

EEN GESPREK MET CORIEN BAART

Over beleidsdramaturgie, productiedramaturgie, respect en modder

Inleiding

Corien Baart haalde haar diploma als Docent Drama aan de toenmalige Hogeschool voor de Kunsten Constantijn Huygens alvorens af te studeren aan de opleiding Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Sindsdien is zij werkzaam geweest op verschillende educatieve afdelingen, maar voornamelijk als productie- en beleidsdramaturge bij onder andere het RO theater, Toneelgroep Amsterdam en Toneelhuis Antwerpen, waarbij ze intensief samenwerkte met Guy Cassiers en Alize Zandwijk.

Sinds mei 2010 is ze werkzaam bij De Utrechtse Spelen (DUS), waar zij als artistiek coördinator werkzaam is, naast Jos Thie als artistiek directeur. Samen werken zij het artistieke beleid van het gezelschap uit. Corien is daarnaast productiedramaturg van het gezelschap om het werk meer diepgang te geven. Deze beide functies spraken ons bijzonder aan als aanleiding om haar te interviewen.

Op 24 november 2011 vond er aan de Universiteit van Utrecht een *Why Theatre?* Seminar plaats waar Corien Baart samen met scriptschrijver en filmmaker Paul Ruven te gast was. Enkele van onze vragen zijn naar aanleiding hiervan gesteld. De kennis opgedaan in de *Why Theatre?* is tevens meegenomen in dit interview. Naar onze mening belemmert dit de volgbaarheid van het interview voor diegenen niet aanwezig bij het *Why Theatre?* Seminar echter niet.

A Beschrijving loopbaan en werkzaamheden

Wat voor opleiding heeft u gevolgd om zover te komen?

Ik heb de opleiding Docent Drama gevolgd aan De Hogeschool voor de Kunsten Constantijn Huygens, dat nu ArtEZ is. Aan het einde daarvan wilde ik eigenlijk gaan regisseren, ik regisseerde toen ook al amateurs en jongeren. Ik dacht: “Ik wil er meer van weten, ik wil repertoirekennis hebben.” Daar voelde ik me nog onzeker over. Daarom ben ik Theaterwetenschap gaan studeren met dat doel. En toen ben ik toch dramaturg geworden.

Hoe heeft u zo’n brede loopbaan kunnen opbouwen?

Wat natuurlijk wel opvalt in mijn loopbaan, is dat ik me gespecialiseerd heb in artistiek beleid en beleidsdramaturgie. Dat gaat vooral om het structureren van plannen van makers. Dat had ik ontdekt als specialiteit, daar ben ik goed in: ik kan heel goed luisteren en dan al die wilde plannen in één vat gieten. Ik kan er een werkbaar plan van maken voor de organisatie als overtuigend geheel voor het publiek en de subsidiegevers. Daar heb ik me op toegelegd. Bij het Ro Theater deed ik vooral dat. Nu combineer ik het, hoewel ik nog steeds op het gebied van productiedramaturgie de research door anderen laat doen. Dat fijne werk van in zo’n project duiken, daar heb ik dan weer te weinig tijd voor. Daar ligt mijn ambitie ook niet meer zo, ik hoef niet meer alles van een stuk te weten.

Kunt u vertellen hoe uw loopbaan precies verlopen is?

Vlak voordat ik afstudeerde stond er een advertentie in de krant van het Muziektheater in Amsterdam dat ze een coördinator educatie zochten, voor twintig uur in de week, die educatieprojecten zou ontwikkelen voor het Nationale Ballet, de Nederlandse Opera en de gastprogramming. In het jaar daarop werd ik gebeld door de opleiding in Kampen of ik een zwangerschapsvervanging wilde doen om dramaturgie te komen geven. Dat ben ik ook gaan doen. Toen moest ik uiteindelijk, omdat ik moeder werd, één van de twee banen laten vallen. Ik heb gekozen voor het onderwijs in Kampen, hoewel dat natuurlijk praktisch heel onhandig was, want ik woonde in Amsterdam. Mijn passie lag echter veel meer in het lesgeven dan in dat grote bedrijf. Toen kwam dat legendarische incident op het Amstelstation: dat ik een trein miste en Alize Zandwijk naast me stond. Ik kende haar wel vaag uit mijn privéleven. Ze vertelde dat Guy Cassiers en zij het Ro Theater opnieuw gingen indelen en een dramaturg nodig hadden. Op een gegeven moment ging Guy weg bij het Ro, want hij kreeg het aanbod om in Antwerpen bij het Toneelhuis artistiek leider te worden. Hij vroeg toen of ik mee wilde om datzelfde weer te doen, dus het formuleren van het artistiek beleid en dat te vertalen naar de organisatie en naar buiten toe, naar externe partijen. Dat zag ik wel zitten!

