

Reflectieverslag van het seminar met Frederieke Vermeulen

In het kader van de cursus *Dramaturgische Actualiteiten*

MA Theaterdramaturgie

Daniela Moosmann

Inhoud

Inleiding

1. Waarom deze gast?
2. Kenmerken van het werk van Frederieke Vermeulen
3. Verslag van het seminar
4. Conclusie

Bijlagen

1. De volledig uitgeschreven tekst van het seminar
2. Artikel van Frederieke Vermeulen

Inleiding

Dit is een reflectieverslag van het gastseminar van Frederieke Vermeulen, dat op 20 juni 2005 plaatsvond in het kader van de cursus 'Dramaturgische Actualiteiten' van de MA Theaterdramaturgie in Utrecht.

Als bijlage heb ik twee documenten bijgevoegd. Bijlage 1 is de volledig uitgeschreven tekst van het seminar. Alle citaten in dit reflectieverslag zijn afkomstig uit dit document. Bijlage 2 heb ik ter inspiratie toegevoegd en bevat het enige artikel dat Frederieke Vermeulen geschreven heeft, en in de *Theatermaker* heeft gepubliceerd. Het gaat hierbij om een interview van haar met Suzan Boogaardt en Bianca van der Schoot, met wie zij in het verleden als dramaturge samenwerkte.

Frederieke Vermeulen studeerde van 1990 tot 1996 Theater-, Film-, en Televisiewetenschap aan de Universiteit Utrecht, met de focus op theater, dans en dramaturgie. Sindsdien was zij vier jaar werkzaam als regie-assistente bij onder andere Dirk Tanghe, Koos Terpstra en Mark Rietman bij *De Paardenkathdraal* in Utrecht, en bij Frans Strijards bij *Het Nationale Toneel* in Den Haag. Als dramaturge werkte zij bij meerdere producties, o.a. bij het mime-duo *Boogaardt & vanderSchoot* en het jeugdtheatergezelschap *Theater De Citadel* in Groningen. Bij laatstgenoemde theatergroep tekende zij bovendien enkele keren voor regie en concept en voor co-regie.

1. Waarom deze gast?

In Nederland en Vlaanderen zijn de laatste dertig jaar meer en meer theaterauteurs die hun teksten niet meer gewoon achter het bureau schrijven. Er ontstaan nieuwe vormen om teksten in samenwerking met de acteurs en regisseurs te ontwikkelen.

Steeds vaker grijpen het schrijfproces en maakproces van de voorstelling in elkaar en beïnvloeden elkaar. Steeds vaker is de schrijver ook zijn eigen regisseur of acteur, steeds vaker ontstaan stukken op basis van improvisatie of interviews.

Deze nieuwe vorm van schrijven noem ik 'schrijven op en aan de rand van de theateervloer'. In het onderzoek naar mijn leervraag van de MA-studie Theaterdramaturgie wilde ik daarom twee dingen te weten komen.

1. Wat is het schrijfproces van een schrijver die op en aan de rand van de vloer werkt en welke strategieën hanteert hij tijdens dit proces?
2. Welke begeleiding heeft zo'n schrijver nodig, op welke manier zouden deze schrijvers door dramaturgen begeleid kunnen worden?

Deze nieuwe makers hebben een nieuw, ander schrijfproces ontwikkeld, met andere fasen, ingrediënten en aspecten. Op welke manier moet deze schrijver en deze productie dan door een dramaturg worden begeleid? Wat wordt van een dramaturg gevraagd, wat moet hij weten, beheersen, wat moet hij kunnen communiceren?

Toch niet alleen de schrijver vervult, zoals ik boven zeg, vaak meervoudige functies in het theater. Ook de dramaturg is vaak niet alleen meer de dienende figuur die achter de regisseur staat. Steeds vaker vervullen dramaturgen in hun werk meerdere functies, zowel binnen als buiten het directe productieproces. In een eerder seminar met de dramaturge Noël Fischer konden we zien dat zij behalve dramaturg soms ook als schrijver en bewerker van toneelstukken en teksten werkzaam is. Een andere gast in het seminar was dramaturg Robert Steijn, die zelfs als speler én dramaturg op toneel staat tijdens de voorstelling.

Uit deze fascinaties en observaties volgen mijn redenen waarom ik juist Frederieke Vermeulen heb uitgenodigd:

- Frederieke heeft in een van haar laatste voorstellingen een stuk ontwikkeld op basis van improvisaties van de acteurs. Ik hoopte door vragen meer over het maak- en werkproces te weten te komen. Hoe werk je met improvisaties als dramaturg, hoe begeleid je een schrijver? En hoe werk je ermee als regisseur?
- Frederieke vervult een dubbelfunctie binnen het theater. Zij werkt als dramaturg én als regisseur. Dat betekent dat zij niet alleen als maker over eigen werk kan vertellen, maar ook gewend is te reflecteren over eigen en andermans werk en visie. Deze vaardigheid van een maker om afstand te nemen, te observeren en te formuleren leek mij geschikt voor een gast bij het seminar.
- Binnenkort zullen wij MA-ers afgestudeerd zijn. Frederieke is pas sinds enkele jaren als dramaturg bezig. Hoe sta je als jonge / beginnende dramaturg in het werkveld?

Om deze vragen duidelijk aan de orde te laten komen heb ik vooraf een vragenlijst voor Frederieke opgesteld:

- Als dramaturg:

- Kun je voorbeelden geven van je eigen dramaturgenpraktijk?
- Welke werkzaamheden verricht je dan? Productiedramaturgie? Artikelen schrijven? Burodramaturgie?
- Heb je altijd een gemengde praktijk gehad? Ben je altijd bezig geweest als regisseur, schrijver, bewerker van stukken, etc.?
- Denk je dat iedere dramaturg ook kan regisseren?
- Heb je als dramaturg ooit in een voorstelling gewerkt, waarbij de tekst op de vloer ontstond?
- Hoe begeleid je als dramaturg de andere makers in zo'n proces?
- Was er een aparte schrijver bij? Heb je zelf ook teksten geschreven of bewerkt?

- Als regisseur (binnen mijn leervraag)

- Start je met een thema? Of een bron?
- Begin je direct met repetities op de vloer of is er ook nog een voorfase, dat je met elkaar films kijkt of boeken leest etc?
- Schrijf je mee of laat je dat de schrijver doen?
- Waar ben je in de improvisaties naar op zoek?
Personagetekening? Anekdoten? Mooie zinnen? Thema? Autobiografisch materiaal?

Als jonge dramaturg/schrijver:

- Wat voor een dramaturg ben je? Een mede-maker? Of de eerste toeschouwer, of een zo objectief mogelijke persoon? Of hangt dat van de regisseur af?
- Je bent een jonge dramaturg, kun je iets vertellen hoe je aan werk bent gekomen?
Is het netwerken de ingang? Of is het solliciteren? Heb je zelf een project voorgesteld?

2. Kenmerken van het werk van Frederieke Vermeulen

Omdat Frederieke beginnend theatermaker en -dramaturg is, en haar oeuvre nog niet heel groot is, is het niet eenvoudig om karakteristieke eigenschappen in haar werk te herkennen. In een uitgebreid nagesprek met Frederieke werd mij wel duidelijk wat haar doelen zijn en wat zij graag met een voorstelling zou willen bereiken. Dat zijn aspecten die ook in haar werk te herkennen zijn en dus wellicht als beginnende karakteristieke kenmerken en eigenschappen gezien kunnen worden.

In de seizoen 2004-2005 maakte Frederieke voor Theater De Citadel de voorstelling *Ik blijf de maan*. Kenmerken en karakteristieke eigenschappen van deze voorstelling zijn:

- Een combinatie van verschillende disciplines: dans, muziek, spel en zang.
- Associatieve poëtische voorstelling, waarbij melancholie het basisgevoel vormde.
- Installatieachtige voorstelling waarbij de toeschouwer zijn eigen verhaal kan maken

- Wil vragen oproepen en discussies op gang brengen.

Als regisseuse wil ze bovendien graag ieders lijn versterken en gebruik maken van persoonlijke kwaliteiten van de medewerkers. Dat is ook de reden waarom ze graag met autonome kunstenaars werkt.

Als dramaturg herkent ze zich heel erg in het artikel van Marianne van Kerkhoven 'Kijken zonder potlood in de hand' uit 1994.¹ Kern van het artikel is dat iedere productie van de dramaturg een eigen methode vraagt. Het proces is steeds weer anders, je moet je afstemmen op het proces en vanuit je eigen kennis en ervaring reageren.

3. Verslag van het seminar

De volledige tekst zit zoals gezegd in bijlage1. Dit hoofdstuk wil de inhoud ervan proberen samen te vatten.

De uiteindelijke inhoud van het seminar zou ik in twee delen willen indelen:

1. De rol van Frederieke als regie-assistent bij de Paardenkathedraal en met name bij Dirk Tanghe. Hoe werkt Dirk, wat was haar rol binnen het maakproces?
2. De rol van Frederieke als dramaturg bij voorstellingen van Boogaerdt & van der Schoot. Op welke manier is zij bij het proces betrokken, hoe wordt in deze voorstellingen met tekst en improvisatie omgegaan?

Frederieke als regie-assistent bij Dirk Tanghe

Van 1994 tot 2001 was Frederieke verbonden aan de Utrechtse theatergroep *De Paardenkathedraal*. Eerst als stagiaire dramaturgie en regieassistent (onder de begeleiding van Noël Fischer) bij voorstelling van Aram Adriaanse, later als regie-assistente bij Dirk Tanghe, die de artistieke leiding van Aram Adriaanse in 1996 overnam.

Frederieke vertelde heel uitgebreid en genuanceerd over de werkwijze van Tanghe, over de manier waarop hij zijn spelers coacht en wat hij van hen vraagt.

Tanghe heeft een heel dwingende manier van regisseren. In die zin is hij een autocratische regisseur.

'Soms spreekt hij nog even met de acteurs, de eerste dag of twee dagen, om van hun te horen of zij volledig voor dat concept gaan. En dan wil hij echt een JA horen. Dan is iedereen geengageerd, en dan gaat hij ook nog wel proberen - soms zijn de rollen nog niet helemaal

verdeeld - dan gaat hij daarnaar op zoek en als hij die keuzes heeft gemaakt, dan probeert hij de acteurs alvast een beetje te prikkelen om heel ver te denken in dat personage, in die rol. Stel dat jullie een liefdespaar spelen en je komt ergens in het stuk tegen over elkaar te staan, dan vraagt hij bijvoorbeeld aan je: “je speelt die en die, hou je van haar?”. En dan gaat hij daar net zo lang op doorvragen totdat je heel extreme antwoorden geeft.’

