

# EEN GESPREK MET HANNEKE REIZIGER

## Over jeugdtheater, het Vlaamse theaterlandschap en dramaturgie

### Inleiding

Hanneke Reiziger heeft achtereenvolgens haar kandidaatsstudie Nederlandse Taal-en Letterkunde en doctoraalstudie Theaterwetenschap behaald aan de Universiteit van Amsterdam. Ze deed tijdens haar studie Theaterwetenschap mee aan verschillende producties binnen het Instituut voor Theaterwetenschap. Ze deed bovendien gedurende haar studie stages bij Het Nationale Toneel en bij Toneelgroep De Appel, daar verzorgde ze onder andere de rol van regie- en productieassistent. Ze kreeg een vaste baan aangeboden bij Het Nationale Toneel onder directie van Hans Croiset. Ze was daar zowel dramaturgie- als regieassistent en deed bovendien bij verschillende producties de ‘avondregie’. In 1994 vertrok ze naar Vlaanderen om daar onder Franz Marijnen bij de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel de functie van onder andere bureaudramaturge te vervullen. Vanaf 1996 stond ze als dramaturg onder contract bij de Koninklijke Nederlandse Schouwburg te Antwerpen, ze verzorgde daar de productiedramaturgie van verschillende producties. Vanaf 1998 was ze vervolgens werkzaam bij Het Toneelhuis in Antwerpen, onder directie van Luk Perceval. Tegenwoordig is Hanneke Reiziger Hoofd Dramaturgie aan Theaterhuis HETPALEIS, dat zich specifiek richt op theater voor kinderen en jongeren. In dit interview zal haar visie op het beroep van de theaterdramaturg en haar eigen werkwijze als dramaturg naar voren komen. Binnen dit artikel ligt de nadruk op haar periode als dramaturg bij het jeugdtheaterhuis HETPALEIS in Antwerpen. Tevens wordt gevraagd naar het bestaan van een specifieke vorm van kinder- of jeugdtheaterdramaturgie en het verschil tussen het Vlaamse en Nederlandse theaterlandschap.

### A Beschrijving van loopbaan en werkzaamheden

*Kunt u kort uw loopbaan en werkzaamheden beschrijven? En wat houdt uw huidige positie van hoofddramaturg bij HETPALEIS precies in?*

Binnen mijn opleiding liep ik stage bij Het Nationale Toneel wat, onder leiding van Hans Croiset, toen net ontstond vanuit De Haagse Comedie. Ik kwam voor een stage bij Het Nationale Toneel en wilde in eerste instantie geen dramaturgie doen. Ik zei tegen Hans Croiset dat ik meer geïnteresseerd was in productiewerk. Hij zei daarop: “Hè, dat is zo’n zonde van je studieachtergrond! Wil je dan niet toch iets met die bagage doen?” Hij stelde mij voor om regieassistentie te doen, omdat ik me dan zowel met het organisatorische als het inhoudelijke bezig kon houden. Uiteindelijk ben ik heel blij dat hij mij dat toen heeft aangeraden.

Tijdens mijn stage bij Het Nationale Toneel heb ik met regisseur Leonard Frank wel gesprekken gehad over een dramaturgisch concept bij *Bourgeois Gentleman*, maar over het algemeen kwam ik daarna toch maar weinig regisseurs tegen die een dergelijk concept verwachtten. Dat ik het wetenschappelijke kader snel kon laten vallen, had ik al vrij snel door toen ik in de praktijk bezig was. Ik heb niet de behoefte gehad om te publiceren over dramaturgie, zoals sommige andere dramaturgen dat doen. Daar heeft nooit mijn interesse gelegen. Ik ben nooit bewust als wetenschappelijke dramaturg bezig geweest, ook tijdens mijn studie niet, ik was altijd zeer op de praktijk gericht. Wat niet betekent dat je niet over dramaturgie nadenkt of reflecteert. Elke dag zelfs, maar niet concreet op schrift. Je moet je visie op dramaturgie constant bijstellen, omdat je bij elke productie met andere mensen te maken hebt. Ik heb geen behoefte die overdenkingen

publiekelijk te maken. De inhoudelijke bagage van de studie Theaterwetenschap draag ik echter wel altijd mee.

