

Over dramaturgie

Een gesprek met Yvonne Franquinet

Yvonne Franquinet is directeur van Huis aan de Werf. Na haar studie Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht werkte ze onder meer als dramaturg bij Lodewijk de Boer en was ze een aantal jaren dramaturg en productie leider bij Dogtroep en op het Oerolfestival. Ze heeft daarnaast veel freelance klussen gedaan op het gebied van schrijven en educatie. Ze werkte als programmeur bij Plaza Futura in Eindhoven, in 2002 verruilde ze deze baan voor Huis en Festival aan de Werf. In het gesprek ligt de nadruk op visueel theater en locatietheater.

A Beschrijving loopbaan & werkzaamheden

Hoe ben je van je studie in de praktijk terechtgekomen? Je hebt veel verschillende dingen gedaan; hoe ben je uiteindelijk bij beeldend theater en locatietheater uitgekomen?

Ik herinner me nog dat Wil Hildebrand bij mijn afstuderen zei: je weet niet zo goed wat je wil, want je doet zoveel dingen. Maar ik wist heel goed wat ik wilde, ik wilde namelijk al die verschillende dingen. Het leuke is dat ik daardoor nu ook op een plek als Huis aan de Werf terecht kom, omdat mensen zeggen: je bent zo veelzijdig. Eerst was het, je wilt te veel, en nu is het, wat goed dat je zoveel hebt gedaan. Voor mij had alles wel met elkaar te maken. Toen ik mijn studie net afgerond had, wilde ik gewoon een goede dramaturg worden. Ik heb nooit de ambitie gehad om te regisseren of iets dergelijks. Ik ben toen gaan werken met behoud van uitkering, bij Lodewijk de Boer bij De Appel. Ik geloof dat ik hem een brief heb geschreven.

Je koos bewust voor Lodewijk de Boer?

Ja. Ik was helemaal niet zo op de hoogte van zijn werk, maar ik vond het ontzettend leuk dat hij een nieuwe tekst ging schrijven. Dat was een trilogie, 'Ingeblikt' en op dat moment was hij met deel 1 bezig. Tijdens het repeteren van deel 1 zouden we gaan brainstormen en zo deel 2 en 3 gaan maken. Het was één verhaal, we zaten op eenderde van het verhaal en alle opties waren nog open. Dat vond ik een heel spannende manier om met dramaturgie te beginnen. Ik vind dramaturgie het meest interessant wanneer je het hele verhaal en de voorstelling nog moet maken. Op het moment dat je met een tekst werkt is er al een narratief gegeven, dat ligt helemaal vast. Dat wist ik toen nog niet zo, maar dat is wel waarom ik met Lodewijk wilde werken. Lodewijk is muzikant van oorsprong, dus ik wist dat de muzikaliteit in de voorstelling heel erg belangrijk zou zijn. Diep in mijn hart was ik toch al op zoek naar een zo veelzijdig mogelijke manier van theatermaken.

Je schreef een brief en Lodewijk de Boer zei: kom maar?

Ik kan het me niet meer zo goed herinneren. Maar ik werd uitgenodigd; hij had in die tijd een geweldig atelier in een oude kapel ergens achter de Prinsengracht. Hij gaf me de tekst te lezen, dat was de eerste versie van deel 1. Hij liep boven te ijsberen en ik zat die tekst te lezen. Daarna kwam hij naar beneden en zei: je hebt helemaal niet gelachen! En hij was eigenlijk niet zo happig op dramaturgen. Dat is het vooroordeel dat je op heel veel plekken tegenkomt.

Toch bijzonder dan dat hij je toch uitnodigt.

Ja, zo zat hij wel in elkaar. Uiteindelijk ben ik Lodewijk heel erg gaan ondersteunen bij het schrijven van het verhaal. Ik was continu bij het proces aanwezig. Ik ben allerlei discussies en allerlei opties voor hoe het verhaal verder kon gaan, op gaan schrijven. Ik was nog heel verlegen,

dus ik bemoeide me nog niet zo met discussies en toen zei Lodewijk: weet je wat, schrijf het maar eens op. Toen ben ik hem brieven gaan schrijven. Dat was ontzettend leuk en daar kon ik ook heel erg in sturen en mijn eigen mening in kwijt. Lodewijk wist ook dat ik dat deed. Er waren meestal meerdere opties en dan formuleerde ik het zo dat ik de optie die ik het beste vond altijd als laatste kwam. De eerste was wel aardig, de tweede helemaal niks en de derde was het beste idee. Het was een goede manier van met elkaar communiceren en hij maakte ook veel gebruik van die brieven. Het had ook echt effect.

Wat heel leuk is natuurlijk.

Absoluut. Aan het eind zei hij: je hebt me ervan overtuigd dat dramaturgie zinvol kan zijn.

Het is een vorm van dramaturgie die dicht bij het creëren ligt, via die brieven.

Dat heb ik ook steeds opgezocht. Daarom is het ook wel begrijpelijk dat ik bij voorstellingen terecht ben gekomen die niet meer van tekst uitgaan, waarin je zelf gaat monteren en het hele verhaal nog moet creëren met zijn allen.

Na Lodewijk heb je ook bij Het Nationale Toneel gewerkt?

