

Een gesprek met Paul Slangen

Over de dramaturgie van muziek- en locatietheater

Paul Slangen werkt als productiedramaturg bij de Veenfabriek. Daarnaast heeft Slangen gewerkt bij Hollandia, later ZTHollandia en bij NTGent. Hier werkte hij onder andere samen met dramaturg Tom Blokdijk en regisseurs Johan Simons en Paul Koek. In dit gesprek komen de meeste werkzaamheden van Paul Slangen naar voren, maar wordt vooral dieper ingegaan op zijn werk in muziek- en locatietheater. Daarnaast komt in het gesprek duidelijk naar voren hoe Slangen dramaturgie beschouwt en welke rol hij weggelegd ziet voor een dramaturg.

A Beschrijving loopbaan en werkzaamheden

Hoe bent u dramaturg geworden? Wilde u dat heel graag, of bent u er zo in gerold?

Ik zal eerst maar eens zeggen wie ik ben. Dat is meteen een moeilijke vraag!

Ik ben Paul Slangen en kom uit Zuid-Limburg, dat vinden Zuid-Limburgers altijd erg belangrijk. Ik had eigenlijk geen duidelijke motivatie om het theater in te gaan. Ik had er alleen een gevoel voor: “Dat moet”. Heel naïef, echt naïef, deed ik toelating op de Toneelschool in Amsterdam. Toen kreeg ik natuurlijk, terecht, een afwijzing. Maar toen zeiden ze wel (wat ik toen niet helemaal snapte, of ik begreep de impact niet), dat ik van alle kandidaten verreweg het best gescoord had op de theoretische dag: “Is dramaturgie niets voor jou?” Ik wist niet wat dat was, en ik liet dat maar voorbij gaan. Ik dacht: ik begin met theaterwetenschappen, maar daar werd ik uitgeloot! Er waren zeventig plaatsen en meer aanmeldingen dan plekken. Ik moest nodig Zuid-Limburg uit, en ben in Delft iets gaan doen dat gewoon goed voor me was. Ik begon aan een lerarenopleiding, waar ik Aardrijkskunde, Geschiedenis, Economie en Wiskunde kon doen. Ik wilde geen leraar worden, maar het leek me geen verloren jaar: “Dan leer ik nog wat.” Dat heb ik een jaar met veel plezier gedaan. Ik heb daar kennisgemaakt met de Randstad.

In 1985 kwam ik alsnog in Utrecht terecht. Daar ging ik aanvankelijk de filmkant op. Maar ondertussen had ik met Dorine Cremers, Dennis Molendijk, Simone Scholts en Peter Janssen, die mogen we absoluut niet vergeten, een productiebureautje veroorzaakt. Wij dachten: wat is het raar dat studenten die hier Theaterwetenschap studeren zo weinig mogelijkheden hebben om praktijkervaring op te doen. Wij zeiden: iedereen die wil, die kan hier met andere studenten een voorstelling maken. En dan organiseerden wij dat. Later bleek dat het duwtje voor de toenmalige hoogleraar Henri Schoenmakers te zijn om U-theater Studio T in het leven te roepen: hij vocht al erg lang voor een universiteitstheater in de binnenstad. Dat kleine vlakke vloer theater hebben we een aantal jaar gerund, en Bart Dieho zat daar bij om het als eindverantwoordelijke docent te autoriseren. We hebben in drie jaar tijd achtentwintig voorstellingen geproduceerd! Daar zijn heel wat makers en groepen uit voortgekomen, bijvoorbeeld 't Barre Land. Door het werk bij het productiebureau merkte ik dat mijn interesse toch bij het theater lag.

Hoe lang heeft u uiteindelijk gestudeerd?

Zeven jaar. Te lang. Althans, bij dit soort studies is het niet zo erg om er wat langer over te doen, zolang je goed aan het werk kunt blijven. Hoe langer je studeert, hoe meer je leert. Ik ben met Dennis Molendijk afgestudeerd, op de emancipatie van de regisseur in het Duits repertoiretheater van de jaren zeventig. Chiel Kattenbelt en Wil Hildebrand, onze docenten, deelden een kantoor. Daar liepen wij binnen en zeiden: “Wij willen dramaturg worden, en we vinden dat er te weinig vakken zijn om ons daartoe op te leiden.” Toen vroegen zij: “Waarom dan?” Het antwoord daarop weet ik niet meer, maar het moet heel goed zijn geweest, want ze hebben ons twee jaar lang onderwijs gegeven, ook mondeling, en ook voor studiepunten. En dat was een zeer serieuze begeleiding! Wij wilden theoretisch afstuderen, maar toen maakte Wil een

wijze opmerking: “Dan moet je je afvragen of je gebaat bent bij een discussie over theatertheorie óf dat je gebaat bent bij een theoretische discussie over theaterdramaturgie. Dat was slim. We zijn geswitcht. We hebben tien maanden lang, en met dank een Dennis elke dag aan onze scriptie gewerkt.

