

Een gesprek met Daniël Cohen

Regisseur, schrijver en vertaler Daniël Cohen vertelt uitgebreid over zijn ervaringen met musicals in vergelijking met toneel en deelt met ons zijn frustratie over het onbegrip dat er na 50 jaar musical in Nederland nog altijd bestaat over het genre. Een genre dat volgens hem toch zo veel breder is dan de meeste mensen denken, want als je een Steven Spielberg Blockbuster niet mooi vindt, zeg je toch ook niet: ik hou niet van film?

A Beschrijving loopbaan/werkzaamheden

Kunt u een korte omschrijving van uw loopbaan geven?

Ik ben begonnen Engels te studeren, en later Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam ernaast. Tijdens mijn studie ben ik als acteur bij een Engelstalige theater-groep gaan werken, en werd enorm geïnspireerd door de Britse aanpak van theater maken. Ik heb daar een aantal jaren gespeeld en wat regies gedaan en dacht: dit is wat ik wil doen, ik wil het theater in. Die studie Engels heb ik wel afgerond, maar de studie Theaterwetenschap niet. Ik vond dramaturgie wel interessant, maar te theoretisch. Sindsdien heb ik voornamelijk als regisseur, tekstschrijver en vertaler gewerkt. Ik heb ook een aantal groepen opgericht zoals “The Company” en “Off-Broadway” die voornamelijk onconventionele musicals hebben uitgebracht. We hebben toen eind jaren tachtig, begin jaren negentig - lang voor de musicalhause in Nederland - onder andere vrij veel premières van Sondheim-musicals gebracht. Sondheims werk vond ik zo interessant omdat zijn producties veel ambitieuzer zijn dan de doorsnee musical. De laatste jaren heb ik veel vertalingen voor Van de Ende producties gemaakt. Verder schrijf ik mijn eigen muziektheatervoorstellingen en regisseeer ik ook veel. Ik heb eigenlijk nooit puur als dramaturg gewerkt, hoewel ik in mijn werk als schrijver en als regisseur zeker voordeel heb van mijn studie. Ik ben nooit apart als dramaturg bij producties betrokken geweest. Dat is ook niet mijn streven, omdat ik toch het meest geboeid ben door de praktijk.

U bent ook bezig in het M-lab¹, is dat de plek waar uw muziektheaterproducties terecht komen?

Ik heb vorig jaar voor de eerste keer iets geschreven voor hen, namelijk de musical Impact, geïnspireerd op de Bijlmerramp, met als thema de impact van dat vliegtuigongeluk op een groep mensen die er woonden. Ik heb er de spel- en liedteksten voor geschreven. We hadden als opdracht om iets te doen met gospelmuziek en ik vond de link tussen gospel en de Bijlmercultuur heel interessant. Dit jaar ga ik een cultmusical regisseren over een ‘serialkiller’: No way to treat a lady. Ook die past in het rijtje van de onconventionele musicals. Het is toch een beetje de trend van de laatste jaren om ‘feel good’ musicals te doen en dit is een musical die alleen al qua onderwerp, het leven van een seriemoordenaar, niet voor een heel breed publiek aantrekkelijk zal zijn. Het is ook wat onbekender, met een titel die niet heel veel mensen wat zegt. Een uitgangspunt van het M-lab is ook zeker om mensen kennis te laten maken met de onconventionelere, wat onbekendere muziektheaterproducties; nieuw te schrijven producties of bestaande stukken die normaal gesproken niet zo snel worden geprogrammeerd en uitgebracht. Ik vind dat heel leuk en het past in de lijn van wat ik mijn hele carrière al gedaan heb. Je hebt ook niet de druk van een miljoenenbudget, zoals bij grote producties. De drang om te slagen en een zo breed mogelijk publiek aan te spreken is dan vrij groot en dat beïnvloedt toch je werk. Zeker als je een nieuw script schrijft, wijst de ervaring uit het buitenland erop dat je toch een aantal jaren nodig hebt om een script te vervolmaken. Als je te snel gaat van een eerste versie naar een première, dan is de bewegingsvrijheid die je hebt om zaken aan te passen en dingen bij te

¹ Laboratorium voor muziektheater, zie nawoord voor extra informatie.

schaven heel klein. Ik denk dat het mooie aan een musicallaboratorium is, dat je de kans hebt om veel uit te proberen. Er worden tijdens de voorstellingen ook producenten uitgenodigd met de bedoeling dat het project misschien een volgend stadium in kan gaan en verder ontwikkeld kan worden. Het hoeft nog niet honderd procent klaar, af of glad te zijn. Je krijgt in het M-lab de kans om je script te spelen voor publiek en als maker zie je dan heel goed welke zaken wel of niet kloppen. De dingen die je achter je bureautje bedenkt werken vaak heel anders wanneer je het speelt voor publiek. Na afloop zijn er wel momenten dat het publiek kan praten met de maker, maar als maker leer je het meeste van tussen het publiek zitten. Merken wanneer ze onrustig worden, wanneer ze geboeid zijn of wanneer ze lachen of niet lachen. Daaraan kun je goed meten of het werkt of niet.

Waar komt uw fascinatie voor musical precies vandaan?

In een musical heb je meer expressiemogelijkheden dan alleen maar het woord. Muziek is zo vreemd abstract en ongrijpbaar. In één seconde kan het de sfeer omgooien of bepaalde momenten optillen of een omslag geven in tempo. Het geeft zo veel meer kleur aan je palet. Alsof je plotseling 40 nieuwe tubetjes verf hebt gekregen waarmee je een schilderij kan opzetten. Voordat ik met musicals begon had ik niet zo veel met het genre, maar de eerste keer dat iemand voor mij de elpee van de musical Sweeney Todd opzette ging er een wereld voor me open. Het is door de maker van deze musical, musicalschrijver en -componist Stephen Sondheim, dat mijn fascinatie voor musical is ontstaan. Deze man is meesterlijk in subtekst: dat een tekst over één ding lijkt te gaan, maar eigenlijk over iets heel anders gaat. Hij geeft je als acteur en regisseur zoveel bijzonders om je tanden in te zetten. Niet alleen de manier waarop hij schrijft, maar ook de onderwerpen waarover hij schrijft zijn interessant, omdat ze niet voor de hand liggen. De meeste musicals gaan over 'boy meets girl'. Sondheim daarentegen schrijft in bijvoorbeeld Company over wat er gebeurt als die twee mensen erachter komen dat de liefde niet helemaal is zoals ze dachten dat het zou zijn. Dat zijn natuurlijk veel diepere en misschien ook wel zinnigere onderwerpen om iets over te maken dan 'we vinden elkaar en het is afgelopen'. Een Sondheim-musical geeft je een hele rijke maaltijd.

