

Over dramaturgie

Een gesprek met Paul Eenens

Paul Eenens studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht en is na zijn studie gaan werken als musicaldramaturg en assistent-regisseur in talloze theaterproducties in de vrije sector. De laatste jaren is hij werkzaam als regisseur van een aantal grootschalige musicals die geproduceerd zijn door Joop van den Ende. Een gesprek over theater in de vrije sector en de dramaturgie van musical.

A Beschrijving loopbaan & werkzaamheden

Was je tijdens de studie Theaterwetenschap ook al gericht op musical?

Nee, niet echt. Na het propedeusejaar heb ik me gericht op theater en het studietraject dramaturgie doorlopen. Ik wilde me ontwikkelen richting dramaturgie en regie. Voor regie kreeg je natuurlijk geen opleiding; daar heb ik zelf een beetje voor gezorgd door veel producties te maken in het universiteitstheater van Theaterwetenschap, in samenwerking met het Productiebureau Theater. Dat theater zat eerst aan de Oude Kamp, later werd dat Studio T - dat hebben we samen opgebouwd. We zeiden altijd: de vloer moet er verweerd uitzien; we moeten met zijn allen theater maken. De interesse voor musical kwam eigenlijk voort uit een frustratie over muziektheater en musical. Ik bezocht af en toe een musical, maar was daar nooit heel enthousiast over. Ik vond het altijd op inhoudelijk niveau zo lijdzaam. Ik las in die tijd een interview met een Nederlandse musicalregisseur en in de titel van dat artikel stond iets als 'mooie pakjes en fijne muziek, daar gaat het om'. De teneur van dat artikel was dat de verpakking prachtig moet zijn, maar dat het er niet zoveel toe doet wat er uit die verpakking komt. Ik vond dat dermate stupide nonsens, dat het me een interessant onderwerp voor een scriptie leek. Ik dacht, ik kan ook wel Griekse vazen gaan onderzoeken of onderzoek doen op een gebied waar al heel veel is onderzocht, maar de musical lijkt me een praktijk waarin het toepassen van theorie mij heel erg kan stimuleren. Ook omdat ik geen enkel verschil zie met de dramaturgie van bijvoorbeeld Shakespeare; in essentie komt dat op hetzelfde neer. Ik heb toen binnen Theaterwetenschap ook een musical geregisseerd - een musical met de zeer illustere titel 'Willekleur' waar we liever ook niet meer over praten. Dat was destijds de duurste productie ooit, met een budget van 4238 gulden. Kort daarna liep ik stage bij de musical 'Les Misérables' als assistent van de productieleiding, daar kochten ze voor dat bedrag één setje reserve bakkebaarden voor de hoofdrolspeler! Ik heb tijdens mijn studie ook nog een half jaar gewerkt bij Toon Hermans en door die ervaringen kwam ik tot de gedachte: ik kan wel een grote bek hebben over wat ik niet goed vind aan musical, maar laat ik dan ook proberen er wat aan te doen. Vanuit die optiek heb ik mijn scriptie geschreven, en dus niet vanuit het idee: geweldig, musical. Dat heb ik eigenlijk nog steeds niet. Ik ben erin gerold.

Waar ging je scriptie over?

In mijn doctoraalscriptie heb ik een onderzoek gedaan naar de inhoudelijke ontwikkeling van de musical in Engeland in de jaren '70 en '80 - in Nederland was de musical op dat moment nog niet echt van de grond gekomen; volstrekt anders dan nu. Binnen die ontwikkeling stelde ik drie musicals van Andrew Lloyd Webber en Tim Rice centraal: 'Jesus Christ Superstar', 'Phantom of the Opera' en 'Evita'. Deze musicals waren interessant omdat ik veel bronnenonderzoek kon doen. 'Superstar' en 'Evita' zijn eerst uitgebracht als conceptalbum; de muziek is eerst op een dubbelalbum uitgebracht, pas een paar jaar daarna is dat omgezet naar een theaterversie, waarvoor je dan al een libretto en muziek hebt. Voor mijn onderzoek was dat ideaal, omdat ik daardoor een tussenstap kon maken. Eerst heb ik onderzocht welke bronnen Lloyd Webber en

Rice hebben gebruikt voor het libretto en de muziek, hoe ze dat hebben omgevormd naar een concept en wat uiteindelijk de structuur was van het libretto en de muziek. Bij 'Superstar' kwam ik bij het bronnenonderzoek natuurlijk terecht bij de bijbel, maar ik ontdekte ook dat Rice een boek van een Amerikaanse bisschop, 'The Life of Christ' heeft onderzocht. Uiteraard lees ik dat boek om te kijken wat hij daaruit heeft gehaald, om zo erachter te komen waarom hij tot bepaalde keuzes is gekomen. Als tweede stap keek ik naar hoe libretto en muziek vervolgens zijn getheatraliseerd; hoe is dat op de planken gezet en hoe is dat ontvangen? Die scriptie is voor mij wel een springplank geweest naar het vakgebied. Sommige vrienden van mij zijn 'verleid' om onderzoek te doen naar afbeeldingen op Griekse vazen en die realiseerden zich na afloop dat dat geen weg opent naar de praktijk. Anderen doorzochten het werk van Duitse regisseurs zoals bijvoorbeeld Tabori. Dat is ook niet direct een springplank, maar daar kun je wel door geïnspireerd raken.

Hoe is je loopbaan na je studie verlopen?