Wat was één van jullie belangrijkste inzichten, verworven tijdens het schrijven van de scriptie?

Dat de dynamiek met de toeschouwer een bijzonder grote rol speelt binnen het theater, en daarmee ook de dramaturgie. Communicatietheorieën verschuiven: die verschuiving hebben wij onderzocht.

En waarom een onderzoek naar Duitse regisseurs in het bijzonder?

Omdat de generatie nu befaamde Nederlandse regisseurs grotendeels voortgekomen is uit of beïnvloed is door de generatie Duitse regisseurs.

U heeft ook zelf geregisseerd. Zou u dat nog eens willen?

Ja, vroeger wel. Ik denk dat het voor een dramaturg goed is om de positie van de regisseur te leren kennen. Ik baalde er bij mijn eerste regisseurschap wel verschrikkelijk van dat de dramaturg waarmee ik graag wilde werken, niet beschikbaar was. Dat maakte het werk nog eenzamer; het klopt dat regisseurs eenzaam zijn. Je komt in een situatie met vijf acteurs. Je komt 's ochtends binnen en dan zit de tafel vol. De acteurs kijken allemaal naar je met de houding: “Zeg het maar! Ik ben tot alles bereid”. Dat maakt dat je elke avond denkt “Oei, morgen moet ik het weer weten”. Het is heel vermoeiend. Ik zou het best nog eens willen doen. Tot dusver heb ik driemaal geregisseerd. Ik dacht wel meteen: “Hartstikke leuk, maar moet ik nou een middelmatige regisseur aan het veld toevoegen, of moet ik proberen een hele goede dramaturg te worden?”

Ik heb zelf ook een keer op het toneel gestaan als acteur. Dat was verschrikkelijk eng. Helaas had ik geen tekst, dat vond ik wel jammer. Dat gevoel, die kwetsbaarheid moet je ervaren. Het is heel nuttig om af en toe die verschillende posities te ervaren. Dan ervaar je dat een acteur het soms echt niet weet en waarom die moeite heeft met durven te beginnen. Daar heb ik heel veel van geleerd.

B Proces/werkwijze

Wat doet u precies als dramaturg?

Ze zeggen vaak: “Alles wat een dramaturg doet, is boeken lezen en koffie drinken”. In zekere zin klopt dat, maar dat is lang niet alles. Bovendien heb ik de tijd niet om boeken te lezen, dat vind ik een enorm probleem. Ik probeer vijftig pagina's per dag te lezen. Dat lukt vaak niet, er is altijd wel wat. Elke zondag kijk ik in mijn agenda om te zien op welke avonden ik de komende week wèl thuis zal zijn. Dat is heel slecht, ik ben daar niet trots op, het is verkeerd. Ik pak niet zomaar een boek tussen tien en vijf uur, op kantoor, om te lezen.

Als ik dat dan toch doe, lees ik vooral wat ik zelf graag lees. Ik lees niet graag romans, ik lees graag populairwetenschappelijke boeken. Boeken die je kunt snappen. Niet alleen natuurwetenschappelijke boeken, ik houd ook enorm van geschiedenis. We hebben nu voor het eerst Tsjechov gedaan. Ik begon te lezen in een boek over Rusland in de negentiende eeuw, gelukkig in het Nederlands. Ik lees graag in het Nederlands, omdat ik het dan sneller verwerk. Je voelt de onderliggende bedoeling van de schrijver beter aan. In het Engels mis je dat.

Een dramaturg bemoeit zich met de achtergronden van het materiaal. Hij weet waarom de schrijver geschreven heeft wat hij geschreven heeft en op welke manier de omstandigheden en

de omringende wereld dat werk beïnvloed hebben. De dramaturg probeert te bepalen wat dat te betekenen zou kunnen hebben voor de mensen in de zaal, bij de betreffende voorstelling. Dat doet een dramaturg.

Dat betekent dat als je je richt op toneelstukken of boeken, en ook bij bewerkingen, je altijd onderzoek doet naar het wereldbeeld en mensbeeld van de schrijver of rondom de schrijver.

Kunt u een voorbeeld geven?

Stel, je produceert een stuk van Beckett. Verdiep je dan eens in het gangbare wereldbeeld ten tijde van Beckett, de tijd waarin hij leefde en werkte. Dat beïnvloedt hem. En verdiep je eens in het mensbeeld van hemzelf, dat is bij hem anders dan bijvoorbeeld bij Tsjechov.

Als u daar bekend mee raakt, wat betekent dat voor de regisseur?

De regisseur wil graag weten waartoe hij zich verhoudt. Kijk, bij een klassieker is het zinnig om te snappen waaróm er staat wat er staat. Zodat je daar je inspiratie uit kunt halen, zodat je áls je afwijkt, weet waarom je daarvan afwijkt. Het biedt de regisseur veiligheid: kennis is natuurlijk veiligheid.