Ja. Daar heb ik mijn enige hedendaagse repertoiretekst gedaan, verder heb ik veel met schrijfoopdrachten gewerkt. Het was een leuk proces, met regisseur Peter te Nuyl. Maar we waren door omstandigheden aan elkaar gekoppeld; we waren geen team om verder te gaan. Bij Het Nationale Toneel heb ik daarna nog 'A Clockwork Orange' gedaan, met Lodewijk de Boer. Een leuk proces, maar ook een project om afscheid te nemen van Lodewijk, die ik toch wel als leermeester beschouw.

Wat heb je van hem geleerd?

Waar ik aan het begin al snel achter kwam, is dat je een andere taal moet spreken. Wij zijn opgegroeid met een wetenschappelijke taal, die bij theaterwetenschap en bij alles wat we in Studio T deden, gemeengoed was. Je gebruikt woorden als 'semiotiek', je bent gewend om analytisch te praten. Maar acteurs bijvoorbeeld hebben een heel andere achtergrond. Je moet dan heel veel woorden loslaten en daar ander taalgebruik voor zien te vinden. Anders kan je niet met elkaar praten.

Lodewijk heeft mij ook geleerd mijn kennis gewoon uit te gaan proberen. Hij heeft mij alle ruimte gegeven om dat te doen. Dat is heel waardevol, want ik denk dat iedereen die na zo'n studie voor het eerst in de praktijk gaat werken, zeker bij een studie als dramaturgie, in het begin heel voorzichtig is. Dat was ik ook wel, je zoekt naar een plek die je zou kunnen gaan veroveren. Hij gaf zoveel vertrouwen dat ik eigenlijk in één keer dacht: nou dan gaan we het zo doen. Zijn werk werd op een gegeven moment gebundeld door een uitgeverij, ik heb bij die bundels een inleiding geschreven. Hij vertrouwde er helemaal op dat ik precies wist hoe zijn werk in elkaar zat. Ik ging gewoon aan de slag en dan liet ik het hem weer lezen. Ik kreeg heel veel ruimte om al die kennis te gebruiken. Mijn werk werd gewaardeerd. Dan voel je je al snel heel stevig staan: oké, dit is wat ik naar op zoek was en wat ik wilde. Dit is goed.

Hoe is je loopbaan verder verlopen?

Ik heb nog wat dingen gedaan bij het jeugdtheater en bij Karina Holla. Ik kwam erachter dat de manier waarop de grote gezelschappen georganiseerd zijn, niet bij mij aansloot. Ik had er veel moeite mee dat alles zo gescheiden was: daar de artistieke afdeling, daar de dramaturgie, publiciteit zat daar, de techniek zat daar. Zo'n gezelschap is zo groot, niet iedereen kent elkaar dan. Ik werkte eens mee aan een voorstelling met heel veel changementen; als je op een gegeven

moment overgaat naar de zaal, dan moet je zorgen dat het goed wordt overgedragen aan de techniek. Die gesprekken verliepen altijd op een rare manier. Hoe er tussen artistieke staf en techniek werd gecommuniceerd; ik begreep daar echt niks van. En ik wandelde altijd overal tussendoor, ik had met iedereen wel contact. Dat was ook wat ik zocht. Ik hou ontzettend van studeren, analyseren, lezen en achtergronden zoeken, maar ik hou er niet van om alleen maar in zo'n kantoor ergens ver weg achter de boeken te zitten. Ik ben ook iemand die bezig is met materialen, die een kwast oppakt als het moet, bij wijze van spreke. Dat is veel meer mijn manier van werken. Ik hoorde gewoon niet zo thuis bij die gezelschappen. Ik had daarnaast altijd al een voorliefde voor de sfeer van festivals. Toen er bij De Appel een keer een project werd uitgesteld, heb ik opgebeld naar het Festival aan de Werf: hier ben ik, wat kan ik doen? Zo ben ik die festivalwereld ingerold. Ik heb daar een aantal jaren productiewerk gedaan. Ik zat ondertussen in jeugdtheatergezelschap De Zwarte Hand, waarmee we een festivalvoorstelling maakten, geregisseerd door Don Duyns. Ik zat daar overigens niet bij omdat het jeugdtheater was, maar omdat het muziektheater was. Op een keer stond Vis á Vis hier op het Festival a/d Werf, het was een heel zwaar druk festival en ze waren een beetje aan hun lot overgelaten. Ze werden met hun vragen over organisatie en faciliteiten steeds weer naar iemand anders doorgestuurd. Ik deed op dat moment geloof ik festivalcoördinatie, ben toen in dat gat gesprongen en heb gezegd: wat wil je weten, ik ga het voor je uitzoeken. Toen heb ik met hen ook heel lang zitten praten over het belang van de gelijkwaardigheid van techniek, van productie, van bouwen, over hoe ik dan graag in gezelschappen zou willen werken. Een werkwijze die eigenlijk veel meer aansluit bij hoe zomergezelschappen werken. Dat was een heel leuk gesprek. Niet lang daarna ging Dogtroep naar Praag voor een klein project, ze zochten eigenlijk een productie leider. Maar bij Dogtroep doe je nooit één ding, dat is nu juist de essentie. De vaste productie leider zat vast in een ander project, ze vroegen of ik meeding. Dat was het begin van een aantal jaren en grote projecten bij Dogtroep. En daar ben ik allerlei verschillende dingen gaan doen: productie; productie deels dramaturgie; dramaturgie en educatie. Daar was ik heel erg op mijn plek.

En daarnaast heb je als productie leider op het Oerolfestival gewerkt?

