

EEN GESPREK MET KARIM AMEUR

De dramaturg als “mogelijk-maker”

Dramaturgie bestaat in allerlei verschillende vormen en maten. We kunnen stellen dat het vak nog steeds in ontwikkeling is, al zijn sommige vormen van theaterdramaturgie al redelijk ver doorontwikkeld. De bloei van het vak gaat dan ook terug naar de achttiende eeuw, waar we de eerste officiële dramaturg kunnen aanwijzen. Gotthold Ephraim Lessing werd in 1769 aangenomen te Hamburg om het Duitse nationale theater te creëren en hiermee een reformatie teweeg te brengen. De missie? Het verbeteren van smaak en morele gevoeligheid van de Duitse burger.¹ Lessing kan gezien worden als een literair adviseur, schrijver, criticus en de intermediair tussen het nationale theater en het publiek.²

In de jaren zestig van de vorige eeuw kwam de dramaturgie in Nederland op. In eerste instantie fungeerde de dramaturg in de functie van Lessing, als een literair adviseur, zoals Anna Blaman, Jacoba van Velde en Eline Verkade. Wanneer eind jaren 60 de maatschappelijke druk toeneemt in de samenleving, ontstaat er ook een onvrede over het theater, dat los is komen te staan van de maatschappelijke realiteit (uitmondend in 1969 in *Aktie Toot*). In West-Duitsland komt er een nieuwe generatie regisseurs op, waardoor het regietheater gevestigd wordt. Klassieke theaterteksten worden opengebrouwen en bewerkt door zowel regisseur als dramaturg. Zodat deze in te passen zijn in het ontwikkelde voorstellingsconcept en dat de eigentijdse thema's naar voren komen. De dramaturg is in Duitsland dan al een geëmancipeerd fenomeen.³

Om dit regietheater te realiseren worden er in Duitsland dramaturgische teams gevormd. Deze teams of dramaturgiebureaus gaan zich bezighouden met het artistieke beleid, aangezien de artistieke, culturele en maatschappelijke eisen door de toeschouwers, critici en politici verhoogd worden. Hieraan ligt ten grondslag, dat de stadsgezelschappen de culturele opdracht krijgen om het culturele erfgoed voort te zetten en de canon van klassieke theaterteksten, aangevuld met nieuwere teksten van kwaliteit, te spelen. De dramaturgiebureaus worden dan ook verantwoordelijk voor de articulatie van de artistieke visie, de keuze van het repertoire, de aanpak, de ensemblevorming, de stijl van het insceneren en de communicatie met de toeschouwer.⁴

In hoeverre zien we deze ontwikkelingen terug in het huidige theaterbestel? Hoe zit het bij ons eigen Nationale Toneel? Ook haar missie is voortzetten van een grote theatertraditie en het in stand houden van een theatrale canon. Dit in combinatie met experimenteel toneel en nieuwe theaterteksten, die allen moeten inspelen op hedendaagse kwesties. Welke taken behoren tot de functie van de dramaturgafdeling bij het Nationale Toneel? En welke werkwijze passen zij toe? We vragen dit aan Karim Ameer, die vanaf 1994 betrokken is bij het Nationale Toneel en enigszins onderbelicht is in de media. Hij is een klassiek voorbeeld van een dramaturg die in te passen is in de lijn van de grote theatertraditie van bovengenoemde dramaturgen.

¹ Mary Luckhurst, *Dramaturgy, a Revolution in Theatre*. (Cambridge University Press, 2008):24-28.

² Cathy Turner en Synne Behrndt, *Dramaturgy and Performance* (Palgrave USA, 2007): 97-103.

³ Bart Dieho, *Een voortdurend gesprek: De dialoog van de theaterdramaturg*, (Amsterdam/Utrecht: Uitgeverij International Theatre & Film Books/ HKU, 2009): 29-33.

⁴ *Ibidem*: 32.

A Beschrijving loopbaan en werkzaamheden

Hoe is je loopbaan als dramaturg verlopen?

Ik werk al zestien jaar bij het Nationale Toneel. Ik ben in 1992 afgestudeerd in Utrecht. Ik heb daarna een jaar freelance werk gedaan. Ik heb bij de Nederlandse Opera een aantal regie-assistenties gedaan en ook een dramaturgiestage. Ik kon bij huisdramaturg Klaus Bertisch meelopen. Heel interessant, want ik kreeg de kans om een programmaboek samen te stellen. Maar ja, dat waren allemaal korte contracten. Rond maart 1993 zag ik dat ze bij het Nationale Toneel De boeken der kleine zielen van Couperus voor toneel gingen bewerken. Ik had ze net gelezen en was ervan onder de indruk. Ik heb een brief gestuurd met een redelijk ongerichte vraag of ik aanwezig kon zijn bij de totstandkoming van de voorstelling. Ger Thijs, die de bewerker en regisseur was, vond dat kennelijk wel interessant en brutaal. Ik ben uitgenodigd en ik kon meelopen. Een soort van stage, maar dan na mijn studie. De productie was een groot succes en daar kwam bij dat Ger Thijs het seizoen erop, in 1994, de artistieke leiding zou overnemen van Hans Croiset. Onze samenwerking was goed verlopen en er gingen een aantal mensen hier weg. Ger heeft mij toen gevraagd of ik wilde blijven. Het bijzondere maar ook verschrikkelijk moeilijke was dat ik hier uiteindelijk als enige achterbleef. Alex Mallems heb ik nog even meegemaakt. Zijn laatste voorstelling was King Lear. Hij ging met Franz Marijnen mee naar de Koninklijke Vlaamse Schouwburg. En ook Hanneke Reiziger zat hier, die ging Alex achterna naar Brussel. Toen zat ik hier dus alleen. Begin 1994 ben ik vast bij het Nationale Toneel gekomen.