Hoe gaat dat praktisch in zijn werk? Als u onderzoek hebt gedaan, hoe speelt u uw bevindingen door?

Ik studeer veel. Dat is mijn persoonlijke methode. Dat is het moeilijke van het vak: je moet een eigen methode bedenken, zelf uitstippelen. Maar van wat er uit die studie voortkomt vertel ik niet alles aan de regisseur. Het moet geen overdosis zijn, dat vinden ze vervelend. Ze voelen dan al snel dat er weinig ruimte is voor zichzelf. Als ze iets vragen, kan ik gerust twintig minuten praten, maar dat doe ik pas als de vraag gesteld wordt.

Worden die vragen wel gesteld?

Jazeker, maar bedenk ook dat een dramaturg niet altijd alleen met de regisseur hoeft te praten. Hij kan ook een acteur iets kleins meegeven. Wat maakt het voor de regisseur nou eigenlijk uit om te weten dat er in Rusland veel communistische opstanden waren, en dat er ooit een democratie was... Dat kán heel belangrijk worden in een repetitieproces. Je moet als dramaturg contact zien te maken met de fascinatie van je regisseur. Waarom wil hij dat stuk eigenlijk doen? Wat wil hij bereiken met het stuk? Waar is het hem om te doen? Alles wat je weet is niet overbodig, maar het is van belang om er zuinig mee te zijn. Anders geef je anderen in de ruimte het gevoel dat ze dom zijn. En daar moet je mee uitkijken, wij dramaturgen staan toch een beetje bekend als die ‘zeikerds van het theater’.

Bent u echt een “zeikerd”?

Ja, als het niet goed is kan ik wel echt een zeikerd zijn. Maar ik bedoel ‘zeikerd’ niet letterlijk, ik bedoel daarmee dat de positie van de dramaturg vaak ingewikkeld is. Omdat je vaak tegenover een groep staat, in plaats van daar onderdeel van uitmaakt.

Johan had me er erg graag bij, maar bij Paul is dat veel minder. Ik vind het fijn om nodig te zijn. Het is niet zo dat ik bij Johan per se meer nodig ben dan bij Paul, ik ben op een andere manier nodig. Je kunt je natuurlijk ook gigantisch vervelen in al die repetities.

Zijn er meer bijzondere verschillen in uw werkwijze bij Johan enerzijds en Paul anderzijds?

Volgens mij wil Paul vooral dat ik reageer op wat er gebeurt en op wat hij me vraagt. Johan vraagt ook om initiatief: “Wat zou jij doen?” Dat verschil wordt al in de eerste week duidelijk.

U heeft voornamelijk met deze twee regisseurs gewerkt. Hoe gaat u om met nieuwe mensen?

Dat is aftasten. Dan is de houding van ‘de zwijger’ natuurlijk een hele aangename verhouding, vooral aangenaam voor de regisseur. Niet dat je je mond moet houden, maar naarmate je meer ruimte laat aan de regisseur begrijpt hij dat je bedoelt: “Ik ben er voor jou”.

Hoe werkt dat als u vindt dat iets écht niet goed is? Wacht u dan ook af of zegt u er iets van?

Ja, natuurlijk zeg ik er iets van. Met ‘zwijger’ bedoel ik dat ik niet meteen begin met een heel referaat over waar het stuk volgens mij over gaat, en “Weet je wel hoe interessant het is om in de tsarentijd te leven!”, maar het eerst even afwacht. Wat wil hij nou, wat is zijn interesse, zijn fascinatie? Ik ben op zoek naar de fascinatie en interesse van de regisseur, die probeer ik te voeden.

Er is een heel groot verschil tussen de voorbereidingsfase enerzijds en de eerste dag van de laatste fase van het repetitieproces, de dag dat de acteur binnenkomt. Soms zit je al een jaar te werken aan het stuk en dan komen de acteurs.

Bewerkt u weleens en zo ja, doet u dat met de regisseur of ook soms alleen?

Ja, dat heb ik heel veel gedaan, zowel stukken als boeken. Bij Johan Simons hebben we een tijdlang vooral boekbewerkingen geënceneerd. Dat is interessant, maar ook moeilijk, omdat je zoveel moet weghalen en moet beslissen wat er werkelijk nodig is. Je kunt in stukken schrappen als dat nodig is. Dat doe ik vaak zelf. Boeken sowieso, maar dan heb je wel al meer noodzaak om vaker samen te zitten. Bij de *Drie Zusters* in 2011 hebben we niets geschrapt, dan is gek genoeg de noodzaak om samen te zitten kleiner. Er ontstaat dan geen discussie over de tekst, want de tekst is er al. Die kan iedereen gewoon lezen. Je moet als dramaturg nieuwsgierig zijn, dat is heel belangrijk en alles wat er staat heeft een reden. Je kunt pas beslissen om iets weg te halen als je weet wat de reden is dat het er stond. Dan weet je wat je weghaalt. Let wel: nieuwsgierigheid op het niveau van een dramaturg. Dat is heel belangrijk. De acteur kan je vullen. Als jij kan bijdragen aan het bewustzijn van een acteur op het toneel dan doe je goed werk.