Ja. In de jaren dat ik bij Dogtroep ben begonnen, ben ik ook bij het Oerol begonnen. Ik was bij Dogtroep freelancer, dus ik deed niet elke keer mee. Oerol was dan ook zo'n vaste freelanceklus.

B Proces/werkwijze

Kun je een werkproces beschrijven uit de Dogtroep- of Oerolperiode die voor jou bijzonder is geweest?

Praag vond ik een geweldig proces, ook een heel mooie voorstelling, die is me echt heel dierbaar. Dogtroep werkte vaak in fases, in projecten die met elkaar te maken hebben; je pakt niet elke keer een nieuwe tekst of een nieuw idee. Het was een traject dat begon in Praag en zou eindigen in Carré, waarbij er voor het eerst werd gewerkt in een binnentheater en er ook veel meer gefocust werd op wat spel zou kunnen betekenen. Na Praag was er een fase in een fabriekshal in Una in Duitsland - daar was ik niet bij - waar de grote dingen al vast ontwikkeld en uitgedacht werden. In de derde fase zouden de dingen bij elkaar komen in Carré, in de voorstelling 'Dynamo Mundi'. Het was heel spannend om met zo'n klein clubje naar Praag te gaan en daar twee-en-halve maand door te brengen. We werkten in het Archa theater, een klein theater onder een bank. Bij binnenkomst zie je een mooi trappenhuis dat naar de kelder leidt; in de kelder was het theater. Er waren twee zalen, wij werkten in de grootste van de twee. Die zaal was een zwarte doos, heel goed geoutilleerd, de vloer had allemaal podiumdelen, die technisch bediend werden; ze konden op verschillende hoogtes en op verschillende plekken gezet worden. De bedoeling was dat wij daar een voorstelling gingen maken. Het uitgangspunt bleef wel dat het locatietheater zou zijn. Uiteindelijk zouden we ook in Carré de theaterzaal als locatie benaderen, niet als theater. Maar, het was verschrikkelijk moeilijk. Dogtroep was gewend om in allerlei inspirerende, rauwe

plekken te werken, waar allemaal hoekjes zijn, spannende geschiedenissen. Het werkproces begint altijd met een brainstorm over wat je met die locatie kan. Die locatie is een uitgangspunt zoals een tekst bij een voorstelling het uitgangspunt kan zijn. Dan gaat iedereen brainstormen: wat kan je hiermee? Er worden ook specifieke vragen gesteld die allemaal gaan over die ruimte.

Kan je een voorbeeld geven van dat soort vragen?

Hoe kan je de ruimte groot maken, hoe kan je de ruimte klein maken, hoe kan je een ruimte transformeren? Waar zit de muziek, moeten de muzikanten op één plek zitten, dat soort vragen. Ook over het thema wordt gebrainstormd. In verband met de publiciteit moest de titel heel vroeg bekend zijn. Dus gingen we ook eens brainstormen over de titel die gekozen was, wat betekent die titel? Het ging niet alleen over praktische onderwerpen.

Ik kreeg voor het eerst te maken met de werkwijze van de Dogtroep, en het uitgaan van de architectuur, van de sociale geschiedenis van een plek. Die sociale geschiedenis is op een heel mooie manier tot leven gekomen, omdat we gesprekken hebben gehad met iemand die als student bij de fluwelen revolutie betrokken was. Zij vertelde over de situatie in het land, de desillusies, de problemen waar ze tegenaan lopen, het Westen en het kapitalisme dat toch niet de oplossing blijkt te zijn, alle verwachtingen die er waren. Je krijgt dan een heel goed sfeerbeeld van het land waar je zit. We werkten ook met mensen uit Tsjechië, via het theater waren audities voorbereid. Maar ik zag iedereen ook heel erg worstelen met die oninspirende zwarte doos, die zo wanhopig karakterloos probeert te zijn.

Zo bewust neutraal ook.

Bewust neutraal, ja. Terwijl er met al die mechanieken wel van alles werd uitprobeerde. Uiteindelijk hebben we de tribune gewoon op de oorspronkelijke plek gezet, want we wilden wel van alles uitproberen, maar het had geen karakter, het had geen leven, het deed niks. Het enige opmerkelijke aan de zaal was een extra hokje aan de achterkant van de zaal. Daarvan hebben we de deuren uit gehaald, je had daardoor een soort inzicht, een soort huisje achter het toneel. Dat hebben we wel gebruikt. Maar het grappige was, omdat Dogtroep altijd vanuit de locatie werkt zeiden ze steeds: dit geeft me niets, ik word hier zo somber van. Terwijl ik zei: maar dat is toch precies waar het om gaat? De locatie geeft jullie niet iets concreets, geen materiaal, maar het geeft je een emotie. Uiteindelijk hebben we toch de locatie gebruikt in datgene wat het was, namelijk een zwarte doos onder de grond. Ofwel, een lijkst. Dus, de voorstelling ging over de dood. En de dood werd op de een of andere manier ook symbolisch gerelateerd aan de desillusies van het land. Dat vind ik een heel mooie manier van locatietheater maken, theater wat zijn weg toch wel vindt. Dogtroep kon niet anders dan de ruimte als locatie benaderen, alleen verliep dat voor hen op een nieuwe manier, die zij niet gewend waren: namelijk veel meer via emotie en minder via het praktische materiaal.

