

EEN GESPREK MET CASPAR NIEUWENHUIS

Inleiding

Over het algemeen wordt de uitspraak “ik studeer de theaterrichting van de studie Theater-, Film- en Televisiewetenschap” vervolgd met de vraag: “en wat kan je daar dan mee worden”? Wanneer er termen als dramaturgie naar aanleiding van deze vraag vallen lijken de vraagtekens bij de gesprekspartners slechts groter te worden. Wat is dan toch een dramaturg? Wat doet een dramaturg? Deze vragen kunnen per dramaturg op verschillende wijze worden beantwoord. Wij zijn in gesprek gegaan met Caspar Nieuwenhuis om zijn antwoord op deze vragen te vergaren.

Caspar Nieuwenhuis begon in 2001 zijn carrière in de theaterpraktijk bij De Nieuw Amsterdam (DNA). Hier verrichte hij zowel werk als regisseur als dramaturg. Zo regisseerde hij een bewerking van *Othello* van William Shakespeare genaamd *Athella/Othello* (2006). Daarnaast is Nieuwenhuis bekend als regisseur door zijn Oerolstukken *Jetje en haar dansorkest* (2005), een muzikale voorstelling over het Terschelling tijdens de Tweede Wereldoorlog, en *Tsi-Tsi-Tsigane* (2007), een Balkan opera over Roma-zigeuners in Nederland. Bij Bos Theaterproducties heeft Nieuwenhuis meegewerkt aan *Amadeus* (2005) waar hij regieassistent en dramaturg was. Zijn werkzaamheden beperken zich niet enkel tot het voeren van dramaturgie en regisseren. Samen met Pieter-Bas van Wiechen heeft hij het journalistiekculturele programma De Brakke Zondag (2005–2010) opgericht, een maandelijks programma met een combinatie van actuele journalistiek, muziek, theater en live cartoonisme. Nieuwenhuis heeft meegewerkt aan de Master Dramaturgie aan de Universiteit Utrecht in het studiejaar van 2005-2006. Hij geeft les in Dramaturgie op de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht en is momenteel artistiek directeur bij Likeminds.

A Beschrijving loopbaan en werkzaamheden

Je hebt in het verleden dramaturgisch werk verricht, waaronder voor De Nieuw Amsterdam, maar daarnaast ben je ook onder andere als schrijver, docent en regisseur aan het werk geweest, en momenteel als artistiek leider bij Likeminds. Hoe zou je jezelf nu benoemen?

Ik ben theatermaker. Vanuit het theater maken functioneer ik op verschillende vlakken. Wat inhoudt, ik maak zelf en ik laat anderen maken zoals ik bij Likeminds doe; daar schep ik alleen maar de randvoorwaarden voor mensen om te kunnen maken. En ik geef les. Ik vind het allemaal bij theater maken horen. Het heeft allemaal betrekking op hetzelfde. Het lesgeven bijvoorbeeld doet mij ook weer mijn eigen positie als maker neerzetten. Dit is de laatste jaren wat minder het geval omdat het natuurlijk ook een soort riedel wordt die je jaar in jaar uit blijft herhalen. De eerste jaren heb ik er heel veel aangehad, ben ik er zelfs beter door geworden, maar ik geef nu les in iets wat ik zelf nauwelijks nog echt toepas. in de praktijk. Ik zou mezelf maker noemen omdat het op zichzelf al een diverse term is. Vanuit die houding kan ik verschillende kanten op. Zo kan ik soms dramaturgie doen, soms regie doen, kan ik soms docent zijn, en soms artistiek directeur.

Dacht je van te voren “ik word theatermaker” of dacht je “ik word dramaturg”?

