

## Over dramaturgie

### Een gesprek met Carel Alphenaar

Carel Alphenaar was als mobiel dramaturg negen jaar werkzaam bij De Balie. Een maand voor zijn pensioen voeren we een gesprek over zijn werkzaamheden daar en zijn rijkgevulde verleden. Alphenaar begon in de jaren '60 te werken bij Toneelgroep Centrum, was musicus in het Resistentie Orkest, werkte als librettist of dramaturg mee aan talloze voorstellingen op het gebied van muziektheater, dans en jeugdtheater.

#### A Loopbaan en werkzaamheden

##### *Wat zijn je werkzaamheden bij De Balie?*

Eén van de dingen die ik hier doe, noem ik mobiele dramaturgie - dat heeft Chris Keulemans ooit eens bedacht -, dat is het injecteren van de Balieprogramma's met theaterinterventies. Dus als wij een discussie hebben over deregulatie dan kan ik een opdracht geven aan Kas & De Wolf om een dialoog tussen twee taxichauffeurs te schrijven; of ik vraag een paar studenten van de theateropleiding om stoned op de trappen te gaan zitten en moeilijk verwijderbaar te zijn, heel lief en prettig maar totaal ongeregeerd. Een aantal jaren geleden heb ik bij een discussie tussen Patijn en Dijkstal over de grote stad en allochtonen twee Turken geronseld in een schaakcafé en gevraagd of zij in een lichtkegel achterop het toneel wilden gaan zitten schaken; met hun imposante snorren en deze oude Arabische kunst werd het commentaar in één beeld samengevat. Als er geen geld is lees ik zelf teksten voor en ben ik bereid elk gewaad aan te trekken of elke rol te spelen. Voor een wat groter Balieproject over leiderschap heb ik Oscar van Woensel een stuk laten schrijven over een bezopen minister-president die niet bij Europa wil omdat hij zijn talen niet spreekt; de tekst is een bizar verslag van zijn laatste dagen en zijn houding op een laatste conferentie; dat paste er prachtig in.

##### *Geef jij de opdrachten; bepaal je het onderwerp van die interventies?*

Vaak doe ik dat samen met de politiek medewerker van De Balie. We hebben ook wel eens met open inschrijving gewerkt, bij wat grotere programma's die een heel weekend duren. Ik deed dan via scholen en krantjes een oproep aan jonge theatermakers om een plan in te dienen dat te maken had met het onderwerp van zo'n themaweekend en dat met een klein budget gerealiseerd zou kunnen worden. Vervolgens kozen wij een plan uit dat dan met steun van De Balie werd geproduceerd; daar zijn erg leuke dingen uit voortgekomen.

Dat is de mobiele dramaturgie: het ingrijpen in andere programma's en ook het meedenken over de dramaturgie van de discussies: hoe zit men, zit men wel antagonistisch, zijn alle elementen vertegenwoordigd, wat doen we met het licht, wat drukken we daarmee uit, wordt het gestoffeerd of kaal, wat voor muziek bij de inloop? Af en toe nodig ik ook mensen uit om dat eens heel goed te doen, en vraag ik een advies van Jan Joris Lamers of een lichtontwerp van Mark van Gelder, of een zaal ingericht door Carolien Scholtes.

Daarnaast produceert De Balie soms zelf theaterproducties, wanneer we zelf een idee hebben om een bepaald stuk te spelen. Wij hebben een kleine portemonnee en moeten altijd per gelegenheid geld zoeken. Soms krijgen we wat van het LIRA Fonds, soms van het Amsterdams Fonds voor de Kunst. Heel vaak presenteren we dan stukken in de vorm van een reading. Geen reading waarbij we om de tafel zitten en braaf de teksten lezen, maar in een licht geënceneerde vorm. We repeteren bijvoorbeeld twee dagen, maken een kleine mise-en-scène, we doen iets met licht, soms met muziek, als het kan live muziek. Maar het moet altijd wel te maken hebben met thema's die in De Balie aan de orde zijn.

***Wat zijn dan je werkzaamheden bij dat soort projecten? Dramaturgie?***

Het is zowel dramaturgie, vertalen, regisseren als casten. Dat moet je allemaal zelf doen. Ik noem mezelf nooit de regisseur, ik ben ook echt niet een visionair vormgever, maar ik vind wel dat een dramaturg in staat moet zijn om zulk soort kleine dingen zelf te leiden en ook te regisseren.

***Een dramaturg moet iemand zijn die initiatieven neemt om theater tot stand te brengen?***

Ja, de dramaturg is toch de ideeënfabriek van het theater. Na het krijgen van een idee moet er natuurlijk nog heel veel gebeuren, maar ik vind het goed wanneer de dramaturg ook tot ver in de uitvoering meedenkt en aanwezig is, of dat zelf doet. Als je in De Balie werkt moet je in elk geval alles doen. Toen Haider in Oostenrijk aan de macht kwam heb ik een stuk van George Tabori uitgezocht, 'Die Ballade vom Wiener Schnitzel', dat nog nooit in Nederland was uitgevoerd. Ik ken Tabori uit het verleden, ik heb zijn eerste stukken in Nederland uitgebracht. Ik heb dit stuk overnight laten vertalen, we kregen geld van LIRA daarvoor. Toen ben ik naar Toneelgroep Amsterdam gegaan en heb gevraagd of ik voor twee dagen acteurs mocht lenen. Ik kreeg Pierre Bokma, Linke Rijksman en Hugo Koolschijn en wie al niet, en toen hebben we in twee dagen een vrij pakkende voorstelling gemaakt. Heel erg gericht op de tekst, met het boek in de hand en maskers op. Het stuk ging over een rassenkliniek, waar een psychiater experimenteerde met dieren om de effecten van rasvermenging te onderzoeken. Nogal macaber, maar in het stuk was het glashelder. Daarna volgde een discussie met Nederlandse kunstenaars die in Wenen werken of gewerkt hebben, met parlementsleden erbij. Dat wordt dan bijna een theatrale actiedag. Dat vind ik eigenlijk de ideale manier waarop De Balie daarmee bezig kan zijn.

De Balie heeft ook een bescheiden inkoopbudget. Wij zien heel veel voorstellingen, vaak van kleine of Vlaamse gezelschappen, maar het kan in feite van alles zijn. We kopen altijd voorstellingen op inhoud. Als we bijvoorbeeld een project over retorica willen maken, kijken we wat er is. Victor Löw heeft een voorstelling, 'De Redenaar'. We kijken dan of we genoeg geld hebben om hem uit te kopen; of dat hij dat voor een speciaal prijsje wil doen, ingebed in ons programma. Een jaar of vijf geleden debatteerden hier een aantal rechtsgeleerden over de Europese grondwet, dat ging over staatkundige internationale afspraken, een heel lang theoretisch congres. Toen heb ik Hans Dagelet 'Die Hamletmachine' laten voordragen met verschrikkelijk chaotische muziek van Mossolov daaronder - een Russische, constructivistische componist - om die hoofden even op te schudden voordat ze weer de theorie indoken.