Ik ben meegegaan naar Antwerpen, maar het reizen brak me al vrij snel op. Plus dat ik ook daar weer een deel van mijn autonomie kwijt was in het meesturen van die organisatie, omdat Guy daar een hele beleidsstaf had geformuleerd. Op een gegeven moment belde Toneelgroep Amsterdam dat ze een dramaturg zochten. Dat heb ik gedaan, voornamelijk door het gesprek met Peter van Kraaij, die daarna mijn collega werd. We zagen het allebei enorm zitten om samen die afdeling dramaturgie voor Toneelgroep Amsterdam te vormen. Voor mij vertegenwoordigde Toneelgroep Amsterdam wel de top, niet per se iets waar je wilt eindigen, maar wel daar waar je moet zijn. Uiteindelijk zat ik daar en bleek het gezelschap en de inhoud van het werk niet meer bij me te passen. Ik vind het een geweldig gezelschap, ze maken fantastische producties, maar ik was natuurlijk weer mijn autonomie in een gezelschap kwijt. Ik zat in een hiërarchie: Ivo, een artistiek coördinator, Peter, en dan ik. De tweede dramaturg in het bedrijf. En dat is allemaal niet erg op het moment dat je hele bevredigende projecten doet, en die deed ik ook wel, maar veel

aandacht ging ook uit naar het organiseren van randprogrammering bij het echte werk. Dat paste me niet meer, ik was echt wel klaar met het organiseren van inleidingen en nagesprekken, dat was voor mij gewoon echt drie stappen terug na wat ik had gedaan. Ik vond het onwerkbaar, dat een dramaturg, ook al is het dan de tweede dramaturg, geen directe lijn of communicatievorm heeft met zijn artistiek directeur.

Bij DUS heeft u die autonomie wel. Zit u hier helemaal op uw plaats?

Ja, absoluut! Hier komt alles bij elkaar. Terwijl ik aanvankelijk nota bene dacht dat het niet mijn club was, want ik kom natuurlijk uit nesten met uitgesproken kunstenaars met een heel eigen theatertaal: Alize, Guy, Ivo, die hebben wel echt allemaal een heel duidelijke signatuur als theatermaker.

Ik zag de *Ingebeelde Zieke* in 2009 en dat vond ik echt een verschrikkelijke voorstelling; een publiekspleaser. Daar ben ik ook meteen heel kritisch op geweest. Dat is de aanleiding geweest om Jos Thie te leren kennen: omdat Paul Kooij in de voorstelling speelde. Die stond op het gegeven moment met Jos na te praten, waarbij Jos zei: "Ik zou een goede dramaturg moeten hebben, of iemand die kritisch op mijn werk is, want ik wil het gaan verdiepen en ik wil als regisseur verder komen." Paul Kooij zei: "Dan moet je eens met Corien Baart praten." Zo geschiedde. Ik leerde Jos kennen, die was heel gretig en oprecht open om een nieuwe, kritische invloed toe te laten op zijn werk. Dat vond ik wel zo bijzonder en integer dat ik dacht, "oké, ik wil diegene wel zijn, geloof ik". Ik wil weer kunnen bouwen en kunnen sturen, en dat voelde hij ook. Hij benoemde dat voor mij: "Ik heb het gevoel dat jij in de kern van een organisatie wilt staan, en daar veel belangrijker in wilt zijn." Dat klopt wel. "Nou, bij mij kan dat."

Hoe zou u uw baan en werkzaamheden beschrijven?

We noemen het nu zo - en dat vind ook wel een hele handige - dat wij samen de artistieke leiding doen, met dat verschil dat ik niet regisseeer, maar verder doe ik alles wat een artistiek leider ook doet. Vooral met repertoire kiezen ben ik heel druk, maar ook de acteurs casten, nieuw talent opsporen en veel voorstellingen van anderen zien om bij te houden wie waar wat speelt en waarom. Ik ben vaak met jonge spelers, makers en schrijvers aan het werk, dus dat houd je allemaal bij. Nog steeds verzamel ik met veel plezier alle plannen die we hebben, en die giet ik in een subsidieaanvraag, maar vooral in een eigen beleidsplan voor de komende jaren.

B Proces/werkwijze

Ik bemoei me nog steeds met de interne organisatie; het vertalen van plannen naar een werkbare organisatie. Daarin zijn we natuurlijk wel anders dan andere gezelschappen, want we zijn maar met zestien mensen. We willen vanuit dezelfde visie naar buiten treden. Dat is veel artistiek 'managen' en mensen inhoudelijk blijven sturen. Zo bemoei ik me ook met de marketing. Ik vind dat als wij ons willen verdiepen en een interessanter verhaal naar buiten willen brengen of een verhaal wat ook maatschappelijk relevant is, zich dat ook moet vertalen in hoe je je marketing bedrijft. Dat is een leuk spanningsveld hier, want wij zijn in uitstraling heel breed en steeds anders.

Bent u dan ook nog wel productiedramaturge of is het vooral beleid?

