

Kaspar-in-progress

Een gesprek met Eric Langendoen over het maakproces van Kaspar van de Waterlanders

In mei 2006 ging Kaspar van het Wageningse kunstenaarscollectief de Waterlanders in première. De voorstelling werd gemaakt bij Generale Oost in Arnhem en werd gespeeld in een voormalig kortsluitingslaboratorium op het Kema-terrein in Arnhem. Uitgangspunten voor deze voorstelling waren de theatertekst Kaspar van Peter Handke en onderzoek naar de historische Kaspar Hauser, een jongen die zo'n 11 jaar (over het precieze aantal jaren verschillen de meningen) zat opgesloten in een donker hol, zonder opvoeding, zonder taal. Al bijna volwassen krijgt Kaspar alsnog zijn opvoeding, en met het gereedschap van de taal wordt de wereld van Kaspar steeds groter.

Gedurende de voorstelling worden de bezoekers rondgeleid door het gebouw, soms in kleine groepjes, dan weer als gehele groep. Op verschillende locaties is het publiek getuige van de ontwikkeling van Kaspar en zijn zoektocht naar kennis. Tegelijkertijd zien we hoe Kaspars opvoeders proberen het 'experiment' in goede banen te leiden en indirect, hoe een onaangepast subject wordt gedwongen zich te voegen naar het keurslijf van macht, moraal en maatschappij.

Het hierna volgende interview met Eric Langendoen is gehouden in het kader van het Lectoraat Theatrale Maakprocessen (HKU, faculteit theater). Eric Langendoen is één van de initiatiefnemers van de Waterlanders. Hij studeerde in 1998 aan de HKU af als theatervormgever. Zoals de naam van het lectoraat al doet vermoeden staat het maakproces van een voorstelling centraal. Daarom staat in het interview dat proces voorop: hoe is het werkproces verlopen, wat is daarbij kenmerkend voor beeldend locatietheater, hoe beïnvloedt de collectieve werkwijze van de Waterlanders dat proces, hoe worden besluiten genomen, op welke momenten (en waardoor) ontstaat dramaturgie? Dit zijn onderwerpen die in het gesprek dan ook nadrukkelijk aan de orde komen.

Het gesprek staat voornamelijk in het teken van de voorstelling Kaspar; daar waar het relevant is blikken we terug op de voorstelling *The Waste Land*, in 2005 gemaakt op Terschelling en gespeeld op het Oerolfestival. Als basis voor die voorstelling werd het gelijknamige gedicht van T.S. Eliot gebruikt.

Positionering in het veld

Hoe typeren jullie jezelf? Maak je beeldend theater, locatietheater?

We maken beeldend locatietheater, op een poëtische manier.

Wat betekent voor jou 'poëtisch'?

Dat we vaak met abstracte teksten werken en teksten vanuit hun muzikaliteit benaderen. Voor *The Waste Land* gebruikten we een gedicht, geen theatertekst. Voor Kaspar hebben we gewerkt met de tekst van Handke. Die tekst is heel repetitief, Handke benadert taal redelijk abstract en dat is wat ons in zo'n tekst aantrekt. Wanneer ik zelf teksten schrijf worden dat ook geen theaterteksten, ik benader de taal dan meer vanuit muzikaliteit.

Wat vind je kenmerkend voor jullie werkwijze?

Dat we vanuit alle disciplines tegelijk werken. De vaste kern van de Waterlanders bestaat uit Remco de Kluzenaar, Erik Woltmeijer en ik. Remco is naast speler ook beeldend kunstenaar en

muzikant. Erik heeft muziektechnologie gestudeerd; hij werkt het meest vanuit muziek maar hij heeft ook beeldende ideeën.

Werk je als collectief?

Ja, we zijn gelijkwaardig. Dat geldt ook voor de andere makers die bij een project betrokken zijn. De groep met wie we deze voorstelling gemaakt hebben bestaat uit Sikko Hoogstra, theatervormgever; Alexander de Vree, theatermaker; Shanti Straub, actrice; Petra Randewijk, muziektechnologie; Sacha Muller, 3e jaars theatermaker HKU (stagiair). We willen graag dat iedereen evenveel vrijheid voelt om input te leveren. Die vrijheid is voor ons een belangrijk motto. Uiteindelijk moeten er wel besluiten genomen worden. Dat is de verantwoordelijkheid van de vaste kern.

Zijn er in het circuit van beeldend locatietheater gezelschappen waarmee je je verwant voelt, of juist helemaal niet?