Hoe hebt u zich voorbereid op het maken van uw eerste musical? Hebt u zich verdiept in boeken over het maken van musicals?

Ik ben vanuit mijn onbezonnenheid gewoon begonnen. Als je jong bent, ben je naïef genoeg om te denken dat het kan. Bij het Engelse gezelschap waar ik zelf speelde heb ik Chicago, mijn eerste musical geregisseerd, meteen met een groot orkest op het toneel. Ik had de elpee van Chicago gehoord en heb toen vanuit de schaamteloosheid van mijn jonge jaren gedacht: oh, ik wil Chicago wel gaan doen. Dat was toen nog ver voordat die professioneel in Nederland werd uitgebracht. Ik heb me ter voorbereiding ook niet verdiept in boeken over het maken van musicals, want die waren er nog niet echt. Amerikaanse boeken over dat onderwerp waren in die tijd volgens mij ook niet beschikbaar in Nederland. Ik heb gewoon het script gelezen, de elpee geluisterd en toen gedacht dat ik wel snapte wat de productie nodig had. Wat wel hielp was dat negentig procent van de cast, inclusief de dirigent, bestond uit Amerikanen en Engelsen, dus die snaptten zelf ook wel wat een musical nodig had. Daar heb ik toen heel veel van geleerd. Eigenlijk ben ik er wat dat betreft doorheen gestunteld.

Is het noodzakelijk om eerst toneel te regisseren om daarna ook musical te kunnen doen?

Ik ben zelf begonnen als toneelregisseur en heb later pas musicals gedaan. Dat heeft mij wel geholpen omdat ik probeer om een musical oprecht en geloofwaardig te laten zijn. In principe behandel je alles in een musical als tekst: wat zeg je hier? Wat voel je bij deze dans? Wat wil je met dit lied bereiken? Het is jammer denk ik, dat de meeste musicalregisseurs op dit moment in Nederland uit een dansachtergrond komen, of buitenlands zijn en onze taal niet spreken. Er zijn

maar heel weinig musicalregisseurs die vanuit acteer- of regieachtergrond komen en ik vind dat je dat terugziet in het spelniveau op het toneel. De acteurs worden vaak niet genoeg geholpen in het spelen van hun rol. Ik denk dat je de spelers heel erg kunt helpen als je hun spel op dezelfde manier verdieping geeft als je bij toneel doet. Het regisseren van toneel wil ik dan ook graag naast het schrijven, vertalen en regisseren van musical blijven doen. Soms snak je nou eenmaal wel eens naar een productie waar mensen niet voortdurend in zingen uitbarsten en heel klein en bescheiden zijn. Toneel is gewoon anders; met andere regels, andere ritmes en een ander gevoel. Bij een toneelstuk heb je veel meer ruimte en tijd om bepaalde aspecten uit te spelen en uit te diepen. Bij een musical tikt de tijd door en moet je binnen een pagina al weer snel in een muzikaal moment komen. De hele subtiliteit van een Pinter tekst kan je niet zo snel in een musical neerzetten. Die dubbelzinnigheid, verstillen en poëzie heb je in musicals niet. Die gaan toch een beetje tegen de stijl van muziektheater in, denk ik. Maar in principe vind ik musical net zo inhoudelijk interessant als toneel. Als genre is musical intrinsiek gezien niet diepgaander of oppervlakkiger dan welk genre dan ook.

Wat maakt u zo anders dan andere musicalregisseurs?

Ik denk dat ik voordeel heb van mijn theaterachtergrond, als acteur en toneelregisseur, omdat ik daarmee in ieder geval het spelelement benadruk. Maar daarnaast weet ik, omdat ik zelf ook zing en veel met muziek bezig ben, dat ik vooral ook gevoel heb van wat muziek doet. Ik heb gevoel voor constructie en ritme en daar heb ik veel aan bij het maken van musicals. Mijn toneelachtergrond is een extra element dat mij misschien net even anders maakt dan anderen, maar het is zeker niet genoeg om een musical te kunnen doen. Daarvoor heb ik gewoon meer gehad aan zelf zingen en zelf spelen, of bewust nadenken over wat muziek in een bepaalde scène doet. Het is zeker niet makkelijk geweest. Mijn eerste musicals hebben ook ongetwijfeld vol met beginnersfouten gezeten van 'een toneelregisseur die voor het eerst een musical gaat doen'.

B Proces/werkwijze

Heeft u een eigen model of format waarmee u werkt? Zijn er bepaalde wetmatigheden terug te vinden in uw werk?

Ik denk dat het belangrijk is dat je daarbij verschil maakt tussen vertalen en regisseren. Als je zelf iets schrijft heb je het meest te maken met wat dan de regels van het genre zouden zijn, omdat musical op een specifieke manier is geconstrueerd. Er zijn een paar basisregels die je bijna in alle Amerikaanse handboeken tegenkomt. In de opening moet je bijvoorbeeld in een kort tijdsbestek meteen duidelijk maken waar het verhaal over gaat. Na de eerste zeven minuten heb je meestal een solo van de hoofdpersoon waarin hij/zij zingt 'wat hij wil' en wat de drive is voor de rest van de productie: de zogenaamde I-Want-Song. Verder eindig je altijd met de cliffhanger voor de pauze en heb je halverwege de tweede akte de zogenaamde eleven o'clock song: een groot shownummer of een keerpunt waarin je de productie klaarmaakt voor de finale. Vroeger waren er ook bepaalde conventies waarin je bijvoorbeeld naast het hoofdplot met twee hoofdpersonages nog een subplot had waarin een tweede paar vaak op een komische manier commentaar gaf op de hoofdlijn.