Dat is een lastige scheidslijn. Ik maak wel concepten voor producties. We gaan nu bijvoorbeeld *Veel gedoe om niks* doen. Dat wordt een muziektheaterfeestje in de Schouwburg en dan ben ik de bron van het conceptidee. Dat leg ik voor aan Jos, van "Zou je dat leuk vinden om te doen samen met een grote brassband?" Waarop het zijn productie wordt.

Was u bij Guy Cassiers ook zowel beleids- als productiedramaturge?

Ja, maar vooral beleid. Bij *Bezonken Rood* in 2004 heb ik dan wel weer de hele voorbereiding, bewerking en dramaturgie gedaan. Maar dat is wel de enige productie denk ik waarbij dat zo van begin tot het einde verliep. Meestal was er de wisselwerking: Erwin Jans was de productiedramaturg, en ik was meer de ‘op-afstand-frisse-blik-dramaturg’. Dat heb ik echt met Guy ontdekt: dat ik vooral niet mee moet in de dagtaak, in de modder van het uitwerken, maar erboven moet blijven hangen om te kijken: “Hé, maar jongens, daar loopt een clubje door de modder, en daar. Volgens mij moeten we zó!” En daar heb ik ook geleerd om bij die productiedramaturgie gewoon iets met frisse blik over me heen laten komen: wel weten wat de intenties zijn, maar dan gewoon kijken of dat ook klopt. Het is wel heel vergelijkbaar met wat ik nu doe.

Hoe is uw samenwerking met Guy Cassiers in vergelijking met uw samenwerking met Jos Thie verlopen?

Het is wel vergelijkbaar, met dat verschil dat ik nu zelf meer de bron ben van ideeën. Terwijl Guy gewoon een haard was waar je naast kon gaan zitten. De hitte die daar af kwam, dat bruiste, die had altijd teveel ideeën. Guy moest je vooral afremmen, echt ordenen. Dat ging hij dan weer gewoon doorkruisen. Je wist ook dat als hij weer met een nieuw boek onder zijn arm liep, we dat eerst gingen doen, want dan is dat weer belangrijker. Ik vind dat wel heel leuk. Het is dus vergelijkbaar in het creatief plannen van projecten, alleen Guy was echt iemand die je altijd één stap voor was. Daar heb ik zoveel van geleerd.

Heeft u dan een eigen werkwijze ontwikkeld in de loop van uw carrière?

Wat ik nu een beetje beschrijf: heel veel afstand houden. Als jonge dramaturg ben je ontzettend bezig met wat je plek is in de groep. ‘Ik heb het allemaal gelezen, dus ik moet hier de slimste zijn’. Dan wil je dat acteurs je aardig en slim vinden, je wilt een plek in dat proces hebben, je wilt ook mee op de foto. Op een gegeven moment las ik een artikel van Marianne van Kerkhoven, daarin stond letterlijk dat de dramaturg niet mee gaat op de foto. Zij heeft ook een vergelijking dat je als dramaturg de suiker in de koffie bent; dus het lost op. Als het goed is, is je werk ook niet meer zichtbaar. Die koffie smaakt zoeter, maar niemand beseft meer dat er suiker in zit. Daar moet je mee leren leven en dat heb ik altijd heel moeilijk gevonden, want ik wilde ook heel graag de credits, letterlijk. Gezien worden, dat mensen weten dat jij ook een belangrijke bijdrage hebt geleverd aan dat succes. Ik zie het nu ook weer gebeuren, dat elke jonge dramaturg bezig is zijn plek in de groep te zoeken. Ik vraag me af of dat traject nodig is of dat je daar mensen voor moet behoeden.

Ziet u uzelf dan als een soort leermeester?

Een beetje wel. Dat is het wel aan het worden. Maar ik vind het ook leuk om met jonge mensen te werken. Bij de Warme Winkel bijvoorbeeld, met Lara Staal. Het is dan leuk om te ontdekken dat je een klik krijgt tussen een nieuwe generatie dramaturgen en een nieuwe generatie theatermakers. Dat je daarin een verbindende schakel kan zijn. De Warme Winkel heeft zo’n eigen en jonge taal. Het is fijn dat je daar als ervaren dramaturg iets voor kan betekenen en ik weet ook dat ik dat heb gedaan. Natuurlijk is het nog leuker als je de verbinding kan leggen tussen de nieuwe dramaturg en de nieuwe theatermaker. Want zij zijn de toekomst.

Ontstaat dat begeleidende aspect natuurlijk of is het een bewust beleid?