Hoe verschilt het werken bij de Veenfabriek met het werken bij Hollandia?

Bij de Veenfabriek houd ik me meer bezig met andere zaken zoals organisatie en contacten leggen met buitenaf, omdat we zo klein zijn. Dat we zo klein zijn houdt ons bedrijf tegen om te groeien. Ik vind onze ideeën zo goed dat die zouden moeten groeien. Bij Hollandia kon je je meer richten op je eigen werk. Nu doen we alles met z’n allen. Iedereen is deel van het team. Dat is goed, maar dat richt zich op de praktische uitvoering. We storten onszelf zo diep in de praktijk dat je bijna geen tijd hebt om te studeren.

C Uitspraken over dramaturgie

Wat voor soort dramaturg bent u? Dient u als klankbord of bent u meer direct bij het creatieve proces betrokken?

Je moet er voor zorgen dat je sociaal onderdeel bent en blijft van de groep. Anders kan je je werk niet doen. Dan ben je erbij en doe je niet terzake. Er zijn ook dramaturgen die maar af en toe komen kijken, dat kan, maar het ligt heel erg aan de houding die je hebt. Als je reageert in een repetitie dan kan je gemakkelijk in de verleiding komen om kritiek te leveren in de vorm van een compliment. Daar moet je erg mee uitkijken, omdat je altijd procesmatig moet kijken en niet resultaatgericht. Je moet in een repetitie de acteur nooit beoordelen, want dan doet hij examen terwijl hij aan het uitproberen is. Daarom heet dat ook in het Duits “Probe” van het woord ‘probieren’. Die repeteren niet, maar ‘proberen’. Dat is een veel beter begrip van wat er

gebeurt in de repetitieruimte. Iedereen probeert maar wat. En de acteur doet altijd het beste wat hij kan. Het heeft voor hem geen enkel belang om het slechter te doen dan hij op dat moment kan. Hij kan alleen maar het beste doen. Hij weet zelf dat het niet goed is, nog niet goed genoeg, niet gevuld, nog niet begrepen, door zichzelf ook niet. Nog niet gemotiveerd. Als je hem dan gaat beoordelen, dan geef je hem kritiek in de vorm van een compliment. Hij weet dan niet wat hij daarmee moet. Als je bijvoorbeeld zegt: “Jongen, je hebt het echt ontzettend goed gespeeld vandaag, ik heb het nog nooit zo goed gezien bij jou, deze scène als vandaag.” Dan denkt de acteur meteen: “Oh, dus het was altijd klote”. Daar moet je erg voor uitkijken.

Je kan het wel zeggen, maar je moet het motiveren. Je kunt zeggen: “Eindelijk begrijp ik waarom dat personage aan tafel gaat zitten, eindelijk snap ik dat, dat heb je zo goed gespeeld”. Dat is een heel ander ding, want deze opmerking gaat in op wat hij doet in plaats van dat het mij persoonlijk bevallen is of niet. In plaats van “Ik vond het heel goed gedaan” moet je zeggen “Nu heb je me inzicht gegeven in het personage”. Dan heeft die acteur daar wat aan. Je kunt ook zeggen dat je gewoon niet snapt waarom hij gaat zitten. De regisseur heeft met die zin al genoeg gezegd. De dramaturg moet dan ook altijd wel nog een tweede zin hebben, dat is een andere positie dan die van de regisseur. Een regisseur kan zeggen: “Hoezo, die gaat toch gewoon zitten?” Als dramaturg moet je dan een tweede opmerking paraat hebben: “Maar, ik vind het eigenlijk raar want volgens mij kan die gast ook gewoon staan, het is te comfortabel om te gaan zitten ten opzichte van die vrouw of dat personage.” De dramaturg heeft een zinnetje meer nodig, hij is een beetje kwetsbaarder.

Waarom is een dramaturg kwetsbaarder?

Je bent allemaal met kunstenaarschap of kunst bezig. Maar uiteindelijk is het kunstwerk van de regisseur, je bent als acteur bijvoorbeeld veel meer geneigd om voor lief te nemen wat de regisseur zegt dan voor lief te nemen wat diegene zegt die naast hem zit.

Als dramaturg kan je wel jouw stempel drukken op de voorstelling. Naarmate jij beter weet wat er staat en beter weet waar het vandaan komt, kan je ook beter voor jezelf bedenken waar het stuk volgens jou over gaat. Dat kan je de regisseur en de acteurs vertellen.

Wat is nog meer van belang bij die rol als dramaturg?

