

## EEN GESPREK MET KLAAS TINDEMANS

### Over dramaturgie, diplomatie en documentair theater

Klaas Tindemans is productiedramaturg bij het Vlaamse toneelcollectief de Roovers. Daarnaast is hij als freelancer betrokken bij producties van het jeugdtheaterhuis BRONKS in Brussel, docent en onderzoeker aan het RITS (het departement voor dramatische en audiovisuele kunsten van de Erasmushogeschool Brussel), docent aan de afdeling kleinkunst (Herman Teirlinck Instituut, Artesis Hogeschool Antwerpen) en gastdocent dramaturgie in de Master na Master Theaterwetenschappen aan de Universiteit van Antwerpen. In zijn dramaturgische loopbaan heeft hij met onder andere met Ivo van Hove en Gerard Mortier samengewerkt. Daarnaast heeft Tindemans een doctorsgraad in de rechtsgeleerdheid, die hij behaalde met een proefschrift over de representatie van recht in de Griekse tragedie. Het idee voor dit proefschrift is ontstaan, zoals hij vertelt in het interview, naar aanleiding van het dramaturgisch werkproces met Ivo van Hove voor AjaxAntigone in 1991. Klaas Tindemans is als dramaturg, rechtsgeleerde, docent dramaturgie en onderzoeker, een bijzondere persoon in het dramaturgische werkveld. Zijn bijzondere positie was dan ook het uitgangspunt voor ons interview.

#### A Beschrijving loopbaan en werkzaamheden

##### *Wat is het belangrijkste project waaraan u hebt meegewerkt?*

Dat hangt ervan af wat je bedoelt met belangrijk. Gaat het over datgene wat de meeste impact heeft gehad en waarin je voelt dat je eigen inbreng ook impact heeft veroorzaakt, of wat voor mij persoonlijk belangrijk is? Er is een ding waar ik bij uitkom. Dat is al wel twintig jaar geleden. Ik heb een tijd voor Ivo van Hove gewerkt toen hij bij het Zuidelijk Toneel werkte. Ik heb tussen 1987 en 1993 met Ivo gewerkt, eerst bij De Tijd, daarna bij het Zuidelijk Toneel. In '91 hebben we twee stukken van Sophokles gedaan, Ajax en Antigone, waar ik bijzonder veel aan gehad heb als werk. Ivo was net doorgebroken met LuLu in 1989 bij Toneelgroep Amsterdam, daarom we hadden het idee dat er veel mogelijk was, we konden veel uitproberen. Bijvoorbeeld hoe je van een vrij oppervlakkige intuïtie theater kan gaan maken. Je brengt twee stukken van Sophokles samen die allebei 'toevallig' gaan over de discussie wat je doet met de doden. Begraaf je die? En waarom wel en waarom niet? Kun je je vijanden begraven? Dat komt in beide stukken voor, maar de context waarin dat wordt behandeld is bijna tegengesteld. Hoe je die intuïtie gaat uitdiepen, hoe je op zoek gaat naar argumenten om die intuïtie ten eerste te laten kloppen, of erachter te komen dat ze niet klopt, en ten tweede om die intuïtie vervolgens te onderbouwen. Enerzijds is het een puur intellectuele oefening en anderzijds, wat essentiëler is, het uitzoeken hoe je van die intuïtie theater kan gaan maken. Dat is wel een mooie intellectuele vaststelling, maar maak daar maar eens een voorstelling mee. Wat voor vormelijke en spelmatige consequenties heeft dat allemaal? Dat is in dat proces op een bijzonder intensieve manier gebeurd. Ivo had al wel eens een Griekse tragedie gedaan, maar niet op die manier. Zeker niet met zo'n duidelijke politieke lading. Het was toen de periode van de tweede Golfoorlog, en die twee stukken gaan ook over oorlogen en politieke logica in militaire omstandigheden. Het was ook de zoektocht naar wat je vandaag de dag met een Griekse tragedie doet. Wat heeft de oorlog van toen na 2500 jaar te maken met de oorlog van vandaag? Wat voor vorm geef je daaraan? Wat doe je met oorlogsslachtoffers? Met de doden die vallen, die vijand of geen vijand zijn? Alle mogelijke interessante thema's kwamen daar samen en we hebben daar ook onze manier van werken goed in kunnen verfijnen. Ambachtelijk als dramaturg was dat een uitdaging. Wat voor mij toen ook heel interessant was, was dat ik niet alleen voor Ivo werkte, maar ook bezig was met een onderwerp voor een doctoraat. Ik was destijds halftijds in dienst bij de Katholieke

Universiteit Leuven en in het maakproces van AjaxAntigone zijn de voorstelling en mijn thesis met elkaar verbonden geraakt. Ik heb mijn doctoraat gemaakt over de idee van de wet in de Griekse tragedie. Dat is toen ontstaan. In dat project kwam ik bij een paar theoretische of rechtsfilosofische thema's uit die in een voorstelling niet meteen bruikbaar zijn, maar die wel intellectueel uitdagend blijven. Ik ben daar toen in gesprek over geraakt met mijn promotor, professor Jan M. Broekman en die zei: "Waarom maak je daar je doctoraat niet over?" Zo is dat ontstaan.