Na mijn stage als regieassistente bij Het Nationale Toneel mocht ik blijven, en deed ik mijn eerste dramaturgieopdracht bij de productie *Moortje*. Ik bleef bij Het Nationale Toneel ook actief als regieassistente bij verschillende producties én deed ook de avondregie. Ik vond het vreemd dat na de première de regisseurs niet, of nog maar weinig, kwamen kijken naar de voorstelling. Natuurlijk groeit elke voorstelling na de première maar met name bij de komedies hadden de acteurs de neiging te gaan schmieren en kon de voorstelling uit de hand lopen. Ik vond het belangrijk om de mensen daarop attent te maken.

Tegelijkertijd was Rezy Schumacher hoofd-en bureaudramaturg bij Het Nationale Toneel. Zij is echt mijn leermeester geweest, van wie ik het bureauwerk heb geleerd. Ik vond dat heel fijn om te doen. Als je me eerlijk vraagt wat ik het liefst doe, dan is dat bureaudramaturgie. Dat ligt me meer dan productiedramaturgie, omdat het zo'n verruiming van je kennis is: je moet zoveel lezen, tijdschriften bijhouden en uiteindelijk ook veel gaan zien. Ik heb bij Het Nationale Toneel meegebouwd aan een soort archief, en die kennis heb ik altijd meegenomen naar andere huizen. Tegenwoordig ben ik hoofddramaturge bij HETPALEIS in Antwerpen en ben ik veel breder bezig. Zo houd ik mij, samen met directeur Barbara Wyckmans, ook bezig met de programmering van producties die niet binnen HETPALEIS gecreëerd worden, de zogenaamde gastvoorstellingen. Daarnaast zijn we altijd op zoek naar nieuwe theaterteksten. En proberen we een soort jeugdtheaterrepertoire op te bouwen. Als hoofddramaturge ben ik nu ook meer beleidsmatig bezig en moet ik, omdat ik eveneens in de staf zit, aanzienlijk meer vergaderingen bijwonen en meedenken over het nieuwe meerjarenplan. .

***U bent op een gegeven moment in uw carrière als dramaturg naar Vlaanderen toe gegaan. U hebt als dramaturg dus zowel in Nederland als in Vlaanderen gewerkt. Signaleert u markante verschillen dan wel overeenkomsten in het theaterlandschap en hoe vertalen deze zich concreet in de theaterpraktijk en uw functie als dramaturg? Hangt uw overstap naar Vlaanderen samen met een voorkeur voor het Vlaamse theaterlandschap?***

Nee, die overstap was puur praktisch. Ik werkte ten tijde van de overstap nog in Den Haag en daar was een wisseling van de wacht. Hans Croiset ging weg en Ger Thijs kwam voor hem in de plaats. Met Ger Thijs kwam ik moeilijk overeen, en ik kon mij al snel niet meer vinden in mijn functie als dramaturg. In 1993 nam Franz Marijnen de vroegere KVS (Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel) over, er waaide een frisse wind en er ontstond een nieuw gezelschap. Toen heb ik de stoute schoenen aangetrokken en gevraagd of hij nog een bureaudramaturg nodig had, en dat had hij! Bovendien kende ik al een aantal mensen die eveneens bij de KVS zouden beginnen. Ik ben naar Brussel verhuisd, en ben sindsdien in België blijven hangen. Dus mijn overstap toentertijd hangt niet per se samen met een voorkeur voor het Vlaamse theaterlandschap, als meer met een voorkeur voor het werk van Franz Marijnen.

Tja, wat is er nu echt anders in Vlaanderen dan in Nederland? Een duidelijk verschil is dat in Vlaanderen gezelschappen en huizen altijd ineen zijn. En dan heb ik het vooral over de grote huizen, zoals Toneelhuis, KVS, NTGent, KOPERGIETERY, BRONKS en HETPALEIS. Ik ben nu als hoofddramaturge, zoals ik al zei, ook bezig met de programmering van producties die niet door HETPALEIS gecreëerd worden. We zijn hoofdzakelijk een producerend huis en maken onze eigen producties, maar we stellen ons huis ook open voor gastgezelschappen. Dat is iets wat je in Nederland nergens vindt. Je hebt bijvoorbeeld Toneelgroep Amsterdam en de Stadsschouwburg Amsterdam, waar het gezelschap weliswaar de eerste bespeler is, maar het theater zelf hebben ze niet in eigen handen. Hetzelfde geldt voor Het Nationale Toneel, die

