

Over dramaturgie

Een gesprek met André Veltkamp

André Veltkamp is directeur van de Amsterdamse Theaterschool. Hij geeft op deze opleiding ook dramaturgieles aan kleinkunststudenten. Daarnaast werkt hij sinds een jaar of tien als dramaturg, tekstadviseur en stimulator in het amusements theater, bij kleinkunstvoorstellingen van onder meer De Vliegende Panters, Acda & De Munnik, Plien & Bianca, maar ook bij grootschalige commerciële producties met onder andere Paul de Leeuw, Karin Bloemen en Jaspalina de Jong. Bij de meeste van deze producties werkte hij samen met regisseur Ruut Weissman. We praten zowel over dramaturgie in het amusements theater als over zijn werk als dramaturgiedocent.

A Beschrijving loopbaan/werkzaamheden

Wanneer begon je te werken als dramaturg in het amusements theater, hoe is dat gegaan?

In de jaren '60 heb ik Nederlands gestudeerd; ik verdiende mijn brood als striptekenaar/illustrator en later als leraar Nederlands op een middelbare school. Na de studie Nederlands heb ik nog een paar jaar de postkandidaatsopleiding dramaturgie gevolgd in Utrecht. Ik heb dat niet heel intensief gedaan, ik had immers ook een baan van 29 uur per week. Op een dag ben ik ermee gestopt, ik vond het wel mooi zo. Intussen had ik wel redelijk wat bagage opgedaan, aan kennis van en liefde voor het theater. Daarmee maakte ik als de bekende leraar Nederlands schoolvoorstellingen, je kent het wel, alles doen tot aan de decors bouwen en de affiches ontwerpen, hartstikke leuk allemaal. Daarna is het wonderlijk gegaan. Begin jaren '80 werd ik hier op de theaterschool aangesteld als onderwijskundig studieleider. De eerste paar jaar heb ik gebruikt om deze school en het kunstonderwijs te leren kennen en er achter te komen waar het allemaal over ging. Daarna ben ik het lesgeven weer gaan oppakken en heb ik het geluk gehad dat er tegelijkertijd buiten school behoefte was aan een meer dramaturgische benadering van het amusements theater, waardoor ik ook in de praktijk verder ben gegaan. Ik ben niet geheel selfmade, maar wel een beetje. Het meeste leer je natuurlijk van werken in de praktijk. Maar voor een deel ben ik ook weer opnieuw begonnen: boeken gekocht, dingen gaan lezen.

Begin jaren '90 zijn de verschillende theateropleidingen in Amsterdam samengevoegd tot de Theaterschool. In 1993 werd ik adjunct-directeur van de Theaterschool en in 1997 directeur.

Kun je iets vertellen over je werk als dramaturgiedocent hier op de opleiding?

Toen ik als studieleider van de kleinkunstopleiding begon, viel het mij op dat kleinkunstenaars dachten of deden alsof ze niets met dramaturgie te maken hadden. In de opleiding was er ook geen aandacht voor. Toen ben ik les gaan geven in 'toegepaste kleinkunstdramaturgie'. Ik ben gaan zoeken naar een manier waarop studenten in praktische zin iets aan dramaturgie kunnen hebben, zonder het creatieve proces van de studenten aan te tasten. Ik probeer een aantal hulpmiddelen aan te reiken. Het gaat dan om heel basale vragen als: waar gaat het over, wat is je premisse en ben je nog trouw aan datgene wat je daar ooit over bedacht hebt en in welke lijn verloopt dat dan, wat is de opbouw van het conflict. Ik ga uit van een conflicttheorie. Als dat conflict er niet in zit, dan moet er nagedacht zijn over waarom dat er niet in zit. Ik probeer studenten bewust te maken van dat soort dingen.

Hoe zien je lessen eruit?

We kijken heel veel naar voorstellingen, die we daarna bespreken. Voorstellingen van studenten, maar ook registraties van voorstellingen. De voorstellingen van Freek de Jonge heb ik veel gebruikt, omdat het heel interessant is om na te gaan hoe zijn voorstellingen in elkaar zitten. Freek de Jonge is voor de kleinkunst vrij belangrijk geweest, omdat hij de eerste was die geen losse verzameling grappen, grollen en liedjes bracht. Hij had thematieken, verhaallijnen, hij speelde personages in zijn voorstelling. Zijn grappen staan altijd in een context; er zit een structuur in zo'n programma. Ik heb ontdekt dat die structuur eigenlijk niet zoveel afwijkt van de opbouw van een toneelstuk. Daarom neem ik ook de toneeldramaturgie als uitgangspunt, en kijk ik telkens of en op welke manier de wetmatigheden en niet-wetmatigheden van toneel van toepassing zijn op een kleinkunstprogramma.

