> Wildschut (2009), 384.

<sup>3</sup> Gabriel Smeets (2002) "Een reddingsboei voor de choreograaf" in *TM*, november, pp. 16-18.

<sup>4</sup> Wildschut (2009), 387.

samenwerking met een dramaturg.<sup>5</sup> We kunnen spreken van een langzame, maar gestage opkomst van de dansdramaturgie, hoewel dansdramaturgie nog lang niet zo een gevestigde positie heeft bereikt als theaterdramaturgie. Ondanks dat veel choreografen de voordelen van het werken met een dansdramaturg inmiddels hebben ontdekt zijn er ook nog veel sceptici. Ook de hierboven genoemde angsten omtrent de inperking van de artistieke creativiteit van de choreograaf bestaan nog steeds. Zoals Liesbeth Wildschut aangeeft in haar artikel over dansdramaturgie, komen deze scepsis en angst waarschijnlijk voort uit onwetendheid.<sup>6</sup> Dansdramaturgie is een relatief nieuw en nog weinig beschreven fenomeen, het takenpakket en de intentie van de dansdramaturg is voor velen onbekend. Hierdoor kunnen daar gauw misstanden over ontstaan. De enige manier om deze misstanden enigszins op te heffen is het bevorderen van de kennis over dansdramaturgie.

Deze interviews met dansdramaturg Peggy Olislaegers en choreograaf Nanine Linning zijn gehouden om een bijdrage te leveren aan het vergroten van de bekendheid van het begrip dansdramaturgie en de beroepspraktijk van een dansdramaturg. Een grotere bekendheid zou namelijk bevorderlijk kunnen zijn voor de verdere emancipatie van de dansdramaturg. Met dit artikel wordt er hopelijk een stap gezet in de verdere ontwikkeling en aanvulling van de kennis rond de thema's dansdramaturgie en het beroep van de dansdramaturg.

[Interview Peggy Olislaegers](#)

[Interview Nanine Linning](#)

---

<sup>5</sup> Ibidem. Het CaDance Festival is een toonaangevend tweejaarlijks festival voor moderne dans met werk van zowel jonge als gevestigde makers.

<sup>6</sup> Wildschut (2009), 387.

## Een gesprek met Peggy Ollislaegers “Dramaturgie is kunstenaarschap”

Peggy Ollislaegers studeerde af aan de Dansacademie in Tilburg en is sindsdien werkzaam als regisseur en dansdramaturg. Zij is de vaste dramaturg van choreografen Nanine Linning en Liat Waysbort en is daarnaast werkzaam als huisdramaturg bij Dansateliers in Rotterdam. In 2007/2008 werkte ze met Nanine Linning aan de dansvoorstelling Dolby. Wij spraken met haar over deze samenwerking en over dansdramaturgie in het algemeen.

### A Beschrijving loopbaan & werkzaamheden

#### *Kun je kort een beeld schetsen van je loopbaan?*

Ik ben in 1989 afgestudeerd aan de Dansacademie in Tilburg. In de eerste jaren daarna heb ik vooral jeugd dans en jeugd theater gemaakt, al vrij snel in mijn eigen gezelschap (Ollislaegers & Co, red.), en parallel daaraan ben ik ook vrij snel producties in opdracht gaan maken. Dat waren in die tijd vooral choreografieën en ik deed dat voornamelijk in het amateurveld en op de dansacademies. Een aantal jaar later deed ik dat nog steeds, maar ben ik ook de zaken die ik daarin leerde gaan verwoorden en begon ik met doceren. Dat was eigenlijk meteen doceren aan collega's in opleiding of aan collega's. Wat mij in die tijd ook al onderscheidde, was dat ik in mijn werk al heel snel theater en zang opzocht. Dat had in eerste instantie te maken met het feit dat het voor mij als performer heel interessant was. Bovendien betekende het samenwerking met regisseurs, zangers en acteurs, zodat mijn kennis zich ook verbreedde naar andere disciplines. Op een gegeven moment had het werk in mijn eigen gezelschap zich zo uitgebreid dat ik verschillende mensen in dienst had en met hen ook grote projecten in aanvulling op mijn voorstellingen ontwikkelde. Daarnaast gaf ik ook steeds meer (jonge) makers advies. In 2002 werd ik gevraagd voor een project binnen de Nederlandse Dansdagen, en in de jaren erna werd ik verantwoordelijk voor de speciale projecten binnen dit festival. Ik werd door de danswereld ontdekt als iemand die oorspronkelijk dansgeschoold is, veel in de andere disciplines heeft gewerkt, kennis heeft vergaard en dat ook articuleren en delen kan. In die jaren ben ik steeds meer als adviseur gaan werken, ook voor meer gevestigde dansmakers, en op een gegeven moment gingen mensen mij dansdramaturg noemen. Nu weet ik: ja, ik ben dansdramaturg, ik kan die rol vervullen.

Een paar jaar geleden heb ik mijn jeugd gezelschap Ollislaegers & Co opgeheven en nu werk ik vooral als dramaturg. Daarnaast werk ik als regisseur, maar ik werk niet meer als choreograaf. Ik noem mijzelf regisseur, of ik dat nu in dans-, theater-, of muziekland doe. Ik doe dat nauwelijks meer in het jeugd theatercircuit. En ik werk vrijwel niet meer met amateurs en niet meer op scholen. Ik werk vooral in het profcircuit. Ik heb dit seizoen bij Orkater aan *Kamp Holland* meegewerkt, ik heb net een jeugdconcert voor het Brabant Orkest geregisseerd, ik ga binnen de Nederlandse Dansdagen weer het *Gala van de Nederlandse Dans* regisseren. Dat zijn het soort opdrachten die ik nu doe naast dramaturg zijn voor Nanine Linning, voor Liat Waysbort en voor Dansateliers. Daarnaast ben ik – in opdracht- beleidsadviseur voor instellingen. Ik ben zelfstandig en dat betekent dat ik overal als zelfstandige werk.

#### *Zijn jouw werkzaamheden als regisseur dan ook van bepaalde invloed op hoe jij als dramaturg werkt? Kijk jij er dan anders tegenaan?*

Ik denk dat het mij een andere autoriteit geeft. Ik denk dat het helpt dat de mensen met wie ik werk weten dat ik én performance- én makerservaring heb. Als dramaturg ben je in dialoog, niet alleen met de makers, maar ook met de performers, want dat zijn vaak co-creators. Ik ken de breekbaarheid en de chaos die bij maken horen en onderken dat je dramaturgische kennis niet altijd voor handen is. Soms beweegt je analyse naar achter, dit kan komen door emotionaliteit, of

doordat je doelbewust de chaos zoekt om vanuit daar nieuwe ideeën te kunnen genereren. Het houdt je nederig als dramaturg. Je weet dat je puur door je positie een beter overzicht hebt.

## **B Uitspraken over dramaturgie**

***Wat is volgens jou de definitie van dramaturgie? En wat is de functie van een dramaturg hierin?***

Dramaturgie en dramaturg zijn niet in één definitie te vatten. Er is niet één definitie te geven van de dramaturg, zoals je ook niet dé regisseur kunt beschrijven. Er zijn heel veel verschillende opvattingen daarover en dat begint al met wat je achtergrond is en wat voor mens je bent. In mijn opvatting is de dramaturg iemand die zowel het kunstenaarschap als het kunstproduct dient. Dat is iets anders dan – zoals sommige mensen denken – het zijn van een “dokter” die zegt “Zó en dan wordt het goed”, of iemand die de choreograaf vertelt hoe je iets moet veranderen zodat het publiek het begrijpt. Nee, dat is allemaal niet aan de orde. Het gaat erom dat je een uitgangspunt, een concept van de choreograaf mee articuleert, dat je dat in een breder kader kunt zetten van het kunstenaarschap van die persoon, dat je dat nog verder kunt contextualiseren naar mensen daaromheen en naar stromingen daaromheen, naar de wereld. Dat je vervolgens, en ik denk dat mij dat heel specifiek maakt, goed meedenkt en de choreograaf aanscherpt hoe dat concept vertaald kan worden. Je voert het gesprek over hoe dat potentieel vorm kan krijgen. Vervolgens is het belangrijk dat je in het proces veel kijkt en benoemt wat je ziet. Niet om te zeggen “Dat hebben we niet afgesproken”, je moet juist ook heel erg benoemen wat niet is afgesproken of wat niet in het concept staat. Een dramaturg moet net zo studeren op dat wat zich in het proces openbaart, dan studeren op datgene waar een choreograaf potentieel naar op zoek is. Op zo'n moment heeft een dramaturg ook een rol naar de dansers, naar de mensen die een beginnende PR-tekst moeten genereren en richting het publiek. Je speelt een rol in het totale artistieke team om zaken te blijven articuleren. Je draagt zorg voor de reflectie als een continue stroom onder het maken, wat soms ook betekent dat je zaken niet moet teruggeven, niet moet uitdagen tot reflectie, omdat het dan het verkeerde moment is. Dat betekent dat je ook goed moet blijven kijken naar hoe die choreograaf maakt. Ja, ik denk dat dat mijn definitie van dramaturgie is.

