

Een gesprek met Dirkje Houtman

Dirkje Houtman maakt per 1 januari 2009 officieel deel uit van het artistieke team van het Noord Nederlands Toneel (NNT). Hier is zij afgelopen seizoen al begonnen met de dramaturgie van de openingsvoorstelling *Medea* (2008-2009), van nieuw artistiek directeur Ola Mafaalani. Een maatschappelijk geëngageerde voorstelling waarbinnen het hedendaagse en het klassieke Griekse samenkomen. In de tekst van Euripides' *Medea* werden door Ko van den Bosch delen van Seneca's *Medea*, verhalen uit de werkelijkheid en nieuw geschreven teksten geïntegreerd, zodat kindermoord wordt gepresenteerd vanuit een ander motief dan men gewend is. Waar bij Euripides de wraak centraal stond, staat in deze voorstelling kindermoord uit bescherming en liefde centraal.

Momenteel is Houtman bezig met de dramaturgie van de volgende NNT productie, Dante's *Divina Commedia*. Daarnaast is Houtman werkzaam bij Dood Paard als medewerker PR en educatie. In dit gesprek blikken wij terug op het dramaturgische proces bij de ontwikkeling van deze hedendaagse encensering van *Medea*, haar veelvuldige samenwerking met Ola Mafaalani, haar visie op de werkzaamheden als theaterdramaturg en vooral Houtman's visie op dramaturgie als beroepspraktijk.

A Beschrijving loopbaan en werkzaamheden

Kunt u een beeld schetsen van uw loopbaan?

Ik heb Nederlands en Theaterwetenschap gestudeerd. Tijdens mijn studie Theaterwetenschap had ik een studentenbaantje bij het dagblad Trouw op de stenodienst en schreef ik mijn eerste recensies. Uiteindelijk werkte ik daar zes jaar als toneelcriticus en als redacteur op de kunstredactie. Daarna schreef ik toneelkritieken bij de Haagse Post. Dit waren wat grotere en complexere verhalen. Ik heb als eindredacteur bij Toneel Theatraal gewerkt, wat nu Theatermaker heet. Vervolgens ben ik bij Toneelgroep Amsterdam begonnen als bureaudramaturg en later ben ik ook productiedramaturg geworden. Ik heb de dramaturgie gedaan bij voorstellingen van Gerardjan Rijnders, Titus Muizelaar en Ola Mafaalani. Ik heb verder veel georganiseerd rond Tamtam. Dat is een randprogramma, een soort minifestival, rondom de voorstellingen van Toneelgroep Amsterdam. Na een jaar of twaalf wilde ik daar weg. Ik heb gesolliciteerd bij Dood Paard waar ik sinds twee jaar de PR en educatie verzorg. Toen Ola Mafaalani naar Groningen ging afgelopen jaar had ik al een aantal dramaturgieën met haar gedaan, onder andere *De Koopman van Venetië*, *Romeo en Julia* en *A Clockwork Orange*. Zij vroeg mij of ik voor haar de dramaturgie wilde doen. Omdat dit geen fulltime baan was, kon ik dit combineren met mijn werk bij Dood Paard. In feite ben ik vanaf de andere kant van de lijn in het theater terecht gekomen. Dat wil zeggen van beschouwende positie naar een producerende positie.

B Proces en werkwijze

Heeft u door uw veelvuldige samenwerking met Ola Mafaalani een bepaalde werkwijze met haar ontwikkeld?

Onze werkwijze is bij elke voorstelling anders. Wij ontdekken altijd veel in de voorbereidingen. Tijdens de vele gesprekken wordt duidelijk wat Ola met een tekst wil vertellen, waar de focus komt te liggen. Als we een roman als uitgangspunt nemen zoals *A Clockwork Orange* maken we los van elkaar een selectie en vaak blijken die verrassend overeen te komen. Op basis daarvan wordt er onderzocht wat we met die tekst doen en hoe die bewerkt gaat worden.

Bij Medea hebben we Euripides' Medea als uitgangspunt genomen. Omdat Ola het absoluut niet over de wraak van Medea wilde hebben maar wilde laten zien hoe deze gekwetste vrouw alles in het werk stelt om haar gezin bij elkaar te houden en uiteindelijk toch haar kinderen doodt, vergde dat een majeure dramaturgische ingreep. De voorstelling moest over kindermoord gaan zoals wij die kennen uit de media, zonder oordeel en met een opening tot begrip.