Zelf ben ik - en Erik ook, weet ik - door theater 'aangeraakt' toen we zo'n 15 jaar geleden Dogtroep zagen, en Alex d'Electricque. Daardoor dachten we: goh, theater kan dus best tof zijn. Er mogen ook rafelige randjes aanzitten, het hoeft niet gelikt, gestroomlijnd en af. Wat ik zelf erg mooi vind is Bewth. Ik zag een voorstelling van Bewth en vond dat heel 'zuiver'. Ze gebruikten in die voorstelling alleen maar dingen van die locatie. Ze hadden wel kostuums gemaakt of uitgezocht, maar die hoorden op de een of andere manier ook op die plek. Het publiek verplaatste zich maar eenmaal, we zaten op twee plekken. Door wat zij deden had je echter het gevoel dat je in de tijd dat je er zat de hele ruimte door was geweest. Dat vond ik geweldig. Het gebouw speelde daar dus ook een hoofdrol.

Julie blijven inderdaad ook dicht bij locatie. Door een handeling uit te voeren, vaak op een ongewone plek in de ruimte, krijgt die ruimte een nieuwe, extra betekenis.

Dat is ook wat we ontdekten hebben: wat wij doen is de plek het verhaal laten mee vertellen.

Maar jullie bereiken dat door wat jullie in de ruimte dóen. Je kiest er met andere woorden niet voor om bijvoorbeeld objecten in die ruimte te plaatsen.

Je kunt ook een installatie te maken, maar wij kiezen daar inderdaad niet voor. Wij willen net genoeg aan het publiek blijven trekken om ze in de vertelling te houden.

Ken je de locatievoorstellingen van Hollandia in de jaren '90? Komt hun benadering van de ruimte overeen met wat de Waterlanders doen?

Ik heb ooit eens De Perzen van Hollandia gezien. Dat speelde zich af in een grote hal en het was ontzettend koud. Zij benaderen de ruimte anders: we zaten op een tribune, terwijl wij het publiek graag meenemen door verschillende ruimtes. Wat wel vergelijkbaar is, is de ervaring. De kou, met zijn allen in die grote hal zijn, dat was ook een gedeelde ervaring. Dat vond ik daar zo leuk aan, dat we daar allemaal zaten te 'ontberen'. De acteurs hadden het nog slechter, die waren nat en koud, ze deden er 20 minuten over om af te gaan. Daardoor komt het dat wat er op de vloer gebeurt je fysiek heel erg raakt. Je leeft mee zoals bij een sportwedstrijd.

Ervaring en gezamenlijkheid, dat streef je ook na in voorstellingen van de Waterlanders?

Ja.

Is het meenemen van het publiek door de ruimte kenmerkend?

Eigenlijk wel. Wij zijn op ontdekkingsstocht en dat gevoel willen we graag delen. Op de locatie van Kaspar zijn er plekken die je niet aan iedereen kan laten zien, maar we zoeken zoveel mogelijk naar waar dat wel kan. We zoeken naar wat je daar maximaal uit kan halen, aan verschillende ruimtes en verschillende perspectieven.

Wat bedoel je in dit geval met verschillende perspectieven?

De hal bijvoorbeeld, waar een deel van Kaspar zich afspeelt. Die hal is zo groot en zo enorm, daar kan je van alles mee doen. Maar juist om die hal zijn meerwaarde te laten krijgen sturen we het publiek bewust ook door kleine, smalle ruimtes. Wanneer je uiteindelijk de laatste keer in die hal komt en deze in zijn geheel ziet wordt dat ruimtegevoel daardoor nog eens extra ervaren.

De ruimte moet dus een meerwaarde krijgen. Heb je criteria daarvoor? Wanneer krijgt iets een meerwaarde?

Wanneer een ruimte niet alleen maar die plek is, maar tegelijkertijd een soort lens of venster wordt voor je verhaal. Dat kun je op verschillende manieren bereiken, via licht of geluid of door de plaats waar het publiek en de speler zich bevinden.

Dit is het gedroomde theater van de Waterlanders: theater als een sportwedstrijd, als een gedeelde ervaring. Theater met rafelige randjes, maar zuiver in de benadering van de locatie: de locatie blijft als zodanig zichtbaar en tegelijkertijd zijn er ingrepen in de ruimte waardoor die ruimte een venster wordt op het verhaal en zo mede-verteller wordt. Theater als zoektocht. Laten we eens kijken hoe de zoektocht naar Kaspar is verlopen.

Het maakproces van Kaspar***Waar is het proces begonnen? Begon dat met een idee, of met een tekst?***

We hebben eerst de tekst van Handke gevonden. We vonden het interessant wat hij met taal doet, hoewel we ook veel dingen verouderd vonden. Dat stuk is geschreven voor schouwburgen, en wij vroegen ons af: hoe ga je daarmee om op locatie? Daarna ontdekten we de historische figuur Kaspar. We zijn daarover gaan lezen en vonden dat veel interessanter. We hebben dus niet vanuit één tekst gewerkt, er kwam al snel meer materiaal bij. Maar we hebben wel vastgehouden aan een opvatting over taal die we naar aanleiding van Handkes tekst formuleerden: met taal wordt een wereldbeeld op je overgebracht door je opvoeders en daarmee ook enorm veel waardeoordelen over wat goed en mooi en waar en echt is. Dat vonden we een fascinerend idee.