Nee, ik heb nooit gedacht “ik word dramaturg”. Dat wilde ik ook niet worden. Dat ik Theaterwetenschap ben gaan studeren, was ook puur opportunisme. Eigenlijk wilde ik artiest zijn en wilde ik kleinkunstenaar worden. Ik heb een muzikale achtergrond. Ik heb theater leren kennen op de middelbare school. Dat vond ik allemaal hartstikke leuk om te doen. Toen ben ik auditie gaan doen voor Conservatoria en ook de Kleinkunstacademie die toen nog bestond. Ik werd afgewezen op de Kleinkunstacademie, maar werd aangenomen op de conservatoria in

Utrecht en Enschede. Daarna moest ik auditie doen in Amsterdam ... En toen ging erbij mij een soort knop om, dit moet ik helemaal niet willen doen, alleen muziek maken. Ik heb het karakter er ook niet voor. Ik ben ook veel te veel bezig met theater maken en dat wil ik gaan doen. Ik wist dat ik theater wilde maken, maar wat voor functie wist ik eigenlijk nog niet. Voor mij was het gewoon een beetje in den blinde ... Nee, oh ja, dat was het ... Ik was afgewezen bij de Kleinkunstacademie en ik had de beslissing genomen om niet conservatorium te gaan doen en toen wist ik eigenlijk niet wat ik wel ging doen. Ik kwam een vriend van me tegen in de kroeg en die zei "ik ga Theaterwetenschap studeren in Utrecht". "Oh ja, kan je dan ook theater maken?" "Ja, ja, kan je ook". "Moet je er auditie voor doen?" "Nee hoor, een VWO diploma is genoeg". Toen dacht ik: "te gek, dat ga ik doen". Toen had ik Theaterwetenschap als een soort alibi om uiteindelijk theater te kunnen gaan maken.

Hoe is de overgang gegaan van dramaturgie naar regie?

In de eerste jaren was ik af en aan regieassistent en dramaturg. Als regieassistent ben je veel vaker op de vloer en heb je veel meer invloed op het maakproces, tenzij het niet klikt tussen regisseur en regieassistent, maar dat was bij mij niet vaak het geval. Officieel was ik in die tijd dramaturg. Hoewel ik me niet zo voelde. Ik kon eigenlijk alles zeggen en alles doen. In 2005 heb ik *Jetje en haar dansorkest* gemaakt voor Oerol. Dat was de eerste voorstelling die ik geregisseerd na mijn afstuderen in 2002. Trouwens, bij Theaterwetenschap deed ik nooit de dramaturgie, daar speelde, regisseerde en schreef ik alleen maar. Vanuit *Jetje en haar dansorkest* ontstond *De Brakke Zondag*, met een aantal mensen van die groep. Van daaruit is ook *Tsi-Tsi-Tsigane* ontstaan, de zigeuner of de Balkan opera, die nu trouwens weer gaat spelen. In april/mei 2011 in de grote zalen. Mensen hadden mij in de eerste jaren al vrij snel een etiket opgeplakt als dramaturg. Pas na *Tsi-Tsi-Tsigane* merkte ik aan de mensen dat ze mij ook als regisseur gingen zien. Tot het einde van *De Brakke Zondag* dacht ik, mensen zien me nog steeds niet als regisseur. Zelfs nu nog zien sommige mensen mij als dramaturg. Ik zal wel nooit van het etiket afkomen. Hoewel, laatst vroeg iemand me: van "wat is je volgende regie?" Toen dacht ik: "Oh ja, ze zien me eindelijk als regisseur".

B Proces/werkwijze

Je hebt een unieke positie doordat je beide kanten van het spectrum, dramaturg – regisseur, heb mogen ervaren. Hoe hebben je voorgaande dramaturgische kennis en ervaring invloed op je werk als regisseur?

Mijn methode van dramaturgie, daarom werkte het denk ik ook zo goed, was eigenlijk dat ik een soort van schaduwregie voerde. Bij elke keuze die de regisseur maakte dacht ik, "hoe zou ik dat nou gedaan hebben? Welke keuze zou ik hebben gebruikt, welk beeld heb ik bij de tekst of bij tekstdelen? Hoe zou ik het decor hebben bedacht of hebben uitgezet?"