Mijn eerste professionele klus was een regieassistentie bij 'Tommy', een toneelstuk van Yvonne Keuls. Rampzalig als je er achteraf over nadenkt, maar toen toch gunstig. Ik werd daarvoor benaderd door de firma Jacques Senf, een vrije producent. Daarna ben ik gaan werken bij het bedrijf Bergen Theatre Film Television, via twee verschillende wegen. Bij Theaterwetenschap had ik de voorstelling 'Pluk van de Petteflet' gemaakt. Barbara Borger, initiatiefneemster en producent van 'Pluk' zei na de laatste voorstelling in Studio T: ooit gaan wij dit professioneel doen. Ik dacht toen nog 'dream on baby' maar zij belde mij na de studie op met een plan om 'Pluk' te gaan doen, ze had toestemming van Annie M.G.Schmidt en Fiep Westendorp en dus een belangrijke troef in handen. Tegelijkertijd las ik in de krant dat Bergen 'Willeke, de musical' ging doen, een musical aan de hand van het repertoire van Willeke Alberti. Ik vond dat een wereldidee: eigenlijk een bespottelijk bezopen plan, maar het kan briljant worden als je het goed doet. Hans de Wolf, één van de directeurs van Bergen en inmiddels een goede vriend van mij, zou het script gaan schrijven. Ik ben met hem gaan praten en Barbara is tegelijkertijd met Gerard Cornelisse, ook directeur van Bergen, gaan praten over 'Pluk'. Binnen een tijdbestek van ik denk een half jaar werd ik aangenomen als dramaturg en assistent-regisseur van 'Willeke' en ging Gerard Cornelisse akkoord met het plan dat Barbara en ik 'Pluk' gingen doen. Vervolgens heb ik vier jaar bij Bergen gewerkt.

Wat heb je nog meer bij Bergen gedaan?

Bergen richtte zich op het uitbrengen van nieuwe, Nederlandse, oorspronkelijke musicals. Ik heb als dramaturg en/of assistent-regisseur meegewerkt aan 'Willeke'; 'Carlie, de musical', over het barbiepopfenomeen; 'Eindeloos', een echte Nederlandse rockmusical; 'Closer than Ever', een songbookmusical uit Amerika, bijna een kamermusical. Daarnaast deed ik dramaturgisch werk voor de theaterproducties: ik behandelde alle inkomende scripts, ik begeleidde lopende projecten en ik deed de dramaturgie van de projecten waar ik dan dramaturg van was. Na vier jaar ging Bergen failliet. De film 'Antonia', ook een productie van Bergen, had net een Oscar gewonnen en zes maanden daarna waren we failliet. Dat was heel bitter en bizar, we beleefden een enorme piek en tegelijkertijd gingen we volledig de mist in. Die musicals brachten namelijk volstrekt geen geld op en hebben uiteindelijk tot het faillissement geleid. Samen met mijn collega's ben ik tot het moment dat de curator voor de deur stond bij Bergen gebleven; het was echt ons bedrijf waar we graag wilden werken.

Daarna heb ik een half jaar even niets gedaan, ik moest dat faillissement verwerken. Het is toch een klap, ik had veel geld verloren, een deel van het salaris was niet uitbetaald. Vervolgens heb ik een brief geschreven naar Hansje Terlingen, uitvoerend producent toneelproducties bij Joop van den Ende. Tijdens mijn stage was ze me opgevallen. Ik dacht: zij is intelligent, ze werkt hard en bezielt, misschien moeten wij ooit eens samenwerken. Zij herinnerde zich mij ook en via haar kon ik aan het werk als assistent-regisseur bij 'Schakels' van Heijermans, met John Kraaikamp.

Vervolgens heb ik nog andere assistenties en dramaturgische werkzaamheden gedaan. In die tijd heb ik ook een half jaar voor Jacques Senf gewerkt bij Bogenproducties, een nieuw bureau waar ze de wat gedurfdere theaterproducties wilden uitbrengen. Ik heb daar als hoofd productontwikkeling op kantoor gezeten, ook weer als bureaudramaturg: binnenkomende scripts beoordelen, verslagen schrijven, toneelstukken lezen, zoeken naar geschikt repertoire om gespeeld te worden door Impresariaat Jacques Senf of voor partners van Senf. Daarna is mijn weg langzaam maar zeker richting Joop van den Ende Theaterproducties gerold, waar ik nu structureel freelance voor werk, ondertussen wel erg structureel. Ik had inmiddels veel musicaldramaturgies gedaan - ik ben wel blij dat ik heb waargemaakt wat ik me tijdens mijn scriptie had voorgenomen: niet alleen een grote bek hebben maar er ook wat aan doen - en daarom vroeg Eddy Habbema me om dramaturg en assistent-regisseur te worden van 'Elisabeth'. Dat is mijn eerste grote, voor mij megadramaturgie geweest. Die vreselijk succesvolle productie uit Wenen heb ik als dramaturg, samen met de schrijvers Kunze en Levay, volledig omgewerkt tot een nieuwe, Nederlandstalige versie die in het Circustheater heeft gespeeld. Daarna speelde 'Elisabeth' in Essen in Duitsland waar we opnieuw dramaturgische wijzigingen hebben doorgewerkt. Dat was een megaklus, fantastisch om te doen.

Daarna heb ik voor 'Titanic' dramaturgie en regieassistentie gedaan. Vier jaar geleden benaderde Joop van den Ende mij met de vraag of ik de nieuwe nationale tour wilde regisseren, dat was 'The Sound of Music'. Ik had nooit de ambitie om te regisseren op tafel gelegd maar heimelijk had ik die wel. Ik heb daar toen lang over nagedacht, tot zijn grote ongenoegen: hij had verwacht dat ik direct 'ja' zou zeggen. Na drie weken besloot ik het te doen. Sindsdien ben ik eigenlijk regisseur en heb ik nu 'The Sound of Music' gedaan in Nederland en Vlaanderen met drie verlengingen, '3 Muskietiers' in Nederland en vervolgens in Berlijn in een volledig andere bewerking en bezetting, en 'Passion' van Stephen Sondheim. Nu ben ik bezig met de voorbereiding van 'Jesus Christ Superstar'. Ik ben er op afgestudeerd en nu ga ik het regisseren, dat is wel bijzonder. Ondertussen doe ik mijn eigen dramaturgie. Een half jaar of een jaar van tevoren ben ik bezig met mijn onderzoek. Daarnaast ben ik adviseur van Stage Entertainment en Joop van den Ende Theaterproducties en doe ik daar wat bureaudramaturgie tussen mijn regies door.

B Proces/werkwijze

Hoe lang wordt er gemiddeld aan een musical gewerkt?

