

## Over dramaturgie

### Een gesprek met Maaike Bleeker

Maaike Bleeker studeerde Theaterwetenschap, Kunstgeschiedenis en Filosofie bij de Universiteit van Amsterdam. Tijdens en na haar studie was zij dramaturg bij theatergezelschap Het Oranjehotel. Daarnaast heeft zij haar wetenschappelijk werk voortgezet; na haar afstuderen volgde het schrijven van een proefschrift, lesgeven bij de School voor Nieuwe Dansontwikkeling (SNDO) en sinds enkele jaren is zij docent bij Theaterwetenschap (UvA). Het Oranjehotel hield in 2000 op te bestaan, sindsdien werkt Maaike Bleeker niet bij een vast gezelschap en heeft ze als dramaturg gewerkt met onder andere Itzik Galilli en Carina Molier. Een gesprek over dramaturgie en wetenschap en de dramaturgie van montage-theater.

### A Beschrijving loopbaan & werkzaamheden

#### *Kun je een beeld schetsen van je loopbaan?*

Ik heb vrij lang gestudeerd, niet alleen Theaterwetenschap maar ook Kunstgeschiedenis en Filosofie. Ik heb twee keer stage gelopen als dramaturg bij FACT, in 1989 met Eva Pieper en in 1990 met Paul Feld. FACT is een ontzettend belangrijke plek geweest in Nederland theaterland, erg jammer dat die er niet meer is; het was een theaterwerkplaats waar regisseurs met al een aantal jaren ervaring een productie konden maken. Voor veel mensen is dat belangrijk geweest, om zo na de eerste jaren in kleinere werkplaatsen een sprong vooruit te kunnen maken.

#### *Hoe is het gekomen dat je voor je stage meteen als dramaturg kon werken en dan ook nog bij FACT?*

Toen ik begon te studeren ben ik vrij snel als kostuumontwerper aan het werk gegaan, op kleine schaal, bij CREA. Ik was aanvankelijk van plan om kostuumontwerper te worden. CREA was destijds een circuit waar je heel makkelijk in kon schuiven, het was niet direct een professioneel circuit. Het was wel professioneler overigens dan dat het nu is, omdat veel studenten van de regieopleiding daar voorstellingen maakten. Zo heb ik op een gegeven moment Eva Pieper leren kennen, ik heb een aantal keren voor haar als kostuumontwerper gewerkt. Zij ging bij FACT een project doen en op dat moment was ik al een heel eind gevorderd met Theaterwetenschap. Zij vroeg of ik als dramaturge wilde meewerken aan dat project. Dus door het kennen van mensen ben ik erin gerold. Zo ben ik ook Paul Feld tegengekomen, die net als regisseur begon en nog nooit met een dramaturg had gewerkt; hij vond dat eigenlijk onzin. Na mijn eerste stage dacht ik zelf: volgens mij is het niks voor mij. Niet omdat het niet leuk was met Eva, maar omdat het dramaturgisch werk bij dat specifieke project heel erg gericht was op historisch onderzoek en het verzamelen van achtergrondinformatie bij een bepaalde periode, in dit geval het Rusland van voor de Tweede Wereldoorlog. Op zich boeiend en interessant, maar niet iets voor mij. Met Paul had ik een heel raar gesprek, waarbij Paul aan het einde van dat gesprek zei: als jij vindt dat dramaturgie niks voor jou is en ik vind dat ik geen dramaturg nodig heb, dan moeten we het misschien maar doen. Dat beviel toen ontzettend goed. Paul schreef zelf stukken, hij creëerde daarin een soort nachtmerrieachtig universum waar ik enorm door werd geboeid. Die dramaturgie had veel meer te maken met wat ik nu nog steeds graag doe: meedenken over wat er op de vloer ontstaat en daarop reflecteren. Paul gebruikte zijn fantasie, overigens met veel achtergrondkennis, en liet zich meevoeren op mogelijkheden die hij op een gegeven moment zag. Ik zat ernaast en reflecteerde daarop, bijvoorbeeld door aan te geven wanneer ik iets niet meer kon volgen, of door consequenties te benoemen: als je dit doet, waarom doe je niet ook dat. Vanaf dat moment heb ik twee jaar lang met al zijn projecten meegedaan. Daarna kreeg hij met Growing Up In Public structurele subsidie en besloten de vier makers van Growing Up nauwer met elkaar samen te gaan werken dan daarvoor het geval was; ik had ondertussen de regisseurs

Jeroen van den Berg en Ivar van Urk leren kennen, we besloten samen te werken en daar is toen Het Oranjehotel uit ontstaan, in 1993.

### *Je kwam hen bij FACT tegen?*

Nee, ook bij CREA. Jeroen heb ik leren kennen via zijn broer Michiel die toen ook bij CREA werkte. Ivar leerde ik kennen omdat ik een voorstelling van hem had geprogrammeerd bij CREA; ik was daar een tijd theaterprogrammeur. Jeroen en Ivar wisten toen al dat zij met elkaar wilden samenwerken en ze zeiden: wij willen dan graag meteen jou als dramaturg daarbij. Met een zakelijk leidster erbij zijn we toen begonnen; en hebben we 'Het Oranjehotel' bedacht, met een kantoor in een bezemkast van de Theaterschool...

### *CREA moet destijds een bijzondere plek zijn geweest, gezien de mix van amateur en professioneel.*

Inderdaad. Dat kwam omdat er destijds minder kleine zalen waren waar beginnende regisseurs hun voorstellingen konden geven, dus de noodzaak van zo'n plek was groot. Het Amfitheater, nu het Gasthuis, begon ook en is op een gegeven moment ook een belangrijke plek geworden, maar dat was toen nog niet zo aan de hand; de kleinere zalen van de NES werden minder gebruikt. Als programmeur heb ik in CREA voorstellingen geprogrammeerd van mensen als Arie de Mol, Ivar, Hendrien Adams, Sylvia Andringa, Inez Derksen. Het is nu moeilijk voorstelbaar wat dat toen was. Ook veel mensen die daar toen als vrijwilliger werkten in techniek of beheer, mensen met veel ambitie om de praktijk in te gaan, zijn nu of waren hoofd techniek van dingen als De Balie, Onafhankelijk Toneel, de programmeur die ik opvolgde, Raoul Boer, is nu schouwburgdirecteur. Het was echt zo'n opstartplek, voor heel veel mensen. Catharina Scholten, die nu werkt als theatervormgever, heb ik daar leren kennen. Ook acteurs als Cees Geel en Janni Goslinga, ook niet de minste, zijn begonnen in dat circuit.

