

Over dramaturgie

Een gesprek met Paul van Ewijk

Paul van Ewijk studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam en is sindsdien werkzaam in de musical, in verschillende functies. Hij geeft dramaturgieles en musicalgeschiedenis op de Frank Sanders' Akademie voor Musicaltheater. Hij geeft daarnaast les bij andere opleidingen en regisseert veel studentenproducties. Daarnaast werkt hij regelmatig in het professionele circuit: als acteur, schrijver en regisseur. Bij de ontwikkeling van musicalteksten fungeert hij vaak als dramaturg. Een gesprek over de dramaturgie van musical.

A Beschrijving loopbaan & werkzaamheden

Wat zijn op dit moment je werkzaamheden?

Ik geef bij drie instellingen dramaturgieles en musicalgeschiedenis: bij de Frank Sanders' Akademie voor Musicaltheater, bij de musicalafdeling van de Fontys Dansacademie in Tilburg en bij het Brabants conservatorium. Binnen de opleidingen regisseer ik ook de eindvoorstellingen van studenten. Een deel van de week geef ik les, de rest besteed ik aan andere activiteiten. Sinds ik in 1991 afstudeerde bij Theaterwetenschap in Amsterdam heb ik altijd een combinatie gezocht van werk in de praktijk en werk als schrijver, dramaturg, analyticus van musicals. Ik speel in musicals en regisseer in het professionele circuit. Wanneer ik repeteer, geef ik geen les. Bij de Frank Sanders' Akademie werken veel mensen die ook in de beroepspraktijk werkzaam zijn, daar wordt in het lesrooster rekening mee gehouden. In de voorstellingsperiode geef ik alleen in de ochtend les, want 's middag moet je alweer in de bus om naar Stadskanaal of waar dan ook af te reizen.

Je hebt regelmatig meegewerkt aan musicals van Jos Brink, toch?

Ja, ik heb veel met Jos Brink en Frank Sanders gespeeld. Aangezien Jos en Frank zelf hun producties maakten en we naast de werknemer-werkgever relatie ook een privé-vriendschap hebben, ben ik vrijwel altijd ook als dramaturg bij de voorstellingen betrokken geweest. We voerden veel gesprekken over hoe we de dingen zouden aanpakken. Vaak zaten we tot diep in de nacht oplossingen te bedenken over hoe een voorstelling beter zou kunnen worden.

Begeef jij je bewust in het gebied van de Nederlandse, nieuw geschreven musicals?

Ja. Wat ik het allerleukste van een maakproces vind is het uitpluizen van een voorstelling, het benoemen van waar het goed of fout zit, oplossingen bedenken, mensen aansporen om het goed te krijgen. Het eindeloos proberen, ook in regie, om dingen kloppend te krijgen. Het werken aan een goed tempo om de dipjes uit een voorstelling te halen. Het opkrikken van een voorstelling vind ik het allerleukste, dan ben ik echt een kind in de speeltuin. Daartegenover staat dat ik het heel prettig vind om af en toe te spelen, want dan ben ik alleen maar bezig met mijn eigen stukje van de taart. Ik vind het heerlijk om dan niet over praktische zaken te hoeven denken als 'wanneer zijn de kostuums klaar' en 'ik kan niet repeteren want er is een doorpas en ik moet dat nummer nog doen'. Heerlijk. Maar als ik dat twee of drie keer heb gedaan gaat het kriebelen en wil ik toch weer als een soort marionetspeler alles en iedereen in handen hebben, bij wijze van spreken.

Heb je wel eens louter als dramaturg aan een musical gewerkt?

Nee. Op dit moment werk ik aan de musical 'Wat zien ik?', naar een boek van Albert Mol. Als regisseur van de productie hou ik me in dit stadium (de maanden voordat de repetities beginnen) vooral bezig met de dramaturgie van het stuk. Frans Mulder en Allard Blom zijn in eerste instantie

de schrijvers, ik ben in eerste instantie de dramaturg. Dat wil niet zeggen dat als een scène niet goed is en ik een idee heb over het precieze verloop van die scène, dat ik dat niet kan schrijven. We vormen een collectief. Maar in principe schrijven zij en ben ik erbij betrokken om het op de rails te houden en ervoor te zorgen dat het geheel binnen het staketsel blijft dat we bedacht hebben. Meestal is mijn werk aan een musical echter een door elkaar lopen van functies geweest: speler, regieassistent - daar ben ik tijdens mijn opleiding mee begonnen - regie, dramaturgie.

Was je tijdens je opleiding al geïnteresseerd in musical?

Toen wist ik inderdaad al dat dat mijn voorland zou worden, dat ik dat zou willen. Ik zag mijn eerste musical toen ik elf was en het was liefde op het eerste gezicht. Ik viel voor musical omdat er zo veel te zien en te beleven is; je kunt je er heerlijk in onderdompelen. Naarmate ik meer musicals zag, kon ik steeds beter zien hoe al die verschillende disciplines - niet alleen zang, spel en dans, maar ook de regie, decor en lichtontwerp - hun eigen bijdrage leveren aan een voorstelling. Ik vond het leuk om te doorgronden hoe al die dingen op elkaar inwerken. Ik kreeg ook steeds meer het gevoel dat de musical een genre is die in mijn koker paste.

Toen ik in 1991 afstudeerde was er binnen de opleiding geen aandacht voor musical. De musicalcultuur in Nederland is sowieso een beetje wankel. De laatste jaren komt er wel enige structuur in, maar in die tijd moest het nog echt op gang komen. We hadden 'Cats' gehad, 'Les Misérables' was net in première gegaan. Maar de wetenschappelijk medewerkers hadden er op dat moment totaal geen oog voor. Ik ben afgestudeerd met een analyse van een Amerikaanse en Engelse musical. Ik ben vanuit wetenschappelijk oogpunt heel goed begeleid, maar op inhoudelijk gebied was mijn begeleidster totaal onwetend.

B Proces/werkwijze

Kun je een werkproces van een musical beschrijven waar je in belangrijke mate ook als dramaturg aan hebt meegewerkt?