Wat ook belangrijk was in dit proces, was een ander delicaat onderwerp: de communicatie van de dramaturg met de acteurs. Dat was met Ivo heel scherp. Met Ivo communiceerde je eigenlijk bijna niet meer naarmate de première naderde, tenminste niet verbaal. Er waren veel meer zaken die op dat moment veel belangrijker waren in zijn perceptie. Wat we wel deden: ik schreef altijd briefjes naar hem waarin ik opmerkingen gaf en dan zag ik wel bij de volgende repetitie of hij er rekening mee gehouden had of niet. Hoe je met acteurs praat, is echter delicates voor een dramaturg. Ik communiceerde tegen het eind van een repetitieproces amper rechtstreeks met Ivo en acteurs kwamen dan ook wel eens met hun vragen naar mij. Wat ik toen uiteindelijk heb vastgesteld is dat het redelijk goed lukte om toch vrij open gesprekken kunt voeren met de spelers, zelfs al ben je als dramaturg dienstbaar aan waar de regisseur met zijn voorstelling naartoe wil. Niet dat ik de spreekbuis was van Ivo. Ik zei iets anders dan Ivo, maar blijkbaar spraken we elkaar zelden of nooit tegen. We zaten voldoende op een lijn, zonder dat we daarvoor hadden afgesproken wat voor lijn we zouden aanhouden. Wel welke lijn we in de voorstelling aan wilden houden, maar niet wat voor strategie we zouden gebruiken om daar met de spelers over te praten. Die vanwege een onzekerheid die bij elk creatieproces komt kijken toch wel wat richting nodig hebben.

Als ik moet noemen waar ik met veel bevrediging aan heb gewerkt en dat ook een flinke impact heeft gehad, dan is het toch wel AjaxAntigone. Zowel op persoonlijk vlak, wat ik aan persoonlijke intellectuele ontwikkeling heb kunnen doormaken, als concrete arbeidscontext. De voorstelling ging ergens over, de vorm klopte, het waren fantastische spelers en we hadden op alles een antwoord en hele levendige discussies.

***Hebt u die ervaring ook gehad in andere projecten met Ivo van Hove of andere regisseurs?***

Voor alle duidelijkheid, ik heb weinig met andere regisseurs gewerkt. Behalve dan met de Roovers, maar dat is een collectief. Dat is een totaal andere manier van werken. Bij BRONKS ben ik half dramaturg, half eindregisseur en heb ik ook wel geschreven en geregisseerd. In de engere zin van dramaturg is het spreken met acteurs me altijd wel goed gelukt. Ik heb daar in de loop der jaren maar een keer een probleem mee gehad met een regisseur. Het was een monoloog met een redelijk onzekere acteur en wat ik zei beviel de regisseur niet. Daar liep de communicatie niet zo goed. Dat is naderhand allemaal in orde gekomen.

***U hebt het project wel gewoon afgemaakt?***

Absoluut, absoluut! Er zijn ook voorstellingen waar ik aan meegewerkt heb, waar ik gewoon heel blij mee was, ook in termen van succes. Een van de meest verbazende successen was – ik weet niet of ik daar nou dramaturg van was, dan wel iets anders – Ola Pola Potloodgat van Pascale Platel. Zij is vooral in het jeugdtheater bezig, maar in jeugdtheater dat net zo goed voor volwassenen kan zijn. Mijn vrouw, Oda van Neygen, leidt BRONKS, het jeugdtheater in Brussel, en zij heeft Pascale zo'n beetje ontdekt. In 2001 had ik wat vrije tijd. Ik zat tussen twee jobs in. Die voorstelling werd gemaakt en een week voor de repetities had de coach, zich teruggetrokken. Hij noemde zich coach, maar hij was eigenlijk wel de regisseur. Hij zei: "Met dat materiaal dat we de afgelopen twee maand gemaakt hebben valt niks te beginnen, dus we kunnen beter de

première afgelasten.” Hij is er zeer definitief van weggelopen. Oda zat met haar handen in ’t haar en ze zei: “Jij hebt wel tijd, ga jij er eens voor zitten en zie of daar toch iets mee te doen valt.” Drie dagen voor de première zagen we het materiaal. Het was echt fantastisch, alleen de manier waarop het in elkaar pakte was niks. Het waren sketches of kleine leuke scènes bij elkaar, maar geen samenhangend totaal. Ik weet nog dat we toen zeiden: “Over drie dagen gaan we in première. Dat doen we gewoon.” We hebben ons drie dagen opgesloten. Dat theatertje was vlak bij mijn huis: heel gemakkelijk, maar tweehonderd meter lopen. We zaten echt van zeven uur ’s morgens tot één uur ’s nachts te prutsen. Pascale ging delen herschrijven. We hebben toen binnen drie dagen toch nog een aanvaardbaar script gemaakt van het ruwe materiaal dat er was. Uiteindelijk is Ola Pola Potloodgat een waanzinnig succes geweest! Meer dan tweehonderd keer gespeeld, in binnen- en buitenland. In Frankrijk, in Duitsland... Het heeft zelfs de Grote Theaterfestivalprijs gewonnen, wat vrij uitzonderlijk is voor een jeugdvoorstelling. Als ze nog zin hadden gehad, dan had de voorstelling nog gespeeld.

## B Proces/werkwijze

*U vertelde net dat u anders werkt bij de Roovers, omdat dat een collectief is, dan als er één regisseur is. Bij BRONKS doet u weer wat anders. Zou u kunnen beschrijven wat precies uw werkzaamheden zijn?*

Bij Ivo was dat heel duidelijk. Ivo las het stuk, ik las het stuk, ik maakte mijn opmerkingen, hij stelde zijn vragen en ik moest die vragen beantwoorden. Aan zijn opmerkingen daarover merkte ik wel of hij er iets aan had of niet. Je gaat lezen alsof je er een proefschrift over maakt, behalve dat de tijd beperkt is, en je levert de stof aan met een inhoudelijke uitdieping van het materiaal. Zo kan hij er concepten over ontwikkelen en beginnen personages te verbeelden, wat kan leiden tot opdrachten die hij aan acteurs geeft. In principe kwam het erop neer dat ik in de eerste veertien dagen de repetities leidde, omdat het dan vooral dramaturgische taken waren. Op het einde liet ik hem in de repetitiezaal alleen. Hij was dan eigenlijk alleen met de ambachtelijkheid bezig is, met de techniciteit van de voorstelling. Ik kwam af en toe eens kijken zodat hij nog wat kon vragen. De verhoudingen waren heel duidelijk.

