

Over dramaturgie

Een gesprek met Gabriel Smeets

Gabriel Smeets volgde een opleiding tot docent kunstgeschiedenis, maar belandde direct na zijn studie, halverwege de jaren 80, in de wereld van de dans. Hij liep stage bij Pina Bausch, werkte als dramaturg samen met Krisztina de Châtel en schreef over dans in vaktijdschriften. Recent werkte hij als dramaturg samen met de jonge choreografe Nora Heilmann. Daarnaast is hij werkzaam als redacteur dans van het vakblad TM, tijdschrift voor theater, dans en muziek en als mentor bij de opleiding Dasarts en de School voor Nieuwe Dansontwikkeling. Tevens is hij lid van de adviescommissie dans van het Fonds voor de Podiumkunsten.

A Beschrijving loopbaan & werkzaamheden

Zou je kort je loopbaan willen schetsen? Hoe ben je terechtgekomen bij het schrijven van artikelen over dans en het werken als dramaturg?

Na de middelbare school heb ik een kunstvakopleiding gevolgd en vervolgens de opleiding tot docent kunstgeschiedenis. In de tijd dat ik studeerde beleefde Pina Bausch haar bloeitijd en ik was erg onder de indruk van haar werk. Ik vond met name haar werkmethode heel interessant, een methode die door Raimund Hoghe - de eerste dansdramaturg - publiek gemaakt is. Pina Bausch stelt vragen aan haar dansers, waardoor zij de persoonlijkheid van dansers involveert in de manier waarop ze een stuk bouwt. Ik wilde die methode gebruiken om een vakdidactiek te ontwikkelen waarbij kunstvakdocenten studenten zodanig begeleiden dat zij hun eigen talenten weten te gebruiken. In 1983 heb ik daarom drie maanden stage gelopen bij Pina Bausch in Wuppertal. Daar heb ik veel gezien van de werkmethode van Bausch, haar manier van communiceren met Raimund Hoghe en de manier waarop ze een voorstelling bouwt. Daar heb ik veel van geleerd en ik beschouw dat wel een beetje als mijn vormingsperiode.

Hoe verliep die samenwerking tussen Pina Bausch en Raimund Hoghe?

Tijdens mijn stage was ze bezig aan een stuk over liefde, wat uiteindelijk de voorstelling 'Nelken' is geworden. Raimund Hoghe deed eigenlijk helemaal niks bij het begin van het maakproces, hij deed pas iets op het moment dat Pina Bausch het materiaal had verzameld. Pina Bausch heeft een heel mooie fasering van haar proces; dat is geen vastgelegde methode, dat verloopt heel organisch. Voorafgaand aan de repetities is er een proces in haar zelf waarbij ze een globaal gevoel ontwikkelt over het soort voorstelling dat ze wil maken. Vervolgens gaat ze daarbij heel secuur vragen formuleren. Die vragen zijn er altijd op gericht om indirect iets te benaderen. Dus ze zal je nooit vragen 'vertel iets over je vader en moeder', maar ze zal vragen 'wat is het belangrijkste wat je vader en je moeder je geleerd hebben?'. Daardoor zijn de antwoorden wel persoonlijk georiënteerd, maar hebben ze tegelijkertijd een universele kracht. Per dag heeft zij een andere vragenlijst, waardoor er steeds een andere kleur tevoorschijn komt van dat wat ze zoekt. Ik heb toen gezien hoe belangrijk het is dat zij vooraf al de vragen en opdrachten voor zichzelf heel helder geformuleerd heeft. Ze verbindt daar niet meteen een structuur aan maar zij weet wel ongeveer hoe het stuk eruit zal gaan zien. Vervolgens laat ze de dansers op haar vragen reageren: verbaal, door middel van beweging, visueel - de dansers zijn daarin vrij. Alles wordt op video opgenomen en door Pina opgeschreven op kleine papiertjes. Daarna komt de fase van het puzzelen en een volgorde geven aan al die papiertjes. In die fase had ze heel veel contact met Raimund Hoghe over welk materiaal bij elkaar zou kunnen passen. Hij droeg ook ideeën aan.

Bracht Raimund Hoghe ook nieuw materiaal in?

Ja, hij zei bijvoorbeeld 'dit doet me denken aan een gedicht van Rosa Ausländer' of 'dit lijkt op een passage uit het Hooglied in de bijbel' of hij bracht muziek mee. Hij had eigenlijk een reservoir van achtergrondmaterialen waarmee hij haar kon inspireren en waaruit zij keuzes maakte. In die fase hadden zij een heel erg intensief contact over het samenstellen en omgooien van volgordes van scènes. Dat ging door tot aan de middag voor de première. Dat vond ik echt opzienbarend, die creativiteit en flexibiliteit. Zij bleven tot het eind open staan voor wat de voorstelling nodig zou kunnen hebben. Dat heeft mij wel duidelijk gemaakt hoe ik eventueel als dramaturg zou willen werken. De dramaturg heeft bij een montagevoorstelling als deze de positie van een 'outside eye' - hij reflecteert samen met de maker op de inzet van de middelen, op hoe het stuk gebouwd of gecomponeerd wordt, hoe je daar logische lijnen van spanning of visualiteit kunt inbrengen. Nog steeds denk ik dat een dramaturg bij dit type theater op deze manier hoort te opereren. Naar aanleiding van die stage ben ik over dans gaan schrijven - één van mijn eerste artikelen was een interview met Pina Bausch - en zo ben ik min of meer in de danswereld terechtgekomen. Door mijn artikelen werd ik door choreografen benaderd. Zo heb ik een keer een artikel geschreven over de invloed van beeldende kunst op het werk van Krisztina de Châtel. Dat artikel sprak haar erg aan en op basis daarvan heeft zij mij gevraagd om bij haar als dramaturg te komen werken.