Bij de laatste grote musicals van Jos en Frank raakte ik geleidelijk steeds meer bij de dramaturgie betrokken. Ik ben daar heel voorzichtig mee begonnen bij 'Max Havelaar', een adaptatie van het boek van Multatuli. Daarna volgde 'Zzinderella', waar het klassieke sprookje werd opgefrist door het te vermengen met een moderne versie ervan. Daar hebben we lang gepraat over de structuur; op het eind van die musical moesten die twee sprookjes in elkaar vallen, en het was heel lastig om dat goed voor elkaar te krijgen. Daarna is Frank gestopt, die heeft zich toen op de musicalopleiding gericht. In 2002 hebben we 'Sonneveld' gemaakt, over het leven van Wim Sonneveld, en daar heb ik met Jos veel aan geschaafd en veranderd.

Hoe lang werk je gemiddeld aan een musical?

Ongeveer anderhalf jaar, van idee naar uiteindelijke voorstelling. Het idee voor 'Sonneveld' ontstond tijdens een tournee van een cabaretvoorstelling die ik met Jos deed. We waren in Sittard, Toon Hermans was net overleden en we vonden dat we hem in de voorstelling moesten herdenken. We raakten in gesprek over de grote drie van het cabaret: Wim Kan, Toon Hermans en Wim Sonneveld. Jos heeft altijd al een ongelooflijke affiniteit met Sonneveld gehad. Al pratend ontstond het idee van een musical over Sonneveld. Goede ideeën herken je altijd: dan gaat het borrelen, het idee gaat niet meer uit je hoofd. Het moment was ook goed: Sonneveld is 58 geworden, Jos was toen tegen de 60 dus dat kon nog net. Dan komt het proces op gang. Je bedenkt een werktitel, bedenkt hoe het idee verder ingekleurd gaat worden. Jos en Frank gingen vaak naar Londen om voorstellingen te kijken en zich te laten inspireren; overdag werd er dan aan de scènelijst gewerkt. De rolverdeling is heel stipt: Jos schrijft. Jos zei heel vaak: ik schrijf en Frank zoekt. Wanneer Jos met een stuk of scène komt roep je in eerste instantie dat het goed is; in tweede instantie maak je opmerkingen over wat je nog mist, stel je vragen over het verloop van overgangen en dergelijke.

Wat was jouw rol in de samenwerking? Reageerde je op teksten van Jos? Deed je onderzoek?

Beide. Natuurlijk doe je research, zeker wanneer je een bron tot je beschikking hebt zoals het boek van Multatuli of biografieën over Sonneveld. Je hebt wel wat artistieke vrijheid, maar het moet ook een beetje kloppen; je moet er wel voor zorgen dat die grens niet overschreden wordt. Daartoe kijk je vaak terug, lees je veel en kijk je ook naar het milieu uit die tijd; lees je niet alleen over Sonneveld maar ook over hoe het cabaretleven in die periode functioneerde. Sonneveld kwam tijdens zijn leven niet openlijk uit voor zijn homoseksualiteit; hoe verliep de ontwikkeling van de homoseksualiteit in die periode? Had hij een voortrekkersfunctie kunnen vervullen of wilde hij dat gewoon niet? Was het redelijk open en doorzichtig in Nederland of nog niet? Soms verwerk je dat aanvullende materiaal, sommige dingen gooi je eruit. Voor het verhaal moet je een aantal keuzes maken. In het geval van Sonneveld heb je een leven tot je beschikking en moet je kijken hoe je dat het beste kan indelen. Je moet een keuze maken voor het vertelperspectief - begin je bij zijn dood en ga je in omgekeerde chronologie terug naar zijn geboorte bij wijze van spreken, of begin je heel klassiek bij zijn geboorte en is de finale zijn dood. Voer je hem op het toneel op? Je kunt ook een stuk maken over iemand die er zelf niet eens is, maar die via personages die voortdurend over hem praten tot leven komt. Alles is mogelijk in principe.

Nadat die keuzes gemaakt zijn schrijft Jos een synopsis waarin kort de inhoud van de voorstelling wordt beschreven. Dan komt de scènelijst: hoe krijgt de inhoud vorm in de voorstelling? Hoe wordt de verhaallijn, hoofd- en subplot verdeeld over de voorstelling? De scènelijst is een beschrijving van wat er in de afzonderlijke scènes gebeurt: 'scène 1: Sonneveld in het ziekenhuis, hij heeft net zijn hartaanval gehad. Conny Stuart komt binnen om te kijken hoe het met hem is, zijn minnaar komt binnen, zijn vriend komt binnen'. Dat soort zaken. Dat wordt schematisch in elkaar gezet, soms wordt ook al de inhoud van een lied benoemd. Vroeger maakte Frank altijd de aantekeningen en liep Jos te praten. Jos riep dan soms al hele rijmzinnen voor een liedje. Zo maak je een scènelijst. Bij sommige voorstellingen is die redelijk eenvoudig. Jos en Frank maakten vaak hele dwingende, uitgebreide scènelijsten, waar zelfs het verloop van de changements al in was beschreven. Aan de hand van de scènelijst wordt de eerste versie van het script geschreven. Dan gaan personages voor het eerst echt praten en worden dialogen en liedjes ingevuld. Dat gaat dan door de molen bij Frank en bij mij. We maken aantekeningen, zoeken oplossingen. Jos zelf durft het dan na een tijd weer te lezen, die is daar heel traag in. Dan komt versie twee, zelfde procedure, dan versie drie. Dat is een proces van ongeveer anderhalf jaar, af en toe ligt het ook even stil. Ondertussen wordt het productioneel besproken met ontwerpers, je bekijkt offertes van decorateliërs, je gaat mensen voorzichtig in dienst nemen. Op basis van de scènelijst weet je welke rollen er zijn en kan je ongeveer inschatten hoe groot een rol wordt en of je dus eersteplans of tweedeplans acteurs voor een rol moet vragen en hoe groot het ensemble is. Dat wordt dan weer begroot.

Worden muziek en verhaal tegelijkertijd ontwikkeld?