Bij de Roovers wordt er meestal vertrokken van een onvertaalde tekst. Er is bij hen eigenlijk geen voorbereidingswerk. Behalve de visie van de tekstkeuze is er eigenlijk niets. Op de eerste dag beginnen we dan met lezen. Iedereen begint te lezen, zowel ik als de vier vaste spelers. Die vier zijn ook allemaal dramaturgen. Je bent de vijfde dramaturg, met het nadeel dat je niet de lichamelijke vertaling van je dramaturgie kunt meemaken, want je bent geen speler. Het voordeel is echter wel dat je ook geen belang te verdedigen hebt. Hoe je het ook wendt of keert, een speler die een personage heeft wil zijn plaats in de voorstelling verdedigen. Bescheiden of minder bescheiden, meestal minder bescheiden. Dit zie je in kwesties als rolverdeling. Je hebt een rol en hoe ga je dat spelen? Nadat we vertaald hebben en nadat we extra materiaal hebben opgezocht, dan pas verdeel je de rollen. Dan krijg je een soort elektriciteit tussen de spelers. Je ziet hele subtiele sociale spelletjes die gespeeld worden. De enige die daarbuiten staat ben jij, want je hebt geen rol die je graag zou willen doen. Ik heb een paar keer gemerkt dat die positie ontzettend veel macht geeft. Argumentatiemacht. Je bent de enige die neutraal is in dat hele verdelingsprofessie. Je bent de enige naar wie ze objectief luisteren, de enige met een objectieve stem.

*Hoe gaat u zelf te werk als dramaturg? Waar begint u?*

Ik lees gewoon. Ik lees en ik schrijf op. Ik probeer de structuren te doorgronden. Waar wordt belang aan gehecht, inhoudelijk of stilistisch? Wat valt op? Komt dat nog terug en hoe komt dat nog terug? Hoe wordt dat hergebruikt, of wordt dat niet meer gebruikt en is daar dan een goede reden voor? Een klassieke analytische houding. Heel filologisch. Ondertussen associeer ik ook

over wat daarmee te maken heeft en waarover ik nog wel iets meer wil weten. Dat associëren is misschien niet alleen belangrijk als anekdote, maar ook als ingang tot het hele stuk of dat personage. En dan grijp ik naar dit en dan grijp ik naar dat.

Met Ivo volgde daarna het aftoetsen van “Wat heb jij daaraan en wat hebben vervolgens de spelers daaraan?” Ik maakte een veertig, vijftig bladzijden dik dossier dat Ivo dan kon raadplegen. Daar zaten ook allemaal theorieën bij of psychoanalyses, alles wat associatief ter sprake kwam. Ik heb ook praktisch uitsluitend klassiekers gedaan met hem. Bij de Roovers is dat ook zo. We hebben ooit Van de brug af gezien gemaakt, drie jaar geleden. Dat gaat over de Italiaanse immigratie in Amerika en de conflicten die daarmee te maken hebben. Moeten we dan iets over de maffia vertellen? Is dat hier relevant? Moeten we iets over illegalen vertellen omdat twee van die personages illegale immigranten zijn? Kunnen we iets doen met het gegeven dat zij sans-papiers zijn? We zoeken daarbij hetzij academische, hetzij opiniërende literatuur die we op tafel leggen. We doen dat heel lang, gemakkelijk drie maanden. Bij de Roovers is het altijd maar de laatste veertien dagen op de vloer.

***Naar aanleiding van uw CV kwamen we uit bij het onderwerp ‘documentair theater’. Wij kregen de indruk dat documentair theater een ander soort dramaturgie vereist dan theater dat puur fictief is. Wat kunt u daar als dramaturg over vertellen?***

De ironie is dat ik als onderzoeker op het RITS wel veel met documentair theater ben bezig geweest, maar dat ik nog nooit als productiedramaturg voor een documentaire theatervoorstelling heb gewerkt.

***Er zijn duidelijk aanwezige verschillen tussen het Vlaamse theaterlandschap en het Nederlandse. We vroegen ons af of dat ook uitmaakt in een documentair theaterproject. Kun je als Nederlandse dramaturg in een Vlaamse voorstelling werken en vice versa?***

Je zult andere randvoorwaarden moeten aanbieden. Ik bedoel, ik denk dat je een documentair theaterstuk over onze aanslepende regeringsonderhandelingen een ander soort duiding zal moeten geven, dan wanneer het over die van jullie gaat. Je kunt een voorstelling voortgekomen uit een Vlaamse visie over de Belgische regeringsonderhandelingen, niet zomaar naar Nederland brengen. Als je wel de behoefte hebt om dat ook in Nederland te tonen, dan zal je toch op een andere manier informatie aan moeten bieden. Dat geldt voor het tonen, maar ook voor het maken. Als je tenminste ook op tournee wil in Nederland, wat tegenwoordig ook steeds moeilijker wordt. Alleen in de Brakke Grond komt nog wel eens wat, denk ik. Terwijl ik nog weet dat er tijden zijn geweest dat Vlaamse gezelschappen driekwart van hun inkomsten uit Nederland haalden. Nog los van de vraag of het economisch verantwoord is, denk ik dat je andere verhalen moet vertellen. De manier waarop in België bijvoorbeeld het absolute verschil tussen Walen en Vlamingen, of het vermeende verschil tussen Walen en Vlamingen, de manier is waarop elk politiek meningsverschil in die termen vertaald wordt, is moeilijk duidelijk te maken. Zelfs de preventie voor baarmoederhalskanker wordt een discussie in die termen. Ik vind dat het klassieke voorbeeld. Vaccinatie voor een bepaald type baarmoederhalskanker is in Vlaanderen verplicht, in Wallonië niet. In Wallonië hebben ze beslist om dat niet te doen, omdat de investering veel geld kost voor een zeer beperkt type en de efficiëntie ervan is ook discutabel. In Vlaanderen zeiden ze echter: wat het ook kost, het is belangrijk genoeg dat we wellicht een kleine groep, misschien maar een half procent van de meisjes, daarmee kunnen helpen. Wat krijg je dan? Dan krijg je een artikel in een Vlaamse krant dat zegt: “Het is toch een schande dat ze dat in Franstalig België niet doen, want dat betekent dat wij voor de gevallen van baarmoederhalskanker die zich voordoen in Wallonië, maar die zich niet voorgedaan zouden hebben als er gevaccineerd was, moeten betalen.” Preventie van gezondheidszorg komt namelijk voor de rekening van Vlaanderen en Wallonië, terwijl het curatieve, de zorg als iemand ziek is, een zaak is van België. Die Waalse meisjes, het gaat misschien over twee of drie, en misschien nog minder, dat wordt dan al een