***Hoe ben je bij De Balie terechtgekomen?***

De Balie zocht een dramaturg, liefst een jonge vrouw en ik was gevraagd om daar advies over te geven. Maar ik ben nogal gehoorgesteld, heb dat selectief beluisterd en dacht dat ze mij vroegen. Ik begon toen over mijn eigen kwaliteiten te praten en toen zeiden ze na afloop: waarom niet eigenlijk? Dat is voor mij in elk geval erg leuk geweest dat ze dat gedacht hebben. De Balie is het huis van de inhoud en dat geldt ook voor het theatrale. Ik ben hier bijna negen jaar geleden met een Brechtiaanse instelling binnengegaan en heb mijzelf ook zo aangeboden.

***Wat versta jij onder een Brechtiaanse instelling?***

Dat gaat over de inhoud, de werkmethode, de transparantie en eventueel de vervreemding. Het zoeken naar tegenstellingen, het ja of nee, zorgen dat er een kiesmoment in de voorstelling zit. Dat is een criterium om het repertoire te beoordelen en uit te zoeken. Vrij recent heeft Guido Kleene hier een prachtige voorstelling gemaakt over Rwanda, het falen van de VN en de

frustraties daarover van die Canadese VN-generaal Dallaire. Ik las de plannen van Guido en heb hem toen aan zijn haren naar De Balie geslept en gezegd: dat moet je hier komen doen. Bij dat project was ik echt weer even dramaturg: ik heb teksten beoordeeld, meegedacht en meegepraat over de transitie van interviews naar dramatische situaties. Sommige dingen waren zo erg, we zaten vaak met een brok in onze keel op de repetitie. Een heel indringend proces was dat. Die voorstelling is in De Balie gespeeld en op veel andere plaatsen, ook op de KMA in aanwezigheid van minister Kamp met een discussie na afloop. Dat vind ik echt een heel geslaagde Balie-actie. Die voorstelling was er zonder ons ook wel gekomen, maar omdat wij daar het debat omheen organiseerden en dramaturgisch zeer aanwezig waren, kreeg de voorstelling geloof ik wel extra kracht.

De Balie heeft veel verschillende divisies. De divisie nieuwe media heeft vaak ook prachtige links met theatrale situaties, bijvoorbeeld scènes die elders gespeeld werden en hier te zien waren. Vaak is er ook een verbinding met de divisie film. Zo was er eens een Genetfestival, waarbij iets moest gebeuren. Er was geen geld en het was Kerst, dus toen ben ik zelf maar voor elke vertoning een stukje uit 'Het Balkon' gaan voorlezen. Dan maakte ik mijn ogen zwart, kwam ik op in een ijzig licht, las die prachtige tekst: dat noem ik ook mobiele dramaturgie, in het filmprogramma.

### ***Hoe verloopt de samenwerking met die andere divisies?***

Zij komen wel eens bij ons binnen met plannen en vragen om advies. Wij lopen ook vaak bij hun binnen en zien zo waar zij mee bezig zijn; we hebben daarnaast een redactievergadering waar die dingen besproken worden. Het voordeel van mijn leeftijd is dat ik een enorme bibliotheek heb. Ik heb altijd wel wat in mijn hoofd, kan altijd wel een tekst bedenken die we kunnen gebruiken. Ik zie ook heel veel, ik ben drie jaar voorzitter van de jury van Het Theaterfestival geweest.

### ***Kun je een indruk geven van je loopbaan, van opleiding tot aan De Balie?***

Ik heb de literair-economische HBS met zesjarige cursus gevolgd. Daar kreeg je de laatste vier jaar elke week vier uur Frans, Duits en Engels, waarvan twee uur literatuur. Daarna wilde ik staatsexamen gymnasium-alfa doen, maar ik was altijd aan het cellospelen en toneelspelen. Ik had ook al een baan - ik was te trots voor een beurs, ik wilde niet arm zijn. Dat is dus verwaterd. Ik heb een tijd economie gestudeerd in Rotterdam, via repetitoren, want ik werkte overdag bij een bureau voor wetenschappelijk gefundeerde beleggingsadviezen, een bureau dat hele rijke mensen hielp nog rijker te worden. Dat werk heb ik op een gegeven moment aan de kant gezet, ik ben celloles gaan geven, leefde daarnaast van spaargeld. In die tijd heb ik veel gelezen en vertaald, ook maar uit het niets.

Toen ik 26 was ben ik bij Toneelgroep Centrum ingesprongen voor een zieke regieassistent bij een heel complexe productie, 'Angst en ellende van het Derde Rijk' van Brecht. Dat was organisatietechnisch enorm ingewikkeld. Er waren 24 scènes en bij alle changementen moest een audiovisual komen. Ik ben toen gevraagd die audiovisual te maken; dat ging toen met dia's en taperecorders. Ik ben toen met allerlei mensen gaan praten, het twee weken in historische archieven gezeten en heb daar, al zeg ik het zelf, een prachtige audiovisual gemaakt. Ik heb ook een fototentoonstelling, die te agressief was om in het Anne Frank Museum te hangen - omdat onze minister van buitenlandse zaken daar voor fascist werd uitgemaakt - naar De Nieuwe De La Mar gehaald. Dat soort dingen deed ik, een beetje Balie-achtig al.

### ***Bestond Theaterwetenschap al in jouw studietijd?***

De eerste dramaturg moest nog afstuderen, dat was Paul Binnerts. Dramaturgen waren in die tijd alleen maar gekwalificeerd omdat ze veel gelezen hadden, omdat ze vertaald hadden, omdat ze

goede gesprekspartners waren voor regisseurs. Er waren ook dramaturgen die alleen maar stukken administreerden; dat waren soms ook wel eens de vrouwen van de zakelijk leider of zo. Die gingen dan naar Londen en Parijs en Berlijn stukken kijken, kozen daar stukken uit en probeerden dan zo snel mogelijk de rechten te bemachtigen, want de gezelschappen speelden allemaal hetzelfde repertoire. Dus als je een goede auteursrechtenveroveraar was, dan was je een goede dramaturg. Zo ben ik eigenlijk ook begonnen. Ik was daar heel gehaaid in. Ik heb voor Centrum echt fantastische deals gedaan door in Londen gewoon de situatie ongegeneerd uit te buiten.

Na die eerste productie ben ik door Toneelgroep Centrum gevraagd om assistent-dramaturg te worden. Hans Roduin was daar toen dramaturg, een legendarische figuur. Ik had daarbij de ongelooflijke bof dat Centrum vaak werkte met regisseurs uit het Brechttheater in Berlijn, regisseurs die bij het Berliner Ensemble of het Deutsches Theater dramaturg waren geweest en later zijn gaan regisseren. Mensen als Hagen Mueller Stahl bijvoorbeeld, Paul Vasil, Günther Tabor, Ronald Kabelitz, Peter Kleinschmidt: dat waren echt dramaturgische regisseurs. Toen ik daar als dramaturg gepresenteerd werd, werd er van mij veel verwacht en moest ik dat waarmaken. Waar ik het vandaan haalde weet ik niet, maar ik ging denken over die stukken op de manier die van mij verwacht werd. Zo heb ik een Aristofanes gedaan, ik heb 'Mann ist Mann' gedaan, 'Im Dickicht der Städte', twee vroege stukken van Brecht.