Om dit verhaal te vertellen moesten we om Euripides heen werken, terwijl de voorstelling naar het einde genadeloos door Euripides wordt ingehaald. We stuiten op Medea van Seneca dat mogelijkheden bood. Ook zijn we op zoek gegaan naar echte gevallen van kindermoord die Noraly Beyer als koor voorleest in de voorstelling. We hebben een gesprek gehad met Toon Verheugt, de schrijver van het proefschrift Moordouders. Daarnaast heeft Ola nog een gesprek gehad in de gevangenis van Zwolle met een Humanistisch raadvrouw. Daar hoorde ze dat het heel vaak voorkomt dat vrouwen hun kinderen met pannenkoeken vergiftigen en dat er heel veel stroop op die pannenkoeken gaat zodat de kinderen het niet proeven. Dat is ook een tekst die Noraly Beyer in onze voorstelling zegt en herhaalt als een soort van mantra. "Dan doet ze stroop op de pannenkoeken". Op basis van een dergelijke selectie van teksten en fragmenten wordt de bewerking gemaakt; er ontstaat een structuur waarin de visie op het stuk tot uitdrukking komt.

Is er een bepaalde methode die u zelf aanhoudt: in de voorbereiding, het praten over een idee, de aanwezigheid tijdens de repetities en doorlopen?

Voor Ola ben ik op twee fronten bezig: ik zoek repertoire en doe de dramaturgie voor haar producties. Het zoeken naar repertoire gaat op basis van gesprekken die we voeren. Ik weet nog dat zij een voorstelling wilde maken over de werking van geweld op het toneel. In mijn zoektocht stuitte ik op Titus Andronicus van Shakespeare en in het verlengde daarvan op A Clockwork Orange van Anthony Burgess waarvan ik zeker wist dat het in de roos was, door de taal, de ruigheid en de politieke implicaties. En dat klopte. Van deze roman bestond een toneelbewerking maar wij hebben zelf de fragmenten gekozen en op basis daarvan heeft Ko een eigen bewerking geschreven.

Uit het een volgt het ander. Als dramaturg leer je de stijl kennen, ontwikkel je een intuïtie voor datgene waar iemand naar op zoek is. Omdat Ola altijd met verschillende disciplines werkt moet een toneelstuk, scenario of roman daar ruimte voor bieden; mogelijkheden in zich hebben om een hermetische structuur open te breken. Zo zoeken we naar repertoire.

De manier waarop ik als productiedramaturg werk verschilt per productie. Dat hangt af van het stuk, de tekst en het verhaal dat Ola ermee wil vertellen en hoe ze dat wil vertellen. Daarmee creëer je een visie op het stuk, zoals dat bijvoorbeeld bij *Medea* gebeurde. Voorbereidingen nemen veel tijd in beslag. Bij de repetities ben ik meestal de eerste week aanwezig. In de montageperiode, de laatste twee weken, ben ik bijna altijd aanwezig. Tussendoor kom ik zo één keer per week kijken. Een dramaturg moet afstand houden zodat hij of zij kan zien wat er ontdekt is in het repetitielokaal. Iedere dramaturg heeft daar zijn eigen methode voor. Tijdens een repetitie kun je als dramaturg vragen stellen op basis van wat je ziet; soms moeten er teksten geschrapt worden en het effect daarvan in de voorstelling wordt dan tijdens een doorloop onderzocht. Dat gaat over betekenis, over ritmering, over compositie.

Als dramaturg moet je secuur te werk gaan als je opmerkingen hebt over het spel. Voor acteurs is de overgang van het repetitielokaal naar de schouwburg kwetsbaar. Ik vond dat het moeilijkst toen ik net bij Toneelgroep Amsterdam werkte. Bij try-outs werd verwacht dat je zinnig reageerde op hetgeen je had gezien. Nu ben ik nogal secundair en vind het sowieso moeilijk om meteen te reageren, maar op zo'n moment moet je dat wel doen. Als je niets zegt kan dat als negatief worden opgevat en als je wel wat zegt en nog niet precies weet waar de schoen wringt, moet je diplomatiek te werk gaan. Je moet acteurs altijd iets geven waar ze mee door kunnen. Met Ola heb ik daar een manier voor gevonden. Na doorlopen of try-outs is zij intensief met acteurs in gesprek over hoe het is gegaan. Wij hebben standaard de ochtend erna ons overleg.