We hebben wel materialen gebruikt. Meteen al toen we aankwamen, zat ik met één van de bouwers in de auto, en hij zag oude luidsprekers aan de lantarenpalen hangen. Die werden vroeger gebruikt om de propaganda van het communisme rond te bazuinen. Er waren er een paar bij die eruit zagen alsof ze van matglas gemaakt waren. En Joey zei: die wil ik. Dat soort productieklassen vind ik altijd leuk. Dat zijn uitdagingen, om te proberen om dat dan te vinden. De stad in te trekken en met iedereen te praten, in een stad waar bijna iedereen Tsjechisch spreekt en drie woorden Duits en geen Engels. Ik had een woordenboekje, ik heb ook dingen telefonisch moeten doen en ben net zo lang doorgegaan totdat ik ze had. Ik hou er ook van om in zo'n stad aanwezig te zijn. Ik heb verschrikkelijk gelachen; ik heb zo lang lopen zeuren, met tekeningetjes natuurlijk van een lantarenpaal en dan dat ding eraan: daar ben ik naar op zoek. Op een gegeven moment had ik een adres helemaal in de buitenwijk en ik zei tegen Joey: nu heb ik het juiste adres, kom op, hier moeten we heen. We kwamen daar aan, de man sprak Engels of Duits, we konden redelijk met hem communiceren. We deden ons hele verhaal, en hij zei: hartstikke leuk

en ik wou dat ik je kon helpen, maar waarom ben je hier? Want dit is de afdeling lantarenpalen. Maar goed, uiteindelijk hebben we ze gevonden.

Jouw waarneming dat de locatie een bepaalde emotie oproept en de suggestie om dat dan te gebruiken, zijn dat dingen die je ook inbracht? Was je ook bij de inhoud van de voorstelling betrokken?

Ja, ik werkte heel nauw samen met Threes, zij was de artistiek leidster en regisseur. We deelden een kledkamer die we hadden omgebouwd tot kantoortje. Er werd gewerkt met opdrachten, waar dan weer scènes uit voortkwamen. Die scènes werden aan iedereen gepresenteerd en dan keek ik ook mee. Het groeide heel erg vanzelf, het was natuurlijk ook een uitproberen. Op een gegeven moment ging zij al die scène-ideeën verder uitwerken en een script maken; daar hadden we ook gesprekken over. Ik gaf mijn mening of deed suggesties, bijvoorbeeld om dingen uit te proberen in een scène, ik gaf reacties op acteurs of op de bouwers. Threes is degene die het script gemaakt heeft. Het is lastig om expliciet aan te geven wat daarbij mijn rol is geweest. Bij die scènepresentaties is het de bedoeling dat iedereen kijkt en reageert, dus je krijgt vanuit muziek, vanuit beeld, vanuit kostuum, van iedereen reacties op wat is gepresenteerd. Dus het is ook niet één regisseur die kijkt en dat allemaal beslist.

Bij zo'n werkwijze waar er veel inspraak is van musici en technici, ontstaat dan niet de vraag wat jij daar als dramaturg nog aan toe te voegen hebt?

Threes en ik waren de enige twee die het totaal zagen. Wij waren bezig met het totaalplaatje. Al die mensen leveren continu heel veel ideeën aan. Dat zou ik nooit kunnen bedenken, dat kan Threes in haar eentje ook niet bedenken. Maar die ideeën moeten ook geselecteerd worden; met welk idee ga je verder en met welk idee niet? Ik sprak met Threes tussen de presentaties door over die ideeën, welke uitgewerkt gaan worden, wat je daarmee kan, wat de rol van bepaalde personages kan zijn of gaat worden. Daar werd heel veel in uitgetoet en daar had ik dan ook, bijvoorbeeld met acteurs, een gesprek over. Bij een werkwijze waarin iedereen zich overal mee bemoeit, alles zelf wordt gemaakt en de meeste mensen ook tijdens de voorstelling betrokken zijn - ergens achter de schermen staan ze te takelen, aan touwtjes te trekken, staan ze van alles te doen - heeft niemand het overzicht. Threes en ik letten daarop; hoe de voorstelling gemonteerd werd, of de scènevolgorde klopte, of er scènes uitmoesten of toegevoegd worden.

Laar je de montage leiden door een verhaal, zoals in het meer traditionele theater, of zijn er ook 'beeldende wetten' die specifiek gelden voor theater op locatie?

Allebei. Dat gebeurt al eerder, bij de selectie van beelden. In Praag werd op een gegeven moment duidelijk dat het thema 'de dood' zou zijn. Op basis van dat thema weet je precies met welke scènes je doorgaat en welke daar niet in passen. Er was onder meer een binnenhuisarchitect bij het proces betrokken en die wilde de lengte van Wieger, een acteur van 2 meter, nog een keer uitvergrooten door hem een kostuum te geven waarmee zijn ledematen nog langer leken. Hij benadrukte de grootte van die man nog eens. Het verhaal ging over een man die te groot was voor deze wereld. Niet een man die gevaarlijk was voor deze wereld, vanuit een slechte inborst, maar een man die te groot was en in zijn onhandigheid zijn vrouw vermoordt. Hij houdt zijn vrouw vast en hij omklemt haar gewoon. Het contrast tussen de speler en speelster was ook heel groot, hij was heel groot, zij was klein; hij werd nog groter gemaakt. Dat zijn bijvoorbeeld uitgangspunten waar Threes al mee bezig was: hoe stel ik mijn team samen, wat bieden de spelers mij in beeld. Ze gebruikt vaak contrasten tussen dik en dun, groot en klein. Het uitgangspunt van een man die te groot is, is een beeldend gegeven, maar vertaal je natuurlijk in een levensverhaal. Uiteindelijk is er voor Carré voor gekozen om dat verder uit te werken, hebben we gezegd: die man en vrouw hebben eerst een gezamenlijk leven nodig. In Praag zag je de vrouw maar kort; bij het begin van de voorstelling zag je haar in het trappenhuis lopen, maar