### *Hoe ging het verder met het Oranjehotel?*

Vanaf 1993 werkten we vrij continu. We hadden geen structurele subsidie maar we werkten met twee regisseurs waardoor er wel continuïteit was, en ik was steeds daarbij als dramaturg betrokken. Ik studeerde toen nog. Ik ben in 1994 en 1995 afgestudeerd; ik ben een paar keer achter elkaar afgestudeerd. Ik vond mijn studie(s) zo leuk dat ik ook een proefschrift wilde schrijven. De financiën speelden daarbij ook een rol. Ik ben denk ik één van de weinige mensen die (deels) uit financiële overwegingen een proefschrift is gaan schrijven. Ik kwam door de selectie bij ASCA en kreeg een beurs. Toen had ik ook nog niet veel, maar het betekende wel dat ik de dramaturgie voor Jeroen en Ivar kon blijven doen, of we nu geld hadden of niet. Daardoor is mijn werk bij Het Oranjehotel en mijn wetenschappelijk werk helemaal parallel ontwikkeld. Het Oranjehotel is opgehouden op het moment dat ik de laatste spurt van mijn proefschrift ging doen.

### *Het Oranjehotel is toch opgehouden omdat er geen subsidiestroom meer was?*

Dat 'meer' vonden wij altijd heel pijnlijk, want wij hebben nooit structurele subsidie gehad. Wij vonden het heel vervelend dat dat altijd verondersteld werd, in kranten en artikelen, omdat wij met minimale middelen al acht jaar een theatergroep draaiden die eruit zag als een structureel gesteund gezelschap. Maar wij draaiden totaal op incidentele subsidies, op coproducties, op banenpoolregelingen en noem maar op. Het was sowieso al pijnlijk dat we totaal niet in de smaak vielen bij Raad voor Cultuur destijds en met een heel naar advies afgeschreven zijn. Terwijl we met gemak voorstellingen verkochten en vier voorstellingen per jaar door het hele land speelden die heel goed bezocht werden. Dus we vonden het heel raar om dan ook nog te moeten horen dat je subsidie is stopgezet, dat stak wel heel erg.

Het was het moment waarop meerdere gezelschappen al behoorlijk lang draaiden, op eigen kracht, met incidentele subsidies voor grote projecten. Bepaalde gezelschappen kregen gelukkig

toen wel structurele subsidie, andere niet. Er werd een duidelijke keuze gemaakt. Groepen zoals 't Barre Land en Dood Paard, die een bepaalde stroming in theaterland vertegenwoordigen, kregen wel subsidie. Gezien de bezetting van de Raad destijds kwam dat niet echt als een verrassing voor ons, maar de zure toon van het advies is wel heel hard aangekomen. Dat had ook anders gekund wat ons betreft. De toon die werd gezet, alsof er niets gedaan was; Ivar kreeg een paar keer een kans om bij Het Nationale Toneel in de kleine zaal iets te gaan doen, terwijl wij op eigen kracht al in de grote zaal geproduceerd hadden. Dat is wel zuur, dat je merkt dat je toch heel erg van een systeem afhankelijk bent en zo negatief afgeschreven wordt.

Wij hadden ingecalculeerd dat het heel goed zou kunnen dat we óf geen geld zouden krijgen óf heel weinig. We wisten dat we zelfs in het geval van 'weinig' zouden stoppen. We produceerden op een manier die niet meer met 'weinig' was te realiseren. Als je acht jaar lang dingen hebt ontwikkeld, een naam hebt opgebouwd, dan kom je in een systeem terecht waar je meer dan anderhalf jaar van tevoren je voorstellingen moet verkopen. Als je incidentele subsidie krijgt loop je altijd achter; je hoort de toezegging van de subsidie pas ná het moment dat je je voorstelling al verkocht moet hebben. De acteurs die je eigenlijk nodig hebt kun je niet vastleggen. Die acteurs waren inmiddels zo goed geworden dat ze al gevraagd werden door gezelschappen met meer financiële armslag. Die acteurs hadden inmiddels kinderen, die hadden zekerheid nodig; dat is allemaal heel begrijpelijk. Dus wij wisten heel zeker: al is het weinig geld, dan moeten we gewoon stoppen. Want wij kunnen niet meer maken wat wij willen maken, zonder ruim van tevoren te weten of het kan. Het gaat er helemaal niet om dat we daarvoor exorbitant betaald moeten worden, maar je moet wel meer kunnen gaan plannen. Je teert anders in op je medewerkers.

Maar gelukkig is het met iedereen heel goed gegaan. Wijzelf - behalve misschien op het advies - kijken niet om in wrok. Ons doel van Het Oranjehotel was onszelf in het theater op de kaart zetten.

### ***Niet het maken van een bepaald soort theater of het spelen van zelfgeschreven teksten?***

Nee. Voor ons was de samenwerking belangrijk. Je zit in een kwetsbare positie als je net van school komt. Je moet jezelf gaan bewijzen, een plek gaan veroveren. Je moet laten zien wie je bent en je moet dat ook ontwikkelen, want als je net van school komt is dat nog heel pril. In je eentje ben je helemaal kwetsbaar en wij vonden bij elkaar een attitude en een manier van denken over theater waarin we elkaar herkenden. We deelden opvattingen over hoe je dat praktisch doet, hoe je je tot publiek wilt verhouden, een gevoel voor humor. Wij wilden ook graag - anders dan de meeste kleine gezelschappen destijds - in de grote zaal spelen. We merkten ook dat we met elkaar een energie konden maken waardoor we afwijzingen of negatieve recensies of beoordelingen veel beter konden incasseren. Doordat je met elkaar werkt, ook met een zakelijk leider erbij - dat waren verschillende mensen in de loop van de tijd - kun je een werkverdeling maken. Iedereen doet waar hij goed in is. We waren aan het uitvinden met elkaar. Dat is voor ons altijd belangrijker geweest dan stijl en daar zijn we ook op afgerekend. We werden met name door de mensen die artistiek oordeel leverden afgerekend op het feit dat we niet herkenbaar zouden zijn omdat we twee regisseurs hadden. Dat vonden wij raar, want er zijn zoveel gezelschappen die dat hebben. Bovendien, voor programmeurs en publiek waren we buitengewoon herkenbaar want die kwamen altijd wel. Maar dat was niet geformuleerd als het uitgangspunt van de groep en de groep was ook niet opgericht om een bepaald soort theater uit te dragen. De inhoudelijke of de esthetische opvattingen zijn pas in de loop der tijd helderder geworden. Wij wilden bijvoorbeeld graag voorstellingen maken die niet alleen intellectueel waren. Er zitten wel heel veel ideeën achter - de voorstelling 'Show' die ik net met Jeroen heb gemaakt is daar een goed voorbeeld van - en als je wilt kun je het heel filosofisch lezen, maar dat is niet noodzakelijk en het is niet uitsluitend bedoeld voor een publiek dat al die ideeën begrijpt.