Ik denk dat het natuurlijk ontstaan is, maar het wordt nu wel een beleid. Dat hebben we ontdekt omdat we een projectorganisatie zijn, en veel ruimte hebben om steeds nieuwe mensen in te vliegen voor een specifiek project. Het is eigenlijk ook heel leuk om daarbinnen op veel takken

van de sport mensen mee op te leiden. Het beste voorbeeld op dit moment vind ik het nieuwe project van Miek Uittenhout, *Amy en Alex*. Zij maakt een nieuwe, beeldende productie, en dat is een duur ding. Nu heeft de uitvoerend producent van Miek, dat is Andrea Astburry - ook een redelijk jonge productieleidster - de opdracht om cultureel te ondernemen, dus om samen te gaan bedenken hoeveel we bijvoorbeeld binnen moeten halen uit de kaartverkoop en hoe we dat aanpakken. Hoe gaan we dit dan doen? Want het is te duur, dat weten we al. Andrea wordt gestimuleerd om dat zelf ook meteen te leren, een beetje gewapend te zijn voor de toekomst, want iedereen zal dat moeten. Je zult creatiever moeten zijn met geldstromen, met hoe je je project maakt en wat je daarop verdient. Dat wordt gewoon een vereiste door alle bezuinigingen.

Is dat financiële beleid ook steeds meer een taak die voor de dramaturg is weggelegd?

Ik hoop het niet, ik merk nu al dat het niet echt mijn ding is. Als ik dan in een teamvergadering met Andrea en Miek en iemand van de marketing zit en van alles over fondsen en dergelijke hoor, dan denk ik: "Doe dat maar met de zakelijk directeur." Het vrij denken over de inhoudelijke bodem van zo'n project wordt voor mij belemmerd door alle obstakels. Maar dat is ook onzin tegelijkertijd, want op het moment dat Miek zegt dat ze de voorstelling in het Postkantoor op het Neude wil, en dat er dan ook een groot neohart op het dak moet met "Here is the love!", dan gaan we opeens weer vliegen! En dan bedenk ik als dramaturg weer dat er dan ook een glossy moet komen die over liefde gaat, want we hebben meer stukken over liefde op dit moment.

C Uitspraken over dramaturgie

De komende jaren krijgt 'het theater' in Nederland te maken met een aantal veranderingen door de bezuinigingen. Denkt u dat er naar aanleiding daarvan iets gaat veranderen in de positie van de dramaturg?

Tja, blijk je dan toch de stoplap te zijn op de begroting? Dit is voor mij ook een beetje intuïtief. Ik heb er nog niet concreet over nagedacht. Waar natuurlijk de grootste schade opgelopen gaat worden, is in het segment van groepen die voor hun subsidie afhankelijk zijn van het Fonds Podiumkunsten. Daar gaat een enorme slachting plaatsvinden. Daar gaan straks veertig groepen subsidie aanvragen, waarvan er geloof ik maximaal acht gehonoreerd kunnen worden, voor projecten of voor twee jaar subsidie. Als we het met zijn allen met veel minder geld moeten doen, dan zal er binnen een productie altijd een vast clubje zijn dat behouden wordt. Je wilt altijd je acteurs. Je hebt een decorontwerper nodig, lichtontwerp kun je nog aan een technicus vragen, maar het zou best kunnen, dat de dramaturg dan degene is waar je wel gemakkelijk op denkt te kunnen bezuinigen. Terwijl projecten, met name van nieuwe makers, vaak juist, wat zo pijnlijk is, zo arm zijn aan dramaturgie. Het is zo goed om dat wel meteen mee te nemen. Het blijft toch de basis van elk project: je verhaal en hoe je dat vertelt. En daarin speelt de dramaturg een cruciale rol.

U noemde al cultureel ondernemerschap. U zei ook dat geld al vroeg een rol gaat spelen in de beslissingen die je maakt. In welke fase van het artistieke proces komt geld erbij kijken?

Je moet durven investeren, zonder dat je de uitkomst helemaal weet. Als *Orfeo* in 2011 geflopt was, dan zaten we nu voor twee miljoen in de rode cijfers. Cultureel ondernemen - en daar moeten denk ik nog heel veel gezelschappen van doordrongen raken - is echt ondernemen, en is dus ook risico's nemen, investeren, hopen dat je je geld eruit haalt. Dat is wat ondernemers doen. Je lanceert iets nieuws en dan doe je alles om te zorgen dat er mensen komen. Maar met de kans op tegenvallende 'kijkcijfers' houd je natuurlijk wel rekening. Bepaalde ingrediënten, zoals de locatie Soestdijk voor *Orfeo*, kies je bewust omdat je weet dat deze een belangrijke betekenisdrager is en bovendien een aantrekkingskracht zou kunnen hebben. En nog moet het

wel ook inhoudelijk een betekenis hebben: je kunt willekeurig waar iets neer gaan zetten, waarvan je ook denkt dat mensen het leuk vinden om daar te komen. Als dat echter niet klopt met de inhoud van wat je maakt, dan kunnen mensen wel komen, maar dan zijn ze toch teleurgesteld, dat weet ik zeker.

Dus u zoekt binnen de inhoud van de productie zoveel mogelijk publiekstrekkers?