in de scène daarna werd ze doodgeknepen. Zij speelde daarna nog wel mee, maar ze werd dan gemanipuleerd, rondgesleept. Het uitgangspunt bij Carré was om die dood beter uit te bouwen en te laten zien dat iemand niet kan accepteren dat hij afscheid moet nemen van iemand die sterft. Daarom wilden we laten zien dat ze eerst ook heel gelukkig samen waren, opdat je dat afscheid ook voelt.

Andere dingen zijn abstracter en worden veel meer vanuit beeldende wetten benaderd. De transformatie van de ruimte bijvoorbeeld, het moment in de voorstelling waarmee je een enorme versnelling kan inzetten. Je kan het publiek even helemaal verrassen. In Carré deden we dat door een muur van houten planken naar beneden te laten vallen, je kreeg een extra ruimte erbij. Dat geeft een gemoedstoestand weer, maar zo'n keuze wordt echt ingegeven vanuit het beeldend denken.

Jij bedoelt met transformatie het letterlijk veranderen van het aanzicht de ruimte, dus niet een andere betekenis aan de ruimte geven?

Ook, maar het begint vanuit het praktische gegeven. Je gaat op zoek naar een praktisch gegeven. En het gevolg daarvan is, doordat op datzelfde moment ook windmachines werden gebruikt, dat de vergelijking zich aandient met de symbolische betekenis van de storm in 'The Tempest' van Shakespeare. Dat effect heeft het dan wel, maar daar ga je niet naar op zoek. Je begint te denken met wat je met die ruimte kan doen. Verschillende ideeën worden dan gecombineerd. Het idee van de windmachines en het idee van de muur was er. Dan is het de regisseur die denkt: hé, die horen bij elkaar.

C Uitspraken over dramaturgie

Je hebt redelijk vaak als productie leider gewerkt. Ligt productie leiding voor jou in het verlengde van dramaturgie, of was je doel dan toch om uiteindelijk dramaturgie te doen?

Ik heb altijd gedaan wat op dat moment interessant leek en nooit zo doelgericht gedacht. Het gewone productiewerk bij een gezelschap, daar vind ik helemaal geen donder aan. Maar de leukste productiekus die er in Nederland is, is bij Oerol. Dat komt omdat er daar ook een beroep wordt gedaan op je inhoudelijke kennis van theater. Oerol had jarenlang op een heel klein team gedraaid. Er was een productieteam van twee mensen, die alles deden: de festivalterreinen, de gezelschappen, de beeldende kunst, de muziek op de festivalterreinen, straattheater. Er was ook een heel klein budget, groepen moesten met heel beperkte technische middelen werken. Ik was de eerste die apart voor productie leiding theater werd gevraagd. Ik kwam in april, en er werd van mij verwacht dat ik voor half juni zo'n 25 tot 30 projecten produceerde. Ik schrok me helemaal wild, maar ik ben aan de slag gegaan. Na een maand kwam er nog iemand bij en toen hebben we een scheiding gemaakt: ik deed de locatievoorstellingen, en iemand anders de kleine schuurtjes en binnenvoorstellingen. Want het was gewoon teveel. Wat zo leuk is aan locatievoorstellingen, is dat er veel meer artistiek overleg is. Een festival boekt nooit blind. Je hebt ook wel gesprekken van zakelijk leider tot zakelijk leider, maar eerst vindt het artistieke gesprek plaats. Bij programmeren in de zaal heb je dat veel minder, praat je meer met agenten en zakelijk leiders.

Hoe ziet dat er concreet uit bij het Oerolfestival? Komen die mensen naar Terschelling om over hun plan te praten?

Ja, de meeste mensen komen praten. Of wij gingen naar Amsterdam of wat dan ook. Maar op het moment dat je ja zegt tegen elkaar, moet je gaan praten over waar je die voorstelling dan neer zet. Omdat je het op locatie neerzet, moet je je verdiepen in wat de groep wil en dat gaan vertalen naar de juiste locatie. Dus het interessante was voor mij dat ik me altijd moest verdiepen in twaalf verschillende manieren van locatietheater maken, van theatermaken überhaupt, van hoe wil je iets vertellen, wat wil je vertellen? Het leuke daarbij is ook dat je enerzijds te maken hebt

met een aantal heel gerenommeerde gezelschappen die heel goed weten wat ze willen en een schat aan ervaring meenemen, en anderzijds jonge, onervaren clubjes, die veel meer begeleiding vroegen en die we op een gegeven moment ook door het jaar heen inhoudelijk gingen begeleiden en ondersteunen bij het doen van subsidieaanvragen. Dan ben je veel meer inhoudelijk betrokken bij dat wat er gaat gebeuren. Wij dachten met hen mee. Naarmate het festival dichterbij kwam, kon ik minder doorlopen zien en me daar zo mee bemoeien, omdat de stapel praktische dingen die gedaan moeten worden steeds groter werd.

Dat is inderdaad wel een heel andere invulling van productieleiding.