***Na Het Oranjehotel heb je ook gewerkt met Itzik Galili toch?***

We zijn in 2000 opgehouden met Het Oranjehotel. In eerste instantie heb ik me heel erg gestort op het afmaken van mijn proefschrift, maar ik ben ook gaan kijken met wie ik als dramaturg zou kunnen gaan samenwerken. Ik was ineens weer loslopend op de dramaturgenmarkt. Ik ben me toen wat meer gaan richten op dans. Ik ben heel erg in dans geïnteresseerd, dat speelt in mijn wetenschappelijk werk een belangrijke rol. Ook als kijker ben ik erg geïnteresseerd in dans. Ik interesseer me in theater eigenlijk vooral voor theatervormen die niet strikt het enceneren van een dramatekst zijn; dans is voor mij een deel daarvan. Ik doel dan niet op 'dans-dans', zoals het klassiek ballet of modern abstract ballet, maar op die vormen die in het middengebied zitten, waar allerlei overgangen te zien zijn tussen theater, beeldende kunst en dans. Itzik Galili leerde ik kennen toen we met Het Oranjehotel in Groningen werkten; we zaten in hetzelfde gebouw. Hij was bezig met een voorstelling waar hij niet uitkwam en mensen hadden tegen hem gezegd, dit lijkt me iets om een dramaturg bij te vragen. Een aantal mensen hebben toen mijn naam genoemd. Hij heeft me opgebeld, ik ben komen kijken. Dat beviel heel erg goed. Daarna heb ik, met tussenpozen, aan een aantal van zijn grotere voorstellingen meegewerkt. Door die samenwerking werd zichtbaar dat ik voor dat soort projecten 'in de markt' zou zijn en ben ik vaker gevraagd om bij dansvoorstellingen advies te geven. Wat ook meespeelde was dat ik les gaf op de School voor Nieuwe Dansontwikkeling, lessen over de integratie van idee en voorstelling, over compositie en reflectie daarop. Op dit moment werk ik met iemand die bij Dasarts in het traject zit, die vanuit de muziek in het theater terechtgekomen is en bezig is met performance, en met Carina Molier. Ik ben erg geboeid door haar benadering van theater.

**B Proces/werkwijze*****Is er een verschil in jouw opstelling als dramaturg bij een dansvoorstelling of toneelvoorstelling?***

Ik vind het moeilijk om daar een uitspraak over te doen. Het hangt er vanaf over welk soort theater je spreekt. Ik zie bijvoorbeeld een groot verschil tussen dans, of voorstellingen die vanuit dans gemaakt worden, en het enceneren van een dramatekst. Voorstellingen die gebaseerd zijn op een al geschreven tekst, die werken vanuit het mechanisme 'drama', gaan uit van een specifiek soort theatermaken, zeker als je een dramatekst hebt met een geschiedenis. Het gaat dan om je verhouding tot de opvoeringsgeschiedenis en de geschiedenis van het schrijven van drama. Dat staat voor mij tegenover heel veel andere theatervormen. Binnen die andere theatervormen zie ik vooral veel overeenkomsten, bijvoorbeeld tussen het werken met Itzik en het maken van 'Show' met Jeroen van den Berg of het nadenken met Carina Molier over het construeren van een voorstelling op basis van interviews die zij heeft gehad met denkers over de toekomst. Het ligt ook aan het soort makers waarmee ik werk. Er zijn natuurlijk wel verschillen tussen het werken met acteurs of met dansers, alleen al in hun benadering in hoe je op het toneel staat en hoe je je verhoudt tot een choreograaf dan wel regisseur. Ook het werken met wel of geen tekst, maakt verschil. Er zijn wel verschillen, maar wat het samenbrengt is het denken vanuit een bepaald gedachtegoed, in tegenstelling tot werken vanuit een dramatekst. Daar zit voor mij een enorm verschil in.

***Bij dansvoorstellingen of het montage-theater van Carina Molier vertrek je vanuit niets; in het proces komt de voorstelling tot stand. Dat is ook een overeenkomst.***

Dat is inderdaad ook een groot verschil met het werken vanuit een dramatekst. In dat laatste geval heb je natuurlijk in het begin ook nog geen voorstelling; dat wil ik helemaal niet beweren. Je hebt alleen een heel ander referentiepunt in het maakproces. Een dramatekst als referentiepunt is iets anders dan een 'gedachtengebied'. In een bestaande dramatekst zit al een bepaalde structuur die gericht is op het tot stand brengen en het opbouwen van een bepaalde ervaring bij het publiek. Dat is iets anders dan wanneer je vanuit het materiaal zelf gaat denken over de vraag wat de meest zinnige manier is om een ervaring op te bouwen met dat materiaal. Dat werkt heel

anders, is mijn ervaring. Die werkwijze lijkt op het werken met Itzik. Itzik maakt natuurlijk een specifiek soort dans, dus dit gaat niet op voor alle dans. De laatste voorstelling waar ik met Itzik aan gewerkt heb is 'For Heavens Sake', een voorstelling die gebaseerd is op Itziks ervaringen met het opgroeien in Israël en de geschiedenis van het Palestijns-Israëliëse conflict. Over die voorstelling heb ik tot het einde toe kunnen denken in termen van montage, tot op het laatste moment werden stukken dans verschoven, de muziek werd ook ter plekke gecomponeerd. Die werkwijze lijkt voor mij erg op montagetheater maken, zoals we met Ivar ooit eens 'Aram en Titus' hebben bewerkt door het te versnijden met American Psycho. We hadden de structuur van het stuk helemaal losgelaten en waren meer bezig met vragen als: wat vertellen die beide verhalen over geweld, hoe creëren we een ervaring van geweld bij het publiek? Die werkwijze staat voor mij heel ver weg van 'hoe doe je vandaag de dag 'De Meeuw'?.

***Hoe stel je je op als dramaturg in zo'n 'gedachtengebied'? Er is een kader, maar veel ligt nog open. Wat doe je dan?***

Het begint meestal met reflecteren; reageren op het materiaal of op een idee en zo proberen gedachtes gaande te houden. Itzik had bij het begin van 'For Heavens Sake' alleen het idee dat hij iets met zijn verleden moest doen, het gevoel dat hij daarover iets moest maken. Dan ga ik met hem in gesprek en stel vragen: wat is het dan precies; begrijp ik dat het dát is wat je eigenlijk wil? Vanuit zijn idee denk ik verder, zoek ik materiaal en stel meer vragen: is het dan ook dit; wat vind je dan hier van; als we het daar over willen hebben, moeten we het dan ook niet hier over hebben en wat voor standpunt nemen we dan in? Ik vraag hem wat de beelden zijn die hij voor zich ziet. Itzik zag mensen voor zich met protheses. Ik vraag dan hoe die protheses eruit zien en wat hij daar dan mee wil. Hij zag dingen voor zich als brood dat uit de hemel komt vallen. Mijn vraag is dan wat hij daarmee wil, wat voor betekenis dat beeld voor hem heeft. Ik denk na of dat dan het beste teken is voor die betekenis. Zo probeer ik het gesprek gaande te houden, vanuit wat hij aandraagt, door zelf creatief mee te denken en de lijntjes in de gaten houden met wat we al hebben, interpreterend. Op een gegeven moment gaat hij stukken dans maken en dan zeg ik daar wat over.