Dat varieert erg per musical. Aan '3 Muskietiers' heb ik vijf jaar gewerkt, maar daar had ik ook drie functies. Eerst werkte ik als assistent-regisseur en dramaturg maar acht weken voor de eerste repetitie heb ik de regie van Eddy Habbema overgenomen. Maar gemiddeld werk je als dramaturg een jaar aan een musical, inclusief vooronderzoek. Aan 'Passion' heb ik ongeveer een jaar gewerkt. Eerst besteed ik een maand aan het besluiten of ik het wel of niet wil doen, omdat ik het materiaal eerst moet kennen en weten of het wat voor mij is. Dan valt de beslissing om het te doen, dan stel je een team samen van muzikaal leiders, vormgevers, ontwerpers. Dan begint de casting; dat is een uitermate ingewikkeld proces omdat je in musical met die verschillende disciplines te maken hebt: met acteren, eventueel bewegen of bij '3 Muskietiers' met schermen, en zingen. Daar doe je gemiddeld drie maanden over. Voor 'The Sound of Music' heb ik denk ik 900 mensen op auditie gehad, voor 'Passion' ongeveer 500 mensen. Ondertussen ben ik bezig met onderzoek: inlezen, bronnenonderzoek. Dat onderzoek geeft ook voeding aan voorbereidende gesprekken met je teamgenoten. Al in een vroeg stadium begin ik te praten met de decor- en lichtontwerpers. We praten avondenlang, niet eens over licht of decor, maar over wat ik met dat stuk wil, hoe zij daarover denken. Zo werken we dan toe naar een ontwerp. Ik vind die gesprekken belangrijk omdat ik alles vanuit een inhoud wil doen; dat is altijd mijn paradepaard geweest. Na afronding van de casting en gesprekken over het ontwerp ga ik altijd met het hele team naar een huisje op de hei, om de horloges inhoudelijk gelijk te zetten, zodat we weten welke kant we wel en niet opgaan. De maquette van het decor is er dan, de eerste kostuumschetsen. Vervolgens ga je repeteren. Bij een musical van het kaliber van 'Passion' repeteer je vier weken

in een repetitieruimte, dan twee weken in een theater om te monteren. Dat betekent dat je licht, decor, kostuums, pruiken, techniek, changementen en geluidsontwerp toevoegt; dat is binnen musical meestal heel ingewikkeld omdat het heel veel is. Dat is dan voor een groot deel een technische aangelegenheid.

Er is dan weinig ruimte om inhoudelijke veranderingen door te voeren?

Dat klopt. Daarna heb je twee tot drie weken try-outs. Dan kun je wel helemaal terug naar je kern en eventueel wijzigingen doorvoeren. Daarna is het première. '3 Musketers' is een veel grotere productie, daar hebben we drie maanden gerepeteerd voordat we in première gingen, de periode van try-outs is ook langer. Dus de boog vanaf initiatief tot première is gemiddeld een jaar, bij een bestaande musical. Als het een nieuwe creatie is ben je er gemiddeld wel twee jaar mee bezig.

Leg je een concept vast, bijvoorbeeld in de fase van het 'huisje op de hei'?

In basis, ja.

Blijft dat concept daarna iets dat vaststaat of is er beweging mogelijk?

Er zit een mate van flexibiliteit in. Bij 'Passion' kon ik bijvoorbeeld relatief veel veranderen. 'Passion' is inhoudelijk gezien één van de meest complexe musicals die in Nederland te zien is geweest, redelijk ontoegankelijk. We hebben het ook qua vormgeving niet makkelijker gemaakt. Jos Groenier heeft een decor ontworpen dat bestaat uit een groot aantal transparante doeken. Een niet-realistische vormgeving dus, de doeken suggereerden slechts indirect een locatie, maar creëerden door hun transparantie een sfeer met een duidelijk inhoudelijke metafoer. Na het lezen van het script, luisteren van de muziek, het vooronderzoek en de gesprekken kwamen we tot deze keuze. 'Passion' gaat heel erg over verder kijken dan de oppervlakte en dat kwam tot uitdrukking in de transparantie van die doeken. Er komt een moment dat het decor gebouwd gaat worden. Daar is een beperkte mate van flexibiliteit. Echter, als je merkt dat dingen niet kloppen verander je ze, binnen de mogelijkheden en beperkingen die je hebt. Bij 'Passion' kon ik verzinnen wat ik wilde. Ik had alleen de gordijnen, er kwam niets uit de kap. Ik kon me nauwelijks ergens achter verschuilen hetgeen betekent dat je door de vormgeving gedwongen wordt tot het maken van met name inhoudelijke keuzes. Voor een flashback scène bedachten we een continue beweging van de gordijnen om die duik in het verleden weer te geven. Toen we na de repetities gingen monteren in Veenendaal zag ik: dit is drie keer niks. Uiteindelijk zijn de 30 gordijnenbewegingen gereduceerd tot drie. Dat was voldoende en inhoudelijk veel sterker.

Ik heb wel een concept. Ik schrijf redelijk minutieus in mijn script in hoe ik denk dat de voorstelling eruit moet gaan zien, omdat ik een basis wil hebben. Bij 'Passion' merkte ik, toen de eerste akte klaar was, dat ik nauwelijks in mijn script heb gekeken, omdat ik heel erg vertrouwde op de spelers die ik had en de richting die we uitgingen. Na die eerste akte zat ik met de hoofdrolspelers en de muzikaal leider rond de tafel en kwam er een diepgaand gesprek op gang, op basis waarvan ik de volgende ochtend heb besloten om mijn filosofie over de tweede akte om te gooien. Dat had betrekking op de ontwikkeling van de personages, het had geen gevolgen voor de vormgeving maar wel voor de interpretatie van de zangnummers. Enige flexibiliteit is er dus wel.

Kun je een voorbeeld geven van inhoudelijke veranderingen die je hebt doorgevoerd in een bestaande musical?

