

Over dramaturgie

Een gesprek met Gerrit Reus

Gerrit Reus is adjunct-directeur van de Stadsschouwburg Utrecht en circusdramaturg. Na de opleiding Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam ging hij werken bij de Stadsschouwburg, waar hij nu nog werkt. Zijn werkzaamheden bestaan onder meer uit het mede programmeren van het seizoenaanbod en het samenstellen dan wel regisseren van het jaarlijkse kerstcircuit Cascade. Daarnaast is hij voorzitter van de Vereniging Nederlandse Circus Ondernemingen, een belangenvereniging voor circusbedrijven. Een gesprek over de dramaturgie van het circus.

A Beschrijving loopbaan & werkzaamheden

Kunt u in het kort schetsen hoe uw loopbaan zich heeft ontwikkeld, van opleiding naar adjunct-directeur van de schouwburg en circusdramaturg?

Ik heb Nederlands gestudeerd met als kopstudie Theaterwetenschap, in Amsterdam. Ik wilde me richten op management en heb daarom bij de stadsschouwburg in Utrecht een managementstage gedaan. Daarna werd ik gevraagd om als directieassistent te komen werken. Dat heeft zich ontwikkeld via hoofd publiciteit en programmering tot adjunct-directeur. Ik ben daarnaast hoofd van de afdeling Programmering en Projecten.

Was u tijdens uw studie al geïnteresseerd in circus?

Ja. Ik ben al vanaf mijn vierde jaar geïnteresseerd in circus - het klassieke verhaal van het circus dat in het dorp komt en een overweldigende indruk maakt op een klein jongetje. Ik ben eraan verslingerd gebleven. Ik ben al 40 jaar lid van de Club van Circusvrienden, en tijdens mijn studie ben ik ook gaan schrijven voor het blad dat ze uitgeven. Verder werkte ik als student in de vakanties in circussen; ik was een technische manusje-van-alles: vrachtwagen rijden, tenten bouwen. In de studiegids van Theaterwetenschap zag ik dat circus ook een onderdeel van het cursusprogramma was. Ik had toen eerlijk gezegd nog nooit van Theaterwetenschap gehoord, dat was in mijn tijd een kopstudie. Verder wist ik dat de Universiteitsbibliotheek in Amsterdam de grootste collectie circusboeken van Europa heeft, misschien wel van de wereld. De beheerder van die collectie, professor van de Woude, vond het zonde dat daar niks mee gebeurde. Zo ben ik uiteindelijk bij Theaterwetenschap afgestudeerd met een scriptie over circus. Dat ging over de verhouding tussen overheid en circus in Nederland, een beleidsmatig onderwerp dus. Vervolgens ben ik terechtgekomen bij de schouwburg in Utrecht. De eerste jaren dat ik er werkte programmeerden we elke jaar een rondreizende circusproductie, Hanson Wintercircuit. Ik had de directeur aangeraden dat te programmeren. Na vijf jaar dacht ik: ik wil het anders en beter. Zo is hier het Kerstcircuit gekomen, wat nu Cascade heet. Dit kerstcircuit is een eigen productie van de schouwburg, geheel volgens mijn ideeën.

Hoe maak je een eigen circusproductie? Hoe stel je dat samen; ligt er ook een concept aan ten grondslag?

De laatste jaren wordt het concept steeds belangrijker. We zijn in 1989 echter begonnen als een goed klassiek circus, met goede nummers, goede belichting, hele goede muziek, echt zaagsel op het toneel in de schouwburg. Het publiek was toch wat argwanend: circus in de schouwburg, wat moet ik me daarbij voorstellen? We hamerden dus op hele klassieke, herkenbare elementen: zaagsel, een ronde piste, een programma met paarden en roofdieren.

Het publiek zat in de zaal, niet rond de piste? De piste werd alleen als beeld gebruikt?

Klopt. Ik wilde ook nadrukkelijk de mogelijkheden van de schouwburg en het lijsttoneel gebruiken; ik zag het ook wel als een locatieproject. Je moet de lijst niet ontkennen en de mogelijkheden evenmin. Zo kun je bijvoorbeeld werken met trekken om mensen of voorwerpen vanuit grote hoogte naar beneden te laten zakken. Door die mogelijkheden te gebruiken rechtvaardig je ook dat je een klassiek circus in de schouwburg toont. Het zoeken naar de mogelijkheden van het lijsttoneel is een proces dat tot op de dag van vandaag bezig is. Dat proces kreeg een sterke impuls toen ik in 1990 voor het eerst Cirque du Soleil zag, in Parijs. Een heel theateraal circus, zonder dieren. Ik zat op dat moment zelf toch wel vast aan het klassieke circus. Ik kende wel moderne groepen, maar die beschouwde ik toch niet echt als circus. In 1992 zag ik Cirque Plume voor het eerst, het nouveau cirque, het nieuwe circus uit Frankrijk. Dat vond ik fantastisch. In datzelfde jaar heb ik die productie hier in Utrecht op het Lepelenburg gebracht. Het was de eerste keer dat ze in Nederland waren en dat sloeg werkelijk in als een bom. Na laaiende recensies in de landelijke pers kwamen uit heel Nederland mensen ernaar toe. Die vorm van circus vond ik vreselijk interessant.