Dat grijpt op elkaar in en gaat dus meestal gelijk op. Wat betreft de muziek houd je altijd een aantal regels in je achterhoofd: je moet een opening hebben, je moet een pauzefinale hebben - sinds de soap heet dat cliffhanger - waardoor de mensen na de pauze weer terug willen komen. Wat dat betreft geldt voor toneel en musical hetzelfde. Alleen kun je in een toneelstuk mensen drie uur laten praten in een huiskamer; bij musical heb je met een veel grotere afwisseling te maken. Het kan heel goed zijn dat een scène veel te lang is, dat je naar een zangnummer moet toewerken. In Amerika bestaan er eindeloos veel wetten over hoe de nummers verdeeld moeten zijn over een voorstelling. Je kunt niet zes solo's achter elkaar hebben, dat is buitengewoon vervelend voor het publiek. Dus het kan voorkomen dat je van een heel dramatisch moment naar een groot ensemblenummer toe moet, omdat er lucht in de voorstelling moet komen. Dan moet je heel veel kunst- en vliegwerk uithalen om dat voor elkaar te krijgen.

Er moet dan een reden zijn waarom dat ensemble het toneel opkomt.

En er moet een reden voor vreugde zijn. Dan maak je bijvoorbeeld van een liefdesduet een heel vrolijke uiting van liefde. Er zijn altijd kunstgrepen voor te bedenken, maar daar moet wel over nagedacht worden. Anders word je genadeloos afgestraft en ziet iedereen dat een nummer erin zit omwille van het nummer, dat het niet gevoed wordt door het verhaal. Dat soort wetmatigheden bespreek ik ook in mijn dramaturgielessen. Ik baseer mijn lessen op de Amerikaanse bookmusical, waar het aloude principe gehanteerd wordt van liedje, gespeelde scène, dan weer een liedje. Dat is heel anders dan de Broadwayopera, gebaseerd op de opera van vroeger, die geheel van a tot z wordt doorgezongen. Daar zit een andere dramatiek in, omdat alles gezongen wordt. In een bookmusical moet je gespeelde scènes afwisselen met zang. Dat betekent dat je aan het eind van een scène naar een lied moet schrijven - het zit heel technisch in elkaar, daar moet je niet poëtisch over denken. Een scène duurt in principe een minuut of acht. Het kan een keer tien zijn, als het een heel mooie scène is twaalf, maar het uitgangspunt is acht minuten. Dus je moet van een liedje af schrijven, de scène opbouwen en na een minuut of zeven moet je de emoties al zodanig richting geven dat je weer naar een liedje kan. Er moet voor het publiek een reden zijn waarom mensen gaan zingen. Dat kan zijn omdat de emotie zo hoog zit dat de uiting van vreugde of verdriet in een lied wordt gevat; het kan ook een monologue interieur zijn waarbij je die overpeinzing op muziek kan zetten. Alles kan, maar er moet een reden voor zijn. Dat is heel ambachtelijk werk.

Was jij ook betrokken bij besprekingen over het decor of de cast?

Bij 'Sonneveld' was ik wel betrokken bij decorbesprekingen. De casting is aan de regisseur en choreograaf overgelaten, omdat ik zelf meespeelde. Om de verhoudingen in de groep niet meteen scheef te trekken heb ik niet bij de audities gezeten. Dan had ik moeten oordelen over collega's waar ik later in gelijkwaardigheid mee moet werken. Maar ik wist wel alles van het verloop van de audities. Jos zat daar wel bij, hij is natuurlijk ook schrijver en producent, dus verantwoordelijk voor het budget.

Waren er belangrijke dramaturgische discussiepunten tijdens het proces?

Ik had bonje met Jos, want het stuk was te lang. Ik wist al vóór de eerste lezing dat het stuk te lang zou zijn. Ik had er bij hem op aangedrongen een ingekorte versie te maken voordat we gingen repeteren. Jos wilde dat niet en uiteindelijk haal je dan bakzeil: hij is de baas. Bij de eerste lezing bleek natuurlijk dat het stuk veel te lang was. Jos wist het zelf ook wel maar wilde gewoon door die lezing horen wat het ritme van de voorstelling zou worden en waar de zwakke plekken zaten. Dat is een opvatting. Ik vond het onhandig. Jos is de hoofdrolspeler, op het moment dat de tekst herschreven moet worden, moet Jos uitgepland worden uit de repetities en ben je je belangrijkste acteur anderhalve week kwijt. Het is allemaal goed gekomen hoor, daar moet je ook weer niet te moeilijk over doen.

Uiteindelijk zijn we samen 's avonds buiten gaan zitten met de stopwatch en hebben we het stuk gekapt en nieuwe scènes bedacht. We hebben echt letterlijk een timetable zitten maken zoals je bij televisieprogramma's doet, gekeken hoe lang een lied of scène is en of je uiteindelijk op circa 70 minuten voor de pauze en 50 minuten na de pauze uitkomt. Dat is een handvat, je weet dat dat in de loop van de repetitie verandert. Een regisseur regisseert stiltes in en moet vrijheid hebben om dingen uit te laten spelen of te versnellen. Dat was een belangrijke fase in het proces, want toen kwam de tekst voor het eerst op goede lengte. Het gaat er dan om dat je zonder in het vlees te snijden de meest elementaire dingen selecteert en toch de balans niet verstoort. Een enorm gepuzzel. Je weet dat je moet schrappen. Soms gaat je dat aan het hart en ontstaan er heftige discussies met veel gevloek en getier. Maar het doel heiligt de middelen. We hebben heel lang gewerkt aan het einde. Daar zat een verkleding in die niet te halen was. Daar moest iets bedacht worden. Gelukkig heb je de afgelopen jaren zoveel gezien en opgeslagen dat je altijd wel iets kunt bedenken. Je kopieert niet klakkeloos - soms ook wel, onder het mom van: beter goed gejat, dan

slecht bedacht - maar dingen kunnen inspireren, je zet het naar je eigen hand.