In Nederland schrijft men een musical vanuit tekst, waar later pas de muziek bijgeschreven wordt. Denk aan producties van eigen bodem zoals de Annie M.G. Schmidt musicals. In Amerika schrijft men precies in de andere volgorde: eerst de muziek, dan pas de tekst. Hebt u zelf een voorkeur voor één van beide?

Ik denk wel dat je zo snel mogelijk met je componist moet samenwerken. In eerste instantie is Nederland vanuit een cabarettraditie de musical in geschoven. Dat is nu wel veranderd. De muziek is net zo goed een vorm van expressie als de tekst dat is. Ik denk wel dat er in Nederland

meer goede tekstschrijvers zijn dan goede componisten. Er zijn niet zo veel componisten die weten wat het is om theatermuziek te schrijven. Dat is ook weer een kwestie van ervaring. Ik vind het belangrijk om vanaf het begin af aan met een componist te schrijven, omdat hij je soms ook melodieën geeft waar dan weer een tekst uit voortvloeit. Of ik kom met een zinnetje of refreintje waar hij dan weer een heel stuk op componeert. Op zich vind ik niet dat hoe meer muziek een voorstelling heeft, hoe beter of hoe hoogstaander de voorstelling wordt. Mijn voorkeur gaat dan ook niet uit naar de ‘musicalopera’, de doorgecomponeerde musical zoals die van Andrew Lloyd Webber. Voor mij persoonlijk is juist het mooie van musicaltheater dat je kunt kiezen van welke vorm van expressie je gebruik maakt op bepaalde momenten. Laat ik deze scène spelen, zingen of dansen? En ik vind vaak bij de producties die doorgezongen zijn, dat ze zichzelf beperken. Ik kan eigenlijk geen enkele musical bedenken waarvan ik overtuigd ben dat het noodzakelijk was om de muziek volledig door te componeren.

Voelt u zich tijdens het schrijven nooit beperkt in uw vrijheid door alle bestaande Amerikaanse musicalconventies?

Je moet denk ik eerst alle regels kennen om ze los te kunnen laten. Vergelijk het met iemand die naar een conservatorium gaat en leert over harmonieleer en over ritmes en alle regels waar muziek aan moet voldoen. Daarom heb ik er zelf geen bezwaar tegen om in boeken te duiken om te zien wat gewerkt heeft in de afgelopen eeuw. Ik denk wel dat je kennis moet hebben van wat de regels of conventies zijn, waarom het werkt. Je moet heel goed weten waarom je iets loslaat. Bijvoorbeeld, wat wij met Impact deden was dat we in plaats van met één of twee hoofdpersonen, hadden gekozen om te werken met een hele groep met losse verhaallijntjes. Een beetje zoals *Rent* of films als *Magnolia*. Je springt daarbij van verhaal naar verhaal, wat een ander soort dramaturgie oplevert dan normaal. Maar ook bij die voorstelling hadden we na ongeveer 10 minuten de hoofdpersoon die zong over ‘wat zij wilde’, wat toch een bepaald soort sturing en richting gaf aan de productie. Persoonlijk ben ik iemand die zich juist heel erg laat prikkelen door beperking. Ik denk dat over het algemeen de musicalschrijvers van tegenwoordig meer kennis zouden moeten hebben van wat de regels zijn en dat er, met uitzonderingen, een beetje te veel wordt aangeklodderd. Dat geldt voornamelijk voor de schrijvers, want je basis is je materiaal: woorden en muziek. Dat is wat ten grondslag ligt aan een musical. Dat is ook wat het M-lab doet, met name de makers de kans geven, want eerst moet het materiaal goed zijn. Musicalschrijvers in Nederland denken te snel: het zal wel hetzelfde zijn als het schrijven van een filmscript of een toneelstuk. Dat is niet zo. In die zin zou het goed zijn als daar meer in werd onderwezen of dat men daar meer kennis van nam. Dat zou veel kinderziektes uit het schrijven halen.

Zijn er ook in de regie van musical wezenlijke verschillen en overeenkomsten te ontdekken in vergelijking met het regisseren van toneel?

Weet je, je kan volleyballen en je kan basketbal spelen en het is allebei met een bal, maar het zijn hele andere manieren van met sport omgaan. In de regie is de manier waarop je tijd aanpakt compleet anders dan bij toneel, de manier waarop je met je personages om gaat is anders en het is sowieso een theatervorm waarbij de vierde wand veel minder aanwezig is dan bij teksttoneel. Iets wat ze in Amerika en Engeland ‘presentational theatre’ noemen. Musical moet ook een soort ‘extravertie’ hebben die je bij het meeste teksttoneel niet zo snel zult vinden. Extravert wil daarmee niet per se zeggen: ‘showy’ of luid of niet subtiel. Maar het is bijna alsof je in elke musical een soort onuitgesproken verbond met je publiek hebt, dat het vanzelfsprekend is dat je rechtstreeks iets met ze deelt. Dat geldt voor alle musicals. Ook alle nummers in een intieme musical, zoals *The last five years*, hebben zo’n soort extraverte dynamiek in zich. Shakespeare valt ook onder ‘presentational theatre’, zijn toneelstukken zijn ook erg met de dynamiek naar buiten gericht. Shakespeare’s monologen zijn namelijk altijd tegen het publiek gericht, net zoals een musicalnummer het publiek altijd rechtstreeks aanspreekt. Er is een bepaald soort kracht naar

buiten vanuit de acteur. Een ander voorbeeld is Brecht, die met zijn episch theater ook de conventies van de vierde wand doorbreekt. De energie is naar buiten gericht. Daar moet je als musicalregisseur rekening mee houden. Het is niet voor niets dat iemand als Trevor Nunn, de artistiek leider van de Royal Shakespeare Company, de musical *Les Misérables* regisseerde. Dat is iemand die snapt dat de dynamiek van een Shakespearestuk heel erg lijkt op de dynamiek van een musical. Korte scènes, afwisselingen tussen stijl en stemmingen. Het schakelen tussen proza en rijm en blank verse is iets wat musical ook heeft; schakels tussen spelteksten en muziek en tekst plus underscore. Het heeft een vergelijkbaar ritme, tempo en kleur, wat je bij Beckett of Pinter niet zal vinden. Je merkt dat je bij musicals meer met het ritme van een voorstelling bezig bent dan bij toneel. Misschien komt dat omdat muziek zo'n dwingend iets is. Muziek heeft al van zichzelf veel kleur en een bepaalde 'pulse' (langzaam of snel) en daar moet je bijna je hele voorstelling op aanpassen. Het grote gevaar van een musical is daar meteen mee, dat het in alle partjes uiteen kan vallen. Het lijkt voortdurend opnieuw te starten; je hebt een spelscène, dan krijg je een zangnummer en dan weer een dansnummer. Je bent in de regie daarom voortdurend bezig om de losse elementen aan elkaar te plakken, de grote lijn te bewaken en te kijken of er een goede balans is tussen de rustige en de snelle elementen. Als het goed is zit er in je hele voorstelling een bepaald muzikaal gevoel, ook de producties waar geen muziek in zit.

