

Over dramaturgie

Een gesprek met Janine Brogt

Janine Brogt werkte van 1987 tot 2001 als dramaturge bij Toneelgroep Amsterdam, waar ze veel heeft samengewerkt met Gerardjan Rijnders en Pierre Audi. Sinds 2001 werkt ze als freelance dramaturg. In de jaren '70 begon zij haar loopbaan bij Zuidelijk Toneel Globe in Eindhoven. Naast productiedramaturgie besteedt Janine Brogt een belangrijk deel van haar tijd aan het schrijven, vertalen of bewerken van toneelstukken en libretto's. Ook de dramaturgie van opera en muziektheater wordt een steeds belangrijker deel van haar werk.

A Beschrijving loopbaan & werkzaamheden

Hoe is jouw loopbaan als dramaturg globaal verlopen?

Ik ben begonnen met twee jaar toneelschool in Arnhem. In het eerste jaar vond ik dat geweldig en voelde ik me als een vis in het water; in het tweede jaar was ik ineens totaal vervreemd van het hele proces. Door een auto-ongeluk was ik dat jaar een paar maanden uit de roulatie, misschien leidde dat tot een verandering in mezelf. In elk geval vroeg ik me ineens af wat ik daar deed tussen die mensen die op het toneel van alles staan te doen. Na die twee jaar ben ik Engels gaan studeren, vanwege mijn voorliefde voor Shakespeare. Ik heb een kandidaats Engels gedaan en ben daarna afgestudeerd bij Theaterwetenschap.

Ik had allerlei baantjes in het theater: bij het Holland Festival, ik schreef, ik kwam via Tom Blokdijk in de redactie van Toneel Teatraal. Op een gegeven moment ben ik gevraagd om bij wat toen Zuidelijk Toneel Globe heette, dramaturg te worden. Daar zat op dat moment een totaal vermolmd leiding. Er waren interne conflicten met acteurs, het gezelschap was op sterven na dood. Er zaten een paar jonge acteurs bij, waaronder Theu Boermans, die zeiden: als we het nu even handig spelen dan is straks iedereen weg, dan zijn wij over en kunnen we iets doen. Gerardjan Rijnders was via mij gevraagd voor een gastregie, en binnen een paar maanden was het helemaal geklaard. Er was een nieuwe artistieke leiding, met drie regisseurs: Gerardjan Rijnders, de Duitse regisseur Ulrich Greif en Paul Vermeulen Windsant. De provincie Brabant stelde als voorwaarde voor haar subsidie dat Zuidelijk Toneel Globe een Brabantse aangelegenheid zou zijn; er moest verhuisd worden naar Eindhoven (tot dan toe opereerde het gezelschap volledig uit Amsterdam). Veel acteurs wilden dat niet, zij verdwenen via afvloeiingsregelingen en zo kwam er een nieuw jong clubje daar in Eindhoven, dat met vallen en opstaan een heel leuk gezelschap werd. De vaste kern bestond toen uit die drie regisseurs, de ontwerper Paul Gallis en ikzelf. Eigenlijk zijn sindsdien, in één of andere constellatie, Gerardjan, Paul en ik altijd samen gebleven. Niet dat we altijd alles samen doen, maar we zoeken elkaar altijd weer op. Dit speelde eind jaren '70. Tot '85 hebben we Globe gedaan. Toen zijn we weggegaan, omdat we naar ons idee daar alles hadden gedaan wat in dat verband mogelijk was. Vrij kort daarna is Gerardjan Rijnders gevraagd om hier in Amsterdam uit de resten van de gezelschappen Centrum en Publiektheater een nieuw gezelschap te smeden: dat werd Toneelgroep Amsterdam. Hij heeft zowel Paul Gallis als mij meegenomen om daar weer de leiding te vormen. Toneelgroep Amsterdam heeft voor ons een kleine 14 jaar geduurd, tot 2001, toen Ivo van Hove er de leider is geworden. Gerardjan Rijnders wilde op een gegeven moment weg, Paul en ik zijn toen ook weggegaan. Ik vind Ivo een heel goede regisseur en ik werk ook met hem samen aan opera's. Maar zijn statements op het toneel hebben een totaal ander temperament en andere inhoud dan wat we bij Toneelgroep Amsterdam maakten. Ik ben tot 2001 mede bepalend geweest voor de inhoud van het gezelschap; ik vond het niet terecht om te blijven zitten. Sindsdien ben ik freelance dramaturg. Ik heb ook altijd stukken vertaald en tussen de bedrijven door, niet zo heel veel als ik had gewild, geschreven. Dat doe ik nog steeds. Ik heb een aantal kindertoneelstukken geschreven en opera's en muziektheater.

B Proces/werkwijze

Heb je door je veelvuldige samenwerking met Gerardjan Rijnders een bepaalde werkwijze met hem ontwikkeld?

Met hem heb ik absoluut een bepaalde werkwijze. Het ingewikkelde is dat daar niet zoveel over te vertellen valt. Ik kan ook niet benoemen wanneer dat nou is ontstaan, dat is organisch gegroeid. Het maken is daar een onderdeel van ook een heel ander proces; van altijd in gesprek zijn, van altijd uitwisselen van wat je ziet, wat je leest, waar je mee bezig bent. Het zit ingebed in een stroom die we al zo lang met elkaar volgen, dat een heleboel dingen vanzelf gebeuren. Wat ontzettend prettig is en soms ook heel raar. Soms denk ik: klopt het nog wel? Het is als een hele oude lekkere badjas die je aantrekt. Het kan natuurlijk ook zijn dat je op een gegeven moment helemaal niet meer ziet dat hij hartstikke vuil en versleten is. Dat de draden erbij hangen en jij nog niks in de gaten hebt. Maar ik denk dat dat niet zo is, want de voorstellingen gaan heel goed. We werken allebei ook voldoende met anderen mensen samen. Dat heb ik altijd gedaan. Anders zou het mij ook ontzettend benauwen.