Ik zie heel veel voorstellingen in Londen. Van de slechte voorstellingen leer je dan eigenlijk het meest. Vaak kun je daar toch iets uit halen en het bevestigt je eigen ideeën over wat goed en minder goed is. Je leert goed te analyseren. Vorige maand zag ik de musical 'Billy Elliot'. Dat was zo goed gedaan, daar vielen alle analyses weg en heb ik gewoon gekeken en genoten en gedacht: wat is dit mooi, je zal het maar bedacht hebben. En dan kom je daar weer heel vrolijk uit. Op de raarste momenten steken herinneringen aan voorstellingen de kop op. En wordt dat de kiem van een oplossing.

C Uitspraken over dramaturgie

Uit het voorgaande blijkt dat je in werken aan musicals dramaturgische analyses geeft maar ook actief meewerkt aan het vinden van oplossingen.

Jazeker. Dat vind ik echt het allerleukste, oplossingen bedenken.

Vind je dat ook een belangrijk aspect van de functie van dramaturg?

Ja, ik denk dat het niet anders kan. In combinatie met het ontwikkelen van een visie en concept waar de voorstelling op stoelt.

Wat is voor jou dramaturgie?

Dramaturgie is voor mij het bewaken van de uitgangspunten van een voorstelling en het zorgen dat de uitgangspunten zo goed mogelijk in de voorstelling vertegenwoordigd worden. Zeker bij musical kunnen de uitgangspunten enorm ondergesneeuwd raken, door decors, door kostuums, doordat mensen nummers moeten hebben die ze eigenlijk niet moeten hebben - omdat je één of andere ster hebt aangetrokken die solo's moet hebben. Je moet heel dicht bij het uitgangspunt van je voorstelling blijven. Waarom willen we die voorstelling maken? Waarom willen we dat vertellen?

Twee jaar geleden zag ik 'De Drie Muskietiers' in het Nieuwe Luxor. Dat was een musical die me buitengewoon uitdaagde. Niet omdat ik het zo goed vond, moet ik tot mijn spijt zeggen, maar omdat ik me steeds afvroeg: waar is het onderweg mis gegaan? Er zat heel veel potentie in die voorstelling, maar die kwam niet tot zijn recht. Ik wil niemand aanvallen, de beste stuurder staan aan wal, doe het maar eens beter, zeg ik vaak. Maar ik denk dat bij die musical de oorspronkelijke uitgangspunten gedurende het proces uit het oog zijn verloren. Dat kan gebeuren, dat er in de veelheid van het proces van alles en nog wat verloren gaat. Ik heb begrepen dat de voorstelling voor de herneming in Berlijn heel erg door de molen is gehaald. Ik ben heel benieuwd in hoeverre de doorgevoerde veranderingen overeenkomen met dingen die mijns inziens ontbraken. Zo'n voorstelling daagt je veel meer uit dan een grote hit. Over 'Billy Elliot' kan ik niet zinnigs vertellen behalve dan dat de tranen me over de wangen zijn gelopen, dat ik heb staan juichen voor een jochie van elf die een wereldrol neerzette en dat ik het een briljante regie vond.

Het bewaken van uitgangspunten is voor mij een belangrijk deel van dramaturgie. Daarnaast is er een technisch aspect, dat betrekking heeft op kennis van het genre. De kennis die ik inmiddels heb opgedaan pas ik toe bij het maken van voorstellingen.

D Dramaturgie van musical

Klopt het dat er maar weinig mensen als dramaturg aan een musical werken?

Hier in Nederland heb je geen echte dramaturgen. In Amerika en Engeland wordt het wel gedaan. Als je het heel kort door de bocht neemt is de musical van oorsprong een Amerikaans genre. Veel Europeanen emigreerden naar Amerika om daar hun geluk te zoeken. Zij namen hun eigen cultuur

mee. Dat heb je nodig om je enigszins te kunnen settelen en een houvast te vinden. Ben je daar eenmaal gesetteld, dan wil je ook het verleden achterlaten en opnieuw beginnen. De Amerikanen gingen dus op zoek naar een nieuwe eigen cultuur en dan krijg je een samensmelting van de operette uit Duitsland, de vaudeville uit Frankrijk, de burlesque uit Engeland en noem maar op. Uit het samengaan van al die vormen van entertainment ontstaat de oervorm van de musical. Musical is echt een Amerikaans genre. Waar wij het in Nederland vaak afdoen als een wat oppervlakkig genre met een verhaaltje en voor de handliggende popmuzieknummertjes, zijn de Amerikanen trots op hun genre. Er zijn ook heel veel boeken verschenen over hoe je musicals in elkaar moet zetten, hoe de muziek in een voorstelling in elkaar steekt, hoe scènes in een musical moeten worden opgebouwd, hoe de balans in een musical moet zitten. Ik heb daar boekenkasten vol van, maar ik denk dat ik één van de weinige Nederlanders ben. In Nederland werken we veel minder met die wetmatigheden. Het maken van musicals gaat met een vinger in de lucht. Men kijkt heel goed naar voorbeelden uit Amerika en Engeland, die natuurlijk een goede leerschool zijn, en maakt aan de hand daarvan voorstellingen. Maar er zijn in de loop van de tijd ook heel veel regels en wetten uitgevonden.

Hebben dramaturgen in Engeland en Amerika in de musical een plek omdat daar een langere traditie bestaat? Vaak zie je dat een functie als dramaturg de tijd nodig heeft om te emanciperen.