Ik zat heel erg op de stoel van de regisseur maar wel met een soort bescheidenheid, plaatsbewustheid. Een bewustzijn van, na ja, uiteindelijk heb ik niet de laatste 'call', is het de regisseur die beslist. Ik heb me altijd als dramaturg vrij stevig opgesteld. Wat ook soms niet werkt, kan ook. Ik heb ook regisseurs gehad die dat gewoon niet willen. Die vonden dat ik teveel op hun stoel begon te zitten. En als regisseur, andersom, ben ik nogal analytisch geweest, nog steeds en daarom ben ik niet zo'n interessante regisseur. Veel te clean, veel te glad omdat het allemaal van te voren uitbedacht is. Daarom ben ik goed voor het grote zalen circuit en dan vooral voor het grote publiek. Dus de voorstellingen waar gewoon zeven, achthonderd mensen richting grote zaal bij elkaar komen om gewoon even lekker... het is nog net geen Joop van den Ende, maar komt het wel een beetje in de buurt. En dat heeft echt alles te maken met dat ik theaterwetenschappelijk ben opgeleid. Dan worden alle rafelrandjes er afgevijsd omdat het zo analytisch wordt gestuurd.

Zou je een voorbeeld kunnen geven van hoe jij als beginnend regisseur een project heb aangepakt? Zoals bij “Jetje en haar dansorkest”.

Ja, dat wisselt eigenlijk per project. Laat ik twee voorbeelden geven. Bij *Jetje* was het zo: uitgangspunt was het Nederlandstalige liedjesrepertoire uit de Tweede Wereldoorlog. En ik had al een vooropgezet plan, het grijze gebied tussen goed en fout aan het licht brengen. Dat idee had ik eigenlijk nog voor dat ik met Jetta Starrenveld en Pieter-Bas van Wiechen ging praten over “hoe gaan we die voorstelling dan maken?” Toen zijn we eerst interviews gaan afnemen met oude mensen op Terschelling die de oorlog nog hebben meegemaakt. En die mensen vertelden dat op Terschelling het vrij normaal was dat Duitse soldaten het aanlegden met Terschellingse meisjes. Dat daar niet, zoals later in de steden, de moffen hoeren kaalgeschoren werden. Op Terschelling was dat totaal het tegenovergestelde. Daar was het normaal omdat er meer Duitse soldaten op het eiland waren dan dat er bewoners waren. Omdat het een punt voor de Duitsers was om soldaten op te leiden. Er waren een heleboel leuke knappe jonge Duitse soldaten en die legden het aan met de Terschellingse meisjes. Dat was in die situatie volstrekt normaal.

Nou, dat verhaal gingen we vertellen. Toen kwam Pieter-Bas van Wiechen met een enorme waslijst aan repertoire, aan nummers. “Dit is alles wat we het liefst zouden willen spelen”. “Nou, dat is wel heel veel”. “Ja, dat is heel veel”. “Nou, dan gaan we daar een selectie uit maken”. Toen hebben we een dramaturgische lijn uitgezet. We moeten beginnen met een attaque, dan een goed exposé, dan moet je eventjes het orkest leren kennen, de zangeres van het orkest, dan de Duitse soldaat introduceren, moeten we op een gegeven moment introduceren dat die twee met elkaar beginnen te rommelen, dat ze verliefd worden op elkaar, dan moeten we vervolgens uiteen zetten dat het orkest jaloers begint te worden op de soldaat, dat zij niet met die Duitse soldaat kan. Vervolgens moet de oorlog echt grimmig worden, dus zoals in de laatste anderhalf jaar van de oorlog ook gebeurde. Vervolgens moet het orkest echt in opstand komen tegen de Duitse soldaat. Die Duitse soldaat kan dan nog maar één ding doen namelijk de joodse violist weg sturen, en dan heb je de oorlog in het klein verteld.

Dat was het ‘grid’ waarop wij vervolgens de nummers zijn gaan plakken. Van ja, oké, bij dit onderdeel, daar horen deze, deze, deze. Bij dit onderdeel horen deze. Bij het moment dat de joodse violist is weggestuurd heb je even een tranentrekker nodig, dus dan plaatsen we dit nummer. En dat is een hele andere benadering dan bij *Athella/Othello*. Dat was een tekst geschreven door Abdelkader Benali, een bewerking van *Othello* naar het nu vertaald. Daar had ik te maken met een acteur die echt van de klassieke school is en die gewoon op elk woord een twee, drie dubbele interpretatie wilde hebben. Met de muzikanten van *Jetje* ben ik meteen de vloer op gegaan. En met Felix Burleson heb ik drie, vier weken aan tafel gezeten om alle woorden om te draaien en te verklaren, totdat ik er zelf gewoon helemaal knettergek van werd. “Wanneer gaan we gewoon eens de vloer op?” Het wisselt eigenlijk ook per project. Ik denk wel dat ik het eerste leuker vind om te doen. Hop, de vloer op en niet zeuren.