Hoe verliep jouw samenwerking met Krisztina de Châtel?

De samenwerking was in zekere zin lastig, want Krisztina heeft geen dramaturg nodig en wil ook geen dramaturg hebben. Dat is achteraf gezien mijn conclusie. Krisztina heeft mij wel gevraagd als dramaturg en zij zou nog steeds met mij willen werken, maar ik heb er op een gegeven moment zelf een punt achter gezet. Naar mijn idee was ik vooral een klankbord voor haar en was ik te weinig als dramaturg werkzaam. Het kan heel makkelijk gebeuren dat je als dramaturg een klankbord wordt of een adviseur in zakelijke of communicatieve aangelegenheden, of een doorgeefluik bij het verwoorden van de intenties van de choreograaf aan de dansers. Dat vind ik geen dramaturgie. Ik had met Krisztina veel meer over het idee dat aan de voorstelling voorafgaat willen spreken. Ideeën zijn bij Krisztina de Châtel heel erg gerelateerd aan objecten en aan ruimte. Zij zal nooit met alleen een idee de studio ingaan en met de dansers gaan improviseren. Er is altijd een object waar iemand tegenaan kan duwen of leunen of een beweging aan kan ontlenuen. Zo'n idee is al heel ver uitgekristalliseerd, terwijl ik eigenlijk wel het proces had willen ingaan met de vraag waarom ze altijd dat object nodig heeft.

Je bent nooit direct vanaf het begin van een voorstelling betrokken geweest?

Jawel, maar dan nog zal zij vertrekken vanuit een object. Voor de voorstelling 'Obscura' wilde zij bijvoorbeeld kostuums waarin de dansers niet konden bewegen. Uit een dergelijke beperking ontwikkelt zij haar bewegingen. Tegelijkertijd was ze met mij in gesprek over het thema macht en onmacht in de middeleeuwen en de tegenwoordige tijd, en over sterfrituelen. Dat vond ik heel interessant en daar had ik ook veel onderzoek naar gedaan. Maar uiteindelijk zijn de bewegingen toch ontleend aan de kostuums en niet aan de ideeën die wij daarover hebben uitgewisseld. In eerste instantie hield ik de mogelijkheid open dat het aan omstandigheden te wijten zou kunnen zijn - er speelden heel veel dingen bij die voorstelling - maar bij de twee volgende voorstellingen en tenslotte ook de vierde voorstelling herhaalde deze werkwijze zich en toen ben ik ermee gestopt. Ik heb dat ook gezegd: dit is geen dramaturgie, jij hebt mij nodig als een klankbord om ideeën uit te wisselen.

Dat kun je toch als een deel van dramaturgie zien?

Wel als een deel, maar het moet niet de hoofdmoot worden. Het moet niet zo zijn dat je in de voorstelling nauwelijks iets terugvindt van het dramaturgisch onderzoek omdat die voorstelling op de vertrouwde manier in een format van 25 jaar ervaring wordt gemaakt.

Sprak je met haar over het dansmateriaal dat werd ontwikkeld?

Dat vond ik erg lastig, omdat zij zoveel ervaring heeft en precies weet hoe ze dat doet. Op die momenten benoemt zij heel precies hoe een beweging in elkaar zit of eruit moet zien. Daar was verder geen discussie over. Daar heb ik ook respect voor, dat vind ik niet slecht, maar hou het dan daarbij.

Als dat geen dramaturgie is, wat is dan wel dramaturgie?

Ik heb in het najaar van 2004 met Nora Heilmann, een jonge choreografe, bij Dansateliers de voorstelling 'Spunk' gemaakt. Bij dat proces was ik echt werkzaam als dramaturg, naar mijn idee. Ik heb samen met haar het idee ontwikkeld, ik was bij het tot stand komen van het stuk, ik reflecteerde op wat ik zag en checkte steeds bij haar of dat wat ik zag overeenkwam met wat zij wilde tonen. Ik had invloed, ik gaf aan waarom scènes naar mijn idee wel of niet moesten worden opgenomen en dan hadden we daar een discussie over. Zo bouw je min of meer samen aan een voorstelling en het resultaat communiceert inderdaad ook wat je wil communiceren. Dan gaan dramaturgie en regie samen op.

B Proces/werkwijze***Zou je het werkproces van 'Spunk' willen beschrijven?***

De eerste gesprekken die Nora en ik hebben gevoerd gingen over mogelijkheden om het danserslichaam te deconditioneren. Nora heeft al een aantal voorstellingen gemaakt en het was haar opgevallen dat dansers, zodra ze op het podium staan direct op een bepaalde manier gaan bewegen waardoor het eruit ziet als dans. Dit is natuurlijk het gevolg van opleiding en het beheersen van een bepaalde techniek, maar dat staat haar in de weg bij het zoeken naar de specifieke bewegingen die nodig zijn om uit te drukken wat ze zoekt. Zij wilde een nieuwe betekenis geven aan het danserslichaam op het podium. Onze gesprekken gingen over de aanwezigheid en de afwezigheid van het lichaam en over de betekenissen van het lichaam die bij het publiek al aanwezig zijn. Een goed teken dat onze samenwerking 'matchte' was voor mij het moment waarop ik op basis van die gesprekken de performance van Joseph Beuys met een coyote aanhaalde, die ik ooit gezien had. Zij sloeg daarop een pagina om in haar aantekeningenboekje en daar stond geschreven 'Joseph Beuys - coyote'. Dat maakte mij duidelijk dat we in elk geval een gezamenlijk referentiekader hadden, dat we ervaringen deelden over wat er allemaal gemaakt is.