Ja. Maar je moet het niet zo mooi voorstellen dat bij iedere productie op Broadway een dramaturg betrokken is. Het blijft natuurlijk een commercieel genre, mensen willen een musical het liefst voor een appel en een ei maken. Dus als het niet nodig is, gebeurt het niet. Vaak geven dramaturgen wel adviezen in de preproductiefase, voordat er gerepeteerd wordt. In de repetitieperiode zelf of in de fase van try-outs en première wordt er vaak een 'musicaldoctor' aangetrokken. Dat gebeurt wanneer het helemaal spaak loopt, en alle creatives die daarbij betrokken zijn - de regisseur, de ontwerpers, de choreograaf, de muzikaal leider - zo in de materie zitten dat ze geen afstand meer hebben en niet zien waar de zwakke plek zit. Dan wordt er iemand van buitenaf bijgehaald, vaak een toneelschrijver - Neil Simon, een Amerikaanse comedyschrijver, is een veelgevraagd man op dat gebied - die twee voorstellingen komt bekijken en aan de hand daarvan een analyse maakt van waar het in zijn opinie spaak loopt. Aan de hand van die opmerkingen wordt het script bijgesteld. Zo'n musicaldoctor wordt ook wel eens tijdens de run van een voorstelling erbij gehaald. De musical 'Sunset Boulevard' is bijvoorbeeld tijdens de speelperiode drie weken dichtgegaan om wijzigingen door te voeren. 'A Chorus Line', één van de allergrootste musicals uit de geschiedenis, is dankzij Neil Simon op de rails gebleven, dat was eerst een zootje. Een musicaldoctor moet vrij veel verstand hebben van de wetmatigheden, je moet kunnen analyseren waar het mis gaat. Als een musical flopt, en er floppen heel veel musicals, ligt het bijna altijd aan de uitwerking van de verhaallijn. Het ligt bijna nooit aan de muziek of de dans. Toch wordt er in Amerika en Engeland altijd gesproken over de musical van een componist, bijvoorbeeld de musicals van Andrew Lloyd Webber. Daardoor krijg je de indruk dat de muziek het belangrijkste element van de voorstelling is. Maar het mislukken van een voorstelling staat of valt vrijwel nooit met de muziek, maar met de verhaallijn. Wat dat betreft zijn we in Nederland redelijk consequent: we hebben altijd de schrijvers voorop gesteld, we spreken over de musicals van Annie M.G. Schmidt, Jos Brink, Seth Gaaikema. Misschien weet je nog net dat Harry Bannink de componist was bij Annie M.G. Schmidt, maar wie de componist bij Jos Brink of Seth Gaaikema was, is minder bekend. In de Nederlandse cultuur wordt er sowieso veel meer waarde gehecht aan verhalen, aan de tekst. We willen er ook graag nog een boodschapje bij; we moeten er toch ook iets van opsteken, vinden we. Simpele rijmwoorden willen we niet, dat wordt meteen afgestraft.

Wat komt er in jouw lessen musicaldramaturgie aan de orde?

In mijn lessen ga ik uit van de Amerikaanse bookmusical; ik behandel dan drie facetten daarvan: het boek ofwel de gespeelde scènes; de lyrics of liedteksten van de songs en de score, alle vormen van muziek die in de musical zitten. Daarbij besteed ik naast de songs ook aandacht aan de

underscore, de muziek die onder de scènes zit en die vaak richtinggevend zijn voor de ervaring van het publiek. Er kan bijvoorbeeld sprake zijn van een leidmotief, zoals Wagner in zijn opera's gebruikte. Als je een leidmotief laat horen kan een personage aanwezig zijn zonder dat hij er daadwerkelijk is. Niet elke toeschouwer zal dat oppikken, maar als de helft van het publiek het hoort is dat al mooi. Je moet het ook niet vingerdik uitserveren in hapklare brokken; juist die details maken een voorstelling mooi. Daarnaast komen de vormgeving, choreografie en regie aan de orde.

Leerlingen moeten wel enige kennis hebben van stijlen en invloeden in de muziek, zodat ze niet een Gershwin-nummer uit de jaren '30 in de tijd van 'Jesus Christ Superstar' plaatsen; dan sla je de plank wel heel erg mis. Snoeiharde gitaren moeten ze in de periode van eind jaren '60 kunnen plaatsen, bij musicals als 'Tommy', 'The Rocky Horror Show', 'Jesus Christ Superstar'. Een vrolijk tapdansje hoort vaak in de jaren '20 thuis. Er wordt natuurlijk tegenwoordig ook wel getapt, maar aan de stijl kan je toch de tijd herkennen. Op dit moment is geen genre zo breed als musical. Alles wat maar een beetje naar muziektheater ruikt wordt als musical bestempeld. Of dat nu de rockmuziek van 'Rent' is of de suikerzoete romantiek van 'Crazy for you' of de Afrikaanse invloeden van 'The Lion King' of de semi-klassieke invloeden van 'Les Misérables', het komt allemaal terecht in die ene vergaarbak van musical.

Reageert muziek op de inhoudelijke verhaallijn van een musical?

Muziek en tekst hangen in een musical heel erg met elkaar samen. Wanneer een emotie te groot wordt gaan - heel basaal gezegd - de personages zingen. Je maakt vaak gebruik van reprises om herkenning bij het publiek op te wekken. Je gebruikt muziek heel vaak voor overgangen, tijdens changementen laat je nog even een nummer terugkomen; dan is het een soort entertainment. Muziek heeft heel veel verschillende functies. Eén van de grootste hits in London en Broadway is momenteel 'The Producers', een musical naar de film van Mel Brooks uit 1967 die een paar jaar geleden is omgebouwd tot theatervoorstelling. Het gaat over een aan lager wal geraakte producent die door zijn buitengewone sukkelige boekhouder tot de ontdekking komt dat je met een flop, als je dat handig wegschrijft in de boeken, meer geld kan maken dan met een hit. Ze gaan samen op zoek naar de slechtste musical aller tijden. Ze bedenken dan de musical 'Springtime for Hitler', een eerbetoon aan onze dictator uit de jaren '30. Die musical is zo fout dat het een gigantische hit wordt en zijn doel voorbij schiet. Een musicalcomedy in optima forma, waar de Amerikanen het allerbeste in zijn. Zo plat als een dubbeltje maar heel erg goed gemaakt. Waarom? Omdat al die verschillende disciplines van zang, dans en spel - want vergeet de dans niet - aan elkaar meedelen. Als je het script leest zie je dat een lied wordt onderbroken door een scène, dan weer wordt onderbroken door dans, 6 pagina's later komt het couplet van het lied terug. Zo wordt het tot een eenheid gesmeed, wat heel veel toevoegt aan het verhaal. Het is niet alleen maar entertainment, het is een stevig en goed geconstrueerd verhaal. Natuurlijk zitten er grote shownummers in die eigenlijk overbodig zijn en waar je alleen het eerste couplet nodig hebt. Die sullige boekhouder zit op kantoor, droomt ervan om theaterproducent te zijn en zingt vervolgens een nummer 'I wanna be a producer'. Dat begint op zijn kantoortje en natuurlijk - volgens het Amerikaanse showmanship - schuift de achterwand van het kantoortje open en staat daar een enorm ballet klaar en een affiche waarop hij de nieuwe showproducent is. Natuurlijk krijgt hij een hoedje en een stokje, natuurlijk is er de rookmachine en champagne en een enorme tapdans. Aan het eind van het nummer loopt hij weer zijn kantoor in, schuift de wand dicht en eindigt hij het nummer zoals hij begonnen is. Hebben wij dat nummer nodig? Daar kan je over discussiëren. Inhoudelijk heb je het niet nodig, want na het eerste couplet weet je wat hij wil. Aan de andere kant is het heel belangrijk dat je entertainment en luchtigheid inbrengt. Het ballet heeft werkelijk ook een functie. Dat is musical.