In mijn definitie betekent dat ook dat je altijd in dat wat je teruggeeft een verschil maakt tussen dat wat je ziet, hoe je het interpreteert en hoe je dat vervolgens waardeert. En dat laatste, dat is je smaak. Misschien kun je zelfs zeggen dat er nog een vierde element bij is: wat zie je, hoe interpreteer je het, hoe waardeer je het in het kader van dat concept en vind je het eigenlijk mooi? Ik denk dat die fases heel cruciaal zijn voor een dramaturg en daarnaast is het belangrijk dat je altijd iets opengooit en suggesties blijft aandragen, maar dat je nooit dicteert. Dat betekent niet dat ik niet een stevige dramaturg ben. Ik weet dat ik confronterend kan zijn.

***Wat is volgens jou het voornaamste verschil tussen maker en dramaturg in de benadering van dans?***

Er zijn twee heel grote verschillen. Ik heb veel meer afstand. Niet omdat ik mij niet aan het product verbind, maar omdat ik vanaf het begin af aan weet dat het mijn rol is. Hoe warm een proces ook kan zijn, ik ben de outsider. En dat betekent ook dat je inderdaad niet de eindbeslissing neemt. Dat doe je niet.

Ik vind dat niet frustrerend, maar ik zou het misschien wel frustrerend vinden als ik zelf helemaal niet meer maak. Als ik een aantal grote dramaturgieën heb gedaan dan wil ik daarna weer een aantal regies doen, want dan wil ik het weer even helemaal zelf bepalen. Dat is de maker in mij. Maar dramaturg zijn is voor mij ook kunstenaarschap. Ik vind dat ook creativiteit vragen, maar ik heb meer afstand en ik ben niet degene die dat product uiteindelijk bezit. Ik ben niet de owner van het product. Soms ben je bijna co-creator, maar dan nooit de centrale maker, soms ben je collega-maker.

*Je noemde daarnet al je eigen interesses. In welk opzicht zijn die van invloed op je werk en hoe subjectief of objectief stel jij je op als dramaturg?*

Ik probeer zo hard mogelijk te studeren op datgene wat mijn voorkeur heeft, bijvoorbeeld de leerpunten waar je zelf ook mee gestoeid hebt, en die je het eerst opvallen. Ik denk dat ik door mijn ervaring, omdat ik met verschillende choreografen werk en heb gewerkt, in verschillende danstalen, vrij objectief kan werken. Ik zeg tijdens mijn werk wel regelmatig wat ik mooi, bijzonder of ontroerend vind. Dit omdat het heel ijl is voor een maker, maar ook voor een danser, als iemand met je werkt en je weet niet wat die persoon vindt, écht vindt. Waar diegene wellicht van geschrokken is, omdat het zo heftig is, of door ontroerd is. Maar ik probeer wel altijd te begrijpen waarom ik iets mooi vind.

Zeggen wat ik écht mooi vind doe ik ook alleen bij mensen van wie ik weet dat ze er niet al te veel wakker van zullen liggen. Bij Nanine hoef ik mij hier bijvoorbeeld nooit zorgen om te maken. Nee, die weet echt wel wat ze wil. Bij Dolby bijvoorbeeld hebben we gesproken over het feit dat het een stuk is waarin Nanine een voor haar nieuwe beeldtaal aangaat. Om dat te doen is ze paden opgegaan waarvan ze in het begin nog niet wist waar die eindigden. Ik als dramaturg heb daarbij gekozen om op dat moment naar achter te stappen en dat intuïtieve zoeken zijn gang te laten gaan, want ik voelde dat het een transitiestuk zou kunnen worden waarin ze iets nieuws zou gaan vinden. Vervolgens komt ze met bepaalde beelden of elementen die ik soms heel mooi vind maar soms ook lelijk, of te veel. Dat benoem ik en zeg ik, dat ik het persoonlijk heel veel vind en dat het kan zijn dat er meer mensen zijn die hier een overload krijgen. Zij moet vervolgens onderzoeken wat ze met mijn uitspraak doet.

## **C Proces/werkwijze**

*Hoe zou je jouw positie als dramaturg omschrijven?*

Ik word door Nanine een “hands on-dramaturg” genoemd. Ik denk dat dit klopt. Mijn weten is voor het overgrote deel gevormd door het doen. Dat is natuurlijk de laatste jaren heel erg versneld doordat je, in aanvulling daarop, studeert. Maar ik weet hoe een theater eruit ziet, ik weet wat je op een vloer moet doen, ik kan als ik aan het benoemen of aan het reflecteren ben in een situatie dat ook heel snel handen en voeten geven. Niet van “Je moet het zo doen”, maar ik kan wel vijf mogelijkheden bedenken die, als dat heel snel moet, potentieel iets op scherp kunnen gaan zetten. Hier kan Nanine dan uit kiezen.

Ik denk dat mij dat heel specifiek maakt en ik merk in het veld van dramaturgen dat de mensen met wie ik werk zeggen, “Ja, wij kennen dramaturgen die vooral participeren in het voortraject, maar jij bent ook iemand die op het moment dat we gaan maken heel snel analyseert waar je naar kijkt en ook heel specifiek kunt benoemen waarom bepaalde aspecten het een of het ander oproepen. Je kunt heel goed dans analyseren”.

Ik denk dat dit het hands on gevoel is; mensen kunnen er meteen iets mee zonder dat ik zeg, “Nou zo moet het”. Ik ben er heel alert op dat ik dat niet doe. Als regisseur wel, maar als dramaturg niet. Ik maak de zaken graag concreet en ik houd van heldere taal. Ik probeer het uiteindelijk voor de choreograaf tot een aantal basiselementen terug te brengen, als het proces vraagt dat de choreograaf snel beslissingen neemt.

*Waren er in de samenwerking met Nanine bij de voorstelling Dolby specifieke dramaturgische uitgangspunten of doelen die je voor ogen had?*

Wat is precies een dramaturgisch uitgangspunt of doel? Over het concept hebben wij bijna een jaar lang gesproken, maar ik schrijf geen dramaturgisch kader of een dramaturgisch doel. Het doel is dat zij een product maakt waarmee ze een sprong maakt in haar kunstenaarschap, want ik ben verantwoordelijk voor haar groei, en waarmee ze, want dat wil elke kunstenaar, een publiek raakt. Of dat een groot of een klein publiek is, dat maakt niet uit. Een maker moet zich alleen wel bewust zijn van de potentiële communicatie. Ik zou niet weten wat een dramaturgisch doel is. Er

ligt een concept en daar zitten natuurlijk bepaalde voornemens in. Je wilt iets ontlokken bij een publiek, je wilt een bepaalde thematiek voelbaar maken, je denkt na over hoe je gaat communiceren. We hebben gesproken over het primaire karakter van symbolen, van beelden, de opeenstapeling van beelden, hoe je met contrasten werkt en dat alles wordt steeds gekoppeld aan dat wat het ontlokt. We hebben heel lang gesproken over thematiek. Wat is de mens in zijn omgeving als de omgeving de andere mens is, waar heb je het dan over? Al heel snel besloten we dat *Dolby* zich zou toespitsen op sensaties die mensen krijgen binnen die thematiek en dat het minder zou gaan over specifieke uitspraken richting een politieke context of een sociale context. *Dolby* zou zich erg inzetten op het voelen en het ervaren van in een groep zijn. Mensen zijn te dichtbij, of juist te ver weg. In een groep zijn en je lichaam als heel groot of juist heel klein ervaren. Ik vind dat het voortraject. Je hebt een concept, je hebt een idee en daar praat je uitgebreid over. Eerst duik je in het idee, je verkent potentiële lagen die daar in zitten, je tast af welk laag of lagen je dominant wilt maken. Je hebt het over de manier van communiceren met het publiek dat je beoogt. Je hebt het over de beeldtaal, de danstaal die je daar voor nodig hebt, muziek die je daar voor nodig hebt en de opbouw die je nodig hebt. Je hebt het over een potentieel werkproces, hoe je dat in wilt gaan, wat voor dansers je daarin nodig hebt. Je spreekt opnieuw een rolverdeling af, die is niet standaard bij mij en Nanine. Die was bijvoorbeeld bij *Dolby* anders dan bij *Cry Love*. Bij *Dolby* hebben we expliciet besloten dat zij in eerste instantie heel autonoom zou werken, beelden zou genereren, om pas in tweede instantie te kijken wat en hoe dat iets opriep. Er zijn heel veel uitgangspunten, er is gewoon heel veel voorwerk. En dat is ook collages maken samen, teksten verzamelen, haar kantoor steeds meer dichtplakken met van alles en nog wat. Samen naar musea gaan. Ja, dat is vrij uitgebreid.