Ik besteed heel veel tijd aan het kijken naar en praten over voorstellingen. Ik vind het belangrijk dat studenten niet alleen hun smaak laten gelden, maar ook goed onder woorden kunnen brengen wat hun wel of niet bevalt. We bespreken vaak voorstellingen die we collectief gezien hebben. Daarbij gaat het om de analyse achteraf, om de vraag of we de bedoeling van de makers kunnen achterhalen en wat we gezien hebben. Heel vaak zitten de makers zelf ook in de les; dat is een leuke confrontatie, erg leerzaam. Het is ook een kwestie van ethiek. Het publiek mag zeggen wat het wil, maar als vakbroeders moeten we volgens mij zo serieus en genuanceerd mogelijk met elkaars werk omgaan.

Veel 'leermomenten' vinden daarnaast natuurlijk plaats tijdens het maakproces, zoals dat hier voorkomt op school. Vaak werk ik met individuele studenten die mij als coach vragen.

Naast het lesgeven werk je als dramaturg. Hoe ben je in die praktijk terechtgekomen?

Ik werd benaderd door regisseur Ruut Weissman, met wie ik veel samenwerk. We zijn min of meer tegelijkertijd begonnen. De eerste voorstelling die we samen deden was 'Wie plukt mij' van Paul de Leeuw. Via Ruut kreeg ik ook veel ander werk. En daarnaast zijn er veel oudleerlingen met wie je blijft samenwerken, die je om advies vragen.

Kun je een beschrijving geven van jouw werkzaamheden als dramaturg?

Mijn dramaturgische werkzaamheden verschillen nogal per maker en per proces. Dat loopt uiteen van een paar try-outs zien en wat adviezen geven tot vanaf het begin bij het proces betrokken zijn, het script schrijven en tot aan de laatste repetities aanwezig zijn. Het is maar wat mensen van me willen en wat ze er voor over hebben. Ik reageer op de vraag die gesteld wordt. Als ik deel ben van het voorbereidend proces, dan zet ik desnoods een hele voorstelling in elkaar die getry-out wordt en waar pas dan de regie aan te pas komt. Het kan ook zijn dat je dat deel van het proces niet meemaakt, dat de makers zelf de voorstelling in elkaar hebben gezet en try-outs spelen, en dat ik na het zien van een try-out een gesprek met ze heb over die voorstelling. Helaas is het voor veel cabaretiërs de laatste jaren nogal gewoonte geworden, dat ze al een jaar voor hun première beginnen te try-outen, en dat gaandeweg het try-outen de voorstelling gemaakt wordt. Dat betekent dikwijls dat Ruut en ik naar weet-ik-waar reizen, na de voorstelling twee uur praten, de volgende dag het nodige opschrijven en nasturen, en dat dan de volgende avond weer. Ik vind dat heel vervelend. Niet alleen vanwege de afstand, maar ook de context waarin je dan zit te praten is niet prettig, zit je in zo'n kleedkamer... Maar goed, eens in de zoveel tijd leidt dat wel tot een avond echt goed praten. Maar die voorstelling is er in feite al, die wordt steeds aangepast, bijgeschaafd.

B Proces/werkwijze

Is het mogelijk om ondanks die uiteenlopende werkzaamheden iets te vertellen over de manier waarop je aan een kleinkunstvoorstelling werkt?

In tegenstelling tot een toneelstuk waar meestal een kant-en-klare tekst aan ten grondslag ligt, begin je hier vaak met willekeurig geschreven materiaal, waar je een lijn in moet aanbrengen. Soms zeg ik letterlijk tegen de maker: dat is leuk, die stapel aan materiaal, ga jij nou eens vertellen waar het over gaat. Meestal lukt het me wel om van die chaos iets te maken waarvan ik vermoed dat het over gaat. Ik moet er ook onmiddellijk bij zeggen dat mensen soms heel blij zijn als jij zegt waar ze het over hebben, daar zit snel een soort tevredenheid in.