probleem. “Het is een schande dat Wallonië geen vaccinaties doet, want daardoor moeten wij betalen.” Je volgt de redenering, hè? Maar ’t is een krankzinnige.

***We hadden de vraag gesteld als “Hoe zou ’t zijn om als een Nederlandse dramaturg in een Vlaamse voorstelling te werken en andersom”, maar zou dat ook gaan met Vlaanderen en Wallonië? Kun je als Vlaamse dramaturg in een Waalse voorstelling werken en vice versa?***

Ik stel me voor dat je een aantal premissen nodig hebt—ik denk dat ’t qua ambachtelijkheid geen enkel verschil uitmaakt. Ik heb bijvoorbeeld nooit gehoord van de hoofddramaturg van Ivo nu - dat is ook weer een Vlaming, Peter van Kraaij -ik heb van Peter nooit gehoord dat hij een probleem zou hebben om in een Nederlandse of een Vlaamse context te werken. Als je een goede vakman bent, wat toch wel het uitgangspunt is, dan kun je die kennis ook verwerven. Stel dat je inderdaad over de Belgische verhoudingen en Belgische spanningen theater wil maken, dan valt daar inzicht in te verwerven. Zoals een goede journalist ook inzicht daarin verwerft. Nederlandse correspondenten hebben bijvoorbeeld meestal een voordeel: ze kennen Nederlands en ze weten dat ze Frans moeten kennen om in België te komen werken. De Duitse, of Engelse, of Amerikaanse journalisten denken dat ze alleen maar Frans hoeven kennen en dat ze dan alles begrijpen. Dit maar om te zeggen: als journalisten dat kunnen, is er toch wel een soort van invoeling. Meestal schrijven die daar dan een boek of een essay over als ze teruggaan naar Nederland of ergens anders, en dat is dan interessante lectuur. Zoals dat boek van Joris Luyendijk, *Het zijn net mensen*, over journalistiek in het Midden-Oosten: het besef van “ik ben vreemd aan de situatie, maar toch hebben we betrouwbaar hoogte gekregen van de spanningen die in die omgeving heersen”, of het nu over politieke of maatschappelijke kwesties gaat. Ik denk dat bijvoorbeeld het pedofilieschandaal in de Kerk in Vlaanderen ook anders wordt ingeschat dan in Nederland. De perceptie ervan is ook heel anders. Maar je kunt dat verwerven. Een journalist kan dat verwerven, maar een dramaturg kan dat ook verwerven. Die afstand die hij heeft, kan in sommige gevallen juist heel nuttig zijn, omdat je een aantal zaken niet voor vanzelfsprekend houdt. Dat kan net zo goed gelden voor verschillende soorten ervaringen die je opdoet. Door met een regisseur in theater te werken, of met een collectief mee te doen, of in visueel of teksttheater te werken: dat is ook heel belangrijk.

Een belangrijk verschil vind ik ook hedendaagse teksten, of klassieke of historische teksten. Ik weet niet hoe lang het geleden moet zijn om van een historische tekst te spreken, maar in mijn hoofd is dat een totaal ander iets. Ik vind het een stuk lastiger om de dramaturgie te doen van iets dat nu geschreven wordt, dan van een klassieker. Ik heb namelijk het gevoel dat, als een tekst nu geschreven is, daar eigenlijk geen uitleg meer bij hoeft. Bij historische teksten heb je vaker de indruk dat je het veel bewuster moet interpreteren. Je leest het niet meer zoals het honderd jaar, tweehonderd jaar geleden werd gelezen. Als dramaturg is het in eerste instantie makkelijker om met een oude dan met een nieuwe tekst aan de slag te gaan. Als een hedendaagse tekst niet duidelijk genoeg is geschreven of meer uitleg vereist, dan bel ik de schrijver om uitleg of om te vragen om het stuk te herschrijven. Met vertalers kan dat ook wel. Bijvoorbeeld van de vertaler van Ajax en Antigone. Hij had Ajax nog nooit vertaald, maar Antigone had hij al wel eens vertaald dus heeft hij dat nog even opnieuw gedaan met onze richtlijnen. Omdat je die twee stukken samen doet, wil je een soort van overeenstemming in de begrippen. Je kunt Griekse begrippen natuurlijk op hun intrinsieke waarde vertalen, maar je kunt er ook soort van dramaturgische merktekens van maken.