Zijn er veranderingen geweest binnen het Nationale Toneel, die hebben bijgedragen aan je ontwikkeling als dramaturg?

Ik heb een hele intensieve periode samengewerkt met Ger Thijs. Op een bepaald moment is er een conflictueuze sfeer ontstaan in de directie, waarin Ger Thijs het onderspit heeft moeten delven. Hij is weggegaan, waarop Evert de Jager is gekomen. En dat is wel een tumultueuze periode geweest. Op het moment zelf krijg je vooral de ruzies en het conflict mee, wat erg zwaar was. Ger Thijs, min of meer mijn mentor, verdween. En de toekomst was ongewis. De samenwerking met de nieuwe leiding moest zich nog bewijzen. De onzekerheid die daarmee gepaard ging, of je weer een plaats verwerft, is wel heel vormend geweest.

Heb je daardoor ook een andere rol gekregen als dramaturg binnen het gezelschap?

Tja, dat is moeilijk te zeggen. Je wordt natuurlijk ouder, je ontwikkelt jezelf ook als het goed is. Ik denk ook wel dat dit gebeurd is, soms met horten en dan weer met een enorme stoot. Dat komt soms door een regisseur of een bepaald boek dat je leest, dat zijn zaken die onmiddellijk hun invloed hebben. En op lange termijn leer je dat werk steeds beter onder de knie krijgen. Het heeft een sterk cyclisch karakter, een aantal zaken komen iedere productie en ieder seizoen weer terug. Daar leer je steeds beter op te anticiperen.

Heeft de terugkomst van Rezy Schumacher nog veranderingen met zich meegebracht?

Niet echt, de afdeling is er door versterkt. We zijn nu met zijn drieën en dat is alleen maar fijn. Ik ben hier alleen begonnen en er kwam altijd wel één dramaturg bij, maar we hebben nooit met meer dan twee mensen hier gezeten. En dat we hier nu met zijn drieën zitten, Rezy Schumacher, Costiaan Mesu en ik, is een grote luxe.

De dramaturg wordt sinds dit seizoen niet meer vermeld bij de producties, is dit in verband te brengen met de komst van Rezy Schumacher?

De dramaturgie hier is redelijk constant. Communicatie en marketing veranderen vaker van samenstelling. We zijn op zoek gegaan naar een nieuwe vormgeving. Ik heb het zelf nog niet gezien, je eigen site bekijk je te weinig, heel slecht eigenlijk. Maar ik zal eens kijken en vragen waarom dit is. Het is in zekere zin wel een soort spanning, die jullie nu bloot leggen. Een spanning tussen dramaturgie en het belang van dramaturgie, in hoeverre dat wordt gezien door de rest van het bedrijf en in hoeverre je als bedrijf daarmee naar buiten treedt. Er is een grote neiging, zeker bij de mensen van de communicatie, om de boodschap eenvoudig, geconcentreerd en toegespitst op een beperkt aantal grote namen naar buiten te brengen. En dan is meestal de dramaturg een van de eersten die sneuvelt. Ten onrechte.

B Proces/werkwijze***Kunnen we spreken over een gelijkwaardige verdeling van de dramaturgen?***

Rezy is het hoofd en heeft ook de dagelijkse contacten met de artistieke leiding. Maar onderling zijn we gelijkwaardig. Ze neemt natuurlijk heel veel ervaring mee, ze is tien à vijftien jaar ouder dan ik. Ze heeft bovendien op veel meer plekken gezeten en bij meer soorten van gezelschappen. Ze heeft daarbij heel lang meegebouwd aan een eigen gezelschap De Trust (later de Theatercompagnie). Ze brengt dus expertise in, die een verrijking is, daar kan je alleen je voordeel meedoen. Ik kan daar tegenover stellen dat ik hier al zestien jaar zit, en weet hoe de hazen lopen. En ook hoe een repertoiregezelschap in elkaar zit, waarin je gedwongen bent om met een zeer divers samengesteld corpus van regisseurs te werken. Dit seizoen werk ik met zowel Erik Vos als Dirk Groeneveld en Franz Marijnen. Dat zijn drie totaal verschillende persoonlijkheden die ieder hun eigen opvattingen over theater hebben en dus heel andere voorstellingen maken. Dat vereist een open houding. Er is nooit iets zeker, je moet goed luisteren naar wat de regisseur wil met een voorstelling. Rezy en Theu Boermans vormden een echt team, dat erg op elkaar ingespeeld was. Zij hadden aan een half woord genoeg en leunden op elkaar. Daar is hier minder kans op, er wordt een net iets andere attitude van je verwacht. Je moet kunnen samenwerken met verschillende regisseurs en je in allerlei opvattingen weten te verdiepen.