Ballet lijkt in het voorbeeld alleen een entertainmentfunctie te hebben. Zijn er ook nog andere functies mogelijk?

Natuurlijk. Dans heeft een dramaturgische functie, het kan dingen vertellen. Wanneer de musical in de jaren '20 een beetje van de grond komt, heeft dans alleen maar een entertainmentfunctie. Het is leuk dat de mensen hun been optillen; 20 meiden in een rokje, altijd leuk. Maar het heeft daarmee geen dramatische functie. Het officiële begin van de musical plaatsen we in 1927 met 'Showboat' van Jerome Kern en Oscar Hammerstein. In de jaren '30 zijn de verschillende elementen verder ontwikkeld. In 1936 krijg je dan 'On your toes', een musical over een balletgezelschap. Dat maakt het al aannemelijk dat er in een musical gedanst wordt. Heel belangrijk voor de ontwikkeling van dans is de musical 'Oklahoma' uit 1943, van Rodgers en Hammerstein. Daar eindigt de eerste akte met een gigantisch droomballet van 13 minuten waar de hoofdpersoon in haar slaap een visioen krijgt van wat er in haar leven zal gebeuren. Ze wordt heen en weer geslingerd tussen twee mannen. In haar droom krijgt ze te zien wat er zou gebeuren als ze met de ene zou trouwen en wat met de andere. Met één van de twee loopt het niet zo goed af. Als ze wakker wordt en die man vraagt haar voor een feestje, denk je als publiek: mijn god, ze gaat haar Waterloo tegemoet. Dan valt het doek. In de tweede akte zie je dat de droom niet helemaal ingevuld wordt, het wordt wel narisheid maar op een andere manier. Het ballet heeft in deze musical dus een surrealistische functie gekregen. Als gevolg van het succes werd Broadway in het jaar daarop overspoeld met droomballetten. Dat maakte school. Het mooiste voorbeeld uit de recente geschiedenis is natuurlijk 'West Side Story', waar de dans van Jerome Robbins een heel belangrijke plaats inneemt. De ouverture en opening duurt zo'n 12 minuten. Er valt geen woord, maar aan het eind daarvan weet je eigenlijk alles al. Je ziet dat de Jets en de Sharks elkaar naar het leven staan terwijl ze, wanneer er politie is, ineens een soort eenheid vormen. Zo zie je dat dans geleidelijk steeds vaker een duidelijke functie krijgt. Met songs binnen de musical is dat ook zo. Vroeger was de hoeveelheid nummers in een musical een vanzelfsprekend gegeven; je had een hoofdrolspeelster en die moest drie nummers hebben. Als het dan niet helemaal logisch was dat ze weer zou gaan zingen, kon je dat er met één zin wel naar toe wringen dat ze weer zou gaan zingen. Nu wordt daar veel kritischer mee omgegaan. Een andere ontwikkeling op muzikaal gebied zie je in een musical als 'The Producers', waar een nummer niet in zijn geheel wordt gezongen maar na twee coupletten en een refrein wordt onderbroken door een scène. Vaak loopt de underscore door tijdens de gespeelde scène en aan het eind daarvan wordt het nummer weer opgepakt en worden de laatste coupletten en het refrein uitgezongen. Dat is relatief nieuw. Rodgers en Hammerstein probeerden dit voor het eerst vlak na de Tweede Wereldoorlog. Zo krijg je een samensmelting van spel, zang en dans en gaan die disciplines steeds meer aan elkaar meedelen. Dat is een ontwikkeling waar we tot op heden mee bezig zijn.

Een ontwikkeling naar steeds meer eenheid?

Een ontwikkeling naar dat alles steeds meer met een reden gebeurt, dat het logisch is dat dingen gebeuren. Ik ben nu bezig aan een voorstelling over arbeiders die werkeloos zijn en om geld te verdienen een stripshow in elkaar gaan zetten, naar aanleiding van de film 'The Full Monty'. De choreograaf, een heel getalenteerde jongen, maakte prachtige dansen. Helaas kan ik die niet gebruiken, want het is volstrekt niet aannemelijk dat een logge arbeider zo kan dansen. Die moet dat gedurende de voorstelling leren. Dus dat eerste dansje dat hij moet doen, moet er eigenlijk niet uit zien. Als ik hem vanaf het begin goed laat dansen zou het mijn moeder niet uitmaken, maar ik zou het raar vinden. Die mannen moeten iets ongemakkelijks hebben. In de tweede akte moet je zien dat het langzaam meer in hun lijf gaat zitten en op het laatst doen ze de finale natuurlijk hartstikke goed.

Is er in de toekomst in de Nederlandse musical plaats voor een dramaturg?