'The Sound of Music' is wel een goed voorbeeld. Toen Joop mij vroeg dacht ik: moet dit nou mijn debuutregie zijn? Dat oude vehikel, waar gaat het nu eigenlijk over? Ik las de Nederlandse vertaling en werd gesterkt in die overtuiging. Daarna las ik echter het origineel en dat vond ik ineens zo gruwelijk goed geschreven; er zit veel meer in dan zo op het eerste moment lijkt. Dat

heb ik in die musical naar voren gehaald. Ik was dan ook heel blij met de recensie van 'De Morgen' uit Antwerpen, die kopte: 'na bijna 50 jaar is Edelweiss eindelijk weer een vrijheidslied geworden'. Dat was namelijk precies de kern van waar ik het over wilde hebben. Ja, natuurlijk krijg je de slagroomtaart die je van de film kent, maar ik heb ook welbewust transparant gemaakt dat de schrijvers kozen om dit verhaal te laten afspelen tegen de achtergrond van de Anschluss. Ik heb er bewust voor gekozen om een eigen bewerking te gebruiken. De Amerikanen waren daar niet blij mee, het heeft bijna een rechtszaak opgeleverd. Met mijn bewerking wilde ik inzicht geven in wat het met jou en jouw identiteit doet en de identiteit van een land als een andere ideologie je land gaat overnemen. Dat thema is in de meeste musicalversies alleen op de achtergrond aanwezig; ik heb dat naar de voorgrond gehaald. Veel mensen zeiden achteraf: ik wist niet dat 'The Sound of Music' ook dit kon zijn. En dat is wat je met dramaturgie kunt bereiken.

Waarom waren die Amerikanen zo woest?

Dat is een licentiekwestie. Zij zeggen: in 1959 is dit zo geschreven, het is goed, het is succesvol zo, waar maak je je druk over? Waar ik mij druk over maak is dat ik deze musical in een ander land en in een andere tijd maak. Ik ben gevraagd om een nieuwe Nederlandse bewerking en vertaling te maken, ik maak het voor een Nederlands publiek. Bovendien vond ik sommige keuzes in de film beter dan in de musical. Ik had zelf ook ideeën voor verbetering. Een voorbeeld: het nummer 'My favourite things' dat Maria in de slaapkamer met de kinderen zingt is officieel een duet met moeder-overste. Zij hebben in het begin van het stuk een gesprek waar moeder-overste zegt dat Maria een tijdje weg moet om zich te bezinnen. Dan opeens zegt moeder-overste, ik wist niet wat ik las: even wat anders, je neuriede vorige week een liedje, hoe ging dat ook weer, zing dat nog eens. Dan zet het orkest in en zingt Maria 'My favourite things' samen met moeder-overste. Ik kan daar niks mee. In de film hebben ze dat lied gebruikt om een breekpunt te forceren tussen Maria en de kinderen. Die kinderen accepteren haar niet bij binnenkomst. Dan op een avond is er onweer, de kinderen zijn bang en Maria gebruikt het denken aan leuke dingen letterlijk en figuurlijk als een bliksemafleider om die kinderen voor zich te winnen. Dus dat lied moet op die plek staan. Nou, dat ging er bij de Amerikanen niet in. Dat wilden ze niet, dat moest een duet met moeder-overste zijn. Ik doe het niet omdat het publiek verwacht dat dat lied in de slaapkamer wordt gezongen, maar omdat dat klopt. Er is een reden voor om dat te doen. Dus hebben we dat gewoon gedaan.

Je kijkt kritisch naar het script, maar dan nog: waarom moet een musical uit 1959, met een verhaal dat zich afspeelt in 1938, nu gemaakt worden?

Waarom moet Shakespeare gespeeld worden, waarom moeten Griekse tragedies gespeeld worden? Er is gewoon ijzersterk repertoire. Er zijn miljoenen versies van 'Hamlet' gemaakt omdat je je kunt identificeren met een bepaalde verhaallijn of bepaalde karakters. Exact hetzelfde geldt voor een verhaal als 'The Sound of Music'. Dat is een dijk van een verhaal, het is briljant in elkaar gezet, het is wereldberoemd. Laten we duidelijk zijn; ik werk voor een commerciële producent. Je moet ook iets hebben waar je zeven keer per week meer dan 1500 stoelen kunt verkopen. Dat telt mee. Maar het is een ijzersterke klassieker die je op je eigen manier kunt doen. Ook zoveel jaren na dato. Dat wat toen geschreven is, heeft wellicht een parallel met deze tijd of is in elk geval in deze tijd nog invoelbaar.

Deze vraag is voor mij nu opnieuw actueel, ik begin over drie maanden met repeteren aan een stuk over de laatste dagen uit het leven van Jezus Christus. Waarom maak ik dat nu? Wat heeft dat met mij en met ons te maken? Vanuit die vragen probeer ik op antwoorden te komen en dat stuurt de vormgeving, de kostumering, de bewerking die ik nu aan het maken ben, de arrangementen, dat stuurt alles. Wat 'Superstar' betreft zijn er veel redenen om dat verhaal nog te doen. Je moet heel erg oppassen dat je niet de anekdote gaat spelen. Ik denk dat het gros van het publiek hoopt dat ik doodgewoon dat sentimentele ding uit de flower power tijd ga brengen, met

Jezus in gewaad en ook nog aan het kruis genageld. Dat ga ik allemaal niet doen. Er komen geen tempels, geen woestijnen. Ik ben op zoek naar meer een operabenadering en een abstract decor. Met kostuumontwerper Yan Tax praat ik over de symbolische waarde van kleding, over de connotatie van Lonsdale kleding, over de wonderbaarlijkheid van een merk als 'G-sus', met een doornenkroon in het logo, over het T-shirt van een EO-presentator waarop 'Jesus is my Homey' staat. Wat hij daarmee gaat doen zie ik wel.

C Uitspraken over dramaturgie

Wat is volgens jou de functie van de dramaturg?