***Kun je nog iets meer vertellen over jouw dramaturgische bijdrage aan *Dolby*? Zijn er misschien specifieke voorbeelden te noemen?***

Ik heb al vrij goed omschreven hoe een voortraject werkt, vervolgens wordt er een auditie gehouden en daar zit ik bij. Dan voeren we gesprekken over casting en expliciet over wat voor type danser Nanine zoekt. Wij wilden expliciet heel jonge mensen omdat Nanine iets op wilde zoeken waar je lef voor moet hebben en daar had je in onze ogen de jonge generatie voor nodig. Dansers die nog niet zo gevormd zijn door de taal van anderen en die zich letterlijk in de beweging durven te storten, die ook in energie kunnen denken in plaats van in vorm. Die het aankunnen als ze iets doen waarvan de vorm het effect is van een explosie van energie. We hadden mensen nodig die dat ook positief konden waarderen, die daar zin in hadden. Vervolgens ben ik er de eerste dag bij en denk ik met Nanine na over hoe je de dansers een inhaalslag kunt laten maken, want je wilt eigenlijk dat zij weten waar je het allemaal al over hebt gehad. Ook niet alles, want je moet ze niet overvoeren. Maar wát ga je met ze delen. Wat ga je ze vertellen, welke plaatjes laat je ze zien, welke opdrachten ga je ze geven, welke literatuur geef je ze? Vervolgens wordt er iets gemaakt en vervul ik de klassiekere rol. Dan loop ik de studio binnen, ga zitten kijken en zeg: “Hé, dit valt me op, dat valt me op, dit is een kwaliteit die naar boven komt”. Soms zegt Nanine “Kijk eens naar deze scène” en daar maak ik drie variaties op waar ze naar kan kijken. Ik zit erbij als Nanine gesprekken voert met de theatervormgever Marc Warning en praten we over de beelden die hij voorstelt. Wat is het voor specifieke beeldtaal, is het een cliché? Wat is het effect als je een beeld creëert dat plat tegen je gezicht aandrukt? Wat voor risico loop je daarmee? We hebben het over het feit dat als je de thematiek bekijkt, die mensen om je heen, die omgeving, het soms ook zo gaat. Dat beelden je kunnen overrompelen, zich kunnen opdringen. Ik ga mee in de brainstormfase, benoem plussen en minnen en stap weer terug in de studio. Eerste volgordes zien, feedback geven, drie nieuwe volgordes suggereren. Er is een moment geweest dat er een neuropsycholoog voorbij kwam, die observeert ons de hele dag en daar voeren we een gesprek mee. Daarnaast is een belangrijke taak natuurlijk het coachen van de dansers. Aan hen uitleggen hoe het eruit ziet, informatie van buitenaf geven. Mijn rol is heel divers: klassiek reflecteren, op de vloer met de dansers, in het artistieke team. Ik ben sowieso bij alle vergaderingen van het artistieke team. In die zin houd ik mij ook bezig met het constante

bewaken en soms voorzitten en zeggen: “Oké, volgens mij is nu dit aan de orde”. Naar het einde toe is het keihard meewerken en proberen te bewaken dat het geheel niet té snel vorm krijgt. Met als risico, wat we bij Dolby hadden, dat het eigenlijk nét te laat af was. Daar baal je van, want dan krijg je niet de goede recensies waar je op hoopt. Achteraf zijn we er toch heel blij mee dat we dat gedaan hebben. Het was een heel primair product, het raakte mensen heel primair of niet. Dat is ook eigenlijk wat je wilt als kunstenaar. Je wilt niet in dat gemiddelde gebied belanden van “Ik vond het wel mooi”. In dat geval ben je als dramaturg ook de bewaker van “Als je dit wilt, maar je hebt het nog niet, gewoon blijven doorzoeken, dóórzoeken”. Het is ook bewaken dat de kern van dat onderzoek steeds blijft bestaan. Hoe breekbaar ook, hoe eng ook. Bij de première zorg ik dat ik de reacties vang, daarmee houd ik Nanine en de dansers uit de wind. Dat vind ik best zwaar, want op dat moment is dat product onderhand ook echt van mij. Op een bepaalde manier ben ik dan ook breekbaar, maar ik vind het mijn taak om te zorgen dat iedereen die wil zeuren dat bij mij komt doen. Vervolgens kies ik wat en wanneer ik dit met de rest deel. Dat is ook de code en vervolgens gaat het gewoon weer door, tijdens de tour. Ik ga mee op pad, niet altijd maar wel regelmatig, zodat ik de dansers kan teruggeven hoe ze zich ontwikkelen. Om Nanine mee te helpen om steeds meer te gaan snappen wat ze heeft gemaakt, zeker bij dit stuk omdat het een transitiestuk is. Dolby is ná Bacon en Cry Love, een schakelstuk. Ik weet nog niet op wat voor manier. Maar er is iets gebeurd in haar danstaal en de manier waarop dat het publiek raakt.

***Hoe is jullie samenwerking in de loop van de tijd gegroeid? Zijn jullie rollen veranderd?***

Wij hebben eigenlijk nog maar twee producties gemaakt, Cry Love en Dolby en ik ben ingesprongen in haar laatste stuk dat ze bij Scapino Ballet maakte, Endless Song of Silence. Wij werken allebei heel hard, we doen allebei heel veel dingen en ik ben zeker nu een andere dramaturg dan ik drie jaar geleden was. Wat het verschil is? In zo’n allereerste proces ben je wat meer aftastend, je leert elkaar beter kennen. We hebben ook samen lesgegeven op de Academie voor Bouwkunst bijvoorbeeld, als voorbereiding op een project wat nog gaat komen. Je gaat veel samen op pad, waardoor je een geschiedenis krijgt samen. Soms zijn we ook hele periodes los van elkaar, zoals nu, dan heb ik haar tweeënhalve maand amper gesproken. Dan hebben we wel af en toe een vergadering en werken we keihard, maar ben ik daarnaast heel iets anders aan het doen. Dat maakt dat wij elke keer opnieuw kunnen bepalen hoe we willen werken. Ik denk dat het fijne aan geschiedenis opbouwen met een maker is dat je steeds dieper kunt duiken en dat je daarom ook risico durft te nemen. Bij *Dolby* durfde ik wat meer naar achter, omdat we Cry Love al hadden gemaakt. Ik verbind me aan een kunstenaar en ook al roepen mensen dan bijvoorbeeld over Dolby, “Ik vind het niks dat product”, dan denk ik, ja dat mag. Dat kan, dat snap ik, het is een heel expliciet product, dat is prima. Het tart ook bepaalde wetmatigheden en bepaalde codes. Daar word je ook rustiger in, want het is heel helder waar je op ingezet hebt. Ik denk dat het allerbelangrijkste verschil is als je geschiedenis opbouwt met een maker, dat het vertrouwen erg toeneemt en dat je daardoor intensiever kunt werken. Er zijn ook gevarencodes, dat je voor elkaar gaat denken, dat de afstand té klein wordt. Dat je de motor wordt van de choreograaf. Dat de choreograaf denkt “Dan maak ik wel een afspraak met mijn dramaturg en gaan we weer wat doen”. Maar daar heb je beiden een verantwoordelijkheid in. Ik denk dat je daar als dramaturg ook heel alert op moet zijn. Elke keer goed moeten kijken, “Dien ik nog steeds de kunstenaar, het kunstenaarschap of wordt er een afhankelijkheidsrelatie gecreëerd”. Op zo’n moment moet je oppassen. Dat voelt misschien wel heel lekker, maar dat mag niet. Dat is misschien heel leuk voor je ego, maar dat dient niet de kunstenaar. Je moet soms ook echt naar achter stappen en zeggen: “Ik kom over een aantal weken wel weer eens kijken waar je zit”. Om te zorgen dat je niet in je bevraging al te veel stuurt of elementen uitsluit. Die autonomie moet gegarandeerd blijven, maar als je dat vertrouwen hebt, kan dat ook. Dan doe je dat gewoon.

***Zou je er iets voor voelen om in de toekomst uitsluitend met Nanine samen te werken?***

Nee, dat kan niet. Mijn werk en de diversiteit in mijn werk is mijn education permanente. Ik werk mijn hele leven al in verschillende gebieden. Ik werk nu nog steeds in het theater, de dans en de muziek. Daar leer ik. Ik heb in het verleden in de profkunst, jeugdtheater, amateurkunst en cultuureducatie gewerkt en daar heb ik heel veel geleerd. Nanine heeft het mij weleens gevraagd, maar ik heb haar uitgelegd dat ik dat niet kan. Zij heeft echter wel een bepaalde exclusiviteit. Ik bedoel, ik heb maar één Nanine Linning. Ik denk dat Liat Waysbort de tweede choreograaf is van wie ik dé dramaturg ben. Voor de mensen met wie ik bij Dansateliers werk ben ik de huisdramaturg. Daar is de context anders, want daar hoor ik bij het instituut. Ik leer door diversiteit op te zoeken en vanuit die diversiteit blijf ik ook de goede vragen stellen en kan ik kruisverbanden zien. Uitsluitend voor één choreograaf werken gaat niet gebeuren.