Ja, bij Oerol is dat echt anders. Vanaf het jaar dat ik daar kwam, is er ook een ander team gekomen, dat gebleven is. Daardoor zijn er heel veel stappen gezet, werden we bijvoorbeeld betrokken bij de aanvraag voor het Kunstenplan. Er was een veel grotere betrokkenheid. De scheiding van wat je moet doen is nooit zo strikt als bij al die gezelschappen. En dat is precies waarom ik het zo leuk vind.

Wat is voor jou dramaturgie?

Als ik het vertaal naar wat ik nu doe, dan is het toch ook programmeren, selecteren, makers begeleiden. Ik ben initiërend in de opstartfase van projecten, samen met makers. Dan ben je een gelijkwaardige gesprekspartner. Je zet dingen samen op, je draagt dingen aan. Uiteindelijk moeten zij het doen, dan neem ik ook altijd weer wat afstand. Bij het programmeren denk ik eigenlijk hetzelfde als wanneer ik een voorstelling maak. Ik moet een festival maken, de onderdelen van dat festival moeten met elkaar te maken hebben. De linken zijn heel associatief, maar het totaalplaatje is wel datgene wat ik wil laten zien. Daar moet afwisseling in zitten, soms moet je afwegingen maken om praktische redenen. Bijvoorbeeld, de twee buitenlandse groepen die dit jaar in het festival staan, hebben allebei een link met dans. Ik heb ze niet vanwege de dans uitgekozen, maar nu staan ze ook nog achter elkaar geprogrammeerd hier in de zaal. Vind ik jammer. Ik had ze liever uit elkaar getrokken. Maar praktisch gezien kan het niet. Want de ene voorstelling hangt samen met een feest in Lombok en de andere groep zit het tweede weekend in Tokio. Maar op zich, bij het samenstellen van het programma ben ik associatieve linken aan het leggen tussen alle dingen die ik heb verzameld. En dat is hetzelfde als wat een dramaturg bij beeldend theater doet.

Vaak wordt gezegd: een dramaturg probeert te benoemen en te beschrijven, weer te geven wat hij ziet en op die manier betekenis vast te leggen.

Dat vind ik ook wel echt bij dramaturgie horen, maar op het moment dat je werkt aan een montagevoorstelling moet je in het proces ook je creativiteit gebruiken: niet alleen maar reageren, maar ook voorstellen doen of nadenken over hoe die elementen gecombineerd kunnen worden. Het is niet alleen maar benoemen van wat je ziet, want dan ben je alleen maar aan het reageren. Maar dat hoort er ook bij. Een heel simpel voorbeeld bij Carré. We hadden groepen personages en elke groep had een eigen kostuum: de werkers, personages met de grotere rol en personages met de techniek. De werkers waren ook de personages van de wereld achter de muur. We hadden ook nog de twee technici van het theater. Boven in de zaal was een lampje kapot en zij waren de hele voorstelling bezig om allerlei vliegdingen te bouwen om bij dat lampje in de nok te komen. Zij hadden een eigen verhaallijn. Bij de eerste of tweede try-out zag ik dat en dacht ik: het zijn teveel werelden, het klopt niet. Dus, die technici moeten uit die wereld achter de muur komen, hetzelfde kostuum als de werkers hebben. Dat is een voorbeeld van meer dan reageren.

Je begeeft je misschien toch wat meer op het vlak van maken dan bij repertoiretheater, hoewel daar ook allerlei schakeringen zijn.

Ik denk ook wel dat het zo is, maar dat heeft vooral ook te maken met de manier waarop de hele groep functioneert. Binnen de groep is er echter wel een onderscheid tussen de échte makers, de ideeënleveranciers die echt gevraagd worden om hun ideeënkracht, en de bouwers die meedenken - en daar komt ook creativiteit bij kijken - hoe zo'n idee dan praktisch uitgevoerd kan worden.

Het begrip 'maken' bedoel ik heel algemeen, terwijl binnen beeldend theater dat begrip natuurlijk ook meer letterlijk toe te passen is.

In jouw definitie van theatermaken ben ik wel een theatermaker. Maar ik voel me nog steeds een dramaturg en ik denk ook als dramaturg.

Ben je het type dramaturg van de buitenstaander die mee klust?

Niet de buitenstaander, maar wel iemand die het geheel overziet. Dat is waar ik altijd naar op zoek ben. Ook nu met het festival ben ik bezig met het totaal; voor het productiehuis ben ik bezig met welke producties we gaan maken. Je bent altijd ook met de grotere lijn bezig.

Hoe werkt het productiehuis van Huis aan de Werf? Nodig je mensen uit om te maken of reageer je op de vraag?

Allebei. Soms initieer ik een samenwerking tussen mensen. Zo heb ik mensen van Odd Engineers en Tuig, twee beeldend theatergroepen, ooit aan elkaar gekoppeld, omdat ik dacht: die twee mensen moeten wat met elkaar. De basis daarvoor is gelegd toen ik nog bij Plaza zat, waar we ook voorstellingen produceerden. Dat voorstel viel meteen in goede aarde. Die twee zijn toen met elkaar gaan praten en dat zie je ook in de voorstelling, dat dat een combinatie is van twee hele creatieve geesten. Ik zie de handtekening van allebei daarin. En dat vind ik ook leuk, als je dat soort dingen voor elkaar krijgt.