Wat houdt het in om artistiek leider te zijn, in ieder geval bij Likeminds?

Bij Likeminds is het een veelzijdige functie, omdat we daar met zoveel makers in allerlei fases van hun carrière te maken hebben. Voor de Nieuwe Garde maak ik een programma en die leiden we op. Voor hen ben ik een mentor, een coach, bijna vaderlijk. De oude garde redt zich in principe wel maar die hebben weer andere randvoorwaarden nodig, zoals de contacten met de programmeurs, het financiële kader... Dat bouwen wij allemaal voor ze op. Ik koppel ze aan regisseurs of acteurs waarvan ik denk dat het interessant voor de voorstelling of voor hen als maker om mee samen te werken. In die zin ben ik ook voor de oude garde wel coach, maar op een ander niveau. Want zij redden zichzelf wel. Jarrod Francisco en ik doen dit allebei. Jarrod is net zo goed inhoudelijk als ik zakelijk ben. Ik voed ze, ik geef ze af en toe een schop onder hun

reet. Ik maak een programma voor ze en met ze. In het artistiek directeurschap kan ik eigenlijk alles kwijt. Van maken tot doceren. Af en toe hebben ze een paar weken gerepeteerd en vind ik het niet goed, dan kan ik het toch niet laten. Dan ga ik een middagje met ze zitten en dan geef ik ze een aantal handvaten om die voorstelling beter te maken.

En dat doe je dan als regisseur? Doe je dan zelf de regie?

Nee, het gaat niet om mij, het gaat om hen. Het gaat om de makers, zij moeten het doen. Zij krijgen ook alle ‘credits’. Er zitten wel regisseurs bij de maakprocessen en die krijgen van mij de opdracht om ‘achterover’ te regisseren. Want het gaat niet om hun artistieke visie, het gaat om de artistieke visie van de maker die met het idee is gekomen.

C Uitspraken over Dramaturgie

Wat is jouw definitie van dramaturgie?

Mijn eerstejaars van de HKU leer ik altijd dat het de kunst van het kijken is. Dat dramaturgie eigenlijk alles is wat begint met te kijken. Vervolgens ga je het interpreteren zodat je daar een visie op kunt vormen, om ten slotte dat ook weer te toetsen, en deze visie ook te toetsen bij degene die het gemaakt heeft of het aan het maken is. Dat is waarom ik nooit heb geloofd in de dramaturg als conceptbewaker omdat ik niet geloof dat makers conceptvast zijn. Je kunt wel je concept bewaken maar je hebt te maken met een creatief maakproces en dat is een vloeibaar proces per definitie. Dat kun je niet bewaken. Water kun je niet bewaken. Ja, je kunt er dijken omheen bouwen maar uiteindelijk gaat het water over de dijk spoelen. Uiteindelijk doet het water waar het zin in heeft. Dat is precies hetzelfde met makers, met maken. Als dramaturg kun je alleen maar uitgaan van wat jij ziet en wat jij daaraan ophangt aan betekenissen om dat vervolgens te toetsen aan wat de maker daarmee wil of bedoelt.