**D Dramaturgie van theater en dans*****Hoe zie jij de relatie tussen theaterdramaturgie en dansdramaturgie?***

Ik denk dat cruciaal in dansdramaturgie is, dat je de dramaturgie van de beweging los van de totaalregie kunt zien. Dat wat de beweging an sich en de compositie an sich oproepen bij een publiek, dat je dat kunt benoemen. Dat is het zien dat bepaalde dynamieken, bepaalde tempo's, bepaalde doorbrekingen van tempo's, bepaalde tonussen, bepaalde ontwikkelingen in de compositie, subtekst suggereren naar een publiek. Psychologie suggereren naar een publiek. Je zit in een abstracte code en op het moment dat je deze zaken kunt zien, kun je tegen een choreograaf die een bepaalde abstractie of emotie wil opzoeken zeggen: hier ontstaat er ruis, hier ontstaat een waaromvraag en dat komt in mijn ogen doordat iets in de dynamiek verschuift, of dat er in een danscode een verschuiving komt, of omdat er een ander alignment ontstaat. Waar ik bijvoorbeeld met Nanine aan gewerkt heb, is dat als zij een bepaalde emotionaliteit wil ontlokken dat begint met hoe de dansers bewegen. Hoe ze staan, hoe ze kijken, wat het dansmateriaal is, hoe ze dat uitvoeren, hoe dat doorgecomponeed is. Dat is een andere manier van kijken. Ik werk regelmatig ook met dramaturgen die eigenlijk theaterdramaturg zijn. Die dan bijvoorbeeld tegen een danser zeggen, "Ik begrijp het niet" en proberen die danser een subtekst cadeau te doen, zoals een acteur die zou opzoeken. Ik denk dat het feit dat jij het als dramaturg niet begrijpt komt doordat er een waaromvraag wordt opgeroepen vanuit het materiaal. Je kunt ook kijken hoe je die waaromvraag kunt nemen, zodat je het als dramaturg kunt ervaren in plaats van willen begrijpen. Dat is ook goed. Ik denk dat dit heel specifiek is aan dansdramaturgie. Je kijkt ook naar een ander soort montage. In eerste instantie voer je met de choreograaf een gesprek over hoe je het publiek wilt ontroeren. Wil je dat met een narratief doen, vanuit de cognitie, of wil je veel meer op de kinesthesie gaan zitten, wil je primaire emotionaliteit oproepen? Dat denken is denk ik ook specifiek aan dansdramaturgie. Ik ben zelf iemand die heel erg gelooft in de dramaturgie van de beweging *an sich* en ik denk dat dit ook één van mijn specialismen is. Ik werk veel met acteurs, dansers en musici en ik kijk veel naar de verschillen in training en de vooronderstellingen in al die werelden en daardoor ken ik ook de gevolgen daarvan, omdat ze door die training een ander instrument hebben. Ik denk dat elke dramaturg het voortraject met een dansmaker heel goed kan doen, maar het moment wanneer ze op de vloer staan vraagt een ander oog. Er zijn mensen die dat niet met me eens zijn, en ik zie nog steeds dramaturgen die alles bevragen behalve de beweging. Nou dat kan niet, dat kan gewoon niet! Ik heb het de afgelopen periode, in een maakproces met componist Harry de Wit, veel gehad over de dramaturgie van de compositie. De dramaturgie van een muziekcompositie lijkt op de dramaturgie van een danscompositie. Wat gebeurt er als je een structuur hebt ervaren die ineens scheefzakt? Wat roept dat op bij een publiek? Moet je die structuur op het ene of op het andere moment laten scheefzakken? Wat is het verschil? Wat als een symmetrie ineens naar een asymmetrie gaat, wat zowel in danscompositie als in muziekcompositie kan, als dat gebeurt voor of na die specifieke scène? In dans kan het publiek



door dit soort verschuivingen een narratief bevroeden. Als je dat goed doet is het lekker en anders is het “Ik snap het gewoon niet, waarom gaan ze nou ineens allemaal rennen?”. Dat is de irritatie van heel veel mensen die naar dans kijken. Dat ligt soms aan vooronderstellingen, en dat ligt soms ook aan een compositie die niet ingenieus genoeg is, aan het niet gestudeerd hebben hoe je voorkomt dat die waaromvraag ontstaat. Ik had pas een gesprek met een theaterdramaturg en die zei “Ja, ik begin altijd met de inhoud en dus niet met de beweging”, en toen zei ik: “Zeg dat nog eens?”. Toen dacht ik echt “Ho even, hier hebben we een heel interessante vooronderstelling te pakken”. Die inhoud articuleert zich voor mij in eerste instantie in de dans, aanwezigheid, dansmateriaal, danscompositie en de ontwikkeling van dat materiaal in de compositie. Dat is voor mij allemaal inhoud.

***Is het voor jou een voordeel dat je dansdramaturg bent bij het regisseren van theater of muziek?***

Bij muziek wel. Bij theater zit het soms in de weg, omdat je daar tegen andere mores aan kunt lopen. Ik heb een bepaald taalgebruik en een bepaalde manier van kijken en een heel scherp oog voor mise-en-scène. In de tekstbehandeling zie je bijvoorbeeld de compositie. Ik zie de tekst graag als partituur. Dat in de abstractie van de tekst de betekenis gegenereerd wordt. Ik werk natuurlijk ook andersom, met de acteur. Je werkt altijd twee kanten op. Je werkt vanuit die vorm en die vorm geeft inhoud, ook in het lichaam zelf, in de mentale focus van de acteur of danser. En soms werk je met een specifieke subtekst: “Denk hier eens aan, voel eens dit”. Volgens mij moet je in die zin van buiten naar binnen gaan en van binnen naar buiten. Traditioneel ging het in de dans altijd van buiten naar binnen en de acteur ging altijd van binnen naar buiten. Ik vind het prettig om vrij vroeg met een acteur ook van buiten naar binnen te gaan en om daar niet te lang mee te wachten. Om hem allerlei mise-en-scènes te geven, hem in een andere compositie te zetten om te zien wat voor informatie dat genereert in dat lichaam. Dat vraagt een andere attitude van de acteur, maar jonge acteurs zijn dat al veel meer gewend. Ik denk dat dat mij een heel specifieke regisseur maakt. Ik merk als ik muzikanten moet regisseren of als ik met componisten werk, het heel erg helpt en dat het me in een opera setting ook voordeel biedt.

## **E Verhouding opleiding/praktijk**

***Wat is volgens jou belangrijk om als aspirant dramaturg te weten? Wat heb je nodig om een goede dramaturg te worden en is er bepaalde kennis die je aan ons mee zou willen geven?***

Ik denk dat je als dansdramaturg je oog op de dans moet ontwikkelen, dat je de danscompositie moet leren zien. Ik denk dat dat ook het meest ingewikkeld is omdat je dat weinig oefent op de universiteit. Ik denk dat je het leren zien van die danscompositie ontwikkelt door veel te kijken. Ik ben bijvoorbeeld, en achteraf heb ik me pas gerealiseerd hoe dat mijn oog heeft ontwikkeld, zes jaar lang jurylid geweest voor het Landelijk Centrum Amateurdans en zag ik twintig choreografieën op een avond, twintig! Allemaal van drie, vier minuten en moest ik met al die mensen nagesprekken voeren. Toen heb ik écht goed leren kijken. Soms was het ook paniek, dat je dacht, “Oh shit, alweer het volgende stuk!”. Je móest gewoon focussen, want je wist, daarna zie ik die mensen en het kan niet dat ik geen tekst heb. Dat was ook jezelf observatieopdrachten geven, een checklist van let hier op, let hier op, let hier op. Het is ook de discipline hebben om veel te zien. Dat is niet altijd fijn, want als je gaat trainen op dat observeren dan ben je ook veel minder snel ontroerd en is het echt werken. Dat is soms vervelend, want je levert op dat moment ook iets in.