Ik denk het niet. De functie is te duur. De Royal National Theatre in Engeland produceert van tijd tot tijd prachtige musicals. Die hebben een dramaturg in vaste dienst. Natuurlijk laat hij zijn licht erover schijnen en heeft zo'n voorstelling daar profijt van. In Amerika en Nederland is het een commercieel genre. Je moet als producent heel strak je budget in de gaten houden. Dan valt een dramaturg al snel af, zeker met de wetenschap dat als het echt mis gaat, je er een adviseur bij kunt halen. Hier in Nederland zijn er vrij veel mensen die je om advies kunt vragen, mensen die er verstand van hebben. Een zelfstandige functie zal het denk ik nooit worden. Ik geloof wel dat de functie van dramaturgie belangrijk is, dat het verstandig is dat iemand de uitgangspunten van de voorstelling in de gaten houdt. Musical is immers een ongelooflijk ingewikkeld genre.

Is door die veelheid van disciplines specifieke kennis nodig voor het toepassen van dramaturgie?

Zeker is dat nodig. Je kunt niet zeggen dat een dramaturg van Toneelgroep Amsterdam automatisch een goede musicaldramaturg is. Er is een wezenlijk verschil. Een toneelregisseur is ook niet per definitie een goed musicalregisseur. Musicalregie is in Nederland een ondergewaardeerd vak. Om een musical in elkaar te zetten moet je andere knowhow hebben dan wanneer je een 'Who's afraid of Virginia Woolf' regisseert. Je hebt met een veel hoger tempo te maken dan in een toneelvoorstelling, je hebt met karakters te maken die vaak veel minder uitgediept zijn dan in 'Virginia Woolf', wat natuurlijk een mooi voorbeeld is van heel erg uitgewerkte karakters. Er moet een soort 'go' in de voorstelling komen, een ritme dat je erin moet regisseren. Dat is heel erg ingewikkeld. Je hebt in een musical vaak te maken met wel 20 locaties, veel meer dan in een gemiddeld toneelstuk. Je kunt er voor kiezen om dat heel realistisch neer te zetten, maar als je na elke scène een black-out nodig hebt om een changement door te voeren, dan krijg je nooit een ritme in de voorstelling. In de jaren '20 gebeurde dat wel, men wist niet beter. Nu zijn we natuurlijk ongelooflijk verwend door de snelheid van videoclips, film, televisie en soaps. We hebben veel minder informatie nodig om iets te begrijpen, we willen sneller door. Daar moet je op regisseren, je moet zorgen dat scènes bijna vloeiend in elkaar over lopen, dat het doorgaat terwijl een decor gechangeerd wordt, of dat er muziek is bij een changement, dat het nooit stil is. Bij alle voorstellingen die ik maak probeer ik black-outs te vermijden; op dat moment raken mensen afgeleid of denken ze dat het afgelopen is. Het is ingewikkeld om die constante 'go' in de voorstelling te brengen terwijl je tegelijkertijd te maken hebt met die heel korte spelscènes - dat acht minutenprincipe - waarna je weer naar een liedje moet. Je moet die scènes ook op een andere manier aansnijden. Bij 'Virginia Woolf' kun je zeggen: laat dat maar lekker doorsudder, die eerste akte. Heel langzaam wordt dan zo'n karakter geschilderd. In de musical geldt meer een 'van dik hout zaagt men planken' benadering. Het is een aparte techniek om dat soort dingen te regisseren; dat heeft veel met ritme, tempo en afwisseling te maken. Het zou mooi zijn wanneer in Nederland meer aandacht is voor dramaturgie, maar veel belangrijker is het dat er echt goede musicalregisseurs komen. Dat is vaak de bottleneck. Bij goede toneelregisseurs die een musical gaan doen, mist er altijd iets. Er komt geen ritme in, het is eindeloos getob en het schiet niet op. Een personage in een musical heeft vaak maar weinig tekst. Acteurs moeten hun rol opbouwen op basis van tien zinnen. Alles wat ze aan die rol willen meegeven moeten ze uit die tien zinnen halen en dat moeten ze zelf bedenken, in samenwerking met een regisseur of dramaturg. Wil je dat enige diepte mee kunnen geven dan moet je daar als regisseur op toegerust zijn. In een musical zijn ook veel meer personages. Je kunt niet verzanden in een blanco ensemble. Op basis van nog minder tekst dan de hoofdrollen moet je dat ensemble voeding geven, iets waar ze mee door kunnen. Soms weet je het zelf ook niet en moet je er een wereld bij verzinnen om dat voor mensen kloppend te maken. Als het lukt is het mooi. Al met al denk ik dat er wel meer geïnvesteerd zou kunnen worden in de musicalregie in Nederland.

E Verhouding opleiding-praktijk

Zou er in een opleiding theaterwetenschap meer aandacht moeten zijn voor musicals?

Dat is een kwestie van vraag en aanbod. Ik weet niet hoeveel mensen geïnteresseerd zijn in musical. Als dat toeneemt, dan zou een universiteit daarop moeten inspringen. Ik heb nu tweemaal een seminar gegeven op de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht en de belangstelling daarvoor was groter dan ik gedacht had. Als er interesse voor bestaat is het denk ik zinvol dat er docenten komen die verstand van zaken hebben. Het gebrek aan kennis over musical zoals ik dat heb ervaren, met alle respect voor mijn scriptiebegeleidster, zou op een universiteit niet moeten kunnen.

Wat zou er aan bod moeten komen in dat geval?

Eerst zou er gewerkt moeten worden aan een bewustwording van de geschiedenis van musical, waar het vandaan komt, hoe het is ontstaan. Het leuke van musical is dat het een afspiegeling is van alles wat er in de 20e eeuw op maatschappelijk gebied is gebeurd. Musical heeft altijd zo'n twee of drie jaar na dato daarop gereageerd. Eind jaren '30 kreeg je musicals over de crisisperiode, in de jaren '50 ontstonden met de opleving van welvaart hele grote romantische producties, de flower power tijd vertaalt zich in musicals als 'Hair' en 'The Rocky Horror Show'.

Hoe zie je de jaren '90 dan terug?