Ik vind dat een dramaturg moet proberen zo goed mogelijk op te hoogte te zijn van de uitgangspunten van de schrijver. Dan kan je de hele dikke biografie gaan lezen van de schrijver, maar daar heb je niet zoveel aan. Dat moet je wel een beetje doorkijken. Maar het is voor mij zinniger om te weten in welke tijd de schrijver leefde. Dat moet een dramaturg doen. En dan moet hij in het stuk alles wat hij zelf niet begrijpt, uitzoeken. Dat moet hij snappen, bevragen. De acteur kan niets spelen als die niet begrijpt wat er staat. Tenzij die gewoon gaat doen wat hem gevraagd wordt.

Vraagt u zich wel eens af waarom een regisseur een stuk wil uitvoeren, of waarom een regisseur niets doet met uw aanwijzingen?

Dat gebeurt wel eens. Dan kan je verschillende dingen doen. Je moet eerst denken: “Misschien heeft hij gelijk”. Maar je kunt ook denken, als je je dat goed hebt afgevraagd, “Dit klopt gewoon niet”, en dan ga je de discussie aan.

Als een stuk af is, herkent u dan zaken punten die naar uw mening niet kloppen?

Dat is altijd zo. Er zijn altijd elementen waarvan je denkt: “Dat had anders gemoeten”. Dat zeg ik nog weleens tegen een acteur. Het is erg van belang dat je contact maakt met je acteur.

Daarom is het belangrijk om hem niet het gevoel te geven dat hij niets weet. Dat is ook gewoon niet waar. Dat is bovendien beledigend. Acteurs zijn heel intelligent.

Hoe voorkomt u dat u ze verkeerd benadert?

Door gewoon eerst maar eens te luisteren naar wat een acteur zegt. Door ruimte te geven. Dat is wat de regisseur ook doet. De dramaturg en de regisseur liggen erg in elkaars verlengde. Ze komen overeen met betrekking tot de houding ten opzichte van de acteur om hem te motiveren, om hem aan het woord te laten. Regisseurs hebben een hekel aan dramaturgen die veel praten. Allemaal, denk ik. Bij Ivo van Hove mogen ze niets zeggen in de repetitie, heb ik begrepen. Dat zal ook niet helemaal waar zijn, maar bij wijze van spreken. Ik moet ervoor zorgen dat ik altijd wel in de lijn praat van wat de regisseur neerlegt. Niet teveel discussiëren waar de acteurs bij zijn. We mogen wel discussiëren, maar niet te fundamenteel, vind ik. Daar moet je voorzichtig mee zijn.

Je moet je goed realiseren dat de acteur in de meest onzekere positie van ons allemaal zit, want die moet fysiek vormgeven aan zijn rol. Je moet de acteur het gevoel geven dat het veilig is om het eens uit te proberen.

Hoe belangrijk vindt u een dramaturg?

Een dramaturg als persoon is niet per se nodig, maar iedere regisseur doet met zijn acteurs natuurlijk wel aan dramaturgie. Omdat het gaat om de constructie die leidt tot betekenis. Daar ontkom je niet aan. Of de acteur zich daar nou bewust van is of niet. Je genereert betekenis en wenst die te genereren door een zinvolle handeling te verrichten. Dramaturgie is niet voorbehouden aan de dramaturg. Iedereen doet aan dramaturgie. Omdat er zonder dramaturgie geen theater is. Maar dat wil niet zeggen dat een dramaturg noodzakelijk is. De enige die noodzakelijk is in het theater is de acteur. Zonder acteur is er niets. Je kunt dramaturgie op een heleboel verschillende manieren definiëren, benaderen eigenlijk. Definiëren kan je het niet, volgens mij, maar je kunt het wel op verschillende manieren benaderen.

De taak van de dramaturg valt uiteen in twee fases. Voorafgaand aan het repetitieproces is een dramaturg zinvol als het gaat om wat er eigenlijk staat en waar dat vandaan komt; om dat vervolgens met de regisseur te vertalen naar een actueel concept dat als uitgangspunt voor het repetitieproces kan dienen. Tijdens het repetitieproces blijft de dramaturg zoveel mogelijk op het niveau van het concept denken. Van elke verandering van het concept door de creatieve inbreng van de regisseur en zijn acteurs, moet de dramaturg proberen de consequentie voor het geheel te overzien en zo nodig van daaruit met de regisseur overleggen dat de voorstelling op andere plekken aanpassing behoeft. En los daarvan heeft hij natuurlijk ook zijn eigen ideeën en bedenkingen. Het is niet de bedoeling dat de dramaturg aanwezig is tijdens het creatieve proces zonder daaraan deel te nemen. Dan zet hij zich per definitie buiten spel.

Voor een dramaturg is het zinnig om zich af te vragen: “Wat was het godsbesef in deze tijd?”. Dat is iets waar ik altijd over nadenk. Wat was de rol van God in de samenleving ten tijde van de schrijver? Staat het woord God er eigenlijk wel in? Dat zijn voor mij intuïtieve dingen die ik altijd naga. Je kunt een dramaturg ook goed gebruiken als het gaat om de constructie van de voorstelling. Die zegt: “Je wilde je dit, maar als je goed kijkt is dit er aan de hand.” Feitelijk: de achterkant van het stuk even goed bekijken. Dat kan een dramaturg heel goed doen als die zich erop concentreert. Een dramaturg kan onder woorden brengen wat anderen voelen. Dan ben je een goede dramaturg.