Zit er een systeem in de werkwijze op concreet niveau: de voorbereiding, het praten over een idee, je aanwezigheid tijdens repetities en doorlopen?

Dat wisselt eigenlijk per project en hangt af van het soort voorstelling. Wanneer het een bestaande tekst betreft doen we veel van tevoren. We lezen het samen, het voeren van de gesprekken met de vormgeving doen we samen, het casten, het kiezen van waar het stuk níet over gaat. Als een tekst vertaald moet worden kiezen we samen de vertaler. Als ik de tekst vertaal, vertel ik hem alles wat ik dan in zo'n tekst ontdek.

Als Gerardjan materiaal schrijft voor een grote montagevoorstelling ben ik echt heel streng en jaag ik hem door versie na versie heen. We bekijken dat met zijn tweeën en dan is het passen, knippen en plakken. Maar er zijn ook voorstellingen die hij schrijft, waarbij we beginnen met alleen maar een bundel met teksten. In dat geval ben ik het meeste bij de repetities, omdat dan de voorstelling eigenlijk onder je handen moet ontstaan. Wanneer het om een bestaande tekst gaat met een ingewikkelde historische achtergrond, ben ik aan het begin ook veel bij repetities om het stuk voor de acteurs te plaatsen en uitleg of achtergrondinformatie te geven.

Meestal ben ik aan het begin bij de repetities tot de voorstelling in elk geval in de steigers staat, totdat we één keer het stuk door zijn. Dat is bij Gerardjan meestal vrij snel, na ongeveer drie weken. Daarna volgt een tijd waarin ik me vaak een beetje terugtrek en teksten voor het programma en dergelijke ga schrijven. Wanneer we in het doorlopenstadium komen, kan het verschillende kanten uitgaan. Als het heel goed gaat en ik denk: op deze manier verder, dan ga ik steeds meer alleen naar de doorlopen. Maar het komt vaak voor dat een eerste doorloop goed gaat, en de tweede voor geen meter loopt. Dan ben ik er weer wel bij, om uit te zoeken hoe dat komt. Gerardjan heeft vaak ingevingen om dingen totaal anders te doen, het roer om te gooien. Dan ben ik er ook weer meer bij.

Bij de toneelvoorstellingen die ik met Pierre Audi heb gedaan ben ik er eigenlijk altijd bij. Ook om het cultuurverschil en taalverschil op te vangen tussen hem en de acteurs, Audi is een operaregisseur. Met hem zijn alle concepten vrij minutieus van tevoren ontwikkeld, er is veel doorgesproken. We praten dagelijks door wat er die dag allemaal op de vloer gebeurde en hoe zich dat verhoudt tot dat concept.

Soms word ik gebeld door mensen die vastzitten in hun repetitieproces en om advies vragen. Dan ga je drie keer kijken en geef je wat suggesties, bijvoorbeeld over het verplaatsen van een tekst of scène, of je zegt: bij die figuur denk ik dat ik hem onsympathiek moet vinden, terwijl als ik het stuk lees, ik denk dat ik hem juist sympathiek moet vinden. Dat soort rare fouten kunnen er soms insluipen tijdens een proces. Eigenlijk organiseer je dan de artistieke uitspraak die de voorstelling doet.

Je werkwijze is dus afhankelijk van de regisseur en van het materiaal waarmee gewerkt wordt?

Of afhankelijk van je contact met de schrijver. Als je in samenwerking met een schrijver een stuk ontwikkeld hebt, dan moet dat soms wel eens verdedigd worden tegen heftige tegenwind of ingrepen van buitenaf. Dat is ook weer een aspect ervan.

Contacten met de vertaler vind ik altijd verschrikkelijk belangrijk; dat je er absoluut vertrouwen in kunt hebben dat de partituur die je in het Nederlands in handen hebt, overeenkomt met de partituur die in welke andere taal ook geschreven is. Als de vertaling ervan afwijkt, dat je weet op welke manier het er dan van afwijkt. Wat bij een historisch stuk vaak gebeurt; je bewerkt het naar een bepaalde richting, maar dan moet je wel precies weten wat die richting is en je moet weten wat de discrepantie is tussen toen en nu. Dan kom je in sociologisch, historisch, cultureel onderzoek terecht. Dat vind ik heel erg leuk. Overigens heb ik wel gemerkt dat ik uiteindelijk niet dat hele veld overzie. Franse klassiekers bijvoorbeeld, daar weet ik echt minder van. Ik had tot dit voorjaar ook nooit een Ibsen gedaan, ik had daar altijd wat weerstand tegen. Ik dacht: als ik me er wat meer in verdiep, gaat dat misschien over. Maar dat is inderdaad niet mijn auteur; dat gaat me toch ontzettend irriteren en vervelen. Niet waar het over gaat, maar de vorm die het heeft. Daartegenover staan weer schrijvers waar ik echt veel van weet: Shakespeare en schrijvers uit de Duitse Romantiek: Von Kleist, Hölderlin, Goethe. Van een aantal andere periodes weet ik minder, daar moet je dan weer induiken.

Het zijn als het ware allemaal verschillende rollen die je als dramaturg kunt vervullen?