D Dramaturgie van locatietheater en visueel theater

Is er een dramaturgie van locatietheater? Je hoort bijvoorbeeld vaak dat je bij locatietheater niet moet proberen om van die ruimte iets anders te maken dan wat die ruimte is, geen andere ruimte moet verbeelden of suggereren.

Dat klopt. De ruimte ís. Dat geldt voor binnenlocaties, maar voor natuurlijke locaties geldt dat nog meer. De natuur, daar win je het nooit van. Mensen die gewend zijn om locatietheater te maken, laten zich juist inspireren door wat de omgeving biedt, terwijl mensen die gewend zijn om de ruimte in te vullen met wat zij bedenken - dat zijn nu eenmaal de binnengezelschappen - zo'n buitenlocatie willen veranderen. Op Oerol heb je het Bostheater, een theatertje bij de camping Formerum. Er is een podium van stoeptegels en op de helling van het bos is met bielzen en stoeptegels een tribune gebouwd. Er staan allemaal bomen omheen en drie bomen staan ook op en rond dat podium. Een buitengezelschap denkt: hé die boom kan ik gebruiken want dan kan ik zo daar die verbinding maken, of iets dergelijks. Een binnentheatergezelschap zegt: wat een leuke plek, maar zouden we die boom om kunnen hakken, want hij staat wel op het podium. Dat is echt gebeurd. Op het moment dat een binnentheatergezelschap buiten een voorstelling ging maken, was het voor mij altijd extra waakzaam zijn, voor alles. De locatie, hoe je met de natuur omgaat, kosten. Mensen snappen soms niet zo goed dat die natuur een bepaald respect vraagt. Je kunt de natuur niet veranderen en bepaalde dingen zijn ook onmogelijk. Je moet niet van een plek in de natuur een theatertje willen maken met alles erop en eraan. Op sommige punten moet

je het gewoon doen met wat er is. Je hebt niet de service van stromend water. Na de voorstelling kan het zijn dat je even in de auto moet om in een hotel te gaan douchen. Niet alleen qua kosten, maar ook qua natuur en qua locatie zijn er beperkingen. Het aanleggen van een watervoorziening is niet altijd mogelijk, voor een toiletwagen moet je aan- en afvoer hebben, voor een keuken op locatie moet je een vetput hebben. Zeker op zo'n eiland als Terschelling, waar je midden in de natuur zit, kunnen dat soort dingen niet altijd. Het was dan even wennen.

Vind jij jezelf meer specialist van locatietheater dan beeldend theater?

Dat hoort heel erg bij elkaar.

Wat versta je onder beeldend theater, waarin onderscheidt zich dat bijvoorbeeld van mime en bewegingstheater?

Ik ben zelf de term visueel theater gaan gebruiken - maar dat maakt het er niet handiger op - omdat beeldend theater heel erg gekoppeld is aan object- en beeldtheater. Met de opkomst van nieuwe technieken wordt het lastig om alles onder te brengen bij de noemer beeldend theater. Visueel theater is voor mij theater waarin alle disciplines daadwerkelijk gelijkwaardig zijn. Dus niet een spelsituatie en een anekdote tegen de achtergrond van een decor, of dat nou een bewegend decor is, een videodecor of een heel ambachtelijk decor, maar dat alle disciplines die je gebruikt als het ware een personage voortbrengen. De ruimte kan een personage zijn, het kan ook je tegenspeler zijn; een object of video kan een tegenspeler zijn. Dan noem ik het visueel theater en dat heeft met de gelijkwaardigheid van disciplines te maken.

En met gelijkwaardigheid in wat je wil vertellen; je gebruikt het woord personage.

Ja. Het is een essentieel onderdeel van het verhaal, en niet een bewegend behang om een speler aan te kleden, even gechargeerd gezegd.

Zijn er naast de grote gezelschappen als Dogtroep en Vis à Vis ook kleinere gezelschappen binnen dit genre?

Ja, ik vind Tuig interessant, Odd Engineers, Theater Tol uit Antwerpen, Silo Theater. Kassys vind ik moeilijk een labeltje te geven, maar het komt wel in de buurt. Odd Engineers werkt ook wel vrij groot. Ze maken nu een project dat ook op het Festival a/d Werf komt te staan en waar ik erg benieuwd naar ben. Dat is door hun geïnitieerd, maar er zijn heel veel verschillende kunstenaars bij betrokken. Het wordt een installatie van 12 koelkasten, in elke koelkast is door een kunstenaar een minitheaterje gebouwd met een minivoorstelling. Er zit een gat in de deur van de koelkast, je kan die voorstelling alleen zien door je kop in de koelkast te steken. Je moet ergens aan draaien en dan krijg je een theatervoorstelling van een minuut te zien. Zo kan je al die voorstellingen zien. Tegelijkertijd hebben mensen die langslopen een hele voorstelling aan 12 koelkasten en al die idioten die hun kop erin steken. Dat soort projecten vind ik visueel theater. Dat zit dus heel erg op de grens met beeldende kunst. Bij visueel theater wordt vaak gebruik gemaakt van installaties.

Waarom vind je dat interessanter dan regulier repertoiretooneel?

Omdat ik heel erg ben gaan houden van de associatieve manier van vertellen. Het hoort ook bij mijn aard, ik doe zelf veel verschillende dingen die voor mij toch bij elkaar horen. Op die manier hoor ik heel graag verhalen; ik probeer daar dan een soort lijn in te brengen. Het geeft je als toeschouwer veel meer vrijheid, maar ook meer verplichting om zelf je verhaal te maken. Je bent veel actiever als toeschouwer. Een andere ontwikkeling die ik heel interessant vind zijn de voorstellingen die je veel meer als individu ervaart.