Voordat er überhaupt sprake is van een script - dit geldt niet in alle gevallen, dat ligt er maar aan wat iemand zelf doet – zit een lang proces van de voorstelling in elkaar zetten. Het programma wordt vanuit een dramatische gedachtegang in elkaar gezet, waarbij we in principe uitgaan van een conflicttheorie. Kleinkunstprogramma's bestaan vaak uit verschillende onderdelen. De moeilijkheid daarvan is dat je bij het samenstellen van de verschillende onderdelen, in tegenstelling tot het toneel, dikwijls associatief te werk gaat. Dat betekent dat zowel de regisseur als ik daar in associatieve of intuïtieve termen over praten en denken. We benoemen natuurlijk de essentiële onderdelen of sleutelscènes, die heel belangrijk zijn omdat daar de thematiek of intrige in besloten ligt, maar in het samenstellen van het geheel ga je dikwijls associatief te werk. Een goed voorbeeld daarvan is de voorstelling 'TipTop' die we een jaar of zes geleden gemaakt hebben. De voorstelling was een hommage aan joodse artiesten in Amsterdam, gemaakt in opdracht van het Joods Historisch Museum. Het enige materiaal dat we hadden was liedjesmateriaal van rond de oorlog. Desondanks hebben we er een dramatische lijn onder gelegd, niet zozeer met personages, maar wel met terugkerende figuren, die door de tijd heen gingen. Na de pauze ging de voorstelling verder na de oorlog, waardoor de oorlog een keerpunt werd in die voorstelling. We hebben er heel lang over gedaan, maar die voorstelling had uiteindelijk wel degelijk een thematiek, een premisse en een conflictlijn, zonder dat er personages waren. En dat werkte, want met publiek erbij merkte ik dat de emotie of het meeleven op de juiste momenten kwam. Toch kan ik niet navertellen wat nou precies de logica van het geheel was.

Ik heb geleerd dat je bij kleinkunst in bepaalde gevallen de logica moet verlaten en je associatievermogen aan het werk moet zetten. Dat betekent niet altijd dat het resultaat succesvol is, laat ik daar heel duidelijk over zijn.

Associaties zijn wel veel minder objectief dan logische redenties. Het lijkt me lastig om daarover te communiceren.

Dat ben ik wel met je eens. Maar ik vind het eigenlijk niet zo interessant om een waarneming te objectiveren. Omdat dat ook niet altijd wat oplevert. De laatste voorstelling van De Vliegende Panters is daar een goed voorbeeld van. Op papier hadden we met elkaar wel een samenhang tussen de verschillende onderdelen in het programma gevonden, antwoord gevonden op de vraag waar het over gaat, wie de protagonist is in het geheel - ook al zijn ze met z'n drieën. Het is belangrijk dat ze daar op het toneel een bewustzijn voor hebben. Toen we dat hele proces hadden doorlopen, en ik de voorstelling in de studio zag dacht ik, hartstikke goed. Twee weken daarna zag ik de voorstelling met toeters en bellen in het theater en snapte ik er helemaal niks meer van. Ik herkende het niet meer. Er was niks veranderd, er was één nummertje omgezet. Maar door een overvloed aan vormgeving was ik de essentie kwijt. Op weg naar huis heb ik er lang over nagedacht, hoe het kwam dat ik in elk geval niet meer wist waar het over ging. De volgende dag heb ik Ruut Weissman een lange brief gefaxt waarin ik aangaf dat volgens mij de vormgeving teveel domineerde over de inhoud. Ik zei: ik durf het helemaal niet te zeggen, maar volgens mij

moet het lichtplan een stuk eenvoudiger, opdat je in de scène die mensen gewoon weer ziet. Want die raakte ik kwijt. Dat heeft-ie toen gedaan, wat me vreselijk verbaasde, want er is meteen veel geld mee gemoeid. Twee dagen later zag ik de voorstelling weer en toen was het opgelost. Zoiets kun je aan tafel toch niet bedenken. Dat heeft mij wel veel geleerd. Dat leer ik ook aan mijn studenten, alles hangt met alles samen.

Ben je vaak bij repetities of reageer je meestal op een try-out of scènes achter elkaar?

Ik ben soms wel bij repetities, maar meestal niet veel. Dat heeft met dit vak te maken. Er wordt niet zoveel gerepeteerd, er wordt al snel gespeeld en dat zijn eigenlijk de repetities. Sommige mensen repeteren eigenlijk nooit. Die zetten een programma in elkaar en dan gaan ze spelen. Ja, raar hoor, raar...

Het lastige daarvan is dat je in zo'n proces niet makkelijk snel iets kan veranderen. Want het moet wel 's avonds weer gespeeld worden. Soms vragen Ruut en ik om één of twee weken rust, een periode waarin niet gespeeld wordt en we ons rustig alleen met die voorstelling kunnen bezig houden. Dat is al heel wat, als dat gebeurt. Ik snap het ook wel, het kost allemaal geld: een ruimte huren, een theater huren... Als er gemonteerd moet worden is dat een dure aangelegenheid, want dan moet je een theater huren. Er hangen geen subsidies omheen, het is allemaal eigen geld. Dan is het maar de vraag hoeveel geld mensen hebben.