*Dus door steeds maar in dialoog te zijn met die regisseurs werd voor jou duidelijk wat daar als dramaturg van jou werd verwacht?*

Ja. Ik trok dag en nacht met die regisseurs op, heb daar enorm veel van geleerd. Meestal logeerden zo ook nog eens bij ons. We hadden twee logeerkamers. Tegelijkertijd vroeg Jan Kassies mij om wat lessen dramaturgie te geven op de Toneelschool, en werd ik door de School voor Journalistiek in Utrecht gevraagd om over toneel les te geven, een ochtend per week. Daar heb ik allemaal ja tegen gezegd. Vervolgens heb ik me nachtelijk in de literatuur vastgebeten. Ik las Hunningher, Van der Kun, Eric Bentley en Martin Esslin. 'Theater Heute' las ik al van voor naar achter en van achter naar voor, verder las ik tijdschriften als 'Plays and Players', 'Avant scène'. Bij Centrum hadden we abonnementen op de 'Times', 'Le Monde', 'The Guardian'. Ik kocht 'Die Zeit' altijd los. Ik heb dat allemaal gelezen om toch een brede achtergrond te hebben. Ik heb me daar zelf mee vertrouwd gemaakt. Het tekst bewerken heb ik echt geleerd van Hans Roduin en van regisseurs met wie ik werkte en die zochten naar een mooie, compacte, gestische taal. Ik heb ook erg veel daarover geleerd door het lezen van Brecht. Over taal kun je bij Brecht ongelooflijk veel te weten komen. Dat is zo'n beetje mijn Werdegang geweest.

De dramaturgie moest in die tijd nog uitgevonden worden. Ik weet nog dat je in het begin echt belet moest vragen bij de regisseur of je als dramaturg op de repetitie mocht komen. Dat mocht dan wel, maar alleen in een bepaalde fase en je mocht niets zeggen, alleen tegen de regisseur zelf. Dat is door die Duitse regisseurs die zulke andere eisen stelden aan dramaturgen, veel verandering in gekomen. Die vroegen gewoon in de repetitie: Carel, wat vind jij of wat staat daar volgens jou? Dan werd je uitgedaagd om daar goede dingen over te zeggen en daar goed over na te denken. Toen heb ik ook gemerkt, dat is één van de dingen die ik voor een dramaturg ook heel belangrijk vind, dat je ook heel goed met acteurs moet kunnen praten, dat je niet bang moet zijn om, buiten de repetities en zonder de regisseur te beschadigen in zijn regieproces, gesprekken te voeren met acteurs.

In de begintijd van Centrum had ik nog te maken met iemand als Guus Hermus, dat was zeg maar de Pierre Bokma van die tijd, en die vond dramaturgie 'intellectuele masturbatie'. Die mensen hadden het gezag; dat moest je dan langzaam zien te ondermijnen. Later kwam Peter Oosthoek bij Centrum; die was veel intellectueler ingesteld en vond het inspirerend om daar goed over na te denken. Ik heb 21 jaar bij Centrum gewerkt, de tweede helft daarvan heb ik ook in de directie gezeten.

Toneelgroep Centrum heeft in de jaren '60 heel veel stukken gespeeld van 'angry young men' uit Engeland: Pinter, David Hare, Osborne, Orton, Whitehead, Edward Bond. Wij wilden de berichten uit de samenleving laten zien in het theater. De meeste gezelschappen hadden in die tijd een elk-wat-wils repertoire: een klassiek stuk, een thriller, een Nederlands stuk - een soort theatrale fruitmand. Centrum heeft jarenlang het ontwikkelen van nieuwe teksten tot haar hoofdactiviteit gerekend. We wilden niet alleen rekening houden met wat de schouwburgen wilden programmeren. Op basis daarvan hebben we ook Theater Bellevue gekregen van de gemeente. Vandaag las ik trouwens in de krant het rapport van Boer en Croon, zij adviseren de cultuurnota en de Raad voor Cultuur af te schaffen en al dat geld aan schouwburg- en concertzaaldirecties te geven; die moeten maar beoordelen wat er geprogrammeerd wordt en de theatermakers moeten hun plannen daar maar gaan verdedigen.

### *De wetten van de markt strekken hun armen nog wat verder uit, zo.*

Vreselijk om dat te lezen; dat klinkt zó eenvoudig. Ik zal dat echt te vuur en te zwaard bestrijden.

### *Wat deed je na Centrum?*

Al tijdens Centrum heb ik heel veel voor andere gezelschappen vertaald. Ik heb ook veel muziek gemaakt; in die periode begon het Resistentie Orkest: een klein orkestje dat bijzondere programma's maakte en gekke muziek speelde, schlagers van tussen de wereldoorlogen. We maakten Schwittersprogramma's, Dadaprogramma's. We hebben een reconstructie van de Nelsonrevue gemaakt, een heel beroemd emigrantencabaret dat aan de basis van de Nederlandse cabaretraditie staat. Dat werd de hit van Holland Festival 1982. Voor de Amsterdamse Stadsschouwburg maakten we een 'Dutch Black and White Minstrel Show', ook een bijzonder genre. Toen dat orkestje een vlucht nam en we bijna twee concerten per week gaven heb ik mijn onderwijsbanen eraan gegeven. Dat werd wat teveel. Daarnaast heb ik ook - dat komt ook vaak op het pad van een dramaturg - veel bestuurlijk werk gedaan: ik was zeven jaar voorzitter van de Nederlandse Vereniging van Toneelkunstenaars, de voorloper van de vakbond, ik heb zeven jaar in het bestuur van het Holland Festival gezeten, dat toen - ik was 30 - nog veel prestigieuzer was dan nu. Ik ben ook ruim twee jaar adjunct-directeur van de Rotterdamse Kunststichting geweest, de stichting die aan de wieg stond van het Internationaal Filmfestival, Poetry International en theater De Lantaarn.

Na Centrum heb ik een aantal jaren absurdistisch theater gemaakt met Chaim Levano, we kregen drie jaar subsidie. We deden bijvoorbeeld een project als 'Wachten in de Beurs van Berlage' met honderden mensen die alleen maar moesten wachten, met overal hekjes en regulatiesystemen; het ging alleen maar over wachten en zitten, en kijken naar het wachten. Ik heb ook met hem een Uberiu-programma gemaakt, met werk van Russische absurdisten als Vvedensky, Charms, Chlebnikov. Daarna heb ik een tijd met Paul Vermeulen Windsant gewerkt, onder meer 'Alice, Alice bij Het Zuidelijk Toneel' gemaakt, naar 'Alice in Wonderland'. En tenslotte ben ik door Matthijs Rümke, met wie ik al wel eens had gewerkt, naar Artemis gehaald en ben ik jarenlang dramaturg geweest bij het jeugdtheater. 'Het laatste kind' van Pauline Mol was daar mijn eerste dramaturgische daad, vorig jaar deed ik 'De Hongerende Weg' met Liesbeth Coltof. Voor Artemis heb ik jarenlang bijna alle stukken bedramaturgeld.