Een dramaturg is de inhoudelijke linker- en rechterhand van een regisseur en een team. Het is degene die inhoudelijk voeding probeert te geven aan een bewerkingsproces, een schrijfproces of een repetitieproces. Inhoudelijk voeding geven op het niveau van onderzoek, op het niveau van bewerking, bij een nieuw stuk op het niveau van samenwerking met een schrijver, en in het repetitieproces op het niveau van motiveren, inspireren, voeden van teamleden, maar met name van de regisseurs en acteurs. Ik denk dat een dramaturg ook iemand is die het stuk neemt, als een puzzel op de grond kapot gooit en gaat kijken of bepaalde stukjes beter kunnen passen. Dat is wat ik mijns inziens met 'Elisabeth' heb gedaan. Ik heb daar stukken verplaatst of verwijderd, in overleg met de regisseur en auteurs. Een belangrijk gegeven in 'Elisabeth' is haar zoon Rudolf, die zelfmoord heeft gepleegd, en het Mayerlingdrama. Er bestaan veel theorieën over de precieze toedracht. Ik vond Rudolf om inhoudelijke redenen onderbelicht in het drama. Door mijn onderzoek kon ik op een gegeven moment een ontbrekende schakel aandragen en tegen de schrijvers zeggen: is het niet mogelijk om een moment of nummer toe te voegen wat die ontbrekende schakel kan invullen, mijns inziens wordt het stuk daardoor intrigerender. Vinden de schrijvers en regisseur dat ook, dan gebeurt dat.

Er is geen verschil tussen dramaturgie van toneel en musical, zei je eerder in het gesprek.

Er is uiteraard een verschil, maar niet in essentie. De eerste jaren in de vrije sector werd ik door medestudenten vaak wat laatdunkend aangekeken: dramaturgie bij de musical, het zal wel. Het wordt minder, maar men kijkt toch neer op de vrije of commerciële sector. Eerst had ik daar best last van, omdat ik me te pleuris werkte en wist dat ik absoluut vergelijkbaar werk deed. Ik heb nog veel contact met mijn medestudenten van destijds, dramaturgen zoals Dorine Cremers, Dennis Molendijk, Paul Slangen. Zij zien mijn werk als gelijkwaardig met wat zij bij de grote toneelgezelschappen doen of gedaan hebben. Natuurlijk is je métier anders. Maar de dramaturgie van een Shakespeare of een Marivaux verschilt onderling ook. Met musical heb je met andere dingen te maken, maar in essentie zie ik niet veel verschil.

De laatdunkendheid is misschien gebaseerd op het eindresultaat. De gelaagdheid van een 'Hamlet' van De Theatercompagnie is anders dan die van 'Elisabeth'.

Natuurlijk. Joop van den Ende vraagt mij 'Passion' te regisseren, in een seizoen waar hij verder redelijk pretentieloze musicals heeft die voornamelijk tot doel hebben te amuseren. Hij vindt dat hij iets op de weegschaal moet leggen. De dramaturgische gelaagdheid van een musical als 'Passion' is 50 keer diepgaander dan een tapdans-musical als 'Crazy for you'. Binnen toneel zijn er naast de Shakespeares ook heel lichtvoetige toneelstukken waar een dramaturg toch het zijne aan kan toevoegen. Aan een musical als 'Willeke' heb ik veel kunnen bijdragen aan de constructie van het verhaal en door het verschaffen van informatie en bronmateriaal. Soms is dat ook een triviaal weetje, bijvoorbeeld dat Willeke een bepaalde bijnaam had en dat zij daar op een bepaalde manier op reageerde. Heeft dat dan diepgang? Nee, maar ik heb wel iets bijgedragen, wat een scène net een andere kleur geeft of van waaruit een nieuwe scène kan ontstaan.

D Dramaturgie van musical

Het valt me op dat je vaak als zowel dramaturg en als assistent-regisseur hebt gewerkt. Is dat de enige manier waarop de dramaturg in een musical een plek kan krijgen?

Ik denk dat er ook wel een plaats is voor alleen de functie van dramaturg, maar bij mij diende de combinatie zich vanaf het begin aan. Je kunt die functies heel goed tegelijkertijd uitvoeren, heb ik gemerkt. Bij 'Elisabeth' heb ik als dramaturg het team gevoed met informatie, in het bijzonder Eddy Habbema, de regisseur. Ik vond het nogal wat dat ik mee mocht naar Michael Kunze, de schrijver van 'Elisabeth', en een document van 12 pagina's kon voorleggen met wijzigingsvoorstellen van een musical die op dat moment één van de meest succesvolle Duitse musicals ooit was. Dat werd me toevertrouwd. Als assistent-regisseur had ik een dubbele pet op, ik zorgde ervoor, terwijl Eddy de scènes zette, dat iedereen tot in de puntjes voorbereid in de repetitieruimte kwam. In 'Elisabeth' roept iemand in een caféscène 'Und jetzt gibt es krieg in Piemont!'. Dan had ik allang opgezocht wat de oorlog in Piemonte was en zorgde ik er voor dat die acteur wist waar het over ging.

Wanneer praat je met de acteurs? In de wandelgangen? Of eis je daar plek voor op?

Daar eis ik wel mijn tijd voor op. Voor 'Elisabeth' heb ik een reader geschreven, ook voor 'Titanic' en enkele andere producties. Voor 'Elisabeth' heb ik een stuk of zes boeken gelezen en samengevat. Bijvoorbeeld een lijvig, Duits, intelligent standaardwerk over Elisabeth; gedichten van Heine, dagboekafschriften van de Griekse leraar van Elisabeth. Ik maak een selectie op basis van mijn analyse van 'Elisabeth', zodat het materiaal antwoord kan geven op de vragen die de musical stelt. Ik heb een reader van 50 pagina's gemaakt, Nederlands, met bronvermelding. Ik zorg er voor dat er een verplichting is dat iedereen dat leest. Vervolgens heb ik mijn sessies met de cast of praat ik individueel met acteurs.

Hoeveel invloed heeft een dramaturg in de musicalwereld waarin jij verkeert?