Ik denk dat het heel cruciaal is, dat je je oog traint en het is ook ontzettend goed om een keer een cursus danscompositie te doen. Volgens mij is dat heel belangrijk en verder moet je je kunstenaarschap durven aanspreken. Om naast dat analytisch vermogen ook te leren je te laten ontroeren, je te laten verontrusten en dat dan ook te durven zeggen en te durven tonen. Om

vervolgens te studeren waarom je verontrust of ontroerd was. Waarom je het grappig vond. Dat betekent ook dat je studeert op wat voor mens je bent, waar je gelukkig van wordt, waar je ongelukkig van wordt, wat jouw morele waarden zijn, wat je naar vindt. Dat noem ik het kunstenaarschap van de dramaturg. Je kunt dat niet buiten beschouwing laten. Je bent getraind in afstand en tegelijkertijd, om die afstand te kunnen innemen, moet je ook heel goed voelen wanneer dat waardeoordeel binnensijpelt en snappen waarom dat binnensijpelt. Soms als ik naar een stuk zit te kijken denk ik “Oh, daar kan ik echt niet naar kijken, oh verschrikkelijk” en als ik dan weet waarom dat is heb ik vervolgens ook de analyse klaar. Dan zeg ik bijvoorbeeld: “Ik merk dat ik meteen afstand neem omdat ik het moeilijk vind om naar mensen te kijken die zichzelf pijn doen.” Maar vervolgens kan ik het gesprek doorzetten. Je moet studeren op waar je als mens zit en dat is soms heel zwaar. Je kunt ontzettend moe worden van dramaturgie en daarom is het fijn om in vertrouwen te werken, zoals ik met Nanine werk. Jij kijkt heel veel, jij geeft heel veel terug, jij moet checken hoe de choreograaf zich voelt en hoe de dansers zich voelen. Het duurt een tijd voor de choreograaf aan jou vraagt hoe het met je gaat. Je krijgt vaak zóveel informatie dat je overprikkeld raakt, je probeert alles, alles, alles te zien. Opnieuw, je kunt ontzettend moe worden van dramaturgie en dan is het heel fijn als de choreograaf ziet dat je keihard werkt. Dat je tegen de choreograaf kunt zeggen: “Ik kán niet meer, nu ga ik naar huis. Ik ben gewoon te moe.”

***Vind je dat er op de dansacademie ook genoeg aandacht wordt besteed aan dramaturgie?***

Dat is in ontwikkeling. Ik denk dat er een hele nieuwe generatie dansers en makers in aantocht is die dit gewoon gaan vinden. Ik zie op Dansateliers zelden dat iemand denkt, “Hè, krijg ik nou een huisdramaturg, wat komt die nou doen?”. Nee, dat kletst zich ook heel snel door, dat je daar echt iets aan hebt. Mensen uit de internationale context zeggen dat zij dat ook zo snel mogelijk moeten krijgen. Dat is goed. Dat gaat de komende jaren een vlucht nemen, als er goede mensen komen. Ik ken namelijk ook wel choreografen die werken één keer met een dramaturg en die zeggen, “Dat wil ik niet meer. Ik vond het heel vervelend.” Jullie als nieuwe generatie hebben als pioniers ook een hele grote verantwoordelijkheid en die verantwoordelijkheid betekent soms ook dat je tegen een choreograaf moet zeggen: “Ik vind het heel fijn dat je me vraagt, maar ik heb niet genoeg met je werk.” Dat is echt een voorwaarde. Als je eigenlijk ongelukkig wordt van het werk dan moet je wegwezen. Dat kan niet! Of dat je halverwege zegt: “Volgens mij ben ik uitgepraat, ik heb een aantal dingen gezegd die ik je kan bieden en verder weet ik het even niet meer.” Je moet niet in blinde paniek door reflecteren, wat ik soms zie gebeuren. Ik denk dat we ook heel goed naar elkaar moeten blijven kijken en niet eenzaam moeten worden. De choreografen waren vroeger eenzaam, maar die community is zich nu aan het ontwikkelen. De dramaturgen in opleiding moeten ook naar elkaar gaan kijken, anders word je knettergek in het begin. Je moet elkaar goed in de gaten blijven houden, want het moet wel leuk blijven...

*Peggy Olislaegers in gesprek met Stéphanie den Blanken, Leonie van Dalen en Marleen Vermonden  
(studenten Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht).  
Utrecht, 19 maart 2009.*

## Een gesprek met Nanine Linning “Wij zijn een soort Tom en Jerry”

Nanine Linning studeerde in 1998 af aan de Rotterdamse Dansacademie, met als specialisatie choreografie. Sindsdien heeft zij, naast haar werkzaamheden als freelancer, als huischoreograaf bij het Scapino Ballet Rotterdam gewerkt. Sinds begin 2006 werkt zij onder haar eigen naam om zich met haar eigen producties te profileren in binnen- en buitenland. Per 1 augustus 2009 is Nanine Linning aangesteld als artistiek leider van Tanztheater Osnabrück. In 2006 begon haar intense samenwerking met dansdramaturg Peggy Ollislaegers met wie zij onder andere werkte aan de voorstelling *Dolby* in 2008. Wij spraken met Nanine Linning over deze samenwerking en over haar werkproces als choreograaf in het algemeen.

### A Beschrijving loopbaan & werkzaamheden

#### *Kun je een beeld schetsen van je loopbaan?*

Ik ben op de Rotterdamse Dansacademie als de eerste lichte choreografe afgestudeerd. Daarna heb ik meteen mijn eigen gezelschap opgericht en ben ik onder andere stukken gaan maken voor Korzo en Springdance. Ongeveer een jaar na mijn afstuderen heb ik nog een solo gemaakt voor danseres Caroline Harder van De Rotterdamse Dansgroep, met wie ik heel graag wilde werken omdat ze me zo inspireerde. In datzelfde jaar heb ik een brief geschreven aan de directeur van het Scapino Ballet Rotterdam, Ed Wubbe, of ik niet eens wat mocht maken voor een workshop voor zijn dansers. We hebben toen een gesprek gehad en daarin werd mij gevraagd of ik niet wat voor het gezelschap, voor het repertoire wilde maken. Ed Wubbe had mijn stukken *Karpp...?* en *Cardiac Motion* gezien, die toen in première gingen op het festival Springdance. Zo is eigenlijk het hele hoofdstuk “Scapino” begonnen. Ik heb toen een jaar lang, niet heel de tijd fulltime, gewerkt aan mijn eerste stuk, *The Neon Lounge*. Een paar dagen voor de première hebben zij mij toen gevraagd om huischoreograaf te worden. Dat nieuws en de première sloegen in als een bom, ook omdat ik daar de jongste huischoreograaf ooit zou worden. Dat was heel erg leuk, de kranten stonden er vol van. Ik heb bij Scapino heel veel geëxperimenteerd met verschillende vormen en disciplines en ik heb met verschillende kunstenaars samengewerkt. Daar is mijn multidisciplinaire denken ontstaan. Ik wilde niet alleen focussen op de dans maar juist werken met theatrale middelen, die samen iets nieuws opleveren.

Mijn periode bij Scapino was erg bijzonder, omdat ik alles heb kunnen uitproberen. Ik heb leren choreograferen voor de grote zaal, een kans die niet iedereen krijgt op jonge leeftijd. Daarnaast heb ik geleerd om met grote groepen dansers te werken. Dat was pittig omdat ik nog zo jong was, maar ik heb toen wel echt een tweede opleiding gekregen. Naast mijn inhoudelijke en ambachtelijke ontwikkeling in mijn Scapino periode heb ik ook de kans gekregen om in aanraking te komen met het grote publiek. Ik heb in die jaren relaties opgebouwd met theaters en programmeurs waardoor ik, toen ik op eigen benen verder wilde, ook de mogelijkheid daartoe had. Op een gegeven moment voelde ik dat ik mijn eigen weg in wilde slaan. Ik wilde niet alleen in de studio mijn visie ontwikkelen maar ook buiten het werken in de studio me ontwikkelen. Ik zocht naar een persoonlijker manier van produceren, waarbij ik zocht naar mijn eigen team waarmee ik mijn ideeën voor publiciteit, marketing, verkoop en planning uit kon werken. Voor mijn gevoel paste ik niet meer onder de paraplu van Scapino. Dat was een hele moeilijke beslissing, want het was natuurlijk ook een ontzettende luxe dat ik me volledig op mijn kunstenaarschap mocht richten, terwijl er een heel bedrijf voor me klaar stond om me te ondersteunen. Toch had ik het gevoel dat ik moest kiezen voor een nieuwe en onzekere stap, om me te storten op het ontwikkelen van een eigen gezelschap. Met mijn eigen club heb ik *Bacon*, *Cry Love* en *Dolby* gemaakt en nu sta ik eigenlijk weer op een kruispunt. Aan de ene kant heb ik een tweejarige subsidie gekregen in Nederland, waardoor ik langere termijn planning en

bijzondere en complexere projecten kan doen. Daarnaast ben ik artistiek leider geworden van Tanztheater Osnabrück, waar ik echt fulltime een heel gezelschap heb en waar ik ook weer nieuwe mogelijkheden heb om met verschillende disciplines te werken. Dat werken met verschillende disciplines is toch altijd wel de rode draad. Dat is niet veranderd, ondanks dat ik in mijn danstaal en inhoud van mijn voorstellingen van abstractie naar een menselijke en emotionele danstaal ben gegaan.