Ja. Ik word soms gevraagd bij een productie die al heel ver onderweg is en dan is het dus echt met de hamer en de nijptang zorgen dat die tafel recht komt te staan en niet meer wiebelt. Maar er zijn ook projecten, waarbij iemand zegt: ik zou wel eens dit of dat willen; je gaat dan met iemand praten en er ontstaat iets wat daarvoor helemaal niet bestond en waarin je een medemaker bent. Op een gegeven moment in het proces ga je dan weer de dramaturgenrol spelen: ok, waar waren we mee bezig, er staat nu dat, volgens mij zou het zo en als we dit willen, dan dit en als we dat willen, dan dat en misschien is dit dan wél mogelijk, en dat niet. Dan ben je bezig met de constructie die gaande is.

Wat zijn momenten waarop je echt ingrijpt?

Bij die momenten waarbij je steeds denkt: ik zie steeds dit, wat betekent dat nou? Is dit nou bewust, is dit een bewust teken? Wat ook een heel belangrijke vraag is, is of iets werkt. Het kan nog zo mooi zijn in je hoofd of op papier, maar krijg je het mee, snap je het, klopt het? Vaak is het een kwestie van kill your darlings. Er wordt bijvoorbeeld iets gezegd in de voorstelling en je denkt: dit is toch al gedaan, dit weet ik toch al? Zegt de regisseur: ja, maar dit is zo'n mooi moment. Nou, één van de twee momenten moet weg. Hou dan het mooiste, adviseer ik dan. Ja maar, zegt de regisseur dan weer, hier is het nodig voor de structuur of voor het exposé en daar wil ik het niet weg. Dan zie je dus dat er een dood moment in de voorstelling komt, je weet ook waarom. Op een gegeven moment móet daar iets gebeuren. Vaak gebeurt dat dan pas als er publiek bijkomt en het publiek dat dode moment opmerkt; dan mag het alsnog verdwijnen. Bij voorstellingen die acteurs zelf maken, komt het regelmatig voor dat er meer dan één einde is. Eerst gebeurt er dit, dan is het ook leuk om dit te doen, en ook nog leuk om dat te doen. Dat is killing. Je weet op een gegeven moment niet meer wanneer het stuk afgelopen is, het wordt langzaam donker, het zaallicht gaat langzaam aan, een enkeling begint te klappen. Dan ben je dus fout.

Gerardjan Rijnders zegt nooit veel tijdens repetities. Hoe communiceer jij met hem?

Tussen ons tweeën ligt dat anders. Dat ligt anders dan in het repetitielokaal; daar is het belangrijk dat de acteur een manier vindt om te doen wat hij in de voorstelling moet doen. De hele dynamiek is daar op gericht. Een acteur gaat echt niet beter spelen als hij lange analytische verhalen over zich heen krijgt, integendeel. Gerardjan is heel goed in het spaarzaam

aanwijzingen geven over hoe iemand moet spelen. Of hij is heel goed in het opwerpen van obstakels, waardoor een acteur bezig is met het obstakel en niet meer met hoe hij moet spelen. Gerardjan laat acteurs op hun eigen manier in zijn voorstelling staan. Daarom werken acteurs ook zo graag met hem. Omdat ze weten dat ze van A naar Z komen, hoe dan ook. Niet dat ze halverwege een ravijn zien en geen idee hebben hoe ze naar de andere kant moeten komen. Wat vaak gebeurt. Gerardjan is ongelooflijk geconcentreerd op de acteurs. Hij zal nooit ongeïnteresseerd of gapend achter de regietafel zitten. Regisseurs kunnen echt vreselijk zijn; ze kunnen acteurs verwijten dat de scène niet lukt. Dat doet hij allemaal niet. Hij doet zijn werk, en zijn werk is onder meer om het voor de acteurs mogelijk te maken om hun werk te doen. En daarbij heeft hij in zijn achterhoofd dat hij een verhaal te vertellen heeft en ook een manier waarop hij dat verhaal te vertellen heeft. En die manier, daarover zijn wij het van tevoren eens. En ook welk verhaal er verteld wordt. Soms is het nog niet helemaal duidelijk welk verhaal er verteld wordt, maar weten we wel heel zeker welk verhaal er niet verteld wordt. Datgene wat het moet worden kan nog allerlei vormen krijgen. Maar de valkuilen, dat wat het niet moet worden, die hebben we wel altijd uitgesproken.

We praten heel veel en we zien elkaar ook vaak, ook als we niet aan het werk zijn. We hebben natuurlijk allerlei stadia in onze werkverhouding meegemaakt. De totale opwindning van een gezelschapje gaan leiden, dat vergaat je na 20 jaar wel. Het is nu moeilijker om je enthousiasme gaande te houden. Ook onze persoonlijke verhouding heeft allerlei verschillende stadia doorgemaakt. Maar ik vind het echt bijzonder dat dat al zo lang duurt en ook voorlopig nog niet ophoudt.

Gerardjan Rijnders heeft een aantal montagevoorstellingen gemaakt. Hoe is dan jouw rol als dramaturg daarbij?