***Praat je dan over de betekenis van dans?***

Ja, maar betekenis is voor mij wel een heel ruim begrip. Het gesprek gaat ook over hoe het een ervaring bij mij oproept. Daar gaan zijn voorstellingen ook over. Hoe neemt het me mee? Het gaat zeker ook over structuren. Dus we praten niet alleen maar over betekenis. Als je bij abstracte dans dramaturgie zou doen, dan heb je het alleen maar over structuur. Wanneer ik over structuur praat dan maak ik bijvoorbeeld opmerkingen als: je zet in het begin heel veel energie neer en het loopt totaal leeg daarna; is dat de bedoeling of zou je moeten beslissen om het andersom te construeren of er iets tussen te zetten; hoe wil je me meenemen naar het volgende stuk? Je denkt altijd over een momentje in het totaal. Zeker als dat totaal er nog niet is, is dat een punt van discussie. Is deze dansfrase het begin of het einde, doet één danser dat of doen 26 mensen dat tegelijk?

***Door dat soort vragen draag je ook weer ideeën aan.***

Absoluut. Ik probeer ook helder te krijgen wat hij er goed of belangrijk aan vindt en of ik dat ook vind, of ik bijvoorbeeld vind dat iets anders heel aangrijpend of sterk is. Als Itzik zegt dat bij een beweging vooral de herhaling van die beweging of de vorm belangrijk is, dan zou ik kunnen voorstellen dat die beweging door meerdere dansers wordt uitgevoerd, omdat je de beweging door een individu vaker interpreteert als een persoonlijke expressie. Dit is maar een voorbeeld. Ik probeer na te denken over hoe ik word uitgenodigd om naar de dans te kijken, wat daar de gevolgen van zijn en of dat is wat de choreograaf wil.

*In die fase kan je dus heel goed reageren zonder te weten waar het stuk naar toe gaat, hoe het uiteindelijk wordt.*

Ja. Daar hou ik wel van. Ik vind het een heel spannende fase in het proces, dat deel waar je een vermoeden hebt van waar het heen zou kunnen gaan, maar waar het nog niet vaststaat.

*Het lijkt mij lastig; als dramaturg denk je toch ook vaak na over de samenhang van het totaal?*

Daar denk je ook in deze fase zeker wel over na, maar de gedachten daarover verschuiven ook steeds. Ik benader een solo van vijf minuten zeker niet als iets dat autonoom gepresenteerd gaat worden. Ik vraag me af of die solo volgt na een massale scène of het begin van de voorstelling kan zijn, waardoor die solo een andere werking krijgt omdat we nog niets gezien hebben. Daar denk ik veel over na. Ik hou er van om de logica van het totaal tijdens het maken uit te vinden, omdat je dan pas echt de mogelijkheden van theater gebruikt. Het is altijd behulpzaam om een bepaalde logica in het begin als hypothese te nemen, maar werken met de middelen van het theater zelf levert hele andere dingen op dan wanneer je dat van tevoren zou bedenken. Vaak zie je bepaalde mogelijkheden pas op de vloer en daar wil je natuurlijk gebruik van maken. Dan kun je weer nadenken over de consequenties. Ik herinner me nu een belangrijk moment in dat consequentiedenken bij 'For Heavens Sake'. Er waren losse dansstukjes die we in een volgorde gingen zetten, die Itzik met verschillende dansers had gemaakt. De dansers zouden in de voorstelling verschillende kostuums dragen, ze waren niet echt personages, maar de opeenvolging van de dingen die ze deden werd heel belangrijk, er ontstonden toch lijnen. Daar heb ik heel erg over nagedacht: wat gaat dat vertellen en moeten we niet van rollen wisselen? Zo steeds puzzelend zijn we daar mee bezig geweest. Op een zeker moment vond ik bepaalde uitspraken die de voorstelling ging doen problematisch. Het werd toen duidelijk dat een man en een vrouw de rode draad gingen vormen, wat je kon interpreteren als de heteroseksuele liefde als de oplossing voor alle problemen. Ik vroeg me toen af: is dat wel wat we willen zeggen, is het niet veel interessanter om voor twee mannen te kiezen? De voorstelling gaat over oorlog en in die context zouden die mannen heel goed twee strijdmakers kunnen zijn; aan de andere kant, als je het wél wilt lezen als seksuele of emotionele relatie, waarom kiezen we dan niet eens voor een homoseksuele relatie? Ik heb er toen voor gepleit om dat twee mannen te laten zijn. Dat was een consequentie van hoe de voorstelling zich ontwikkelde. De gender van de dansers werd daarin een belangrijke uitspraak, die helemaal niets te maken had met de oorspronkelijke bedoeling of de intentie achter de individuele beweging. Dat is dan een dramaturgische overweging om dat aan te kaarten. Ook een heel moeilijke, want de danseres raakte daardoor een belangrijke rol kwijt.

Onze gesprekken gingen daarnaast ook over wat dingen voor Itzik betekenden en wat dingen voor mij in een Nederlandse context betekenden. Van hele kleine symbolische dingen tot de uitspraken die je doet over dat conflict: hoe kijkt hij er tegenaan en wat betekent dat hier in Nederland? Hij moet natuurlijk beslissen wat hij wil gaan zeggen, maar hij moet zich wel bewust zijn van andere interpretatiemogelijkheden en een keuze daarin kunnen maken.

## C Uitspraken over dramaturgie

*Wat is voor jou dramaturgie?*

Mijn werk als dramaturg verschilt per voorstelling of project, maar vaak komt het toch neer op reflecteren over betekenis. Voor mij is dramaturgie een manier van kijken naar het materiaal waarmee je bezig bent, die anders is dan de manier waarop een regisseur of vormgever of acteur naar dat materiaal kijkt. Als dramaturg heb je een andere positie - je staat er niet middenin zoals een acteur - en een andere achtergrond van waaruit je naar het materiaal kijkt. Dramaturgie betekent voor mij nadenken over implicaties van het materiaal waarmee je bezig bent, consequenties, mogelijkheden, welke kant kan het opgaan, wat zijn de gevolgen van de keuzes die je maakt. Je reflecteert op al die dingen en houdt daarmee de regisseur als het ware een actieve spiegel voor van waar hij of zij mee bezig is.

***Je gebruikt vrij vaak het woord 'ervaring'. Is dat een belangrijk gegeven in het nadenken over de dramaturgie van een voorstelling?***

Ja, maar dan in combinatie met reflectie. Ik realiseer me steeds meer, zowel wanneer ik zelf als dramaturg aan het werk ben als wanneer ik met studenten over dramaturgie praat, dat het belangrijk is om de combinatie te kunnen maken van je open kunnen stellen voor ervaring of emoties en daarnaast die ervaring heel bewust kunnen maken. Je moet het kunnen laten gebeuren maar ook de stap erna maken. Dan maak je een ervaring productief, wanneer je als dramaturg een analyse van die ervaring kan geven: wat betekent het dat ik daar zo door gegrepen wordt; is dat wat we willen; wat vertellen we daar eigenlijk mee; hoe stuur je daarmee het publiek? Maar het klopt, theater is voor mij in heel belangrijke mate een ervaring. Ik denk graag over theater als het organiseren van een ervaring voor het publiek.