***Op welk moment heb je ervoor gekozen om met een dramaturg te gaan samenwerken?***

Ik heb daar tijdens mijn Scapino-periode een eerste ervaring mee gehad. Ik werkte met een dramaturgiestudent en dat was ingewikkeld, voor die student en voor mijzelf. In mijn hoofd speelde ik de hele tijd met allerlei gedachten die ik moeilijk kon delen, daarom voelde het voor de student dat hij achter de feiten aan liep. Ik was altijd tien stappen voor en hij kon mij dan eigenlijk ook niets bieden omdat het moeilijk was om er bovenop te kunnen zitten. Toen ben ik me af gaan vragen “Wat doet een dramaturg, hoe kan ik al mijn gedachtes communiceren, hoe ontstaat er een dialoog die mij en de voorstellingen kan voeden?”.

***Hoe ben je er toen toe gekomen om met Peggy te gaan samenwerken?***

Toen ik Peggy leerde kennen ben ik erachter gekomen dat het gewoon in de chemie, in de klik zit. Peggy heeft heel andere ervaringen dan zo’n student, zij is zelf jarenlang maker geweest en begrijpt het vak van binnen en van buiten. Ze kwam de eerste keer binnen bij mijn allerlaatste stuk voor Scapino, *Endless Song of Silence*, en we hebben toen één gesprek gehad en daarin vielen dingen voor mij op de juiste plek. Ik voelde me veilig, haar integriteit en haar energie gaf me vertrouwen, zoveel vertrouwen dat ik haar op de eerste dag aan mijn dansers heb voorgesteld en we gelijk aan de slag zijn gegaan. Zij stapte ons creatieproces in en sindsdien hebben we veel fases in onze samenwerking doorlopen. We kunnen inmiddels lezen en schrijven en aan drie woorden hebben we vaak genoeg. Peggy kantelt mijn inhoud zo dat ik weer nieuwe dingen zie en me nieuwe dingen ga afvragen. Ze duikt totaal gecommitteerd erin. Eigenlijk is Peggy inhoudelijk een *co-creator* geworden, waarbij ze altijd wel reageert op mijn basis, mijn start, maar zij trekt het uit elkaar, zij flipt het op zijn kop, waardoor ik dan weer nieuwe gedachtes krijg. Wij zijn een soort Tom en Jerry, we rennen achter elkaar aan wat betreft de inhoud: dan zitten we weer daar, dan weer daar... Zo zijn we de hele tijd aan het zoeken: wat wil ik wel en wat wil ik niet?

Dat is natuurlijk eigenlijk de vraag. “Dit heb je een keer gezegd, maar is dat vandaag nog wel steeds wat je wilt? Of kan dit, dit, en dit ook?” en dan gaat ze me uitdagen, samen de grenzen verkennen. Of we het helemaal anders zullen doen en dan denk ik soms “Nee, nee, nee het moet zo blijven!”, maar dan is het wel helder en dan heb ik een reden gevonden waarom het zo moet zijn. Maar soms denken we ook “Zo is het veel gaver!”. In onze gesprekken samen in de studio hebben wij een soort *carte blanche* met elkaar dat álles mag. Alles mag gezegd worden, alles mag bevraagd worden en aan alles mag getwijfeld worden. Over alles mogen grappen gemaakt worden. Daarom is onze samenwerking elke keer opnieuw leuk, omdat die code er is. Als wij werken zijn er geen grenzen. Natuurlijk kom ik af en toe wel op een punt van “Nee Peggy, nu weet ik het zeker, we hebben het er vier keer over gehad, dit is het”. Het gaat over chemie en dezelfde humor hebben, van hetzelfde kunnen genieten. In onze samenwerking bestaat er geen *establishment*. Morgen kan Peggy binnenrennen en dan zeggen, “Ik wil even dit proberen”. Wat ook leuk is, is dat we in twintig minuten drie nieuwe concepten kunnen bedenken. Of we zitten in een cafeetje en dan bedenken we in een uur vier publiciteitsteksten, een concept voor een filmpje, een theatraal diner en een nieuwe manier van toeren. We kunnen in een hoog tempo in onze creativiteit doorschakelen. Daarom staat zij van alle creatieve mensen ook héél dicht bij me, alsof mijn arm haar arm wordt, mijn hoofd kan haar hoofd worden. We kunnen heel erg versmelten, maar we kunnen ook een paar weken heel erg los van elkaar zijn en niet met elkaar praten, of

totaal andere ideeën over zaken hebben. Dat is dan ook helemaal oké en goed, want uiteindelijk geeft dat een polariteit in onze gesprekken die ons in nieuwe richtingen duwt.

## **B Uitspraken over dramaturgie**

***Wat is volgens jou de definitie van dramaturgie? En wat is de functie van een dramaturg hierin?***

Dramaturgie kent net zoveel stijlen en manieren als dat er dramaturgen zijn. Het is een volledig individueel vak. Een dramaturg kun je vergelijken met een kunstenaar, wat ik kan, kan jij niet en wat jij kan, kan ik niet. Daarin is er niet zoiets als een algemeenheid te vinden. Globaler kun je bijvoorbeeld wel zeggen dat ze in het Duitse systeem veel theoretischer zijn onderbouwd. Dramaturgen daar hebben vaak jarenlang kunstgeschiedenis, geschiedenis, filosofie, theaterwetenschap gestudeerd en dan gaan ze in het theater werken. Die dramaturgen zijn minder *hands on*. Ik denk dat de Nederlandse dramaturgen minder theoretische kennis hebben, maar juist in de praktijk excelleren in hun praktische aanpak in de studio. Peggy vind ik een bijzondere uitzondering, omdat ze ook weet wat het is om te maken. Ze heeft jarenlang als theatermaker gewerkt met haar eigen gezelschap en heeft bovendien een dansopleiding gedaan. Zij heeft de goede combinatie van mensenkennis en danskennis en in mijn werk gaat het precies over die scheidingslijn tussen dans en mensen. De inhoud gaat over mensen, maar de vorm is dans. Wij kunnen heel goed iets vertalen uit die menselijkheid in beweging, zonder dat het abstract wordt.

***Wat is volgens jou het voornaamste verschil tussen maker en dramaturg in de benadering van dans?***

Ik denk dat een maker over het algemeen een idee in zijn hoofd heeft en dat met dansers probeert neer te zetten, waarbij hij een aantal vertaalslagen maakt van inhoud naar beweging, of naar een scène of beeld. Een dramaturg gaat juist over de inhoud praten, zodat de choreograaf dat beeld kan maken met de dansers. Daarna gaat de dramaturg kijken en zeggen, “Ik zie dit en dit en dit, is dat wat jij had bedacht? Het communiceert dit, wil je dat ook?”. Een dramaturg reflecteert veel meer, terwijl een choreograaf veel meer creëert. Ik denk dat je dat als een soort zwart-witte lijn zou moeten zetten tussen makers en dramaturgen, dat de een creëert en de ander reflecteert. Maar in mijn geval reflecteer ik ook en creëert Peggy ook, in praktijk is die scheidingslijn daarom niet zo relevant.

***Peggy creëert ook mee, maar de eindbeslissingen liggen uiteindelijk wel bij jou, het is jouw verantwoordelijkheid?***

Ja, maar tegelijkertijd, omdat zij ook meedenkt en meemaakt kunnen we eigenlijk op het einde niet meer heel hard zeggen: dit is Peggy en dit is Nanine. Dat is hetzelfde als ik met een videokunstenaar samenwerk. Natuurlijk heb ik bedacht dat er video moet komen en heb ik ook bedacht wat we gaan opnemen, maar uiteindelijk bij een goed kunstwerk ontstaat er iets nieuws, iets wat ik niet alleen had kunnen bedenken. Van wie iets precies is op het einde, is dan niet meer zo wezenlijk. Dat is juist die versmelting die ik zoek met een aantal kunstenaars. Natuurlijk ben ik de kapitein op het schip, ik maak de final decisions, maar die ontstaan altijd in de dialoog met mijn mensen. Het is niet dat ik binnenkom en zeg “Dat niet, dat wel”. Ik ben de hele dag met mijn artistieke team aan het sparren en als ik in een radertje iets verander dan resoneert dat op al die andere fronten anders.

## C Proces/werkwijze

*Hoe ziet een werkproces er bij jou doorgaans uit? Is dat per productie verschillend, of heb je toch wel een duidelijk pad dat je elke keer afloopt?*

Nee, dat is vaak heel verschillend. Dat hangt heel erg van de inhoud af. Als je bijvoorbeeld een solo maakt heb je een heel ander werkproces dan als je een tentoonstelling maakt met tachtig dansers, of je maakt een film. Dat is zo'n andere vorm, waarbij je werkwijze ook anders is. Maar als ik het heb over mijn voorstellingen in het theater, is er eigenlijk altijd de beginfase waarin ik onwijs veel Google. Alleen maar plaatjes. Ik heb een thema, of vijf woorden waarmee ik wil starten en ga ik eindeloos Googlen rondom die woorden. Al die plaatjes verzamel ik en prik ik allemaal op kartonnen borden. Je moet je voorstellen dat alle muren echt helemaal volstaan met allemaal van die kleine Googleplaatjes. Vervolgens ga ik dat rangschikken, en ga ik kijken welke plaatjes bij elkaar horen en welke combinaties spannend lijken, ik kijk wat polair heel goed bij elkaar zou passen, of wat inhoudelijk, conceptueel, of compositorisch goed werkt en welke muziek ik bij die plaatjes hoor en welk gevoel ik van die plaatjes krijg.