Frederieke keek als regie-assistent al heel dramaturgisch naar de voorstellingen van Tanghe. Volgens haar zet hij de eerste scènes van een stuk al met zo’n hoge emotionaliteitsfactor in, dat hij daar in laatste twee bedrijven niet meer overheen kan komen. In feite geeft hij daar al teveel weg.

‘En dat is iets wat ik heel vaak weer aan zag komen. Dan dacht ik: “We hebben nu al weer zo veel verteld, dat je het einde nooit meer gewoon kunt spelen. Of je moet het begin weer anders gaan doseren, of je moet het einde bewerken.

Die dingen zei ik wel, maar waar ik me vaak onmachtig in voelde, - en dat zag ik ook bij mensen om hem heen die al langer met hem werkte-, was dat iedereen dat zag, maar dat hij daar nog helemaal doorheen moest. Hij moest helemaal op die top komen, en wilde zijn acteurs dat een tijd lang laten ervaren. Soms zaten we twee weken lang in één soort gemoedstoestand te werken, die dan de climax van het stuk was, emotioneel gezien.

Dan dacht ik, of bijvoorbeeld de lichtontwerper: “kunnen we nu even door, want dit gaat heel veel effect en consequenties hebben voor het vervolg. Maar dat was altijd vrij lastig. Dan leek het wel alsof dat eerst uitgewoed moest zijn voor hij weer terug kon. Daarna werd het dan pas helder voor hem wat de consequentie daarvan was. Dat vond ik wel lastig.’

Frederieke ziet ook hoe deze manier van regisseren op de dramaturgie van de voorstellingen uitwerkt:

‘Toen ik daar werkte, was de kritiek op zijn voorstellingen vaak, dat de dramaturgie niet helemaal deugde. Ik vond dat zelf bij sommige voorstellingen helemaal niet, maar bij andere wel. Nu ik weer wat meer afstand heb, zie ik dat hij de laatste tijd een paar van die hele grootse voorstellingen achter elkaar heeft gemaakt. En dan zie ik eigenlijk één soort trip, -als ik het even heel extreem zeg- één toestand. Ik mis dan toch de nuancering en zie in het begin al veel teveel waar het naar toe gaat, doordat hij heel sterk en helder die toestand neerzet, maar dat er dus tegelijkertijd wel te weinig ontwikkeling in zit.’

Het is duidelijk dat het moeilijk voor haar was om werkelijk op een productieve manier input aan dat maakproces te kunnen geven, zoals zij dat voor een voorstelling noodzakelijk achtte. Dat heeft zeker ook te maken met het feit dat Tanghe niet expliciet met dramaturgen werkte, wel met adviseurs zoals Loek Zonneveld, die inhoudelijk de rol van een dramaturg innam.

‘In de tijd dat ik er werkte, had Dirk Tanghe geen dramaturg. In de loop van de jaren heeft hij wel met Loek Zonneveld een contact opgebouwd², wat je wel zo zou kunnen noemen.

Zonneveld was voor hem iemand die feed-back kon geven over inhoud van stukken, of met hem meedacht over nieuw repertoire, of iemand die hij midden in de nacht kon opbellen over de interpretatie van een personage.

Loek Zonneveld is natuurlijk een wandelende encyclopedie op theatervlak. Hij was in eerste instantie een Tanghe-fan, maar hij kon ook heel kritisch zijn. En dat was ook de reden dat Dirk hem, -weliswaar op afstand, hij werd niet officieel benoemd als dramaturg of in dienstbetrekking genomen-, dat Dirk hem belde juist voor die kritiek. Juist bij de gratie van die constructie liet Dirk dat toe.’

In de afgelopen twee jaar heeft Frederieke aan twee voorstellingen van de mimegroep *Boogaerdt & van der Schoot* meegewerkt.

De ervaringen die zij hier als dramaturg opdeed zijn van een hele andere orde dan tijdens haar functie als regie-assistent bij de Paardenkathedraal.

Frederieke als dramaturg bij *Boogaerdt & van der Schoot*

Tot nu toe heeft Frederieke bij *Boogaerdt & van der Schoot* bij twee voorstellingen meegewerkt. *Dolly and the art of being myself* die in het seizoen 2003-2004 opgevoerd werd, in de regie van René Geerlings. Een jaar later werd *Kerstpakket*, met als eindregisseur Moniek Merckx, vertoond. Bij beide producties was Frederieke als dramaturg betrokken.

Ik onderscheid in haar verhaal drie delen:

- Het werkproces zelf met tijd en fasering, het WANNEER
- De functies en taken van Frederieke als dramaturg, het WAT
- De ervaringen en houding van Frederieke, het HOE

(A) Tijd en Fasering - WANNEER

In zowel *Dolly and the art of being myself* als ook in *Kerstpakket* vindt hetzelfde proces plaats wat tijd en fasering betreft.

‘Zij repeteren acht weken, en wat ze wel vaak doen en dat is heel handig gezien hun werkwijze, dat ze na ongeveer 3 à 4 weken een week vrij proberen te plannen, waarin iedereen zich eigenlijk even terug kan trekken en even op zijn eigen gebied kan denken: “waar staan we nu, wat hebben we, wat vertellen we tot nu toe of wat kunnen we hiermee vertellen?”’

In de eerste drie à vier weken wordt op basis van een onderwerp geïmproviseerd. Als zich in die tijd een helder idee, een dramaturgische lijn, een concrete situatie of een heldere relatie tussen de personages begon te ontwikkelen, kon op grond van deze aspecten verder gerepeteerd worden. Na de rust-week wordt vanuit de keuzes die ze hier maken doorgewerkt. Dat betekent wel minder vrijheid.

Frederieke heeft bij het stuk *Dolly* in de rust-week wel met de regisseur René Geerlings gesproken en uitgewisseld. Daarbij werden ook duidelijk regie-gerelateerde aspecten besproken. Dit was, omdat ze, zoals zij zelf zei, een ‘makende dramaturg’ is.

Hoe vaak Frederieke bij de repetities aanwezig is verschilt per stuk. Bij *Dolly* zat zij gemiddeld 3 dagen per week erbij, soms waren het opeens vijf dagen, dan weer één dag. *Kerstpakket* had een geheel ander maakproces. Bianca en Suzan hadden, in tegenstelling tot bij *Dolly*, ervoor gekozen om geen regisseur ervoor te laten zitten. Dat betekende ook een andere dramaturgische taak voor Frederieke. Hier zat zij gedurende het hele proces vijf dagen per week erbij.

Samengevat ziet de fasering van het repetitieproces er als volgt uit:

- | | |
|---|-------------|
| 1. Materiaal verzamelen door improviseren op basis van een thema en met behulp van opdrachten | 3 à 4 weken |
| 2. Rust en laten bezinken van materiaal | 1 week |
| 3. Met de gemaakte keuzes doorwerken | 3 à 4 weken |

Deze keuzes kunnen betrekking hebben op:

- een helder idee
- een dramaturgische lijn
- een concrete situatie
- uitwerking van (een heldere relatie tussen) de personages

(B) Functies en Taken van Frederieke als dramaturg - WAT

In het seminar kwam naar voren dat Frederieke verschillende taken had, die zij zich voor een deel zelf gaf, voor een ander deel met Bianca en Suzan van tevoren had afgesproken.

(1) Verslaan: Haar taak als dramaturg was het om in de startfase een verslag van alles maken wat in de repetities gebeurde. Dit nauwkeurig verslaan had als doel elementen uit de repetities makkelijker te kunnen herhalen en op te kunnen pikken.

(2) Lijnen en structuren zoeken: In de 2^{de} fase kijken alle makers wat er aan materiaal is. Welke mogelijke lijn kan de voorstelling hebben, dit zowel op abstract als ook op scene-nivo. Bij mogelijke lijnen en structuren stelt zich de vraag waar welke delen nog missen. Frederieke noteert alles.

(3) Materiaal vasthouden: De werkwijze van Bianca en Suzan is het om op basis van opdrachten die zij elkaar geven houdingen, gebaren en uiteindelijk teksten en personages in bepaalde situaties/scènes te genereren. Niet het resulterende materiaal is voor hen van belang, maar de weg hoe zij naar dit materiaal komen: de opdrachten. Daarom is het verslaan van deze opdrachten van groot belang.

Frederieke schrijft de opdrachten mee en schrijft bovendien teksten mee die uit de opdrachten ontstaan.

Als de spelers later een opdracht herhalen, herhalen zij ook het resultaat, zonder dat zij het gebaar of de handeling herhalen of krampachtig proberen terug te halen. Het effect hiervan is dat het gebaar gevuld is en niet alleen wordt uitgevoerd.

Frederieke schrijft ook de teksten op om terug te kunnen halen wat de kracht was op taalgebied.

(4) Verhaallijnen ontwikkelen: In de laatste fase maken alle makers samen een hele rij met kaartjes met daarop de ontstane scènes, die dan gemonteerd kunnen worden. Ze proberen verschillende volgordes uit, want iedere volgorde vertelt weer een heel ander verhaal.

Frederieke hierover:

‘De vraag is ook altijd: moeten we terug naar een verhaaltje en wat voor een verhaal vertellen we. Is het een verhaal dat een soort anecdotiek heeft in de vertelling of is het veel meer een beeldvertelling waarin we op een veel poëtischere manier een verhaal vertellen dat niet zozeer een anecdotische onderlaag heeft. En dat is ook altijd het spanningsveld.’

Die dramaturgie van de ordening van het verhaal dringt zich volgens Frederieke op tijdens het werkproces. Voor haar was dat in het begin wennen.

(5) Conclusies trekken: Aan het einde van ieder repetitieproces trekken ze samen conclusies ten aanzien van het verloop van het proces. In het geval van *Kerstpakket* was het dat ze duidelijk teveel tegelijk wilden. Namelijk met een danser samenwerken en om de beurt er voor zitten (en pas in de laatste weken af en toe een eindregisseur erbij). Dit betekende dat ze ook nog moesten uitzoeken hoe ze met elkaar moesten werken. Omdat er iedere keer weer iemand anders voor zat, was het materiaal veel te divers. Bij *Dolly* was dit juist heel anders: een door hun gekozen regisseur zat er tijdens het hele proces voor. Het materiaal komt dan uit één koker.