Vertrekken jullie altijd vanuit tekst?

Niet altijd. Maar aangezien we vorig jaar nog onbekend waren en we niet zomaar konden aankomen met "hallo geef ons een ruimte en we doen er wat leuks mee" lag de keuze voor een vaste tekst voor de hand. We hebben ook wel voorstellingen gemaakt die puur vertrekken vanuit de kwaliteiten van de ruimte zelf, waarbij je gaandeweg ontdekt dat er een verhaal in zit. Maar het klopt, *The Waste Land* en *Kaspar* zijn gebaseerd op tekst. Bij *The Waste Land* geldt dat nog wat meer dan bij *Kaspar*. Toen we gingen werken aan *The Waste Land* was de tekst af en dat was alles wat er was. We hebben hooguit nog wat geleend uit ander werk van Eliot om teksten te krijgen die de voorstelling op sommige plekken even 'de bocht om' konden helpen. Bij *Kaspar* hebben we ook zelf veel teksten geschreven - en weggegooid.

Hoe lang was bij Kaspar de fase van tekst lezen en andere teksten verzamelen?

We hebben een week in Generale Oost om de tafel gezeten. We lazen teksten, we lieten aan elkaar zien wat we interessant vonden en voerden daar eindeloze gesprekken over.

Daar is het proces begonnen? Er was geen periode van vooronderzoek?

Nee, daar hadden we geen tijd voor. Bij *The Waste Land* was er wel meer voorbereiding. Ik heb toen de tekst van Eliot zelf vertaald, waardoor ik heel goed in de tekst zat en precies wist waar het over ging. Na de gezamenlijke lezing hadden we allemaal een duidelijk beeld van het verhaal. Bij *Kaspar* was dat niet het geval, omdat we het onderwerp veel breder hebben benaderd. We hadden stapels artikelen over wolfskinderen, we hebben de inburgeringscursus-dvd voor allochtonen bekeken - en daar smakelijk om gelachen. We hebben lang gespeeld met het idee om daar iets mee te doen: *Kaspar* moet tenslotte ook inburgeren. Uiteindelijk hebben we dat idee er toch maar uitgelaten omdat dat een erg breed thema is, en maatschappelijk, en in het nu.

Te weinig poëtisch?

Ja.

Na die eerste week waren er verschillende ideeën. Ging je met een losse verzameling materiaal naar de locatie, of was er toen al wel een globaal uitgangspunt?

Aan het eind van de eerste week wist iedereen van elkaar wat we interessant vonden aan het onderwerp en wat iedereen daarmee wilde doen. Maar je komt er pas achter wat daarmee gebeurt als je op locatie maar begint aan te rommelen, op ontdekkingstocht gaat.

Je komt op de locatie, en wat gebeurt er dan?

De ideeën gaan dan even in de ijskast, want je wilt ook op zoek naar wat de locatie ons zelf biedt. Je roept elkaar eens bij elkaar: 'kijk hier, dit is een leuk ding', 'hé moet je eens horen hoe dit klinkt', 'kijk eens, hier kan je in', 'daar kan je op', 'kijk nou eens, de roldeuren werken'. We ontdekten in het gebouw een hele lange kelder. Daar zei Alexander: ik doe nu de zaklamp uit en ik ga met jou rennen. Aan de hand van iemand anders rennen door het donker: dat is een hele spannende ervaring. Kortom, we zijn dan op zoek naar spannende ervaringen en interessante plekjes.

Is dat een bewuste strategie? Hoe lang geef je jezelf de tijd om zo de locatie te ontdekken?

Ja, dat doen we bewust. We hadden deze keer niet zo'n duidelijke indeling van het proces. Dat kwam ook omdat er verschillende opvattingen over de werkwijze waren. Sommigen wilden graag aan tafel zitten en veel praten over de ideeën, anderen wilden dat gebouw in, dingen doen en doorgaan tot er genoeg materiaal is van waaruit je iets kunt gaan bouwen. Daardoor hebben we volgens mij een beetje op elkaar zitten wachten. Op een bepaald moment had ik het gevoel: we lopen een week achter. We hadden nu eigenlijk al ergens moeten zijn, we zijn er nog niet. We zijn nu waar we een week geleden al hadden moeten zijn. Dat is wat los geweest. Mensen waren op verschillende plaatsen bezig met het maken van scène, of een beeld, of dingen aan het uitproberen, of rondlopen en onderzoeken wat de beste route is. Het is allemaal feest, maar op een gegeven moment genereerde dat niet zo heel veel meer. We hebben toen iets te lang gewacht op wat ging gebeuren.