Ik heb een aantal van zijn montagevoorstellingen niet met hem gedaan, die heeft hij gemaakt met Mira Rafalowicz. Het verschilt in zoverre, dat het soms, afhankelijk van de voorbereiding, moeilijker is om op een gelijkwaardige manier onze rollen in te nemen. De voorstelling zit in zijn hoofd en hij kan daar dan heel slecht over communiceren. Het is dan moeilijk in te schatten waar we precies zitten in het proces en waar het proces naartoe gaat. We komen er ook niet altijd uit. De voorstelling 'Stalker' bijvoorbeeld, bleef een soort geheimtaal spreken voor het publiek, hoewel het stuk bij de herneming wel helderder was geworden. Bij 'Snaren' is het wel goed gelukt, terwijl dat een heel moeilijk onderwerp had, ingewikkeld om dat in een heldere theatraliteit te vangen. 'Stalker' ging over de vraag hoe een kunstenaar zijn kunst maakt. Waar komt die 'drang' vandaan, waarom maakt hij kunst? Een thema dat ook al in 'Dark Lady' zat, een voorstelling die vrij slecht ontvangen is, maar die ik wél geslaagd vond. Bij 'Snaren' hebben we heel bewust en heel hard gewerkt aan het concretiseren van het abstracte gegeven, namelijk de vraag hoe het heeal is ontstaan. Ook al was het nog vaag en hing het in Gerardjan zijn hoofd, we probeerden steeds vanuit die abstractie naar het concrete te gaan: wat gebeurt er op het toneel, wie is het dan, wat is het voor verhouding? We probeerden steeds de abstractie van het onderwerp te vangen in hele concrete menselijke verhoudingen op het toneel. En dat is bij die voorstelling heel goed gelukt, vind ik. Hij werd ook heel goed verstaan door het publiek. Terwijl het onderwerp het meest ingewikkeld was van die drie voorstellingen. Zo ontwikkel je in de samenwerking een steeds verdergaande manier om het over steeds ingewikkelder dingen te hebben, waarbij je toch het publiek niet verliest, maar ze daarentegen verleidt mee te gaan.

Is bij een montagevoorstelling de montage van tevoren uitgedacht?

Nee, dat begint met alleen een stapeltje tekst. Daarin verschilt de ene montagevoorstelling ook weer van de andere. 'Snaren' is wel een montagevoorstelling, we hebben wel geschoven met tekst, maar de voorstelling kent wel een verloop van A naar Z. Terwijl we bij een voorstelling als 'Ballet' echt zijn begonnen met alleen maar een stapel teksten, wat je ook duidelijk terugziet in fragmentarische opbouw van de voorstelling.

Bepalen jullie samen welke tekst op welke plaats in de montage komt?

Ook de acteurs bepalen dat. De acteurs zijn ongelooflijk belangrijke medewerkers in de montagevoorstellingen, vanwege het materiaal waarmee ze komen of hun manier om iets te doen, het meedenken van waar het over gaat. Toneelgroep Amsterdam was een echt ensemble, mensen namen met veel enthousiasme ook inhoudelijk hun plek in in het hele maakproces. Het zijn allemaal slimme, toegewijde, getalenteerde mensen. Het zou ook zonde zijn om ze alleen maar als speler te benaderen.

Naast productiedramaturgie heb je ook veel vertalingen gemaakt.

Ik ben meteen in het begin van mijn carrière als dramaturg ook toneel gaan vertalen en ik vind nu, meer dan 25 vertalingen later, dat het me een grote voorsprong geeft bij het 'doorzien' van teksten. Ik bedoel daarmee dat een vertaling bijna de beste voorbereiding is op een productiedramaturgie. De vertaler is gedwongen om zich dezelfde vragen te stellen die de auteur zich ook heeft gesteld en komt in overeenkomstige problemen terecht. Navraag bij levende auteurs heeft mij ervan overtuigd dat waar de auteur vast heeft gezeten, de vertaler/vertaling ook vast komt te zitten. En omgekeerd, waar de schrijver vleugels kreeg, krijgt de vertaler/vertaling dat ook. Als je vertaalt zie je tegelijkertijd de tekst, het stuk en een röntgenfoto ervan: het skelet, de structuur, de verbanden.

Zijn er bepaalde boeken of naslagwerken die je vaak gebruikt?

Geen algemene eigenlijk. Ik gebruik woordenboeken, encyclopedieën, deelencyclopedieën, biografisch materiaal en heel veel internet ook. Ik heb wel boeken die een tijd lang een wezenlijke bron van inspiratie vormen. Bijvoorbeeld de dagboeken van videokunstenaar Bill Viola, de brieven van Mozart, dat soort dingen. Of boeken die gaan over het heelal of over het ontstaan van taal. Ik zoek het altijd meer daarin. Er zijn geen vakboeken die ik opensla om te weten hoe een stuk in elkaar steekt.

Ik herlees vaak het boek van Ted Hughes over Shakespeaere, 'Shakespeare and the Goddess of Complete Being'. Iedereen zegt dat het een belachelijk chaotisch boek is, ze snappen niet wat ik daarin zie. Behalve Gerardjan, die vindt het ook een geweldig boek.

Bewaar je materiaal van een werkproces, houd je dossiers bij?

No way. Ik vind het al mooi als ik dingen bewaard heb. Dat zijn dan losse blaadjes en velletjes, een brief hier, aantekeningen daar. Ik heb veel correspondentie met Gerardjan, maar dat zijn persoonlijke brieven die ook altijd gaan over dingen waar we aan werken. Ik heb jaren van die zwarte boekjes gebruikt waarin ik alles opschreef wat ik tegenkwam. Heel chaotisch, daar word je geen wijs uit als je dat leest. Ik maak ook zelden dramaturgische dossiers om aan acteurs te geven. Ik heb ook nergens foto's van - daar kijk ik toch nooit naar. Ik houd niet zo van terugkijken, ik word altijd erg benauwd door de hoeveelheid materieel verleden. Wat heel oneerlijk is, want ik ben een ontzettende biografieënlezer. Heel paradoxaal. Een werkproces is ook niet altijd even mooi afgerond. Bij ons liggen plannen soms heel lang. Je wilt al jaren iets doen en ineens kan het gerealiseerd worden en ga je het doen. Dat is dan niet het begin van het werkproces, want dat heeft al tien jaar eerder plaatsgevonden.