Wat zijn belangrijke verschillen tussen het klassieke en nieuwe circus?

Het nieuwe circus heeft over het algemeen geen dieren. Verder is er een verschil in overgangen tussen nummers. Circus is in wezen een opeenvolging van nummers, die elk tussen de 6 en 10 minuten duren. Dat geldt voor elk circusprogramma, dat is de basisstructuur: een variëteit aan verrichtingen achter elkaar. In het klassieke circus worden die nummers gescheiden door wisseling van rekwisieten en aangekondigd door een spreekstalmeester. Het moderne circus kent ook die opeenvolging van nummers, maar daar worden met name de overgangen tussen het ene en het andere nummer gebruikt om eenheid te suggereren. De grenzen van de nummers worden verdoezeld. Cirque du Soleil doet dat, alle moderne groepen doen dat. Vervolgens kun je nog meer eenheid in het programma brengen door bijvoorbeeld de kostuums in één bepaalde sfeer te houden of de artiesten personages te laten uitbeelden die terugkeren in het programma. De dramaturgie spitst zich toe op de suggestie van eenheid. Maar in wezen blijft het gewoon een trapezenummer, een jongleernummer, een clownnummer.

De afwisseling van al die verschillende genres in het circus blijft gehandhaafd?

Ja. Dat zit ook in het moderne circus. Sommige mensen roepen dat in het moderne circus alles totaal anders is. In het moderne circus zitten geen dieren, maar verder is er volgens mij in wezen niet veel verschil.

Waarom circus in een lijsttoneel? Waarom niet elk jaar een grote circustent opgezet?

Dat zou heel goed gekund hebben en bij wijze van spreke nog kunnen, maar ik vind het lijsttoneel een steeds aantrekkelijker plek om circus te maken. In een lijsttoneel heb je een bepaalde focus. Je kijkt naar een lijst, met daarin een plaatje, de zaal is donker, de kijkkast is verlicht, je kunt mensen van allerlei kanten laten opkomen. Bij een ronde circustent valt om te beginnen het licht op het publiek. Je ziet altijd je medetoeschouwers die rondom en tegenover zitten. Dat is ook een interessant dramaturgisch concept om iets mee te doen, daar wordt nauwelijks iets mee gedaan.

Heeft het kerstcircus zich steeds meer ontwikkeld naar het nieuwe circus?

Ja, de laatste jaren steeds meer. Ik ben eerst dingen gaan weglaten, het zaagsel bijvoorbeeld. Ik had nog wel een ronde ring, de piste. Die ring is eigenlijk bestemd voor paarden en andere beesten die een rondje moeten lopen. Die dieren waren al weg, dus waarom die ring nog? Maar

ik vond rond wel heel erg circusachtig. De ring is eruit gegaan in 1995. In dat programma was er voor de pauze nog wel een echte ring, na de pauze was er een ring van voetlichten. Je zag nog wel een afgebakend speelveld, maar het was wel meer theater. In het jaar daarop hadden we een leeg toneel met een zwarte balletvloer en dat is het nog steeds. Ik heb voor mezelf wel moeten wennen aan het denken over schrappen: wat kan er nu eigenlijk weg? Jarenlang heeft het orkest bijvoorbeeld boven de opening gezeten, op een verhoging met daaronder een gordijn waardoor de artiesten opkomen. Maar dat was eigenlijk helemaal niet nodig, want de artiesten kwamen nu ook op van andere plaatsen, gingen aan de zijkant af. Bij een ring is er maar één ingang, zonder ring wordt het geheel veel dynamischer. Je kunt bijvoorbeeld een gordijn of gaasdoek laten zakken. Een nummer dat weinig ruimte nodig heeft kun je voor op het toneel zetten met een doek erachter; achter dat doek kan een andere act zich klaarmaken en dat eerste nummer heel snel opvolgen.

Zo ontstaan er dus heel andere montagemogelijkheden.