Natuurlijk maak je ook wel eens fouten. Bij een voorstelling van Gerardjan Rijnders heb ik weleens een opmerking tegen een acteur gemaakt over de opvatting van een rol. Rijnders was het daar niet mee eens: “Ja, maar dat bedoel ik helemaal niet, zoals jij dat zegt”. Sindsdien praat ik wel met de acteurs, maar als het om iets fundamenteels gaat, overleg ik eerst met de regisseur. Het valt me wel op, ook bij *Medea*, dat acteurs zelf heel open kunnen zijn over de voorstelling. Malou Gorter die *Medea* speelt kan na een voorstelling zeggen: “Het ging niet zo goed vanavond” en dan heb je meteen een opening voor een gesprek.

Uw werkwijze is blijkbaar afhankelijk van de regisseur en het materiaal waarmee gewerkt wordt?

Ja. Bij Gerardjan Rijnders heb ik *Licht* gedaan en een stuk van Corneille, *Le Cid*. Daar waren de voorbereidingen heel anders. Hij gaat vooral uit van het stuk, van de tekst. Hij ontwikkelt een concept, maar gaat anders te werk dan Ola. In *Le Cid* laat hij de vermolmde staat van het Franse koningshuis zien door een extreme speelstijl die bijna surrealistische beelden opleverden. Ola probeert de wereld van nu te incorporeren in de wereld van toen. Door, zoals in *Medea* teksten van Euripides, Seneca te mengen met teksten van Ko van den Bosch waarbij het onderscheid tussen toen en nu ook in de tekst kan vervagen. Waarbij je op sommige momenten de vraag kunt stellen: wat is Euripides en wat is Ko van den Bosch?

Het gaat er altijd om dat je begint met een analyse van de tekst. Als je de tekst niet goed geanalyseerd hebt en niet weet waarom elke punt en komma er staat, dan weet je ook niet waarom je er iets uit haalt. In een tekst vind je allerlei motieven, die je de regisseur kunt aanbieden. Ik bied alles wat ik ontdek aan, omdat ik vind dat de regisseur de keuze moet maken. Op basis van deze analyse kun je aangeven, dat aspecten in de voorstelling uitgebreid of juist weggelaten kunnen worden.

Ik vind dat je als dramaturg alleen goed kan functioneren als je een goede relatie hebt met een regisseur. Je moet een verwantschap met elkaar hebben. Voor Ivo van Hove moest ik stukken zoeken en hoewel ik maar één keer met hem heb gewerkt als dramaturg, voelde ik intuïtief aan waar zijn belangstelling naar uit ging. Het soort schriftuur waar hij op valt, dat Angelsaksische, verwrongen familiebanden, onaffe stukken of filmscenario's. Dat inspireerde hem. Bij het zoeken naar repertoire heb je een aantal componenten op basis waarvan je denkt dat een bepaalde tekst voor een bepaalde regisseur geschikt zou kunnen zijn. Bij Ola komt daarbij dat wij praten of brainstormen en op basis daarvan tot ideeën voor stukken komen.

Wat is dan precies uw rol met betrekking tot tekstdramaturgie?