Vervolgens zijn we gaan zoeken naar manieren waarop zij zelf haar eigen danserslichaam zou kunnen deconditioneren. We hebben een soort schema voor haar bedacht waarbij ze dagelijks, alleen, in de studio dingen moest doen om te deconditioneren. Zo is ze bijvoorbeeld een dag begonnen met zich helemaal klem te zuipen, waardoor ze binnen een uur dronken was en vervolgens probeerde te dansen. Die bewegingen heeft ze opgenomen en geregistreerd. De volgende dag is ze een wandeling gaan maken, achterwaarts lopend en met de ogen dicht. Daarbij was de vraag hoe die desoriëntatie haar bewegingen zouden kunnen beïnvloeden. Ze heeft een dag gewerkt in de studio in de aanwezigheid van een hond, om te zien welke bewegingen zij van dat hondenlichaam zou kunnen afleiden. Een hondenlichaam is niet in staat zich via beweging uit te drukken en beweegt alleen wanneer dat functioneel is. Zo heeft ze gedurende 14 dagen ervaringen opgebouwd. Uit die ervaringen hebben we een aantal taken voor

de dansers gedestilleerd en vervolgens is zij samen met de dansers de studio ingegaan om via die taken materiaal te ontwikkelen. Daarna hebben we vanuit dat materiaal het stuk gebouwd en bij dat bouwen hebben we heel vaak gesproken over wat een beweging nu eigenlijk laat zien, over bewegingen die te decoratief zijn, over bewegingen die teveel een bevestiging zijn van de opvatting dat dans mooi is. Wat betekent afwezigheid van een lichaam? Wanneer geef je het publiek ruimte om betekenis te geven aan wat zij zelf onder lichamelijke verstaan? Via die dialoog kwamen we op een gegeven moment tot beelden en scènes en dat is uiteindelijk de voorstelling geworden.

Wat versta je onder 'de afwezigheid van het lichaam'?

Nora heeft een scène bedacht waar een danser heel demonstratief het podium verlaat en buiten het gezichtsveld hoorbaar doordanst. Het publiek kan op basis van de geluiden reconstrueren wat voor bewegingen er worden gemaakt en hoe er gedanst wordt. Op hetzelfde moment is een andere danser onder een deken gekropen en danst daar verder. Die twee beelden en de auditieve signalen moet de toeschouwer combineren en daar zelf betekenis aan geven. In die scène is er eigenlijk geen lichaam aanwezig. Kort daarop volgt een scène waarin de lichamen juist heel duidelijk aanwezig zijn en de dansers keiharde stampdans-bewegingen maken, die zodanig binnen komen bij de toeschouwer dat die in zijn eigen lichamelijke wordt aangesproken. Ook de publiekstelling was op die lichamelijke ervaring gericht. Het publiek zat in twee rijen midden in de ruimte en per rij verschilde de blikrichting, zoals in een trein. Het publiek zat tussen de twee dansers, die elk aan een kant van de rij dansten. Het publiek moest als het ware in beweging komen om alles te kunnen zien en moest zich deels op basis van het gehoor een eigen beeld van de voorstelling vormen, een eigen voorstelling maken.

Hoe verloopt de montage van beelden en scènes, hoe maak je daar een samenhangende choreografie van?

We hebben verschillende lijnen in het stuk benoemd, waaraan die beelden en scènes gekoppeld kunnen worden. Zo hebben we gesproken over de lijn van aanwezigheid en afwezigheid en de noodzaak van contrasterende scènes om dat gegeven duidelijk te maken. We hebben gekeken naar dynamiek en energie, hoe een voorstelling start en hoe een voorstelling eindigt. Een voorbeeld, er was een scène gemaakt waarbij de beide dansers in cirkels rennen. Nora dacht erover die scène op driekwart van de voorstelling te plaatsen, terwijl ik voorstelde om de voorstelling daarmee te beginnen. Naar mijn idee werd door die scène de ruimte en het publiek opgeladen, ook bijna letterlijk door de wrijving die ontstond tussen de rennende dansers en de vloer. Het publiek komt binnen in die energie, neemt die energie over en dat zal helpen om te gaan kijken naar de voorstelling. Als je de voorstelling zou beginnen met één van de afwezigheids scènes ontstaat er mogelijk minder openheid bij het publiek om erin mee te gaan. We hebben de verschillende volgordes uitgeprobeerd met publiek erbij, mijn voorstel bleek te werken en dat heeft Nora ook gehandhaafd. Er moet in het begin van een voorstelling energie zijn en er moet aan het eind energie zijn. Daartussenin moet iets gebeuren met die energie: toename, afname, wegebben van energie, weer opladen van energie. Dat is een lijn waar we aan gewerkt hebben. We hebben aan een lijn van puur lichamelijke aanwezigheid gewerkt, waarbij het gaat om kracht of inspanningen van het lichaam die ook voor het publiek ervaarbaar zouden zijn. We hebben gesproken over de lijn van de geluiden die het lichaam produceert in die ruimte. Ook door geluiden kun je heel anders naar het lichaam kijken. Of je nu blote voeten op een vloer hoort of het schuiven van een voet of een lichaam dat heel hard tegen een wand weerkaatst waarbij je echt vlees en botten hoort botsen; dat doet iets met het publiek. Dan zijn mensen ook in staat om zich min of meer te identificeren met dat lichaam en ook eigen lichamelijke gewaarwordingen te herkennen. Tenslotte hebben we ook gekeken naar een visuele lijn: wanneer is iets echt zichtbaar en wanneer niet. We hebben die lijnen echt in schema's getekend: de geluiden, de beelden, de objecten, de lichamen.

Hoe keken jullie naar de combinatie van verschillende lijnen?

We zijn gaan kijken naar momenten waar de dingen elkaar raken en of dat goed zou zijn of niet. Waar moeten scènes worden opgeschoven zodát ze elkaar gaan raken, waar mogen ze overlappen en waar niet? Zo teken je ook verticale lijnen af, wat leidt tot een soort climaxen zou je kunnen zeggen. Er was niet een structuur van één climax, maar van een aaneenschakeling van een aantal climaxen.