### *Is je ervaring van werken in het jeugdtheater anders?*

Nee. Het is eigengelijk precies hetzelfde. In het jeugdtheater wil je net zoveel transparantie maar ook mysterie inbrengen als bij het volwassenentheater. Het gaat niet over duidelijkheid of vereenvoudiging. Soms moet iets wel eens anders geformuleerd worden maar dat is voor een groot deel het werk van de schrijver. Verder ben je eigenlijk met dezelfde processen bezig. Het

jeugdtheater heeft niets meer van die belerende nadrukkelijkheid die het kindertheater vroeger had. Zodra je kinderen uitleggerig of neerbuigend bejegend zijn ze vertrokken. Dus moet je verleidingstechnieken hanteren waardoor kinderen gegrepen worden, ze in een bepaalde cadans brengen waardoor ze blijven kijken. Daarbij worden al jaren ook absurde zaken gebruikt. Maar die moeten dan toch wel het thema versterken.

## **B Proces/werkwijze**

*Je hebt veel te maken gehad met het ontwikkelen van nieuwe theaterteksten. Kun je iets vertellen over je werkwijze daarbij?*

De laatste jaren heb ik veel met Matthijs Rümke gewerkt, die groot respect heeft voor de schrijver en de taak van de schrijver ook verschrikkelijk belangrijk vindt. Met Matthijs heb ik altijd de procedure dat ik alleen met de schrijver werk, Matthijs is daar niet bij. Hij weet wel waar het ongeveer over gaat en hij heeft vaak zelf de schrijver gevraagd om een bepaald stuk te schrijven, maar die voorbereiding met een schrijver doe ik als dramaturgisch begeleider alleen. Matthijs krijgt het resultaat pas op de eerste lezing te zien. Dat vind ik een heel leuk uitgangspunt van hem; hij zegt: ik wil niet een al te grote voorsprong op de acteurs hebben, ik wil dat we samen fris tegen de materie aankijken en ik heb vertrouwen in jou dat jij mij een tekst van kwalitatieve standaard garandeert. Ik vind dat een heel prettige procedure. Ik kan dan heel erg hevig met een schrijver in de weer, zonder dat proces nog door iemand anders bewaakt wordt. Er ontstaat dan een hechte relatie, die overigens voor mij bij Matthijs vaak ophoudt op de dag van de eerste lezing.

Soms kom ik op een heel andere manier in een werkproces terecht. Ik heb eens het libretto van 'Don Giovanni' bewerkt voor Het Nationale Ballet. Ik werd in eerste instantie gevraagd als muzikaal adviseur. Een vorig ballet, naar 'Die Zauberflöte' van Mozart, was geflopt en door de kritiek neergesabeld. Ik werd gekoppeld aan de huischoreograaf, Krzysztof Pastor. Het was een ballet met tachtig dansers op het toneel, zo groot had ik nog nooit gewerkt. Samen met de choreograaf heb ik 'Don Giovanni' bestudeerd en kwamen we tot de conclusie dat we alleen de muziek uit 'Don Giovanni' moesten gebruiken en geen andere muziek van Mozart. Die muziek moest wel omgewerkt worden voor ballet. Na wekenlang zoeken zijn we uiteindelijk bij componist Rob Zuidam uitgekomen. Die heeft van ons een opdracht gekregen. Bij het formuleren van de opdracht was het prettig dat ik kennis heb van musicologische termen en manieren van denken. Al is het alleen maar om te zeggen dat je de recitatieven van de koren zo dwingend vindt en dat die, ontdaan van de recitativische tekst heel boeiend kunnen zijn en een meer abstracte, vreemde akkoordenreeks kunnen opleveren. We hebben Zuidam gevraagd dat uit te werken. We hebben gezegd dat we een soort 'lyrische platforms' voor de dans wilden en dat we daar de aria's met een muzikale vertelstructuur voor wilden gebruiken. Vervolgens hebben we het libretto 'gestript' op dansante momenten, terwijl we toch het verhaal wilden vertellen. We besloten een abstracte enscenering te maken, zonder rekvisieten: misschien nog wel een lap of een draagbaar, maar geen messen of briefjes of zoiets.

*Je hebt het libretto omgewerkt naar een veel abstractere manier van vertellen?*

Naar een meer dansante manier. We hebben zo het hele libretto bekeken en antwoord. Krzysztof Pastor stond dan bij mij in de keuken dat hele ballet door te werken. Vervolgens komt daar een logistiek overheen, je hebt geen idee, werkelijk. Er werd ook nog met drie projectieschermen gewerkt, er kwam een superprojector uit Frankrijk waarmee via de projectie de suggestie werd gewekt dat de dansers in de projectie van een groot kasteel dansten. In die logistieke fase was mijn werk wel klaar: wat moest ik nog doen? Het libretto was herschreven en uitgetikt, ik had vijf artikelen voor het programma geschreven. Maar ik wilde ook graag bij de repetities zijn.

Toen heb ik de hele maand januari vrijgemaakt om daar drie dagen per week op de repetities te kunnen zijn. Daar heb ik maar weinig kunnen doen, maar soms toch wel wat opmerkingen gemaakt: het verhaal is me niet duidelijk, er is te weinig contrast tussen Donna Anna en Donna Elvira; ik heb die danseressen video's gegeven van de zangeressen die de rollen gedaan hebben, de ene zangeres die vanuit de woede zingt, de andere vanuit verdriet. Soms ga je met de balletmeesters praten. Die choreograaf staat maar te choreograferen als een bijenkoningin die eitjes legt. Die eitjes worden dan naar een ander repetitielokaal gebracht en daar werken ze verder. Er wordt in drie lokalen tegelijkertijd gerepeteerd. Voor een theatervoorstelling wordt meestal twee maanden gerepeteerd, hier repeteren ze met zo'n ballet drie weken. Dan moet het gemaakt en ingestudeerd worden, niet te geloven.

***Dan is er weinig tijd voor veranderingen of heroverwegingen.***

's Avonds was die choreograaf doodmoe en niet aanspreekbaar. Ik was de enige die met hem mocht praten - door samen aan dat libretto te werken hadden we een bijna symbiotische relatie ontwikkeld - en gaf ik aan wat ik niet duidelijk vond. Dan ging het vooral om het verhaal. Bij 'Don Giovanni' heb ik echt rollen verzonnen, omdat we die nodig hadden. Zo heb ik in het begin een vuurzuil laten ontstaan van waaruit vuurlingen springen, die de katalysatoren van de handeling worden; zij brengen altijd de verkeerde mensen samen, duwen een scherm weg. Ik heb voorgesteld ze het muzikaal thema te geven van de chromatische toonladders uit de ouverture; telkens als dat thema klinkt vlamt het vuur op en weet het publiek: er dreigt weer gevaar. Don Giovanni tuint daar steeds weer in en zo bespoedigen zij dan ook zijn ondergang. Dat zijn drie prachtige dansrollen geworden, die ook in stijl contrasteren met het classicistische spitzenballet: meer Graham-elementen zoals een laag zwaartepunt en grillige bewegingen. Rob Zuidam heeft in de compositie muzikale thema's in elkaar geschoven, waardoor soms drie dingen tegelijkertijd gespeeld worden en verschillende stijlen door elkaar klinken. Ik vond het een heel boeiend proces. Pastor en ik hebben heel prettig samengewerkt; volgend jaar gaan we 'Tristan en Isolde' voor het Koninklijk Ballet van Zweden bewerken.