Blijkbaar hanteer je onbewust toch een tijdsindeling. Waar zou ideaal gezien dat omslagmoment moeten liggen?

Twee weken freewheelen en daarna moet je aan het stuk gaan bouwen, zo ongeveer. Er zijn dan ondertussen natuurlijk allerlei aanzetten voor scènes ontstaan.

Hoe verloopt dat 'bouwen aan het stuk'? Kun je daar nog verschillende fases in onderscheiden?

Ik heb daar eerlijk gezegd niet een goed overzicht van. Dat komt ook door de locatie zelf: het is hier zo groot dat je elkaar makkelijk kwijt raakt. Letterlijk. Op een gegeven moment waren hier 25 man bezig, op verschillende plaatsen in het gebouw. Veiligheid was ook een issue. Alleen al aan de noodverlichting hebben drie mensen een week gewerkt. De schaal van dit project was zo enorm, dat had niemand van tevoren voorzien. Bij The Waste Land werkten we in een schuur. Als je dan iemand roept, dan hoor je dat wel aan de andere kant van de schuur. Het maakproces was ook anders: we hebben daar anderhalve maand gewerkt van 's ochtends vroeg tot het donker werd. Hier werkten we alleen overdag - aan het eind ook wel 's avonds - en daarna had iedereen weer zijn eigen sores. Op een plek als deze is discipline best wel belangrijk. Je moet tijden afspreken en je daar aan houden; anders ben je op zoek, aan het wachten. Ons motto 'vrijheid, blijheid' werd daardoor wel een beetje aangetast.

Je vertelde dat jullie zelf ook teksten hebben geschreven. Gebeurde dat op de locatie?

We konden niet alles vertellen met de spullen die we verzameld hadden. Met Handke krijg je lang niet alles verteld. Sommige teksten zijn uit improvisaties tevoorschijn gekomen, bijvoorbeeld de scène in de meterkast waar Kaspar leert hoe hij een appel met mes en vork eet. Bij de scène van het klaslokaal - waar Kaspar zoekt naar de relatie tussen verschillende woorden - hebben we de tekst op de muren geschreven. We hebben daar veel verschillende scènes gemaakt, want dat was het punt waar we geen vat op kregen: wat gaan we daar doen? Die scène was de sleutel in de aansluiting van het eerste deel op het tweede deel. Teksten zijn zich blijven ontwikkelen, en de plaats van de teksten ook. Als een tekst ergens niet werkt kun je kijken of die op een andere plek misschien wel goed werkt.

Kun je iets vertellen over hoe de voorstelling langzamerhand zijn vorm heeft gekregen?

Scènes worden ontwikkeld, we zitten aan tafel, erachter te komen wat het nu eigenlijk is wat we aan het vertellen zijn of wat we willen vertellen. We hebben lang op twee benen gehikt: ga je van alles doen met je publiek en ga je ze laten ervaren hoe het voelt om in te burgeren, probeer je het publiek zich te laten afvragen wat ze nu eigenlijk weten of gaan we ons richten op Kaspar? Het heeft lang geduurd voordat we die knoop hebben doorgehakt.

Hoe is die knoop doorgehakt?

Bij Kaspar hebben we op een gegeven moment gewerkt met een mandaat. We waren toen vier weken op de locatie aan het werk. Ik kreeg de bevoegdheid om de route vast te leggen en te bepalen wat waar zou gebeuren: Eric, zeg jij nou hoe het gaat worden. Het paasweekend waarin ik die opdracht mee had gekregen heb ik gebruikt om er lekker niet over na te denken - wat ook wel eens fijn is. Ik heb toen besloten dat we ons op Kaspar zouden gaan richten. Daarna heb ik eigenlijk vrij snel de structuur van de scènes vast kunnen leggen, waardoor de ruggengraat van het verhaal ontstond. We hebben heel lang nog gespeeld met het idee dat het publiek zou bijdragen aan de voorstelling door te schrijven, dat ze zouden werken aan de encyclopedie van Kaspars wereld door een begrip te omschrijven en te tekenen. Ik heb gebroken met dat idee omdat ik dacht: in die ruimte haal je het niet met zoiets. Er was daar ook even een soort

kapelscène met een 'in memoriam' over Kaspar Hauser; ook dat is er uiteindelijk uit gegaan. Zijn dood is een politieke kwestie, we besloten dat politieke verhaal rondom Kaspar buiten beschouwing te laten omdat we het opvoedkundige, de cognitieve ontwikkeling, de macht van taal centraal wilden stellen.