Werkt zo'n schema niet belemmerend?

Juist niet. Het is een houvast in het maakproces, het is geen doel op zich. Ik denk dat we dat schema zo'n drie weken voor de première gemaakt hebben. Het geeft even structuur aan de onderlinge communicatie. Als je eenmaal hebt ervaren dat het werkt en de dingen op hun plaats vallen, heb je dat daarna ook niet meer nodig. In die laatste weken weet je waar je naar zoekt, je weet ook waarom je iets hebt afgekeurd, verworpen of waarom je er erg enthousiast over iets was.

Hoe vaak was je aanwezig bij de repetities?

Gemiddeld twee keer per week. Je moet er niet elke dag willen zijn, want de choreograaf en dansers hebben ook hun eigen proces. Het is ook niet goed om elke dag te reflecteren, er moet ruimte zijn om uit te proberen en dingen te laten mislukken.

Was er in de fase van het bouwen van de choreografie meer contact?

Buiten de repetities om had ik minstens één keer per week een gesprek met Nora, wat ik erg heb gewaardeerd. Het is goed om discussies te hebben met dansers erbij maar het is ook heel goed om naast dat proces aparte gesprekken te hebben met de choreograaf. Ik sprak met Nora over het verloop van het proces: gebeurt er wat je wil dat er gebeurt, waar niet en wat kunnen we doen om het bij te sturen? Verder stuurde zij mij dagelijks per mail een verslag en daar reageerde ik op met suggesties en adviezen.

Als dramaturg heb je in dit proces duidelijk een creërende bijdrage gehad.

Ja, maar mijn werk staat wel in dienst van wat Nora wilde onderzoeken. Ik moet als dramaturg enthousiast kunnen zijn over wat iemand wil, dat heb ik wel nodig, maar ik hoef het niet per definitie eens te zijn met het wereldbeeld van de choreograaf om dramaturgisch van dienst te kunnen zijn. Maar er moet wel een connectie zijn.

C Uitspraken over dramaturgie***Kun je beschrijven wat voor jou dramaturgie is, terugkijkend naar de verschillen in samenwerking met Krisztina de Châtel en Nora Heilmann?***

Dramaturgie is voor mij het leveren van een actieve bijdrage die helemaal ondersteunend is aan wat de choreograaf wil, waarbij het uiteindelijke resultaat van de voorstelling ook te herleiden is naar het dramaturgisch onderzoek dat daaraan vooraf is gegaan. Zonder dat ik op de stoel zit van de beslisser, dat blijft de regisseur of choreograaf.

Bij Krisztina werd er niet gereflecteerd op het concept. De gesprekken gingen steeds over de tafel of het kostuum, het object waar een beweging vandaan kwam. Ik vind het heel lastig wanneer Krisztina dan zegt dat die voorstelling over macht en onmacht in de wereld gaat. Wat mij betreft gaat die voorstelling over kostuums en hun invloed op beweging. Dat mensen daarin dan iets

kunnen zien over macht of onmacht, dat kan, maar zo hebben we hem niet gemaakt. Bij Nora was dat heel anders. Onze zoektocht was gebaseerd op een concept en we zochten steeds naar bewegingen of composities die dat idee zouden kunnen communiceren.

Dus dramaturgie draait wat jou betreft om het concept, wat je vervolgens in het maakproces tot uitwerking brengt.

Ja. Ik vind dat dramaturgie volkomen ondersteunend is aan het idee dat gecommuniceerd wil worden. Dat is voor mij niets anders dan een schilder die een schilderij maakt en ook ideeën moet hebben over wat hij wil maken. Dat kan nog wel veranderen als je daadwerkelijk aan het maken bent, elk proces heeft haar eigen weerstanden. Maar je moet het wel blijven afmeten aan wat je wilde meedelen, aan welke uitspraak je wilde doen. Dat is iets heel anders dan via een kostuum tot een bepaalde beweging komen, tenzij de werking van dat kostuum het uitgangspunt is. Achteraf gezien hadden we bij 'Obscura' voor dat laatste moeten kiezen en daarbij een dramaturgisch ondersteunend onderzoek kunnen verrichten. Nu bleef de dramaturgie gericht op macht en onmacht in de wereld, terwijl het bewegingsmateriaal ondertussen vanuit een heel ander gegeven werd ontwikkeld. Dan wordt een voorstelling ook onduidelijk, die communiceert dan niet echt de intentie.

Speelt je achtergrond als kunsthistoricus een rol in je benadering van dramaturgie?

Heel erg. Ik ben als mentor betrokken bij de individuele processen van studenten aan de Theaterschool en bij Dasarts. Eén van mijn drijfveren daarvoor is het enorme verschil tussen het dansonderwijs, dat ik al een tijd volg en ken, en het beeldende kunstonderwijs. Het belangrijkste verschil is de conceptbenadering. In de beeldende kunst is het heel vanzelfsprekend dat iets begint met een idee - niet met een idee over compositie of over techniek of constructie, maar een idee over wat je wilt communiceren. In het beeldende kunstonderwijs dat ik ken is veel aandacht voor conceptontwikkeling. Mentoren helpen je bij het ontwikkelen van een concept, reflecteren daarop en denken mee over de keuze van de middelen die bij dat concept passen. Bij dans zie ik vaak gebeuren dat mensen vertrekken vanuit de middelen; ze willen met video werken, of iets doen met muziek en dans. Maar waarom en wat is het achterliggende idee dan? Ik zie dat vaak ook in voorstellingen terug; het gaat over de middelen, maar ook weer niet zodanig dat die middelen echt uitgangspunt van de voorstelling zijn. Er is iets gekozen zonder dat daar naar mijn idee een geestelijke wereld achter zit. Ik vind wel dat kunst dat hoort te doen. Dans is voor mij kunst en ik vind dat kunst ideeën of emoties hoort te communiceren. Het gaat er niet om te tonen dat je met bepaalde middelen kunt omgaan. Ik ben heel blij dat ik binnen het onderwijs nu duidelijk kan maken dat het denken in concepten in het dansonderwijs nog heel erg in de kinderschoenen staat, dat er mentoren moeten zijn die studenten helpen bij het ontwikkelen van een concept. Ik heb een werkwijze ontwikkeld die ik 'dramaturgical interrogation' heb genoemd, wat behelst dat je iemand helemaal doorvraagt tot op het bot: waar heb je het over, wat wil je maken, ga je iets maken voor 50 mensen in een zaaltje hier om de hoek of voor 600 mensen in het Muziektheater? De omvang van je publiek is van invloed op wat je doet, op welke keuzes je maakt.