## **C Uitspraken over dramaturgie**

***Je noemde eerder de dramaturg een ideeënfabriek. Wat is je definitie van dramaturgie?***

Ik vind de dramaturgie de andere ogen en de andere oren van het theater. Theater is ook vaak bezig met zichzelf, met de vorm en speelmethode. Maar het is belangrijk dat de dramaturg zich rekenschap geeft van de inhoud en die inhoud bewaakt, zoals hij ook vaak een agent is van de schrijver als die er niet is, of als die schrijver al dood is. Ik vind het belangrijk dat de dramaturg het voor de schrijver opneemt en hem zijn plaats in het proces gunt.

***Ben je een pleitbezorger van de tekst in het theater?***

Een stuk kan ook meer zijn dan tekst - dan wordt het idee - maar als de tekst in het geding is moet een dramaturg met enig gezag kunnen praten en zo'n tekst kunnen verdedigen of verbeteren. De dramaturg staat dicht bij het schrijven. Lessing was de eerste dramaturg en die verenigde het schrijven en de kritiek in één functie. Ik houd er zelf ook van om te schrijven; het proces niet alleen kritisch te begeleiden maar ook mede te maken. Als ik schrijf ben ik vaak wel een schrijvende dramaturg. Ik heb recent een verslag geschreven van het wordingsproces van een tekst die ik schreef in het kader van het Córdoba-project, daar schrijf ik over het superego dat dan altijd over mijn schouder meekijkt.

***Is dat mede-maken ook inbegrepen in jouw definitie van dramaturgie?***

Ja, als je moet oordelen over andermans teksten, moet je zelf ook het Fingerspitzengefühl houden. Als je zelf schrijft ben je ook collega; je kunt dan veel makkelijker communiceren - je moet wel zorgen dat je niet in een concurrentieverhouding komt, maar dat zo zijnde - ik vind het goed dat een dramaturg ook vertaalt en bewerkt. Dan plaatst hij zich ook veel duidelijker en minder serviel ten opzichte van een regisseur.

***Waarom is het belangrijk om niet serviel te zijn?***

Dat is een dramaturg aan zijn stand verplicht! Een dramaturg moet niet alleen 'sparring partner' zijn, maar partner. Een dramaturg moet zorgen dat hij genoeg ideeën heeft, dat hij een regisseur verder helpt en het grote inzicht - als men in de steeg beland is - laat doorbreken. Dan moet hij echt, het liefst briljant, aanwezig zijn. Een dramaturg is ook een trouble-shooter. Het lukt mij ook wel eens niet, sommige mensen willen niks van een dramaturg weten. Sommige regisseurs hebben ook geen dramaturg nodig. Toen Hugo Claus regisseerde bij Centrum, vond hij mij erg leuk op de repetitie en ik mocht van alles zeggen, maar hij wilde mij geen dramaturg noemen want dat vond hij zo'n afschuwelijk woord; dat had hij absoluut niet nodig.

Ik ben ook vaak productiedramaturg geweest, maar daar ben ik eigenlijk te ongeduldig voor. Als ik zo'n heel repetitieproces bijwoon jeuken mijn vingers om zelf te regisseren. Soms heeft het zin, als een stuk heel cryptisch is en er dagelijks problemen moeten worden opgelost. Maar vaak is dat niet zo. Als een stuk helder en klaar is, dan kunnen de problemen vaak op regieniveau worden opgelost. Ik vind het veel leuker om dan eens in de week te komen en te kijken welke ontwikkeling het proces is ingeslagen. Dan gebeurt het ook wel eens dat ik aan de bel trek als ik vind dat het helemaal fout is. Hoe dat gebeurt is telkens anders, dat hangt af van hoe democratisch het proces verloopt en welke openheid de regisseur kan verdragen op een repetitie, omdat je soms ook het werk van de regisseur ter discussie moet stellen. Dus dat doe ik ook nog wel eens apart, dat verschilt.

***Productiedramaturgen zijn toch wel vaker met name aan het begin en aan het eind van een proces veel aanwezig?***

Een productiedramaturg is voor mij iemand die er altijd is. Zoals ik me voorstel dat - maar dat weet ik niet zeker - Erwin Jans er altijd is bij Guy Cassiers. Als je een boek bewerkt zoals zij dat doen, en je doet dat met zijn allen en je bent de hele tijd aan het sleutelen, dan wil ik er ook wel aldoor bij zijn. Dan heb je elke dag een nieuwe taak. Ik vind overigens de Proust-cyclus het mooiste wat er in jaren in Nederland is gemaakt. Daar zie je zo duidelijk dat het niet zomaar om een geniale regisseur gaat, maar om de werkwijze: als je maar dieper nadenkt, niet lui bent, veel uitzoekt, goed delegeert, je onzekerheden serieus neemt, dán maak je zoiets. Dat lees je in die werkboeken die zij bij de Proust-cyclus uitgaven. Je kunt zo'n prachtig boek denk ik niet samenstellen over een oppervlakkig repetitieproces. Dat maakt zo goed duidelijk dat genialiteit betekent: extra zorgvuldigheid. Ik vind Erwin Jans de beste dramaturg van Nederland, ook aan het resultaat gemeten.

***Je vertelde dat je het belangrijk vindt om ook veel met acteurs te spreken. Waarom?***

Misschien wel om heel dicht bij de einduitvoerder te staan, om daar als dramaturg ook besef van te hebben. Als je een tekst schrijft moet je weten hoe een acteur daarmee omgaat en wat hij daarmee gaat doen, hoe hij dat leest. Je moet van hem eisen dat hij zonder verdraaiingen of aanloopjes meteen in de body van de tekst duikt. Je moet die tekst dan heel goed kunnen verdedigen. Het gaat er niet om of iets 'werkt'; dat is echt iets van de laatste jaren, vroeger mocht



je dat absoluut niet zeggen. Ik vind dat zo'n onzin. Theater is altijd een situatie waarin je iets aanbiedt, en je hoopt dat het mooi is of dat het functioneert of dat het helder maakt. Maar bij werking denk je alleen maar aan het blote effect - of iemand geschokt is, of verrast is. Terwijl je mijns inziens moet uitgaan van een eigen continuïteit op het toneel, van het verhaal of de vorm die je wilt laten zien, en zorgen dat dat mooi is, en consistent en dwingend. Dat vind ik wat anders dan of iets werkt. Werking is zoiets als sprayen en kijken of het de juiste kleur heeft. Dan zie ik alleen maar een kleurvlek en niet een hele mooie rode lijn die door het stuk loopt.