Dat is zo, absoluut. En ik denk ook dat het beeld wordt geschetst alsof gesubsidieerde gezelschappen dat helemaal niet doen, maar kijk maar eens hoe goed TGA opereert en functioneert: die hebben iemand in dienst om te zorgen dat de acteurs naast de voorstellingen ook kunnen blijven filmen. TGA heeft er baat bij als Barry Atsma in twee grote films staat, en dat weten ze ook.

Wat is volgens u dramaturgie?

Basiskennis, de ‘basics’ van dramaturgie, plus goed ontwikkelde intuïtie. Dat is in ieder geval hoe ik het zie. Ik merk dat ik in heel veel van wat ik bekijk of mee ontwikkel altijd terugkom op de basics van dramaturgie. Dat wil gewoon zeggen: wat is je verhaal? En het ‘wie, wat, waar, waarom, wanneer’. Wat is het verhaal, wat is de plot, zit dat goed in elkaar, personages en personageontwikkeling, tijdgebruik, ruimte, zo simpel allemaal. Als ik lees voor het Fonds van de Letteren, beoordeel ik altijd heel simpel: hoe zit de plot in elkaar, zit daar een ontwikkeling in, hoe is die ontwikkeling, wat is de spanningsopbouw, de personages, wat wordt er over de personages verteld, hoe vertellen ze over zichzelf, zit er een ontwikkeling in die interessant is, die effectief is voor het verhaal dat je wilt vertellen. Altijd bekijk ik welke intenties er zijn en met welke middelen die bereikt gerealiseerd. Die basis eigenlijk. Daar hadden we het bij die *Why Theatre?* over, grappig dat Paul Ruven daar ook steeds op terugkwam. Je kunt veel daarop terugvoeren, of er een sterk verhaal achter zit. Plus dan een, en dat klinkt misschien toch te simpel, intuïtie: ik heb altijd wel het idee dat ik veel intuïtief doe.

Heerst er volgens u in Nederland een bepaald beeld rondom dramaturgie waar jonge dramaturgen steeds weer aan moeten voldoen?

Nee, dat geloof ik niet, ik denk dat het persoonlijker is. Ik denk dat het een continue gevecht is voor je plek, want je bent als dramaturg niet de domste. We hebben allemaal gestudeerd. Je wilt dan je inbreng hebben. Het is de zoektocht naar hoe je die eigen inbreng hebt. Ik denk dat dat is wat ik zie. Je wilt dan serieus genomen worden daarin, en dat wordt je gewoon vaak niet, want je hebt ook een hele lastige rol: die van de allesweter. Je moet voortdurend een tactische positie innemen, ook ten opzichte van je regisseur. Een heel spel is dat eigenlijk. Althans, zo heb ik dat wel ervaren.

Leeft er nog iets van het imago van de dramaturg als ‘omgevallen boekenkast’?

Dat denk ik wel. Ik denk wel dat jonge theatermakers heel goed weten wat ze bij je willen halen. Namelijk dat je een goed stukje kan schrijven over hun visie. Er zijn heel veel regisseurs die heel goed kunnen vertellen over hun werk, maar je hebt er natuurlijk ook die veel beeldender werken en die helemaal niet gewend zijn om over hun werk te praten, maar meer hun werk zijn. Makers willen geïnspireerd worden, gevoed worden, een vertaling vinden van al hun vage gedachten op papier, en natuurlijk bevestigd worden in dat wat ze allemaal denken en de vormen die ze bedenken. In die zin wordt er wel van je verwacht dat je slim bent, dat je helder kan denken en veel hebt gelezen. Mensen zeggen ook wel: “Ja, daar weet jij natuurlijk veel meer van dan ik.” En dan denk ik wel eens: “Nou, dat vraag ik me af.” De ‘omgevallen boekenkast’ is dus wel een verwachting, ja.

Is er volgens u een ideale positie voor de dramaturg? Is er een vaste werkwijze die u het liefste zou zien in Nederland?

Ik zou het wel goed vinden als mensen eindelijk eens zouden begrijpen dat de dramaturg een wezenlijke functie heeft in het vertellen van een verhaal. Dat het normaal zou zijn dat een project gestoffeerd is met een dramaturg; dat zou ik terecht vinden. Ik denk dat ik dat tien jaar geleden niet gezegd zou hebben, maar dat komt misschien omdat dramaturgie een tijd een studie is geweest van mensen die zelf liever gingen regisseren of acteren. Vandaar dat veel dramaturgen zo bezig waren, of zijn, met hun plek in een maakproces. Ik heb de indruk, doordat ik zelf ook lesgeef aan de universiteit, dat mensen bewuster moeten kiezen wat ze studeren. Vaak is de bron om voor het theater te kiezen dat mensen zelf graag spelen, soms al vanaf de kleuterschool, maar toch ook bewust het vak van dramaturg instappen. Er is bovendien veel onderzoek gedaan naar wat dramaturgie is, en dat mensen nu beter weten wat ze uiteindelijk doen. Ik zeg dat omdat ik het goed zou vinden als het normaal zou worden dat een podiumkunstproject of theaterproject gestoffeerd is met een dramaturg. Maar tegelijkertijd weet ik ook dat er veel dramaturgen zijn die het vak een beetje hebben verziekt, door er altijd als wijsneus bij te gaan zitten. Daardoor hadden acteurs en regisseurs en mensen eromheen ook redenen om iets te hebben als: "Dramaturg? Ik weet het eigenlijk niet." Een regisseur kan je die plek geven, denk ik. In een collectief heeft de dramaturg van nature een belangrijkere plek. Dat straalt je dan ook samen uit. Ik denk ook dat regisseurs misschien wat minder ijdel moeten zijn en hun 'credits' wat openlijker zouden moeten delen met hun dramaturg.