Als regisseur heb ik nu natuurlijk veel meer invloed, maar toen ik als dramaturg werkte had ik tot op een bepaalde hoogte ook invloed. Met Eddy had ik in de voorbereiding een heel gelijkwaardige samenwerking. Ik voedde hem met heel veel onderzoek, kon ook zeggen: er zijn twee films die relevant zijn, zou jij die willen kijken en met mij daarover praten. In de repetitieperiode komt er voor de dramaturg een beperking kijken. Op dat moment is het aan de regisseur. We hadden wel de afspraak dat ik buiten de repetitie mijn zegje kon doen. De regisseur heeft de vrijheid om met die opmerkingen iets te doen, maar ook om te zeggen: 'fijn dat je het opmerkt, hartstikke goed, doen we niet'. Dat is de beperking van je invloed. Binnen mijn tak heb je ook nog de beperking van de megamachinerie waarin bepaalde dingen soms zo lopen dat je daar weinig invloed op kunt hebben. Ik heb geleerd om dat te taxeren. Bij 'Elisabeth' in Nederland vond ik het moeilijk om tijd op te eisen als dramaturg, terwijl ik merkte dat mensen ontzettend geïnspireerd raakten door de gesprekken over het waarom. Ik zag dat ook in het spel van de acteurs terug. Toen ik naar Essen ging om opnieuw aan 'Elisabeth' te werken heb ik bij Eddy daar tijd voor opgeëist. Dat heette uiteindelijk zo mooi 'die dramaturgische Einführungsstunde'. Dan had ik her en der uren waar ik met de gehele cast samen zat en blokken met ze besprak, puur inhoudelijk. Dan gaat het ook over analyse van karakters, actie-reactie, personagedossiers, alles wat ik daarover binnen theaterwetenschap heb geleerd pas ik 100% toe binnen de praktijk.

Daar had je dus duidelijk een plek als dramaturg.

Heel duidelijk. En het gaat bovendien niet alleen over de hoofdrollen. Er staat een ensemble op het toneel en met name een ensemblerol wordt vaak niet ingericht. Bij 'The Sound of Music' staat

altijd in het programmabokje 'nuns' of 'partyguests' en dan komen er 12 namen. Niemand heeft enig idee wie ze zijn en wat ze doen. Daar kan ik als dramaturg heel veel voor betekenen. In onze versie had iedere non twee pagina's rolbeschrijving en de feestgasten, je wilt niet weten wat voor verhalen die hadden. We hebben lang aan het ensemble gewerkt, we hebben improvisatieopdrachten gedaan. Ik zag elke avond terug dat ze gemotiveerd waren omdat ze iets te spelen hadden. Daar kun je wel invloed uitoefenen, maar je moet er wel tijd voor vrij maken.

Neem je ook de muziek mee wanneer je praat over dramaturgie?

Ik kan geen noot lezen, maar ik praat wel veel over de muziek en de arrangementen. Als regisseur praat ik over wat ik denk dat er muzikaal moet gebeuren: dit gaat te hard, hier moet ik een apart thema hebben, voor 'Superstar' wil een totaal platgetreden nummer als 'I don't know how to love him' van muziek strippen en bijna a capella uitvoeren om de inhoud van het lied naar boven te halen; op dat niveau praat ik over muziek.

Had je vaak te maken met mensen die niet wisten wat jouw functie was, toen je begon als dramaturg in musical?

Ja. Dat is eigenlijk nog steeds het geval.

Dus het is niet een volledig geaccepteerde positie inmiddels.

Nee, integendeel. Het woord 'geaccepteerd' zou ik niet in dezelfde zin met dramaturgie en musical gebruiken.

Waarom is dat zo?

Ik denk dat een dramaturg, zelfs binnen toneel, een vreemde functie zal blijven. Men ziet het toch vaak als een aanhangsel, een vaag beroep. Het is heel moeilijk om antwoord te geven op wat een dramaturg is. Het is ook per klus verschillend, afhankelijk van wat van je gevraagd wordt. Ik denk nog steeds dat de functie van dramaturg zwaar onderschat wordt en dat te weinig mensen inzien wat een dramaturg kan bijdragen.

Zijn er na de doorgecomponeerde musical uit de jaren '80 nog belangrijke vernieuwingen in de musical geweest?

Er gebeuren wel een aantal dingen op het gebied van abstractie in vormgeving en complexiteit van het verhaal, maar er is helaas ook een grote rem op vernieuwingen. Er is geen groot publiek voor vernieuwende producties en een commerciële producent moet zijn geld terugverdienen. In Berlijn kreeg een Duitse versie van de succesvolle Off-Broadwaymusical 'Urinetown' - 'Pinkelstadt' - best mooie recensies maar hield het toch niet langer dan een half jaar vol omdat er te weinig publiek op af kwam. In London heb je het Donmar Warehouse, waar filmregisseur Sam Mendes in een klein theater bekende maar ook volstrekt onbekende musicals uitbrengt. Op de één of andere manier heeft hij daar de spot op kunnen vestigen en is dat nu een plek waar op artistiek niveau wél risico's kunnen worden genomen. Ik hoop dat nu Joop van den Ende over twee jaar het Marnixtheatercomplex gaat openen, waar ook kleine zalen zijn, dat daar op een vergelijkbare manier kleinschalig gewerkt gaat worden. Ik heb een hele lijst met stukken waar ik heel graag mijn tanden in wil zetten. Joop van den Ende staat open voor vernieuwing. Het feit dat 'Passion' vrijwel nergens werd gespeeld en dat Joop van den Ende hem toch uitbrengt zegt wel wat. Natuurlijk proberen we het publiek binnen te krijgen. We hadden bekende acteurs als Pia Douwes, Vera Mann en Stanley Burleson in de hoofdrollen. Daardoor hebben we break-even kunnen draaien, wat waanzinnig is. Maar iedere voorstelling zijn mensen weggelopen. Er komt natuurlijk publiek dat denkt: ha gezellig, musical. 'Passion' begint met een neukscène en twee

poedelnaakte mensen op het toneel. Dat heb ik wel op een esthetische manier laten zien maar toch redelijk onverbloemd. De eerste vijf mensen stonden al op. Vervolgens krijg je een partituur met liedjes waarvan je kan denken: wat is dit? Als je je niet openstelt blijft het dat ook. Het gros van het publiek wil vooral entertainment; producenten kiezen vaak voor veilig en dat heeft de vernieuwingen in de musical behoorlijk geremd. Een musical als 'Passion' heeft laten zien dat het genre musical meerdere gezichten heeft en ook inhoudelijk interessant en vernieuwend kan zijn. Ik hoop dan ook dat er met 'Passion' een deur is geopend naar meer lef en durf van producenten met dit genre.