hebben ondertussen eigen zalen bijgebouwd, ze hebben een eigen plek, maar het is nog niet hetzelfde als bij HETPALEIS. Wij kunnen zelf beslissen wat we in ons theater maken en tonen. Ik denk dat er nog wel een verschil in speelstijl is tussen Nederland en België. Dat verschil hangt wellicht samen met de opleidingen. Het is zo cliché om te zeggen dat de acteurs in Vlaanderen meer vanuit de buik spelen en in Nederland meer vanuit de Ratio of het hoofd. Er is met de ‘Vlaamse Golf’ in de jaren ‘80 en ‘90 wel degelijk iets veranderd in de manier van spelen en theater maken. De Vlaamse acteurs waren toen echt van die speelbeesten, die zichzelf er ook vol instortten. De nasleep daarvan is nu nog steeds voelbaar. Ik heb de laatste jaren, moet ik eerlijkheidshalve zeggen, weinig gezien van de grote gezelschappen in Nederland. Deze komen maar weinig naar Vlaanderen, en ik heb niet altijd tijd om in Nederland naar het theater te gaan. Maar ik denk wel dat ze in Vlaanderen, in de grote zalen, meer durven te experimenteren. Wat vroeger in de marge gebeurde, is nu doorgeschoven naar de grotere podia. Er gebeuren meer gedurfdere dingen en men speelt minder het geijkte repertoire dan vroeger. Tegenwoordig is dat vanuit bepaalde kringen ook vaak de kritiek op de grote huizen. Hét hot item is dat er te weinig repertoire wordt gespeeld.

## **B Proces/werkwijze**

### *Welke werkwijze hanteert u als dramaturg?*

Dat is heel wisselend. Als bureaudramaturg vindt er een enorme verruiming van je kennis plaats, je moet veel lezen, vaktijdschriften bijhouden en uiteindelijk ook veel theater gaan zien. Je bouwt mee aan een soort persoonlijk archief. Als hoofddramaturge denk je mee in visie en beleid met betrekking tot de programmering van de voorstellingen. Ik vind dat de ideale productiedramaturg vanaf het eerste moment dat een idee ontstaat tot en met de première erbij betrokken moet zijn. Het liefst zelfs nog af en toe na de première. Een productiedramaturg moet zich in het beste geval een maand kunnen opsluiten om zich voor te bereiden op een productie. De dramaturg is vooral de eerste en de laatste twee weken dagelijks bij een productie aanwezig. Tussendoor is dat één keer in de week of misschien wel meer, alleen als hij of zij voelt dat dat nodig is, afhankelijk ook van de regisseur. Binnen HETPALEIS hebben we ook producties, die niet vanuit een tekst beginnen, maar op basis van improvisaties. Als dramaturg groei je dan samen met de makers in het proces mee. Het gevaar ligt dan wel op de loer dat je als dramaturg teveel meegroeit met het concept, en dat je niet meer de nodige afstand kan bewaren. Het is belangrijk om een soort afstand te behouden ten opzichte van wat zich uiteindelijk op het toneel afspeelt, omdat het publiek ook de eerste toeschouwer zal zijn. Ik denk dat je jezelf die houding alleen kan aanmeten, als je niet teveel bij de repetities aanwezig bent.

Voordat ik bij HETPALEIS kwam, was ik altijd gewend om uit te gaan van een tekst. Het was voor mij nieuw om met alleen maar een idee te beginnen, van daaruit te improviseren en te zien wat er uit komt. Zo heb ik ook een aantal keer in een soort collectief meegewerkt, waarin iedereen zijn zegje mag doen. Dan is je mening maar een mening onder de velen en daar heb ik het soms moeilijk mee. Ik vind dat ik in alle openheid moet kunnen spreken, ook over bijvoorbeeld acteerprestaties, maar dat is moeilijker als de acteurs er zelf bij zijn. Acteren is tenslotte iets heel kwetsbaars. Het is belangrijk om zo goed mogelijk te nuanceren. Wat ik ook lastig vind, en dat gebeurt regelmatig bij HETPALEIS, is wanneer de tekst door de regisseur wordt geschreven. En soms speelt hij/zij ook nog zelf mee. Er bestaan multitalenten, maar ik geloof toch meer in een duidelijk onderscheid tussen de schrijver, regisseur, acteurs en dramaturg. Dat is de meest gezonde situatie.