Zoals ik al zei vind ik het doen van een grondige analyse van de tekst erg belangrijk. In het geval van *Medea* selecteerden Ola en ik naar aanleiding van deze analyse verschillende toneelteksten, fragmenten en ander bruikbaar materiaal om dit aan Ko te leveren. Omdat *Medea* in deze voorstelling niet uit wraak handelt maar uit liefde, moest de wraaklijn omgebogen worden en op een andere plek de voorstelling inkomen om toch het einde van de kindermoord te kunnen spelen. In Seneca vonden we die elementen waar naar we op zoek waren om *Medea's* handelen vanuit liefde te kunnen beargumenteren. Bij Seneca vraagt *Medea* Jason om met haar te vluchten. Jason kan hier niet op ingaan, omdat Creon in dit stuk een despoot is en hen zal doden als hij niet met de prinses trouwt. Als zij beseft dat het onmogelijk is, vraagt *Medea* hem of zij de kinderen mee mag nemen als troost, anders dan in Euripides waar de kinderen met *Medea* worden uitgewezen. In die scène vonden we Jason's zwakke plek. Hij weigert haar de kinderen mee te geven, omdat zij de bron van zijn leven zijn. En dan staat *Medea's* besluit vast. Seneca is in taal veel lyrischer dan Euripides. Er is een fragment waarin *Medea* alle elementen en andere krachten aanroept om haar plan uit te kunnen voeren. Ko van den Bosch kreeg de opdracht om dit fragment om te werken zodat *Medea* die krachten aanroept, niet om te vernietigen maar om haar man voor zich te behouden en de liefde te bewaren.

Een ander voorbeeld is de rol van Creon. Medea was de openingsvoorstelling van het NNT in Groningen en voor die eerste openingsweek speelde Max van den Berg, Commissaris van de Koningin in Groningen, de rol van Creon. Daarmee heeft deze voorstelling de toon gezet voor de toekomst van het nieuwe NNT. Het onderscheid tussen wat echt is en wat niet echt is in de voorstelling vervaagde en de relatie tussen politiek en kunst en mogelijkheden die de samenwerking voor de samenleving kan hebben, kwamen aan de orde in een tamelijk briljante openingspeech die Ko van den Bosch voor deze gelegenheid schreef. Ola wilde met deze voorstelling bereiken dat mensen op een andere manier naar moeders kijken die hun kinderen hebben gedood: niet veroordelend maar met mededogen en begrip.

Dat waren de ingrediënten. Ko liet zich voor de bewerking door dit soort ingrediënten voeden; hij ging daarmee een deel van de toneeltekst schrijven en bewerken en vervolgens lazen wij die, gaven commentaar, kortten hem in en kwamen met nieuwe teksten als dat nodig was. De tekstdramaturgie vond dus plaats binnen een mooie samenwerking.

C Uitspraken over dramaturgie

Wat is volgens u theaterdramaturgie?

Als theaterdramaturg voel ik me vooral een researcher. Je hebt een toneelstuk en je hebt een regisseur en die regisseur wil met dat stuk iets vertellen. Ik doe de analyse, ga op zoek naar de motieven en naar achtergrondinformatie. Bovendien zoek ik naar andere elementen die een toevoeging kunnen zijn zoals gegevens, materiaal en studies, die betrekking hebben op de actualiteit die in het stuk gebracht moet worden. Dat is echt researchwerk vind ik. Je moet het natuurlijk ook niet te gek maken, want er wordt zo ontzettend veel onderzocht en gepubliceerd. Het is af en toe ook een kwestie van geluk, bijvoorbeeld toen ik voor Medea op een proefschrift als Moordouders stuitte. Maar ook het zoeken naar echte gevallen die Noraly Beyer als het koor voorleest horen bij die dramaturgische taak.

Met Dante's Divina Commedia heb ik dat geluk ook weer gehad. Het is een complex verhaal van Dante, waarin hij een soort zelfonderzoek doet. Dante leefde in een tijd in Florence waarin ongelooflijke ruzies waren tussen diverse families. Hij zat in de politiek en is toen verbannen. In Divina Commedia maakt hij een reis door de hel, via de Louteringsberg naar de hemel. Op deze reis ontmoet hij een aantal overleden mensen, die hij nog uit zijn tijd kende. In die ontmoetingen gaat het gesprek vooral over Florence, de hebzucht van de mensen en de hebzucht van de kerk. Ola wilde aan dit werk van Dante, een echt verhaal koppelen, net zoals bij Medea. Uiteindelijk vonden we een verhaal over een uitgeprocedeerde asielzoeker, die geen status meer heeft omdat hij noch bekend staat in het land waar hij woont, noch in het land waar hij vandaan komt. Tijdens de bewerking van het stuk bleek Ko behoefte te hebben aan materiaal uit de werkelijkheid van de asielzoeker. Materiaal waarmee hij het Kafkaëske van dit soort situaties kon uitdrukken.