Daarna ga ik rondom de werelden die naar voren zijn gekomen lezen. Ik pak daar weer gedachtes uit, en krijg daar weer zoveel plaatjes bij dat ik op een gegeven moment moodboards met inhoud en beeld heb. Die moodboards gaan nog helemaal niet over tijd, plaats, logica en volgorde, maar wel over sferen en over beelden die ik zie in mijn hoofd. Vervolgens kom ik in een periode waarin ik heel veel ga schetsen: wat ik bij zo'n bepaalde sfeer op het toneel zie, wat ik er mee kan doen. Ik ga tekeningen maken, ideeën opschrijven, maquettes maken, materiaaltestjes doen en met mijn artistieke team aan de slag. Ik vraag aan de decorontwerper of hij een maquette wil bouwen, aan de componist vraag ik: "Oké, dit zijn allemaal plaatjes, dit is wat ik voel en zie en hoor, kan jij met bijvoorbeeld alleen maar strijkers daar een eerste opzette van maken?"

Langzamerhand dijen al die informatie en ideeën uit en dan komt er een punt waarop je weer terug moet. Je gaat keuzes maken: dat wel, dat niet, dat vind ik spannend en vervolgens geef ik iedereen weer opdrachten om dat uit te breiden.

Dit is een proces van bijna een jaar en pas als ik helemaal weet wat mijn concept is, wat ik zie en wat ik wil, ga ik met de dansers beginnen. Ik maak kleine tekeningetjes en die knip ik uit en daar schets ik allemaal scènes op. Die liggen de hele dag op mijn bureau in de studio en dan ga ik scènes maken, of ik geef de dansers opdrachten om met ideeën te gaan werken. Uit die opdrachten komt materiaal, waar we een naam aangeven bijvoorbeeld 'rolexfrase' of 'centrifuge'. Met al dat materiaal ga ik schuiven. Ik bedenk welk materiaal bij elkaar interessant zou zijn. Ondertussen ontwikkel ik potentiële scènes door, want die zijn natuurlijk nooit af in een paar weken, die hebben tijd nodig om te groeien. Zo ontstaat een rij van plaatjes achter elkaar die samen de voorstelling vormen, een scenario. Een tweede rij plaatjes ontstaat voor muziek tracks. Een derde voor video tracks en kostuumopties. Je krijgt een letterlijke opeenstapeling van ideeën. Op dit moment in het proces kom ik in een soort crisismoment, wat helemaal niet crisis is, maar wel een tour de force, dat je je echt een weekend lang moet opsluiten om de puzzel in elkaar te zetten. Ik kijk welke scène bij welke muziek hoort en welk kostuum en video ik daarbij zie. Dit moment is misschien wel het leukste van het hele creatieproces. Je hebt het gevoel dat je écht aan het creëren bent. Dan ben je niet meer aan het zoeken, niet meer aan het zweven, je moet keihard keuzes maken en je moet heel hard kunnen uitleggen aan je hele team waarom je dat zo ziet en waarom je dat wilt. Dat vind ik fantastisch, want je ziet ook de grootheid en de mogelijkheden van al die dingen. Als je ook maar één plaatje in het hele verhaal verandert dan is ook de context en de inhoud van al die anderen elementen meteen weer anders. We doen veel doorlopen die nog krakkemikkig zijn, omdat niemand nog echt de volgordes weet, of overgangen zijn er nog niet, maar je ziet ook ineens dingen die je nog niet eerder zo hebt gezien, je krijgt onverwachte cadeautjes. Dat is de magie van theater maken en dat komt keihard bij me binnen. Ik voel me dan gelukkig als theatermaker.

Het tweede echt magische moment is als je datzelfde doet op toneel in de laatste week voor de première. Je ziet wat je een jaar lang hebt bedacht. Soms vind ik iets helemaal geweldig, soms

valt het tegen, dat je denkt, “Dat werkt niet, dat klopt niet, dat past niet meer, ik begrijp het niet.” Op dat moment moet ik weer terug naar de basis, de essentie van de inhoud van het stuk.

***Hoe zou je in dat werkproces de taken van je dramaturg beschrijven? Zijn haar taken ook in iedere fase een beetje anders?***

Ja, dat verschilt nogal. In de beginfase kom ik met een aantal fascinaties, beelden of ideeën. Op een gegeven moment presenteer ik dat aan haar, vertel waar ik mee bezig ben in mijn hoofd. Daar reageert zij op met haar kennis en wat voor mogelijkheden zij ziet, ze draagt als het ware nieuwe bronnen aan, bijvoorbeeld een bepaalde tentoonstelling. Zij voedt mij met nog meer informatie en zet mijn keuzes op scherp door mijn gedachte te bevragen.

Vervolgens hebben we ongeveer een jaar lang ontmoetingen met elkaar en de rest van het artistieke team met wie we het videoconcept, het lichtconcept, kostuumconcept en dergelijke bespreken. Zo ploegen we door alle lagen van het toekomstige stuk. Eenmaal in de studio komt Peggy zo’n één tot drie keer per week. De ene keer komt ze alleen maar kijken en dan bellen we en een volgende keer zeg ik waarnaar ik op zoek ben en gaat ze gewoon een uur lang met die dansers zelf werken. Dan geeft zij ze opdrachten, gaat zij ze coachen, geeft ze dramaturgische feedback, praat ze over hun rol, over hun interpretatie. Vervolgens zit ik alleen maar te kijken, zit ik na te denken over de potentie die er dan voor mijn ogen ontstaat. Soms zitten we ook een middag alleen maar over die volgordes te kletsen, of we praten met de videokunstenaar over de relatie tussen video, dans en muziek. Wie leidt op welk moment en waarom?

Tegen het einde van het proces is Peggy vaak intensiever aanwezig. We bellen wel de hele tijd, dat blijft groeien, maar op een gegeven moment is ze fysiek ook intens aanwezig. Dat is meestal in die laatste week in het theater en staat ze gewoon totaal naast me, mee te boosten en maakt ze ook keuzes. Dat kan omdat we samen al een jaar met de inhoud bezig zijn geweest. De tijd is in die week te kort om alle twee de hele dag hetzelfde te doen. Ik doe honderd dingen, zij doet honderd dingen en aan het einde van de dag zitten we allebei te kijken en dan denk ik “Ja, dat is een goede beslissing geweest” of “Dat klopt” of “Nee, dat moet toch anders”.

Natuurlijk komt er dan ook een fase waarin we merken dat de dansers moe zijn en last van stress krijgen. Hoe peppen we ze daar doorheen? Of een moment dat ik te moe ben en te onzeker en niet meer weet wat ik sta te doen. Op dat soort momenten kom je ook als mens heel dicht bij elkaar en push je jezelf en je collega’s, het hele team, door zo’n heftige en echt super intense periode. Want het werk dat ik maak is heel fysiek, maar ook nog eens emotioneel en psychologisch zwaar. Je moet altijd vol op beide niveaus aanwezig zijn. Je kunt niet alleen maar een beetje fysiek bij mij aanwezig zijn. Dat werkt gewoon niet. Je gaat door al die processen en dat hoort gewoon bij het maken met mensen. Dat is een menselijk proces. Peggy en ik moeten op dat moment ons team omarmen, coachen, richting geven, toespreken, aanjagen, kalmeren.

***Was jullie samenwerking bij Dolby ook ongeveer zoals je net hebt beschreven, of was dat proces heel anders?***

Dat was wel een beetje zoals ik net heb beschreven. Het was wel een heftig proces omdat we met jonge dansers werkten. Het was daarom ook ontzettend leuk, omdat ze heel erg open zijn en blanco en eager, maar af en toe kwam je er ook achter dat je iets staat te roepen, maar dat dat helemaal niet resoneert. Ze hadden nog geen of weinig ervaring met een creatieproces. Ik moest ze leren hoe je als danser werkt, naast het hebben over het stuk. Daar zijn we ook veel mee bezig geweest. Dolby vond ik een heel mooi proces, omdat het zo ging over vertrouwen. Je moet als dansers elkaar totaal kunnen vertrouwen om fysiek te kunnen doen wat wij deden. Het gaat de hele tijd over “Ben je erin of ben je eruit?”, “Hoor je erbij of ben je alleen?”. Dat reflecteert eigenlijk ook wat er in zo’n studio aan de hand is, in je omgeving. De thematiek van het stuk was hoe je je verhoudt tot de wereld en wanneer je gewoon knettergek wordt van die omgeving, maar tegelijkertijd heb je die omgeving nodig, ben jij die omgeving. Je hebt als mens daarin een dubbelrol. Het was mooi om te zien dat dit in de studio ook aan de hand was. Tot op een geven

moment ook de dansers zagen, “Wat wij doen als mens met ons eigen gedrag, komt eigenlijk terug in het stuk”. Toen zag je ook ineens, “Jij staat daar alleen, maar je bent ook echt alleen nu, want je hebt die solo alleen gemaakt, er was niemand in de studio. En je staat nu ook alleen je uit dat berenpak te wurmen, alleen, naakt dat ding te doen”.