***Verschillen de associaties die u bij het lezen van de tekst heeft ook, afhankelijk of het een klassieke tekst of een wat meer actuele tekst is?***

Het gaat erover in wat voor soort context je zit. Professor Bernhardt van Arthur Schnitzler is een stuk dat gaat over antisemitisme en over het klimaat van antisemitisme. Historisch antisemitisme,

niet vandaag, maar de vergiftiging van het politieke klimaat in Wenen vlak voor de Eerste Wereldoorlog. Dan ga je daar de bekende Dreyfus-affaire uitzoeken, de emancipatie van de joden in Oostenrijk; dat ga je allemaal opzoeken. Wij waren in dat stuk vooral geïnteresseerd in de mechanismen van de politiek zelf. Er was weer een banaal incident, dat antisemitisch geïnterpreteerd werd door bepaalde opiniemakers en dat nogal ingrijpende politieke gevolgen had. Het is een schandaal dat door het klimaat van antisemitisme kon ontstaan. We waren eigenlijk niet eens zozeer geïnteresseerd in het antisemitisme, of in vreemdelingenhaat, maar in hoe de politiek bepaalde perspectieven overneemt. Hoe het populisme werkt, hoe bepaalde aspecten van het populisme werken. Daar kwamen we niet zozeer associatief terecht, maar al tijdens het lezen. Bij het eerste lezen, dan ga je eigenlijk al op zoek naar, in welke mate is dat stuk nu een vertaling van het antisemitisch klimaat in Wenen rond de eeuwwisseling? Dat kun je objectief onderzoeken. In welke mate is dat voor Schnitzler een belangrijk punt? Dat is niet associatief, maar meer klassieke research. De keuze om het te hebben over politieke strategieën en politieke tactiek is in het laatste bedrijf duidelijk aan de orde. Dat wordt meestal gezien als een soort afwisseling, maar wij probeerden daar een tandje bij te steken, een soort versnelling te krijgen en een soort nieuw verhaal, een nieuw niveau van argumentatie, van dramatisering te bereiken. Dat is natuurlijk puur arbitrair.

## C Uitspraken over dramaturgie

### *U hebt al over dramaturgie verteld, maar wat is dramaturgie volgens u?*

Ik denk dat ik dat net het best heb geformuleerd. Dramaturgie is vanuit het materiaal, waarvan je op een moment vrij arbitrair beslist om er theater mee te gaan maken, zoeken naar onverwachte en hinderlijke vragen, die aan alle betrokkenen bij het maakproces kunnen gesteld worden. Dat doe je door voor een deel klassieke academische inspanningen, van opzoeken, research, die je voor het pure onderzoek nodig hebt, en voor een ander deel heeft het meer te maken met de specifieke omstandigheden. Wanneer je als onderzoeker in een onderzoeksseminarie je tussentijdse resultaten voorlegt, ben je onder academici. Dan worden er ook wel vragen gesteld, maar dat soort vragen zijn veel voorspelbaarder, terwijl je, in een creatieproces, van acteurs en regisseurs ander soort vragen krijgt dan van academici. Daarop kunnen anticiperen is ook belangrijk. Wat kan ik nog meer zeggen over dramaturgie?

### *Denkt u dat een bepaalde vorm van mensenkennis of inzicht in de psyche ook een aspect is van dramaturgie?*

Ik houd mij daar niet echt mee bezig. Ik heb ook niet waanzinnig veel mensenkennis. Denk ik. Ik ben – wat mensen mij gezegd hebben – een redelijk goede diplomaat. Het heeft eigenlijk meer met diplomatiek talent, diplomatiek vermogen te maken. Je moet mensen waarvan je zeker weet dat ze niet tot een verzoening te bewegen zijn, toch met elkaar verzoenen. Omdat je weet dat er andere zaken spelen waarvan je wilt duidelijk maken dat die belangrijker zijn dan die, die aan de oppervlakte voor de tegenstellingen zorgen. Dat is heel moeilijk en zeker in dit land merk je hoe onmogelijk dat eigenlijk is, om die dynamiek in de gaten te krijgen en daar iets mee te doen. Het punt is: je bent de intellectueel van dienst, en intellectuelen in de klassieke academische context leren zeker niet omgaan met niet-academische professionals. In het beste geval leer je dat als regisseur of als speler wel. Als acteur leer je uiteraard samenspelen; als regisseur leer je zaken die te maken hebben met pure vakkennis: hoe spreek je met spelers, wat houd je voor jezelf, wat geef je prijs, wat zeg je wel, wat zeg je niet? Daar wordt ook ambachtelijk aandacht aan besteed in die opleidingen. Als theaterwetenschapper leer je dat niet, die communicatieve vaardigheden.

***U noemde net een diplomatieke vaardigheid. Hoort dat ook specifiek bij dramaturgie?***

Ik denk dat als er een dramaturgische functie is, dat diplomatieke vaardigheid wel goed is. Anders is de dramaturg alleen maar degene die aan de fotokopieermachine zit en de koffie brengt en dat is ook weer niet goed, hè. Maakprocessen zijn ook machtsprocessen, dus je moet een bepaalde manier vinden om impact te hebben. Dat heb je niet doordat je in een autoriteitspositie zit: daar zit je niet in. De dramaturg is de buitenstaander, de intellectueel van dienst. In alle eerlijkheid, je bent geen kunstenaar. Dat is ook niet zo erg. Je moet daarom een andere manier vinden om te wegen in zo'n proces. Dat doe je alleen sowieso door te zorgen dat alles wat je inbrengt relevant is, en dat het met het maken van materiaal te maken heeft en niet met de zoveelste theorie over wie nu eigenlijk Shakespeare was, want dat is niet zo interessant. Dat kan sommige mensen wel fascineren, als je daar ook iets mee op de scène doet, maar daarmee moet je niet een dramaturgie van Hamlet aanpakken. Het moet ter zake zijn voor het proces waarop je het dan betreft en dan is diplomatie inderdaad wel een factor. Dat was bij mij de manier om bepaalde zaken waarvan ik overtuigd was, te doen wegen op het proces.

***U hebt ook zelf geregisseerd. Hebt u, als regisseur, ooit met een dramaturg gewerkt?***

Nee. Ik was zelf dan de dramaturg die bleek te moeten regisseren. Ik heb heel bewust nooit met een dramaturg gewerkt. Als er ergens een functie geschrapt kan worden, dan is de zakelijk leider altijd gelukkig. Zo van: "Ja maar, gij zijt toch dramaturg? En ge hebt zelf dit stuk geschreven. Moet er dan nog iemand anders bij komen om u uit te leggen hoe dat stuk in elkaar zit?" Het was meer een economische keuze en ik vond dat dat ook kon. Achteraf weet ik niet of dat wel zo verstandig was. Maar ook als ik regisseur ben ik niet zo veel vanuit beelden of vanuit spelopdrachten bezig. Ik zal eerder zeggen: "Doe iets, en dan zal ik daar wel commentaar op geven." Dat is dan wel het commentaar van een dramaturg. In de functie van regisseur ben ik al vrij dramaturgisch bezig.