Procedures van de IND, vragenlijsten waaraan asielzoekers worden blootgesteld. Ik heb veel op internet gevonden, maar heb ook contact gezocht met de IND en andere organisaties die zich met (uitgeprocedeerde) asielzoekers bezighouden. Er was ook net een boek verschenen van Pieter Bogaers, advocaat van een uitgeprocedeerde asielzoeker. Daar stond veel bruikbaar materiaal in. Het mooie van een baan als dramaturg is dat je voor informatie specialisten kunt aanschrijven. Je mailt of vertelt hen waar je naar op zoek ben en dan is een afspraak gauw gemaakt. Je bent allemaal met hetzelfde bezig. Zo ook Toon Verheugt, de auteur van *Moordouders*, die met zijn onderzoek erachter probeert te komen wat de signalen zijn, hoe je die moet lezen om kindermoord te voorkomen. Het is zijn levenswerk en het feit dat wij hier ook mee bezig zijn op een ander terrein maar met dezelfde inzet, is bemoedigend. Hij is naar Groningen gekomen om zijn verhaal en bevindingen met de acteurs en andere medewerkers van de productie te delen. Dat vind ik goed, omdat zulke onderzoeken echt ergens terecht komen.

Voelt u zichzelf ook medemaker of alleen researcher?

Nee, ik voel mezelf geen maker, ik ben beter in de voorbereidende fase. Het bedenken en aandragen van materiaal. Ik doe suggesties voor de bewerking en zoek daarvoor motieven en aanknopingspunten in het origineel terwijl je ook de koppeling moet maken naar de drijfveer van de regisseur en de verschillende elementen waarmee wordt gewerkt. Ik voel me wel een schakel in het artistieke proces. Dat heeft volgens mij te maken met het feit dat ik goed op de hoogte ben van de basisingrediënten van de voorstelling. Je kent het stuk als geen ander. En op basis daarvan heb je een sterke bedding van waaruit je kunt zien hoe het geheel werkt, hoe de verschillende elementen zich tot elkaar verhouden, zeker als een stuk, als Medea, zo'n bocht moet maken om de slotscene te halen.

Dat ik mij onderdeel voel van dit artistieke team komt bovendien door de manier waarop we samen werken. Ik denk dat het altijd het meest interessant is als je iemand vindt met wie je op een heel goede manier kunt brainstormen, iemand die ervoor zorgt dat jouw fantasie en creativiteit de ruimte krijgen. Je hebt bepaalde mensen bij wie je dichtklapt, je hebt andere mensen bij wie je juist 'ongelooflijk' gaat bloeien. Dat laatste, daar moet je volgens mij naar op zoek gaan. Hiervoor moet je jezelf blijven ontwikkelen, door je te verdiepen in theorie, maar ook door het lezen van de kranten, romans en wat al niet meer. Zo krijg je zicht op de wereld en de functie die theater daarbinnen kan vervullen. Iedereen heeft dat in zich, dat je weet wat je wilt maken, wat je belangrijk en interessant vindt. Dit komt er voornamelijk uit als je op een hele zuivere, inspirerende manier met elkaar werkt.

Spelen uw ervaringen met het schrijven over en recenseren van theater een rol in uw benadering van dramaturgie?

Nee, dat is al zo lang geleden. Het beïnvloedt me niet. Ik denk natuurlijk: "Komt dit aan? Is dit niet teveel? Snappen we het nog?" Of ik probeer mezelf te verplaatsen in de mensen in de zaal. Maar ik denk dat elke dramaturg dat doet.

Je bent de eerste kijker en op basis van wat je ziet en meemaakt reageer je. Nee, dat schrijven heeft geen invloed.

Soms ontstaat de vraag naar het nut van de dramaturg. Waarin onderscheidt de dramaturg zich van andere mensen die hun reactie op een doorloop of een repetitie geven?

Iemand anders kan natuurlijk een heel goede opmerking maken. Je moet niet denken dat je als dramaturg alles onder controle hebt of de wijsheid in pacht hebt. Ik ben nu met Dante bezig en als je dan met een echte Dante specialist werkt, weet die er uiteraard veel meer van. Wat ook weer niet wil zeggen dat dit effectiever is. Een Dantekenner of een classicus kan, zo blijkt uit reacties, ook heel streng in de leer zijn en door de rigoureuze Mafaalani-aanpak de schoonheid van de nieuwe bewerking of interpretatie niet meer zien.