***Maar waarom is het nu belangrijk om veel met acteurs te spreken?***

Daarmee bedoel ik ook dat je elkaars taal spreekt of dat je een taal spreekt die de acteurs kunnen navolgen. Dat je niet in je eigen dramaturgische jargon spreekt - wat ik in de loop der tijd natuurlijk wel ben gaan beheersen -, dat je zo down-to-earth bent dat je voor iemand die te maken heeft met een veel verdere fase in het productieproces, nog benaderbaar bent.

***Ben je wel eens in een situatie geweest, waarbij een acteur gericht is op de psychologie van een personage, terwijl het belang van het stuk veel meer op betekenisniveau ligt?***

Ja, ik herinner me dat ik daar eens enorme diensten heb kunnen verlenen. We speelden 'The Lover' van Pinter, met Kees Hulst en Wil van Kralingen. Echt een verschrikkelijk moeilijk stuk; het lijkt heel erg oppervlakkig maar het is ongelooflijk gelaagd. Het is bijna onmogelijk voor een acteur om zich al die lagen helder voor te stellen. Elk personage heeft een spelhouding, maar onder de spelhouding zit een laag met de echte motivatie. De acteur moet daarnaast ook continuïteit geven aan de persoon die hij speelt. Tegelijkertijd wisselt hij tussen die lagen en kan hij informatie van een andere laag inbrengen of juist niet, enigszins vergelijkbaar met de niet-bestaande zoon in 'Who's afraid of Virginia Woolf?'. Dat werd op een gegeven moment verschrikkelijk ingewikkeld. Toen ben ik met die acteurs gaan praten over al die mogelijke betekenissen en heb geprobeerd om daar helderheid over te verschaffen.. De regisseur, Mette Bouhuijs, pakte dat verder heel goed aan, maar ik merkte dat ze eraan toe waren om op een ander niveau over die tekst te praten. Dat is toen heel aardig gelukt.

Bij een ander stuk van Pinter, 'Victoria Station' werkte dat weer heel anders. Dat stuk is een ontroerende dialoog tussen een medewerker van een taxicentrale die contact heeft met een elders in de stad rijdende taxichauffeur. Diep psychologisch te duiden; er zitten hele werelden onder die dialogen. Ze kwamen daar maar niet uit en het werd steeds saaier. Toen heb ik als dramaturg bijna imperatief gesteld: jullie zijn fout bezig, jullie zijn een boekenkast aan mogelijkheden aan het spelen, maar je moet gewoon als twee clowntjes dat onbegrip spelen tussen de man die de macht heeft en de man die geleid wordt en daartegen in opstand komt. Je moet alleen de situatie spelen, dat denken over al die mogelijkheden moet je aan het publiek overlaten. Waarom dat dan zo verschilt met 'The Lover' is moeilijk te verklaren. Het is een inzicht dat je op een gegeven moment hebt. Dat gebeurt lang niet altijd, soms weet je het ook niet. Maar hier bleek het een goede ingeving. Ik ken Pinter zelf ook wel een beetje. Die man is helemaal niet bezig met die diepere lagen, heeft er zelf ook geen idee van hoe dat in elkaar steekt. Toch hebben zijn stukken die diepte en gelaagdheid. Bij 'The Lover' was het wél belangrijk dat de acteurs al die lagen en mogelijkheden kenden. Bij doorlopen gaf ik mezelf dan de taak om bijvoorbeeld alleen maar op één bepaalde laag te letten. Daardoor kon ik opeens een ontbrekend schakeltje aangeven in een bepaalde lijn en de acteur helpen het bewustzijn daarvoor te ontwikkelen.

***In welk werkproces kwam je als dramaturg nou echt goed tot je recht?***

Ik heb met Paul Vermeulen Windsant 'Alice, Alice' gemaakt. Paul is een heel visuele regisseur, maar inhoudelijk niet al te sterk; daar kon ik enorm veel betekenen. Hij had altijd prachtige

visuele oplossingen en ik kon zorgen dat de tekst het volle pond kreeg en dat daar continuïteit in zat. Dan voel je je enorm nuttig. Ik heb daarbij ook veel acteurs individuele steun gegeven en hij gaf mij het vertrouwen dat ik dat kon doen.

Ik heb ook geweldig gewerkt met Peter Oosthoek en Matthijs Rümke. Peter Oosthoek en ik begrepen elkaar zo goed. Te goed; we zijn misschien wel te lang doorgegaan met Centrum. Ik kon heel goed vooruitlopen op zijn behoefte tot stilering en het werken aan een beweeglijke, expressieve speelstijl. Ik heb hem daar goed in kunnen steunen en verder kunnen jagen. We hebben bijvoorbeeld stukken van Herman Lutgerink gedaan, stukken die volgens Jac Heijer, gelouterde criticus van het NRC, vooruitliepen op het minimalistische theater van Bob Wilson. Daar heb ik een groot aandeel in gehad, ook de decorontwerper gevonden - mijn architect -, dat is echt een richtinggevende activiteit geweest. Erg belangrijk voor een dramaturg. We speelden vijf jaar voor Wilson 'Een zeer bijzondere dag'. Het hele stuk bestond alleen maar uit frases, korte zinnen. Dat was de eerste keer dat iemand in Nederland zo in frases schreef, wat tegenwoordig schering en inslag is. Het beschreef kinderen die uit school kwamen en naar school moesten, een vader en moeder, geluiden uit de radio, een vrouw die alleen thuis blijft, een dag waar helemaal niets gebeurde. Ik vond het prachtig: dat repetitieve, een geweldige vorm. De helft van het publiek liep boos de zaal uit en de andere helft vond het prachtig. Peter heeft daar echt een heel mooie voorstelling van gemaakt. Het was wel enorm zoeken naar hoe je het doet. Voor de acteurs was dat ook heel moeilijk want er gebeurt niets: een vrouw die twintig keer met haar kopje naar de keuken loopt, 'waarom neemt ze geen blad?' schreef de krant. Maar deze vrouw doet dat niet, het was het dwalen van de vrouw, vervreemd in dat huis, waar zodra de man en de kinderen weg waren de hoorspelwereld van de radio zich opdrong, het werd muzikaal ook heel rijk. Peter was daar enorm gevoelig voor, maar ik heb dat ook bij Peter mede bewust gemaakt. Dat moet een dramaturg ook kunnen: mooie combinaties maken, mensen uit hun hokjes jagen, kunnen zeggen: jij moet dát doen. Dat geldt ook voor schrijvers: jij zou daar eens een stuk over moeten schrijven, heb je dat verhaal wel eens gelezen, heb je die procedure wel eens gehanteerd, dat bericht gelezen? Ik verzamel daarom ook veel; ik lees vier kranten per dag, altijd met een schaar erbij.