Hoe communiceer je in het algemeen met makers? Veel één-op-één gesprekken, of juist veel schriftelijk?

Ik communiceer veel schriftelijk, omdat ik dat zelf prettig vind. Dan kan ik beter denken. Bij het eerste programma van Lenette van Dongen heb ik papieren vol geschreven. Lenette maakt eigenlijk alles zelf en is heel moeilijk te overtuigen van het tegendeel. In haar eerste programma heb ik ontzettend veel tijd geïnvesteerd. Ik schreef echt alles op, over wat er in en uit moest, ik maakte overzichten, omdat ik dacht dat ik haar op die manier moest bereiken. Nu heb ik daar minder woorden voor nodig. Maar het gaat niet altijd schriftelijk. In een bepaalde fase communiceer ik alleen maar via de regisseur en niet met de spelers.

Om aan die spelers geen twee geluiden over te brengen?

Ja. De regisseur is verantwoordelijk voor wat hij met mijn opmerkingen doet. Dat kan ik makkelijk doen omdat ik de regisseurs met wie ik werk, goed ken. In onze gesprekken kan alles gezegd worden. Dat hoeft niet allemaal bij de spelers terecht te komen; dat zou me ook enorm beperken. Ik heb ook een bloedhekel aan die avondjes waarbij je achteraf een beetje mee notes gaat zitten geven, daar hou ik helemaal niet van. Dat vind ik toch echt een taak van de regisseur.

C Uitspraken over dramaturgie

Doel van dit gesprek is erachter te komen wat dramaturgie in het amusements theater inhoudt.

Ja, wat is dramaturgie? Je kunt dramaturgie als wetenschap zien, het onderzoek naar theater en theatervormen en wat daar achter en onder ligt. Zelf heb ik veel aan de opvatting dat een dramaturg degene is die alle voorwaarden onderzoekt waarop een voorstelling inhoudelijk een grond kan vinden. Dat is ongeveer het werk dat ik doe. Ik kan per productie niet altijd even precies mijn rol omschrijven, maar het is vaak te herleiden tot het terzijde staan van de regisseur - ik werk heel veel met dezelfde regisseur, ook niet onbelangrijk - bij de inhoudelijke voorwaarden die tot een concept van een voorstelling kunnen leiden. Volgens mij werken meer dramaturgen in een relatie met een regisseur zo.

Ik week veel met een vaste regisseur; ik heb in mijn leven misschien met vier of vijf verschillende regisseurs gewerkt. De meeste voorstellingen heb ik met Ruut Weissman gemaakt. Je ontwikkelt dan een werkpatroon en op een gegeven moment kom je meer in elkaars vaarwater. Ik bemoei me meer met zijn regie dan vroeger, en hij bemoeit zich meer met dramaturgie.

Ik heb ook wel eens gezegd dat de dramaturg de onverantwoordelijke bewaker is van datgene wat er in basisidee eigenlijk had moeten gebeuren.

Vanwaar het bijvoeglijk naamwoord 'onverantwoordelijk'?

In het amusements theater kom je nou eenmaal heel veel commerciële situaties tegen. Dat betekent dat er behalve een regisseur ook nog een producent is, en ja, daar zit gewoon wel eens een probleem... Als dramaturg heb je in dit soort situaties nooit en te nimmer het laatste woord, die pretentie heeft mijn werk ook helemaal niet. Dat bedoel ik met onverantwoordelijkheid; ik kan tot op het laatste moment dingen blijven roepen over iets dat naar mijn idee niet klopt, maar daar wordt niet altijd wat mee gedaan. Dan denk ik: goed, ze luisteren niet naar mij, maar ik heb het wel gezegd.

Ik kan me voorstellen dat een dramaturg vaak moet zoeken naar een evenwicht tussen betrokken zijn en jezelf distantiëren van het eindproduct.

Ik probeer altijd uit te leggen aan studenten, ook wel eens aan studenten Theaterwetenschap, dat je heel goed je plek moet weten in een productie, wil je functioneren. Er kan opeens iets gebeuren, waarna je de tent wordt uitgeramd. Of je wordt de tweede regisseur, en dat is ook niet helemaal de bedoeling. Je moet je ervan bewust zijn dat je mogelijkheden, of zo je wil macht, zo zijn beperkingen heeft. Ik kan heel gefrustreerd naar een voorstelling zitten kijken waar ik zelf aan meegewerkt heb en die ik toch niet goed vind. Dat heb ik dan ergens in het proces wel gezegd, alleen heeft niemand daar verder veel rekening mee gehouden. Dat kan voorkomen. Het tegendeel ook hoor.