C Uitspraken over dramaturgie***In wat je vertelt klinkt door dat jij een dramaturg nadrukkelijk als maker ziet.***

Ja. Ik zie mezelf als medemaker. Er zijn natuurlijk heel veel gradaties in dramaturgie. Je hebt mensen die het meer vanuit een wetenschappelijke hoek benaderen, er zijn ook mensen die zich heel erg in de organisatie inzetten, of in de politiek. Terwijl ik veel meer vanuit de artistieke kant kom, daar ook altijd op teruggrijp en dus ook altijd wil blijven schrijven. Dat is een ander temperament. Ik weet niet of je dan in het maakproces een andere plek inneemt. Het is altijd heel

moeilijk vind ik, voor een dramaturg, om een beeld te krijgen van hoe een andere dramaturg werkt.

Wat is volgens jou dramaturgie?

Wat een dramaturg onderscheidt van een 'niet-dramaturg', waaronder ik iemand versta die in het theater werkt en programma's kan schrijven en dergelijke, is 'de Blik', zoals ik dat noem. Dat heb ik ook niet van mezelf, maar van een regisseur met wie ik gewerkt heb. Het betekent dat je in staat bent om te zien wat er in een proces gebeurt, dat je kijkt naar een repetitie of doorloop en dat je kunt inschatten wat voor stadium in het proces dat is en dat je het vermogen hebt daarin in te grijpen. Dat is ingewikkeld want dat ligt per productie anders, je eigen plek in een productie is anders.

De mensen met wie ik het meeste werk zijn ook zeer verschillend: Gerardjan Rijnders, Ivo van Hove en Pierre Audi. Dat zijn enorm uiteenlopende mensen, met sterke artistieke persoonlijkheden. Ik denk wel eens: ben ik zo niet-bestaand dat ik met al die uiteenlopende types kan werken, of ben ik zo bestaand dat ik tegenover iedereen die andere plek kan innemen? Ik hoop natuurlijk, en denk ook eigenlijk, dat het het laatste is. Anders zouden mensen van dat kaliber mij niet opzoeken om met hen te werken. Die mensen hebben geen deurmat nodig en ook geen boksbal; die hebben iemand nodig die terugslaat, en hard. Dat klinkt meteen alsof er strijd is... Belangrijke regisseurs zijn natuurlijk nooit echt makkelijke of uitgebalanceerde mensen. Het moet altijd ergens vandaan komen, ergens waar het niet helemaal spoort. Als het allemaal spoorde maakte niemand meer kunst. Je houdt het ook geen 25 jaar vol als je het allemaal netjes op een rijtje hebt. Er zijn regisseurs die tot mijn verbazing een voorstelling helemaal van tevoren uitdenken en de mise-en-scène uitschrijven. Ze gebruiken dan de repetitietijd om te zorgen dat de acteurs de mise-en-scène en manier van spreken precies zo doen. Ik vraag me altijd af hoe ze het nog opbrengen om het repetitielokaal in te gaan. Als ik eenmaal iets bedacht heb, is de lol er voor mij een beetje af. Ik ben ook dolblij dat ik geen regisseur ben, want ik kan gewoon weglopen. Ergens halverwege dat maakproces, wanneer we wel ongeveer zien waar het naar toe gaat, dan is de opwindning er wel af en denk ik: ga jij maar lekker met die acteurs rommelen, ik kom volgende week wel weer eens kijken.

Regisseurs werken vaak ook heel verschillend. Ivo van Hove bijvoorbeeld zet zichzelf enorm onder tijdsdruk. Daar ontleent hij zelf een spanning aan die hij ook overbrengt op zijn acteurs. Het is een soort hogedrukpan waar ze met zijn allen in zitten. Vaak hebben ze maar twee doorlopen gehad als ze de eerste try-out doen. Zo werkt Gerardjan absoluut niet, dat is doorlopen en nog eens doorlopen. Gerardjan hecht er heel erg aan dat het proces rustig verloopt voor de acteurs. Daaruit bestaat ook een deel van hun zekerheid. En dan kan er nog steeds van alles misgaan: er kunnen technische problemen zijn, je kunt in tijdnood raken. Ik gedij zelf helemaal niet bij paniek creëren om een extra spanning te creëren. Maar ik zie dat Ivo daar bijvoorbeeld heel erg bij gedijt. En sommige acteurs ook.

Je gebruikte net het woord 'ingrijpen'. Dat betekent dat je echt iets verandert. Terwijl er ook dramaturgen zijn die meer beschrijvend te werk gaan, proberen te benoemen wat ze zien. Waarbij de regisseur kijkt wat hij daarmee doet.

In laatste instantie is dat bij mij ook. Het moet altijd duidelijk zijn: er is één persoon in de voorstelling die kiest, en dat is de regisseur. Anders wordt het een bende. Tenzij je in een collectief werkt, zoals bij voorbeeld bij 't Barre Land. Maar als ik echt vind dat er iets niet klopt aan een voorstelling, dan ga ik er vanuit dat dat belangrijk is binnen het maakproces. Dat we echt een serieus probleem hebben. Zolang het niet zo is dat ik altijd gelijk heb, of altijd ongelijk, kan dat heel vruchtbaar zijn; zolang je in dat proces vertrouwen in elkaar hebt, dat je blijft weten dat het gaat over datgene wat je aan het maken bent, en niet over je persoonlijke manipulaties of machtsspelletjes. Het moet inderdaad een geven en nemen zijn, anders wordt het werk ook oninteressant.