### *Waar haal je de tijd vandaan?*

Je leest uit die vier kranten één krant eigenlijk, er zijn bepaalde columns die ik bijhoud, er is een onderwerp dat interessant is, een hoofdredacteur die goed is: zo selecteer je. In het weekend is het ziekelijk, dan zit ik vier, vijf uur kranten te lezen. Ik vind het belangrijk dat een dramaturg veel kranten leest. Voor mijn werk bij De Balie was dat ook nodig. Als onze politieke medewerkers met onderwerpen komen moet je toch ook een sociologisch gesprek kunnen voeren.

## **D Dramaturgie van muziektheater en dans**

### *Heb je als dramaturg wel eens meegewerkt in een muziektheatervoorstelling?*

Eigenlijk vooral als librettist. Ik heb het libretto 'Johnny en Jones' geschreven voor een grote opera van Theo Loevendie. Ik heb met Klaas ten Holt verschillende opera's gemaakt, met componisten als Jeff Hamburg en Eric de Reus jeugdproducties gemaakt. Ik ben voor de helft muziek, zo voel ik me altijd nog.

### *Is er een dramaturgie van het muziektheater?*

Die bestaat er wel, maar vaak toch aan de schrijvende kant. Het programmaboek van een opera is altijd immens. Het Muziektheater of De Nederlandse Opera leveren wel zes boekjes per jaar. Die

programma's worden gemaakt door de twee dramaturgen op de afdeling daar. Die hebben nauwelijks tijd om zich met zo'n nieuw productieproces te bemoeien. Dat merkte ik ook bij 'Johnny en Jones'; het was best een moeizaam proces en ik zou het heerlijk hebben gevonden als daar een dramaturg tussen had gezeten. Maar dat was toch vooral een samenwerking tussen de componist en de librettist. In het Theaterjaarboek 2000 heb ik een essay geschreven waarin ik het muziektheater vanuit dramaturgische hoek probeer te bekijken. Ik vind het wel één van de leukste dingen om over na te denken. Ik heb ook eens een redevoering gehouden over het Nederlands als zangtaal, voor de Taaldag van het NRC: hoe schrijf je een ideale tekst om op te zingen, aan welke eisen moet dat voldoen?

***Zijn er kenmerken van muziekdramaturgie te noemen, bijvoorbeeld dingen die juist níet goed werken?***

Er is niet echt een recept voor. Ik zag eens de voorstelling 'Hoe Mozart Casanova versloeg' van Orkater. Er was wel geprobeerd de muzikanten bij de handeling te betrekken, maar zij bleven toch veel te autonoom. Ik vond dat een voorbeeld van hoe het eigenlijk niet moet. Waarom? Er was volgens mij niet genoeg nagedacht over het soort muziek en over het fenomeen Mozart. Ik speel nu als cellist en keizer mee in de voorstelling 'Amadeus' van Matthijs Rümke. Ik heb samen met Arthur Belmon de tekst bewerkt; ik heb ook de muzikaal leider aangetrokken en in het beginstadium veel met hem gepraat. Daar hebben we denk ik veel beter gezorgd voor een integratie van muziek en theater - dat vind ik nu echt muziektheater geworden.

***De muzikanten spelen ook rollen in het stuk, toch?***

Matthijs heeft het aangedurfd om de muzikanten rollen te laten spelen. Soms heeft hij die rollen verkort omdat de muzikanten het niet goed konden zeggen en plaatsen. Soms is hij ook heel erg muzikaal te werk gegaan. Hij heeft gezorgd dat die rollen ook muzikaal geregisseerd werden, daar kun je muzikanten op aanspreken: zij kunnen tellen en effecten toepassen als crescendo, decrescendo, piano subito - ineens heel stil. Hij heeft ze ook zodanig op het toneel geplaatst dat er een heel levendige mise-en-scène is ontstaan, waardoor die musici eigenlijk als adertjes door dat stuk lopen. Het is goed om na te denken over hoe en waar je de musici in de ruimte plaatst. Je moet ook nadenken over welke muziek je gaat gebruiken. Bij 'Amadeus' is bepaalde muziek voorgeschreven door de auteur Peter Shaffer. Een stapel van twintig CD's. Wij hebben dat voorschrift genegeerd. We zijn uitgegaan van een bezetting waarmee je veel kanten uit kunt: twee violen, twee alten en cello, een piano en slagwerk. We kunnen dus een strijkkwintet spelen, een pianokwartet, we kunnen met slagwerk zoals pauken en marimba's een geweldige klankwereld scheppen; een klankwereld die veel abstracter is dan het jargon van Mozart toelaat, waarin Mozart toch een rol kan spelen. We hebben daar heel leuke dingen mee kunnen doen. Als je de pauken en de strijkers gebruikt heb je toch het idee van een symfonieorkest. We hebben ook allemaal verkorte operaatjes gemaakt. We doen 'Die Entführung' (aus dem Serail) in vijf minuten, we doen 'Figaro' en 'Don Giovanni' in vijf minuten, we doen een stukje uit 'Die Zauberflöte' waarbij ik de teksten gecomprimeerd heb voor een meerstemmig gezongen passage. We hebben dus zelf muziek toegevoegd, en voeren dat live uit op het toneel. We wilden echt een muziektheatervoorstelling maken en we hebben bijzonder veel werk besteed aan de integratie. De musici zijn er niet later bij gekomen maar hebben twee maanden meegerepeteerd. Elke ochtend van 10 tot 12 was er muziekrepetitie en daarna was er repetitie met iedereen. Twee maanden lang, vijf dagen per week. Die musici kregen soms van mij stemles, spraakles. En ik werd weer uitgedaagd op cello, want zij zijn natuurlijk veel beter dan ik. Zo ontstond een wisselwerking.

***Dramaturgie van muziektheater bestaat dus eigenlijk uit het stellen van vragen die je ook in andere werkprocessen stelt: waarom breng je iets in, waar komt het vandaan, waarom zouden we dat gebruiken, hoe wil je het gebruiken.***

Goed samengevat. De basis voor het muziektheater is volgens mij in Nederland gelegd door Leonard Frank met zijn groep Baal. Leonard Frank heeft met goede componisten als Louis Andriessen, Maurice Horsthuis en Jeff Hamburg gewerkt en daar is een stroom van kleinschalig Nederlands muziektheater en opera uit voortgekomen. Het onderwerp is natuurlijk erg breed. Het is wel leuk dat het theater zo breed is geworden. Zo zijn er ook veel stijlen ontwikkeld via bewegingstheater. Voorstellingen van Frans Strijards of Ivo van Hove's 'Rijkemanshuis' of 'Het begeren onder de olmen': dat was puur bewegingstheater. Door de multidisciplinaire kijk op het medium toneel is er zoveel meer mogelijk.

***Je hebt ook aan dansvoorstellingen gewerkt. Hoe praat je met een choreograaf over dans?***

Bij dans praat je meer in hiërogliefen, bij toneel heb je het altijd over inhoud, teksten, verhoudingen. Ik heb heel veel met Conny Janssen gewerkt. Conny Janssen is iemand die lichamen leest en vanuit de eigenheid van het lichaam van de danser bewegingsfrases ontwikkelt. Later koppelt zij die frases, maakt ze bijvoorbeeld een contrafrase, een nieuwe frase, een doorwerking, een vertaling van armbewegingen naar beenbewegingen, frases uitgevoerd in een kwartet. Terwijl ze werkt staat er soms muziek op, soms niet. Pas in een latere fase plaatst zij de definitieve muziek bij de dans. Iemand als Hans van Manen vertrekt juist vanuit de muziek; zij werkt juist andersom.