Ja, en dat maakt het werken in een lijst zo interessant. We hebben daar jarenlang mee geëxperimenteerd, vorig jaar zelfs vrij extreem. Het orkest zat op een verplaatsbaar, rollend podium. Het podium was met behulp van doeken verdeeld in verschillende ruimtes. Aan de zijkanten hingen gordijnen van slierten bandrecordertape. Het orkest stond soms in de ruimte, soms niet. Voor elk nummer werd door middel van wanden en tussendoeken een aparte ruimte gecreëerd. Zo hebben we op een vrij abstracte manier eenheid verkregen door het toneelbeeld steeds te veranderen. Dat traject heb ik nu wel voldoende onderzocht. Dit jaar gooien we het over een andere boeg. Ik heb in het festival van Edinburgh de Berlijnse theatergroep Flöz gezien, een groep die visueel theater maakt en vaak met maskers werkt. Zij hebben een voorstelling die zich afspeelt in een restaurant, met drie obers en een kok. Die voorstelling wordt het frame van de nieuwe Cascadevoorstelling. Zij nemen straks ook een deel van het decor mee. Het hele circus, en dan gaat het al wat meer richting theater, gaat zich straks afspelen in een restaurant. Ik zoek daar nu acts bij die ongeveer passen in zo'n restaurantopzet. Ik denk bijvoorbeeld aan een jongleur, die heel ouderwets van die bordjes op stokken zet die hij allemaal tegelijk draaiende moet houden, tot er 25 borden op een stokje staan. Flöz heeft ook een scène met borden; ik wil dat uitbreiden en dan laten overgaan in dat jongleernummer. De obers en de kok maken op die manier inleidingen en afrondingen van de circusnummers. Er komt een groep Tsjechen met een jongleernummer op een wiel fietsen, flexibele mensen met goed gevoel voor theater. Ik heb hen het concept uitgelegd en gezegd: het zou wel eens kunnen dat jullie niet in je eigen kostuum werken maar dat jullie als koks zijn aangekleed. Het hele programma wordt theateraler omdat er meer eenheidbrengende principes in de voorstelling zitten. Ik ben nu alleen een beetje bang dat het te expliciet wordt, dat het publiek bijvoorbeeld op een gegeven moment genoeg krijgt van die obers. Daarom heb ik met Flöz afgesproken dat het mogelijk moet blijven om die verwijzing naar het restaurant soms ook helemaal los te laten. Je hoeft niet alles logisch te verklaren. Het blijft toch ook circus. Een circusnummer is toch ook gewoon mensen die op elkaar gaan staan; het draait om ambacht, vakmanschap, virtuositeit. Een dubbele salto vindt het publiek leuker dan een enkele salto. Wat beeldt een jongleur uit? Hij houdt zeven ballen in de lucht. Dat is een abstract beeld, esthetisch aantrekkelijk, maar het betekent niet meer dan dat het is. Je moet er ook voor waken om meer betekenis te willen geven dan er is. Voor het komende Cascade denk ik het in de hand te kunnen houden: er zijn obers, een kok, hun restaurant, er komen mensen die dingen gaan doen. Het is een situatie, geen helder verhaal zoals in een toneelstuk. Dat wil ik ook niet overdragen.

B Proces/Werkwijze

Je bent als circusdramaturg betrokken geweest bij de voorstelling 'Circus Shakespeare' van ZTHollandia. Kun je iets over het werkproces vertellen?

Die voorstelling is vier jaar geleden gemaakt. Ik vond het ontzettend interessant om daaraan mee te werken, om na te denken over mogelijke crossovers tussen circus en theater. Bij die voorstelling hebben we vooraf bepaald dat het verhaal het uitgangspunt moest zijn en het circus een ondersteunende rol zou hebben. De voorstelling heeft een lange aanlooptijd gehad, ruim anderhalf jaar. In die tijd hebben we verschillende keren met elkaar gepraat - dramaturgen, regisseurs, acteurs - over de mogelijke inhoud van die voorstelling. Ik geloof dat ik toen heb voorgesteld een tekst als basis te nemen. Dat kon ook een libretto zijn, omdat libretto's vaak wat korter en meer schematisch zijn. Met een tekst heb je personages, een verhaallijn, dat geeft houvast. We zijn toen gaan zoeken naar een stuk. We hebben gekeken naar Shakespeares 'Midzomernachtsdroom' en absurdistische teksten. Beide vielen af als te voor de hand liggend. Uiteindelijk kozen we 'Timon van Athene' van Shakespeare. Vervolgens was het zoeken naar een juiste balans. Circus is visueel waanzinnig sterk. Een nummer met tien Russen die elkaar via een baskuul lanceren en sprongen maken tot 14 meter hoog geeft een heel heftig beeld, zeker als je op de eerste rij zit. Daar kan weinig tegenop. Je moet dan heel goed kijken naar wat je daarnaast zet. Dat was bij Shakespeare mijn zorg als dramaturg. Nummers die je dus niet moet hebben zijn nummers met een hele snelle dynamiek van bewegen, zoals jongleren. Dat past niet bij teksttoneel. Wat dan wel? Op een gegeven moment dacht ik aan een draadloper. Ik heb toen iemand benaderd, die zelf niet beschikbaar was maar wel nog een vader had van 65 die ook op de draad kon lopen. Ik heb het idee dat je niet een goede act zoekt, zo zei hij, maar meer iemand die op een draad aanwezig is. Dat had hij goed begrepen. We werkten in die voorstellingen met dubbele personages, waarbij je de circusartiesten en hun verrichtingen kon beschouwen als een soort psychologische verdubbeling van de personages op de grond. Ik heb toen die oude draadloper gebeld en de situatie uitgelegd. Die wilde wel, hij zei: ik kan bijna niks meer, maar ik kan wel op mijn hoofd op de draad staan en op een stoel op de draad zitten, en ook nog met een tafel erbij. Dat was meer dan genoeg!