Hoe verhoudt het denken in concepten zich tot wat je 'intuïtief kunstenaarsschap' zou kunnen noemen?

Vaak wordt gedacht dat concept en intuïtie elkaar uitsluiten. Het tegendeel is het geval, intuïtie is een onderdeel van het concept. Je moet als kunstenaar oog hebben voor je eigen intuïtie. Mentoren moeten daarin ondersteunend zijn, juist ook door rationele vragen te stellen. Als het antwoord niet in woorden onder te brengen is dan zijn er nog wel andere manieren om dat duidelijk te maken, bijvoorbeeld via beeldmateriaal, muziek, iets voordoen. Er zijn heel veel manieren waarop een dramaturg en een maker daarover met elkaar in contact kunnen blijven:

samen muziek luisteren, films bekijken, boeken bespreken, noem maar op. Ik vind het dan wel de taak van een dramaturg om vervolgens daaruit een soort idee te destilleren, niet zozeer gericht op het programmaboekje als wel gericht op de samenwerking met elkaar. Iets waarover je kunt communiceren en waaraan je kunt refereren.

D Dansdramaturgie

Hoe communiceer je als dramaturg met een choreograaf over dans? Welk vocabulaire gebruik je?

In de geschiedenis van dans zijn er veel ontwikkelingen en definities van dans aan te wijzen. Eén ding is in al die definities en herdefiniëringen altijd overeind gebleven: het lichaam. Uitspraken over tijd en ruimte tref je ook aan binnen theater en beeldende kunst, maar dans gaat altijd over het lichaam. Er zijn woorden om te praten over de betekenis van het lichaam in die context. Wat wil het lichaam representeren bijvoorbeeld, wat vertegenwoordigt het lichaam waarnaar je kijkt; is dat vergelijkbaar met een lichaam op een schilderij of is dat lichaam vooral in het hier-en-nu aanwezig, een lichaam van vlees en bloed? Wil je als choreograaf iets doen met de mogelijke betekenissen die het lichaam in de loop der geschiedenis heeft verzameld, betekenissen zoals het onschuldige lichaam, het vervallen lichaam, het kunstmatige lichaam, het zieke lichaam, het virtuoze lichaam? Wat zou je daar dan mee willen doen? Dat zijn vragen en onderwerpen die wat mij betreft in de eerste besprekingen centraal staan. Wat voor lichamen staan in jouw voorstelling überhaupt op het podium? Zelfs als een choreograaf zegt dat het om de persoonlijkheid of authenticiteit van de dansers gaat, bestaat nog steeds de vraag wat die choreograaf nu eigenlijk wil zien. Want die dansers op het podium zijn wel altijd lichamen in een theatrale constructie. Je moet je bewust zijn daarvan. Ik vind dat er op dat gebied nog al eens vreemde uitspraken worden gedaan; dan spreekt een choreograaf bijvoorbeeld over een 'echt' of 'authentiek' lichaam. Dat vind ik uiterst merkwaardig gezien de context waarbinnen gewerkt wordt.

Dat bestaat niet, een authentiek lichaam?

Nee, zeker niet in een theatrale constructie. Het gaat altijd om waarnemingen van lichamen. Als jij wilt dat ik als toeschouwer iets waarneem aan het lichaam van de danser die jij choreografeert, moet je heel goed nadenken over wat je wilt dat ik waarneem en moet je je voorstelling ook zo maken dat ik dat ga waarnemen. Je moet mijn waarneming op een bepaalde manier manipuleren. Dat soort aspecten zijn wat mij betreft allemaal onderdelen van dramaturgie. Daarnaast kun je spreken over het lichaam in de ruimte, ook daar is vocabulaire voor, over de dynamiek van beweging van dat lichaam, over waar een lichaam spanning vasthoudt en loslaat, waar een lichaam samenvalt met de rol die het moet vervullen of juist de functie van object nadert en abstract wordt. Dat zijn allemaal dingen die onderwerp van gesprek kunnen zijn. Vervolgens kom je in de fase van compositie, structurering en montage terecht.

Spreek je in die fase over een verloop of een verhaal, als middel om over die montage te spreken?

Ik spreek liever over een dramaturgische lijn. Daar zijn geen wetten voor, maar als dramaturg kan ik wel opties aandragen. In de Westerse geschiedenis domineert natuurlijk een bepaalde dramaturgie: de Hollywooddramaturgie, de Shakespeareaanse dramaturgie. Er is een conflict en dat wordt uitgewerkt via een inleiding, een climax en een epiloog. Er zijn natuurlijk ook andere vormen van dramaturgie. De oosterse dramaturgie werkt vaak helemaal niet vanuit het idee van een climax, die werkt misschien met een schakeling van honderden kleine climaxen. Nora was erg geïnteresseerd in die oosterse dramaturgie. Op basis van wat de choreograaf wil zoeken we daar een dramaturgie, een lijn bij. Soms tekenen we het uit: moet het een stuk worden dat kabbelt

als een rivier of moet het een stuk zijn waarin op een gegeven moment echt het huis instort, bij wijze van spreken.