De dramaturgen hebben binnen het Nationale Toneel veel invloed op het repertoire. Hoe worden de gekozen theaterteksten onderling verdeeld?

Dat is een combinatie van voorkeuren die je hebt, voor een bepaalde schrijver of voor een regisseur. Logistiek moet het kunnen natuurlijk, je moet niet aan twee producties tegelijk werken. Het gezelschap zal bij de specifieke invulling van een seizoen niet als eerste rekening houden met de voorkeur van zijn dramaturgen. De beschikbaarheid van acteurs en van de theaters gaan voor. Maar waar het kan, kies je wat je wilt. Ik had al een keer met Franz Marijnen gewerkt en ik wilde per se het Pasolini project doen. Verder ben ik makkelijk, ik sta open om met iedereen samen te werken. Dat moet ook wel bij een groot repertoiregezelschap, dat negen producties per jaar uitbrengt. Je kunt het niet alleen hebben van je eigen voorkeuren, je specialisaties, die je ontwikkelt aan de hand van de affiniteit voor een bepaalde schrijver, of je kennis van een bepaalde historische periode of theatercultuur. Ik houd met het oog op nieuw repertoire het Engelse theater in de gaten, lees daarvoor Engelse kranten en tijdschriften, Rezy en Costiaan houden het Duitse theatergebied in de gaten. En ik lees tevens nog Libération en wat Franse sites, om een beetje bij te houden van wat er in Frankrijk gebeurt.

Mogen jullie ook meebeslissen bij de verdeling van de regisseurs en eventuele gastregisseurs?

Meebeslissen is niet het woord, het is eerder deelnemen aan een voortgaand gesprek. In bepaalde periodes zijn die gesprekken intensiever dan andere. Rond november moet het repertoire van de grote zaal voor het volgende seizoen rond zijn, want dan moet het ook verkocht gaan worden. En dat houdt in dat je eigenlijk al vanaf mei aan het praten bent over de invulling van dat seizoen. Tegenwoordig hebben we de luxe dat we vier regisseurs in huis hebben, dus dat is al een geraamte waar je rekening mee dient te houden. Dan kan je gericht repertoire gaan zoeken en voorstellen doen. Soms zijn de gesprekken diepgaand en soms is het gewoon het noemen van namen en het plakken en herschikken van namen bij een beoogde theatervoorstelling. Daarnaast zijn er natuurlijk ook de acteurs uit ons ensemble. Zij zijn toch vaak de reden voor mensen om een voorstelling uit te kiezen. Het stuk, de regisseur en de acteurs zijn de variabelen die ieder hun eigen belang hebben in de overwegingen bij de samenstelling van een seizoen. De uiteindelijke beslissing ligt bij Evert de Jager en Johan Doesburg, daar is de artistieke leiding voor.

Een voorbeeld: Gerardjan Rijnders heeft twee jaar geleden *As you like it* gedaan met zijn eigen dramaturg, Janine Brogt.

Ja, dat gebeurt soms ook. Janine Brogt was als dramaturg maar vooral als bewerkster van de tekst aangesteld. We gaan volgend jaar Faust doen en Johan Doesburg heeft aan haar gevraagd de bewerking te maken.

Het is een proces van beslissen, kiezen en voorstellen. Theater is niet alleen maken, maar ook voorbereiden. Het is een groepsproces, je moet met goede argumenten aankomen. Een aantal mensen verzamelen zich en zijn in gesprek gedurende de voorbereiding. Hetzelfde gebeurt in een repetitieproces, dan vindt er ook een gesprek plaats tussen de regisseur, de acteurs en de dramaturg. En soms ook het betrokken artistieke team van decormakers, kostuummakers, lichtontwerpers, et cetera. Er is nooit één iemand verantwoordelijk, ja uiteindelijk wel de regisseur want het is zijn signatuur. Hij heeft ook voeding nodig en dat krijgt hij van de medewerkers. Het fijne is als een regisseur open staat voor kritiek, dat maakt veelal dat die voorstellingen interessant worden. Kritiek hoeft niet scherp te zijn of hard, het is meer een brede vorm, iemand die meedenkt, voorstellen doet. Een soort plakbord.

Hoe komt de bezetting van de acteurs tot stand? Gaat dat ook op dezelfde manier?