De bewegingen van deze draadloper waren vrij langzaam, balancerend. In de voorstelling loopt hij op een gegeven moment een schuin gespannen draad op; dat zorgde al voor een heftig moment. In een circusvoorstelling is dat alleen maar het begin van een act, maar temidden van sprekende acteurs was dat al heel spannend. Daar zat hij dus op die draad, op een hoogte van een meter of zes. Hij had zelf een stoel meegenomen, van boven uit de nok kwam een tafeltje naar beneden en zo zat hij dan op de draad op een stoel met een tafel. Tegelijkertijd stond onder hem op de vloer een grote tafel waaraan mensen zaten te eten - eten speelde een belangrijke rol in die voorstelling. Dat beeld klopte: de oude man zocht naar balans, de hoofdpersoon in het verhaal zocht eigenlijk ook naar balans. Dat vind ik zelf een heel mooi voorbeeld van circusdramaturgie.

Inderdaad een duidelijk voorbeeld van dramaturgie: je neemt iets, plaatst het in een andere context - namelijk theater - en je onderzoekt de nieuw ontstane of veranderende betekenis.

Mee eens. Ik heb het idee dat ik daarmee nog wel jaren vooruit kan, met dat soort situaties opzoeken. Bij die crossovers moet je over meer verschillende dingen gaan nadenken. In 1995 heb ik als circusdramaturg met Suver Nuver gewerkt aan de voorstelling 'Circus Whitman', op locatie in een circustent. Die voorstelling is niet helemaal geslaagd. Een probleem bijvoorbeeld was dat er een paar acts in zaten die zo verpletterend goed waren dat Suver Nuver zich afvroeg, wat doen we hier nog? Als jongens aan hun teen aan een trapeze hangen dan kan daar niks tegen op. Als je dan nog iets met tekst wil doen moet je wel van hele goede huize komen. De balans was niet goed.

Was die voorstelling daarom niet goed gelukt?

Achteraf gezien waren denk ik de uitgangspunten niet duidelijk genoeg. Die tent stond aan de rand van Leeuwarden bij een industriegebied in een weiland. Suver Nuver wilde de sloten in het weiland laten doorlopen in de tent. In de tent werden sloten gegraven maar vervolgens was de vraag: en dan? We hebben nu een sloot in een circustent liggen, maar wat moeten we daar nou mee?

Wanneer raakte jij betrokken bij dat proces? In de beginfase?

Ja, in het denken zat ik er al bij. Ik heb ze aardig bijgepraat over circus. Dat is ook dramaturgisch werk: vertellen over circus, een breed historisch-actueel kader schetsen. Suver Nuver wilde een voorstelling maken naar aanleiding van een gedicht dat volgens mij ook Circus Whitman heette, van een Amerikaanse dichter. Dat gedicht ging natuurlijk niet echt over circus. Het was een moeilijk proces, niet iedereen was eensgezind en met name op het niveau van betekenisgeving was het moeizaam. Wat voor betekenis geef je, waar slaat het op, waarom doe je iets? Ik had op een gegeven moment ook niet veel invloed en er was weinig communicatie. Bij Circus Shakespeare was dat heel anders.

Daar had je wel duidelijk de positie van de dramaturg?