***Hoe subjectief of objectief stel jij je op als dramaturg?***

Zowel als dramaturg als wetenschapper ben ik van mening dat objectiviteit niet bestaat. Maar subjectiviteit betekent niet alleen maar 'persoonlijk'. Subjectiviteit gaat juist niet over het individuele. Wij zijn ontzettend gevormd door cultuur, wij zijn minder individueel dan we zouden willen denken. Natuurlijk zijn er elementen van onze ervaring die persoonlijk en individueel zijn, maar juist door te reflecteren en te analyseren leg je ook die grotere, cultureel en psychologisch bepaalde lijn bloot, die elementen in de ervaring die we wel degelijk delen. Je kunt daar ofwel gebruik van maken of je daartegen verzetten. Je kunt je ook afvragen of je het wel eens bent met bepaalde dingen die je automatisch ervaart; iets dat in de genderkritiek heel erg speelt. Vanzelfsprekende gedachtes over mannelijkheid, vrouwelijkheid en seksualiteit bijvoorbeeld. Ook bij onderwerpen als interculturaliteit of etniciteit worden nog vaak veel dingen als vanzelfsprekend aangenomen. Daar kun je je ervaring ook voor inzetten. Je kunt denken: dit ziet er wel lekker uit, maar wil ik dit eigenlijk wel vertellen; hier wordt een uitspraak gedaan die ik niet wil doen. Die gender-issue in 'For Heavens Sake' is daar een voorbeeld van. Ik heb vaker discussies hierover gehad. Soms worden keuzes met een bepaalde vanzelfsprekendheid gemaakt, die me ook gaan ergeren. Bij de keuze voor de casting speelt het bijvoorbeeld vaak een rol. Iemand die geknipt lijkt voor een rol wordt vaak gekozen, maar is het niet veel interessanter om dat nou eens niet te doen en dan na te denken over de consequenties daarvan voor de rest van het stuk? We hebben daarover veel gesproken bij Ivars enscenering van 'The Shape of Things' bij Het Nationale Toneel. In dat stuk staan twee vrij jonge stellen centraal, een jonge kunstacademiestudente wil een jongen in een bepaalde toestand brengen vanuit haar idee over kunst en hoe kunst de wereld zou moeten verbeteren. Het stuk gaat over de grens tussen kunst en leven en hoe ver je kunt gaan met het beïnvloeden van iemands leven in het kader van jouw kunstproject. Ivar heeft aanvankelijk overwogen om voor de jonge studente in het stuk een veel oudere actrice te nemen. Hij zei - en dat vond ik een hele mooie argumentatie - bij een jong meisje kun je nog denken dat ze zich niet realiseert wat ze doet, terwijl je bij een ouder persoon veel meer vragen gaat stellen op het niveau van de kunst, je beschouwt haar keuzes als serieuzer en doelbewuster dan bij dat jonge meisje. Overigens heeft de actrice die het uiteindelijk heeft gespeeld - om allerlei redenen is het toch een jongere vrouw geworden - het ontzettend goed gedaan hoor, maar ik vind het nog steeds een heel interessante keuze. Hetzelfde hebben we gedaan bij 'Antonius en Cleopatra', we hebben Cleopatra ouder gecast dan gebruikelijk is. Niet omdat we de clichébeelden willen verwerpen maar om echt iets anders te kunnen zeggen. Dat zijn heel interessante vragen die je kunt stellen vanuit het denken over hoe je ervaring tot stand komt.

***Je bent als dramaturg betrokken bij veel facetten van een voorstelling, lijkt het.***

Ik denk dat dat komt omdat ik heel bewust en nog steeds het liefst niet eenmalig met regisseurs werk. Dan kun je vertrouwen opbouwen, een doorgaand denkproces ingaan. De werkwijze met Jeroen en Ivar is het resultaat van acht jaar heel intensief samenwerken. De positie die ik had bij 'For Heavens Sake' had zeker ook te maken met dat ik daarvoor al twee projecten met Itzik

gedaan had. Ik zal niet zo snel als dramaturg solliciteren bij een gezelschap waar steeds verschillende makers werken. Ik kies liever voor bepaalde regisseurs; mijn werk als dramaturg wordt daardoor bepaald.

***Hoe belangrijk zijn je eigen interesses in het werken als dramaturg?***

De vraag wat ik interessant vind om te zien speelt zeker mee in de keuze van projecten waar ik instap. Het zal ook meespelen in dingen die ik aandraag. Maar als ik eenmaal in een project stap, dan werk ik mee aan het project van die regisseur of choreograaf. Ik geloof niet in twee kapiteins op een schip.

***Heb je wel eens de ongelukkig of overbodig gevoeld als dramaturg?***

Ja, maar niet zo extreem. Met Het Oranjehotel hebben we verschillende voorstellingen uitgeprobeerd, van ensceneringen van klassiekers tot meer performance-achtige dingen die helemaal op de vloer gemaakt zijn. Ik heb me bij sommige projecten meer thuis gevoeld dan bij andere, maar ik voelde altijd een grote band met de makers en met wat we daar gezamenlijk aan het doen waren. Omdat het Jeroen en Ivar waren vond ik het ook leuk om 'De Meeuw' of 'Antonius en Cleopatra' te doen. Terwijl ik daar nu niet meer zo snel op in zou zetten, dat vind ik minder interessant. Echt misplaatst heb ik me gelukkig nooit gevoeld. Ik heb met een heel beperkt aantal mensen gewerkt en aan andere dingen ben ik niet begonnen. Er zijn wel eens dingen geweest waarvan ik dacht, volgens mij moet ik dat niet doen.

***Wat maakt dat je niet houdt van voorstellingen die gebaseerd zijn op een dramatekst?***

Daar zijn een aantal redenen voor. Ten eerste zie ik zelf dat soort voorstellingen niet zo graag. Ik hou gewoon niet zo van ensceneringen van stukken.

***Ook niet als ze revolutionair zijn?***

Soms zijn er uitzonderingen, ja. Ik wil hier ook geen pleidooi houden tegen dergelijke voorstellingen, maar ik ga er niet voor mijn plezier heen. Ik kan het zien wanneer het heel goed gedaan is, ik kan dat bijzonder vinden en het toejuichen wanneer een stuk op een bepaalde manier verteld wordt, maar ik sta niet te trappelen om er heen te gaan.