Je sprak net over vocabulaire voor het lichaam in de ruimte. Waar doel je dan op?

Daarmee bedoel ik choreografisch vocabulaire, de woorden die je gebruikt om de compositie te benoemen. Wil je een beweging dicht bij het publiek laten uitvoeren of veraf, horizontaal of verticaal, hoog of laag? De diagonaal speelt vaak een belangrijke rol omdat die erg dynamisch is. De grondpatronen zijn natuurlijk belangrijk in een choreografie; zijn dat elementaire grondpatronen zoals cirkels of diagonale lijnen of juist diffuse of chaotische patronen? Hoe ga je om met de afbakening van de ruimte, hoe open is die ruimte, hoe werk je met die ruimte? Is de theatrale constructie ook onderdeel van je stuk? Wil je het publiek meevoeren naar een andere werkelijkheid of gaat het over déze werkelijkheid, nu, met zijn allen, hier?

Wordt jouw vocabulaire ook gevoed door je achtergrond in beeldende kunst?

Zeker. Daarnaast is er op een opleiding als de School voor Nieuwe Dansontwikkeling, waar Nora heeft gestudeerd, veel aandacht voor beeldende kunst en filosofie, dus dat repertoire van woorden is er al. Bij mensen die van de Rotterdamse Dansacademie komen is dat veel minder het geval naar mijn idee, die opleiding heeft een meer traditionele opvatting over choreografie. Ook Krisztina de Châtel heeft eigenlijk een traditionele opvatting over het maken van een choreografie, terwijl zij toch al lang met beeldend kunstenaars werkt. Van een andere kant vind ik het ook heel aandoenlijk als Nora ineens over 'plie' praat; dat soort kennis van bijna traditionele termen uit de moderne dans zit er blijkbaar ook in. Het is goed, denk ik, om een groot arsenaal aan woorden te hebben.

Had jij inspiratiebronnen voor je eigen ontwikkeling als dramaturg?

Raimund Hoghe was voor mij heel belangrijk maar ook Tilman Raabke, die als dramaturg vaak heeft gewerkt met Jossi Wieler, bij de Münchner Kammerspiele. Ik had het voorrecht enkele inspirerende gesprekken met hem te hebben. Raabke vertelde mij eens, ik kon het bijna niet geloven, dat hij met Jossi Wieler had afgesproken om 'Alkestis' van Euripides te analyseren op alle mogelijke betekenislagen die er in dat stuk zouden zitten. Ze hebben een team van 10 mensen aan het werk gezet. De één moest bijvoorbeeld het hele stuk onderzoeken op kleuren, de ander op materialen zoals hout en steen, een derde op mannelijke en vrouwelijke elementen, een vierde op macht. Vervolgens hebben ze geprobeerd om die lagen eruit te tillen, om te kijken of ze op basis van die lagen een stuk konden componeren. Dat vond ik een waanzinnig goede manier om iets te benaderen. Dat heeft me wel geïnspireerd om met Nora ook die verschillende lagen op te zoeken; om bijvoorbeeld naast dat wat zichtbaar is ook aandacht te geven aan wat hoorbaar of ruikbaar is. Soms kun je datgene wat je zoekt beter zeggen met geluiden dan met beweging. Dat bleek bij Nora ook zo te zijn. Dus ik vind het wel de moeite waard om die lijnen heel goed te onderzoeken.

Ik vind het ook belangrijk om veel uit te proberen. Ik werk graag met mensen die dat echt tot aan de première durven te doen. Pina Bausch gooide op de middag van de première het hele stuk nog om; dat vond ik geweldig. 's Avonds bleek dat ze gelijk had, terwijl iedereen natuurlijk woest op haar was. Maar het stuk was ineens wat het moest zijn. Dat vind ik wel heel knap.

Hoe verhoudt het werken als dramaturg zich tot het schrijven over dans?

Het werken als dramaturg geeft mij inspiratie bij het schrijven en leert me om opnieuw te kijken naar het werk van anderen. Ik schrijf in principe niet over de choreografen met wie ik werk; ik heb dan geen afstand meer. Omgekeerd helpt het schrijven mij bij de dramaturgie. Maar lezen helpt daarbij ook, en veel zien.

Veel lezen en zien over dans of juist ook over andere onderwerpen?

Dans, beeldende kunst, filosofie, noem maar op. Het stoort mij hevig wanneer ik merk dat er een gebrek aan kennis van geschiedenis is, kennis van wat er bijvoorbeeld met betrekking tot het lichaam is gebeurd in performances in de beeldende kunst. Je moet daar kennis van hebben als dramaturg, zeker als maker, en niet het wiel opnieuw gaan uitvinden. Het is juist een traditie waarin je je kunt plaatsen als je dat wilt. Je moet je ervan bewust zijn dat door die performances ook het publiek geleerd heeft om op een andere manier naar het lichaam te kijken. Kijk naar wat de architectuur ons heeft geleerd over kijken, maat en verhoudingen. Dat je dat niet zou gebruiken terwijl je in de ruimte aan het componeren bent, vind ik onvoorstelbaar. Over het lichaam in de ruimte zijn ook binnen de filosofie uitspraken gedaan. Mensen als Deleuze en Baudrillard hebben veel geschreven over het lichaam en de waarneming van lichamelijkeheid. Het zou raar zijn wanneer daar in het dansonderwijs geen aandacht voor zou zijn. En dramaturgen vind ik bij uitstek de mensen die makers daarmee moeten confronteren.

Ik vind het jammer wanneer mensen oogkleppen dragen. Ik schrik van een opmerking als 'wij houden ons bezig met conceptuele dans dus we gaan niet naar Het Nationale Ballet'. Alsof je daar niet ook heel veel kunt leren over ruimte of over de representatie van het lichaam. Je mag volgens mij niets uitsluiten. Je moet je natuurlijk wel kunnen inperken in een proces, maar je je mag je voor je eigen oriëntatie niet afzonderen van de wereld, vind ik.