Ik was niet de dramaturg van de voorstelling. Tom Blokdijk deed de (tekst)dramaturgie. Er was wel een goede wisselwerking. En soms ook een verschil van mening. Om een voorbeeld te geven: de voorstelling eindigt met het blootleggen van een grote kuil. Die kuil was in de vloer van de Jaarbeurs gegraven en aanvankelijk bedekt met planken. In de slotscène bevindt Timon zich in de kuil, de dood nabij. Aan de rand staan een paar oude clowns die de kuil inkijken. Dat waren vrij slechte, semi-professionele kinderclowns, van het soort dat op braderieën ballonnen blaast. Ik vond dat een prachtig slotbeeld, die clowns bij die kuil. In de tekst volgde echter nog een lange slottekst, een grafrede, waarvan iedereen zich afvroeg, wat moeten we daar nou mee? Op een dag was er een doorloop waar Tom Blokdijk niet bij was en heb ik aan regisseur Paul Koek voorgesteld die slottekst te schrappen. Dat beeld van die clowns was wat mij betreft een prima vervanging van die grafrede. Toen is er een try-out gespeeld zonder die slottekst. De volgende dag kwam Tom Blokdijk, die hoorde dat dat zo gegaan was, om die tekst er weer aan toe te voegen. Hij zei: je kunt niet zomaar een tekst schrappen omdat je die tekst niet begrijpt. Ik snap ook wel dat dat zo werkt. Dus als dramaturg was hij van mening: die tekst is er en moet een plaats krijgen. En die tekst kwam ook weer terug.

Dat was een moment waarop een tekstdramaturgie en een beeld-dramaturgie naast of tegenover elkaar stonden.

Ja. Ik vond dat het beeld de tekst overbodig maakte. Dat ging Tom toch weer te ver. Dat is wel interessant. Ook leuk om daar nog eens mee aan de gang te gaan: waar kun je nou tekst vervangen door beelden?

Je had een scheppende bijdrage aan het proces, niet alleen reagerend?

Het was echt een combinatie van mijn oude stiel dramaturgie, tekstdramaturgie, gecombineerd met circus. Ik heb een aantal richtingen aan het proces gegeven. In het begin was er de muziek, de tekst, de acteurs, de locatie. Veel meer was er niet. Toneelstukken komen vaak toch weinig intellectueel tot stand hoor. Zeker niet in eerste instantie. Mensen weten niet zo precies wat ze willen gaan doen.

Hoe lang is er gerepeteerd?

Twee maanden, waarbij de circusartiesten de laatste maand hebben mee gerepeteerd. Ik had een heel select groepje circusartiesten uitgezocht die een theatrale uitstraling hadden, redelijk goede acteurs waren en waarvan ik wist dat ze hun act wel ter discussie wilden stellen. Er was ongeveer bekend wat ze konden, je hebt wat beelden - bijvoorbeeld van een man op een draad, de draadloper was een half jaar daarvoor gecontracteerd. Maar verder werd in het repetitieproces toch voornamelijk geïmproviseerd en uitgeprobeerd. In die fase was ik er niet iedere keer bij, kwam ik een paar keer per week kijken. Mijn inbreng betrof in die fase meer de grote lijnen van de voorstelling, bijvoorbeeld door een voorstel te doen voor het einde van de voorstelling, wat ik net vertelde. We werkten met een grote club mensen, twee regisseurs, een dramaturg. Soms is het dan lastig om inbreng te hebben.

Wat was het verschil in de bijdrage van Tom Blokdijk aan het proces en die van jou?

Tom was meer bezig met het verantwoord neerzetten van die toneeltekst, terwijl ik meer lette op de visuele kant en zocht naar interessante beelden. De tekst zat mij soms in de weg. Ik vond het een moeilijke tekst en niet echt een goede tekst, dus zelf had ik de neiging om veel meer te schrappen. Dat is een iets andere instelling. Tom was tekstgetrouwer, had er ook goede ideeën over. De voorstelling is uiteindelijk niet een heel goede productie geworden; het is niet goed ontvangen. Waar ligt het aan? Ik denk toch dat het concept niet goed genoeg was, dat we er niet helemaal uitgekomen zijn.

Blijkbaar is het toch heel moeilijk om theater en circus te combineren.

Ja. Voor een deel had het ook met de bezetting te maken, en er was tijdgebrek. Na de première is de voorstelling wel beter geworden en reageerde het publiek er goed op. Maar qua concept zat er iets niet goed.

C Uitspraken over dramaturgie***Wat is dramaturgie?***

Goede vraag. Ik heb het altijd heel moeilijk gevonden een onderscheid te maken tussen regie en dramaturgie. Dramaturgie gaat over de structuur van een theatervoorstelling en de betekenis van de elementen; regie is iets meer gericht op - als je dan toch een onderscheid wilt maken - ritme en de uitvoering, maar ik denk dat het toch erg door elkaar loopt. Wat je vaak ziet is dat dramaturgen materiaal aandragen, dat ze dingen kunnen verklaren en in de context kunnen plaatsen van een oeuvre of een tijd of traditie. Dramaturgie is denk ik een theoretische benadering van een voorstelling. Maar je denkt ook na over werking en ritme - daar gaat het uiteindelijk om. Mijn visie is dat je moet zorgen voor permanent boeiende werking. Boeiende werking ontstaat - dat is vrij universeel - wanneer je steeds verandering laat zien. Het enige wat boeit is verandering, verschuiving. Je hebt allerlei mogelijkheden om verandering te creëren: licht, geluid, acteurs, beweging.