C Musical en zijn imago

Kunt u zich voorstellen dat er mensen zijn die de musical oppervlakkiger vinden dan toneel?

Als mensen zeggen "Ik hou niet van musical" is mijn antwoord vaak "Zeg je ook: ik hou niet van film?". Van sommige films houd je niet en andere wel. Ik denk dat hetzelfde geldt voor musical. Het is begrijpelijk dat mensen zo denken, omdat het aanbod in Nederland redelijk beperkt is. Ook al is er een enorme hausse aan musicals, ze lijken hier qua genre vrij veel op elkaar. Maar de kennis van het genre musical gaat voor het doorsnee publiek niet veel verder dan wat er in Nederland te zien is. Terwijl, als je historisch onderzoek doet en nagaat wat er allemaal geschreven is en geschreven wordt in het buitenland, dan zie je pas hoe breed dit genre is. Maar goed, noem het muziektheater en laat Orkater het doen en iedereen ligt in vervoering op de grond. Maar noem het musical en mensen haken af. Wat dat betreft zijn we ook een vrij snobistisch land, denk ik.

Kunt u zelf een duidelijk onderscheid maken tussen musical en muziektheater?

Zelf merk ik dat ik vaker het woord muziektheater gebruik, omdat ik er een beetje genoeg van krijg, van het gezucht en de rollende ogen van mensen. Maar muziektheater is het hele spectrum: van musical tot opera. De één is niet waardevoller dan de ander. Het enige wat je kunt doen is voor een groter en meer divers aanbod zorgen in Nederland, zodat mensen een beetje hun beeld kunnen bijstellen. Het is ook raar, want wanneer mensen een blockbuster zoals een Steven Spielberg film in de bioscoop zien, zal niemand op basis daarvan zeggen: oh, film is per definitie alleen maar geschikt voor het maken van grote spektakels. Ik denk wel dat de parallel is dat musical net zoals Hollywood films vaak een duur, grootschalig en commercieel product is. Dan is het ook logisch dat je als maker bepaalde concessies denkt te moeten doen, omwille van het publiek.

U vergelijkt musical met film, maar is het niet een betere vergelijking om film en toneel naast elkaar te leggen en musical te vergelijken met de blockbuster?

Nou, ik maak de vergelijking meer om het absurde van de reactie van veel mensen ermee aan de kaak te stellen. Dat ze een heel genre in een keer van de tafel gooien uit gebrek aan kennis, terwijl ze dat bij film niet zouden doen. Mijn stelling is: net zo divers als film is, met aan de ene kant de blockbuster en aan de andere kant de arthouse film, is musical ook. Aan de ene kant heb

je de grote commerciële producties en aan de andere kant de kleine off-Broadway of off-West-End producties, die hele spannende, uitdagende en intelligente producties brengen.

Is dat de grote uitdaging voor het maken van een extravert en extravagant genre als musical, om ook verdieping te kunnen geven?

Ja, zeker. De verdieping van een personage moet je vaak zoeken in de muzikale nummers die al heel veel bieden wat betreft leidmotieven, emotie en dergelijke. Je moet als schrijver in vier penstreken een personage neer kunnen zetten, terwijl je er in toneel pagina's voor hebt. Je moet als acteur dus heel bekwaam zijn om zoiets 'economisch' te kunnen spelen, zonder dat je daarbij in clichés vervalt. Dat is een beetje het gevaar van in musicals spelen.

Hebt u zelf wel eens een inhoudelijke verandering doorgevoerd in een bestaande musical?

Nou, weet je, elke regie is een vorm van interpretatie. Dus daar kom je niet omheen. Je zegt allemaal wel: ik lees dit stuk en volgens mij heeft de schrijver er dit mee bedoeld. Maar vergeleken met het theaterrepertoire kun je niet zeggen dat er al een Hamlet bestaat onder de musicals. Niet zo veel in elk geval. Bij Hamlet ben je juist benieuwd: wat is een nieuwe interpretatie die een regisseur eraan kan geven? Het begint nu een beetje te komen, zoals de Rogers & Hammerstein musicals die opnieuw worden opgevoerd met een duidelijk andere interpretatie. Dat gebeurt alleen nog niet echt in Nederland, helaas. Ik vind wel dat de musical Evita van afgelopen jaar een duidelijk andere interpretatie kende dan die van een aantal jaar geleden. Feit is wel dat je bij Les Misérables vast zal zitten aan wat men in Engeland wil. Bij het M-lab kies je daarentegen meestal producties die je zelf maakt en zelf interpreteert.

Ligt het imagoprobleem van musical, dat inhoudelijke verdieping niet zo snel in relatie wordt gebracht met musical, dan misschien ook deels bij de producenten?

Absoluut. Je merkt het ook aan de hoeveelheid tijd die wordt uitgetrokken voor een musical. Tegenwoordig is een maand repeteren geen uitzondering meer. Dat is natuurlijk heel kort voor een musical. Dan ben je alleen maar bezig met de mise-en-scène en het draaien van het decor. Dat verdiepingsmoment krijgt dan vaak niet eens te kans om zich voor te doen. Je merkt het ook wel terug in veel musicals, dat ze door het gebrek aan tijd niet echt een visie uitspreken. Ik denk dat je bij de meest vrolijke productie nog een visie moet kunnen uitdragen. Ik pleit er niet voor dat elke musical serieus moet zijn, maar ik pleit er wel voor dat je jezelf en het publiek serieus moet nemen. Ook al maak je een komedie, je moet er wel over nadenken. Kijk, een musical als Joseph and the amazing technicoloured dreamcoat is een beetje alsof je naar de Chinees gaat: over een uur heb je weer honger. Het is niet iets wat je heel erg bevredigt, maar je kunt wel zien dat er een duidelijk idee achter zit: we gaan iets maken wat zich niet per se afspeelt in een Bijbelse tijd, maar we gaan een mix maken van verschillende tijden en van humor en van stijlen. En ze voeren dat heel consequent door. Een soort surrealistische Monthly Python-achtige aanpak. Zowel in de vertaling, de vormgeving als de kostumering komt dat naar voren. In die zin is dat prima, want het klopt.