Zijn er bepaalde voorstellingen die belangrijk zijn geweest voor jouw ontwikkeling als dramaturg?

Ik moet denken aan een voorstelling die de Wooster Group maakte bij Zuidelijk Toneel Globe. Ik was daar niet heel nauw bij betrokken, maar hun manier van werken vond ik heel inspirerend. Het was een bevrijding, om te zien dat het voor hen vanzelfsprekend was dat je uit een verhaal kunt stappen, uit een verhaallijn kunt stappen. Dat je een toneelwerkelijkheid kunt creëren die alleen maar op toneel bestaat, waarvan volstrekt duidelijk is dat die nergens anders bestaat. Dat heeft voor mij heel veel betekend.

De eerste keer dat we met dansers werkten was ook een bijzondere ervaring. We maakten een hele grote voorstelling bij Het Nationale Ballet. Er was een enorm verschil tussen dansers en acteurs. Als je tegen een acteur zegt: je komt op van links, dan vraagt hij waarom, waar kom ik vandaan en waar ga ik naar toe? Voor een danser is het volstrekt helder: die komt op van links, die komt uit de coulissen en zal wel weer een keer in de coulissen verdwijnen.

Ik heb heel veel geleerd van het werken met muziek. Dingen die buiten het directe toneel vallen hebben me vaak heel erg geïnspireerd. Verder leer je ook veel van de allereerste keer dat je dingen doet. De eerste keer dat je naar een auteur stapt en zegt: sorry, maar uit dat script moet de helft uit. De allereerste keer dat je een echt grotezaalvoorstelling maakt, dat je denkt: het staat er, het gaat door. Je leert natuurlijk ook van dingen die finaal fout lopen. Je leert van alles, van elke voorstelling. Ik beschouw het niet als iets dat ik kan, en dat een bepaald niveau heeft. Ik beschouw het als een doorgaande lijn die steeds weer verandert, waar steeds weer nieuwe dingen in te pas komen, waar steeds weer nieuwe onderwerpen worden aangesneden. Het is ook heel leuk af te weten van iets waarvan je eerste helemaal niks afwist, omdat toevallig de voorstelling erover gaat. Ik probeer de neiging om alles onder controle te willen hebben in mezelf te bestrijden. Het reageren op wat er op je weg komt, heeft daar voor mij wel veel mee te maken. Maar het heeft ook te maken met pure nieuwsgierigheid, met de gedachte dat er misschien wel heel interessante dingen zijn waar je nog helemaal niets van afweet. Ik hoop nog mee te maken dat de jonge generatie theatermakers het toneelbestel een heel nieuwe richting geeft. De echte vernieuwingen komen natuurlijk niet meer van onze generatie. Maar dat betekent niet dat we geen nieuwe dingen bij te dragen hebben. Of ons mee kunnen ontwikkelen in een nieuwe richting als die eraan komt. Wij zijn toch van de generatie die heeft gedacht dat we absoluut het wiel opnieuw uit moesten vinden. Dat is anders dan de generatie voor en na ons, die veel meer uitgaan van een grote stroom waar zij hun plaats innemen. Zo iemand als Hans Croiset vertegenwoordigt in feite een 19e eeuwse kunstideaal, kan dat ook op een hoog niveau vertegenwoordigen. Ivo van Hove doet dat denk ik op een bepaalde manier ook. Hij vernieuwt, maar vernieuwt vanuit een traditie. Terwijl onze generatie zich niet meer kon vinden in wat er was en is gaan kijken naar wat er dan moest komen. Dan heb je per definitie een a-klassieke insteek. Dat betekent misschien dat je werk weer snel verdwijnt, maar ook dat altijd alles anders kan en dat het zich weer op een andere manier kan gaan ontwikkelen. Dat is, op het puur individuele vlak waar ik mijn inspiratie vandaan haal, heel kostbaar.

Soms ontstaat de vraag naar het 'nut' van de dramaturg. Waarin onderscheidt de dramaturg zich van andere mensen die hun reactie op een doorloop of repetitie geven? Waarom niet de buurman gevraagd om die reactie te geven?

Een voorstelling kan al zo ver gevorderd zijn dat je ook niet meer zo nodig bent, dat het net zo nuttig is om iemand van buitenaf te horen. Aan de andere kant is mijn ervaring dat het stadium waarin iedereen iets te zeggen heeft over de voorstelling, een voorstelling ook heel kwetsbaar maakt. De acteurs krijgen in het café van iedereen hun ideale voorstelling voorgeschoteld. Dan moeten de mensen die verantwoordelijk zijn voor de voorstelling, de regisseur, de dramaturg, de ontwerpers - het artistieke team - de gelederen juist heel erg sluiten, en één geluid naar voren brengen.

Er zijn veel dramaturgen die zeggen dat ze zichzelf als de eerste toeschouwer beschouwen. Zelf voel ik me vaak meer in het proces staan dan dat ik de eerste toeschouwer ben. Ik stel mezelf wel vaak op als een toeschouwer, maar dan meer vanuit de positie binnen dat werkproces.

Wat je ook moet leren is het verschil in je verhouding met het artistieke team en met de acteurs. Acteurs denken vaak dat een dramaturg niet nuttig is, omdat een dramaturg er niet voor hen is.

Jij communiceert niet direct met de acteurs?