D Dramaturgie van circus***Waar denk je aan bij een begrip als circusdramaturgie? Hanteer je het zelf?***

Ja, ik hanteer het zelf ook. Het nadenken over boeiende werking heeft er toe geleid dat ik alle changementen in het circus ben gaan zien als onderdeel van de voorstelling. Dat is in het circus vrij ongebruikelijk. Bij het klassieke circus draait het om de nummers en de rest is een soort ruis

die men tot een minimum probeert te beperken. De changementen zijn zo kort mogelijk, om de vaart erin te houden. Terwijl ik die 'ruis' beschouw als onvermijdelijk onderdeel van de voorstelling en probeer daar iets mee te doen. In die zin voel ik me erg verwant met de moderne circusmakers. Je kunt een overgang camoufleren met licht of doek, opdat er opeens een nieuw nummer begint. Je kunt er ook voor kiezen om het changement helemaal te laten zien en dat uit te bouwen, door iets te doen met licht, muziek, mise-en-scène. Dat druist in tegen de circuslogica van tempo. Maar het gaat niet om tempo, het gaat om een beleving van tijd. In theater kun je die beleving van tijd heel erg manipuleren. Dat betekent dat je soms ook kan vertragen. Vaak hoor ik van het publiek, zeker van gewone circusliefhebbers, dat ze de ervaring van een hoog tempo hebben. Maar als je goed kijkt dan werken we vaak met trage, vrij lange nummers - circusmensen begrijpen mijn programma ook vaak niet - en dat kan omdat het ritme klopt, de beleving van de tijd. De boeiende werking ontstaat omdat je een aantal dingen anders doet. Langzame en trage nummers kunnen daarin heel goed op hun plaats vallen.

Pas je dramaturgie toe bij het samenstellen van het programma en het denken over overgangen?

Ja. Ik kijk naar de manier waarop acts op elkaar reageren en of er een patroon te vinden is waarin nummers elkaar versterken. Het druist bijvoorbeeld tegen de circuswetten in om twee clownnummers achter elkaar zetten. Clowns worden toch meestal ingezet na iets heel heftigs, bijvoorbeeld gevaarlijke luchtacrobatiek. De doodsangst die het publiek heeft ervaren kan dan worden afgereageerd met humor. Maar je kunt best twee of drie clownnummers achter elkaar zetten. Die nummers hebben dan niet meer de functie van het relativeren van de doorgestane angst van het publiek, maar krijgen een andere functie. Dat kan, mits je maar goed kijkt wat er aan nieuwe betekenis kan ontstaan. Ik ben ook wel eens met een rustige act geëindigd, daar waar iedereen een grande finale verwacht. Die act is één van de mooiste circusnummers die ik ken, afkomstig van Cirque Plume. Een man jongleerde met vijf buizen die aan touwtjes zitten. Hij gooide die buizen iedere keer van zich af, maar door de touwtjes kwamen die buizen ook telkens terug. Zo ontstond een soort mobile waarin hij bewoog. Dat leverde een prachtige beeld op: vijf buizen die hij lopend in de lucht moest houden. Die man had een soort houten vingerhoeden en daarmee tikte hij soms op die buizen, die buizen resoneerden dan. Er was verder geen muziek, alleen het geluid dat hij uit die buizen haalde. Het was virtuoos, mooi, breekbaar en daarom wel een heftig beeld. Dus wat mij betreft was dit ook een uitsmijter, maar niet op een traditionele manier. Kinderen gingen er niet allemaal in mee. Ook in de kranten werd geschreven dat een serieuze circusvoorstelling toch zeker een spetterend einde moest hebben. Ik denk daar anders over. Ik vind het leuk om met die verwachtingen te spelen. Maar je moet wel weten waarom je dat doet.

Waarom deed je het toen?

Ik vond zelf dat het klopte. Ik vond het een mooi statement van zo'n alternatieve act, een statement over wat circus kan zijn. Soms heb je ook dingen die niet werken, maar dit werkte. Ik heb heel veel met goede clowns gewerkt, clowns die goede theaterprogramma's hebben, voor televisie werken of films maken. Werkelijk goede circusartiesten ontstijgen het circus ook vaak. Ik ken echt alle wereldtoppers die in het circus hebben gezeten en daar af en toe nog dingen doen. Wat ik van ze geleerd heb is dat ze altijd rücksichtlos zeggen: het is goed omdat het werkt en anders is het niet goed. Als er niet gelachen wordt, is het niet goed.

Het gaat je dus om werking, en die werking is gericht op publiek.