Is de positie van de dramaturg in Nederland op dit moment dan al redelijk gevestigd? Of krijgen ze nog steeds te weinig 'credit'?

Ik denk dat de positie van de dramaturg redelijk gevestigd is, maar we krijgen echt te weinig eer van ons werk. Je krijgt 'credit' op het moment dat je een bewerking doet, want dan blijf je op Google namelijk hangen. De dramaturgen die vertalen en bewerken worden het meest erkend. Maar er zijn natuurlijk ook veel dramaturgen die niet vertalen en bewerken, maar wel veel inhoudelijk belangrijk werk doen voor regisseurs. Ik vind het een ondergewaardeerd beroep. Ik vind dat je de hele tijd moet bewijzen hoe belangrijk het is en dat is eigenlijk flauwekul. Dat heeft met de ijdelheid van regisseurs te maken, want je zou maar eens moeten laten blijken dat je dramaturg veel werk doet. Dat maakt jou waarschijnlijk zwakker, zo simpel werkt het.

Ik denk dat regisseurs de sleutel in handen hebben, wat de positie van de dramaturg en het serieus nemen van het vak betreft. Regisseurs moeten niet meer alleen op de dramaturg leunen, maar ook gewoon tonen dat ze dat doen. Het is nu nog vrij dienstbaar. Heel fijn, maar er wordt vooral van geprofiteerd, als ik het een beetje negatief zeg. Terwijl dramaturgen over het algemeen wel slimme en gevoelige mensen zijn, die niet voor niets dramaturg zijn geworden. Voor mij geldt dat als ik niet de plek had om mee te sturen en mee te bepalen ik het een frustrerend beroep vind, maar dat zal niet voor iedereen gelden. Ik weet wel dat de meeste dramaturgen, hoe goed je ook bent, toch worstelen met hun zichtbaarheid.

Dat heeft natuurlijk ook iets met positie te maken.

Ik vind het noodzakelijk dat een regisseur benoemt naar het team toe wat hij met mij ontwikkelt. Als de regisseur dat niet doet dan heb je als dramaturg nauwelijks een positie in het proces, dus gaan mensen ook niet naar je luisteren. Die weten niet eens wie die mevrouw is die af en toe komt kijken. Dat wil ik niet, het moet wel helder zijn.

U noemde tijdens het Why Theatre? seminar ook het ‘intermenselijk contact’ als aspect van dramaturgie. In hoeverre speelt dat dan een rol in die dramaturgie van de voorstelling op zich? Is het belangrijker hoe je iets zegt dan wat je zegt?

Het is denk ik belangrijk hoe je iets zegt. Het is enorm schaken en ik denk altijd nog dat ik daar niet zo goed in ben. Ik ben altijd vrij direct en dat is wel iets: mensen kunnen enorm schrikken van dingen die ik zeg, omdat ik gewoon altijd wel durf te benoemen wat ik zie, en waarom ik iets niet goed of wel goed vind. Ik heb ook eigenlijk niet zo veel zin om lang na te denken over in welke verpakking ik mijn visie moet steken of hoe tactisch ik dat moet doen. Meestal werkt het wel, geloof ik. Soms natuurlijk niet. Dan gaan mensen enorm in hun schulp kruipen. Daar moet je weer goede intuïtie voor hebben, dat je voelt: nu heb ik iemand weggeblazen. En dat je daar dan ook weer op een vruchtbare manier mee omgaat.

D Specifiek soort dramaturgie: Hamlet (2010)

We hebben tot nu toe gesproken over uw functie, maar we willen nu iets meer inzoomen naar de praktijk. Laten we Hamlet als voorbeeld nemen: hoe is dit proces begonnen?

Ik droeg het stuk aan bij Jos: “Ik heb een concept liggen voor een *Hamlet*.” “Wat leuk,” zei Jos, “want ik zoek eigenlijk een klassieker voor in de Paardenkathedraal; het is mijn ultieme poging of we de loop in dat theater kunnen krijgen. En hoe kunnen we dat beter doen dan met een *Hamlet*?” Toen Jos hier kwam en de Paardenkathedraal overnam, hing er een mythe rond dat theater: dat het allemaal zo leuk en geweldig was en dat er zoveel publiek was. Totdat we de cijfers zagen en bleek dat dit helemaal niet zo was. Het is een fantastische plek om te werken, maar van echt loop van het publiek dat het theater wist te vinden en er graag komt, bleek geen sprake te zijn.