Volgens Frederieke is het reflecteren op het repetitieproces één van de taken van de dramaturg.

(6) Documenteren: Tijdens het repetitieproces van allebei de voorstellingen heeft Frederieke drie boekjes over elke voorstelling volgeschreven. Bovendien heeft ze veel van de repetities opgenomen op video en deze goed geordend, zodat dat goed bijgehouden kon worden en indien nodig teruggezien kon worden. Ook heeft zij scènes uitgeschreven. Zij noemt zichzelf een 'dramaturg van een werkproces', en niet van een product.

Mijn conclusie: Frederieke kiest ervoor om zo veel mogelijk tijdens het proces mee te schrijven. In een interview met Martjan Zegers³, dramaturg bij de theatergroep *Els Inc.* beschreef hij mij precies dezelfde werkwijze: hoewel in hun productie een schrijver erbij zat, schreef hij zoveel mogelijk mee, ordende hij de video's en werkte soms zelfs teksten bij wijze van voorbereiding uit.

(C) Houding als dramaturg - HOE

In (B) heb ik beschreven wát Frederieke als dramaturg deed. Hetzelfde proces wil ik nu beschrijven met een focus, die zich niet op de taken richt, maar op de houding die zij als dramaturg innam.

Bianca en Suzan wilden “wel ‘ns een dramaturg erbij”. Ze kwamen altijd in hun stukken in een vrij laat stadium erachter waar de voorstelling eigenlijk over ging. Door met een dramaturg te werken hoopten zij in een eerder stadium de voorstelling te begrijpen. Voor Frederieke vormde deze vraag een duidelijk uitgangspunt, maar het bracht ook een probleem met zich mee. Zij zegt hierover:

‘Alleen wat voor mij dan de kunst is, merk ik, is om ook niet in een te vroeg stadium dan te gaan vertellen waar het over zou kunnen gaan. Juist omdat hun manier van materiaal verzamelen heel divers is en dat ook hun kracht daarin ligt, is het heel belangrijk dat ik hun daar heel lang vrij in laat, en misschien zelf van alles bedenk waar het over zou kunnen gaan en hoe dat uiteindelijk terecht zou kunnen komen in een voorstelling, dus in een opeenvolging van die scènes. Maar als ik dat in een te vroeg stadium aan hun ga vertellen, dan gaan zij van daar uit weer spelen, dan gaan ze toch een voorstelling maken als ware er wel een dramaturgische lijn of een uitgewerkter idee; en dat blokkeert hen vervolgens heel erg om volledig vrij nog alles te doen wat met dat thema te maken heeft; en om ook zichzelf als speler nog volledig bloot te kunnen geven.’

Voor Frederieke is het als dramaturg een uitdaging om op een tweeledige manier naar het gegenereerde materiaal te kijken:

Ze blijft heel nauwkeurig kijken zonder meteen te interpreteren. Ze probeert dan het materiaal op zijn kracht te beoordelen en te zien of de scène op zich leuk, sterk, grappig of pijnlijk is.

Aan de andere kant is zij ook bezig met het macro-nivo. Ze zoemt uit en maakt een bedding of kader voor de voorstelling en kijkt of de scènes daarin passen.

4. Conclusie

Ik heb Frederieke uitgenodigd in verband met mijn leervraag over schrijven op en aan de rand van de theatervloer. Ik wilde meer te weten te komen over hoe zij haar functie als dramaturg invult, met name bij voorstellingen die een parallel maakproces hebben, d.w.z. bij voorstellingen waarbij tekst, gebaar en handeling tegelijkertijd ontstaan.

Aan de andere kant hoopte ik ook dat zij iets over haar ervaring als regisseur zou kunnen vertellen. In een van de voorstelling heeft zij immers op basis van improvisaties gewerkt.

Tijdens het seminar werd mij duidelijk dat het teveel is om zowel over haar dramaturgiën als ook over haar regie's te praten. Frederieke had veel te vertellen en ging uitvoerig op het thema

dramaturgie in. Omdat zij maar in één van haar voorstellingen daadwerkelijk met improvisatie had gewerkt, besloot ik ter plekke niet verder op de regie's aan te dringen, maar liever dieper op de dramaturgieën in te gaan.

Het is interessant op te merken dat Frederieke op een geheel andere manier met schrijven aan de rand van de theatervloer te maken had dan ik tot nu toe in mijn onderzoek tegenkwam. Dit heeft te maken met het feit dat Suzan Boogaardt en Bianca van der Schoot wel teksten genereerden en deze ook min of meer vastlegden, maar niet met een schrijver werkten. Zij zelf zijn de schrijver én de speler én soms ook de regisseur. Op die manier zijn zij zeker de schrijvende theatermaker of theatermakende schrijver waar ik het in mijn eindwerkstuk over heb.

In dit licht gezien vond ik het heel interessant om van Frederieke te horen hóe een dramaturg zich tot deze makers verhoudt: wordt zij ook medemaker, wanneer neemt zij welke beslissingen? Spijtig is voor mij alleen dat ik dit nieuwe materiaal, dat ik in het seminar verkreeg door het late tijdstip niet in mijn eindwerkstuk kon verwerken.

Hoewel het niet als extra aspect aan de orde kon komen heeft Frederieke door haar manier van vertellen en uitleggen ook over haar werk als jonge, beginnende theatermaakster verteld.

Frederieke is een dramaturge die zich niet tot één bepaalde taak of functie beperkt, maar ze heeft wel een sterke overtuiging dat ze tegelijkertijd een medemaker is en zich ook volstrekt dienstbaar opstelt.

‘De belangrijkste taak van een dramaturg is om te weten wanneer je wat moet doen. Soms is het belangrijk dat je wel stuurt, dat je een duidelijke mening hebt. Het kan echter soms ook heel belangrijk zijn dat je je mond houdt. Het komt aan op inzicht en tactiek. (...)

Het is ook iedere keer weer bijstellen, zelfs tijdens de repetities. Het is ook intuïtie, maar ook ervaring met processen. Hoe meer ik in het algemeen ervaring heb met werkprocessen en repetitieprocessen, dan helpt dat om te kunnen herkennen wanneer ik in moet grijpen of moet sturen.

Ik vind wel dat mijn ego als dramaturg nooit voorop staat. In die zin ben ik altijd dienstbaar. Het gaat nooit om mijn eigen ei, ook al ben ik medemaker. Het gaat niet over mij, het gaat over de voorstelling en over hun concept. Dat wil ik zo helder en zo interessant mogelijk ontwikkelen.’

Ik was onder de indruk van de professionaliteit en het enthousiasme waarmee Frederieke over haar werk en haar visie vertelde. Bovendien ben ik dankbaar voor de gulheid, zowel tijdens

het seminar als ook in het uitgebreide nagesprek met mij, waarmee ze haar ervaringen, haar kennis en haar inzicht met mij deelde.

Bijlage 1

Verslag van seminar met Frederieke Vermeulen in het kader van de cursus Dramaturgische Actualiteiten van de MA Theaterdramaturgie gehouden in Utrecht op 20 Juni 2005

- Regie-assistentie / dramaturgie bij Dirk Tanghe

Dirk Tanghe kan heel gepassioneerd zijn concept vertellen, met vaak fantastische ideeën en hele nieuwe gedachten over zowel interpretatie van een stuk als ook de theatervorm. En juist de verbinding daarvan is fantastisch. Dat hij *De wereldverbeteraar* van Thomas Bernhard op het hele breedte van het toneel, maar op twee meter diepte voor een heel groot doek wil spelen, met twee acteurs die op twee stoelen zitten en dat is het. En dat dan tegenover grote voorstellingen zoals *Burgermansbruiloft*

Wat hij dan vervolgens in de eerste repetitiedagen en -weken doet is dat hij die sfeer van die voorstelling, die sfeer van dat stuk, gecombineerd met zijn theatrale vorm daarvoor, dat hij die sfeer gaat maken en creëren.

Dat doet hij met name met muziek en door het plaatsen van zijn acteurs in de ruimte.

Soms spreekt hij nog even met de acteurs, de eerste dag of twee dagen, om van hun te horen of zij volledig voor dat concept gaan. En dan wil hij echt een JA horen. Dan is iedereen geëngageerd, en dan gaat hij ook nog wel proberen, -soms zijn de rollen nog niet helemaal verdeeld, - dan gaat hij daarnaar op zoek en als hij die keuzes heeft gemaakt, dan probeert hij de acteurs alvast een beetje te prikkelen om heel ver te denken in dat personage, in die rol. Stel dat jullie een liefdespaar spelen en je komt ergens in het stuk tegen over elkaar te staan, dan vraagt hij bijvoorbeeld aan je: “je speelt die en die, hou je van haar?”. En dan gaat hij daar net zo lang op doorvragen totdat je heel extreme antwoorden geeft. Je bent als acteur snel geneigd, als je het stuk hebt gelezen, te zeggen: “ja ik hou wel van haar, maar het het is ook wel een ingewikkelde liefde want...etc”.

Dat nuanceren probeert Tanghe er dan in de eerste dagen af te krijgen om het grote contrast in de emoties van het stuk bloot te leggen, en jou als acteur dat te laten voelen. Je voluit te laten zeggen “JA ik houd van hem”, en vlak erna “Ik HAAT hem”. Die extremen haalt hij per persoon naar boven.

Dat gebruikt hij ook om de grote contrasten in het stuk neer te zetten in sfeer. Hij is dan een soort dirigent die met heel veel bewegingen toestanden die sfeer aan het scheppen is. Hij houdt dat heel erg in handen. Als acteur ben je daar een marionet in, wat ik niet negatief bedoel. Je bent in handen van zijn concept, zijn sfeer. Je staat in dienst daarvan.

Daarna moet er een moment komen waarin je als acteur teruggaat naar de tekst en naar je eigen idee. Je kan dan zelf dingen aanbieden en je als acteur tot de tekst en voorstelling verhouden.