Ja, soms zijn het hele artistieke, individuele overwegingen. Een specifieke acteur kan gevraagd worden voor die speciale rol, zo heeft de regisseur dat bedacht, of de artistieke leiding heeft die persoon in gedachte. En soms moeten de vaste acteurs over de verschillende theaterproducties verdeeld worden. Die moeten allemaal genoeg werk hebben, minstens twee producties doen per seizoen. Soms betekent het dat je aan het begin van het seizoen een hoofdrol speelt en in de tweede helft een ondersteunende rol speelt. Dat mag je van acteurs ook verwachten als ze in dienst zijn van een groot gezelschap. Ook een dienende rol kan natuurlijk een uitdaging zijn, en zou het ook moeten zijn. Gelukkig is de theaterpraktijk zo geëvolueerd de laatste decennia, dat de ouderwetse verdeling tussen een hoofdrol en een ondersteunende rol minder en minder belangrijk is. Acteurs moeten, als ze in dienst bij ons zijn, de kwaliteit hebben om alle rollen te kunnen en te willen spelen. Wat ze uiteindelijk spelen is dus een mengeling van praktische, logistieke, artistieke en inhoudelijke overwegingen.

En hoe gaat het bij gastacteurs. Is bijvoorbeeld Marwan Kenzari (*Romeo*) in *Romeo en Julia* speciaal gecast?

We zochten in ieder geval een jong iemand. De regisseur had Marwan Kenzari gezien op de theaterschool in Maastricht. En zoals dat gaat, in een flits, dacht de regisseur dat hij wellicht een heel mooie Romeo zou kunnen zijn. En dan is dat een keuze voor het talent en geen belediging

tegenover de acteurs die bij ons in het gezelschap zitten. De regisseur kijkt naar elementen, dat kunnen acteurs zijn of teksten, die hem aansporen en prikkelen op zijn creativiteit. Zo kan zijn werklust en zijn zin om een voorstelling te maken optimaal aangevuurd worden. En dan kan de keuze van een acteur heel bepalend zijn. En vooral Johan Doesburg denkt vanuit een cast.

Hoe ga je vervolgens aan het werk? Welke methode gebruik je om aan het werk te gaan met een (theater)tekst?

Er zijn twee sporen: gesprekken met de regisseur voeren om achter zijn motieven te komen om de voorstelling te maken. Deze motieven zijn ook bij de regisseur in het beginstadium vaak verhuuld. Het zijn bij hun vaak intuïties. Ik merk steeds meer hoe belangrijk het is om in eerste instantie goed te luisteren, vragen te stellen en dan pas opmerkingen te maken. En daarnaast veel lezen. Het is altijd goed om eerst een biografie te lezen. We zijn een repertoiregezelschap. Voor mij zijn de schrijver en zijn tekst het begin en het einde van de voorstelling. Ik probeer de tekst te doorgronden door eerst zijn auteur te begrijpen. Het is belangrijk dat de biografie geschreven is door een intelligente en gevoelige biograaf. Een die verder durft te gaan dan alleen maar simpelweg de feiten uit een leven achter elkaar te plakken. Een biograaf die tevens een visie op het leven en vooral op het werk van de schrijver heeft. Zo dompel ik me onder in de wereld van de schrijver. Een biografie helpt je dan om een eigen visie te ontwikkelen. Het gekke is dat je als je bezig bent aan een voorstelling, alles wat je hoort, leest en er in de wereld gebeurt, lijkt te kunnen betrekken op de voorstelling. Al je zintuigen staan open als het goed is, daar kun je weer je regisseur mee voeden.

Met de opgedane informatie?

Ja, je zegt informatie. Maar het gaat om meer dan feiten. Het gaat ook om de ‘informatie van het hart’. Neem Tsjechov. Hij is heel indringend aanwezig in zijn eigen teksten, veel meer dan Shakespeare. Ik heb bij Tsjechov sterk het gevoel dat die man het eerst allemaal gezien heeft, wat hij heeft beschreven en ondergebracht heeft in zijn toneelstukken. Dat hij als een onzichtbare getuige van de gebeurtenissen aanwezig is in zijn stukken. Je komt er bij zijn werk niet alleen mee door enkel de feiten over zijn leven te hebben gelezen. Je ontwikkelt een soort intieme omgang met hem door veel van hem te lezen zoals toneelstukken, brieven en korte verhalen. Zo leer je hem en zijn gevoelswereld kennen. Dat moet je ook allemaal onder woorden proberen te brengen. Dat vind ik wel een taak van een dramaturg. En dat is niet alleen informatie voor de regisseur, maar ook voor de acteurs, die een veel kortere tijd hebben om in de wereld te duiken van de personages en hun schepper.

En verzamel je de achtergrondinformatie in een dramaturgisch dossier?