Dit is een anekdote die ik altijd gebruik omdat ik het een leuke anekdote vind. Toen ik Theaterwetenschap studeerde, zag ik een voorstelling van het Noord Nederlands Toneel geregisseerd door Koos Terpstra. Er stond een roze flamingo in de hoek. Er werd niet aan gerefereerd, er werd niks mee gedaan, werd niet naar gekeken, helemaal niks, dat was gewoon een loos object. En ik vanuit mijn theaterwetenschappelijke verklaringsdrang dacht “er moet toch een betekenis achter zitten, een doel op z’n minst”. Na afloop van de voorstelling hadden we een nagesprek met Koos en toen stelde ik hem die vraag: “Wat was nou het doel achter die flamingo?” “Geen idee ... stond er een flamingo? Nee, hier kan ik geen antwoord op geven”. Vanaf dat moment dacht ik, je kunt wel iets gezien hebben en daar een mening over hebben maar dat is de helft van het verhaal. De andere helft van het verhaal is de communicatie, de dialoog die je vervolgens met de maker aangaat. Je suggereert nu dat, je vertelt nu dit verhaal, is dit ook het verhaal dat je bedoelt te vertellen? Voor mij is dat dramaturgie, die eeuwige wisselwerking. Die eeuwige wederzijdse dialoog. Over wat nou iets betekent of iets niet betekent. Ik denk dat je als dramaturg altijd met dat proces bezig bent. Je bent toch een eerste toeschouwer, omdat je net even buiten de ‘cirkel’ van het creatieve proces staat. Je wordt geacht om dat te doen. En het is wat gezonder als je dramaturgie wil voeren. Dat maakt ook dat je afstand hebt en dat je kunt spiegelen. Tegelijkertijd moet je ook altijd die stap weer in die ‘cirkel’ zetten, want als je dat niet doet heb je helemaal geen contact meer met het vuur. Wat doe je dan nog? Dan ben je helemaal niet aan het maken, ben je niks aan het doen. Eigenlijk ben je dan volstrekt zinloos. Ja, ik ben een spiegel. Leuk, je bent een spiegel.

Alles wat je dramaturgisch deed was in gesprek met de regisseur en ook apart met de acteurs en met de schrijvers?

Ja, ik ben een tamelijk luie dramaturg. Ik ben ook ongelofelijk selectief met het inlezen. Ik dacht ook altijd, wanneer ga ik door de mand vallen? Wanneer gaan mensen inzien dat ik eigenlijk

helemaal niet precies weet hoe de *Hamlet* er van binnen en van buiten uit ziet. Ja, ik weet het wel, ik overdrijf nu ook.

Ik ben niet een dramaturg, niet geweest ook, die ... Tobias Kokkelmans, dramaturg bij het RO Theater, is een goed voorbeeld. Onze manier van werken is echt volstrekt anders. Hij kan fantastische cultuurtheoretische verklaringen geven voor een voorstelling. Hij kan ook een analyse maken, fantastisch verwoord, en hij kent de canon van theaterteksten ook ongelooflijk goed. Hij weet verbanden te leggen tussen stukken... Nou, daar had ik gewoon nooit zin in. Als ik de voorbereiding ging doen, dan hoefde ik alleen maar te weten, “wat is nou de cultureel-historische context van het stuk, wanneer is het stuk geschreven, hoe passen we dit stuk toe op deze tijd, wat zijn nog andere stukken die geschreven zijn ...” Het is eigenlijk een soort Wikipedia-achtige manier van dramaturgie voeren. Wat mij ook wel heel snel maakt als dramaturg, waardoor ik heel veel dingen allemaal tegelijk heb gedaan.

Je voorbereiding is wel onderlegd, maar dat is puur voor jezelf?

Om die gesprekken voor te bereiden? Ja, en ook onderzoek voor het korte termijn geheugen. Dan werd mij gevraagd om een inleiding te geven voor het publiek of een inleiding bij de eerste repetitie. Bijvoorbeeld een voorstelling over geschiedenis, over de eerste opstanden in Suriname, de slavenopstanden. Ik heb één boekje gelezen geloof ik, anderhalf, laten we eerlijk zijn. Wat daar in stond, ja, dat wist ik wel. Dat heb ik overgetikt en er mijn eigen tekst van gemaakt. Maar je moet me nu niet meer vragen om die informatie weer op te dissen. Mijn voordeel is dat ik goed kan schrijven. Ik kan er mijn eigen verhaal van maken en dat ook overtuigend brengen in de zin van, “Nou, dit is de geschiedenis. Alsjeblieft, en nu kunnen jullie gaan maken”. En het werkte altijd! En ik dacht dan: “ja, wat heb ik er nou voor gedaan?” Helemaal niks. Anderhalf uur heb ik een boekje doorgebladerd en wat feitjes en dat is het. Ik moet wel zeggen dat ik bij het maken, het regisseren, mezelf de afgelopen jaren meer heb moeten dwingen om er dieper in te duiken. Om dieper in de kerndramaturgie, de dramaturgie van de tekst of verhaal te duiken. Zodat je de rest van de groep steeds een stap voor ben. Als dramaturg kun je een beetje hangen in zo’n productie. Zo heb ik het altijd gevoeld. Ik dacht, “ik kan me even redden zo, ik kom er wel uit”. Dat was het dan.