En ik heb gemerkt dat dat een heel ingewikkeld moment, wat Tanghe bovendien ook nog heel lang kan uitstellen. Dan wordt van acteurs gevraagd om heel veel verantwoordelijkheid zelf te nemen en heel veel werk zelf te verrichten, omdat hij dat bijna niet doet. Hij kan als je zelf dat werk doen je ontzettend uitdagen, je ver krijgen, en je ontzettend inspireren, maar dat hangt wel een beetje af van hoe je daar als acteur in staat.

En om nu in zó'n heftige emotionele lijn in een repetitieproces iemand te wijzen op de dramaturgie van een stuk, daar voelde ik me vaak onmachtig in.

Hij maakt bijvoorbeeld hele duidelijke blokjes, lijnen, zo van: dit gaat daarover en dat gaat daarover, en dan hangt er aan de muur een hele partituur van gele rode bruine zwarte briefjes die dan staan voor zijn interpretatie, in een soort muzikaliteit, emotionaliteit en sfeer van die scenes. Maar hij is zo'n kanjer om dat te verdichten, om in beeldtaal al zoveel te vertellen, dat je soms op driekwart van het stuk al veel meer vertelt dan de tekst in het 4^{de} en 5^{de} bedrijf nog te vertellen heeft. Dan komen die laatste bedrijven er als een staartje achteraan en dan zit je al zo hoog dat je nooit meer gewoon die scenes kan spelen.

En dat is iets wat ik heel vaak weer aan zag komen. Dan dacht ik: "We hebben nu al weer zo veel verteld, dat je het einde nooit meer gewoon kunt spelen. Of je moet het begin weer anders gaan doseren, of je moet het einde bewerken.

Die dingen zei ik wel, maar waar ik me vaak onmachtig in voelde, - en dat zag ik ook bij mensen om hem heen die al langer met hem werkte-, was dat iedereen dat zag, maar dat hij daar nog helemaal doorheen moest. Hij moest helemaal op die top komen, en wilde zijn acteurs dat een tijd lang laten ervaren. Soms zaten we twee weken lang in één soort gemoedstoestand te werken, die dan de climax van het stuk was, emotioneel gezien.

Dan dacht ik, of een lichtontwerper: "kunnen we nu even door, want dit gaat heel veel effect en consequenties hebben voor het vervolg. Maar dat was altijd vrij lastig. Dan leek het wel alsof dat eerst uitgewoed moest zijn voor hij weer terug kon. Daarna werd het dan pas helder voor hem wat de consequentie daarvan was. Dat vond ik wel lastig.

Nu ik er vier jaar weg ben denk ik wel eens dat als ik nu terug zou gaan, dat ik dan nu zelf meer in handen zou hebben om daar iets tegen in te brengen, of om hem daarin te sturen. Dat weet ik niet. Ik denk dat ik het nu anders zou doen, omdat ik er zelf sterker in sta. Hoewel ik ook wel gezien heb, dat mensen die al heel lang met hem werkten krijgen ook die voet niet tussen de deur kregen.

Toen ik daar werkte, was de kritiek op zijn voorstellingen vaak, dat de dramaturgie niet helemaal deugde. Ik vond dat zelf bij sommige voorstellingen helemaal niet, maar bij andere wel. Nu ik weer wat meer afstand heb, zie ik dat hij de laatste tijd een paar van die hele grootse voorstellingen achter elkaar heeft gemaakt. En dan zie ik eigenlijk één soort trip, -als ik het even heel extreem zeg- één toestand. Ik mis dan toch de nuancering en zie in het begin al veel teveel waar het naar toe gaat, doordat hij heel sterk en helder die toestand neerzet, maar dat er dus tegelijkertijd wel te weinig ontwikkeling in zit.

Het is óók zijn kracht, het levert óók fantastische dingen op. Het is zeker niet een slechte manier van werken, maar ik denk dat het af en toe wat meer zou kunnen opleveren in de voorstellingen. Hij is intelligent en gevoelig genoeg, maar het heeft misschien met zijn toestand op zo'n moment te maken, of met de tijd. Soms heb je ineens nog maar heel weinig tijd. Bij hem zijn premières vaak eerste try-outs, dat dat pas het eerste moment is waarop alles achter elkaar staat. Het is van hem bekend, dat de eerste openbare try-out vaak vier uur duurt. En dan moet het nog helemaal terug naar twee uur. En over die dingen gaat het, dat al die bolletjes nog zo uitgesmeerd zijn, dat ze nog niet tot de essentie zijn teruggebracht in een ontwikkeling.

In de tijd dat ik er werkte, had Dirk Tanghe geen dramaturg. In de loop van de jaren heeft hij wel met Loek Zonneveld een contact opgebouwd⁴, wat je wel zo zou kunnen noemen.

Zonneveld was voor hem iemand die feed-back kon geven over inhoud van stukken, of met hem meedacht over nieuw repertoire, of iemand die hij midden in de nacht kon opbellen over de interpretatie van een personage.

Loek Zonneveld is natuurlijk een wandelende encyclopedie op theatervlak. Hij was in eerste instantie een Tanghe-fan, maar hij kon ook heel kritisch zijn. En dat was ook de reden dat Dirk hem, -weliswaar op afstand, hij werd niet officieel benoemd als dramaturg of in dienstbetrekking genomen-, dat Dirk hem belde juist voor die kritiek. Juist bij de gratie van

die constructie liet Dirk dat toe. Dat vond ik heel mooi van hem, dat hij het strak georganiseerde gedoe van het Nederlandse theaterbestel heel onprettig vindt. Hij vaart het best bij als hij mensen om zich heen heeft, waarvan hij weet waar ze voor staan en waar hij ze voor kan vragen, en op zijn moment naar die mensen toe kan stappen. Hij vraagt ook heel veel van het gezelschap, heel veel ondersteuning, ook in het dagelijks leven en in het dagelijks werk

- Dramaturgie bij Suzan Boogaardt en Bianca van der Schoot, dramaturgie bij het werken vanuit improvisatie

Mijn ervaring met theater gebaseerd op improvisatie ligt vooral bij Suzan Boogaardt en Bianca van der Schoot, - daar was ik als dramaturg werkzaam-, en daarnaast heb ik als regisseur een eigen voorstelling gemaakt bij de Citadel, die niets vast had toen we begonnen behalve een idee, een thema.

Aan de hand van die voorbeelden kan ik vertellen hoe het in die specifieke situaties is gegaan.

Bij Boogaardt en Van der Schoot heb ik tot nu toe *Kerstpakket* en *Dolly* gedaan. Dat zijn al twee totaal verschillende ervaringen voor mij geweest als dramaturg. Globaal gezegd zat hem dat in eerste instantie al in de medewerkers.

Bij *Dolly* waren dat Bianca en Suzan zelf, die het concept hadden bedacht en daar een regisseur bij hadden gevraagd om hun te regisseren maar ook te helpen om hen het concept te laten ontwikkelen. Zij blijven als mime-spelers ook makers, dat is een kenmerk van de mime, dat je je voorstelling als speler ook zelf maakt. En dat je dus ook tijdens het repetitieproces medemaker blijft. Maar in dit geval hadden ze wel gekozen voor een regisseur, René Geerlings, ook een mime speler. De keuze was om hem het hele proces ervoor te zetten. Hij was dus volledig op de hoogte van hun concept, hun idee en hun wensen. Samen met hem en met mij hebben we toen gesproken over een mogelijke werkwijze en een verhouding van onze functies. Toen is afgesproken dat we gedurende het proces op een gegeven moment een moment zouden nemen waarop alle leiding naar de regisseur zou gaan, ik echt de dramaturg van de regisseur zou worden en Bianca en Suzan echt spelers konden worden.

In de fase daarvoor was er eigenlijk meer sprake van vier makers, waarbij zij op de vloer stonden, René er vooral voorzat ik vooral daarbuiten als dramaturg aanwezig was, het proces volgend en materiaal verzamelend, ter inspiratie teruggevend wat ik zag, maar nog heel globaal, althans niet sturend bedoel ik, En dat is daar eigenlijk heel goed gegaan.

De afspraak van te voren was dat we eerst allemaal samen en gelijk konden brainstormen, en de vrijheid hadden om met het zorgvuldig geformuleerde onderwerp aan de haal te gaan, en dat zij dat op de vloer deden en René daarnaar keek en ook opdrachten verzoon, maar dat ook zij opdrachten mochten verzinnen, dat ook zij om beurten er nog eens voor konden zitten, dat ik ook met ideeën kon komen, maar ook gewoon kon kijken; dat ik ook met de dames communiceerde maar ook met René, dat we met z'n vieren aan tafel brainstormden welke kant het op zou kunnen gaan, en dat we later in het proces een moment zouden nemen om de taken wat strakker te stellen. Juist omdat het voor hun heel belangrijk was om op een gegeven moment ook te kunnen spelen en die vrijheid te voelen, en niet ook nog te moeten maken, want dan blijf je toch op een bepaalde manier reflecteren op wat je doet. Het is op een gegeven moment heel fijn om dat los te kunnen laten en die reflectie af te kunnen geven aan de regisseur. Het is zoals het was afgesproken was. Daarom ging het zo goed. Het was ook dat het organisch zo ging en dat het ieders behoefte ook was en dat het ook goed werkte. Ik verhiel me in die tweede fase tot René en minder tot de spelers.

Het basisidee van Dolly was dat zij een voorstelling wilden maken met zichzelf als vertrekpunt. Dus over jezelf zijn. En wat is dat: jezelf zijn? En kun je op toneel jezelf zijn of niet. En hoe verhoudt jezelf zijn zich tot acteren?

Zij kiezen altijd voor onderwerpen die inhoudelijk verbonden zijn met de werkwijze.

Dus dat was het thema, maar ze wilden zelf ook in het spelen in dat project het acteren zelf onderzoeken. Vaak zijn hun voorstellingen vastgelegd, maar er blijft altijd wel ruimte voor improvisatie, binnen een bepaald kader. Maar ze geven zichzelf ter plekke, terwijl ze de voorstelling spelen, opdrachten waardoor ze heel actueel blijven, en elke avond nog daadwerkelijk een opdracht staan uit te voeren. Terwijl je natuurlijk ook op een gegeven moment kan hebben dat je het resultaat van zo'n opdracht kent en dat resultaat herhaalt. Dat is natuurlijk in het acteren de meest gangbare weg, maar zij kiezen er vaak voor om bij de opdracht te blijven en daardoor kunnen er nog veranderingen zijn per avond, waar natuurlijk de anderen weer op in kunnen spelen

In zo'n eerste week, eerste fase, is het bij hun zoeken van een verbinding van thema naar opdrachten. Ze gingen bijvoorbeeld elkaar interviewen over jezelf, maar dan heel extreem.