Hoe kwam het besluit om dat perspectief centraal te stellen tot stand? Was er gezamenlijke overeenstemming of kreeg jij het mandaat om daarover te beslissen?

Dat was een gezamenlijke beslissing. Nadat ik de structuur had vastgelegd hebben we op een gegeven moment allemaal verteld wat onze gedachten waren over welke voorstelling we aan het maken waren en wat we zouden willen maken. We zagen dat de scènes met Kaspar met elkaar gemeen hadden dat ze over taal en opvoeden gingen, en dat lag dicht bij ons uitgangspunt. Daardoor was het duidelijk dat we ons daar op zouden richten, dat we dat perspectief zouden proberen te versterken.

Dat was dus een moment van even boven water komen, overzicht zoeken en zorgen dat de neuzen dezelfde kant op staan.

Ja.

Is er binnen deze collectieve werkwijze een moment waarop functies zich opsplitsen?

Toen de structuur eenmaal vastlag merkten we dat er daarna heel snel scènes ontstonden. Het is dus belangrijk dat er iemand is die richting geeft, iemand die zegt: hier en hier gaan we dat doen. Daar heeft iedereen houvast aan. Ik kreeg wel dat mandaat, maar uiteindelijk blijft iedereen toch met van alles en nog wat bezig. Je krijgt steeds meer verantwoordelijkheid voor jouw deel, jouw scène, wat natuurlijk steeds gespiegeld wordt aan het idee van het soort voorstelling die we aan het maken zijn.

Speel je altijd zelf de scènes die je zelf hebt ontwikkeld?

Nee, niet altijd. Dat is een kwestie van logistiek, beschikbaarheid, wie ligt het, wie haalt daar het meeste uit.

Hier komt een proces naar voren dat wordt gekenmerkt door het al dan niet hebben van overzicht. Overzicht dat werd bemoeilijkt door de omvang van de locatie; de schaal van het project staat op gespannen voet met de collectieve werkwijze van de Waterlanders. Het afgeven van een mandaat blijkt dan een goede oplossing. We zien ook dat in het bouwen aan de voorstelling steeds weer de vraag wordt gesteld: welke voorstelling zijn we aan het maken? Het uitgangspunt of concept van de voorstelling is dus een dynamisch gegeven. Hoe benaderen de Waterlanders het idee 'concept'?

Concept

Op basis van wat je vertelt lijkt het erop dat het concept van de voorstelling zich ontwikkelt gedurende het proces.

Klopt.

Gebruiken jullie een begrip als 'concept'?

Jawel. Alleen was het concept bij Kaspar in het begin minder eenduidig bij bijvoorbeeld The Waste Land. We hadden misschien tijd kunnen besparen wanneer we dat van tevoren wat duidelijker hadden gehad. Nu zijn we begonnen met een aantal verschillende perspectieven op het onderwerp. Bij The Waste Land was dat veel duidelijker. Dat was voor mensen ook wel een lastig proces, maar met het verhaal in het achterhoofd was het heel helder waar de voorstelling over zou gaan. Bij The Waste Land was het voor mensen moeilijk om overzicht te houden; om te weten in wat voor soort voorstelling je nu eigenlijk staat. Degene met het overzicht moet het vertrouwen geven dat dat wat zij doen klopt op die plek en op dat moment.

Dus op een gegeven moment moet je toch wel een beetje naar functies opsplitsen?

Ja.

Is een concept iets dat in ontwikkeling moet blijven, iets dat juist verandert door het werken op locatie, of werk je liever met een vast concept?

Dat laatste heb ik liever: dan ben je al eerder gericht aan het werk. Niet iedereen vindt het even makkelijk om met zoveel vrijheid te werken. Dat hebben we hier ook gemerkt, sommigen willen dan veel praten over welke kant het op moet. We hebben ook heel veel aan tafel gezeten, en daar krijg ik persoonlijk jeuk van als dat naar mijn gevoel te lang duurt.

Je noemde de scène van het klaslokaal, waar je na veel experimenteren een goede vorm vond. Het lijkt me dat je het op dat moment over de dramaturgie van de voorstelling móet hebben. Gebruiken jullie een begrip als dramaturgie?

We zijn niet zo van de vaktaal, maar ik denk wel dat je van die scène kan zeggen dat dat lange tijd dramaturgisch een witte vlek was.

Bedacht je de oplossing omdat je eens goed ging nadenken over waar de voorstelling in de kern over zou moeten gaan, of bedacht je deze scène en vielen de dingen daardoor op hun plek?