Dat doe ik wel, maar dat komt omdat ik heel veel met bepaalde acteurs gewerkt heb, daar heb je een verhouding mee. Maar ik ben er in de eerste plaats voor de regisseur. Als ik nuttig ben voor een acteur is dat voor mij en de acteur mooi meegenomen. Maar dat is niet mijn eerste verantwoordelijkheid. Het is natuurlijk wel zo dat als je een acteur de mist in ziet gaan, je samen met de regisseur uitwegen zoekt die je aan de acteur mee kan geven. Maar dat moet wel via de regisseur gaan. Anders krijgt de acteur het gevoel dat hij iedereen over zich heen krijgt. Acteurs zeggen dat ik één van de weinigen dramaturgen ben die hun bij hun rollen kan helpen, bij het spelen kan helpen. Dan zeg ik dat ik dat heel leuk vind, ik ben er blij mee, maar daar ben ik niet voor. Dat probeer ik wel duidelijk te maken.

Soms zien acteurs de dramaturg als een bedreiging. Angst voor intellectualisme is in heel Nederland een graag gekocht goed. Bij acteurs is dat ook zo, sommigen zijn bang om dom gevonden te worden. Nu loop ik daar niet meer zo tegenaan, meestal zijn acteurs blij als ik kom. Dat is de positie die ik heb gekregen, bewerkstelligd. Maar die angst bestaat natuurlijk wel.

D Dramaturgie in opera

Je hebt als dramaturg ook aan opera's meegewerkt?

De laatste twaalf jaar heb ik opera er helemaal bij ontwikkeld, ik doe nu veel operadramaturgie. Dat is geweldig leuk. Het is qua theater ongelooflijk opwindend, omdat het zo ingewikkeld is, vanwege die muziek die altijd maar doorgaat. Qua theater word je op een bepaalde manier klemgezet, maar op een bepaalde manier geeft het je ook een geweldige vrijheid. Juist omdat die muziek er is. Die muziek is zo bepalend, dat je boven op die muziek beelden kunt zetten die ver lijken verwijderd van die muziek, maar die associatief heel sterk werken. Ik vind dat geweldig, dramaturgisch heel opwindend, omdat het zo gecompliceerd is.

Opera heeft per definitie niets met realisme te maken. Bij toneel moet je je altijd ontworstelen aan realisme. Realisme in opera bestaat niet. Dus daar hoeft je je ook niet meer druk over te maken. Dat maakt het interessant. Het is de meest extreme vorm van theater die er is. Alles is hevig, de muziek, de stem, het zingen. Ook dingen die niet-hevig zijn; dan moet je een beeld zoeken om de niet-hevigheid van de situatie te laten zien. Ik vind het heel spannend om daar aan te werken en na te denken over wat de mogelijkheden zijn.

Ik probeer altijd te bedenken: waarom zingt iemand? Dat is een interessant begin en een vraag die heel weinig gesteld wordt. Waarom wordt de mededeling zingend gedaan? Het is toch nodig om daar een antwoord op te vinden. Want dan versterk je de theaterkant van het geheel, als je dat echt goed weet. Als je weet waarom je die opera op die manier doet.

Kan dat antwoord altijd binnen het verhaal van de opera worden gevonden?

Echte operamensen lachen als je deze vraag stelt. Het is een opera, dus je zingt. Maar dat is niet zo. Er kunnen verschillende antwoorden mogelijk zijn. Dat kan psychologisch zijn. Het kan ook een structuurkwestie zijn. Maar het is een goed startpunt. Het is een goede manier om te beginnen na te denken over 'hoezo die opera, nu?'. Het is precies dezelfde vraag die je bij een toneelvoorstelling ook moet stellen. Waarom, waarom dit, waarom dit nu, waarom dit nu hier, waarom dit hier nu zo?

E Verhouding opleiding-praktijk

Wat moet iemand doen of weten om een goede dramaturg te worden?

Ik denk dat er een aantal mogelijkheden zijn, waarbij er altijd een component moet zijn van zelf op de vloer werken of gewerkt hebben. Hetzij als acteur, hetzij op het praktische vlak als productie leider of regieassistent. Het is belangrijk dat je leert wat het is om in zo'n maakproces te zitten. Dat ontbreekt naar mijn idee in de studie Theaterwetenschap. Mensen werken daar met een theoretisch kader. Mijn ervaring is dat mensen vaak schrikken als de praktijk niet blijkt te voldoen aan het theoretisch kader. Ze keuren dan de praktijk af, omdat ze niet de werktuigen in handen hebben om te kijken wat het precies is, wat de praktijk is en hoe ze daar - ondanks het feit dat het niet overeenkomt met de theorie - een plek in kunnen innemen. En zonder die werktuigen is dat heel moeilijk.

Wat je echt moet leren ontwikkelen is de vaardigheid om te zien dat iets een stadium is en geen eindproduct. Je moet de weg leren beoordelen die naar het stadium is afgelegd en de weg die mogelijk op dat stadium volgt. Je moet een tijdpad leren zien in een voorstelling. Bij de ene regisseur staat er na twee weken iets waarvan je kan vermoeden dat dat op de één of andere manier naar het eindresultaat verwijst, bij de andere regisseur duurt het tot drie dagen voor de eerste try-out voordat de dingen bij elkaar komen. Ook een acteur kan heel snel werken of heel langzaam werken. Hij kan ontzettend aanrommelen maar uiteindelijk zelf kiezen hoe het moet worden of hij kan ontzettend aanrommelen en heeft uiteindelijk hulp nodig bij het kiezen. Het leren beoordelen van al die dingen leer je in de praktijk.

Is een theoretisch kader totaal onbruikbaar in de praktijk?