Ja, Johan Doesburg is iemand die daar erg veel aan hecht. Het kan wel een gevaar met zich meebrengen, dat als er een dergelijk dossier is, het idee ontstaat dat je werk dan klaar is. Een aantal regisseurs en acteurs lezen die artikelen ook echt, die hebben er dus wat aan. En ze zijn ook handig voor de afdeling publiciteit. Die stuurt ze naar recensenten of kranten. Deze kunnen zich daarmee weer voorbereiden op de theatervoorstelling. Ik merk wel meer en meer dat je het ook zelf moet vertellen. Je kunt dan je enthousiasme en kennis zelf overdragen, in plaats van het toe te vertrouwen aan die dikke map met achtergrondmateriaal.

Is je werkwijze afhankelijk van de regisseur en van het materiaal waarmee gewerkt wordt? Om de vergelijking tussen Johan Doesburg en Ger Thijs er maar eens bij te pakken.

Goh, Ger is wel weer lang geleden. Sommige regisseurs weten beter dan andere waarom ze een voorstelling willen maken, of kunnen het beter onder woorden brengen. Ik wil niet zeggen dat dat beter is, of dat dat betere voorstellingen worden. Anderen stellen zich heel kwetsbaar op, twijfelen, willen van jou weten waar een voorstelling over zou moeten gaan. Luisteren is niet

alleen je oren open zetten, maar ook goed kijken naar wat de regisseur nodig heeft en wat voor soort dramaturg hij nodig heeft: een heel erg sturend iemand, of juist een luisterend, reagerend iemand. Als je bezig bent met een tekst, of een voorstelling, moet je het altijd op jezelf betrekken. Als dat niet gebeurt, kun je de theatervoorstelling ook niet realiseren.

En dan heb je nog voorstellingen die vaak voor een dramaturg het interessantst zijn: voorstellingen waar geen bestaande tekst aan de basis ligt. Zoals vorig jaar over Glenn Gould. We gaan bijvoorbeeld nu de voorstelling Pasolini over Pier Paolo maken. We beginnen met alleen maar met de fascinatie van een regisseur, in dit geval Franz Marijnen. Een fascinatie voor kunstenaars die leven en sterven voor hun kunst. Deze voorstellingen worden gecreëerd uit het niets. In het repetitielokaal begint het pas, het maken van de tekst. Bij reguliere producties doe je al veel voorwerk voor aanvang van de repetities. Je kijkt de vertaling na, je bewerkt de tekst. Als de repetities beginnen is er iets waarmee de acteurs onmiddellijk aan de slag kunnen. Bij Glenn Gould was er niets, ja een briljante pianist en prachtige muziekopnames. En Gould had ook veel geschreven, interviews gegeven en er waren documentaires over hem gemaakt. Daar moet je dan een voorstelling uit smeden. Dat is een heel creatief proces, al pratende, kijkend naar films en luisterend naar muziek. Dan is het mooi om een regisseur te helpen, hem uit te dagen zijn eigen fascinatie onder woorden te brengen en deze soms zelfs te ontdekken.

C Uitspraken over dramaturgie

Wat is dramaturgie volgens jou? Op de vraag wat een dramaturg precies doet, antwoord je in een artikel in het Hamel Magazine(2008) met: “Daar ben ik zelf ook nog niet helemaal achter.”

Dat was een beetje onfortuinlijk. Daar bedoelde ik mee dat het elke keer weer anders is in de uitvoering. Het verrast me iedere keer ook weer. Dat is ook het leuke van het werk, dat je steeds nieuwe domeinen betreedt van het vak, van schrijvers, van tijden, van gevoelens, van fases in het leven. Ik begon toen ik 28 was, nu ben ik 44. Daar mag je allemaal op reflecteren en daar mag je in groeien, het mag vooral niet stollen tot iets hards, je moet vloeibaar blijven. Het niet weten, naïef blijven, blijven openstaan voor een regisseur en voor het publiek, is ook erg belangrijk. Dat is iets anders dan het gemakkelijk bedienen van wat het publiek wil, voor zover dat al kan. De uiteindelijke voorstelling, dat is toch het brandpunt van ieder gezelschap. Alle gedoe van voorbereidingen, planning, repetities en marketing zijn aan dat uur ondergeschikt. Of beter, ze werken ernaartoe: een liefst uitverkochte zaal, die in volle concentratie het kunstwerk met hun aanwezigheid als het ware vervolmaakt. Zonder publiek, geen toneel.

Het niet weten is een goede houding. Aan de ene kant moet je veel weten, je kennis moet toereikend zijn, je moet je omgeving ermee voeden, maar je moet ook open staan voor het wegblazen ervan. Een creatief proces is niet alleen een proces van opbouw en constructie, maar ook van weggooien en kapotmaken. Acteurs gaan op zoek om de tekst, de dode letters, leven in te blazen. Ze stuiten daarbij vaak op demonen en gebieden in zichzelf, die ze liever misschien hadden dichtgehouden en niet hadden willen betreden. En toch doen ze het, omwille van de waarheid. De waarheid van de tekst en de waarheid van hun personage. Toneel gaat bijna altijd over mensen die opengereten worden, scènes zijn altijd conflictsituaties.