Zie je verschillen tussen (tekst)toneeldramaturgie en dansdramaturgie?

In dans wordt ook steeds meer met tekst gewerkt. Daarom is het niet zo makkelijk een onderscheid te maken. Het lijkt alsof tekst meer houvast biedt bij het monteren van scènes en het bouwen van een verhaal, maar ik ervaar het zelf zo niet. Het werken met beweging en de opeenvolging van bewegingsmateriaal is mijns inziens vergelijkbaar. Zelfs met abstracte beelden kun je iets doen wat je 'tekst' kan noemen. Er zijn films zonder tekst gemaakt die absoluut verhalen vertellen. Het teksttheater kent al langer het begrip dramaturgie en dat had tot een bepaalde periode in de toneelgeschiedenis een bepaalde inhoud, maar ik denk dat het begrip dramaturgie sinds de uitvinding van het montage-theater is veranderd, zowel binnen dans als theater. Dramaturgie binnen het montage-theater gaat meer over het bieden van ondersteuning aan de maker bij wat hij aan het doen is, minder over het je bezighouden met een verhaal of structuur. De voorstellingen zelf verschillen al bijna niet meer; is 'Sonic Boom' nou een dansvoorstelling of een theateervoorstelling; is Jan Fabre theater of dans? Kijk naar Ivo van Hove, die benadert de tekst vanuit een choreografische mentaliteit. Dat zie je aan de muzikaliteit van de compositie, de dynamiek, de energiebouw, het werken met thema's. Dat geldt vooral voor de stukken die hij bij het Zuidelijk Toneel in Eindhoven maakte. 'India Song' van Marguerite Duras had voor mij de werking van een Jan Fabre of een Wim Vandekeybus voorstelling; door de wijze van compositie, de muzikaliteit, de visualiteit, de zinnelijkheid ook.

Zijn er veel dansdramaturgen in Nederland?

Niet zoveel, maar er komen er steeds meer. Er is ook veel behoefte aan. Dans is geëmancipeerd vanuit een vaststaand idee over wat een choreografie is naar een autonome theatervorm. Choreografen zijn momenteel meer gericht op dat wat ze willen zeggen dan op het maken van mooie bewegingen. Dat vergt meer van makers en ze hebben iemand nodig om daarover te kunnen praten. De vraag naar dramaturgen heeft ook te maken met het moment in geschiedenis. Soms is het belangrijk om te vragen wat kunst is, wat dans is en dus wat dramaturgie is. Op andere momenten is het meer van belang om gewoon aan de slag te gaan. Op dit moment overheerst in de dans de vragende dramaturgie: wat is dans? Jonge choreografen willen niet zomaar verder gaan op een bekend spoor, op een vanzelfsprekende opvatting over dans. De beeldende kunst kende ook zo'n fase van zelfreflectie, gericht op de eigen identiteit. Het hoogtepunt daarvan is al voorbij, en ook in de dans is het alweer aan het afzwakken. In België

wordt nu het debat gevoerd vanuit de gedachte: nu moet het maar eens afgelopen zijn met die conceptuele dans. Ik meen zelf nu een tendens te zien van verhalende dans, met sprookjes als inspiratiebron.

E Verhouding opleiding-praktijk

Wat komt er in jouw lessen dansdramaturgie aan de orde?

Natuurlijk het concept, daar kunnen we niet omheen. Daarnaast reflecteer ik op wat studenten mij laten zien. Het is geen theoretisch vak, het is gericht op projecten van studenten. Ik zou het ook niet willen doceren als een algemeen theorievak, ik weet zeker dat ik binnen de kortste keren met voorbeelden zou werken. Ik zou opdrachten geven zoals het doorgelopen van 'Alkestis' dat ik net beschreef: ga maar kijken hoeveel actie erin zit, wat doen mensen, hoe vaak wordt er een deur gesloten of opgezet, waarom is dat denk je, en zit daar meer achter?

Heb je bepaalde leerdoelen ten aanzien van dansdramaturgie?

Ik heb wel een doel ten aanzien van een specifieke student, maar niet ten aanzien van specifieke kennis. Ik probeer het verwerven van kennis heel direct te koppelen aan het proces van een student. Om een voorbeeld te geven: een vrouwelijke student had het idee om de klassieke Assepoester-choreografie te doen herleven met een bejaarde ballerina en een bejaarde balletdanser. Ik vond dat een mager concept. Maar goed, we hebben daar lang over gesproken en ik gaf haar verschillende opdrachten omdat ik vermoedde dat er meer mogelijk was. Op een gegeven moment kwam ze met een prachtig geschreven dialoog, over iets dat werkelijk gebeurd was tussen haar vader, haar moeder en haar zelf; het ging over seksualiteit en vergeten lichamen. Een prachtige thematiek waarvan ik dacht: dat is de eigenlijke kern. Je kunt het nog steeds over Assepoester hebben, maar dan wel met deze wetenschap. Zij vond het erg moeilijk om dat autobiografische materiaal in het project een plek te geven. Dan ontstaat daar een moment om in te gaan op het thema's als sublimatie en symbolen. Hoe kun je dat privé-scenario naar een niveau tillen waarbij het stuk de emotionele lading krijgt die het nodig heeft, zonder privé-zaken te onthullen? Zo kom je ook als docent onverwachte aspecten van dramaturgie tegen. Deze studente leert veel van dit project; als het proces zich goed ontwikkelt leert ze veel over haar eigen bronnen. Daar gaat dramaturgieles ook over. Kunstenaars moeten toegang hebben tot hun eigen bronnen en ik vind dat dramaturgie daar ook bij helpt. Je kunt wel voor Euripides kiezen, maar waarom? De specifieke redenen daarvoor moeten we op een bepaalde manier helder zien te krijgen. Misschien krijgen we het pas helder als het stuk gemaakt is, dat gebeurt heel vaak, maar we proberen daar zoveel mogelijk aan te werken.