D Specifiek soort dramaturgie / Specifieke theatersoort

Wat betekent het voor u als dramaturg dat Paul Koek zo veel bezig is met muziektheater?

Hij heeft mij ontzettend rijk gemaakt in het nadenken in constructies, in klanken, ritmes, en dynamiek die helemaal niets met het originele stuk te maken hebben en die niet liggen besloten in de woorden van de tekst. Waar ik veel aan heb gehad is de repetitie van Perzen in 1994 in de autosloperij in Westzaan. Johan Simons en Jeroen Willems werkten aan de Xerxes-monoloog en kwamen niet bij de betekenis van een zin. Toen zei Paul: "Ja, maar je zegt 'm verkeerd, je moet 'm zó zeggen!" Hij maakte er een andere melodie in. Jeroen Willems doet dat, en we snappen allemaal de betekenis van de zin. En dat is omdat Paul niet psychologiseert. Paul is een regisseur die de acteurs bewust maakt van het feit dat ze oren hebben. Acteurs zijn erg weinig bekend met hun eigen oor, ze luisteren doorgaans niet zo goed. Door ze dat te leren, verhouden ze zich op een andere manier tot elkaar. Daar staat tegenover dat we de muzikanten bewust maken van het feit dat ze een lichaam hebben, want de muzikant die denkt dat het alleen maar over zijn elektrische gitaar gaat.

Maar het gaat niet alleen over muziek. De muzikaliteit in een stuk ligt ook besloten in de woorden 'stilte' of 'pauze'. Door daar belang aan te hechten en ook daarin betekenis te zoeken (waarom schrijft de auteur ergens plotseling zoveel stiltes, bijvoorbeeld) kom je dicht bij de essentie van een stuk, of in ieder geval dicht bij de relatie tussen de personages op scène. Maar ook al heb ik nu veel ervaring in muzikaliteit, en kan ik daardoor adequaat reageren; toch blijft dat noodgedwongen op een intuïtief niveau, omdat ik er geen opleiding in heb gevolgd.

Merkt u dat u daar, als u met andere regisseurs werkt, baat bij hebt?

Ja, natuurlijk! Omdat alles wat je weet, leert en ervaart, je natuurlijk helpt.

Naar aanleiding van een interview over Haar Leven haar Doden, van De Veenfabriek, gespeeld in de V&D: zit er veel verschil in uw werk als dramaturg bij een voorstelling in een schouwburg en een voorstelling op locatie?

Goede vraag. Ik heb daar nooit over nagedacht, omdat, toen wij in 1998 met Johan de schouwburg ingingen, wij dat opvatten als een locatie. Omdat het zo'n bewuste keuze was voor ons om de schouwburg in te gaan. We benaderden die als locatie waar we politiek theater gingen maken. Als je politiek theater maakt, expliciet politiek theater wat Johan wilde en eigenlijk tot de dag van vandaag nog altijd doet, dan kan je dat het beste in het hart van de stad zetten. Dan kom je in de schouwburg terecht.

Beïnvloedt locatietheater het dramaturgisch wezen van zo'n voorstelling? Misschien kunt u het ophangen aan een voorbeeld, bijvoorbeeld toen in de V&D?

Het is natuurlijk waanzinnig dat je daar een voorstelling maakt voor vijftig man publiek, terwijl de winkel open is. Dan wordt het winkelend publiek onderdeel van de voorstelling. Dit zorgt ervoor dat de toeschouwer een interessante confrontatie heeft met mensen die totaal niet weten waar ze in terecht gekomen zijn. Er zit in zo'n locatie veel meer onvoorspelbaarheid.

Om tien voor zes gaat de winkel dicht, dus na zessen ben jij met vijftig man publiek als toeschouwer nog drie kwartier met een paar acteurs helemaal alleen in de winkel en dat is een bizarre ervaring. Omdat wat je enkel ziet 'spullen' is, is dat een shock. Eerst denk je, dat is een winkel, daar ga je heen en dan koop je wat en ga je naar huis. Maar als die winkel dicht is en je bent er dan nog, dan zie je opeens honderd kurkentrekkers. Het is allemaal zonder verleden en nog zonder toekomst. Het is eigenlijk, zo zei ik het gisteren tegen Eric de Vroedt, de proloog van de spullen waarbij Christian Boltanski, de kunstenaar, de epiloog van de spullen laat zien. Dat is het een waanzinnige ervaring, die je bewust aan je toeschouwer geeft.

Dat is geen antwoord op de vraag... Beïnvloedt de locatie de dramaturgie? Het beïnvloedt volgens mij niet de constructie van het stuk. Want het stuk is gewoon wat het is en ik ben heel voorzichtig met het aantasten van de constructie van een stuk, want daar heeft die schrijver heel goed over nagedacht.