***Komt dat omdat je het verhaal al kent?***

Het gaat niet zozeer om het verhaal, als wel om de vorm. Ik vind drama op een bepaalde manier heel voorspelbaar. Ik vind sowieso de hoeveelheid tekst en de manier waarop tekst het drama voortstuwt, niet zo interessant om naar te kijken. Ik hou wel van mooie teksten, maar dan lees ik ze liever of wil ik ze graag op een andere manier gebruikt zien in een voorstelling. Ik vind de constructie van een dramavoorstelling niet zo interessant. Ik kan er wel van genieten als het mooi gedaan wordt, ik kan ook genieten van een goede uitvoering van klassiek ballet. Maar ik voel totaal geen inspiratie om daarbij betrokken te zijn. Ik kies voor projecten waar meer uit te zoeken valt, waar het spannend is wat de uitkomst zal zijn. Voor mijn gevoel kan ik aan de enscenering van een goed in elkaar zittend dramastuk alleen de achtergrondinformatie toevoegen of zorgen dat ik heel helder uitleg hoe dat drama werkt, allerlei technieken toepassen om dat zo goed mogelijk tot zijn recht te laten komen. En dat is het dan.

***Dus het gaat erom dat jouw rol als dramaturg in performance of montagetheater een andere is?***

Ja. Ik voel me dan veel meer uitgedaagd om iets zinnigs te zeggen. Bij een goed geschreven tekststuk - en het is nog altijd een kunde om dat heel goed te doen - is het toch meer een kwestie van een goede regisseur dan van een goede dramaturg. Je moet een regisseur hebben die zorgt dat acteurs in staat zijn om dat heel erg goed tot leven te brengen. Maar dat stuk staat al, dat heeft al een dramaturgie.



## D Dramaturgie en wetenschap

### *Was er een verband tussen je studie en proefschrift en je werk bij Het Oranjehotel?*

Zeker. Waar ik in geïnteresseerd ben in wetenschap heeft veel te maken met waarin ik geïnteresseerd ben in theater, maar dat wil niet zeggen dat het voor mij overlappende praktijken zijn. Mijn vragen in mijn wetenschappelijk werk gaan over hoe betekenis tot stand komt, waarom mensen bepaalde betekenissen geven aan dingen die gebeuren, waarom dat soms onvermijdelijk op een bepaalde manier gebeurt terwijl het aan de andere kant heel erg cultureel bepaald is, waarom we dat op vergelijkbare manieren doen maar soms ook heel verschillend, waar lichamen zijn als het gaat over het maken van betekenis, hoe visualiteit werkt, dat soort vragen. In het theater gaat het vaak ook over de vraag waarom dingen gaan betekenen wat ze gaan betekenen. Dat is natuurlijk ook een dramaturgending, maar dat vind ik spannend aan theater; het proces doorgaan en een voorstelling maken die het publiek uitdaagt om te gaan denken. Hoe vertaal je een idee in theatrale vormen en hoe 'triggert' die vorm denkprocessen bij het publiek? Ik ben daarom meer geïnteresseerd in mijn positie als dramaturg dan in bijvoorbeeld die van de acteur of regisseur. Als acteur ben je meer bezig met hoe je avond aan avond die ervaring kunt maken. Een regisseur moet acteurs zo gek zien te krijgen dat ze dingen gaan doen, ze uitdagen. Ik denk daar over mee, maar dat is niet wat mij het meest interesseert. Ik hou erg van die denkpositie. Dat denken is niet alleen droog intellectueel, je gebruikt ook je fantasie. Het mooie van theater is dat je daar iets heel anders kan doen dan in de wetenschap. Je kunt andere sprongen maken, waardoor andere gedachten mogelijk zijn. Maar mijn ding daarin is wel het denken over theater. Door mijn wetenschappelijk werk heb ik soms andere ingangen in theorieën dan andere dramaturgen waarschijnlijk. Met Jeroen ben ik lang bezig geweest met hoe in theorie en filosofie over tijd wordt gedacht. Dat was een belangrijke motivatie bij één van onze eerdere voorstellingen, 'Polaroid'. Wij zijn heel lang bezig geweest met Schopenhauer, onder meer in de voorstelling 'De vrouw van Schopenhauer' maar ook als motivatie bij een aantal voorstellingen van Ivar. Bij 'Antonius en Cleopatra' hebben we ons erg verdiept in de beeldvorming en interculturele voorstellingen rond Cleopatra. Ik vind het heel erg leuk dat dit soort dingen nu bij Carina Molier ook een belangrijke rol spelen, misschien nog wel in extremere mate. In haar komende project gaat zij op zoek naar hoe filosofen over de toekomst denken. Allerlei aspecten komen aan de orde: wat zijn verwachtingen, wat zal er veranderen, hoe denken we over onszelf in de relatie tot de toekomst. Heel spannend om daar mee te bezig zijn.

### *Heeft de voorkeur voor performance en montagetheater een relatie met je aandacht voor het beeld en het lichaam in je wetenschappelijk werk?*

Dat denk ik zeker. Mijn wetenschappelijk werk wordt in belangrijke mate gedreven door mijn ervaring als student. Ik zag toen in het theater dingen gebeuren, waarvoor ik binnen mijn studie geen houvast vond. Het begint er natuurlijk mee dat je zelf naar die voorstellingen gaat, dat je die interessant vindt, maar ik merkte dat de theorie die ik aangereikt kreeg, mij niet kon helpen bij het nadenken over waarom dat zo spannend was, wat daar gebeurde en wat dat betekende.

### *Wat voor voorstellingen waren dat?*

De voorstellingen van Robert Wilson, Jan Fabre en William Forsythe hebben een enorme indruk gemaakt. Ik heb daarna nog heel veel mooie dingen gezien, maar dat zijn de voorstellingen die er destijds enorm ingehakt hebben, omdat die te zien waren op het moment dat ik ging studeren. Ook een deel van het werk van Gerardjan Rijnders is belangrijk geweest. Niet zozeer de enceneringen van klassiekers - hoewel ik die van hem graag zie - maar met name andere voorstellingen. Verder het werk van makers die niet met teksttoneel werken, Suver Nuver en andere mimevoorstellingen, een aantal dingen van de Dogtroep.

***En nu probeer je als docent/wetenschapper dat soort theater voor studenten te ontsluiten?***

Dat is zeker wat ik probeer. Mijn proefschrift was een poging om andere concepten te ontwikkelen en dat heeft alles met die vraag te maken. Mijn doel is om daar een Nederlands boek, meer voor studenten, van te maken. Er zijn andere concepten die je kunt gebruiken. Het is belangrijk om die naast dat wat al bestaat te zetten. Bepaalde concepten uit de dramatheorie en semiotiek zijn zeker bruikbaar, maar er is meer dan dat. Er is een enorme ontwikkeling gaande, op een interdisciplinair niveau. Filmwetenschap is daarin belangrijk, kunsttheologie, literatuurwetenschap, visual theory, psychoanalytisch gemotiveerde verklaringsmodellen die heel bruikbaar zijn voor theater. Voor een groot deel van wat nu in het theater te zien is, moet daar de aansluiting gezocht worden. We moeten het natuurlijk ook over drama blijven hebben, dat is een vorm die ook bestaat en belangrijk is, maar er is nog zoveel meer. Ik hoop zeker studenten daarvoor te inspireren. Ik merk dat ik veel afstuderende studenten krijg die hun scriptie schrijven over dans. Er is dus een behoefte onder studenten. Er gebeuren ook veel boeiende dingen op het gebied van dans, er is interessante theorievorming gaande op dat gebied die in elk geval voor mij heel inspirerend is.