Absoluut. De laatste jaren regisseer ik samen met Jos Groenier. Dan praat je samen over logica en werking. Dat gesprek wordt belangrijker naarmate je meer theatrale pretenties hebt. Ik ben ervan overtuigd dat mensen in een theatervoorstelling ook niet altijd precies weten waarom ze

bepaalde dingen op een bepaalde manier doen. Een acteur zegt, ik zeg die zin omdat het wel goed klinkt zo, of iets ziet er gewoon wel goed uit.

Ik zag een voorstelling van Flöz uit Berlijn, die begon en eindigde met een fantastisch mooi beeld. Drie mannen lopen op het toneeltje rond als een soort theatertechnici. Op een gegeven moment komt één van de drie gemaskerd op met een grote meisjespop. De andere twee steken hun arm in de mouwen en zo speelden ze gedrieën die ene pop. Lastig om uit te leggen, maar dat was een ademloze scène. Ik hoop die scène op de een of andere manier ook in Cascade op te nemen. Een magische scène, maar als je me vraagt wat precies de betekenis is of de samenhang met de rest van de voorstelling, dan kan ik je dat niet vertellen. Ook de regisseur had geen verklaring, voelde alleen: dit klopt. Ik had als kijker ook niet de behoefte om die scène te gaan uitleggen.

Dingen als werking of logica kunnen natuurlijk ook ontstaan door ritme of sfeer, elementen waarbij het niet zozeer om betekenis gaat.

Of door vrij technische aspecten, zoals de tijd die je nodig hebt om iets goed te laten zien, voordat je iets anders kan laten zien. Zo praat je vaak: niet te snel opkomen, eerst moet hij daar even staan, zodat hij gezien is, en dan kom jij erbij en dan werkt het. Dat zijn hele simpele dingen van links, rechts, wel, niet. Maar je hebt niet alles in de hand. Met clowns kun je bijvoorbeeld niet repeteren. Meestal bedenk ik het totale programma van tevoren, inclusief de changements. De artiesten komen twee dagen voor de eerste voorstelling bij elkaar en dan is het een kwestie van in elkaar zetten. Je kunt dat nog wel wat veranderen, maar niet veel. Met clowns ligt dat wat anders; die hebben namelijk publiek nodig. Als er geen publiek is dan doen ze maar wat, ze doen eigenlijk niks. Dat is vreselijk, daar raakte ik in het begin heel gefrustreerd door. Ik had heel goede dingen van ze gezien in voorstellingen maar in de repetities waren ze heel onverschillig. Dan wezen ze vaag aan hoe ze de ruimte zouden gaan gebruiken en zei ik: ja, maar laat het even zien, want de licht- en geluidstechnici moeten ook even kunnen zien wat jullie doen.

Wat dat betreft is circus dan toch weer wezenlijk anders dan theater.

Ja, het is veel realistischer. Een groep met een draadnummer op zes meter hoogte heeft een levensgevaarlijke act: als ze misstappen gaan ze dood. Op een repetitie gaan ze dat ook niet zomaar doen, maar werken ze met veiligheidskabeltjes. Bij een doorloop werken ze dan nog met één kabeltje, bij de eerste voorstelling zijn uiteraard allebei die kabels weg. Zo'n nummer vraagt heel veel concentratie en moeite en is niet zonder risico. Dat is een heel ander soort risico dan wat een acteur neemt. Maar het kan ook heel anders zijn. Ik had eens een nummer geprogrammeerd waarin vier motorrijders rondrijden in een bol met een doorsnede van vijf meter. Die act leek me ontzettend gevaarlijk. Maar bij iedere repetitie stapten zij gewoon op hun motor; zij vonden het wel lekker om even met zijn vieren in die bol te scheuren, even oefenen. Daarnaast heb je artiesten die op een repetitie niets doen en alles bewaren voor als er echt publiek is en dan al hun concentratie aanwenden. Dat is soms moeilijk in te schatten. Je blijft in zekere zin altijd een buitenstaander. Ik ben geen acrobaat. Ik begrijp ook echt niet waarom iemand op zeven meter hoogte op een draad gaat staan, waarom iemand dat wil.

Heeft u daar wel eens naar gevraagd?

Vaak hebben ze geen ander beroep, want zijn ze opgegroeid in een familie die al generaties dat nummer heeft. Je kunt er geld mee verdienen. Een luchtacrobaat vertelde me eens dat zijn ouders - ook luchtacrobaten - ooit eens uit de trapeze waren gevallen; het duurde een jaar voordat ze weer aan het werk konden. Desondanks is ook hij luchtacrobaat geworden, terwijl hij weet wat er kan gebeuren. Dat is wel opmerkelijk. Waarom doen mensen dit? Je hebt ook mensen die in een race-auto gaan zitten. Als je het niet goed doet, gaat het mis. Gaat het goed, geeft het een kick.

Circusmensen nemen beredeneerde risico's. Ze kunnen ook wel vier keer over de kop, maar drie keer gaat vrijwel altijd goed en bij vier keer is dat niet gegarandeerd.