“Wat heb je nu aan, waarom heb je dat aangetrokken, wat dacht je daarbij vanmorgen, Waarom heb je die sokken aan, zit daar iets achter, wil je daar iets mee laten zien?”

Een voorbeeld om heel ver door te dringen. “Met dit aan ben ik mezelf, voel ik me echt mezelf, maar wat is dat dan, want daar wil ik dan waarschijnlijk toch iets mee uitdrukken, mee vertellen, en wat is dat dan?” Zo proberen ze dat dan bij elkaar door te prikken.

Dit als voorbeeld en dat ging dan in vorm van een interview maar dan op scene.

Een ander voorbeeld René vroeg hun om te gaan staan als jezelf, dat is vrij ingewikkeld, “nou sta ik ongeveer als mezelf” Als ze dan klaar waren met staan als zichzelf, als dat was gelukt, moesten ze een hand opsteken, dan vroeg René: ga nu's lopen als jezelf en zo allemaal dingen doen als jezelf. Of “probeer nu eens je specifieke lichamelijke eigenschappen te versterken.” Bijvoorbeeld: ik zit nu een beetje zo en als ik dat dan versterk dan zit ik zo, dat is dan 20%, “doe dat dan eens tot 100%,” en als je dat 100% versterkt en dan gaat lopen dan loop je als een heel ander figuur. Maar dat vertelt dan ineens een heel ander verhaal en drukt iets heel anders uit dan die nul procent of 10% van jezelf.

Zo ontstonden eigenlijk al personages. En dan vroeg de regisseur bijvoorbeeld in een bepaalde scene of gesprek: “doe jij nu eens jezelf en dan jij 100% van die uitvergroting; en tijdens het gesprek ga jij van die 100% naar nul en jij van nul naar 100%. Of: neem in die scene 50% van die uitvergroting. Zo ontstaan personages. Dit als voorbeeld hoe het thema van jezelf zijn zich verhoudt tot het spelen Het thema had zich in het begin gedestilleerd tot look-alikes van Dolly Parton, tot figuren die alles in dienst stellen om niet jezelf maar iemand anders te zijn, en dan te kijken wat daarin het conflict was bij die vrouwen.

En dan hoe dat onderwerp zich verhoudt tot het spelen, tot opdrachten, voor hun een onderzoek is om als speler verder te komen. In de voorstelling daarvoor hadden ze veel meer personages gespeeld, en zich veel meer verplaatst in typetjes. In de voorstelling na *Dolly, Kerstpakket*, wilden ze hun eigen manier van werken, tot dan toe gevonden, weer op losse schroeven zetten, door het vragen van een danser, Mischa van Dullemen, om met hen samen te werken.

Een van mijn taken was om verslag te maken van alles. Ik maakt vrij nauwkeurig verslagen van de dagen. Op deze manier werd er allerlei materiaal verzameld, wat we in die tweede fase zouden gaan bekijken, en zouden kijken van: wat vertelt dit materiaal, kunnen we er een dramaturgische lijntje uit destilleren. Waar kiezen we dan voor en wat missen we nu nog aan materiaal.

Ten behoeve van die fase zou ik alles opschrijven, met name ook die opdrachten. Stel dat uit die ‘zelf’-opdracht een personage was gekomen, die een naam kreeg en al een heel leven had.

Dan ging ik niet dat personage opschrijven, maar ik ging de opdracht opschrijven. Dus ging ik opschrijven wat René had gevraagd, en wat zij hadden gedaan. Omdat dat nu juist hun manier van werken was, om vervolgens de kern van die scene terug te halen, omdat dát weer verbonden was met het onderwerp. Het ging juist over jezelf zijn, over jezelf bloot geven.

Dat je teruggaat naar de bron ervan om dat dat terug gaan naar het thema.

Ik schreef de opdrachten op, en als er tekst uit ontstond, dan schreef ik ook zo veel mogelijk de teksten mee, zodat we, als we de opdracht gingen herhalen, terug konden pakken wat de kracht was op tekstueel gebied. Zij zijn beiden heel sterk in improviseren en ook gevoelig voor taal, vind ik, maar om dat te herhalen is soms nog moeilijk. Om precies te weten wat nu net de grap was, dat hem soms in zulke kleine dingen. Ze zijn daar op zich heel gevoelig voor, maar het was dan wel handig dat ik iets op papier had staan.

De herhaling ging vanuit de kern van de opdracht, de handeling en het gebaar, en dan kwam weer de tekst. Uiteindelijk leggen ze de tekst in een voorstelling wel geheel vast. Dat vastleggen doen zij. Ik ondersteun daarbij, - en soms heb ik de tekst uitgeschreven en gegeven - , maar voornamelijk doen ze dat toch zelf. Ze zijn heel behendig om dat te onthouden. Er ligt dus niet een script uiteindelijk. Wat er vaak ligt in de laatste fase is een hele rij met kaartjes met titels daarop, die dan achter elkaar gelegd worden en gemonteerd worden. Vaak worden dan heel verschillende volgordes uitgeprobeerd, zodat je dan steeds een heel ander verhaal vertelt. Dat is bij hun heel extreem: die dramaturgie dringt zich op gedurende het werkproces.

Dat laatste vond ik wel wennen in het begin. Je hebt dan op basis van het eerste idee en de eerste repetitie al best een idee wat voor soort ontwikkeling er zou kunnen, -zoals bij die lookalikes -, alleen de vraag was dan nog héél lang, tot in de try-outs: zijn het er één of twee, en is het een alter ego, en hoe verhouden die zich tot elkaar, in welke situatie zien we ze eigenlijk, zien we op het toneel of zien we ze in de kleedkamer of zien we ze thuis? Dat zijn keuzes die je meestal natuurlijk juist in de eerste weken maakt, maar die zij echt in de laatste weken kunnen maken.

Ze zoeken in improvisaties naar zowel taal, personages, situaties als naar anecdotes. Ik heb daar een specifiek voorbeeld van op video. Ze hanteren een heel fysieke, geïmproviseerde ingang om tot materiaal te komen, tot tekst, maar óók tot personages en tot het verhaal, tot de uiteindelijke dramaturgie.

(Frederieke toont een video met Bianca en Suzan, met inleiding en interview door Frederieke zelf. Zij vertellen daar over mime, en Bianca licht toe hoe ze concreet tijdens elke voorstelling met nieuwe opdrachten werken)

Wanneer je als dramaturg bij hen werkt, is die werkwijze van hen heel bepalend voor hoe ik me verhoud tot wat zij aan het doen zijn. Als ik in een vroeg stadium bij hun al ga vertellen, terug ga geven wat hun scenes, die zij aan het zoeken zijn, wat dat kan vertellen in tot relatie met het onderwerp, -in dit geval die lookalikes-, dan ben je eigenlijk al aan het interpreteren. Je bent bij hun heel snel aan het interpreteren. Zij begrijpen hun voorstellingen bij wijze van spreken pas achteraf. Daarom ontstond ook bij hen de concrete vraag, we willen wel 'ns een dramaturg erbij, misschien kunnen we onze voorstellingen dan in een iets eerder stadium begrijpen, waar ze over gaan. Alleen wat voor mij dan de kunst is, merk ik, is om ook niet in een te vroeg stadium dan te gaan vertellen waar het over zou kunnen gaan. Juist omdat hun manier van materiaal verzamelen heel divers is en dat ook hun kracht daarin ligt, is het heel belangrijk dat ik hun daar heel lang vrij in laat, en misschien zelf van alles bedenk waar het over zou kunnen gaan en hoe dat uiteindelijk terecht zou kunnen komen in een voorstelling, dus in een opeenvolging van die scenetjes. Maar als ik dat in een te vroeg stadium aan hun ga vertellen, dan gaan zij van daar uit weer spelen, dan gaan ze toch een voorstelling maken als

ware er wel een dramaturgische lijn of een uitgewerkter idee; en dat blokkeert hen vervolgens heel erg om volledig vrij nog alles te doen wat met dat thema te maken heeft; en om ook zichzelf als speler nog volledig bloot te kunnen geven.

Het is wisselend hoe lang die fase is, waarin ik mijn lijn achterhou. Ik probeer daar natuurlijk ook in te zoeken. Ik heb nu twee keer met hun gewerkt en er is niet een recept voor. Het is elke keer zoeken en zal ook elke keer weer anders zijn; en natuurlijk probeer ik wel zoveel mogelijk ook de basis van waaruit er geïmproviseerd wordt steviger te maken, want natuurlijk maakt dat veel uit. Bij *kerstpakket* bijvoorbeeld was het uitgangspunt nog veel te vaag en was de werkwijze daar ook wel weer mee verbonden op een soort zelfde manier als bij *Dolly*, alleen gingen zij toen voor het eerst samenwerken met een danser. Dus die werkwijze was zo nieuw en daarin moest er nog zo veel uitgezocht worden, dat we niet echt toekwamen aan dat inhoudelijke onderwerp en aan die link daarmee. Daarin ging het mis bijvoorbeeld. Toen heb ik gemerkt dat ik het heel lang heb moeten laten. Die keuze heb ik ook gemaakt. Ik heb het niet alleen gelaten, maar ik heb ook gemerkt: de bron van waaruit we nu aan het werk zijn is té divers, dus ik zie aankomen dat we niet straks een leuke stapels met kaarten hebben, waar vanuit we makkelijk een selectie kunnen maken, die dan wel in een lijn zal kunnen passen. Wanneer je dan bezig bent een lijn te maken, is dat eigenlijk tweeledig. Dat is ook voor mij het probleem en de uitdaging van mijn functie: dat ik deels dus héél nauwkeurig alleen maar blijf kijken tot wat ik zie en dat niet probeer te interpreteren en dat materiaal op zijn kracht probeer te beoordelen, want daar gaat het bij hun uiteindelijk ook vaak om: is een scene gewoon an sich leuk of sterk of grappig of pijnlijk of wat dan ook, heeft die opdracht of wat er uitgekomen is potentie, zo ja, dan krijgt die scene bijna altijd eigenlijk een plek in het geheel. Ook als je nog niet weet wat die scene kan vertellen. Dat was bij die Joline of Jolanda scene. De hele tijd dachten we; die moet er in blijven, alleen we wisten heel lang niet waarom. En dan was het soms goed om te kijken: wat was die opdracht eigenlijk, wat was je eigenlijk aan het doen, waarom was het toen eigenlijk zo leuk of juist niet leuk of pijnlijk? En dan kom je soms weer tot de essentie van waar het eigenlijk over ging en dat past dan soms weer in een lijn. Dit is de ene kant.