Naar aanleiding van het gesprek waarin we vaststelden wat de lijn van de voorstelling zou zijn en wat we wilden vertellen, kwamen we tot de gedachte: eigenlijk zou er zoiets als dit daar moeten gebeuren. We hadden daar al een scène die ging over het associëren met een tekst. De scène was gemaakt met het idee van een klaslokaal en een leraar die associeert met die tekst. We wisten dat die associatietrein wel een goed idee was maar de goede vorm konden we niet vinden. We hebben hetzelfde op heel veel manieren gezegd daar, maar uiteindelijk bleek de ideale vorm te zijn dat je het niet kán vertellen. Je moet het aanschouwelijk maken; daardoor heb je ook weer aanleiding tot spel. Zo is de scène ontstaan waar Kaspar zelf probeert de woorden op associatieve wijze met elkaar te verbinden, maar steeds weer vastloopt in onjuiste combinaties van woorden. Die scène had ook een installatie kunnen zijn waar mensen een kwartier lang naar de teksten op de muur kijken en van daaruit conclusies trekken, maar we wilden het graag een voorstelling houden en de mensen daar ook langs meenemen.

Het ontstaan van de definitieve scène was dus het gevolg van een concept dat helderder werd, aangezien jullie hadden besloten om het perspectief van taal en opvoeding centraal te stellen.

Ja, dat klopt. In eerste instantie was er een leraar in die klaslokaalscène. Die leraar is er gelukkig uitgegaan. Dat is ook zo'n ding: omdat er een klas is moet er een leraar zijn. Dat is je eerste gedachte. En waar is Kaspar dan? Dát was de cruciale vraag: waar is Kaspar dan? Dat was

eigenlijk de vraag die je op alle scènes kon toepassen: ja, maar waar is Kaspar? Dat werkte verhelderend.

De klaslokaalscène vormt een mooi voorbeeld van de verbinding tussen concept en dramaturgie. Eenmaal helder waar de voorstelling over moet gaan vindt ook een lastige scène zijn definitieve vorm en kan die scène als een verbinding tussen verschillende delen in de voorstelling functioneren. Dramaturgie ontstaat hier door het opwerpen van een vraag die toepasbaar is op de hele voorstelling. Een ultiem dramaturgisch moment ontstaat bij het stellen van de cruciale vraag: waar is Kaspar?

Muziek

Erik Woltmeijer is als muzikant een gelijkwaardig lid van de Waterlanders en muziek speelt een belangrijke rol in jullie voorstellingen. Is hij de enige die de muziek ontwikkelt?

We laten de muziek meestal aan hem over. Bij Kaspar hebben we ook samengewerkt met Petra Randewijk. Zij is audiodesigner, heeft dezelfde opleiding gedaan als Erik. Zij heeft voor Kaspar een aantal soundscapes ontwikkeld en een basistrack gemaakt voor de scène in de grote hal.

Zijn er momenten waar de muziek de ontwikkeling van de scène bepaalt?

Ja, bijvoorbeeld bij de scène in de kelder waar Kaspar in zijn donkere cel zit en een man op het punt staat hem de wereld in te sturen. Erik speelt muziek, ik heb daar een tekst. Erik heeft op allerlei plekken zijn instrumenten opgesteld en met het 'daar zijn' muziek gemaakt: wat doet de ruimte met de klank, welk instrument gebruik je waar? Op een gegeven moment pakte hij in die kelder een lapguitar die vaak bij blues gebruikt wordt en haalde daar bijzondere klanken uit; dat geluid zette eigenlijk heel mooi de sfeer neer voor die scène.

Bepaalde de muziek ook de inhoud van de scène?

Nee, die was al wel duidelijk. We hadden al besloten wat Kaspars chronologie zou zijn, hoewel we op dat moment in de voorstelling het publiek laten rouleren langs drie scènes, waardoor je het verhaal niet strikt chronologisch vertelt. Maar de muziek was wel erg belangrijk voor de sfeer: je luistert naar elkaar en probeert de timing af te stemmen.

Zijn er momenten geweest waarop je wél via de muziek tot de inhoud van een scène komt?

De scène in de grote hal is misschien een goed voorbeeld. Eerst hadden we daar alleen elektronische muziek en die grote hal. Die combinatie zorgde ervoor dat we daar op een bepaalde manier aan het werk gingen. Door de muziek leken de spelers nog kleiner te worden. We zijn allereerst met de diepte van de hal aan het werk gegaan. In de uiteindelijke scène zie je aan het begin stripachtige poppetjes die langzaam naar voren komen, naar het publiek. Naarmate ze meer naar voren komen krijgen ze meer invulling, een menselijk gezicht. Dat is ook de ontwikkeling die Kaspar op dat moment in het verhaal doormaakt.

Is de muziek autonoom? Kan Erik doen wat hij wil of wordt er ook wel muziek afgekeurd?