Als dramaturg probeer je zoveel mogelijk te doen, maar als iemand blank komt kijken bij een repetitie en zegt: "Dit snap ik niet", kan dat je op scherp en aan het denken zetten. Je probeert afstand te houden maar doordat je lang met de materie bezig bent en zeker bij de laatste fase veel bij de repetities zit kan zo'n opmerking heel verfrissend werken. Ik denk niet dat dit de aanwezigheid van een dramaturg overbodig maakt. Je kunt nu eenmaal niet alles zelf. Een dramaturg heeft wel heel veel kijkervaring. Hierdoor snap je sneller bepaalde keuzes die gemaakt worden, begrijp je het, je kent de combinaties en weet waarom je een bepaald beeld, muziekstuk of een tekst aanbrengt.

Dramaturgie overbodig? Bij sommige regisseurs wel en bij anderen niet. Je moet je eigen positie als dramaturg zelf vormgeven. Je zult dramaturgen hebben die nog veel meer research doen dan ik en je hebt ook dramaturgen die dat helemaal niet doen of anders doen. Er zijn zoveel opvattingen over dramaturgie als dat er dramaturgen zijn. Dat is het leuke aan het vak.

In het artikel “De dramaturg, aanpassen of wegwezen: Een verhaal over geaccepteerde posities en verloren illusies” dat u in 1983 samen met Nan van Houte schreef, had u het over frustratie over de verschuiving van bureaudramaturgie naar productiedramaturgie. Hoe kijkt u daar nu op terug?

Dat vind ik nu minder frustrerend. Ik heb ooit wel eens gezegd dat een goede regisseur zijn eigen dramaturg kan zijn. Dat kan heel goed. Meer dan voorheen kan ik ervan genieten als ik naar een voorstelling kijk en mijn ideeën terugzie. Dan merk ik dat mijn werk echt zin heeft gehad. Als dat niet zo is kun je het gevoel krijgen dat je overbodig bent. Dat heb ik ook wel eens gehad, dat door de combinatie of de manier waarop je met elkaar omgaat het er gewoon niet uitkomt. Bureaudramaturgie alleen vind ik op den duur saai worden. Je bent alleen teksten aan het lezen. Dat was bij mij het geval bij Toneelgroep Amsterdam. Ik las iedere week een aantal stukken, maar van de meeste wist ik eigenlijk al dat we daar toch niets mee gingen doen. Als bureaudramaturg houdt je jezelf op de hoogte, maar op een gegeven moment wil je geïnspireerd worden door de praktijk. Het is daarom goed om bureaudramaturgie te combineren met productiedramaturgie. Van bureaudramaturgie word ik niet gelukkig.

D Dramaturgie van de Griekse tragedie

Wat is voor u kenmerkend aan deze vorm van theater?

Het mooie aan die klassieken, en dat heb je ook met Medea, is dat het een heel sterke structuur heeft. Daarom gebruikt Ola graag klassieke stukken. Zij heeft een grote voorkeur voor Shakespeare, wiens werk qua taal heel bijzonder, briljant, poëtisch en gelaagd is. Die structuur is er en tegelijkertijd kun je die openbreken en daar iets van de wereld van nu in monteren. Ola doet dit bijvoorbeeld door in het stuk verschillende disciplines te laten samenkomen. In de integratie van het actuele bevindt zich altijd een hele politieke en geëngageerde lijn. Deze is terug te vinden in de interpretaties die zij geeft in haar voorstellingen.

Heeft de keuze voor een opvoering van deze Medea daar ook mee te maken?