Als ik vlak voor een première naar een doorloop ben geweest, pak ik meestal de tekst erbij en probeer ik opnieuw te visualiseren wat ik heb gezien. Tekst blijft wel altijd een referentiepunt

waar ik houvast aan heb, vervolgens kijk je niet alleen naar de acteurs, maar ook naar de mise-en-scène, het decorbeeld en hoe alles zich tot elkaar verhoudt. Je leest als het ware de voorstelling. Ik probeer altijd als onbevooroordeeld kijker in de zaal te zitten en zo objectief mogelijk naar de voorstelling te kijken. In je achterhoofd hou je ook wel rekening met hetgeen je van tevoren met de regisseur hebt afgesproken en of datgene wat je voor ogen had, nog steeds hetzelfde is als je ernaar kijkt. Het uitgangspunt kan in een proces natuurlijk veranderen, maar ik moet het verhaal wel degelijk blijven volgen. Alles valt of staat met de verstandhouding die je hebt met de regisseur. Onder andere of die behoefte heeft aan een dramaturgisch concept. Wat wil zo iemand? Voor mij is het gemakkelijker om te beginnen bij een geschreven tekst dan bij een algemeen idee, omdat je je daar beter toe kan verhouden, dramaturgie gaat om hoe je je verhoudt tot de tekst, maar ook tot de voorstelling. En komt datgene wat je eruit haalt overeen met wat de regisseur wil vertellen? Als je vertrekt vanuit een tekst kan je je ook beter verantwoorden, omdat je kunt teruggrijpen naar die tekst die je van tevoren hebt besproken met de regisseur.

***U verzorgt bij HETPALEIS de dramaturgie voor zowel grote als kleine zaalproducties, als voor enkele producties die langs scholen trekken. Hoe verschilt bij deze verschillende producties de functie of de werkzaamheden die u hebt als dramaturg?***

Ik heb niet het gevoel dat ik als dramaturg anders ga werken zodra de grootte van de zaal verschilt, dat maakt qua werkwijze niets uit. Er is hooguit een onderscheid te maken doordat je voor verschillende doelgroepen werkt. Zo heb ik de ervaring dat een 4+ voorstelling niet goed tot zijn recht komt in de grote zaal. Elke 4+ voorstelling heeft een soort intimiteit nodig. Die kleuters verzuipen bij wijze van spreken al in hun stoelen in de grote zaal. Hoe dichter dat ze bij het podium kunnen zitten, hoe beter. Nee, ik denk dus dat het niet zozeer te maken heeft met de grootte van een zaal, dan wel met de doelgroep in de zaal. De acteurs/muzikanten moeten wel met sommige aspecten rekening houden. Maar dat geldt niet alleen voor jeugdtheater. Als je een voorstelling, die gemaakt is in de kleine zaal voor 100 kinderen, op reis ineens in een grote zaal voor 250 kinderen moet spelen dan zal er vanzelf anders gespeeld worden. Je moet alles iets groter maken, anders komt het niet over. Het wordt een totaal andere beleving. De aanpassingen voor een groter publiek kunnen uiteindelijk ten koste gaan van de kwaliteit van de voorstelling, zoals die in eerste instantie is opgevat.

Als dramaturg zie je deze aanpassingen en welke gevolgen deze met zich meebrengen. Achteraf heb je het daar ook over met de maker en de spelers. Het advies kan zijn: probeer het altijd, voor zover als het lukt, klein te houden. Dat kan in een kleine zaal veel gemakkelijker omdat je daar als toeschouwer veel dichter op het toneel zit en de kinderen er vanzelf in meegezogen worden. Terwijl op een groter toneel de afstand tot de eerste rij al heel groot kan zijn. Om toch een soort interactie met de kinderen te hebben, weet ik wel dat een acteur of muzikant soms wel groter móet spelen, maar het is de kunst om die reacties niet te gaan uitmelken. Ook als er zonder microfoons wordt gespeeld, moet er op een andere manier gesproken worden. Het moet vanzelfsprekend ook voor het publiek op het eerste balkon verstaanbaar zijn. Er is daarom wel degelijk een onderscheid te maken tussen het spelen voor grote zalen of kleine zalen, maar of dat dan direct invloed heeft op mijn manier van werken als dramaturg? Dat weet ik niet...