Je hebt ook een keer gezegd: “Dramaturg zijn is dingen kunnen waarnemen die anderen misschien over het hoofd zien, een extra paar ogen, zeg maar.” (Trouw 1998) Kan je dit misschien aanvullen?

In het repetitieproces, moet je ervoor waken dat je er als dramaturg niet in meegezogen wordt. De regisseur sluit zich met zijn acteurs op in het repetitielokaal en gaat aan de slag. Zij gaan proberen de tekst als het ware klein te krijgen en open te breken, te begrijpen. Dat is een proces van zich uitleveren en toe-eigenen. Dat gaat nooit langs gebaande wegen. Daar komt ook veel

groepspsychologie bij kijken. Je moet je als dramaturg nooit laten besmetten door alle noodzakelijke, creatieve gekte die zich in het repetitielokaal openbaart. Dat vind ik niet altijd even gemakkelijk, want er gebeuren natuurlijk heel bijzondere dingen in dat lokaal. Daar wordt intens gewerkt. De strijd die daar geleverd wordt, de hilariteit, de lieve vrede die moet worden bewaard en de ruzies. Daar worden de keuzes gemaakt. Je moet niet te betrokken zijn geweest bij het maken van die keuzes, want dat maakt dat je uiteindelijk moeilijker ziet of ze werken of niet. Je moet altijd het resultaat kunnen blijven beoordelen. Dat lukt je in mijn ervaring minder goed als je de weg ernaartoe mee hebt afgelegd.

In de beginperiode ben ik natuurlijk zeer betrokken, maar dan verdwijn ik. Zo nu en dan zie ik een doorloop, maar pas in de laatste fase, de twee weken voor de première, ben ik echt nodig en heb ik weer een taak. Dan ga je als dramaturg kijken met de ogen van de toeschouwer die nog van niets weet en de voorstelling voor het eerst ziet. Daar heb je dat extra paar ogen voor nodig. En ook een paar goed gespitste oren. Om je er vervolgens rekenschap van te geven of het ook de voorstelling zal gaan worden die de regisseur ooit had willen maken. Is het geworden wat hij destijds, en dat is vaak niet veel eerder dan acht weken geleden, voor ogen had? En zo niet, is dat erg? Maar je moet hem in ieder geval met je bevindingen confronteren. Dat gaat dus over het idee van de voorstelling, maar je kijkt ook vakmatig naar de werking van de afzonderlijke scènes. Vertellen die scènes op een heldere manier wat er verteld moet worden?

Hoe zou je jouw positie als dramaturg willen omschrijven? Zie je jezelf als medemaker?

Meer een mogelijk-maker.

Mogelijk-maker?

Ja, dat je degene bent die taal en ideeën aanlevert, waar de regisseur en acteurs mee aan de slag kunnen. Het is dan hun verantwoordelijkheid wat ze er mee doen. Hoewel, in de laatste weken is iedereen vaak de weg een beetje kwijt en dan is het ook de taak van een dramaturg om zaken in het gareel te krijgen. Vooral door opbouwend en liefdevol te kijken. Dat is erg belangrijk. De dag dat zo'n voorstelling voor de leeuwen wordt geworpen, komt steeds dichterbij. Het besef dat blikken en meningen van anderen gaan komen en gaan tellen. En als dramaturg kun je ze daar al een beetje aan laten wennen, maar je moet het ook verzachten door goede en aardige dingen te zeggen. En niet alleen maar met de vinger te wijzen, of falen bloot te leggen. Het is toch een soort kaartenhuis dat gebouwd wordt. Het heeft heel erg met vertrouwen te maken. Zeker acteurs moeten er vertrouwen in krijgen, dat de voorstelling in de basis goed is. Over het algemeen werken belonen en aardig zijn beter dan het afstraffen en hyperkritisch zijn, want dan blokkeren mensen. Maar medemaker? Ja, soms ben je dat. Wanneer je 'meeschrijft' als in Glenn Gould, of een bewerking of vertaling maakt. Ik heb Misery van Stephen King en De Gids van Botho Strauss vertaald en een heel ingrijpende bewerking van Strange Interlude van Eugene O'Neill gemaakt. Dan ben je zichtbaar voor anderen, omdat je een duidelijk te bevatten inbreng hebt gehad. Dat is ook wel eens leuk. Maar het blijft voor leken moeilijk te begrijpen wat een dramaturg doet.

Zijn er bepaalde voorstellingen die belangrijk zijn geweest voor jouw ontwikkeling als dramaturg?