Dus we hadden elkaar in *Hamlet* gevonden. Dat wilden we met jonge mensen doen. Dat kwam eigenlijk door mijn interpretatie. Er waren een aantal artikelen die ik had gelezen en die gingen over jonge mensen in deze tijd, twintigers en dertigers, met gebrek aan autoriteit. Zoals wij vroeger nog ouders of een kerk hadden of een ander instituut dat je vertelt wat goed en kwaad is. In deze tijd zijn we onze eigen norm geworden. We moeten het allemaal zelf bedenken, we zijn zelf maakbaar, we moeten onze eigen doelen stellen en je kunt alles bereiken, althans, die schijn wordt gewekt. Hoe komt het dat in deze tijd zoveel mensen depressief zijn, zelfs jonge mensen, waar komt dat vandaan? Volgens die artikelen heeft het te maken met de voordurende wedstrijd met jezelf. Dat je voordurend denkt ergens een doel te moeten stellen, een hoge lat te moeten leggen. Waar je nooit overheen komt, want je stelt jezelf altijd teleur. Je kunt niet voldoen aan je eigen opgelegde norm. Het is nooit goed genoeg, daar worden mensen heel moe van en raken teleurgesteld in zichzelf.

Toen dacht ik, voor mij is dat *Hamlet*. Die legt zichzelf een beeld op van de wrekende zoon. Zijn vader gaat dood, Hamlet komt in een machteloze positie, want zijn moeder hertrouwt met zijn oom en wat doet die jongen uit machteloosheid: “Ik moet het zelf doen, mijn leven is maakbaar, ik ga de wereld rechtzetten”. Dat geeft meteen een hele fijne richting voor je bewerking, want dat betekent dat waar in het originele toneelstuk alle intriges worden geknutseld rond hem, hij nu zelf de motor achter alle intriges is. Hij is zelf degene die nogal blind zijn liefde laat liggen en zijn moeder aan de kant zet, om zijn doel te bereiken.

Dat betekende ook dat je vrij gemakkelijk kan bewerken. Of ik heb dat als gemakkelijk ervaren; ik zou normaal gesproken nooit in een stuk als *Hamlet* durven hakken. Dan zou ik heel onzeker worden en dan zou ik het gevoel hebben dat ik meters boekenkast zou moeten lezen over alles wat ik dan zou schrappen, maar ik ben vrij intuïtief bezig gegaan.

Toen wilden we in ieder geval dat het door jonge mensen verteld zou worden, dat het van deze tijd zou zijn. En dan zes jonge mensen vanuit allerlei hoeken, niet alleen maar de blanke elite, maar gewoon letterlijk andere kleuren op het toneel. Daar hebben we audities op gehouden en daar zijn zes mensen uitgekomen. Concept klaar, spelers en vormgevers gekozen: Jos kon aan de slag.

Het repetitieproces begon en ik heb afstand genomen, zoals altijd, nadat ik alle voorbereidingen had gedaan. Maar we hadden onervaren acteurs en Jos had te weinig tijd gehad om zich het concept echt goed eigen te maken. Na een maand kwam ik kijken, omdat ik signalen kreeg van de repetitievloer dat het niet goed ging: “Het gaat nergens over, het hangt aan elkaar van losse stukken, er wordt een verhaal verteld.” Ik weet niet precies hoe het gebeurde, maar ik ben bijna als regisseur op de vloer terecht gekomen; ik ben ook dramadocent en dus ervaren in de spelbegeleiding van onervaren acteurs... en ik wilde graag dat het concept goed uit de verf zou komen. Deze productie werd ook mijn kind. Jos gaf mij heel veel ruimte. Dat was voor de jonge spelers echt heel verwarrend: die gingen dat toch ervaren als twee kapiteins op één schip. Terecht. Maar alles bij elkaar was het ook een fantastisch proces. De voorstelling heeft jammer genoeg teveel op twee stijlen geleund.

U heeft dan in Hamlet samengewerkt met Jos Thie als productiedramaturge, maar daarvoor en daarbuiten heeft u ook als beleidsdramaturge gewerkt. Conflicteert dat dan op een bepaald punt?