We hebben wel eens de plek van de muziek veranderd, omdat de muziek op een bepaald moment afleidt of niks te maken heeft met wat er op die plek gebeurt. Op zo'n moment kijken we of die muziek op een andere plek gebruikt kan worden. Maar echt afkeuren, nee. Misschien heeft Erik zelf wel eens iets weggegooid, dat weet ik niet. Erik is heel gevoelig wat betreft muziek, hij weet dat altijd goed op zijn plek te krijgen.

Hoeveel aandacht mag muziek in de voorstelling krijgen? De muziek is vaak aanwezig terwijl er ook nog wat anders gebeurt.

We willen het niet verstoppen. Het is mooi om te zien hoe het gemaakt wordt.

Maar mag de muziek ook nog belangrijker zijn? Zouden jullie kunnen kiezen voor bijvoorbeeld alleen een beeld, of de locatie, en muziek? Bijvoorbeeld: in het begin van de scène in de grote hal maakt Erik muziek met een aantal metershoge glazen potten. Alleen dat beeld en de muziek uit die glazen potten zou al een heel mooie scène kunnen opleveren.

Erik wil graag net buiten het kader staan. Hij is geen speler, daar voelt hij zich ongemakkelijk bij. Hij wil wel graag in beeld, opdat je ziet hoe de muziek wordt gemaakt. De muziek stuurt vaak het spel of reageert op wat er gebeurt. Daarom moet het aanwezig zijn; anders kun je net zo goed een cd'tje opzetten.

Die glazen potten waren overigens eerst bedoeld als vormgevingsdingen. Ze stonden op de nominatie om eruit gebonjourd te worden, maar toen zeiden we: hebben we die dingen wel voldoende onderzocht op geluid? Dat was nog niet gebeurd. Ik had dat al wel gezien, had er zelf al tegenaan lopen tikken: er zit fenomenaal geluid in. Vervolgens zijn ze naar de grote hal gebracht en daar komen ze wel tot hun recht.

Met andere woorden: muziek is eigenlijk net als de locatie zelf een kader dat bepaalt hoe je naar de voorstelling kijkt. Redelijk autonoom in het werkproces, maar niet in de uiteindelijke voorstelling: daar stuurt de muziek een scène of reageert de muziek op de locatie, op tekst, op spel. Hoe verhoudt dat spel zich eigenlijk tot de locatie - vereist beeldend locatietheater een specifieke speelstijl of spelmentaliteit?

Acteren

Hoe denken jullie na over acteren? Spelen jullie personages of zijn jullie performers, doeners?

Het is op het randje meestal. Ik ben geen acteur, maar ik vind het wel leuk om te spelen.

Welke spelhouding moet een acteur hebben? Wat moet een acteur wel en niet doen?

Het ontbreekt me aan vocabulaire om daar een goed antwoord op te geven. Maar ik kan wel tegen een acteur zeggen wat ik wil zien: als je het zus of zo doet, dan voel ik dit, of dan denk ik dat het daar over gaat, dan ben ik je kwijt of niet.

Dus je spreekt elkaar wel aan op spel?

Jazeker. Iedereen, de hele tijd.

Denk je na over de speelstijl? Past ingeleefd spel bij beeldend locatietheater?

Ja, dat kan best. Op een bepaald moment in de voorstelling moet je dat gebruiken om je publiek tegemoet te komen. We zijn redelijk abstract bezig dus je hebt ook momenten nodig voor identificatie, waardoor het publiek zich betrokken kan voelen en zich inleeft.

Hoe ervaar je je eigen spel tijdens de voorstelling? Schakel je van performer, van creator van een beeld, naar momenten van spel?

Ja. Hoewel, ook performen gaat ook over een gevoel dat je op dat moment wilt overbrengen.

Dat ben ik met je eens. In één van de eerste scènes in de voorstelling lig je met een rug op een balk, hoog boven het publiek, je voeten en handen steunend tegen de muur om evenwicht te houden. Ik kan me voorstellen dat je op dat moment niet zozeer ingeleefd speelt, maar meer bezig bent met zaken als concentratie en weerstand, met begrippen die meer met materialiteit te maken hebben dan met personage. Dat lijkt me een heel ander moment dan een acteur die als Kaspar in de grote-halscène zegt 'ik ga weg' en dat verlangen uitspeelt.

Op dat moment is dat ingeleefde spel op zijn plek. En het zijn toch overwegend de beelden die het verhaal vertellen. Ik lig niet ingeleefd op die balk, maar ik ben wel heel bewust bezig met wat het is dat ik daar doe. Ik ben bezig met vanuit een soort baby-toestand daar te liggen.

Je kiest per project acteurs, makers. Waar moet een acteur aan voldoen?