Op de flyers bij cabaretprogramma's zie je vrijwel nooit de naam van een dramaturg staan. Iedereen kent de cabaretier, een enkeling weet de regisseur, maar een dramaturg...

Veel van je werk blijft redelijk onzichtbaar. Soms heb ik wel behoefte aan wat meer waardering dan van de regisseur alleen. Er zijn wel eens voorstellingen gepasseerd waaraan ik heel veel heb gedaan, alleen is er geen hond die er iets van gezegd heeft. Veel mensen kunnen zich niet zoveel voorstellen bij een dramaturg. Vaak word je toch als een overbodige post op de begroting gezien. Daar moet je ook rustig onder worden in de loop van je leven. Eerlijk, ik heb me daar heus wel gefrustreerd over gevoeld en ook wel eens brieven over geschreven naar producenten, maar een jaar of vijf geleden ben ik daar echt helemaal mee gestopt. Dat heeft helemaal geen zin.

Dat zit in het toneel toch anders. Hoe gehaat een dramaturg soms kan worden - laten we eerlijk zijn, het is niet altijd een populaire figuur - er is toch meer begrip voor de positie van een dramaturg. Dat is in dit vak heel lastig. Maar je kunt het ook zien als een emancipatieproces. Bij deze vorm van theater kwam regie zo'n vijftien jaar geleden naar voren en is nu eigenlijk vrij algemeen geaccepteerd. Dramaturgie gaat zo'n zelfde weg, maar veel trager.

Wat levert het op, werken als dramaturg?

Ik vind het nog steeds heel leuk om te doen, dus blijkbaar vind ik er ook wel genoeg bevrediging in. Ik heb ook nog een baan op deze school. Voor mij is het belangrijk om ook buiten deze school en in de praktijk te staan. Blijkbaar geeft het mij ook voldoende terug om ook weer de school in te kunnen.

Heb je wel eens werkprocessen meegemaakt waarbij je het gevoel had dat jouw bijdrage echt nuttig was?

Ja, er zijn genoeg momenten waarbij ik met gloeiende oortjes in de zaal zit. Dan zie ik dingen passeren die ik heb bedacht en ben ik blij dat die in een voorstelling terechtgekomen zijn. Maar dramaturgie maakt de voorstelling nooit en te nimmer. Het is een hulpmiddel in het gehele proces. De creativiteit komt op de eerste plaats en die moet ongedwongen zijn, niet belemmerd door welke theorie of gedachten dan ook. Als het vervolgens gaat over de vraag hoe je de cruciale momenten helder krijgt en hoe je het overbrengt naar het publiek, dan is dramaturgie wél van belang. Je kunt bijdragen aan het verbeteren van de kwaliteit van de voorstelling. Maar je kunt niks doen aan de kwaliteit van mensen die op het toneel staan. Je kunt een prachtige voorstelling maken en toch denken, het wordt niet goed gedaan. Andersom kan ook. Dat je denkt, er klopt geen hout van, maar het wordt wel meesterlijk gedaan.

D Dramaturgie in het amusements theater

Een dramaturg is, volgens het boekje, een spin in het web die alle draden bij elkaar houdt.

Was dat maar waar. In de praktijk is dat vaak niet het geval. Bij een commerciële productie werkt de dramaturg samen met de bewerker en de regisseur, terwijl ergens anders ontwerpers allang bezig zijn met geluid of het maken van een decor, of is er al een kostuumontwerper aan de gang. Zeven, acht weken voor de voorstelling zie je het gecombineerde resultaat en dat kan soms heel schokkend zijn.

Jij hebt dan als dramaturg geen contact met vormgevers?

Nauwelijks. Door schade en schande wijs geworden tegenwoordig wel wat meer, maar ik heb situaties meegemaakt waar gewoon niks meer aan te doen was. Bijvoorbeeld bij de Schmidt-musicals. Ik had drie maanden aan het script gewerkt met Ivo de Wijs, die de bewerking deed. Dat script ging vervolgens naar de regisseur, die er ook weer iets over te zeggen had. We hebben met zijn drieën zitten praten tot we een definitief script hadden. Ondertussen is de producent elders allang bezig met een decorontwerper. Op een dag komt alles bij elkaar en dan denk je, ja dat had ik toch niet zo bedacht. Maar dat geldt niet alleen voor mij, dat geldt ook voor de regisseur.