Werk je zelf met een dramaturg samen?

Nee.

En waarom niet?

Na ja, dat vind ik heel vervelend. Nee, omdat ik zelf al zo analytisch ben, kan ik er niet ook nog een analyticus naast hebben. Ik heb over het algemeen de ‘ruwe bosses’, de irritante gasten die gewoon om de haverklap iets zeggen, tegendraads zijn, om me heen zitten. Mensen die ‘out of the box’ denken. Bij de Brakke Zondag werkte ik veel met Justus van Oel. Hij heeft veel met Theo van Gogh gewerkt, en vroeger had hij een cabaretgroep met Erik van Muiswinkel en Diederik van Vleuten. Hij had die invloed op mij. Het lukte hem mm mij als regisseur te ‘triggeren’ om onconventionele keuzes te maken.

D Specifiek soort dramaturgie / theatersoort

Hoe ben je te weten gekomen wat jouw vorm van theater, theater maken en dramaturgie is? En welke vorm is dat?

Ik weet dat ik midden in het repetitieproces van *Amadeus* dacht, dit is de vorm van theater die mij het beste ligt, muziektheater. Ook de manier waarop Matthijs Rümke regisseert, als maker

onder zijn acteurs, heel erg energiek. Opspringen vanachter de tafel, de tafel is op een gegeven moment gewoon weg. Het gaat er om dat je met z'n allen op de vloer een creatief proces induikt voor de volle 100 procent. Niet zo analytisch als ik gewend was, door Theaterwetenschap, maar gewoon maken. Dat vond ik te gek, dat ging ik toepassen op de spelers van *Jetje* en dat lukte, dat werkte. Dat waren vijf muzikanten en een acteur. Die voorstelling pakte goed uit juist omdat ik het trucje van Matthijs kopieerde bij die club. Op die manier heb ik het vak regie geleerd. Dat moet je ook maar leren. Dat leer je door te doen. En door af te kijken bij anderen.

E Verhouding opleiding – praktijk

Je hebt zelf Theater-, Film- en Televisiewetenschap gestudeerd aan de Universiteit Utrecht. Hoe heeft deze studie bijgedragen aan de manier waarop jij in de praktijk met het vak bezig bent? Zowel als dramaturg als regisseur.

Zonder de opleiding zou ik hier niet gekomen zijn. De opleiding heeft me breder en dieper kennis laten maken met theater. En niet alleen met het veld, maar ook met de voorstellingen die spelen. Voordat ik eraan begon was ik vrij 'bleu'.

Ik heb destijds denk ik een veel breder referentiekader gekregen. En hoe ik nu kijk naar theater, en kunst in het algemeen, als ik naar de samenleving kijk, als ik kijk naar hoe makers de samenleving verwoorden of verbeelden, ja, dan heb ik daar een veel beter beeld van gekregen door mijn opleiding. En ik denk ook wel dat een aantal elementen binnen de opleiding mij instrumenten hebben gegeven om zelf te kunnen maken. Niet alleen te kunnen zien, maar... Ja, als je een goed overzicht heb van welke theatrale middelen er zijn en hoe je ze kunt gebruiken, hoe anderen ze gebruiken, hoe je dat kan analyseren in andere voorstellingen, dan ga je dat vanzelf kopiëren, als je een beetje zelfreflectief en 'kopieerbewust' ben. Dan ga je dat vanzelf ook toepassen en dat is de eeuwige wisselwerking tussen theorie en praktijk. Wat je in de theorie leert moet wel continu toegepast worden. Dat is waarom ik niet geloof in een uitsluitend theoretisch curriculum bij Theaterwetenschap, omdat er dan te weinig wordt toegepast. De toepassing van de theorie? Die is onvermijdelijk nodig. Ik heb dit buiten de opleiding geleerd, zelf gecreëerd door, zoals ik zei, steeds zelf voorstellingen, experimenten te maken in Studio T. Om daar alles wat ik uit boeken opgepikt heb, toe te passen op de vloer. En daarna ook. Ik bedoel, het is nog steeds zo dat ik als maker vrij theoretische boeken uitkiez om te lezen. En vervolgens ben ik steeds bewust van het feit, "wat leuk, dat ik dit gelezen heb, dat ik deze kennis heb vergaard, maar nu moet ik het ook toepassen". En die lijn, die heb ik de afgelopen tien jaar dat ik in het veld loop steeds beter en meer kunnen toepassen. Het gaat om het toepassen van de theorie, want dat is waar je theatermaker mee wordt.