Zou u zeggen dat u anders te werk gaat bij locatietheater dan bij gewoon theater?

Ik denk dat dit voor mij hetzelfde is. Eigenlijk zou je twee dramaturgen hier moeten hebben. Komt het door mijn benadering van de grote zaal of komt het doordat ik een persoon ben die altijd hetzelfde doet? Dat weet ik niet.

Wilt u het dan niet een keer helemaal anders doen?

Maar dan denk je meteen: hoe dan? Nee, ik denk dat dit heel moeilijk is. Daarom vind ik die dramaturgiedatabase weldegelijk heel interessant. Omdat ik heb ontdekt dat dramaturgie zo'n veelomvattend fenomeen is, en dat elke dramaturg daar zijn eigen weg in moet vinden.

Wat heeft u als dramaturg met het wisselen van locatie in de voorstelling Bang te maken gehad?

Ik heb bedacht dat we dat in de Raadzaal moesten spelen. Omdat ik dacht, als we een jaar lang gaan nadenken over de samenleving, laten we dan maar eerst in het hart van de samenleving gaan zitten, waar al die conflicten zich afspelen.

Ik ben echter niet altijd bezig met de locatie. Bij Hollandia was de tekst altijd het uitgangspunt. Van daaruit kwamen we op een locatie terecht. De keuze voor een locatie moet op een thematisch niveau plaatsvinden. Een anekdotische relatie werkt uiteindelijk tegen je. Je moet dus niet in de Raadzaal 'raadzaalvergaderingetje' spelen. Dan zet je de toeschouwer niet tot nadenken, maar trap je in de val dat je aan zijn verwachting gaat proberen te voldoen. Maar het is een risico. Die vraag, "Waarom gebeurt het?" is de vraag die je als kunstenaar altijd wil vermijden. Omdat je dan blijkbaar, per ongeluk, afstand hebt gecreëerd tussen jezelf en de toeschouwer. En dat wil je natuurlijk niet. "Waarom?" is een afstand nemende vraag. Je neemt een stapje terug, "Wat zie ik eigenlijk, waarom is dat eigenlijk?" Maar je moet het wel op een associatief thematisch niveau snappen. Het moet goed voelen, het liefst niet zo bewust, dat je in de Raadzaal op dat moment op de goede plek zit.

Wat vindt u van musical als muziektheater?

Na het zien van musical, *Spring Awakening* van het M-lab in 2011, heb ik veel geleerd. Door de schaal van het podium, het podium is daar veel kleiner dan normaal, werd ik me er opeens bewust van dat het in de musical altijd gaat om imponeren. Het is een raar idee om mensen te zien acteren gemotiveerd door de ambitie te willen voldoen aan het beeld dat bij een toeschouwer zou bestaan. Dus: ik speel boos op de manier waarop ik verwacht dat de toeschouwer wil dat ik boos speel. Dat jongeren van twintig dat gaan overnemen vind ik heel raar. Maar dat gaat natuurlijk over tradities. De regisseur, Paul Eenens, staat in een totaal andere traditie dan ik. Terwijl we even oud zijn, hier leven en werken en allebei succesvol zijn, en een bepaalde kwaliteit behalen, of je daar tevreden mee bent of niet.

Kunt u dan wel als persoon een musicalvoorstelling waarderen?

Ik hou niet van het illustreren en onderstrepen van emoties door muziek. Dat illustreert elkaar de hele tijd. Het is eigenlijk $1+1=1$, net als opera $1+1=3$ is. Dat is een enorme confrontatie van kracht. Terwijl wij bij de Veenfabriek proberen naar de definitie van de kunsttheorie van Kandinsky (de schilder), namelijk het Art Structuralisme, muziektheater te maken. Kandinsky heeft als eerste gezegd; "Kunst is communicatie". Hij zei: "Het kunstwerk is niet het materiaal

aan de muur, het kunstwerk ontstaat tussen de verzameling materiaal uniek gerangschikt door een individu, de kunstenaar, en de beschouwer op het moment dat die beschouwer zich actief tot het kunstwerk verhoudt.” Ook de Nachtwacht wordt gereduceerd tot een verzameling materiaal met de potentie kunst te worden, als jij je er actief tegenover opstelt.

Hoe verhoudt het muziektheater van de Veenfabriek zich hiertoe?