Krijgt een decor- of kostuumontwerper dan de vrije hand?

Daar begint het wel dikwijls mee. Bij grote producties wordt veel gewerkt met autonome ontwerpers voor geluid, licht en decor. Die mensen worden op hun kwaliteiten aangezocht. Kostuums en decors moeten tijdig aanbesteed worden, daar heeft de producent dikwijls ook zo zijn ideeën over. Dan vind ik het allemaal heel erg ingewikkeld worden hoor, als dramaturg. Niet dat het altijd fout gaat, maar het kan dus wel eens gebeuren. Jij vindt dat volgens mij heel raar!

Het wijkt inderdaad wel wat af van mijn idee van een ideale werkwijze...

Het werkt niet altijd zo in het commerciële circuit. Bij cabaretgroepjes kun je een dag van tevoren nog veranderingen doorvoeren. Maar als je in grote producties staat, waar veel geld mee gemoeid is, dan moet je enorm manoeuvreren. Ik probeer meestal nog lang door te zeuren. Bijvoorbeeld bij de repetities van 'Heerlijk duurt het langst'. Twee weken voor de eerste try-out zat ik de zaal naast de regisseur en zei ik tegen hem dat naar mijn idee een bepaalde scène naar een heel andere plek in de voorstelling moest en ook anders op het toneel geplaatst moest worden. En hij was het ook wel met mij eens. Maar achter mij zat de producent en die zei: André, nu is het genoeg. Want op dat moment een scène omdraaien, is in de praktijk van die dag,

met licht en geluid, ongeveer twee dagen werk. Dan kan een producent zeggen, daar heb ik geen zin in, dat kan ik niet betalen, dat kost teveel en dan is het afgelopen. Niet dat dat lollige ervaringen in het leven zijn, maar het is wel zo. Dus de situatie is vrij bepalend in wat je kan soms, als dramaturg.

Er is ook een andere kant. Het is ook ongelooflijk leuk soms om in zo'n grote productie te zitten. Juist omdat er geld is, en er dingen kunnen die bij twee mensen die geen rooie cent hebben, niet kunnen.

Regisseurs en dramaturgen nemen in het cabaret wel een bijzondere positie in, omdat de cabaretier zo nadrukkelijk op de voorgrond staat. Bij toneel gaat het vaak om de visie van de regisseur op een stuk. In het cabaret is de regisseur daarentegen bezig met de ideeën van iemand anders, namelijk van degene die de voorstelling gaat spelen.

Klopt. Het is absoluut waar, je stelt je in dienst van de ideeën van een ander. Maar daarin ben je geen willoos gegeven. Ze kunnen je van alles vertellen, maar jij kunt kritisch reageren. Daar sta ik ook bekend om, dat ik altijd vraag waar het over gaat, of waarom een grap erin zit. Ik weet dat ik de naam heb een zeur te zijn. Ik vind dat niet erg, dat is de reden waarom ik er zit soms. Dat is mijn rol.

Wat is in cabaret het werk van de regisseur en wat doet de dramaturg?

Als dramaturg ben je in zo'n maakproces een reflectiepunt. In de eerste fase probeer je de ideeën van de maker een fundament geven, een gedachtegang, iets waarop je materiaal kunt aanpassen, selecteren of weggooien. De mate waarin ik me daarmee kan bemoeien staat iemand anders mij toe. Ik kan niet zeggen, ik ga dat even doen. Mensen moeten mij ook die positie geven, of dat vertrouwen hebben. Vertrouwen speelt een grote rol. En het hangt het er maar vanaf hoe briljant de tegenpartij daarin is, hoever je daarin kan gaan. Als iemand heel goed schrijft of heel snel reageert, of snel op je dingen ingaat, dan gebeurt er iets heel anders dan wanneer mensen in dat proces heel moeizaam zijn.

Als dat fundament er eenmaal is, dan ensceneert de regisseur de voorstelling. De regisseur is degene die dikwijls, in tegenstelling tot de dramaturg, wél verantwoordelijkheid neemt. Hij is natuurlijk letterlijk verantwoordelijk voor dat wat er op het toneel te zien is, hij monteert de onderdelen, zet het in vorm, bepaalt voor een belangrijk deel het ritme van de voorstelling. Vorm en ritme zijn vervolgens weer onderwerp van gesprek tussen de regisseur en de dramaturg. Vaak zie je dat mensen heel braaf doen wat de regisseur zegt. Ook hier geldt dat het puur een kwestie van vertrouwen is, het volste vertrouwen dat het allemaal wel goed komt. Bij Plien & Bianca is dat bijvoorbeeld veel ingewikkelder dan bijvoorbeeld bij de Panters of Acda & De Munnik. Plien & Bianca hebben een heel eigen, behoorlijk autonome manier van denken over theater, iets waar ik niet altijd makkelijk aansluiting bij vond.