Aan de andere kant probeer je ook uit te zoomen en een soort bedding te maken, een kader. In het geval van *Dolly* ging het dan over 'hoe zien we die lookalikes, welke ontwikkeling maken ze door?' En uiteindelijk hebben we gekozen voor een structuur dat we ze afwisselend op het toneel en afwisselend in de kleedkamer zien, en dat de manier waarop zij zich tot elkaar verhouden en steeds opnieuw weer voor het voetlicht moeten ervoor zorgt dat ze in conflict komen met zichzelf. En dat conflict met zichzelf moet dan door die look-alike, door die Dolly Parton, heen gaan komen totdat zij daar uiteindelijk gelouterd uit komen. Soms hebben ze helder: we willen wel dat die figuren een soort loutering ondergaan, dus de makers hebben dan wel een soort gevoel van het einde.

Bij *kerstpakket* bijvoorbeeld kwam de decorontwerpster op een gegeven moment met een heel grote opblaasster en die vond iedereen zo geweldig, die moest gewoon in. Maar ja, eigenlijk kon dat alleen maar op het eind, want daar kon je nooit meer overheen spelen. Dus toen hadden we eigenlijk in een heel vroeg stadium het einde al. Stel dat dat echt niets was geweest, dan hadden we dat ook wel weer er uitgehaald, maar zelfs zo'n dingen kunnen vroeg een ontwikkeling bepalen.

Eigenlijk is het verhaaltje kiezen echt pas iets wat op het einde gebeurt. De vraag is ook altijd: moeten we terug naar een verhaaltje; wat voor een verhaal vertellen we; is het een verhaal dat een soort anecdotiek heeft in zijn vertelling of is het veel meer een beeldvertelling waarin we op een veel poëtischere manier een verhaal vertellen dat niet zozeer een anecdotische onderlaag heeft en we niet zo zeer een concrete situatie hoeven te bedenken. En dat is ook altijd een spanningsveld.

Wat heel concreet was bij *Dolly* was dat de situatie op de vloer qua decor duidelijk was, dat het zowel op het toneel als achter het toneel was, zeg maar kleedkamer en podium. Maar wie ze precies waren, of zij een ego /alterego waren of twee vrouwen waren, en of zij Dolly nou echt ontmoeten of dat in hun hoofd was, dat bleef ook heel lang heel onduidelijk. Voor sommige mensen zelfs tot het einde, dat je nog steeds kan blijven denken: of het is dit of het is dat; en dat je wel ziet dat die figuur in ieder geval een bepaalde ontwikkeling doormaakt, maar of dat het er dan twee waren, twee individuen of twee kanten van één mens van een persoon, dat kon tot op het eind in het midden gelaten worden.

Zij repeteren acht weken, en wat ze wel vaak doen en dat is heel handig gezien hun werkwijze, dat ze na ongeveer 3 à 4 weken een week vrij proberen te plannen, waarin iedereen zich eigenlijk even terug kan trekken en even op zijn eigen gebied kan denken: 'waar staan we nu, wat hebben we, wat vertellen we tot nu toe of wat kunnen we hiermee vertellen?' In die eerste drie vier weken hebben ze geïmproviseerd, op basis van een onderwerp. Over dat onderwerp is voor de subsidieaanvraag natuurlijk al nagedacht. Dat is ook voor aanvang geformuleerd voor alle betrokkenen, ook voor ontwerpers en zo. Maar dan wordt dan vervolgens wel bewust zo gelaten. Om het concreet op te schrijven hebben ze in de aanvraag gezet wat er met die lookalike gebeurt en wat voor vrouw dat is en wat er met haar gebeurt in haar leven. Die anecdote halen ze er dan in eerste instantie weer af En dan gaan ze weer terug naar het basisthema.

Je kunt via het werk op de vloer op een ander thema uitkomen. Dat gebeurt heel vaak, en dat moet volgens mij kunnen, maar dat is in ons toneelbestel heel ingewikkeld. Want je hebt daarop geld aangevraagd en je hebt vaak al publiciteitsmateriaal laten maken. Maar vaak is het ook zo in creatieve processen, dat je uiteindelijk toch weer uitkomt daar waar je vertrokken was, en via de grootste omwegen daar toch weer belandt.

Maar soms klopt dat wat op een flyer staat gewoon niet meer. Dat houden ze daarom ook zo algemeen mogelijk.

Na die rustweek zou het kunnen zijn dat er zich vanuit de eerste weken een helderder idee begint te ontwikkelen over een kader, een dramaturgische lijn, een concrete situatie en de relaties tussen de personages. En dat dan op basis daarvan verder gewerkt wordt.

Daarna werk je dan vanuit die keuzes door, dus in mindere vrijheid.

In die rustweek is er weinig uitwisseling. Dat verschilt wel. Bij *Dolly* heb ik toen wel met de regisseur gesproken.

In principe nemen we met zijn vieren de beslissingen of Bianca en Suzan doen dat, maar als het erop aankomt dan is het wel de regisseur, om het werkbaar te maken, maar omdat ze zo vaak en goed samenwerken zijn er bijna nooit grote conflicten. Iedereen blijft over inhoudelijke punten nadenken. Maar het is een bewuste keuze van Bianca en Suzan om het wel over te dragen aan de regisseur. Ook omdat ze weten dat dat hun vrijheid oplevert. Dat is wel hun doel.

Onduidelijkheid vind ik niet per definitie frustrerend. In het geval dat dat zich op een interessante manier verhoudt tot de voorstelling, tot het onderwerp vind ik het juist heel leuk. Het kan de vrijheid die je als toeschouwer dan hebt en ook je fantasie die daardoor geprikkeld wordt en de vragen die je daardoor blijft stellen, kan natuurlijk de bedoeling zijn en kan heel prettig zijn en soms ook eng en gevaarlijk, maar ook belangrijk vind ik. Daar kan ik ontzettend achter staan. Ik heb dat in principe ook liever dan dat ik precies weet wat ik gezien heb en er eigenlijk na twee minuten na afloop mee klaar ben. Alleen het evenwicht is wel precair. Je kunt ook afhaken omdat je denkt 'ik volg het niet'. Bij *Kerstpakket* bijvoorbeeld hadden ze geen vaste regisseur maar alleen een eindregisseur, Moniek Merckx. Zij kwam de laatste weken er af en toe bij. En toen stonden we op een wat ingewikkelder nivo wat

materiaal betreft. En toen heeft zij behoorlijk gestuurd in een mogelijke lijn waarin het materiaal terecht zou kunnen komen. Dat was haar lijn en niet de mijne, en eigenlijk ook niet van Bianca en Suzan. Deels was dat heel ingewikkeld, want toen moesten we verder werken met die lijn en daar vanuit materiaal verzamelen, terwijl zij er zelf niet continu bij was, en zo werken zij nooit. En omdat het niet echt je eigen idee is, is het ook nog zoeken wat je ermee hebt. Dan zit je ineens op het eind van het proces nog op dat nivo te zoeken.

Maar anderzijds was het materiaal nog zo divers dat het ook heel erg welkom was, dat Moniek dat toch ging beperken. Daar heeft het er wel voor gezorgd dat ik het moeilijk vond om mij als dramaturg daartoe te blijven verhouden omdat ik steeds aan een bron en een basis had gelegen van waar het materiaal tot nu toe uit ontstaan was. En ik had zelf al het gevoel ge had 'we moeten veel meer sturen', maar dat was niet gelukt omdat we nog zo met die samenwerking bezig waren en zij geen regisseur hadden en juist wilden dat zij zelf om de beurt er voor zaten. En ook daardoor was het materiaal heel divers geworden

Dus er waren nog zoveel variabelen, die ik nog niet had kunnen sturen. Toen werd het op mijn pad gelegd en heb ik besloten als dramaturg daar achter te gaan staan. Vervolgens gingen zij doorspelen en was Moniek er niet meer bij, en toen zat ik er als regisseur voor en moest ik andermans idee uitvoeren. Dat was echt ingewikkeld en moeilijk. Dat ging uiteindelijk niet. En de onduidelijkheid die daarna uit de voorstelling bleek vond ik als dramaturg ook lastig. De ene recensie schreef over hoe fantastisch de fantasie was en dat je van het een in het ander over ging en hoe heerlijk dat was, -dat snapte ik wel dat mensen het zo konden zien-, en een ander schreef dat het echt los zand was en het was niet anders te zien als los zand. Maar dat laatste kon ik ook begrijpen want daarin had ik niet echt zelf een keuze gemaakt.

Onze conclusie achteraf was, dat we teveel tegelijk wilden: voor het eerst met een danser samenwerken en er alledrie om de beurt voor zitten. En daarom moest er nog veel te veel uitgezocht worden in hoe er gewerkt ging worden. Bovendien werd daardoor het materiaal veel te divers, want ieder die er voor zit maakt andersoortige opdrachten.

In het geval van *Dolly* zat er gewoon één iemand voor, en die kan wel heel veel verschillende dingen verzinnen, maar materiaal komt toch uit één koker. We hebben toen terugkijkend op *Kerstpakket* besloten dat òf Moniek Merx ervoor had moeten zorgen dat er één voorzit en daarmee de hoofdregisseur wordt, òf Moniek had er vanaf het begin bij moeten zijn, òf dat ik me meer als regisseur had op gesteld. Maar omdat de afspraak was dat zij zouden rouleren ben ik daar altijd een beetje buiten gebleven. Daar hebben we wel tijdens het gesprek over gecommuniceerd of we dat moesten veranderen. Eigenlijk zaten er aan dat werkproces teveel haken en ogen. Voor sommige mensen is het een heel leuke voorstelling geworden en ikzelf vind ook zeker dat hij een kracht heeft, en grappig genoeg beantwoordt hij nog wel aan de doelstellingen die zij zich aan het begin hadden gesteld, maar ik vind dat je er aan afziet dat het toch knutselwerk is geweest.