Zou er naast de visie of interpretatie van een regisseur en de amusementwaarde van een musical, dan altijd een Brechtiaans engagement in een musical verwerkt moeten worden? Voor inhoudelijke verdieping?

Dat hangt af van de productie dat je kiest. Je moet niet iets gaan forceren of een bepaald soort draai geven aan een verhaal waarmee je de productie geen recht doet. Net zoals Toneelgroep Amsterdam deed toen zij een stuk van Alan Ayckbourn opvoerden. Dat was bijna een soort excuus, zo van: we doen nu wel een komedie of klucht, maar het kan ook wel heel deprimerend zijn hoor. Nou overdrijf ik het een beetje, maar ik denk gewoon dat je grootste taak als regisseur of dramaturg is: wat voor productie heb ik voor mijn neus liggen? En wat wil ik daarmee? Je

moet niet een productie als Joseph kiezen en daar vervolgens per se een soort aanklacht tegen de slavernij van willen maken, want dat is het niet. Maar je kunt het wel in zijn genre zo slim, uitdagend en verrassend mogelijk maken. Dat is exact de functie van een dramaturg in zo'n geval, dat je bekijkt wat de grenzen zijn van wat je met een productie kunt doen. Wat valt er binnen die afbakening precies uit te halen en zijn er grenzen te verleggen? Wees als dramaturg dan wel consequent.

Vindt u dat musical net zoals toneel een elitepubliek nodig heeft?

Als ik mensen tegenkom van mijn studie Theaterwetenschap in Amsterdam, die vragen of ik nog steeds aan musicals doe, dan kijken ze me echt aan alsof ik naar de hoeren ga. Dat is echt nog steeds 'not done'. Toch weer een raar soort snobisme. Terwijl ze vaak niet eens naar musicals gaan kijken en gewoon niet weten waar ze het over hebben. Het is bijvoorbeeld heel interessant dat een grote schrijver als Tony Kushner (van Angels in America) een prachtige musical heeft geschreven: *Caroline, or Change*. In Amerika zijn de grenzen tussen de 'high culture' en de 'low culture' namelijk niet zo groot. Grote schrijvers generen zich daar niet om wel eens een musical te maken. Ik denk dat een beetje schrijfbambitie hier in Nederland ook niet slecht zou zijn. Het is niet noodzakelijk om iets te schrijven wat iedereen mooi vindt. Aan sommige producties kun je namelijk duidelijk merken dat het zo geschreven is dat iedereen het mooi vindt. Terwijl ik denk: schrijf maar wat je zelf mooi vindt. Het publiek voor theater is nu ook nog te veel gescheiden. Je hebt mensen die naar toneel gaan en mensen die naar musical gaan. Ik denk dat je dat veel meer zou moeten kunnen mixen. Dat je als toeschouwer denkt: ik hoef niet per se naar Tarzan te gaan, maar *The Last five years* is wel iets voor mij.

De ontwikkeling van musical heeft eigenlijk last van de onwetendheid van het theaterpubliek?

Ja. Het is in Amerika en Engeland gewoon een deel van je culturele opvoeding, dat je kennis maakt met de enorme veelzijdigheid van het musicalrepertoire. Op de meeste Amerikaanse scholen wordt elk jaar een musical gedaan en in de zomervakantie nog eens twee musicals. De kennis over musical is daar veel groter. Ze weten waar ze het over hebben. Dat is hier niet zo aanwezig. De scheiding tussen toneelscholen en musicalscholen is ook nog steeds te groot.

Er is in het teksttoneel nu een beweging op gang gekomen vanuit de behoefte naar meer producties voor de grote zaal. Zou musical tegelijkertijd juist het tegenovergestelde nodig hebben? Meer intieme producties voor de kleine zaal?

Dat denk ik, ja. Er zijn praktisch gezien maar heel weinig middelgrote zalen waarin kleine musicals kunnen staan. Je gaat voor een musical voor vier acteurs zoals *No way to treat a lady* niet zo snel in Carré staan. Maar waar dan wel? Wat er ontbreekt en wat je in de toneelwereld wel hebt, is verschillende circuits. Je hebt in de toneelbranche het eerste circuit met de grote producties van onder andere Toneelgroep Amsterdam en je hebt daarnaast heel veel tweede en derde circuit theaters en producties, waarin mensen op een wat andere manier kunnen werken. Er is in musicalland niks tussen de grote producties van Van den Ende en V&V, en de amateurmusicals. Dat is heel jammer.

Komt dat door het feit dat musical niet door de overheid gesubsidieerd wordt?

Ja, zeker. Toen ik in 1984 begon met mijn eerste musical, kreeg je nog wel subsidie. Maar op een gegeven moment zei de overheid: het is een commercieel genre geworden, dus jullie hebben ons niet meer nodig. Daarmee vergaten ze dat je juist subsidie nodig hebt om de producties uit te brengen waar niet iedereen automatisch op afkomt. Daar komt ook weer dat raar soort cultureel snobisme in terug wat Nederland heeft. Als iets te succesvol is of te commercieel dreigt te worden, dan hebben we de neiging om af te haken. We zeggen ook heel vaak dat iets 'te Amerikaans' is en dat wordt dan gelijk als iets negatiefs gezien.

Wat zouden we naar Amerikaans voorbeeld kunnen overnemen om de musicalcultuur in Nederland te bevorderen?