Hoe ga je om als dramaturg met grappen? Je hebt de grote lijn, maar ook de grapjes, de zijstraatjes.

De structuur van een cabaretprogramma is eigenlijk altijd hetzelfde. Je kunt verschillende lagen in een programma onderscheiden; ik heb daarover een theorie ontwikkeld. De eerste laag is de privé-persoon, die niet op het toneel komt, maar die cabaretiers wel met zich mee dragen; ze treden op onder hun eigen namen, gebruiken eigen ervaringen. De tweede laag is de transformatie van die privé-persoon naar het personage, die verdacht veel lijkt op de privé-persoon. Personages zijn de basis van het programma. Zoals in elk theaterprogramma zijn de personages toch het uitgangspunt. Daarop zit het verhaal, dat is de derde laag. Deze laag is niet altijd zo duidelijk als in een toneelstuk, maar in veel programma's zit wel degelijk een soort

verhaal, een structuur die de boel bij elkaar houdt. Een aantal teksten in zo'n programma sluiten aan op dat verhaal, het verhaal bepaalt ook dikwijls het einde. Tenslotte hou je nog een hoop restmateriaal over, tekstjes, liedjes, grapjes, etc. Dat is de vierde laag, de laag van anekdote noem ik die. Dat zijn de dingen waar het ook nog over kan gaan. De anekdote wordt in verband gebracht met momenten in het verhaal. Je moet ergens wel een verbinding maken, al is het maar intuïtief, waardoor het toch in een bedding valt.

Soms speelt iemand een typetje, voor de duur van een kort verhaal. Waar plaats je dat?

Dat kan zowel in het verhaal als in de laag van de anekdote zitten. Soms heeft een typetje niks met het verhaal maken, maar wil iemand dat graag spelen. Hoewel dat ook een reden kan zijn om dat typetje niet te doen.

Hier op school hebben we natuurlijk veel te maken met het begrip transformatie en wat dat is. Wanneer een acteur transformeert naar een koning, denkt heel het publiek: daar loopt een koning over het toneel. Ergens in hun achterhoofd weten ze nog wel dat hij Pierre Bokma heet, maar dat vergeten ze vrij snel. De cabaretier verwijst constant naar zichzelf op het toneel. Maar het is wel een personage. Bij Acda & De Munnik speelt dit aspect een belangrijke rol. Zij spreken elkaar aan als Thomas en Paul, maar ook als de pianist en de dichter. Daar waar ze zich Thomas en Paul noemen, zitten ze op de lijn van de personages, de dichter en de pianist bevinden zich in de verhaallijn. Dat zijn twee lagen, die we heel zorgvuldig uit elkaar hebben gehaald.

Als een grap wel leuk is, maar toch niet werkt, is het dan de taak van de regisseur om daar iets mee te doen of kun je daarmee als dramaturg aan de gang?

Het kan gebeuren dat een grap niet overkomt, omdat de performance niet goed is of de timing slecht. Dat is een taak voor de regie. Maar het kan ook zijn dat de grap in een bedding valt waardoor hij absoluut niet grappig is. Hij kan op een verkeerde plek zitten, hij kan zelfs buiten de stijl van het programma vallen. Ik bedenk me nu dat ik een grap soms niet leuk vind omdat het een stijlbreuk is.

Hanteer je zoiets als 'dramaturgie van de humor'?

Niet echt. Ik weet wel dat een grap, om een grap te worden, in een context moet zitten die dat ook toelaat. Maar dat kun je in het dagelijks leven ook ontdekken. Mensen kunnen je een grap vertellen waar je niet om moet lachen. Doen ze het nou verkeerd of is het niet het juiste moment? Eigenlijk laat ik die grappen meestal buiten beschouwing, die interesseren me niet zo. Wat ik wél van belang vind is of een grap een publiekspleaser is of dat het iets te maken heeft met wat je te zeggen hebt. Een grap die er puur is omdat het publiek zo lekker lacht, interesseert mij persoonlijk totaal niet. Het kan zelfs dingen onderuit halen, een stijlbreuk zijn. Dus ik kan ontzettend zeuren over verkeerde grappen. Niet omdat ze niet grappig zijn, maar omdat je dan jezelf uitverkoopt naar mijn idee. Vaak krijg ik dan te horen: ja, maar ze lachen allemaal. Ja, dat wil ik geloven, het publiek lacht om alles. Maar daarin moet je volgens mij trouw aan jezelf blijven. Als een grap niet in het programma thuishoort, ook als is hij nog zo leuk, dan hoort hij er niet thuis. Dat vind ik wel een heilige wet, ook in het amusements theater. Het publiek is niet anders dan bij een toneelvoorstelling, en je moet ook dezelfde eisen aan ze stellen. Je moet ze geen dingen kado geven, niet willen pleasen. Ik heb een hekel aan een term als grapdichtheid en mensen die zeggen dat er niet voldoende grappen in een programma zitten.