Is er op het gebied van speelstijl mogelijkheid tot vernieuwing? Het werken met karakterdossiers wijst op een psychologische benadering van het personage.

Die psychologische benadering van het personage is al bijna een verrijking van de musical omdat dat daarvoor niet gebeurde.

Dat realiseer ik me, maar verder denkend: Brecht in de musical?

Dan kom je bij de scheidslijn van musical en muziektheater terecht. Het Noord Nederlands Toneel bracht twee jaar geleden in regie van Matthijs Rümke de 'Driestuiversopera' uit, met cabaretiers, in een volstrekt abstracte vormgeving. Dat is muziektheater. 'Passion' is bijna een kameropera. Het is ook maar welke naam je het beestje geeft. Maar daarin zie ik wel dat je grenzen kunt doorbreken, met name ook in de speelstijl. Bij NNT was dat een speelstijl van uitvergroting en ironie. In London zag ik een paar maanden geleden een versie van 'Sweeny Todd' van Sondheim. Briljant gedaan, geen decorwisselingen, niets. Het orkest was de cast en de cast was het orkest, een instrument werd het verlengde van het acteren. Fenomenaal om naar te kijken, dat inspireerde me heel erg. De regisseur heeft geëxperimenteerd met een speelstijl, gekeken naar hoe ver je kunt gaan met het combineren van spelen, zingen en muziek en hoe je dat kan verenigen. Ik zie het volstrekt niet onverenigbaar met musical om te experimenteren.

Zijn er 'dramaturgische wetten' in musical als het gaat om samenstellen van muziek en beweging?

Men zegt dat ze er zijn en ik weiger ze te accepteren. Een voorbeeld: ik wilde '3 Muskietiers' in Berlijn net als in Nederland vreselijk klein eindigen. Ik begin de voorstelling met een straattheatergroep, dan gaan we het verhaal binnen en zie je D'Artagnan met drie vriendjes met vier takken gekruist, als waren ze vier muskietiers met vier gekruiste degenen. Je ziet dat hij zijn droom aan het beleven en spelen is. Ik wilde de voorstelling na een spectaculaire balscène met 40 man op toneel en kapitalen aan kostuums, eindigen aan het graf van zijn vader met de drie muskietiers en D'Artagnan die voor het eerst zijn degen kruist met de muskietiers: zijn droom is werkelijkheid geworden. Ik heb 20 stappen gezet om daar uit te komen. Ik vind dat een uitermate roerend, duidelijk en betekenisvol beeld om mee te eindigen. Ik ga met een Engelse arrangeur in zee, die tot irriterends toe is blijven zeggen: het is een wet van de musical dat je groot eindigt. En ik ben continu blijven zeggen: ik vind dat onzin, toon mij dan waarom. Het is een wet, maar dan wil ik de wet doorbreken, omdat ik vind dat de wet daar om vraagt. Met name buitenlandse mensen komen heel snel met 'de wetten' aan: je moet voor de pauze eindigen met een cliffhanger, na de pauze moet je op een bepaalde manier beginnen met je ouverture. Ze praten in Engeland ook over 'the 10 o'clock number', dan moet je met een enorm shownummer komen. Ik verdiep me niet in die wetten, ik doe daar niks mee. Ik weet ook wel dat je met een bepaalde klassieke opbouw hebt te maken, maar ik praat eigenlijk uitsluitend over climax, crisis, catharsis en spanningsopbouw. Dat is ook je toneelmatige benadering. Ik zou het star vinden om aan wetten vast te houden. Dat beperkt je vrijheid.

Heeft Joop van den Ende veel invloed op je werk?

Dat verschilt per musical. '3 musketiers' is echt een project van Joop. Daar leg ik ook alles aan hem voor en heeft hij veel invloed op decor, kostuums en noem maar op. Bij een musical als 'Passions' werk ik veel zelfstandiger, dan leg ik niet alles aan hem voor. Joop was helemaal niet zo te spreken over de eerste try-out. Hij is toen bij de derde try-out tussen het publiek gaan zitten - niet als producent maar als mens -, wat hij nooit doet, om te zien hoe het publiek en bovenal hijzelf het ervoer. Een voorbeeld om aan te duiden dat we het niet altijd eens zijn, maar dat we altijd vakinhoudelijk en met veel respect met elkaar discussiëren vanuit hetzelfde doel. Hij heeft bij dat proces ook een aantal zinvolle adviezen gegeven, maar verder had ik daar meer vrijheid.

E Verhouding opleiding-praktijk***Moet een opleiding theaterwetenschap aandacht besteden aan musicaldramaturgie?***

Ja en nee. Ik kan niet zeggen dat ik ooit heb geleden onder het feit dat ik niet ben ingewijd in de musicaldramaturgie, nogmaals omdat ik denk dat de grondbeginselen van elke dramaturgie dezelfde zijn. Ik geloof dat je met een deel van de bagage die je meekrijgt - al zou die soms wat praktijkgerichter mogen zijn maar dat weten we allemaal wel - wel uit de voeten kunt. Maar je moet die kennis zelf toepassen. Het is wel goed dat er in een opleiding aandacht wordt besteed aan de verschillende soorten theater, maar er hoeft geen vak musicaldramaturgie te zijn; ik zou niet weten wat dat dan toevoegt. Ik leer zelf veel van toneeldramaturgie, laten we dat dan maar even zo noemen. Ik heb vijf jaar lang in de toneeljury van de Louis d'Or gezeten, ik zag toen gemiddeld 70 voorstellingen per jaar. Het nadenken en je verhouden tot al die verschillende toneelstukken heeft mij heel erg gevormd en gestimuleerd om na te denken over mijn eigen musicals. Het is wat je er zelf van maakt. Ik vind dat dat wel gestimuleerd mag worden. Heel veel mensen van theaterwetenschap blijven heel makkelijk in de theorie hangen, je moet zelf de praktijk induiken.