De relatie wordt steeds minder. Maar het mooiste voorbeeld is 'Rent' uit 1996, een musical over de jeugd in Amerika in het aids-tijdperk. Dat is sterk een afspiegeling van wat er in de jaren '90 gebeurt. Maar Amerika raakt in de jaren '80 een beetje de weg kwijt, ze zijn niet langer dominant. Engeland komt dan heel sterk op met al die doorgecomponeerde musicals als 'Les Misérables', 'The Phantom of the Opera', 'Miss Saigon'. Amerika heeft daar geen goed antwoord op. Eind jaren '90 gaan ze terug naar de musicalcomedy, daar zijn ze ook het allerbeste in. Dan ontstaat zo'n musical als 'The Producers'. Theatertechnisch gezien is 'The Lion King' heel belangrijk geweest. Het Disneyconcern waagt zich op Broadway, eerst met 'Beauty and the beast', een redelijk getrouwe kopie van de tekenfilm. Daarna werd 'The Lion King' van tekenfilm omgewerkt naar musical. Dit keer is er geen kopie gemaakt en heeft regisseuse Julie Taymor een voorstelling gemaakt die geheel geënt is op de basisprincipes van Afrikaanse kunst, met hele basale vormen. Natuurlijk in een peperdure en ingewikkelde constructie, maar zo mooi en inventief in de vorm dat dat gezien kan worden als een belangrijke vernieuwing van de musical.

Wat zou er in dramaturgielessen nog meer aan de orde kunnen komen?

Het is zinvol om aandacht te besteden aan de opbouw van een musical: uit welke bouwstenen bestaat een musical eigenlijk? Hier op de opleiding kan ik het niet toestaan dat studenten een musical afdoen met 'ik vond er niets aan'. Studenten moeten kunnen beargumenteren waarom ze het niet goed vonden. Ze kunnen dat pas beoordelen als ze weten wat de bouwstenen van een musical zijn, wat de wetmatigheden zijn. Daarom is dramaturgieles geven hier ook zo leuk, je kunt er eindeloos over blijven praten. Het genre is hartstikke levend op dit moment. Er wordt veel gemaakt. Opera zie ik als een tamelijk overleden genre. Er worden geen moderne opera's van het kaliber van Verdi en Mozart meer gemaakt. Daar kan je een heel dramaturgische inslag hanteren, omdat je met een redelijk afgeronde geschiedenis te maken hebt. De musical beweegt allerlei kanten uit, daar moet je steeds opnieuw een richting bepalen en de grenzen van het genre bijstellen.

Hanteer jij een bepaalde definitie van musical?

Nee, want ik ben net zo in ontwikkeling als het genre zelf. Is de doorgecomponeerde Broadwaymusical een musical? Niet volgens de oude musicalwetten. Maar je kan 'Les Misérables' ook geen opera noemen. Het valt onder de musical, maar wel in een nieuw subgenre. In de jaren '30 vroeg men zich dat af bij 'Porgy and Bess': het is geen opera, geen musicalcomedy, wat is het dan? In 1935 is die musical weggeschreven omdat mensen het niet konden benoemen. Het duurt dan een tijd voordat de geschiedenis dat recht zet en dan wordt zo'n voorstelling ineens binnengehaald als één van de belangrijkste werken in de Amerikaanse muziekgeschiedenis.

Waarom geef je ondanks die diversiteit in je lessen de voorkeur aan de bookmusical?

Omdat ik in mijn lessen terugga naar de basis van musical zoals het in 1927 is begonnen, met een afwisseling van scènes, dans en songs. Een doorgecomponeerde musical is een variatie op het thema. Naast het boek, de lyrics en de score besteed ik in het derde jaar van de opleiding aandacht aan regie, choreografie en design, zaken die natuurlijk ook hun stempel op de voorstelling drukken. Ook daar zijn belangrijke ontwikkelingen geweest, een beweging naar een steeds geruislozer overgang van changementen bijvoorbeeld. Het is interessant om te kijken hoe zich dat heeft ontwikkeld en wat de verschillende toepassingen zijn, maar ook hoe de zeggingskracht van een voorstelling wordt beïnvloed door kostuums en decor. Er zijn ook wel eens abstracte decors gebruikt in een musical. Het is een wijdverbreid misverstand dat de musical oppervlakkig zou zijn en dat het publiek alleen maar te zien krijgt wat het verwacht te zien. Natuurlijk is dat een deel van de boodschap en is er veel ruimte voor entertainment, maar er zijn daarnaast heel veel musicals waarin grenzen worden verlegd en waar vernieuwing wordt opgezocht.

Heb je voor je werk in de musical nog wat gehad aan je studie theaterwetenschap?

Ik was geen voorbeeldige student. Ik was vaak in de praktijk bezig met het maken van voorstellingen en het werken als regieassistent. De studie deed ik er zo'n beetje bij, ik probeerde met het minimale de eindstreep te halen. Achteraf gezien had ik er meer uit kunnen halen, maar destijds vond ik het meer dan genoeg. Ik had me wel voorgenomen om veel tijd aan mijn doctoraalscriptie te besteden en er iets goeds van te maken, en dat heb ik zeker gedaan. Daarin was zoals gezegd de inhoudelijke begeleiding mager, maar op wetenschappelijk gebied ben ik heel goed gesteund. Toen ik daarna ben gaan schrijven heb ik aan die richtlijnen wel wat gehad. Als ik soms weer wat aan zelfstudie doe, pak ik wel eens boeken van theaterwetenschap erbij om te kijken wat ik toen heb gemist of wat ik nu in de praktijk toch toepas. Maar vaker lees ik op musical gerichte boeken, om me weer wat bijscholing te bezorgen. Dat wil niet zeggen dat ik met al die kennis van theater en musical de gouden regel heb om van alles een hit te maken. Je kan er eindeloos over filosoferen, maar op een gegeven moment moet het gewoon gedaan worden. Dan sta je met al je theorieën in je hemd, want uiteindelijk beslist het publiek.

Heeft je studie je belemmerd in je fascinatie voor musical?

Die is altijd ongebroken geweest. Ik heb wel geprobeerd die fascinatie over te brengen op de universiteit maar dat is niet gelukt. Ik sta kritisch tegenover de musical, maar de liefde blijft.

*Paul van Ewijk in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)
Amsterdam, mei 2005*