Redenen als 'dat raakt me' of 'ik vind dat mooi' zijn dan denk ik niet voldoende.

Nee. Studenten die daarmee aankomen antwoord ik: straks komt het publiek na afloop van je voorstelling dan bij jou en zegt 'het was mooi'; wat heb je daar aan? Je wilt meer met je publiek. Het publiek hoeft je niet alle dingen terug te geven die jij erin hebt gestopt, maar je streeft er wel naar dat de verschillende dingen die door jouw stuk gebeuren in de buurt komen van wat jij er ooit mee hebt gewild. En daarover moeten we wel op de een of andere manier duidelijkheid hebben. Er zijn altijd dingen die je niet kunt voorzien maar je moet wel proberen om zoveel mogelijk te voorzien, zeker als het over emoties gaat. Wat zijn de emotionele lijnen in je voorstelling? Gaat dat over schrik, gaat dat over angst, mag dat contemplatief, meditatief zijn? Het mag alles zijn, maar wees daar zo helder mogelijk over.

Om even terug te keren naar jouw voorbeeld; hoe maak je emoties universeel? Hoe doe je dat?

Dat is een vraag waarop de kunstenaar moet antwoorden.

Dat is niet het gebied van de dramaturgie?

Nee. Dramaturgie kan daarbij wel helpen. Zeker in dit specifieke geval, waar het gaat om een docent-student relatie. Ik leer deze studente in dit geval ook iets over kunstenaarschap. Zij kan gaandeweg steeds beter meten of ze haar eigen doelen haalt. Misschien is ze zo geblokkeerd - ik zeg maar wat, louter hypothetisch - om de emotie achter het idee toe te laten in het kunstwerk, dat ze nooit tevreden zal zijn over haar kunstwerken. Dan weet ze ook hoe dat komt en dan weet ze waarom mensen die stukken als zwak zullen ervaren of wezenloos - nog steeds hypothetisch. Dat zijn belangrijke dingen om over na te denken.

Wat zou er binnen een opleiding als Theaterwetenschap op het gebied van dansdramaturgie aan de orde moeten komen, volgens jou?

Een goede dansdramaturg is zelf flink in de weer geweest met het aanboren van de eigen creativiteit. Wat mij betreft zou het heel belangrijk zijn dat er een vak is waarbij veel oefeningen worden gedaan om die creativiteit aan te breken en op te zoeken, en waar de student zijn of haar eigen bronnen aanboort. Je kunt wel in zijn algemeenheid kennis hebben van bepaalde bronnen, maar het gaat erom te ontdekken wat je eigen bronnen zijn. Je zult je eigen identiteit als dramaturg alleen maar kunnen ontleen aan jezelf, niet aan het feit dat je goed weet waar een boek staat of dat je veel naar tentoonstellingen gaat. Vanuit je eigen persoonlijkheid zul je een eigen positie als dramaturg moeten innemen. Dan gaan mensen je vragen als dramaturg. Het is goed om te ontdekken welk aspect van dramaturgie goed bij je past. Je kunt bijvoorbeeld ontdekken dat je goed bent in het ondervragen, of juist in het inspireren vanuit beelden of vanuit theorie, je kunt ontdekken dat je heel goed bent in het analyseren of in het benoemen van de iconografie of de symbolentaal van dingen. Je eigen identiteit als dramaturg ontdekken, dat lijkt me heel belangrijk.

Daarnaast moet er veel aandacht zijn voor beschouwende analyse. Veel films en theaterstukken bekijken. Beeldhouwwerken en schilderijen bekijken op dramaturgie. Dat klinkt absurd maar dat meen ik echt. Ik denk ook dat er zoiets bestaat als de dramaturgie van een tijdschrift. Al die dingen moet je analyseren. Die twee zaken lijken me de pijlers. De rest kun je met een paar readers doen. Ik zou die lessen geven aan de hand van veel discussie. Ik gaf bij de Theaterschool samen met Robert Steijn een schrijfcursus die niet zozeer gericht was op het schrijven van teksten voor een programmaboekje of een flyer, maar op het proberen woorden te vinden voor datgene wat je wil maken. Want met woorden ga je ook communiceren met je dramaturg, met je dansers. Schrijven kan daarbij helpen. Dat schrijven, dat is zo aardig aan die cursus, is natuurlijk vooral een reflectie op wie je bent. Die teksten gaan gedurende het verloop van die cursus steeds meer over vragen als wie ben ik als maker, waar wil ik staan, waar wil ik staan in de traditie, wat zijn dingen die me bezig houden en hoe zoek ik naar een manier om dat op het podium te krijgen? Dat soort concrete praktijkgerichte oefeningen lijkt me belangrijk, ook voor een vak als dansdramaturgie. Wie ben je, wat wil je, welke plek wil je innemen als dramaturg? Hoe boor je je eigen creativiteit aan, hoe zoek je je eigen specifieke talent daarin? Soms staat er bij een naam op een flyer of programmaboekje 'dramaturgie' vermeld, maar als ik dan doorvraag over de activiteiten van de betreffende dramaturg, vind ik het helemaal geen dramaturgie. Dat is dan meer een soort adviseur die af en toe komt kijken en zegt, nou ik vind er dit en dit van, dat vind ik niet voldoende. Je moet ook iets geven, je moet iets inbrengen. Ik denk dat er voor studenten dansdramaturgie veel werk is - als ze maar inspiratie en creativiteit kunnen bieden. Dat is wel echt belangrijk.

*Gabriel Smeets in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)
Amsterdam, december 2004*