Ja, Ola wilde graag Medea doen, maar dat stuk gaat over wraak. Als je het origineel van Euripides leest, gaat dat over een vrouw die verlaten wordt, die alle schepen achter zich heeft verbrand en zich wil wreken op haar man. Ola wilde dat in de voorstelling de handelingen van Medea voortkwamen uit liefde voor haar kinderen. Vrouwen die hun kinderen vermoorden worden daarvoor veroordeeld. De achterkant van het verhaal wordt zelden verteld of duidelijk. Zij wilde laten zien dat er een andere kant aan kindermoord zit, die wij met al onze vooroordelen niet willen zien. Hierdoor kwamen we in de knoop met het stuk, want als je Euripides leest zie je dat de eerste scènes vooral gaan over de wens zich te wreken. Medea spreekt over dood en verderf, haar man, haar kinderen en wil zelf niet meer leven. Al in de eerste scènes. We moesten het stuk openbreken om er onze bewerking van te kunnen maken. Al pratend en zoekend naar ander materiaal probeerden we die bewerking een goede basis in het heden te geven. Om te beginnen was Ola heel erg geraakt door al die gevallen van kindermoord in Nederland. In het proefschrift Moordouders, dat net was verschenen in die tijd, concludeerde de auteur op basis van zijn onderzoeken dat de meeste ouders hun kinderen doden uit liefde. Dit heeft te maken met het feit dat de moeders vaak zo symbiotisch met die kinderen zijn verbonden dat zij niet meer het onderscheid kunnen maken tussen hun eigen uitzichtloze leven en dat van hun kinderen. Zo'n moeder denkt: “Ik heb het slecht en mijn kinderen ook. Als ik geen toekomst meer heb, hebben zij ook geen toekomst meer”. Dat is dan dat liefdevolle van waaruit zij die kinderen doodt. Verder had Ola ooit een flamencodanser gezien in Spanje, die zij heel bijzonder vond. Die energie van passie en vernietigende hartstocht van de flamenco wilde ze in de voorstelling inbrengen. Bij de voorbereidingen bedachten we dat hij de broer van Medea kon zijn. De broer die zij doodde om met haar lief aan de sterke arm van haar vader te kunnen ontsnappen. Door de

keuze voor de broer en de flamencodanser was er een aantal gegevens waarmee we rekening moesten houden in de bewerking. Tijdens mijn research stuitte ik op een artikel van filosofe Martha Nussbaum over Medea van Seneca. Dat artikel bracht ons bij Seneca. De taal is heel bijzonder, bijna Shakespeariaans, maar dramatisch gezien is het geen sterk stuk. Het bestaat voornamelijk uit grote monologen. Het mooie was dat in Seneca de broer van Medea voorkwam. Op het moment dat zij haar kinderen moet doden en het niet kan, roept zij hem aan om haar hand te leiden: “Broer, neem mijn hand en leidt mijn hand en zorg dat ik ze dood”. De wraak die we bij Medea weghaalden, parkeerden we bij haar broer die in actie komt op het moment dat er geen weg terug is voor Medea, op het moment dat zij beseft dat haar kinderen vogelvrij zijn nadat de prinses door de giftige sluier is gedood. In de voorstelling wordt de flamenco danser expliciet gepresenteerd als de dode broer van Medea in de introductie van de oppas. Dat vonden we nodig om zijn aanwezigheid duidelijk te maken..

Feitelijk heb je het stuk, de wens van de regisseur en de verzamelde elementen. Samen met Ola heb ik toen bepaald wat we erin wilden houden en wat Ko moest gaan schrijven. Zo is er een nieuwe tekst ontstaan met Euripides als het uitgangspunt. Deze tekst is opengebrouwen. Er is een stuk Seneca in gekomen, er zijn echte gevallen van kindermoord uit krantenberichten toegevoegd. De confrontatie tussen Jason en Medea is vooral bij Euripides met het Senecafragment waarin Medea Jason vraagt met haar te vluchten en ze herinneringen aan hun eerste ontmoeting ophalen: een romantische liefde die Ko van den Bosch heeft geschreven. Op het moment dat er geen weg terug is, wordt Medea’s broer actief. Gedurende de voorstelling is hij aanwezig, een nauwelijks waarneembare dreiging die zijn kans afwacht om toe te slaan. Zo is er een structuur ontstaan op basis van de teksten en andere disciplines: flamenco, beeld en muziek. En die compositie van al die verschillende elementen moet het verhaal worden dat je wilt vertellen.

Welke adaptatieproblemen bent u tegengekomen bij de encenering van deze Griekse tragedie?