Muziektheater is een te groot overkoepelend begrip geworden. Daar proberen we onderscheid in aan te brengen. Kandinsky heeft het muziektheater gedefinieerd naar de formule: 1-1=2. Dat betekent dat elke discipline zich op het podium verenigt; ruimte moet willen maken voor de ander. Je moet bij jezelf iets weghalen zodat de ander zich kan manifesteren. De acteur moet ruimte maken voor de muzikant. De muziek, de componist, moet ruimte maken voor de acteur. Dat is anders dan opera waar het symfonieorkest in een andere ruimte repeteert dan de solisten en de acteurs en die op het einde pas bij elkaar komen. Bij ons moeten de elementen autonoom blijven, maar zich niet isoleren. In de opera is een symfonieorkest volledig geïsoleerd, niet alleen als positie want ze zitten onder in de bak, alsof ze er niet zijn. Het is ook letterlijk geïsoleerd, ze kunnen ook niet horen, er staat op het papier wat ze moeten doen. In de opera is de componist de baas, dat is heel hiërarchisch. Wij proberen zo horizontaal mogelijk te werken terwijl opera heel verticaal is. Muziektheater is een containerbegrip geworden. Het is erg belangrijk om dat begrip weer opnieuw te definiëren en dat doe ik aan de hand van die drie sommetjes.

De Veenfabriek geeft aan ook gebruik te maken van wetenschappers. Hoe werkt dat?

Wat ons inspireert is het contact met mensen buiten het theater. Als wij horen, “je moet de samenleving in”, dan denken wij, “dat doen we al 25 jaar”. Die samenleving bestaat niet alleen uit achterstandswijken en allochtonen. Maar dat is ook de universiteit, dat is ook het bedrijf. Ik heb bijvoorbeeld een denktank gemaakt met twaalf verschillende wetenschappers van de universiteit van Leiden. Wij wilden de vraag beantwoorden: “Geloven we nog in de samenleving?” Ons idee was: “Laat ons dan ook eens op de hoogte gebracht worden van wat een samenleving nou eigenlijk is. Laten we een paar wetenschappers vragen daar eens over te praten.” Dat was heel snel gezegd en snel wordt dat een goed idee genoemd, maar dan denk je op eens: “Wat moet ik daar eigenlijk mee? Wat heb ik daar eigenlijk aan?” Ik moet die mensen tevreden houden, zij zitten net zo naar mij te kijken als de acteurs naar hun regisseur. Ik heb geen idee wat ze moeten doen, wat doen ze hier eigenlijk?

Wat is nu uw plan met de denktank?

Nu bedenk ik bijeenkomsten. De eerste bijeenkomst was erg leuk, dan maak je kennis met elkaar. Je valkuil is dan ook dat je die wetenschappers meteen ‘reduceert tot mensen’. Je krijgt een menselijke discussie. Voor de volgende bijeenkomst heb ik ze de vraag gesteld om na te denken over de manier waarop hun onderzoek de vergroting van het geluk van de burger ondersteunt en op welke manier hun onderzoek het geluk van de burger ondermijnt. Dan spreek je ze aan op het niveau van de wetenschap. Een jurist denkt daar anders over na dan een arabist.

E Verhouding opleiding – praktijk

Heeft u ook weleens van die momenten dat u denkt, vandaag ben ik een goede dramaturg?

Dat ik zelf tevreden ben, heb ik soms. Dat zal ik niet snel zeggen. Onpolitiek dus. Een dramaturg, dat is een beetje ‘multitasken’ natuurlijk. Een dramaturg moet zichzelf oefenen om elke dag weer net te kunnen doen alsof, ik gebruik heel bewust die woorden, je de scène die gerepeteerd wordt voor het eerst ziet. Omdat, daarom ben ik blij dat ik in Utrecht heb

gestudeerd, ik me zo bewust ben geworden van het feit dat het gaat om communicatie. Kunst is communicatie en ik ben een kritisch onderdeel van het proces en moet daarin actief-passief zijn. Dat is heel vermoeiend en dat begrijpt niemand die ook aanwezig is, want een dramaturg zit daar alleen maar, kopjes koffie te drinken. Maar je bent heel actief toeschouwer aan het spelen, die op de hoogte is van alle bedoelingen en afspraken. En die zichzelf tegelijkertijd open kan zetten om wat de acteurs aanbieden te incasseren en te kunnen inschatten of dat adequaat, de bedoeling van de regisseur is. Dat kan je niet leren op school. Dat moet je jezelf leren.

Het bewustzijn dat kunst om communicatie draait, heeft u geleerd door uw (theater)wetenschappelijke studie, maar u zegt dat u actief-passief zijn niet kan leren op school. Hoe heeft u dat dan geleerd?

Door heel veel stil te zijn. Misschien is dat ook wel talent, denk ik. De academici, daar hebben ze, theatermakers en acteurs, een beetje een hekel aan. Wij kunnen natuurlijk heel goed discussiëren of nadenken buiten ons eigen belang om. Dat is een academische manier, een ‘discours’. Dat betekent dat je niet praat vanuit jezelf, maar dat je praat vanuit de theorie, de constructie. Vanuit het onderwerp dat voortbloeit ongeacht je eigen belang. Dat betekent dat je een bepaalde intellectuele afstand hebt en dat komt je heel goed van pas in die rol als dramaturg.

*Paul Slangen in gesprek met Elisabeth Canisius, Eva Huisman en Lisette de Jong
(studenten Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht)
Utrecht, december 2011*