## **C Uitspraken over dramaturgie**

***Wat betekent theaterdramaturgie voor u?***

Voor mij als dramaturg is de tekst altijd het belangrijkste, dat is mijn uitvalbasis. Maar als die er niet is, moet je op een andere manier werken. Hierdoor wordt de functie die je binnen zo'n proces als dramaturg inneemt in vraag gesteld: wat wordt er van mij verwacht? Hoe moet ik hier

te werk gaan? Zo moet je bij wijze van spreken bij elke nieuwe productie opnieuw het vak uitvinden. Het is voor mij niet eenduidig wat de werkwijze van ‘de dramaturg’ is.

Als je naar de ouderwetse manier kijkt, zoals ik die geleerd heb, dan ga je met een regisseur aan tafel zitten. Je praat samen over het stuk, de achtergrond ervan en hoe deze in zijn tijd gezien kan worden. Je biedt wellicht interessante interpretaties aan betreffende het stuk. Je stelt vragen aan de maker als: “Wat is jouw interpretatie?”, “Hoe verhoud je je tot het stuk?” en “Wat wil je met het stuk zeggen?” Dat is als het ware het voorwerk. Vervolgens zoek je samen met de regisseur naar de geschikte acteurs en andere artistiek medewerkers. Tijdens het repetitieproces kom ik af en toe kijken of hetgeen ik zie, overeenkomt met wat we ooit voor ogen hadden? En zo niet, moet dat dan worden aangepast? Want het concept staat misschien wel van tevoren vast, maar het heeft ook met de chemie van de acteurs te maken of het stuk werkt. Het concept kan daardoor een andere kant op gaan. Het belangrijkste is, dat wat je wilt vertellen duidelijk is.

Alles staat en valt bij de regisseur en het onderlinge vertrouwen dat je samen opbouwt. Ik heb wel eens bij een bepaalde productie het gevoel gehad dat ik niet alles tegen de regisseur kon zeggen. Hoe meer je elkaar vertrouwt, hoe meer je kan zeggen. Ik merk dat het gemakkelijker is iets te kunnen zeggen wanneer je continu bij het proces betrokken bent. Je bent op zo’n moment meer een onderdeel van de groep. Toch blijf ik vinden dat een continue aanwezigheid tijdens de repetities niet altijd de beste werkwijze oplevert, omdat je dan minder objectief kan blijven.

## **D Specifiek soort dramaturgie/specifieke theatersoort**

*U bent Hoofd Dramaturgie bij HETPALEIS in Antwerpen, een theaterhuis specifiek gericht op kinderen en jongeren. Hanteert u in uw werkzaamheden een specifieke vorm van jeugdtheaterdramaturgie?*

Als je het hebt over een specifieke manier van dramaturgie, blijft dat voor jeugdtheater hetzelfde. Ik vind dat je een jeugdtheatertekst niet anders moet behandelen dan bijvoorbeeld een tekst van Shakespeare. Zonder bevooroordeeld te zijn, lees ik die met dezelfde intentie en openheid om er vervolgens vragen over te stellen. Voor mijn gevoel ga ik niet anders werken als dramaturg voor jeugdtheatervoorstellingen dan voor volwassenenvoorstellingen.