***Kun je dat toelichten?***

De huidige theorievorming over dans gaat niet meer zozeer over het maken van een choreografie of over de geschiedenis en ontwikkeling van choreografie, maar over lichamelijkheid, culturaliteit, ervaring, zintuiglijkheid, culturele veranderingen, dans in de context van culturele veranderingen die ook in de beeldende kunst zijn bestudeerd. Er zijn een aantal open denkers die daarmee bezig zijn. Wat danstheorie op dit moment laat zien is dat danstheorie interessant is voor een breder gebied. Een deel van Susan Fosters werk gaat bijvoorbeeld over lichamelijkheid en betekenis, over het nadenken over belichaamde betekenis. Thomas Defrantz is bezig met een herdenking van esthetica vanuit de positie van de zwarte danser. Esthetica wordt nu eens niet vanuit statische objecten benaderd maar vanuit dans, en dan ook nog eens vanuit de etnische 'andere kant' bekeken. Dat levert kritiek op de esthetica op, die interessant is voor een veel breder gebied dan dans. Daarom word ik in de richting van dans gedreven, terwijl ik niet noodzakelijk alleen daarmee bezig wil zijn. Ook in de praktijk, in de experimentele dans, worden op dit moment interessante vragen gesteld. Daar gebeuren dingen die eerst binnen performancekunst gebeurden en daar ook veel mee te maken hebben, maar die nu in de dans plaatsvinden, of in context van de dans. Dat gebeurt in de meer experimentele dans in Berlijn, in Vlaanderen, in Frankfurt, in Wenen. Er is daar een openheid voor theorie die ik in het theater vaak mis. In het theater overheerst vaak een antitheoretische houding. Er is wel een soort intellectualisme, alsof we theater alleen maar kunnen begrijpen als we heel intellectueel doen over Lessing en geschiedenis en noem maar op, maar er is weinig openheid voor theorie. Dat vind ik jammer.

***Doel je dan op theaterwetenschappers of op theatermakers?***

Op de theaterpraktijk. Onder jonge makers is het minder het geval, maar naar mijn idee is er wel heel lang een antitheoretische houding geweest. Nu was Theaterwetenschap in Nederland misschien niet de meest inspirerende plek om aansluiting te zoeken. Maar ik zie ook dat het aan het veranderen is, dat is fijn. Ik merk dat er bij jonge makers wel veel belangstelling voor theorie is. Toen ik begon met Jeroen en Ivar was dat anders. Er waren veel mensen die zichzelf liever mededenker dan dramaturg noemden, anderen vroegen Jeroen en Ivar waarom ze nu al met een dramaturg werkten. Ik weet nog dat Ivar destijds de Toneelschuur heeft verbijsterd door te zeggen: als er geen geld is, laat die vormgever dan maar zitten maar ik wil wel mijn dramaturg meenemen. Dat was een houding die niet bekend was. Nu heerst veel meer het idee dat het ook interessant kan zijn om als jonge regisseur met een dramaturg samen te werken. Zeker de makers die van Dasarts of SNDO afkomen zijn heel goed theoretisch onderlegd, die hebben een heel andere omgang met theorie. Nu wil ik overigens niet beweren dat iedereen zich met theorie bezig moet houden.

*Maar zou fijn zijn wanneer er met meer diepgang over theater wordt gesproken en geschreven.*

Ja, maar de intellectuele verdieping zou minder gebaseerd moeten zijn op een grote achtergrondkennis van een 'Hamlet' of een grondige tekstanalyse, en meer gericht op het idee achter een voorstelling. Theatremakers hebben veel ideeën over waarom ze een bepaalde voorstelling op een bepaald moment willen maken, maar er is een grote terughoudendheid om daar uitspraken over te doen. Er zijn ook weinig mensen die daar op die manier over schrijven, die een voorstelling in een culturele context plaatsen, die zich verdiepen in welke bedding die gedachten ontstaan, die dát analyseren en dan een uitspraak doen. Dat is een andere manier van schrijven dan terugrijpen op geschiedenis, op de tekst zelf, op het maakproces. Wat ook interessante gegevens zijn. Maar nogmaals, ik heb het gevoel dat er dingen veranderen. Er is niet voor niets zo'n roep om nieuwe schrijvers en mensen die schrijven over theater. Er is nu wel een behoefte, terwijl ik denk dat die er lang niet was.

*Jij schrijft regelmatig. Word je gevraagd of zie je dat als een taak van een dramaturg/wetenschapper?*

Beide. Als wetenschapper moet je ook publiceren. Ik heb jarenlang in het Engels gepubliceerd omdat ik er in het Nederlandstalig circuit niet echt een context voor zag. Het is ook goed dat het academisch werk internationaal georiënteerd is. Toen ik op de universiteit als docent aan het werk ging heb ik daarnaast bewust het initiatief genomen om in het Nederlands te publiceren. Ik vind het ook een verantwoordelijkheid van dit instituut dat mensen die hier werken zich uitspreken over Nederlands toneel, in het Nederlands en in een Nederlands tijdschrift. Ik vind dat dat te weinig gebeurt.

*Vind je dat Theaterwetenschap in Nederland ook meer te maken moet krijgen met de praktijk?*

Ze moet zich er in elk geval over uitspreken. Medewerkers van een Instituut voor Theaterwetenschap zouden toch bij uitstek moeten bijdragen aan die reflectie over de Nederlandse theaterpraktijk, op een ander niveau dan in wetenschappelijke artikelen, als die al geschreven worden. Ook in een tijdschrift als De Theatremaker. Er is kritiek op het niveau waarop daarin geschreven wordt, maar het eerste wat je dan moet doen is zelf gaan schrijven, als je dat kan. Het maakt zeker wel een verschil of je schrijft voor De Theatremaker of voor bijvoorbeeld Etcetera, in hoe je je publiek aanspreekt en wat je als bekend veronderstelt, maar dat is niet erg. Ik vind het belangrijk en ik hoop dat dat wat meer blijft gebeuren. Verder schrijf ik gek genoeg meer over beeldende kunst dan over theater, omdat ik daarvoor gevraagd. In Nederland word ik niet gevraagd om over theater te schrijven, behalve door De Theatremaker en daar ben ik ook op ingegaan. Buiten de universiteit schrijf ik nu ook voor het lectoraatproject in Maastricht - een initiatief van zowel de universiteit als de theaterschool in Maastricht - waar ook Chiel Kattenbelt bij betrokken is en regisseurs als Koos Terpstra, Johan Simons en Guy Cassiers. Daar worden een aantal teksten geschreven over dingen die gaande zijn in het Nederlandse theater, het is belangrijk dat daarover teksten komen. Maar verder word ik vooral voor beeldende kunst gevraagd.