De bewustwording van wat het genre is, van jongs af aan. De wisselwerking tussen toneelopleidingen en muziektheateropleidingen, die daar veel groter is. Hoe vaak heb je niet dat je een Amerikaanse acteur op televisie ziet, die je dan vervolgens tot je verbazing in een musical tegenkomt met een fantastische stem. In Amerika is het voor acteurs veel logischer om te wisselen tussen genres. Er zijn in Amerika ook betere schrijf- en componeeropleidingen. Het materiaal is daar beter ontwikkeld. En er zijn meer plekken waar nieuwe scripts in relatief veilige omstandigheden ontwikkeld kunnen worden. Voordat een productie überhaupt op Broadway verschijnt, heeft het al jaren achter de rug van experimenteren. En dat hebben we allemaal niet of nog niet voldoende in Nederland. Dat is een gat dat het M-lab enigszins probeert op te vullen.

Hoeveel tijd krijgt u meestal om aan een verhaal te schrijven?

Het zou eigenlijk een meerjarenproject moeten zijn, maar je krijgt meestal twee of drie maanden om een samenvatting te maken. Een soort werkschema met: dit zijn de scènes, dit is de manier waarop het verhaal verteld moet worden en daar zouden ongeveer nummers moeten komen. Zonder dat je überhaupt één letter van de tekst of de nummers hebt gemaakt. Puur een raamwerk. Daarna ga je het invullen en zou je binnen een half jaar of negen maanden een ruwe werkversie kunnen presenteren. Maar ik krijg meestal een maand of drie voor het schrijven van een musical en dan moet het meteen staan. Ik had zelden de tijd om daarvoor nog wat research te doen. Er is niks mis met een deadline, maar er is vaak maar één deadline in de ontwikkelingsfase. Eigenlijk zou je daarna nog moeten kunnen zeggen, nu gaan we over een jaar de herziene versie spelen en over drie jaar gaat het in première in Carré. Alleen die ruimte heb je meestal niet. Zo'n voorstelling krijgt dan pas verdieping, een aantal maanden na de première. Maar het zou een illusie zijn om te denken dat je binnen een jaar een goede musical uit de grond stampt. Dat kan niet.

D Uitspraken over dramaturgie***Hoe past u uw dramaturgische kennis toe op het vertalen en regisseren?***

Je kunt sowieso dingen makkelijker in een kader plaatsen, omdat je hopelijk, een duidelijk beeld heb van de theaterhistorie en van de stromingen. Dat scheelt. Ik denk ook dat je eigen analytische vermogen wordt getraind. Dat je sneller inzicht kan krijgen in hoe een tekst functioneert, wat de functie is van bepaalde nummers, overgangen, personages en dat je sneller daar de onderliggende structuren van kunt begrijpen. Hopelijk kan je daar dan in je regie je voordeel mee doen. Maar er bestaat eigenlijk nauwelijks een model voor muziektheaterdramaturgie. Wat dat betreft moet je of literatuur uit Amerika halen en lezen, of je moet het zelf uitvinden, want het is toch een ander genre. Bovendien denk ik dat het belangrijk is om een scheiding te maken tussen de dramaturgie van een nieuw te ontwikkelen tekst en de dramaturgie van een voorstelling. Het zijn twee hele interessante lijnen, maar ze blijven verschillend. 'Hoe schrijf je een script en wat zijn daar de regels voor?' is toch heel anders dan 'Hoe maak je een voorstelling?'. Ik denk dat het wel goed is om meer onderzoek te doen naar wat die regels zijn. Daarmee kan je dan ook met andere ogen naar een voorstelling kijken: hoe lossen zij een openingsnummer op? Of hoe lossen zij dat I-Want-Song in de eerste tien minuten op? Je kunt zien dat de musical in de jaren veertig en vijftig heel erg de conventionele dramaturgie van toneelstukken volgde. In principe was het dan een naturalistisch stuk met nummers erin. Toen is men op een gegeven moment ook aan het experimenteren is geslagen met tijd, ruimte en associatieve verhaalvormen of plotloze musicals, denk aan Company van Sondheim. Voorbeelden van andere experimentele musicals zijn The Last five years of Merrily we roll along. Evita eigenlijk ook, omdat het een soort plakboekeffect heeft. Dit zijn allemaal producties die anders met constructiedramaturgie zijn omgegaan en dat is

natuurlijk heel interessant. We zijn tegenwoordig ook veel meer gewend om anders naar verhaallijnen te kijken en anders om te gaan met plot. Zo'n caleidoscoopfilm als *Magnolia* was 20 jaar geleden niet aangeslagen. Nu zijn we gewend om snel dingen op te pikken en associatiever te werken.

Denkt u dat het zou helpen als meer producties een dramaturg in dat maakproces zouden betrekken?

Misschien. Voor *Impact* heb ik Joy Kreiken als dramaturg gehad. Ik denk zeker ook dat het goed is om een dramaturg erbij te betrekken, omdat je met name in het schrijfproces soms het spoor verliest. Nog meer bij musical, want je bent niet de enige maker. Je hebt ook de componist en de choreograaf die allemaal hun steentje willen bijdragen. Je hebt die bijsturing echt nodig. Negen van de tien producties in Nederland zijn bestaande musicals, dan heb je als dramaturg eerder de functie om achtergronden erbij te zoeken. Heel veel producties zijn ook bestaande producties die uit het buitenland gehaald zijn. Dat concept wordt dan bewaakt door de mensen van buiten. Ik geloof dat Paul Eenens één van de weinige is die als dramaturg heeft gewerkt in bijvoorbeeld de producties die hij in het verleden gedaan heeft met Eddy Habbema, maar verder kan ik me niet heugen dat er op dit moment dramaturgen betrokken zijn bij musicalproducties. Zeker niet bij bestaande. Soms wordt de functie van dramaturg gecombineerd met de functie van regieassistent. De belangrijkste noodzaak voor het betrekken van een dramaturg zou ik bij het schrijfproces zien, bij het ontwikkelen van nieuwe musicals. Dan moet je wel iemand hebben die de kennis bezit van alle genres, conventies, regels en afwijkingen van de regels. Bij bestaande producties heb je een dramaturg nodig om het verhaal te bewaken, dat het niet door alle elementen die erbij komen wordt ondergesneeuwd. Bij *Sunset Boulevard* zou een dramaturg handig zijn voor de research naar de hele setting waarin het zich afspeelt: Hollywood in de jaren '40 en de stomme filmperiode daarvoor. Dan kun je de makers helpen om een beeld te geven. Of het onderzoeken van historische personages als *Evita*, waarin je als dramaturg heel veel kan aandragen. Dan vind ik het ook wel logisch dat je als regieassistent naast de regisseur gaat zitten en als een soort klankbord kan meedenken: "Goh, je bedoelde toch dit en dit met het personage? Hoe past deze scène dan in het geheel?" Een dramaturg kan ook de ideale naïeve kijker zijn. Dat je in de zaal gaat zitten en kunt zeggen: "Vanuit het publiek gezien snap ik niet wat je met die scène bedoelt. Als je zus of zo wilt zeggen, dan komt dat niet over in die scène". Dat is natuurlijk een heel belangrijk iets.