***Denkt u dat iemand zowel dramaturg als regisseur kan zijn op hetzelfde moment?***

Ik denk het wel, uit eigen ervaring. Hoewel ... Het hangt er vanaf wat voor verhouding er met de spelers is. Ik bedoel, als de regisseur uitsluitend erop gericht is om zijn concept te doen werken bij de spelers, of dat op wil leggen aan de spelers, dan denk ik dat je een dramaturg nodig hebt. Of in ieder geval iemand die de regisseur en de spelers nog vragen naar dat concept zelf kan doen stellen. Neem Maatschappij Discordia, het meest "dramaturgische" gezelschap dat in Nederland ooit bestaan heeft, of 't Barre Land. Die hebben geen dramaturgen, omdat ze allemaal dramaturgen zijn. Als spelers, als regisseurs, enceneren ze zichzelf. Zoals Bindervoet en Henkes in De Laatste Dagen der Mensheid, die eigenlijk live opgevoerde dramaturgen zijn. Dat vind ik wel zeer fijn. Meestal heb je in elke voorstellingen van hen wel een paar klanten die dan in een hoekje zitten en hun eigen ding doen en die dan als dramaturgen hun ding komen doen op het einde en briefjes uitdelen en instant keuzes maken. Dat zijn goedbedoelde karikaturen van dramaturgen, maar voor de rest zijn het ook daadwerkelijk allemaal dramaturgen. Mijn punt is dat het om zeer dramaturgisch georiënteerde gezelschappen gaat, die vanuit tekstanalyse werken. STAN heeft ook geen dramaturg, terwijl dat ook heel tekstanalytisch theater is. Klassiek is dat toch het metier van de dramaturg. Ik denk dat de dramaturgische ingesteldheid, om een intellectuele krachtinspanning te kunnen leveren, om de potenties van materiaal waarmee je werkt naar boven te halen, en dat vervolgens te communiceren naar iedereen die bij het maken van de voorstelling betrokken is, dat die inspanning, er altijd moet zijn. Anders heb je alleen maar vormkeuzes en gelijkhebbij. Sta jezelf toe, als speler en als regisseur, om je door onverwachte en soms ook wel hinderlijke vragen te laten beïnvloeden. Ik denk dat dat, in de meest klassieke productieomstandigheden waarin theater gemaakt wordt, ook een functie is. Ik heb het nu alleen maar over de productiedramaturg, niet over de gezelschapsdramaturg. Het werk

dat tot de taak van de dramaturg behoort, moet verricht worden. Als er sprake is van een strikte arbeidsverdeling, maar ook als er geen aparte dramaturgische functie is.

## D Specifiek soort dramaturgie / Specifieke theatersoort

*Naar aanleiding van uw proefschrift, uw onderzoek naar documentair theater en de literatuur die u ons heeft toegestuurd, willen wij u graag een citaat voorleggen uit *Bodies of Evidence* van Carol Martin, een artikel uit *The Drama Review* uit 2006 dat gaat over documentair theater:*

“Evidence and testimony are used in ways not unlike a court of law. The path of evidence can be forensically constructed from the archive, as a good prosecutor reconstructs a crime. In both the theatre and the courtroom, the evidence serves as a pretext for the testimony of actors, of witnesses and lawyers.”<sup>1</sup>

### *In hoeverre houdt deze metafoor voor u stand?*

Zeker in de context van documentair theater houdt ze stand. Het voornaamste probleem is dat het niet gelijk het onderscheid markeert tussen niet-documentair en documentair theater. Als je een klassiek stuk speelt, dan is de claim die je legt als maker op de betrouwbaarheid van de werkelijkheid die je zo representeert, ook met alle dramaturgische onderbouwingen ervan. Er zal niemand, om te beginnen Shakespeare zelf niet, vragen stellen bij de ideologische afhankelijkheid, bij de onwaarheidsgetrouwheid van de history plays die hij heeft geschreven. Laat staan bij meer stukken die we vandaag doen, zoals bij *Ten Oorlog* van Tom Lanoye. Niemand die hem vraagt “Is dit nou wel werkelijk zo gebeurd?”, maar bij Shakespeare deed dat er ook niet toe. Het gaat om de dramatische impact die dat kan hebben en dat het precies door de manipulatie van de werkelijkheid waarachtiger is dan als hij gewoon een kroniek had geschreven, nog los van de vraag of het mogelijk is om zonder enig ideologisch vooroordeel een kroniek te schrijven. Documentair theater zegt altijd expliciet van zichzelf, hetzij via omwegen, hetzij rechtstreeks: “Ik ben geloofwaardiger dan gewoon theater.” Men noemt zich documentair, men heeft een documentaire pretentie, zelfs al is men zich niet bewust van wat ooit een Franse documentairemaker de ‘geste documentaire’ heeft genoemd, namelijk de ingreep van de documentarist, van de documentairemaker. “Omdat de journalistiek haar werk niet meer goed doet, moeten wij ’t gaan doen, als theatermakers”, zegt David Hare letterlijk in “Verbatim verbatim” (2006). ‘De pers in Engeland trekt op niks meer, vooral niet na de Irak-oorlog. Daarom moeten wij ’t maar gaan doen.’