Is er bepaalde vakliteratuur die jij gebruikt bij het lesgeven of werken als dramaturg?

Nee, niet specifiek. Ik ga nog wel eens terug naar de basis van toneeldramaturgie om te kijken hoe sommige dingen in elkaar zitten. Dat is ook het enige wat er is. Dat bekijk ik dan op

overeenkomsten en verschillen op basis van mijn praktijkervaring. Soms lees ik eens een artikel, bijvoorbeeld over de waarde van een exposé of iets dergelijks, dat is natuurlijk nog steeds wel interessant. Ik heb zelf op verzoek een keer een artikeltje geschreven over dit vakgebied. Op school gebruik ik een paper die ik zelf heb geschreven, een samenvatting van het hele verhaal.

Moet er een boek komen over dramaturgie in kleinkunst?

Dat lijkt mij geen onzin. Ik heb er de tijd niet voor, maar zou daar wel wat over kunnen schrijven. Ik zou niet zozeer een nieuwe theorie bedenken, maar ik zou kunnen beschrijven hoe de theorie kan worden toegepast in het theater. De afgelopen jaren zijn hier wel stagiaires geweest, theaterwetenschappers van de opleiding hier Amsterdam. Die mensen zaten vaak met open mond te kijken naar de gesprekken over gingen. Het gaat erom hoe je de dingen toepast. De theorie en de achtergronden, dat geloof ik allemaal wel. Dat zag ik ook bij die stagiaires; weten doe je genoeg, nu gaat het erom wat je met die kennis doet en hoe je dat aan iemand overbrengt.

E Verhouding opleiding-praktijk

De mensen die ik tot nu gesproken heb zeggen: de opleiding Theaterwetenschap en werken als dramaturg dat zijn twee totaal verschillende dingen.

Dat gevoel heb ik ook. Ik durf daar niet veel over te zeggen, maar mijn ervaring met theaterwetenschappers die hier stage lopen, is dat er in de opleiding erg veel ontbreekt op het gebied van productiedramaturgie.

Zou er in de opleiding iets kunnen veranderen, of gaat het erom dat mensen meer praktijkervaring zouden moeten opdoen?

Vooraf dat laatste. We zijn met de Universiteit van Amsterdam een masteropleiding productiedramaturgie aan het ontwikkelen. Deze samenwerking betekent in de praktijk dat studenten van de universiteit straks hier komen en aan een voorstelling gaan werken. Dan kom je het wel tegen. Ik zou ook niet goed weten hoe je het anders zou moeten doen. Je kunt heel veel weten op een gegeven moment, maar je moet gewoon in een productie staan, met mensen om je heen werken.

Sociale vaardigheden ontwikkelen...

Ja, sociale vaardigheden ontwikkelen. Niet meteen een grote bek hebben. Ik heb dat met een student Theaterwetenschap meegemaakt, die overigens heel goed terecht kwam. Ze kwam de productie binnen, ging bij de groep zitten en vertellen hoe het allemaal moest. Je zag die acteurs denken: rot jij effe op. Ze kon meteen naar huis eigenlijk, want er is geen hond die naar je luistert. Dat heeft ze goed opgepakt en vier weken later ging het prima.

Ik ben wel benieuwd wat dat gaat worden, die master productiedramaturgie. Zo'n opleiding hangt tussen het kunstonderwijs en het wetenschappelijk onderwijs in. We hebben dat nog nooit opgelost volgens mij, ik weet ook niet of het kan. Ik vind in de grond van mijn hart dat dramaturgie een artistiek vak is. Het is net zo'n artistiek vak als dat van regisseur. En dat zit toch niet ingebakken in een universitaire opleiding. Terwijl er in de praktijk wel een artistieke opvatting van je wordt gevraagd.

*André Veltkamp in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)
Amsterdam, mei 2003*