Hebt u zelf de functie van naïeve kijker in de laatste fase van zo'n maakproces ook wel eens op u genomen?

Ja, want bij *Impact* bleek na 5 voorstellingen heel duidelijk wat wel en wat niet werkte. De reden dat men soms niet reageert op een nummer zoals jij dat wilt, heeft er mee te maken dat ze in dat geval gewoon niet snappen waar het over gaat. Of de scène daarvoor is te lang en mensen zijn moe geworden. Bij *Impact* was de grote vraag: Hoe kun je overspringen van de ene verhaallijn naar de andere? Hoeveel tijd besteed je aan het ene personage voordat je naar het andere personage gaat? Moet je dat tempo van heen en weer springen opvoeren? Je probeert er dan juist met het oog van een dramaturg naar te kijken. Ik merkte toen dat mensen tegen het eind de energie niet meer hadden om nog te investeren in een nieuw verhaal. In het begin van de avond kan de toeschouwer als een jongleur heel veel ballen in de lucht blijven houden, maar op een gegeven moment ben je vol. Het fijne aan het experimenteren met zo'n voorstelling als *Impact* in het M-lab is dat het niet af hoeft te zijn. Ik heb mezelf wel moeten leren om na de voorstellingen tegen mezelf te zeggen dat de productie zo goed is als het in dat stadium van het maakproces kan zijn. Er is alleen geen vervolg op gekomen en dat is wel jammer. Je staat dan juist te popelen om alle verkeerde naadjes en kreukels eruit te strijken.

Bent u zelf van plan om in de toekomst vaker met dramaturgen te gaan werken?

Ik vond het bij *Impact* heel plezierig. Eigenlijk zou je het geld ook willen hebben om zo iemand in een heel vroeg stadium 24 uur per dag bij elke bespreking te kunnen inzetten.

Is dat de grote blokkade voor musicaldramaturgen? Dat er te weinig geld is om ze aan te nemen?

Ja, bij een gebrek aan geld is de dramaturg de eerste die sneuvelt. Producenten zien daar het nut niet zo van in. Die denken dat zo'n functie afkomstig is van toneel met hoofdletters.

Denkt u dat de musicaldramaturg een plekje zal kunnen veroveren in de musicalwereld?

In de nieuw te ontwikkelen musicals denk ik dat een dramaturg zeker een plekje kan vinden, en dat het ook nodig is. Dit omdat je met je kennis over wat er wel en niet kan in dit genre, een schrijver of componist kan helpen. Het streven is ook wel de laatste jaren om nieuwe producties te maken, bijvoorbeeld *Ciske de rat*. Men heeft ook de behoefte om musicals van eigen bodem te ontwikkelen, in plaats van producties alleen maar uit het buitenland te halen. Het zou heel belangrijk kunnen zijn om daar mensen voor op te leiden en daarin te laten meedraaien. Ik denk dat de rol van dramaturgen bij bestaande producties alleen maar kan floreren als wij de kans krijgen om die musicals een nieuwe interpretatie te geven. Zoals bij *Evita* of *Jesus Christ Superstar* gedaan is. Bij musicals als *Tarzan* of *Les Misérables* ben je als dramaturg alleen maar bezig als achtergrondresearcher en het aandragen van materiaal. Wat op zich ook zinnig kan zijn, maar dan kun je wel veel minder doen. Ik denk dat voor beginnende dramaturgen het M-lab daarom een goede manier zou zijn om ervaring op te doen. Daar krijg je de mogelijkheid om nieuw te ontwikkelen scripts te begeleiden, of misschien wel het bijstaan van de regisseur bij onconventionele producties en nieuw te ontwikkelen interpretaties.

E Verhouding opleiding-praktijk***Zou het zinnig zijn om bij een theaterwetenschappelijke opleiding ook meer aandacht te besteden aan het genre musical?***

Ja, zeker. Ik denk dat het een goede toevoeging zou zijn, wanneer musicaldramaturgie een geaccepteerde vorm van de opleiding wordt. Het genre is "here to stay"! Hetzelfde effect heb je gehad toen film opkwam. Dat werd ook jarenlang alleen maar gezien als een soort kermisattractie. Voordat men kon accepteren dat film ook een kunstvorm kon zijn, dat heeft echt lang geduurd. En nu heb je zelfs opleidingen tot het schrijven van scenario's. Eigenlijk moet musical daar ook in meegaan. De musical als een te bestuderen genre met regels en conventies. Hoe schrijf je het? Hoe maak je het? Hoe analyseer je het? Ik denk dat wij in het musicalvak helaas gevoelig zijn voor zo'n soort stempel van goedkeuring.

Vindt u dat u op uw opleiding Theaterwetenschap in Amsterdam genoeg kennis heeft opgedaan om toe te passen in de praktijk?

Het heeft me een kader gegeven, want mijn historisch besef is groter geworden. Je leert absoluut beter om teksten te analyseren en op hun functie te onderzoeken. Maar er werd niks gedaan aan muziektheater. Een heel klein beetje Brecht en Weill, af en toe opera, maar dat was het dan ook wel.

Zou muziekwetenschap dan niet net zo goed geïntegreerd kunnen worden in een theaterwetenschappelijke opleiding, aangezien danswetenschap er wel onder valt, maar muziek dan weer niet?