### *Wat is de ‘taak’ van de journalistiek en wat wordt dan overgenomen door het theater?*

Het gaat uiteindelijk om meer waarheid. “Wij vertellen meer waarheid dan de journalistiek.” Zelfs al hoef je het niet op een overdreven manier te formuleren, feit is dat je, ook als je niet zo ijdel bent, een claim over de representativiteit legt van wat je toont, naar het publiek toe: “Kijk, zo was het, niet zo.” Dit is een document. Dit is een getuigenis die vertelt over wat echt gebeurd is en die ook erkend wil worden als werkelijkheid, als waarheid. Dat is altijd een straffere claim dan in klassiek theater wordt gemaakt. Dat gaat ook wel over waarheid: Jan Fabre wilde waarheid brengen, maar dat is een soort metafysische waarheid, geen feitelijke waarheid, geen representatieve weergave van een historische waarheid. De grote vraag is, met alle ironie en cynisme die in het acteren de laatste zeventig jaar, zeg maar sinds Brecht, acteurs verplicht heeft om zichzelf te gaan observeren: in welke mate kan een acteur nog als een betrouwbare vertolker van een objectieve waarheid optreden? Dat is een ontzettend probleem. Hans-Werner Kroesinger, een Duitse regisseur die documentair theater maakt, heeft het er al heel vaak over gehad hoe moeilijk het is om een acteerhouding te vinden die in documentair theater past. Je kunt natuurlijk, op een paradoxale manier met die feiten werken, zoals de Libanees Walid Ra’ad. Die construeert



op basis van feitenmateriaal totaal van de pot gerukte verhalen, bijvoorbeeld over de topografie van autobommen in Beiroet in 1985. Wat voor soort verhaal kun je verzinnen met foto's van autobommen, die op een bepaalde manier op het stadsplan van Beiroet zijn geplaatst? En daar dan weer krankzinnige theorieën over verzinnen, over hoe die met elkaar samenkomen. Wat voor soort verbanden, mystieke of minder mystieke, zijn er tussen 'waarom is die daar wel ontploft en waarom is die niet ontploft?' Op die manier vertel je iets over de waarheid van het verschijnsel autobommen, wat voor soort impact dat heeft, met dat hele aspect van documenten, namelijk die foto's en dat krantenverslag en de stamboom van de dader. Maar je verzint er natuurlijk de verhalen rond. Op die manier kun je dat document ook een enorme werkelijkheidswaarde geven. Door een heel theatrale ingreep, een heel manipulerende ingreep, krijg je uiteindelijk toch wel een naakt document op je bord. Namelijk die autobommen. Zo werkt dat in het beste geval.

***Foto's van autobomaanslagen zijn niet de eerste de beste documenten waarmee je als maker een volledig eigen verhaal construeert. Hoe zou u daar als dramaturg mee om gaan? Wat is dan de verhouding tussen de werkelijkheid van de autobommen en het theatrale verhaal dat er naar aanleiding daarvan is gemaakt?***

Als je het over documentair hebt, dan ga je, afhankelijk van wie het dramaturgisch werk doet, eerst op zoek naar tot wat voor soort discours die documenten behoren. Als dat documenten van of over rechtbankbeklaagden zijn, is dat van een ander discours dan foto's van autobommen. Het één is een juridisch discours, het ander is het discours van de fotografie of de journalistiek. In een discours bevinden zich bepaalde discursieve formaties, namelijk de manier waarop de onderdelen van dat discours verbonden zijn met andere elementen van de werkelijkheid. Dat is een analyse die je moet maken. In wat voor groter geheel of wat voor grotere context bevinden die documenten zich? Vervolgens ga je in de dialoog met de regisseur, met de makers zoeken naar theatrale strategieën.

Bijvoorbeeld, Kroesinger heeft een voorstelling gemaakt op basis van een gesprek tussen Ulbricht, de partijleider van de DDR, en Chroestjov, dat veertien dagen voor de bouw van de Berlijnse muur werd gevoerd. Officieel ging het gesprek niet daarover, maar over economische problemen. Op het einde zegt Ulbricht: "Ik heb al een paar ton prikkeldraad besteld, want ik wil die muur wel bouwen." Dat document van dat verslag is een paar jaar geleden opgedoken in de Russische archieven en wat doet Kroesinger? Alles wat genoteerd is speelt hij, hij doet geen cuts. En dat laat hij spelen door twee prachtige jonge vrouwen. De kwestie is vooral het onderbouwen van de beslissing en het verantwoorden van de beslissing en het zoeken naar mogelijkheden die leiden tot de beslissing die dialoog door jonge vrouwen te laten spelen in plaats van door oude mannen. Ik kan zeggen dat het representeren van die situatie van vijftig jaar geleden, het best wordt gediend door twee oude mannen te laten spelen die min of meer zonder al teveel moeite kunnen worden ingevuld als Ulbricht en Chroestjov. De essentie van waar het over gaat in die dialoog, wordt echter veel beter gediend door die omweg te gebruiken van die jonge vrouwen. Je gaat je dan natuurlijk afvragen: "Waarom gebruikt hij nu jonge vrouwen?" Omdat we zelf ook heel goed weten dat er een totaal ander beeld bestaat van een jonge vrouw die een geheim politiek gesprek voert, dan van een oude man. Van een oude man is dat evidenter. Daardoor krijg je, als het werkt, een soort spanning bij de toeschouwer. In dit geval werkte het ook zo: "Hier klopt iets niet, zulke mensen zeggen dat niet." Je gaat nog nauwer luisteren wat feitelijk in het gesprek staat via die omweg. Een heel simpele en klassieke vervreemdingstechniek, die we gebruiken op dramaturgisch niveau. Ik heb zelf geen praktijkervaring met documentair materiaal, maar ik denk dat het zoeken naar dat soort strategieën en proberen die te onderbouwen, in het beste geval documentaire dramaturgie is.