Ja, dat is Kleine Zielen, waarin ik me redelijk onbevangen tussen giganten als Anne Wil Blankers en Willem Nijholt bewoog en zei wat ik vond. Vooral door mijn grote liefde voor dat boek. Dat maakte dat ik veel durfde, omdat ik vond dat ik wat te zeggen had. Zonder schroom. En Strange Interlude is een heel belangrijke voorstelling geweest. Ik heb van de tekst een rigoureuze bewerking gemaakt en deze O'Neill van zijn quasi-wetenschappelijke pretenties bevrijdt, waardoor er een mooi en goed stuk vrijkwam.

In iedere voorstelling kun je wel wat kwijt, maar soms verlies je ook. Niets is zo erg als mee te werken aan een mislukking. Dat zijn ook belangrijke producties, omdat je ervan leert dat je veel eerder had kunnen interveniëren, heilloze experimenten had moeten benoemen. Van die repetitieperiodes met veel getob en erger. Zwijgen, dat is dodelijk. Liever ruzie, dat is reuring en dus creatief. Wat ook erg belangrijk is, wat ik heb geleerd van een van mijn eerste producties, is goed naar de vertaling te kijken. Ik weet van dramaturgen, dat hoor je dan van regisseurs of acteurs, dat die dat lang niet allemaal doen. Dan wordt de vertaling niet naast de oorspronkelijke Engelse of Franse tekst gelegd. Door het wel te doen kun je je vaak al zoveel ellende besparen, zaken die vertalers over het hoofd hebben gezien, of hebben laten zitten, uit slordigheid of incompetentie. Je moet gewoon goed beslagen te ijs komen. Dat heb ik in een redelijk vroeg stadium geleerd. Ik zal de voorstelling niet noemen, maar dat was een zeer belangrijke les, dat is me later ook niet meer overkomen.

D Specifiek soort dramaturgie: beleidsdramaturg of productiedramaturg?

Hoe typeert je jezelf als dramaturg? In een eerder interview sprak je over beleidsdramaturg.

Echt waar? Ik doe nu drie producties per jaar en ben bijna voltijds bezig met producties. En hoe ik mezelf typeer? Ik weet het niet. Een zich nog altijd ontwikkelende dramaturg wellicht.

Kunnen we hieruit opmaken dat je een stap hebt teruggedaan van het beleid?

Ja, de beleidskant is minder belangrijk geworden voor mij.

Terwijl beleid nu juist wel belangrijk is vanwege de nieuwe eisen van de overheid. Het Nationale Toneel moet zich natuurlijk blijven bewijzen als een van de grootste stadsgezelschappen van Nederland?

Beleid blijft uiteraard gemaakt worden. Als ik het niet doe, doet iemand anders het wel. Het hangt niet van mij af. Ik was misschien vroeger wel meer een bureaudramaturg dan een productiedramaturg en dat is gewoon nu omgedraaid. En als productiedramaturg, vooral als je drie producties per jaar doet, met verschillende regisseurs, blijft er weinig tijd voor bureaudramaturgische praktijken. Het is dan toch veel meer korte termijn. En als iets voor lange termijn is, dan is het meer voor het volgende seizoen, dat je je daar al meer op voorbereidt.

Julie hebben een canon samengesteld van honderd vergeten theatervoorstellingen of voorstellingen die in omloop moeten blijven?

Ja, de honderd belangrijkste theatervoorstellingen waaruit we willen putten. Het is een soort verplichting die we aan zijn gegaan: dat je je nek uitsteekt met de keuze voor de honderd voorstellingen. We doen natuurlijk maar negen producties per jaar. En een belangrijke poot van het gezelschap is ook om nieuwer, modern repertoire op het podium te presenteren. Dat zijn schrijvers van deze tijd, die in dezelfde wereld als je publiek leven. Daar ligt een groot deel van onze ambitie, om zoveel mogelijk daarvan te presenteren. Maar ja, alles wat je naast Shakespeare legt of Tsjechov, dat verbleekt heel snel. Dat is misschien een probleem. Het moet wel kwaliteit hebben. Vaak kun je ook niet voorzien hoe een dergelijke canon er over honderd jaar uitziet, welke theatervoorstellingen uit onze eeuw, of uit de vorige eeuw daar een plek in krijgen. Als we met nieuw repertoire werken moet het ook wel aan de hoogste normen voldoen. Dit is niet altijd zo, er zijn ook wel andere redenen om een voorstelling te maken. Maar wat er nu geschreven is, heeft wel andere eisen, niet mindere maar andere. Het blijft toch wel de ambitie om nieuwere voorstellingen toe te gaan voegen aan de canon. Je wordt verblind door je eigen tijd. Of er theatervoorstellingen zijn, waar men over vijftig jaar nog steeds iets over te zeggen hebben, of aan de canon toegevoegd kunnen worden is twijfelachtig natuurlijk.

Wat is volgens jou specifiek aan een dramaturg die werkzaam is in het repertoiretoneel?