Ik ga wel weer met ze werken. Volgend jaar gaan ze een project met het Syndicaat doen. Het is een coproductie en ze hebben mij als hun dramaturg meegevraagd. Danielle Wagenaar is dan regisseuse en zij heeft normaal eigenlijk geen voorstellingsdramaturg naast zich, -ze hebben wel sinds kort een gezelschapsdramaturg. En nu ben ik in ene de voorstellingsdramaturg van Danielle. Dat wordt ook weer heel spannend, een heel nieuw soort samenwerking. De werkwijze en de inhoud van de voorstelling gaat over ruilen van kwaliteiten en in hoeverre tegenovergestelde kwaliteiten tot meer kunnen leiden. En juist omdat het daar over gaat wilden ze dat ik met hun mee kwam om te kijken wat hun kracht is, en hoe hun kracht zich kan blijven verhouden tot het Syndicaat. Dus alles wat we nu hebben geleerd is misschien wel weer niet meer van toepassing.

Ik word, doordat er niet van tekst uitgegaan wordt, misschien meer op makende, regieaspecten aangesproken. Dat vind ik ook heel leuk. Ongeveer gelijk met het moment dat ik hun leerde kennen, begon ik ook met regisseren. Ik merk dat ik geïnspireerd wordt voor

mijn eigen voorstellingen door wat ik met hun doe en andersom. Daar kan ik groeien en dingen in benutten, en word ik ook op die maakkant aangesproken. Ik ben er dan als makende dramaturg ook meer bij.

Bij *Dolly* ben ik er gemiddeld drie dagen per week bij geweest, en soms opeens vijf of juist één. Maar bij *Kerstpakket* ben ik er vijf dagen per week bij geweest, juist omdat ze geen continue factor hadden die er voor zat was ik degene die het hele proces heb meegemaakt. Ik kon aangeven ook aan Moniek waar materiaal uit ontstaan was. Ze kwam kijken en zei welke scènes er uit moesten. Maar dan sneuvelden er heel veel scènes waarvan wij dan dachten: ‘maar dat is juist interessant’. Ik kon dan soms vertellen wat het interessante er aan was. Ik kon dan de bron van die scene uitleggen. Er kwam dan soms iets anders aan het licht wat Moniek niet meteen had kunnen zien in die presentatie van de scène.

Ik bent degene die uitlegt en die de achtergronden blootlegt. Ik heb ook praktisch drie boekjes van één voorstelling volgeschreven, en heel veel opgenomen van repetities op video, en dat goed bijgehouden, zodat we dat terug konden kijken. Soms heb ik ook scènes uitgeschreven. Je bent ook dramaturg van een werkproces. Je probeert het werkproces te begeleiden.

De belangrijkste taak van een dramaturg is om te weten wanneer je wat moet doen. Soms is het belangrijk dat je wel stuurt, dat je een duidelijke mening hebt. Het kan echter soms ook heel belangrijk zijn dat je je mond houdt. Het komt aan op inzicht en tactiek.

Bij *Kerstpakket* had ik bijvoorbeeld toch eerder moeten ingrijpen

Je spreekt je rol binnen een werkwijze vaak af, en dat hangt ook af hoe de anderen werken.

Zij vonden het bijvoorbeeld belangrijk om niet in een te vroeg stadium te moeten gaan nadenken over het totaal. En daar hou ik me dan in mijn benadering rekening mee.

Het is ook iedere keer weer bijstellen, zelfs tijdens de repetities. Het is ook intuïtie, maar ook ervaring met processen. Hoe meer ik in het algemeen ervaring heb met werkprocessen en repetitieprocessen, dan helpt dat om te kunnen herkennen wanneer ik in moet grijpen of moet sturen.

Ik vind wel dat mijn ego als dramaturg nooit voorop staat. In die zin ben ik altijd dienstbaar. Het gaat nooit om mijn eigen ei, ook al ben ik medemaker. Het gaat niet over mij, het gaat over de voorstelling en over hun concept. Dat wil ik zo helder en zo interessant mogelijk ontwikkelen.

Bijlage 2

“Hard-plastic van buiten, verdriet van binnen”

Een interview met Suzan Boogaardt en Bianca van der Schoot naar aanleiding van hun nieuwste voorstelling “Dolly” (regie René Geerlings), gehouden ten tijde van hun repetitieproces, op 22 oktober 2003 door dramaturge Frederieke Vermeulen.

-Hoe is het idee voor jullie nieuwste voorstelling “Dolly” ontstaan?

Bianca en Suzan: “In onze laatste voorstelling *Warme broodjes*, gemaakt voor de zomerfestivals in 2002, speelden we twee duidelijke personages; verkoopsters van plastic emmers. Daardoor ontstond het verlangen in een nieuwe voorstelling niet meer vooral een rol te spelen, maar persoonlijker te zijn. We wilden nu een voorstelling maken, die dichter op onze huid ligt, die risicovoller is voor ons als spelers. Dit concrete verlangen probeerden we inhoudelijk te maken. Doordat we het wilden hebben over wat het verschil is tussen jezelf zijn en een rol spelen, kwamen we op het onderwerp *lookalike*. Als je een lookalike als persoon opvoert, gaat het dus over iemand die zijn beroep maakt van het iemand *anders* zijn, waardoor je je tegelijkertijd afvraagt wie die lookalike nou eigenlijk *zélf* is. Dan komt de vraag om de hoek; wat is eigenlijk jezelf zijn?; wanneer speel je een rol en wanneer ben je jezelf, of is dat eigenlijk allemaal hetzelfde? Een vraag die wij onszelf als actrices ook stellen; in hoeverre kunnen wij op het toneel onszelf zijn, of spelen we per definitie een rol?”

-Waarom hebben jullie gekozen voor een lookalike van Dolly Parton?

“Via de website van Dollywood, het pretpark van Dolly Parton, vonden we foto’s van jonge meisjes die Dolly Parton imiteerden. En toen beseften we ons wie Dolly Parton is, wat Dolly Parton inhoudt: dat gaat precies ook over het op een hele kunstmatige manier jezelf zijn. Zij is een soort vleesgeworden lookalike van zichzelf. Zij geeft zichzelf extreem vorm, in haar pruiken, grote borsten en talloze cosmetische operaties. Tegelijkertijd versterkt zij hiermee slechts haar eigen opvallende fysieke kenmerken en lijkt zij voortdurend zichzelf te zijn. Haar songteksten gaan bijvoorbeeld ook grotendeels over haar persoonlijke leven. Daarmee konden we nog meer inzoomen op het gegeven jezelf zijn en iemand anders proberen te zijn. En dan gaat het dus eigenlijk bijna over een lookalike van een lookalike.”

-Jullie zitten nu nog middenin het repetitieproces. Gezien jullie werkwijze betekent dat dat jullie nu op basis van dit gegeven scènes aan het maken zijn, die jullie pas in een later stadium tot een voorstelling monteren. Maar als je nu moet zeggen waar de voorstelling over gaat, wat is dat dan?

““Dolly” gaat over een vrouw die haar hele leven bezig is met het zo goed mogelijk imiteren van iemand anders, namelijk haar idool Dolly Parton. We zien deze lookalike in haar worsteling zichzelf naar buiten te willen brengen *via* het voorbeeld dat zij zichzelf heeft gesteld; Dolly Parton, een zeer geliefde en succesvolle vrouw die ook nog zo prachtig zichzelf is. Dolly is voor haar het handvat om zichzelf in de wereld te zetten en grip te hebben op hoe de mensen haar zien. Haar conflict is; hoeveel van mezelf en hoeveel van Dolly Parton. Zij is zoals de puber die zegt; “Ik wil zo graag mezelf zijn, maar ik weet niet hoe ik m’n haar moet doen om mezelf te zijn”.

En dan, volledig getransformeerd, klaar voor de lookalike-show, loopt zij plotseling een andere Dolly Parton-imitator tegen het lijf, die er exact hetzelfde uitziet en staat zij dus oog in oog met een kopie van zichzelf.

Net als wij als actrices, in het spelen van deze vrouwen, hebben beide vrouwen hun eigen motivatie gehad om te streven iemand anders te zijn, om hun eigen frustraties of onvermogens kwijt te raken in de huid van een ander, ze mooier te maken dan ze zijn.

Maar is het nu leuker om te kijken naar iemand die een kunstje doet waar zij goed in is, of naar iemand die pogingen doet om zichzelf te zijn. Wat wil je zien als toeschouwer? Waar identificeer je je mee?

Het is toch ook heel paradoxaal in het leven?! Je hebt als baby niet anders geleerd dan je ouders te imiteren om überhaupt te kunnen leven. Maar op een gegeven moment besef je je dat dat niet genoeg is, dat je nog iets anders moet doen. Dan ga je als puber allemaal andere mensen imiteren, om er vervolgens achter te komen dat je juist moet stoppen met imiteren om jezelf te kunnen zijn.”

-In hoeverre gaat deze voorstelling over jullie zelf?!

“Het gaat behoorlijk veel over onszelf. Het begint al bij dat we allebei bezig zijn met onze eigen motivatie om een voorstelling te maken over een lookalike van Dolly Parton. We onderzoeken onze eigen fascinatie met het onderwerp. En vervolgens kunnen we in het proberen Dolly Parton te zijn niet onze eigen lichamen ontkennen. Dus die maken we mede tot onderwerp. En natuurlijk is het *onze* keuze van liedjes en verhalen van Dolly die in de voorstelling terecht komen.

Verder brengt de persoon Dolly Parton als onderwerp van imitatie nog een extra aanleiding met zich mee om de voorstelling persoonlijk te maken: Dolly Parton is de hit geworden die zij is, doordat zij voortdurend haar eigenheid inzet bij alles wat zij doet en daarmee is zij groot en beroemd en rijk geworden. Zij zegt ook in een interview dat zij alles waarover zij zingt, óf zelf heeft meegemaakt óf een dierbare van haar. En dat zij dus alles wat zij zingt intens doorvoelt. En dat hoor je ook in haar liedjes. Dus als je Dolly Parton wilt imiteren zul je ook je eigenheid moeten inzetten om te voelen hoe zij is, hoe zij leeft en hoe zij zichzelf vormgeeft. Wat wij dus nu ook doen is bijvoorbeeld bij elk liedje dat we playbacken kijken wat dat met ons te maken heeft, welke gebeurtenissen uit ons eigen leven wij daarnaast kunnen leggen.