Er bestaan wel verschillende opvattingen over het belang van jeugdtheatervoorstellingen en voorstellingen voor volwassenen. Met name in de pers en in vaktijdschriften wordt er minder over het jeugdtheater geschreven, waardoor er een gebrek aan archief en documentatie bestaat over de geschiedenis van het jeugdtheater. Er is nog niet echt een canon van de beste jeugdtheaterschrijvers en –stukken. Dit komt onder andere omdat jeugdtheater nog maar een jonge geschiedenis kent. Vandaar dat er binnen het jeugdtheater ook weinig aandacht wordt besteed aan het terugnemen van “oude” stukken. Barbara Wyckmans, de directeur van HETPALEIS, maakt er een beleidspunt van en vindt het belangrijk om teksten terug op het repertoire te nemen. Pas sinds dertig jaar, begint er in Nederland en Vlaanderen een vorm van repertoire te ontstaan in het jeugdtheater. Daarvoor ging het voornamelijk om het bewerken van sprookjes. De interesse voor jeugdtheaterrepertoire is in Nederland begonnen, met schrijvers zoals Ad de Bont, Suzanne van Lohuizen en Pauline Mol. Binnen

HETPALEIS wordt er veel aandacht besteed aan het hernemen van teksten, om zo een soort repertoire op te bouwen. De laatste jaren worden er veel nieuwe stukken voor jeugdtheater geschreven. Deze teksten hebben in vergelijking met theaterteksten voor volwassenen een andere kwaliteit. Ook omdat die voor een specifieke leeftijdsgroep geschreven zijn. Ik heb dat vooral gemerkt toen ik in de jury van de Taalunie Toneelschrijfprijs zat. Ik hanteerde, soms onbewust, andere criteria wanneer ik een jeugdtheatertekst moest beoordelen. Hoe je het ook went of keert,

er is een verschil tussen teksten voor jeugdtheater en voor volwassenentheater, zonder daar direct een waardeoordeel aan te hechten. Sommige teksten voor het jeugdtheater zijn soms minder gelaagd. Er zijn ook weer uitzonderingen daarop, omdat een jeugdtheatertekst in principe zowel voor kinderen als voor volwassenen interessant moet zijn. Maar als je een stuk pakt voor 4-jarigen en een stuk als *Missie*, van David Van Reybrouck. Ja, sorry... maar dan is er wel een verschil, zonder daarmee iets uit te drukken over de kwaliteit, want het effect van het stuk kan net zo goed aangekomen zijn!

Binnen jeugdtheater ben je bezig met specifieke doelgroepen, dat maakt het verschil. We hebben bij HETPALEIS onlangs een 16+ voorstelling gehad, *Aleksej*. Een stuk dat eigenlijk voor volwassenen geschreven was en dat waarschijnlijk vier of vijf uur had geduurd als we het integraal hadden gespeeld. Barbara Wyckmans en ik hebben tegen de schrijver Frank Adam gezegd: "Het is een fantastisch stuk, maar zoals het hier nu ligt, gaat het niet". Dan is vervolgens de vraag gesteld om het stuk te bewerken voor jongeren. Maar hoe pak je dat als schrijver precies aan, dat is niet gemakkelijk. Wij hebben voorgesteld om het vader en zoonconflict, dat sowieso al in het stuk zat, er meer uit te lichten. Dat geeft een houvast aan de doelgroep in de zaal. Het politieke en filosofische gegeven, dat ook in het stuk aanwezig was, kwam meer op de achtergrond of werd geschrapt. Na de bewerking duurde de voorstelling alsnog drie uur, wat veel gevraagd is voor zowel volwassenen, als jongeren vanaf 16. En toch hebben ze het volgehouden omdat het kernverhaal intrigerend en herkenbaar was. Als je voor kleuters bezig bent, weet je dat je niet een voorstelling van anderhalf uur kan maken, maar een van drie kwartier, hooguit een uur. Bij een 4+ voorstelling is ook een compleet andere manier van tekst lezen vereist. Je moet bezig zijn met spannings- en concentratiebogen. Je denkt aan de ontwikkeling van een kind: wat kan die wel of niet aan? Je moet er rekening mee houden, dat als je de kinderen ergens in mee wilt nemen op het toneel, dat je niet tegelijk iets met licht én iets met geluid moet doen, omdat dat teveel prikkels ineen kunnen zijn.

Ik denk dat je je bij jeugdtheater meer op een algemeen thema of gedachte probeert te focussen, bijvoorbeeld de vader-zoon relatie, verdriet of de dood. In het jeugdtheater wordt meer één bepaalde problematiek centraal gesteld, zonder dat het per se educatief theater moet worden. In HETPALEIS zitten we met zowel school-als vrije voorstellingen. We proberen altijd een goede balans te zoeken, zodat het zowel voor volwassenen als kinderen interessant blijft.