Dat die breed onderlegd is en breed inzetbaar is. Dat hij met verschillende regisseurs kan werken die allemaal een eigen opvatting over theater hebben. Die allemaal een eigen esthetiek hebben, een eigen levensverhaal en ieder in een andere levensfase zitten. Werken met Erik Vos, die met de Kersentuin van een stervende Anton Tsjechov de personages laat terugkijken op een leven dat op het punt staat te verdwijnen, is van een andere orde dan werken met Maaïke van Langen die met Een bruid in de morgen van een jonge Hugo Claus de angsten van twee jonge mensen op de drempel van de volwassenheid vormgeeft. Dat is één. En je moet je er ook bewust van zijn dat je voorstellingen maakt voor een heel divers samengesteld publiek. In zekere zin moet heel Den Haag zich vertegenwoordigd zien in ons repertoire en er kennis van willen nemen. Dat is niet altijd het geval. Je moet altijd oppassen voor een monocultuur, dat het toneel een te eenzijdige kunstvorm is voor hoger opgeleiden. Eigenlijk zou de stad evenwichtig in je publiek moeten zijn vertegenwoordigd. Maar misschien is dat een utopische, en dus ook gevaarlijke, gedachte.

En dat doen jullie door middel van een bepaald repertoire te kiezen?

Tot in de vorige eeuw, misschien tot en met Brecht, werden die voorstellingen ook gemaakt voor een meer divers samengesteld publiek dan dat tegenwoordig de theaters bezoekt. En die teksten hebben toch een zeer kunstzinnige schriftuur van het hoogste niveau. Onze taak is het om daar intelligente en toegankelijke voorstellingen van te maken. Ook is het onze taak in de communicatie, in al onze uitingen naar buiten, om het toneel minder zwaarwichtig te maken. Voor een groot stadsgezelschap is de belangrijke taak weggelegd om altijd te blijven ijveren om zoveel mogelijk burgers uit je stad naar je voorstellingen te lokken. Uit welke geleding dan ook.

E Verhouding opleiding-praktijk***Wat heb je nodig om een goede dramaturg te worden? Wat heeft de opleiding Theaterwetenschap hieraan bijgedragen?***

Ik vind dat, toen ik er zat, er op de opleiding te weinig liefde voor literatuur en geschiedenis werd bijgebracht. Dat zijn toch de twee bronnen waar ik meestal uit put wanneer ik aan de slag ga met een voorstelling. Je moet als ware eerst naar achteren reiken en je verdiepen in de historische context van de tekst en zijn schrijver. Om zijn thematiek dan naar je toe te halen, de voorstelling binnen te brengen en zo in een nieuw en actueel verband te plaatsen. Bij Theaterwetenschap, zo terugdenkend, werd teveel de willekeur van het hier en nu verheerlijkt. Ook nuttig, maar voor een dramaturg niet van cruciaal belang. In Ierland waar ik via Erasmus studeerde, vijf maanden aan de Trinity College, leerde ik praten over de boeken die we moesten lezen, over de voorstellingen die we hadden gezien. Op een welbespraakte manier met elkaar communiceren en onder woorden brengen wat het in je teweeg had gebracht. Ik zou dat een betere manier van klaarstomen voor de praktijk van de dramaturg vinden. Want voorstellingen komen vooral tot stand door middel van gesprekken. Iedereen is hierbij voortdurend met elkaar in gesprek. Goed leren denken en argumenteren, dat is de *core business* van een dramaturg.

Zeker in de eerste jaren waren er te weinig docenten die de liefde voor literatuur bijbrachten, en wat literatuur voor betekenis kan hebben voor je leven, hoe het richting kan geven aan je leven. Henk Gras was wel zo iemand. Als dramaturg moet je het hebben van het uitleggen. Je bent toch een mediator tussen publiek en regisseur, of tussen tekst en regisseur, of acteurs en regisseur. En daarvoor heb je taal nodig en ervaringen. Die hoeven niet allemaal uit jezelf te komen, je kunt ze ook lenen van anderen, of opdoen in boeken.

Het komt wel eens voor dat een dramaturg, voornamelijk beginnende dramaturgen, teveel de rol van regisseur op zich nemen? Is dit erg bezwaarlijk?

Ik heb nooit die behoefte gehad. Ik heb te veel respect voor regisseurs. En niet zozeer uit fatsoen, maar wel omdat ik weet wat een regisseur allemaal moet doen om zijn voorstelling te kunnen maken. De twijfels die hij moet hanteren, het op alle fronten altijd maar alert en voor iedereen aanspreekbaar zijn, de voortdurende vermenging van artistieke en praktische zaken, het altijd maar weer enthousiasmeren van alle betrokkenen, het vasthouden aan je koers en het gestage toewerken naar een voorstelling en première. En dan weten dat je volkomen bloot wordt gesteld aan de kritiek, het publiek. De stalen zenuwen die je daarvoor moet hebben. Ik heb ze niet. En ik wil ze ook niet.

*Karim Ameer in gesprek met Merel Naaijken en Mandy Roebers
(studenten Theaterwetenschap Universiteit Utrecht.
Den Haag, 14 december 2009*