Heb je deze visie al kunnen toepassen toen je meewerkte aan de Master Dramaturgie aan de Universiteit? Heb je daar ruimte voor gehad?

Dat weet ik eigenlijk niet. Ik stond daar niet heel bewust in, eerlijk gezegd. Moeilijke vraag om te beantwoorden. Ik zat wel te denken, om daar een concreet voorbeeld van te geven, als dramaturg, of nee, als net afgestudeerd theaterwetenschapper heb je een vocabulaire vergaard dat volstrekt niet strookt met de praktijk. Acteurs verstaan je niet. Ze begrijpen gewoon niet wat je zegt. Je kunt fantastische analyses maken en keurig bespiegelingen maken van wat de maker nu aan het doen is en een acteur die zit je aan te kijken en denkt, "ik snap niet wat jij zegt, van welke wereld kom jij precies?". Wat ik mezelf heb moeten leren is een ander vocabulaire. Een andere manier van praten en dus ook een andere manier van denken, naar acteurs toe, naar regisseurs toe, naar schrijvers toe, want in deze disciplines is het ook weer verschillend. Praten met een schrijver werkt anders dan praten met een acteur. In de praktijk is de taal een schakel tussen theorie en toepassing van de theorie. Uiteindelijk moet je gewoon jouw analyse, die jij in je hoofd heb, die jij gezien heb, jouw verklaring en ook de oplossing, want dat komt er nog bij, je

oplossingen die komen naar aanleiding van alle artistieke problemen op de vloer□die moet je heel concreet weten te verwoorden. En zodanig dat mensen niet in verwarring raken of er kwaad om worden, dat kan ook gebeuren. Dat acteurs denken “ik word helemaal gek van jou, want ik begrijp jou gewoon niet”. Dat is bij mij nooit gebeurd, maar ik heb het wel om me heen zien gebeuren. Dan zie je langzamerhand dat de acteurs steeds verder weg zakken, met de kin op tafel komen... Daar komt ook de traditionele hekel aan dramaturgen vandaan, omdat sommige dramaturgen niet begrijpen dat je een andere taal moet aan slaan op het moment dat je praat met acteurs.

Is er nog iets dat je mee wilt geven aan toekomstige dramaturgie studenten?

Ik denk dat, wat vooral wel in mijn verhaal duidelijk is, je vooral moet uitgaan van jezelf. Je niet al te veel moet bezig houden met waar anderen staan, wat anderen aan het doen zijn. Ja, dat kan ik wel heel gemakkelijk zeggen, want uiteindelijk doe je dat toch. Wat die ander doet is allemaal te gek en fantastisch en je wordt jaloers ... Maar het is juist heel goed om jaloers te zijn. Dat is een hele goede eigenschap van de mensen. Alleen moet je het goed toepassen. Je moet niet, zodra je voelt dat je jaloers wordt of bent, stil gaan staan maar juist die jaloersheid omarmen en gaan werken. Het moet leiden tot een extra vuur. Het is een extra ‘drive’ om te leren, om te laten zien wat je wel kan. Wanneer het eenmaal lukt gebeuren er twee dingen. Ten eerste krijg je als je achterom kijkt, het euforische gevoel van, “zie je nou wel, klootzak, ik heb je altijd al wel gezegd, het gaat wel goed komen”. En vervolgens draai je je hoofd en denk je, “ik zit nu hier, maar ik had ook daar kunnen zitten”. Of, “ik kan ook nog groeien tot dit. Ik kan ook nog meer”. Het is nooit goed en dat hoeft niet ook.

*Caspar Nieuwenhuis in gesprek met Sharon Carrilho en Guido Jansen
(studenten Theaterwetenschap Universiteit Utrecht)
Amsterdam, december 2010*