### ***Hoe gaat u om met existentiële thema's bij kinder-of jeugdtheater?***

Ik denk dat je het in principe overal over moet kunnen hebben in jeugdtheater. Hoewel seksueel misbruik nog altijd een moeilijk onderwerp blijft. Ik ben nu in gesprek met een theatermaker die graag iets wil doen over homoseksualiteit. Ik vind dat een onderwerp dat je zeker onder de aandacht moet brengen. Vooral omdat het nu juist zo extreem uit de hand begint te lopen. Zo ken ik voorbeelden van homo's die worden lastig gevallen of twee lesbische vrouwen die niet meer hand in hand over straat kunnen lopen. Als je homoseksualiteit als onderwerp voor een voorstelling neemt, weet je dat het niet eenvoudig zal zijn. Er zijn veel kinderen die er nauwelijks iets van weten, en de kans bestaat dat homoseksualiteit zal worden afgekeurd. Het is en blijft een moeilijk onderwerp, maar ik vind zeker dat je het daar over moet kunnen hebben. Je hebt de taak als jeugdtheater om deze problematiek op zijn minst bespreekbaar te maken.

Er is tegenwoordig een hoop te doen rond pedofilie, een ander onderwerp dat nog veel moeilijker ligt. In het verleden heeft zich ooit een theatermaker aangediend, die iets wou doen met het Lolitagegeven. Deze maker wilde een voorstelling maken vanuit het standpunt van de man. Dit was één van de redenen waarom Barbara Wyckmans uiteindelijk heeft gekozen om het niet te doen. Zij vond het interessanter om te kijken vanuit het standpunt van het kind. Barbara

Wyckmans vindt: “ (...) dat de aanzet en de basis van de producties vertrekt vanuit de leefwereld en het perspectief van de toeschouwer. De hoofdrolspeler is de militant van de doelgroep.” De kinderen kunnen zich hieraan spiegelen en dat is een belangrijk gegeven. Er hangt echter nog een grote taboesfeer rondom pedofilie, die ik zeer begrijpelijk vind.

We hebben ook wel voorstellingen over de dood gemaakt. Er zijn dan mensen die zeggen: “Goh, zo zwaar, kan dat wel?”. Ja, ik denk dat je het daar juist wél over moet hebben. Hiernaast (HETPALEIS is in Antwerpen gevestigd naast het Antwerps Muziektheater) worden voornamelijk commerciële musicals gepresenteerd waarin alles rozengeur en maneschijn is, maar zo is het in het echte leven natuurlijk niet altijd. Ik vind dat een stuk slecht mag aflopen, maar je moet wel kunnen zien dat er ergens een uitweg of een sprankje hoop is. Je moet de jonge toeschouwers laten zien dat er een uitweg mogelijk is, dat je kunt veranderen, dat er andere mogelijkheden zijn. Bijvoorbeeld als het over zelfmoord gaat. Ook zo’n moeilijk thema, maar ik vind wel dat je het daar over moet kunnen hebben.

## **E Verhouding Opleiding-Praktijk**

### *Wat is volgens u de meest ideale opleiding tot theaterdramaturg?*

Als er bij HETPALEIS naar een baan als dramaturg gesolliciteerd wordt, is Theaterwetenschap toch wel een vereiste. De twee dramaturgen die hier werken, hebben alle twee Theaterwetenschap gestudeerd. Ik ken ook collega’s die bijvoorbeeld filosofie hebben gestudeerd en die gewoon al doende ook op de plek van dramaturg terecht zijn gekomen. De meeste dramaturgen die ik ken, hebben bijna allemaal Theaterwetenschap gestudeerd. Het is toch wel een goede basis. Een van de redenen waarom ik Theaterwetenschap ben gaan studeren, is dat er een stage aan verbonden was. Dat is de meest ideale manier om te zien hoe een theatergezelschap werkt en te ervaren wat het vak van dramaturg echt betekent.

*Hanneke Reiziger in gesprek met Xandry van den Besselaar en Jennifer van Exel  
(studenten Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht)  
Antwerpen (België) 7 januari 2011*