De theorie moet je zowel vasthouden als loslaten. Kennis van structuren, repertoirekennis, kennis van de verschillende niveaus waarop een voorstelling tekens geeft, kan je enorm helpen, mits het geen keurslijf wordt. Mits je niet denkt dat het ook zo moet. Die kennis moet je vasthouden, tegelijkertijd moet je leren dat de praktijk zijn eigen dynamiek heeft en dat ook respecteren. En daar ook in durven ingrijpen. Maar daarvoor heb je het vertrouwen nodig van de mensen met wie je werkt. Een dramaturg is niets zonder het vertrouwen van de regisseur. Dat gezag of vertrouwen moet je krijgen, veroveren.

Wat ik zelf altijd een ingewikkeld punt vind is dat in een voorstelling uiteindelijk alles dramaturgie is. Het decor is dramaturgie, de kleding is dramaturgie, regie is dramaturgie, alles is dramaturgie. Wat het soms heel moeilijk maakt om je plek af te bakenen. Dat kan per voorstelling of per artistiek team erg verschillen. Als een decorontwerper of regisseur zijn werk afschermt, is dat lastig. De oeverloosheid van het werk maakt je kwetsbaar. Alles wat misgaat kan ook jouw schuld zijn. Bij jonge onervaren regisseurs moet je daarvoor uitkijken. Een zwakke regisseur kan zich achter mij gaan verschuilen. Dan bestaat de kans dat je zelf gaat regisseren en daar was je niet voor binnengekomen. Of hij wijst naar jou, geeft jou de verantwoordelijkheid. Dan ben je de bul, dat moet je ook niet worden. Al die varianten zijn er. Maar dat geldt ook voor andere mensen in het productieproces: de acteur die niet uit zijn rol komt of de regisseur die zijn dag niet heeft. Het blijft mensenwerk en iedereen zit er met zijn kwetsbaarheid in. Sommige dramaturgen voelen zich tekort gedaan door de praktijk, die wijzen bijvoorbeeld naar onwillige acteurs ter verklaring van een probleem. Ik hoed me ervoor op die manier te denken. We zitten er allemaal met onze eigen kwetsbaarheid in en het is je eigen verantwoordelijkheid dat je daarmee dealt, dat je daarin een positie inneemt.

Dat leer je alleen maar in de praktijk.

Absoluut.

Maar zijn er ook dingen die in een studie Theaterwetenschap nadrukkelijker aan de orde zouden kunnen komen?

Ja, het je bewust worden van dit soort problemen. Dat gebeurt veel te weinig. Het is toch te gek dat mensen van zo'n opleiding komen en echt met hun oren staan te klapperen in een productieproces. Dat kan niet, daar moet meer aan gedaan worden. Het probleem is natuurlijk dat de praktijkdocenten hun werk binnen de universiteit hebben gezocht en daarom niet heel veel ervaring hebben met het werken in de praktijk. Ze missen een bepaalde praktijkkennis. De universiteit zou veel opener moeten zijn, er zou veel meer gelegenheid moeten zijn om mensen vanuit de praktijk naar de universiteit te halen. Dat heeft ook met de organisatie binnen de universiteit te maken. Wat dat betreft zou je in een masteropleiding een cursus toegepaste dramaturgie bij een hbo-opleiding moeten doen.

Praktijkdramaturgen doen er zelf ook veel te weinig aan om hun werk goed te vertegenwoordigen, in de HBO-raad en al die plekken die daarvoor zijn. Ik doe daar zelf ook veel te weinig aan. Ik schrijf in mijn vrije tijd liever een leuk libretto.

Jij publiceert niet veel over dramaturgie, in vergelijking tot Marianne van Kerkhoven. Waarom niet?

Als ik tijd neem om te schrijven, produceer ik liever iets aan de artistieke kant. Af en toe denk ik wel dat ik over dramaturgie zou moeten schrijven. Maar dat 'moeten' geeft al aan dat ik uit mezelf niet die neiging heb. Ik heb ook een heel inductieve manier van werken. Het is niet zo dat ik 's avonds analyseer wat ik overdag gedaan heb in repetities en dat opschrijf. Marianne van Kerkhoven schrijft vanuit het reflecteren op de wereld om haar heen, die wereld trekt ze naar zich toe. Als ik schrijf, schrijf ik een libretto of een toneelstuk. Mijn schrijven wil juist terug, de wereld in.

Je moet op een gegeven moment ook vrede zien te hebben met wat je wél doet, en niet alleen de fout zien in wat je niet doet. Ik heb heel lang gedacht dat ik wel over dramaturgie zou moeten publiceren. Daar begin ik net een beetje van af te raken. Wat je doet, doe je. Ik heb natuurlijk wel heel erg veel geschreven. We hebben bij Toneelgroep Amsterdam jaren lang een magazine gehad, waar je op een begrijpelijke manier over ingewikkelde dingen schrijft. Ik weet niet hoeveel programmaboekjes ik in mijn leven heb geschreven. Jammer genoeg begint dat in onbruik te raken en daarom denk ik nú inderdaad wel eens dat het misschien tijd wordt om over stukken en voorstellingen te schrijven. Iedereen krimpt die informatie in; leuk publiciteitsmateriaal is tegenwoordig een flyer met een vette foto en heel weinig tekst. Terwijl over veel voorstellingen werkelijk veel meer te zeggen valt dan dat. Al zet je het maar op de website, dan is het materiaal er in elk geval. Op dit moment geldt bij Toneelgroep Amsterdam bij voorbeeld voor het programma een maximum van 500 woorden per voorstelling. Op de website staat ook niet veel meer dan dat. Bij ingewikkelde stukken of stukken met een lange voorgeschiedenis vind ik dat erg mager. Zonde om alles te reduceren tot 'als het publiek maar in de zaal zit' en als het maar leuk en lekker is. Terwijl er best behoefte is aan die informatie.

Janine Brogt in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper), Amsterdam, juni 2003