*We willen nog even terugkomen op de scheidslijn, of het schemergebied misschien zelfs tussen theater en rechtspraak. Misschien een beetje een flauwe vraag, maar waar ligt die grens ongeveer?*

Ah, die grens! Dat is heel simpel. In rechtspraak worden beslissingen genomen die een fysieke impact hebben op het leven van mensen, terwijl dat in theater nooit het geval is. Dat vind ik het enige relevante verschil. Verder kun je ook zeggen dat mensen er niet voor kiezen om in die rollen te zitten in een rechtspraak. Als discours, voor de toeschouwer, is dat het doorslaggevende verschil. Als je kijkt naar een performance rechtspraak of een performance theatervoorstelling, dan is dat het essentiële verschil. Ik vind dat ook een extreem relevant verschil. Processen kunnen letterlijk niet teruggedraaid worden. “Kracht van gewijsde” heet dat in juridisch jargon. Dan kun je niet meer terug, tenzij bij een hogere instantie, waar je weer met andere mensen met dezelfde beslissingsdwang geconfronteerd wordt. Het grijpt in. Ik bedoel, je stuurt iemand naar de gevangenis of je ruïneert iemand. Maar ik denk dat dat het is, die rechtstreekse fysieke gevolgen.

*Ziet u die overeenkomst met theater ook in andere dagelijks zaken?*

Waar dat sterk aan de hand is, is natuurlijk in de sport. Sport is een uiterst performatief gebeuren. Alles is gemaakt om sport zo spectaculair mogelijk te laten zijn, zoals de regels, de publieksopstelling. Bij stadionsporten is dat evident, daar heb je stadions voor, maar zelfs een wielervedstrijd is een hele dramaturgische inspanning: de manier waarop zich een hele taal heeft ontwikkeld van het volgen van de ridders en van de cameravoering, de manier waarop je moet aangeven hoeveel seconden nog, dat koersverloop, de manier waarop dat commentaar zich daartoe verhoudt. Terwijl het rare natuurlijk is, dat de hoofdrolspeler die voor de tribune speelt een slechte speler is. De voetballer die uit ijdelheid alleen maar wil laten zien hoe goed hij kan dribbelen aan het publiek, is een slechte speler, niet efficiënt, en die krijgt dat achteraf op z'n brood van z'n trainer. Helemaal absurd, een renner die alleen maar naar de camera lonkt. Die zal de race niet winnen. Ze moeten zich vooral niet bewust zijn van het theatrale of van het performatieve karakter van hun inspanning. Sport is daar heel dubbel in, want het is extreem getheatraliseerd, en is meestal dan ook veel beter theater dan het meest spectaculaire. Een goede voetballer is elke keer beter dan Cirque du Soleil, om maar iets te noemen van de spectaculaire sector. Hetzelfde ook met politiek.

## **E Verhouding opleiding – praktijk**

*Denkt u dat er een ideale opleiding bestaat om dramaturg te worden?*

Nee, net zoals er geen ideale acteer-of regisseursopleiding bestaat. Ik denk dat praktijkelementen wel een rol spelen. Ik ben geen dramaturg van opleiding, ik ben geen theaterwetenschapper. Dat ik in een ander denkkader bezig ben, ervaar ik toch vooral als een voordeel. Ik zal even een voorbeeld geven. Ik heb net drie uur lesgegeven over performance in het algemeen. Wat ik bekijk met de studenten is een mooie film van Raymond Depardon, een Franse documentairemaker, die gewoon zijn camera gezet heeft bij een politierechtbank in Parijs. Die camera registreert daar zonder commentaar discussies tussen rechters en beschuldigen en de vonnissen die uiteindelijk geveld worden. Depardon heeft zo een tiental gevallen achter elkaar op film gezet. De theatraliteit daarvan is fantastisch. Mijn voordeel is dan dat ik dat als voorbeeld kan geven, omdat ik daarmee mijn juridische en rechtsfilosofische achtergrond kan gebruiken. Enerzijds om dat rechtsfilosofisch, niet echt uit te diepen, maar even te duiden, om te laten zien hoe rechters opgesloten zitten in hun eigen logica, anderzijds op welke manier dat clasht met de logica van de gewone man die wordt beschuldigd van door het rood licht rijden. Het gaat over zulke ‘misdrijven’: door het rood licht rijden of twee gram gedeald hebben, hele kleine overtredingen.

Om dan eerst die analyse te maken, wat de studenten raar vinden want ze komen hier om theater te leren. Vervolgens probeer je de relevantie van dat soort analyses op het maken van theater te betrekken. In theatermateriaal kom je zo ook met zaken die van verschillende oorsprong zijn, of je het nu over een bepaald stuk hebt of over materiaal dat je zelf verzamelt. Die zaken moet je op een bepaalde manier met elkaar confronteren. Er zijn bepaalde codes die opgelegd worden door het ene soort materiaal, door bijvoorbeeld een journalistiek verslag, en andere codes die worden opgelegd door een poëtisch element. Die codes leggen allemaal hun eigen theatrale dwang op. Tegen die dwang kun je je verzetten, maar je kunt er ook in kan meegaan, je kunt die elementen ook met elkaar laten clashen. Dan is het een voordeel dat ik een achtergrond heb van een zeer strenge ontleding en een zeer praktische leer, want het is de wet die bepaalt hoe de werkelijkheid gelezen moet worden in het geval van de rechtspraak. Mijn achtergrond heeft een heel strenge manier van coderen van ruw materiaal. Dat onderzoeken kan relevant zijn voor theater, waar je ook weer vormen van codering vindt, maar dan zonder de wetmatigheid in de letterlijke zin die je in het recht hebt. In mijn geval is het feit dat ik juist geen theateropleiding heb wel een voordeel. Met dit verschil dat ik thuis natuurlijk wel een theaterwetenschappelijke opleiding heb gehad, gewoon aan de ontbijttafel, want mijn vader was prof theaterwetenschap. In die zin doe ik mij maagdelijker voor dan ik ben.

*Klaas Tindemans in gesprek met Margot van Dijk en Imre Spoor  
(studenten Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht)  
Antwerpen, januari 2011*