Op basis van welke ervaring zeg je dat mensen in de theorie blijven hangen?

Ik heb niet veel medestudenten gezien die al tijdens hun studie de stap naar de praktijk hebben gemaakt. Dat moet je wel doen, vind ik. Je weet van tevoren dat het geen beroepsopleiding is maar wetenschappelijk onderwijs. Maar je hebt wel een universiteitstheater tot je beschikking. Zorg dat je daar al dramaturgie-ervaring kan opdoen, initieer dat zelf. Probeer stages te lopen, schrijf nota's over theatermakers die je intrigeren of inspireren, ga niet over Griekse vazen schrijven. Tijdens mijn studie heb ik met een groepje de 'Hamlet' van Dirk Tanghe tot op het bot uitgespit; ik vond dat onvoorstelbaar interessant. Zo heb ik ook, nog voor mijn scriptie, 'Superstar' geanalyseerd, in het kader van een vak over muziektheaterdramaturgie. Ik had nog nooit dramaturgisch naar dat ding gekeken. Als je dat wel gaat doen, ga je meer zien. Je ontdekt muzikale thema's en op welke wijze die herhaald worden, hoe een thema op een volstrekt andere, wrange manier terugkeert omdat dat iets moet bewerkstellingen bij mij als toeschouwer. Ik heb veel geleerd van zelf graven en vragen stellen over het waarom van keuzes die je in de muziek hoort.

Is de analyse van musicals inhoudelijk net zo interessant als de analyse van welk toneelstuk dan ook?

Dat is volstrekt afhankelijk van welke je kiest. Kies je een musical waarbij je veel bronmateriaal kunt zoeken en die muzikaal uitdagend is, dan is het antwoord ja. Neem 'Evita' bijvoorbeeld, het is toch niet alledaags om een musical te schrijven over de vrouw van een Argentijnse dictator. Daar ligt studietechnisch gezien een heel interessant onderzoek aan ten grondslag. Je kunt je verdiepen in waarom een keuze, waarom dat nummer, waarom daar die soort muziek.

Soms word ik wel eens door studenten theaterwetenschap benaderd om eens te komen praten over een musical. Laatst voerde ik een gesprek met een groepje studenten en achteraf had ik het gevoel dat ik bij een fanclub was geweest, heel vervelend. Na een uur voelde ik wel aan dat het niet over een wezenlijke interesse ging, maar bijna over een boulevardachtige interesse. Ik heb dat nooit gehad, vind het ook een foute insteek. Ik ben in de musical gerold. Afgelopen jaren is het mijn vakgebied blijkbaar geworden, maar zo voelt het niet, ik zou heel graag weer toneel gaan doen. Maar ik krijg aanbiedingen voor interessante musicals, verdien er heel aardig mijn geld mee en dat is heel erg prettig allemaal. Het is zo gelopen, maar niet omdat ik een musicalfan ben.

Ik heb een lange weg belopen naar het regisseren. Nu gaat het allemaal goed, maar het is niet makkelijk geweest. Ik heb 12 jaar achter de rug waarin ik ook regelmatig werkeloos ben geweest, terwijl ik her en der soms best wel iets had kunnen doen. Maar ik ben heel kritisch in wat ik wil doen. Ik doe soms ook wel eens iets omdat ik mijn geld moet verdienen, maar ik zeg heel vaak nee. Dat is op dit moment ook de kwaliteit van de relatie tussen mij en Joop van den Ende. Hij was niet blij dat ik uitstel van besluit vroeg bij 'The Sound of Music'. Dat heeft hij me lang nagedragen, maar uiteindelijk zegt hij een jaar later dat hij dat eigenlijk wel op waarde schat.

Joop van den Ende maakt de grote slagen maar neemt ook risico's.

Dat klopt ook. Ik ben blij dat je het zegt, want ik word er erg moe van dat mensen continu het commerciële blijven zien als een vies woord. Het is toch helder dat je binnen het commerciële circuit je eigen geld moet terugverdienen. Die man zou 20 huizen over de hele wereld kunnen kopen maar dat doet hij niet, omdat hij bijna zijn volledige kapitaal hergebruikt in of zijn Fonds of in zijn theaterproducties. De man heeft nu Off-Broadway een theatercomplex met vijf blackboxes staan, waar de één na de andere experimentele voorstelling staat. Dat weet geen hond, maar het is wel zo. 'Passion' uitbrengen is een enorm risico. Hij investeert ook, omdat de gemeente Amsterdam het niet doet, in een nieuwe uitbouw van het stedelijk museum. En in een violistje van 8 die een masterclass wil volgen in Japan. Ik vind dat je daar een diepe buiging voor kan maken. Ik ben wel klaar met de kritiek op musical. Vaak komt dat namelijk voort uit een gebrek aan kennis. Als iemand wat neerbuigend lacherig tegen mij zegt: jij deed 'The Sound of Music' toch, hoef ik alleen maar te vragen wat diegene er van vond, want dan weet ik het antwoord al: niet gezien. Niet veroordelen als je het niet hebt gezien; dan heb ik geen enkele behoefte met jou te discussiëren.

Toen ik les gaf op het Tilburgs conservatorium viel de hele klas over me heen omdat ik op dat moment een show van Mrs. Einstein regisseerde. Iedereen viel stil toen ik vroeg naar hun mening over de laatste voorstelling. Ik zei ook: je wilt zelf in dit vak, doe dat nóóit meer. Dit is boulevardmentaliteit. Als je het medium wilt benaderen, doe dat dan net zo serieus als dat je iets anders benadert. Ga er voor, maar doe het niet uit een adoratie of wat dan ook. Onderzoek het en zorg dat je kennis hebt. Ik vind dat het daar wel regelmatig aan ontbreekt.

*Paul Eenens in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)
Utrecht, april 2005*