Ik denk dat we een sterke dramatische lijn hebben aangebracht. De aanpassingsproblemen kwamen voort uit de wens van de wraaklijn af te wijken en uit te komen bij ‘het doden uit liefde’ van deze moeder. Dat bleek niet onmogelijk. In feite kan je alles doen wat je wilt, als je weet waar je naar op zoek bent. Dat is ook het mooie van die klassieken. Mensen die recht in de leer zijn zullen zeggen dat dit niet kan of dat het te weinig Euripides is, maar ik kan zo aanwijzen waar Euripides zit en waar we het eruit hebben gehaald en waarom we het eruit hebben gehaald.

Denkt u dat deze adaptatiemogelijkheid representatief is voor de encenering van Griekse tragedies in het algemeen?

Dat denk ik niet. De bewerkingen zijn rigoureuus en Ola heeft daarin een eigen stijl en aanpak ontwikkeld. Bij Medea ga je aanvankelijk tegen de verhaallijn in, maar uiteindelijk kom je Euripides altijd weer tegen. Je kunt natuurlijk niet zeggen, “We gooien de dood van die kinderen eruit”, ook al wil je niet dat de kinderen doodgaan. Je moet die beker helemaal leeg drinken. Er wordt ook expliciet verteld dat het om toneelkinderen gaat. En er is een moment dat Malou Gorter uit haar rol stapt en vraagt om een omgangsregeling met Euripides omdat ze niet verder wil gaan. Bij Ola is er overigens na deze wereld altijd nog een andere wereld. Dat is wat je bij Medea ook ziet, uiteindelijk dansen de kinderen met de andere spelers. De dood van haar kinderen mondt uit in een feest. Behalve voor de moeder, die blijft alleen zitten tussen de dansende mensen met haar verdriet. Een hartverscheurend beeld.

Een klassieke tragedie of een klassiek drama kan heel directief zijn. Er zijn natuurlijk strakke lijnen, maar binnen die lijnen is er vrijheid. Je kunt alles doen wat je wilt, omdat het zo oud is en allemaal zo goed in elkaar zit. Als je iets weghaalt dan weet je ook dat je er wel wat voor in de plaats moet zetten. Daar ga je naar op zoek.

E Verhouding tussen de opleiding en de praktijk

Denkt u dat de opleiding Theaterwetenschap een goede voorbereiding is voor het werken als dramaturg?

Ik ken de opleiding niet zoals die nu is en ik vind het lastig daarover te oordelen. Ik kan eigenlijk alleen wat over mijn eigen opleiding zeggen. Ik ben pas wat van theater gaan begrijpen toen ik erover ben gaan schrijven. De studie geeft natuurlijk wel een basis, maar als je dramaturg wilt worden of toneelcriticus, moet je toch een visie ontwikkelen. Ik denk dat je die tijdens je studie nog niet ontwikkelt. Dat kan wel, maar ik heb daar wel tijd voor nodig gehad. Ik wist niet meteen wat er nou goed of fout zat. Het heeft ook met een wereldbeeld te maken, wat wil je dat theater met je doet? Wat kunst betekent in deze wereld en de wereld voor de kunst en hoe die twee zich tot elkaar verhouden. Het gaat niet alleen maar over of iets mooi of lelijk gespeeld is, maar ook over een visie op theater en over een wereldbeeld. Van daaruit kun je dan oordelen, een analyse maken of mensen uitleggen waarom je iets vindt.

Ik denk wel dat de opleiding Theaterwetenschap je voorbereidt, maar je kunt bijvoorbeeld ook filosofie of geschiedenis of psychologie gaan studeren. Je hebt dan een ander platform van waaruit je spreekt en van waaruit je de stukken kunt gaan lezen en het theater ontdekt.

Ook is het erg belangrijk om een heel stevig contact op te bouwen met theaterscholen, wil je iemand ontmoeten om mee samen te werken. Als je naar een voorstelling gaat van iemand en iets raakt je, stap dan op diegene af. Dat is echt één van de manieren om aan het werk te raken en jezelf te ontwikkelen op dit vlak.

*Dirkje Houtman in gesprek met Fleur Bardoul, Edith Schellings en Henriëtte Rietveld
(studenten Theaterwetenschap, Utrecht)
Amsterdam, 16 maart 2009*