Voorstellingen zoals Het Sprookjesbordeel van het Toneelhuis of Enfants de Nuit van Bruyère?

Ja. Ik hou er niet van om als publiek je persoonlijke ervaringen te delen in een voorstelling. Dat soort publieksparticipatie is aan mij niet besteed, daar gaan mijn haren van overeind staan. Maar die voorstellingen waar je als publiek een soort traject aflegt; als toeschouwer geeft je dat heel veel mee. Je bent veel meer betrokken bij de voorstelling en je hebt eigenlijk meer inbreng, als kijker. Dat vind ik er mooi aan.

Heb je het idee als dramaturg bij visueel theater een andere positie inneemt, een andere inbreng heeft dan bij repertoiretheater?

Je bent veel meer onderdeel van de groep, je doet veel meer met zijn allen. In het reguliere circuit wordt het toch zo gezien dat de dramaturg degene is die commentaar komt geven, en ook wel heel veel voorbereidend werk doet. Maar het is veel meer een één-op-één relatie met de regisseur. Het contact met anderen zocht ik daar zelf op, ik zag andere dramaturgen dat veel minder doen. Misschien was dat ook een oudere generatie dramaturgen. Maar bij visueel theater ben je meer onderdeel van de groep. Op het laatste moment zijn er altijd klussen die nog gedaan moeten worden. Dan zit ik ook een stekker in elkaar te zetten. Ik ben dan voor de simpele klusjes. Bij Dogtroep moest er nog een auto geverfd worden voor de voorstelling 'Atom Tattoo' in de Terminal. Nou, dan sta je dat met vier man te doen. Dus je bent echt op allerlei manieren veel meer onderdeel van die groep.

Ken je andere dramaturgen die ook in dit segment werken, waardoor je zou kunnen zeggen dat deze positie ook echt wel bij dit type theater hoort?

Ik ken er niet zoveel. Volgens mij zijn er niet zoveel. Op dit moment is er bij Dogtroep geen dramaturg. Ik weet ook niet of ik dramaturg werd genoemd in de programmaboekjes. Je wordt ook wel eens regie-assistent genoemd. Dat maakte me ook niet zoveel uit.

Vind je jezelf wel een dramaturg?

Ja. Dat is wel mijn basis van hoe ik kijk, hoe ik denk.

E Verhouding opleiding-praktijk***Heb je wat aan de opleiding Theaterwetenschap gehad, bij alles wat je hebt gedaan?***

Ja. Het leren theater te doorgronden. De vrijheid die ik nu heb in mijn associatief denken en verbinden, komt omdat ik ook geleerd heb om elk puzzelstukje te analyseren. Inmiddels is dat zo gemeengoed geworden, dat ik dat allemaal niet meer benoem. Maar dat is wel een basis die je toch weet te gebruiken. Ik kan heel goed kijken, de belangen van dingen zien. De volgende stappen die rollen eigenlijk al meteen door, in mijn hoofd; maar het uiteenrafelen van dingen is iets wat je eerst heel vaak moet doen. Net zoals met teksten lezen. De eerste keer een tekst analyseren, ik vond dat ontzettend leuk om te doen, dat ging per onderdeel. Het ging over de neventekst, over de ruimte, over de kostuums en hoe elk zijn personage zijn taal had. Elk elementje werd helemaal uiteengerafeld. Ik kan nu een tekst redelijk snel lezen en die in één keer hier vertellen. Dan hoeft ik niet meer al die bouwstenen eruit te halen.

Heb je bepaalde kennis gemist in de praktijk?

Je moet een manier vinden om je kennis in praktijk te brengen. Ik vond destijds wel dat dat ook op de opleiding thuishoort. Ik ben in 1990 afgestudeerd, ik heb geen idee hoe de opleiding er nu uit ziet, ik kan daar geen zinnig woord over zeggen. Maar het is een beetje hetzelfde als dat je tandheelkunde studeert en je hebt nog nooit boven zo'n mond gehangen. Niet een proef, plastic ding, maar echt een mond. Dat moet je toch kunnen. En ik ga er vanuit dat ze dat bij tandheelkunde ook leren! Dat gedeelte van Theaterwetenschap dat opleidt voor dramaturg, daar moet ruimte zijn voor praktijkervaring. Ik heb de ruimte ook genomen. Ik heb zes maanden stage gelopen in India, we zijn het Productiebureau Theater gestart, samen met onder andere Dorine Cremers, Paul Slangen, Dennis Molendijk en Ellen Walraven. Ik ben dingen gaan doen omdat ik dat wilde doen. En het goede was, ik weet niet hoe dat nu is, dat er nog zoveel ruimte binnen de faculteit was, dat het ook toegestaan was om die eigen invulling te geven. We waren het tweede jaar van de voltijdsstudie, daarvoor kon je Theaterwetenschap alleen als kopstudie doen. Er was veel flexibiliteit, je kende alle docenten heel goed. Ik heb het geluk gehad om 6 jaar te studeren; ik heb die tijd ook echt gebruikt om dingen in de praktijk te doen.

Dat had je al snel door: ik moet dingen in de praktijk gaan doen.

Daar was het überhaupt om begonnen, dus hoe eerder ik daar zat hoe beter!

*Yvonne Franquinet in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)
Utrecht, januari 2004*