*Schrijf je dan vanuit theaterwetenschappelijke blik over beeldende kunst?*

Ik ben ook kunsthistoricus. Het is mijn blik. Die is bij theater ook anders dan bij veel andere schrijvers over theater. Ik schrijf vaak over de ervaring die iets oproept, de positie van de toeschouwer, de manier waarop iets je aan het denken zet. Ik schrijf niet vanuit de formele analyse van het kunstwerk maar vanuit het perspectief van de kijker en of het als een kritische tekst gezien kan worden, hoe het een ervaring teweegbrengt, wat die ervaring dan is, hoe je die ervaring weer in een context kunt plaatsen.

## E Verhouding opleiding-praktijk

*Hoe heb je je opleiding ervaren, was je voldoende uitgerust om in de praktijk te gaan werken? Je hebt natuurlijk een grondige opleiding gehad met drie studies.*

Ik merk dat ik, zeker op de gebieden van denken over lichaam, beeld en ervaring, meer heb gehad aan de theorievorming over hedendaagse kunst en esthetica dan aan Theaterwetenschap. Die is vooral handig geweest voor dingen als tekstanalyse en kennis over de traditie van het dramatische theater en wat daaruit voortgekomen is.

Ik ben nu natuurlijk ook docent op de opleiding, dus deze vraag beantwoord ik vanuit een dubbele positie. Ik vind het belangrijk dat studenten geconfronteerd worden met mensen die ervaring hebben met het doen van dramaturgie in de praktijk. Die ervaring moet ook een zekere omvang hebben. Daarmee bedoel ik dat je echt weet hoe het is om als dramaturg te werken binnen een groot of juist beginnend gezelschap, dat je aan verschillende soorten voorstellingen hebt meegewerkt met verschillende makers. Ik heb de afgelopen jaren geprobeerd daar zelf aan bij te dragen omdat ik binnen de wetenschappelijke staf op het instituut de enige ben met praktijkervaring (als dramaturg) van die omvang (daarnaast is er binnen de staf van de Master Dramaturgie veel ervaring op andere gebieden van de theaterpraktijk). Ik ben heel blij dat ik mijn ervaring hier nu kan inbrengen. Komende jaren echter zal ik mij daar minder mee bezig kunnen houden omdat ik geld heb gekregen voor een groot onderzoeksproject en een groot deel van mijn onderwijstijd vervangen ga worden, onder meer voor dramaturgieonderwijs. Het is goed om een deel van je kennis van dramaturgie onder begeleiding op te doen in de praktijk, in plaats van theoretisch binnen een instituut. In de Master Dramaturgie werken we daarom met gastdocenten en langdurige praktijkstages. En ook al eerder in de opleiding is het belangrijk dat studenten te maken krijgen met mensen die uit ervaring kunnen praten over dramaturgie. Ik merk dat aan de reacties van studenten in het blok 'Dramaturgie voor het wereldrepertoire' dat ik heb gegeven, dat opent ze echt de ogen op heel veel punten. Een andere kant van het een dilemma is de vraag in hoeverre je de opleiding moet afrekenen op de praktische toepasbaarheid. Er is nu een Master Dramaturgie, maar voor de rest is dit een opleiding voor Theaterwetenschap. Je wordt theaterwetenschapper en geen dramaturg. Mijn andere kritiek op Theaterwetenschap was destijds namelijk nog sterker: ik vond het wetenschappelijk niveau niet hoog genoeg.

*Het is inderdaad een lastig dilemma. Enerzijds kun je je afvragen of een dramaturg geen beroepsopleiding nodig heeft, anderzijds is er behoefte aan mensen die op hoog niveau kunnen reflecteren over theater en daarvoor is een wetenschappelijke opleiding nodig.*

Het is heel belangrijk dat het denken over dramaturgie en theater gekoppeld blijft aan een hoog niveau van reflectie. Niet alle dramaturgen hoeven wetenschappers te zijn. Maar ik denk wel dat het belangrijk is dat je tijdens de opleiding docenten hebt die op de hoogte zijn van de nieuwste ontwikkelingen in theorievorming en die de implicaties daarvan kunnen vertalen naar nieuwe manieren van denken over een concreet instrumentarium voor de analyse van theater. Daarvoor moet je goede wetenschappers hebben. Wat mij betreft is heel lang het probleem geweest dat het geen van beide was; niemand had ervaring als dramaturg in de praktijk en niemand speelde internationaal mee in de wetenschap. Waar leidt je mensen dan toe op? Het zal altijd wel een balanceren blijven. Ik denk overigens wel dat de bachelor-masterstructuur een belangrijke oplossing kan bieden, waar je drie jaar een opleiding Theaterwetenschap volgt en dan een duidelijke keuze maakt voor bijvoorbeeld dramaturgie of voor wetenschap of voor iets heel anders. Over de inrichting van de bachelorfase ben ik wel tevreden. Natuurlijk is verbetering altijd mogelijk, maar het aanbod is goed. Het gaat er daar vooral om dat mensen zichzelf ontwikkelen, hun denken ontwikkelen, veel informatie binnenhalen en een handigheid ontwikkelen om met die informatie om te gaan. Je kunt niet alles leren, zeker niet in drie jaar. Ik heb negen jaar gestudeerd en wat wist ik toen eigenlijk? Maar de echte vraag ligt bij de Masters; daar moet het niveau goed zijn. Daar kom je in aanraking met de mensen die bewust hebben gekozen, daar moet echt iets gebeuren. En dat gebeurt ook: de studenten die hier de Master

Dramaturgie doen stijgen op, die maken zo'n snelle ontwikkeling door, doordat ze direct geconfronteerd worden met de praktijk - eerst werken ze met studenten van de regieopleiding, daarna een half jaar betaalde stage bij een groot gezelschap - en heel veel mensen spreken. Er zijn maar vier studenten, waardoor ook de begeleiding heel gericht en persoonlijk kan zijn. De Wetenschappelijke Master draait ook. Het is een interdisciplinaire master met theaterwetenschappers, kunsthistorici en muziekwetenschappers. Door die interdisciplinariteit kunnen studenten de juiste aansluiting krijgen bij de promotieprogramma's van vandaag de dag. Die programma's zijn niet meer gericht op mensen die maar van één ding wat weten, die zijn gericht op het aansluiting vinden bij instituten waar je een proefschrift kan schrijven. Dan is heel belangrijk om te weten welke theorieën er gaande zijn. En dat je docenten hebt die dat weten.

*Maaike Bleeker in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)  
april 2004*