Omdat de voorstelling gaat over een lookalike die helemaal die vrouw wil worden, komen wij als actrices daar ook niet onderuit, en moeten we Dolly Parton *worden*. Daarmee wordt ook het spelen zelf tot onderwerp gemaakt. Want hoe spelen we een vrouw die een vrouw speelt? Het zoeken van de lookalike is ook het zoeken van ons, Suzan en Bianca, naar een imitatie van Dolly. Wij vinden het leuk om theater te maken waarin niemand doet alsof. Wij zoeken naar een kader waarin we Suzan en Bianca kunnen zijn, zonder dat je als publiek het gevoel hebt dat je naar ons privéleven zit te kijken, want dat laatste is oninteressant. Het kader van de lookalike biedt bij uitstek deze mogelijkheid; om persoonlijk te zijn én de loep te leggen op hoe wij spelen, zonder dat het over ons privé gaat.”

-Hoe herken ik in deze voorstelling over imitatie en jezelf zijn jullie mime-achtergrond?

“Op twee vlakken. Ten eerste wat betreft het imiteren. Mime is voor ons theatermaken vanuit je fysiek. Het onderzoeken van de vermogens en de onvermogens van je lichaam, binnen het kader van het onderwerp van een voorstelling. Dus door de vermogens en onvermogens van ons lichaam te onderzoeken met betrekking tot het imiteren van Dolly Parton, transformeren we en ontstaat er materiaal waarmee we de voorstelling gaan maken. Wij proberen háár lichaam te krijgen, door bijvoorbeeld foto's en videobeelden te analyseren en zo exact mogelijk te kopiëren.”

-En hoe doen jullie dat dan, proberen het lichaam van Dolly Parton te krijgen?

“Eerst onderzoeken we allebei natuurlijk nauwkeurig wat volgens ons haar fysieke kenmerken zijn, maar ook haar uitstraling, stem en manier van bewegen. En dat vertalen we allebei op onze eigen manier naar concrete opdrachten voor ons eigen lichaam.”

Suzan:

“Dolly schijnt gewoon een rib weg te hebben laten zagen, om een smallere taille te krijgen. Om dit effect te krijgen probeer ik mijn ribben omhoog te tillen, zodat ik me kan verbeelden dat de ruimte van mijn ribben naar mijn taille een hele duidelijke inham wordt. En ik gebruik

het optillen van mijn borstbeen. En verder zijn er nog een aantal pogingen die ik waag om haar lichaam te krijgen, maar die zie je in de voorstelling. Want in het kader van het onderwerp van de lookalike is zowel ons werken aan deze fysieke transformatie interessant, als het al dan niet geslaagde eindresultaat daarvan. Want het gaat juist om die worsteling.”

Bianca:

“Ik probeer zachte ogen te maken, ogen waar straaltjes uitkomen. Ik probeer een zachte substantie achter mijn ogen te voelen. Dat geldt eigenlijk voor mijn hele hoofd; mijn hoofd als een lieve zachte wolk. En mijn romp til ik op als een compact ding, dat als één geheel beweegt. Mijn voeten doe ik dichtbij elkaar, en ik stel me voor dat ik hele lange benen heb.”

-Het is fascinerend om te zien hoe jullie nu tijdens dit gesprek hierdoor inderdaad al glimpen van Dolly Parton laten zien!

“Maar in de mime leer je ook om vanuit heel verschillende invalshoeken iemand te worden. We kunnen ook proberen Dolly Parton te worden door ons in te leven door bijvoorbeeld alleen maar naar een liedje te luisteren, ons helemaal vol te laten lopen met het gevoel van dat liedje. Of we halen inspiratie uit de ruimte, het podium, of uit een jurk, of een pruik of lange nepnagels.

Verder is het kenmerkend voor mime-voorstellingen dat ze niet gemaakt zijn op basis van de structuur van een bestaande tekst met bestaande personages. Er is slechts een vertrekpunt geformuleerd, bijvoorbeeld een thema of een beeld. De weg, het verhaal, is onbekend en het einddoel, de vorm van de voorstelling, ook. Wij zijn echt met bijna niks begonnen; met twee blonde pruiken die wij bij de feestwinkel hadden gekocht, en het idee van een Dolly Parton-lookalike die zichzelf wil worden.

Op de repetitievloer maken wij, nu samen met regisseur René Geerlings, vervolgens materiaal vanuit verschillende invalshoeken – de muziek, de songteksten, de ruimte, Dolly-kostuums en -attributen – en vanuit onze persoonlijke fascinatie met het onderwerp. Daarna bekijken wij wat dat materiaal vertelt, en of dat is wat we willen vertellen, om in het laatste stadium het ontstane materiaal te monteren tot een voorstelling. Dat betekent dus dat er veel van onszelf in zit, omdat we putten uit ons eigen leven in plaats van uit dat van een door een schrijver gecreëerd personage waarvan al vaststaat wat hij gedurende de voorstelling gaat doormaken. Een mime-voorstelling is als het ware ‘home-made’. Dolly Parton is eigenlijk ook ‘home-made’, misschien hebben we haar daarom wel gekozen. Maar dat zij zó ‘home-made’ was, dat wisten we ook niet van te voren!”

-Op wat voor een manier zijn jullie met jullie publiek bezig?

“Als wij praten over onze manier van theatermaken valt vaak het woord *actualiteit*. Wij proberen als spelers altijd *actueel* te zijn op het toneel. Dat wil zeggen dat niet alles van te voren vast ligt, maar dat je bijvoorbeeld ter plekke, live, een opdracht uitvoert die binnen de scène verborgen ligt. Bijvoorbeeld dat als je in een scène jezelf moet becommentariëren, dat je dat dan echt live doet, dat je commentaar geeft op dat wat je op dát moment daadwerkelijk staat te doen en dat je daar net zo lang mee doorgaat totdat het je echt raakt.

Wij spelen niet alleen maar het resultaat van wat er in het repetitielokaal is gevonden, maar wij maken in de repetities vooral de kaders en de opdrachten die we elke avond op het toneel live uitvoeren. We spelen dan niet het effect, maar laten het elke voorstelling opnieuw weer ontstaan, door die opdracht uit te voeren. Dat betekent dat je jezelf dwingt om heel scherp en eerlijk te zijn en dat je ook een directere communicatie met je publiek hebt. Het zal een spanning met zich meebrengen die voelbaar is voor de toeschouwer, zonder dat hij die direct zal kunnen benoemen. Wij hopen dat dit tevens de toeschouwers een gevoel van vrijheid geeft om ook op het moment te ervaren wat ze ervaren zonder er bij na te denken, zonder bang te zijn iets niet te snappen of te denken dat het meer moet zijn dan wat het is. Want juist dan ontstaat de ruimte voor verdieping, voor je eigen interpretatie, je eigen verhaal.”

-Kan je een voorbeeld van zo'n opdracht in “Dolly” geven?

Bianca: “Ik playback op een gegeven moment het nummer “I will always love you”, en ik heb daar slechts een fysieke opdracht, die uiteindelijk het effect heeft dat het een emotionele toestand van die vrouw laat zien. Maar ik ben op dat moment alleen maar bezig met het uitvoeren van de opdracht om van buiten hard plastic te zijn, en van binnen bijvoorbeeld een bruistablet dat nat wordt en belletjes bruist. En deze tegenkrachten moet ik steeds sterker laten worden tot een climax.”

-En wat zie ik dan als toeschouwer?

“Je ziet dan bijvoorbeeld een vrouw in een zeer emotionele toestand; die van binnen kapot gaat van verdriet, maar dat onderdrukt, dat tegenhoudt. Je ziet haar strijd.”

-Op deze manier ligt er dus aan een emotie een fysieke, materiële opdracht ten grondslag?

“Ja, dat klopt, maar het is wel zo dat je in je opleiding natuurlijk getraind raakt. Niet specifiek daarin, maar wel in het ontwikkelen van juist je eigen speelstijl. En Suzan en ik hebben elkaar in deze manier gevonden, en dit ontwikkelen wij in de voorstellingen die wij samen maken. Dus ik denk nu in deze scène niet elke keer meer ‘van binnen een bruistablet dat bruist’, maar ik denk gewoon ‘verdriet’. Maar als ik er op een avond bijvoorbeeld niet goed bij kan, als ‘verdriet’ niet zou lukken, dan zou ik mezelf weer een fysieke opdracht geven. En dat moet in dit geval dan in ieder geval een tegenkracht zijn van die harde plastic buitenkant, dus dat kan ook gelei zijn, of een zachte douche-straal. En het leuke is dat je dat als toeschouwer helemaal niet ziet, maar dat je die fysieke toestand van die vrouw direct vertaalt naar een emotionele toestand.

Bianca en Suzan: “Zo geeft deze speelstijl de toeschouwer de ruimte om dat wat hij ziet zélf te interpreteren binnen een door ons aangereikt helder kader. Zo’n helder kader vinden wij belangrijk omdat wij een toegankelijke voorstelling willen maken, waarin mensen zich vrij voelen om hun verwachtingen opzij te zetten, en zich welkom voelen om associatief te interpreteren. Zoals niemand zich bij een cabaret-voorstelling ook zorgen maakt over of hij het wel begrijpt, maar de associatieve structuur accepteert. Dat je loslaat dat je *de* bedoeling moet vinden, maar dat je tevreden bent met *een* bedoeling, *jouw* bedoeling.”

¹ Marianne van Kerkhoven, ‘Kijken zonder potlood in de hand’, in: *Van het kijken en van het schrijven*; Teksten over theater, Leuven 2002, pag. 127-131

² Loek Zonneveld (1948), toneelverslaggever (onder meer werkzaam voor het weekblad de *Groene Amsterdammer* en enkele vaktijdschriften) en docent theatergeschiedenis.

³ Dit interview vond plaats op 8 juni 2005 in Amsterdam en is geheel uitgeschreven terug te vinden in het bijlagenboek van mijn eindwerkstuk.

⁴ Loek Zonneveld (1948), toneelverslaggever (onder meer werkzaam voor het weekblad de *Groene Amsterdammer* en enkele vaktijdschriften) en docent theatergeschiedenis.