In dit geval versterkte het elkaar natuurlijk, omdat we een beleidsdoel erbij hadden: namelijk een ultieme test rondom de Paardenkathedraal en of het lukt om daar voldoende publiek heen te krijgen om te rechtvaardigen dat we dat als theaterplek blijven exploiteren. Daar zat een beleidsdoel achter, daar liep het heel goed samen, denk ik. Ook wilden we onderzoeken of die Paardenkathedraal misschien wel een plek zou zijn voor jong publiek, een hele goede opstap om met theater in aanraking te komen. Dat denk en vind ik nog steeds wel: die Paardenkathedraal is een prachtige plek om klassiekers, maar ook nieuw repertoire, voor jonge mensen te maken en te spelen, omdat het zo aanraakbaar is. Je kunt een sigaretje roken met de acteur achteraf, het is letterlijk heel laagdrempelig. In die Hamletproductie liep het heel erg samen, dat je dat product maakt met wel heel duidelijke beleidsdoelen.

Moet u dan schakelen tussen beleids- en productiedramaturgie? Botst dat met elkaar?

Het botst vooral in mijzelf. Voor het voorbereiden van *Veel gedoe om niks* heb ik gewoon een maand rust nodig. Dat is een heel andere concentratie, een heel andere dynamiek: de boeken in. Ik ga dat weer bewerken vanuit een conceptidee, zoals *Hamlet*, maar *Hamlet* kende ik gewoon van voor tot achter en binnenste buiten. *Veel gedoe om niks* ken ik als stuk niet goed. Daarom wil ik eerst weten met welke elementen ik eigenlijk zit te schaken, voordat ik daarin durf te knippen en te plakken. Daar heb ik rust voor nodig: gewoon lezen en zitten en overleggen. En dan is wel de druk van het artistiek managen van een bedrijf, terwijl Jos aan het regisseren is, heel lastig. Dat is nu een prangende vraag: “Hou ik het vol om ook productiedramaturgie te doen?”, dat zijn twee totaal verschillende dynamieken waar je in werkt. Voor artistiek coördinatorschap heb je natuurlijk ook een netwerk buiten, van collega’s, maar ook van hele andere velden. Zeker nu. Dan moet ik weer eens mee naar een fonds dat ons misschien gaat sponsoren bij een volgende voorstelling in de klas, maar die voorstelling ben ik intussen ook inhoudelijk aan het voorbereiden. Dat betekent dat de rust en de ruimte en tijd die je nodig hebt om een productie goed voor te bereiden, er feitelijk niet is. Dat is op dit moment niet te doen, want die circuits buiten je, die lopen gewoon door, zeker in deze tijd. Iedereen die nu in een organisatie werkt die weer subsidie moet aanvragen, is druk, want je bent met je heden bezig, maar ook met 2013 - 2016; dat moet voor 1 februari 2012 op papier staan.

E Verhouding opleiding – praktijk

Had u het gevoel dat u voldoende kennis bereikt had na uw studie Theaterwetenschap om dramaturg te zijn?

Nee, vooral toen ik in de praktijk begon te werken merkte ik dat ik gewoon echt veel tekort kwam. Simpel: repertoirekennis. Wat ik vooral vond dat ik niet goed kon was schrijven. Ik had nooit geleerd om een goed stuk te schrijven. Dan bedoel ik echt journalistiek schrijven, dat je een vertaalslag kan maken als dramaturg. Je kunt wel wetenschappelijk schrijven. ik heb een scriptie geschreven en andere werkstukken en analyses, dat kon ik allemaal prima. Maar de vertaalslag naar een mogelijk publiek of naar een bredere leesgroep dan de wetenschappers en dramaturgen zelf heb ik gewoon nooit geleerd. Dat vond ik wel een gemis. Maar ik vond vooral dat ik heel weinig boekenkennis had. Ik vond Theaterwetenschap een hele magere opleiding.

Is dat nu anders?

Het beeld dat ik nu heb - en dat is natuurlijk in de volle breedte in het onderwijs aan de hand - is dat er zoveel projectmatig wordt gewerkt; dat er te weinig aandacht is voor een fatsoenlijke bodem, en met bodem bedoel ik gewoon een historische en theoretische basis.

Is er nu ook een aspect dat te weinig aan bod komt in opleidingen naar uw idee?

Echte kennis, denk ik. Iedereen moet alles uit zichzelf halen en allerlei bronnen aanspreken via Internet. En ik heb niets met theoretiseren over theater. Ik geloof dat het zeker nuttig is, maar ik vind dat er ook een hoop in de Theaterwetenschap getheoretiseerd wordt, met modellen en theorieën. Dat wordt denk ik interessant als je er echt wetenschap van gaat maken, maar al die opleidingen zijn toch min of meer beroepsopleidingen: het grootste deel van een master is een stage, dus wanneer je mensen opleidt voor een beroep, dan heb je aan die theorie allemaal niet zo veel, merk ik. De komende seizoenen wordt het aanbod bij veel gezelschappen gedomineerd door repertoirestukken en veel klassiekers. Als je dan stage wil lopen of iets wilt betekenen, zal je die stukken toch in de tijd moeten kunnen plaatsen.

*Corien Baart om gesprek met Daan Dronkers en Lotje van der Velden
(studenten Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht)
Utrecht, 12 december 2011*