E Verhouding opleiding - praktijk

Heeft u bij het werken als circusdramaturg baat gehad bij de opleiding Theaterwetenschap?

Ja, die studie heeft mij wel een bepaalde bagage meegegeven en invloed gehad op de manier waarop ik theater en circus bekijk en analyseer. Een boek dat op mij wel indruk heeft gemaakt is 'Dynamics of Drama' van Beckermann, waarin spanning wordt geanalyseerd. Beckermann onderscheidt een spanningsboog, die bestaat uit segmenten die elk ook weer een kleine spanningsboog hebben. Mijn gedachten over boeiende werking door het aanbrengen van veranderingen is wel Beckermann-achtig. Het boek wordt denk ik niet meer gebruikt, maar ik let nog steeds heel erg op de spanningsboog van een voorstelling. Ik verveel me vrij vaak bij een voorstelling. Dan denk ik: ligt het aan mij of aan de voorstelling? Vaak is er dan toch iets loos in de voorstelling waardoor die de aandacht niet gevangen houdt. Als je dan nog wat scherper kijkt kom je vaak tot een verzameling van loze momenten, wat verklaart waarom de voorstelling de spanning letterlijk niet vasthoudt.

Leest u nu nog wel eens theaterwetenschappelijke literatuur?

Nee, veel te weinig. Dit werk is toch wel heel erg op de output gericht. De inhoudelijke verdieping schiet er bij in, wat ook een gevaar kan zijn. Daarom werk ik graag mee aan projecten die we hier in de schouwburg produceren. Het zou goed zijn om dat uit te breiden.

Zou het wenselijk zijn wanneer een opleiding als Theaterwetenschap meer aandacht besteedt aan circus?

Ik denk dat dat goed zou zijn. Er is ook echt wel het één en ander te vertellen over ontwikkelingen in het circus, met name over het nieuwe circus waarin mensen zoeken naar raakvlakken tussen circus en theater. Ik word geregeld benaderd door mensen die op circus willen afstuderen. Het circus is volop in beweging. Er zijn plannen om in Nederland een HBO-circusopleiding te starten, zoals je er in Frankrijk vele hebt. Zo kan de kunst zich ook verder ontwikkelen. Overigens vind ik circus niet belangrijker dan andere theatergenres. Het is ook zinvol aandacht te besteden aan zoiets als poppenspel of bewegingstheater.

U vindt het belangrijk dat er in de opleiding aandacht is voor verschillende genres. U denkt niet dat het kijken naar circus iets kan opleveren voor andere theatervormen?

Nee, zover wil ik niet gaan. Ik ben meer van mening dat allerlei theaterwetmatigheden op circus van toepassing zijn - tot mijn verrassing - dan andersom. Het circus heeft in wezen ook wel haar grenzen als theatervorm; je moet er ook niet meer mee willen dan wat het is.

Wat is volgens u het verschil tussen het spektakel van circus en het spektakel van een groots opgezette en op amusement gerichte musical?

Ik ben van mening dat vorm de inhoud moet volgen. Bij grootschalige musicals wordt vaak volgens een vast stramien te werk gegaan. Dat is gericht op spektakel en werkt met bewegend decor, imponerende muziek en visuals. Die vorm heeft vaak weinig relatie met de inhoud en is meer gericht op de veronderstelde verwachting bij het publiek. De meeste circussen werken eveneens vanuit de vraag: wat wil het publiek zien? Veel circussen zijn dan ook vaak saai. Ik denk dat je het publiek best kan meenemen naar het onverwachte; dat probeer ik met Cascade te doen. Je neemt een risico, maar het kan wel. Je moet het publiek daarin wel 'opvoeden'. In Breda

heb ik ook eens een circus samengesteld en ik wilde daarbij de verworvenheden van Utrecht gebruiken, maar dat werkte niet. Je moet beginnen met herkenbare elementen, anders neem je het publiek niet mee. Ook de communicatie moet goed zijn: weet het publiek vooraf dat er geen beesten zijn? Publiek is voor mij weer belangrijker geworden. Vroeger was ik meer op de hand van de kunstenaar en dacht ik dat zij voor alles hun hart moesten kunnen volgen. Maar dat werkt niet. Theater is toch communicatie, en circus helemaal. Je moet je dus ook afvragen wat je bij een ander teweegbrengt. Dat moet je ook kwantificeren. Cascade maken we toch ook gewoon voor volle zalen; een halve zaal is niet goed. Het werkt ook het beste als de zaal vol zit: het verschil tussen een repetitie en een volle zaal blijft magisch - de wisselwerking tussen artiesten en publiek is toch wel heel essentieel.

*Gerrit Reus in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)
Utrecht, april 2005*