Toen de dansers hun eigen werkelijkheid en de werkelijkheid op de scène aan elkaar konden klikken, hoefden ze niet meer te acteren, ze konden zich veel natuurlijker opstellen. Dat was aan Dolby bijzonder, want vaak gaat een stuk echt over de thematiek die ik wil uitdragen en dan zien de dansers misschien zichzelf daar persoonlijk niet in. Bij Dolby had ik dat niet eens bedacht van tevoren, dat bleek ineens zo te zijn.

Dolby is een gek stuk, want het is een overgangstuk. Het is een soort deuropening naar een nieuw theateraal denken, een groter gebaar denken van mij. Een ruigheid, een hele andere fysicaliteit, die nieuw voor mij was. De richting die ik met Dolby ingeslagen ben is nog niet helemaal uitgekristalliseerd. Bij het stuk dat ik nu ga maken zal je zien “dat zit lekker”, dat staat al meteen. Je hebt denk ik altijd zo’n nieuwe vaagheid in je leven, in je hoofd, in je makerschap dat leidt tot stuk X. Daarna krijg je een stuk wat dieper zinkt en daarna maak je een super goed stuk. Om weer een nieuwe weg in te slaan, the unknown te onderzoeken.

### ***Kun je specifiek elementen noemen die Peggy bijgedragen heeft aan Dolby?***

Eén van de dingen die Peggy op een gegeven moment zei, was “Laten we proberen meerdere lagen tegelijkertijd te laten zien”. Nu heeft een voorstelling altijd meerdere lagen, maar ze wilde proberen hoe het werkt als we twee verschillende scènes tegelijkertijd spelen. Dat was heel interessant. In Dolby gebeurde bijvoorbeeld achterop de muur iets en dan was er voor op het toneel een hele andere scène bezig. Je kreeg ineens een soort gekke diepte, een wisselwerking. Dat hebben we ook nog benadrukt met licht, waardoor je echt verschillende aspecten tegelijk had op toneel. De meeste andere situaties zitten zo door elkaar, daar kan ik niet meer van zeggen wie wat heeft bedacht. Het is een borduurwerk en ik kan niet zeggen of dat ene draadje van mij of van Peggy is, omdat je zeventienduizend keer over datzelfde draadje heen geborduurd hebt met weer nieuwe draadjes.

### ***Voor jou is een dramaturg echt iemand die zelf ook dingen inbrengt?***

Ja absoluut, maar dat kan alleen maar als ik voel dat iemand echt begrijpt wie ik ben en wat ik wil. Met Peggy voel ik dat co-creatorschap. Maar ik ben iemand die goed kan samenwerken, en vind het interessant als andere kunstenaars ook ideeën inbrengen.

### ***Zou je dan ook helemaal niet kunnen werken met iemand die alleen maar op jouw werk reflecteert en zelf niets inbrengt?***

Dat weet ik niet. Het zou natuurlijk kunnen, maar ik houd er ontzettend van als mensen participeren, als het bubbelt. Het moet bubbelen in de studio. Het proces moet een accumulatie van creativiteit zijn. Ook mensen die officieel geen deel uit maken van het artistieke proces, geven mij heel veel als ze reflecteren op wat ze zien. Dat vroeg ik bijvoorbeeld aan Leontien Wiering (adjunct-directeur sector Dans van de Theaterschool Amsterdam, red.). Zij heeft zeven jaar mijn werk geproduceerd en staat erg dichtbij me als kunstenaar. Zij bedacht dan niet iets zelf, maar zij kwam wel de laatste week elke dag bij me kijken in het theater. Dan zei ze “deze scène begrijp ik nog niet”, of “die overgang is gek”, of “daar gaat het niet lekker met de muziek”, of “mijn gedachten drijven weg.” Dat zijn dan wel hele goede peilers om weer verder mee te werken. Dat pure reflecteren werkt pas op het moment dat het bijna af is en je een totaal kunt laten zien, want je kan wel binnen komen en er dan iets van vinden, maar dan heb jij niet die zestienhonderd kilo aan gedachten meegekregen, die allemaal nog gaan komen maar die ik vandaag niet kan laten zien. Dat is ook het fijne aan mijn samenwerking met Peggy, zij heeft die zestienhonderd kilo aan gedachten ook in haar hoofd. Zij kan het meteen begrijpen als ik bijvoorbeeld zeg “Die video kan hier weg”. Dat ziet zij ook allemaal. Ik kan geloof ik niks met



een tussenweg: or you're very deep in, of je bent echt afstandelijk reflecterend. Iemand die elke twee weken een keer komt kijken en die maakt dan vier opmerkingen, dat kan als een goede bevestiging werken. Soms kan ik helemaal niet meer zien of iets goed werkt of niet, want voor mij is het geen verrassing meer.

***Dan is het misschien voor Peggy ook wel fijn om dat van iemand van buiten te horen, omdat zij er zelf waarschijnlijk ook soms zo diep in zit?***

Ja, dat is hetzelfde verhaal. Het is heel waardevol dat er veel ogen meekijken in het proces, maar dat vind ik niet meecreëren. Dat vind ik blanco je emotie, je gevoel delen. Dat is ook heel waardevol, maar niet altijd. Daar kan ik namelijk niet altijd iets mee. Soms denk ik "Ja maar, het is nog niet af!". Ik begrijp wel dat je het niks vindt, maar dat komt omdat dit en dit en dit er nog allemaal niet te zien is.

## **D Verhouding opleiding/praktijk**

***Wat vind jij voor een aspirant-dramaturg belangrijk om te weten? Wat maakt iemand een goede dansdramaturg?***

Een heel goed oog voor beweging gaat veel verder dan het kijken naar een scène. Dat gaat echt over kijken van, hoe haalt die persoon die handen uit elkaar? Wat gebeurde daar? Wat gebeurde er qua timing, ritme, emotie, textuur, ruimtelijk, compositorisch, wat heb je nou net gezien in die twee seconden dat ze dat deed? Als je dat kan, heb je een goede kans dat je je kan ontwikkelen tot een goede dansdramaturg.

Je hebt ook dansdramaturgen die zich helemaal niet met dat bewegingsmateriaal bezighouden en gewoon naar de scènes kijken. Dat kan ook. "Hé, hij komt links op. Waarom is dat dan? Wat draagt dat bij aan de inhoud, en komt hij dan het hele stuk van links op?" of: "Moet die danser überhaupt wel dansen? Kan hij niet gewoon een uur lang staan? Wat communiceert dat als hij een uur lang staat? Zou dat misschien kunnen als je iets heel emotioneels wilt doen op het eind? Misschien moet hij dan een uur lang verplicht stil staan en doet hij dan drie bewegingen voor het licht uit gaat." Als je zó kan denken, dan ben je als dramaturg ook heel waardevol in een proces.

Ik vind het het spannendst als een dramaturg zichzelf meeneemt. Dat hij of zij kennis rondom een thema meeneemt die persoonlijk is. Dat je fascinaties kunt inbrengen.

In ieder geval moet er een chemie zijn tussen theatermakers en dramaturgen, hoe is eigenlijk niet relevant. Je hoeft maar één kunstenaar of één dramaturg te vinden waar je vijf jaar meer werkt. Dat is de essentie, dat je samen iets opbouwt dat meer is dan twee mensen. Maar goed dat denk ik, misschien denken anderen daar heel anders over.

***Vind je dat op de dansacademies genoeg aandacht wordt besteed aan dramaturgie? Aan het feit dat er dansdramaturgen zijn, dat je die kunt gebruiken en dat die waardevol kunnen zijn?***

Ik vind dat dansdramaturgie echt in de kinderschoenen staat. Ik denk dat dramaturgie in de theaterwereld zichzelf al veel meer heeft bewezen, letterlijk langer gebruikelijk is. Ik denk dat we in de dans ontzettend veel behoefte hebben aan goede dramaturgen. Veel choreografen hebben nog niet ontdekt wat de potentie van een dramaturg voor een stuk is. Een tijd geleden wist ik dat ook niet.

Het komt wel, ik geloof echt dat het écht goed is voor de danskunst, dat voorstellingen er kwalitatief beter van worden en dat het kan leiden tot verdieping van mijn vak.

*Nanine Linning in gesprek met Stéphanie den Blanken, Leonie van Dalen en Marleen Vermonden (studenten Theaterwetenschap, Utrecht)  
Amsterdam, 25 maart 2009*