Misschien wel ja. Al zou je alleen maar kijken naar het percentage muziektheater voorstellingen in vergelijking met het aantal danstheater voorstellingen. Het zou voor mij een logische keus zijn om muziek met theater te combineren. Ik denk echt dat het heeft te maken met snobisme. Het is een soort blokkade. Het woord musical neemt zoveel vooroordelen met zich mee. Niet helemaal onbegrijpelijk overigens, want ik denk dat aan die verkeerde beeldvorming zeer veel producties hebben meegewerkt. Ik heb niks tegen producties als Mamma Mia of Tarzan, maar het publiek krijgt een zeer eenzijdig beeld van wat musical inhoudt.

Welke musicals wilt u in de toekomst nog graag gaan regisseren?

Heel veel. Maar wel eentje in het bijzonder. Ik was zelf namelijk ook iemand die uit de toneelhoek van theater kwam en nogal snobistisch over musical deed, omdat ik dacht dat musical niks voor mij was. Totdat iemand de elpee van Sweeney Todd van Sondheim voor me mee nam. Dat was zo'n een eye-opener, of eigenlijk 'ear-opener', omdat ik toen merkte hoeveel je kan doen met dat genre. Dat heeft echt voor mij een soort nieuwe weg geopend. Die musical zou ik dan ook graag eens willen regisseren, omdat het voor mij een introductie was tot het genre. Daarbij hou ik erg van het griezelgenre en is Sweeney Todd een grote uitdaging, omdat het een van de moeilijkere musicals van het genre is.

Op wat voor manier kunnen aspirant musicalschrijvers ervaring opdoen in Nederland?

Ik ben twee jaar geleden een scenario-schrijfopleiding voor filmscripts gaan volgen. Dat was even wat anders, maar ik merkte wel dat filmscripts raar genoeg veel meer met musicalscripts overeen komen dan toneel. Puur wat betreft speltekst dan, omdat die vaak kort en bondig zijn en snel 'to the point' komen, net als bij musical. Dat vond ik voor mijn schrijfkennis heel leerzaam. Maar volgens mij zijn er voor zover ik weet geen musical schrijfopleidingen in Nederland. Mensen moeten maar een beetje zien te leren in de praktijk. In Amerika heb je bijvoorbeeld de BMI workshop waar componisten en tekstschrijvers één keer per week bij elkaar komen en aan elkaar laten horen wat ze op dat moment aan het schrijven zijn. Dan ben je gewoon praktisch bezig met iets te maken waar je dan feedback op krijgt van je medestudenten en docenten. Dat bestaat in Nederland voor toneel wel, maar voor musical niet, omdat ik denk dat de opvatting onder acteurs, regisseurs, componisten en schrijvers bestaat: "Ik kan toch al toneel spelen, popmuziek schrijven of theater regisseren? Dan kan ik ook musical doen". Dat is raar, want niemand zou toch onvoorbereid een opera willen doen? Maar Ivo van Hove gaat wel onvoorbereid een musical doen, zonder dat hij weet met welke regels en conventies hij te maken heeft. Of acteurs die in een musicalproductie stappen omdat ze denken: "Ik kan al spelen, dus musical doe ik er wel even bij". Dat vind ik van een soort arrogantie getuigen.

U gaat binnenkort de musical City of Angels op het Conservatorium in Tilburg regisseren. Bent u van plan in de toekomst les te blijven geven?

Ik vind het altijd leuk om les te geven. Ik heb onder andere een aantal jaren lesgegeven op de Frank Sanders Academie. Verder vind ik het leuk om projecten doen, zoals ik gedaan heb voor de Conservatoria in Alkmaar en Arnhem. Dit wordt het eerste project dat ik in Tilburg doe, wat ik erg spannend vind. Ik blijf het leuk vinden om mijn kennis te delen.

Nawoord

In het interview op 2 maart 2009 spreekt Daniël Cohen een aantal keer vol lof over het M-lab. Voor iedereen die niet bekend is met het begrip ‘M-lab’ en zich afvraagt wat Cohen hiermee bedoelt, zal in dit nawoord kort aandacht worden besteed aan deze jonge organisatie.

Het M-lab

Het M-lab staat voor ‘laboratorium voor muziektheater’. Niet alleen musicals, maar ook kleinkunst en andere vormen van muziektheater worden er ontwikkeld, gerepeteerd en opgevoerd. De volgende informatie over het M-lab is op de website www.m-lab.nl te vinden:

In 2007 is M-Lab opgezet met steun van de VandenEnde Foundation en de Gemeente Amsterdam. Inmiddels is er ook steun van OC&W via de Basisinfrastructuur. Het doel van M-Lab is zorgen voor nieuw muziektheaterrepertoire. Inhoudelijke en artistieke producties, als aanvulling op het bestaande repertoire; M-Lab zorgt voor prikkelende ‘nieuwe’ titels.

In het M-lab krijgt een nieuwe scripts de kans om zich te ontwikkelen door middel van het opvoeren van een aantal voorstellingen (het M-lab heeft een eigen repetitie- en theaterzaal). Tijdens die voorstellingen wordt door de makers van de productie gekeken of het repertoire werkt en waar het nog aangepast moet worden. De voorstelling kan in deze ‘tussenfase’ van ontwikkeling experimenteren en tevens try-outen, voordat die klaar hoeft te zijn om officieel het theater in te gaan. Ook niet-commerciële of onbekende bestaande producties, die moeilijk een groot publiek trekken, krijgen in het M-lab de mogelijkheid om de eerste producties op te voeren. Hiermee kunnen ze potentiële producenten aantrekken. In de sfeer van deze ontwikkeling krijgt het publiek achteraf vaak de kans om met makers en acteurs in gesprek te treden en vragen te stellen over het de productie. Op die manier kan ook het publiek bijdragen aan de ontwikkeling van een nieuwe voorstelling, tijdens het streven naar hoog artistiek niveau.

Daarnaast biedt het M-lab ook aan de makers van de producties de kans om te experimenteren en daagt het M-lab hen uit om eens buiten hun eigen vakgebied te treden. Zo kan een filmregisseur ineens een musicalproductie regisseren en kan een acteur die altijd in een bepaald type rol speelt, zich van een totaal andere kant laten zien.

*Daniël Cohen in gesprek met Eva Croonen en Janine de Krijger
(studenten Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht).
Amsterdam, 2 maart 2009*