Hoe praat je over die frasen? Je moet ze een aantal malen zien om ze te kunnen omvatten, om het begin, verloop en einde van een frase te kunnen zien. Wij hebben namelijk niet zo'n mooi geheugen als dansers. Voor ons is het moeilijk om daar grip op te krijgen. Vervolgens reageer ik op wat ik zie en vraag ik me af of er niet een contrapunt in moet, of het te zoet is, stel ik voor dat er meer chaos of agressie gecreëerd wordt, denken we na op welk moment dat dan zou moeten. Als dansdramaturg observeer je jezelf: wat vind je boeiend, wat zie je? Vaak benoemen recensenten een verhaallijn in de dans. Ik ben daar niet mee bezig, praat daarover ook niet met Conny. Ik praat over contrasten, over opbouw, over transparantie van de belichting, over dominantie van de dans, hoe die elementen elkaar kunnen storen, hoe soms het licht zo barok en Bengaals is dat ik denk: zet het maar in blauw tegenlicht want dat is genoeg om de lijven en formaties te laten zien - laat die het verhaal vertellen.

***Je gaat dus sterk uit van je eigen beleving?***

Ja, en vervolgens gaat het erom om de juiste vragen te stellen of opmerkingen te maken; heel belangrijk voor een dramaturg. Bij Conny is het zo - en vraag me niet hoe het werkt - dat als ik zeg dat ik iets niet begrijp of het een rommeltje vind, zij de dag erop weet hoe ze het moet doen. Bij Conny maak ik vaak opmerkingen over het ontbreken van de agressie, ook in haar muziekkeuze. Zij houdt bijvoorbeeld erg van die lange stukken van Gorecki; ik helemaal niet. Ik zeg dan: je moet hier toch eens een atoomontploffing laten gebeuren of weet ik wat. Wat heeft zij vervolgens gedaan? Zij neemt het geluid van een Boeing 747 op en laat dat geluid diagonaal over het toneel vliegen, bij een heel lang grondstuk. Eén danser kijkt dan even naar boven, in een verder geheel abstract stuk. Nou, dat werkt fantastisch. Zij heeft het bedacht, ik heb gezegd: doe eens wat aan die vervelende Gorecki. Ik kan soms verbaal benoemen wat zij alleen in dans kan uitdrukken. Wij dramaturgen kunnen onze gevoelens en ervaringen verbaliseren en rationaliseren. Soms werkt de manier waarop ik iets benoem bij Conny als een katalysator voor nieuwe ideeën.

## E Opleiding en praktijk

### *Hoe denk je over de aansluiting tussen de opleidingen en de praktijk?*

Ik vind dat men veel te weinig brede kennis heeft. Ik vind dat je als dramaturg ook veel moet weten van muziek of beeldende kunst. Je moet aan alles geroken hebben, van de Renaissance tot aan constructivisme en Nieuwe Zakelijkheid. Je moet iets weten van Dada, de Uberiu en het absurdisme, je moet Brecht goed kennen, de Franse klassieke toneelschrijvers kennen. Je hoeft niet alles gelezen te hebben, maar je moet toch van alle belangrijke schrijvers twee of drie stukken goed gelezen hebben en ze ook paraat in je hoofd hebben. Shakespeare, Johnson, Marlowe; Goethe, Schiller, Lessing, Kleist en natuurlijk ook de modernere schrijvers. Dat moet je toch bijhouden. Het klinkt misschien een beetje opschepperig; ik weet ook niet hoe je eraan komt. Maar dat hoort toch bij de breedheid van het vak van dramaturg.

Je moet daarnaast een soort journalistieke nieuwsgierigheid hebben. Elk stuk is een onderzoeksobject, waar je in moet duiken en waarvoor je soms specifiek onderzoek moet doen naar een ziekte, een psychologisch fenomeen, een historisch gegeven. Je moet weten welke kennis je in welke bibliotheken kan vinden - al wordt dat nu vaak ondervangen door internet. Voor 'Angst en ellende in het Derde Rijk' heb ik bijna twee weken op Oorlogsdocumentatie gezeten om daar foto's en knipsels te verzamelen voor mijn audiovisual. Ik ging naar het historisch geluidsarchief van toen nog de RUU en naar particuliere verzamelaars van geluid. Ik heb gesproken met Han Wielek, oprichter van 'J'accuse', Willy Lebel, een modeontwerper, met Friso Wiegersma, de vriend van Wim Sonneveld, voerde ik een gesprek over de esthetiek van die tijd. Ik sprak met Nico Rost, auteur van 'Goethe in Dachau', met Leo Klatzer. Als regieassistent heb ik een enorme tour d'horizon gemaakt langs allerlei mensen. Mijn naam werd twee keer belangrijker toen daar 'van toneelgroep Centrum' achter stond, dat weet ik nog. Dan durfde ik wel. Dat helpt.

### *Hoe denk je over het belang van analytische vaardigheden?*

Ik ben daar zelf niet goed in, ik ben niet zo'n analyticus. Ik weeg een idee of een tekst op de palm van mijn hand. Als ik een stuk lees weet ik al op bladzij drie of het iets wordt. Dan begint er een motortje in mij te draaien. Mijn fort is te hooi en te gras dingen bij elkaar brengen, ik probeer goed te kijken en een zuiver oordeel te formuleren. Als ik een stuk lees, ook bij schrijvers die een nieuwe tekst schrijven, lees ik vanuit rollen. Als het stuk dan zo'n beetje klaar is, dan kijk ik per rol of de continuïteit goed is. Ik vind het bij toneelteksten heel belangrijk dat je aan acteurs denkt, aan continuïteit en gewoon ook aan interessant werk. Je kunt niet verwachten dat iemand de sterren van de hemel staat te spelen in een scène zonder opmaat. Dan kan een acteurs niet opwarmen of voorbereiden. Ik vind dat je enorm goed moet opbouwen. Daar let ik op.

### *Je hebt ook een voorkeur voor absurde teksten, daar is toch ook geen opbouw?*

Daar kun je een meer muzikale behandeling hanteren. Bij een mooi, zich ontwikkelend drama loopt het langs andere lijnen. Dan kan je daar wel absurdistische handelingen invoegen, maar in de basis moet er geloofwaardigheid en continuïteit zijn. Je moet bij het lezen van een stuk een systematiek ontwikkelen. Hoe maak je aantekeningen, hoe destilleer je de thema's uit een stuk? Ik lees altijd wel met een bloknootje erbij. Ik zet strepen en maak indelingen. Ik zie een stuk als een tuin met allerlei subtuinen waar dingen gebeuren en waarin ik heen en terug kan wandelen.

*Carel Alphenaar in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink, theaterwetenschapper  
Amsterdam, mei 2005*