Een acteur moet een gevoeligheid hebben voor de andere disciplines. Het moet iemand zijn die ook mee spijkers uittrekt en de vloer veegt. De mensen die aan Kaspar hebben meegewerkt zijn juist om dat soort redenen ingestapt: juist om ook dat soort dingen te doen, mee te bouwen. Eén van de spelers, Shanti Straub, de enige actrice pur sang overigens, had ervaring met locatietheater en heeft daarnaast samen met een vriendin een mode-georiënteerd project uitgevoerd waarbij ze shirts die in Oost-Europa geproduceerd worden en hier in de winkels liggen in Oost-Europa lieten bewerken met traditioneel handwerk. Omdat zij met verschillende disciplines bezig was leek ze me geschikt om mee te werken aan dit project. Ik vind het interessant dat je je op meerdere vlakken begeeft.

Ingeleefd spel als tegenwicht voor de abstracte beelden, nodig om het publiek te betrekken bij de voorstelling. Ook de 'baby-toestand' op de balk neigt meer naar het spelen van een personage dan naar een performen waarbij de acteur als zodanig zichtbaar blijft en hij vooral als 'bouwer' of 'lichaam' aanwezig is. Wellicht zijn dat inderdaad te abstracte vormen voor het werk van de Waterlanders, te weinig het vlees en bloed van de sportwedstrijd.

Tot slot

Wat neem je mee uit dit proces? Wat zijn leerzame ervaringen geweest?

Dat we met zijn drieën - Erik, Remco en ik - vaker bij elkaar moeten gaan zitten. Het is onze verantwoordelijkheid om het concept te bewaken. We zijn elkaar ook kwijtgeraakt; daar moeten we toch wat meer aandacht aan geven. Straks gaan we deze voorstelling spelen op het Oerolfestival. Voor de Oerolversie hebben we afgesproken dat ik er vooral buiten zal gaan staan om het geheel te overzien. Hoe jammer ik dat ook vind, het is wel nodig.

Ga je op Oerol weer nieuwe beelden maken of probeer je wat je hier hebt gemaakt zo veel mogelijk te verplaatsen naar de nieuwe locatie?

Wij willen persé dat de locatie veel invloed heeft, dus je krijgt daar sowieso andere beelden. Maar die beelden zijn dan wel inhoudelijk gerelateerd aan de beelden die we hier maken. En of we daar iets bij maken of iets afhalen heeft ook te maken met hoe het daar op zijn plek gaat vallen.

Met andere woorden: enerzijds ligt je concept op een gegeven moment vast, als het gaat over de vraag wat je nu eigenlijk wilt vertellen met de voorstelling, anderzijds is het concept steeds in beweging wat betreft de vorm die de voorstelling uiteindelijk krijgt - omdat je dat afhankelijk laat zijn van de locatie.

Precies. Op Oerol hebben we helaas niet heel veel tijd. Dus het zal heel belangrijk zijn om het steeds weer te spiegelen aan de vraag: wat willen we vertellen? Waar is Kaspar?

*Liesbeth Groot Nibbelink
Arnhem, 11 mei 2006*

Naschrift van Eric Langendoen, over de laatste voorstellingen van 'Kaspar' in Arnhem

"Die dag van het interview viel tijdens de voorstelling alles op zijn plaats. Iedereen voelde dat dit de voorstelling was zoals die moest zijn. We hadden nog een keer de publieksbegeleiding en de logistiek en timing daarvan geëvalueerd en we vonden dat de begeleiders zeer onopvallend aanwezig moesten zijn en alleen als het echt nodig was het initiatief voor de verplaatsingen moest nemen. Daarmee creëerden we een minder veilig gevoel van 'volg de leider'. De wachtkamerscène werd vanaf toen vanuit de ik-vorm (3 Kaspars) gespeeld. De gang met stempels en controle werden twee mannen aan begin en eind met enorm vergrotende lenzen voor hun monden die visueel 'schreeuwden' (zonder geluid) welke kant het publiek op moest. Tijdens het spelen voelden we, ook al waren we met z'n allen verspreid bezig, dat we nu de hele boog van de voorstelling aan het maken waren. Dat komt denk ik doordat we na het eerste weekend spelen pas echt het proces hebben kunnen loslaten en het stuk als een op zichzelf staand ding konden zien. Tijdens de speelperiode spraken we na het eten de vorige voorstelling door op hoe het publiek zich gedroeg en het stuk ontving en ieders prestatie in de spelscènes. Zo bleven we het stuk optimaliseren. We hebben de serie de 20e afgesloten met een voorstelling waar we allemaal meer dan tevreden over waren. Nu staan de spullen klaar om in te laden, en donderdag gaan we naar Terschelling om lekker in het bos te ploeteren."