

## Over dramaturgie

### Een gesprek met Ellen Walraven

Ellen Walraven is dramaturge en verantwoordelijk voor de zakelijke aspecten bij 't Barre Land, een theatergezelschap met een collectieve werkwijze: elk groepslid heeft een gelijkwaardige inbreng bij de totstandkoming van een voorstelling. Soms wordt met een regisseur gewerkt, vaak ook niet. Ellen Walraven studeerde Theater-, Film- en Televisiewetenschap aan de Universiteit Utrecht en heeft na haar afstuderen een aantal jaren als dramaturge bij het Belgische gezelschap De Tijd gewerkt. In die tijd ontstond ook 't Barre Land; ze koos uiteindelijk voor dit eigen gezelschap. Ze is daarnaast bestuurslid van de belangenvereniging Kunsten '92 en ook daarbuiten actief op het gebied van 'beleidsdramaturgie'.

#### A Beschrijving loopbaan/werkzaamheden

*Het doel van dit gesprek is om via jouw praktijkervaring te achterhalen wat voor jou dramaturgie is.*

Praktijkervaring als een soort case-study bedoel je? Daar kan ik me wel iets bij voorstellen. Er is een groot verschil tussen praktijkervaring en dat wat je aan dramaturgie doet binnen de opleiding. Ik heb tijdens mijn studie met Dennis Molendijk gewerkt, een 'theaterwetenschappelijk' regisseur. Als je voor het eerst met een échte kunstenaar gaat werken, moet je opnieuw definiëren wat dramaturgie inhoudt.

*Die 'echte kunstenaar' was Lucas Vandervorst bij De Tijd?*

Ja.

*Kun je iets vertellen over je loopbaan? Hoe ben je bij Lucas Vandervorst terechtgekomen?*

Ik vond zijn voorstellingen heel mooi. Ik had 'Casanova' gezien. Hij speelde zelf Casanova. Verliefd was ik, zo mooi vond ik die voorstelling. Wat later zocht ik een stageplaats en via Paul Pourveur, van wie ik op dat moment een stuk zou gaan maken, heb ik het telefoonnummer gekregen van Lucas en heb ik gevraagd of ik bij De Tijd stage mocht lopen. Dat kon, ik mocht stagiaire zijn bij de lezing van 'De Fantasten' van Robert Musil, een geënceneerde lezing van vijf uur.

Met Dennis Molendijk werkte ik in die tijd aan een voorstelling op basis van een tekst die Paul Pourveur voor Lucas had geschreven. Voor mij kwamen op dat moment die werelden dicht bij elkaar. Dat moest wel kloppen.

Ik heb drie maanden bij De Tijd gezeten. Ik wist niet wat ik moest doen, werd ook niet echt begeleid. Ik ging elke dag naar Antwerpen en zat bij de leesrepetities en daar leerde ik veel van. Ik leerde over alles wat te maken heeft met taal, lezen, adem, klank en evocatie en hoe je van daaruit naar personages toewerkt, hoewel 'personage' eigenlijk een te groot woord is voor wat Lucas nastreeft. Dit soort zaken was nooit ter sprake gekomen binnen de studie. Lucas is een regisseur die van tevoren niet weet wat hij gaat doen en dat ook koestert. Bij 'De Fantasten' was dit in extreme mate het geval. Hij kon nauwelijks uitleggen waarom hij 'De Fantasten' wilde maken. Hij zei enkel: "Er ligt vijf uur tekst en die zegt alles wat er gezegd kan worden. Daar hebben jullie het mee te doen."

*Er waren vooraf geen enceneringsuitgangspunten of iets dergelijks uitgesproken?*

Nee. Als Lucas enceneerde zat hij soms zelfs met zijn rug naar de acteurs. Hij luisterde scherp en bedacht ondertussen of mise-en-scènes het best van rechts of van links of van voren of van achteren opgebouwd moesten worden. En vaak was het: beweeg maar niet, blijf maar staan en zeg het. Na die stage ben ik afgestudeerd. Toen kreeg ik een telefoontje van Lucas; dat hij 'De Fantasten' nu echt ging enceneren en of ik daar dan weer bij wilde zijn. Dat was anderhalf jaar later. Lucas vroeg ook of ik voor hem repertoire wilde zoeken. 'De Fantasten' was zo'n meesterwerk dat hij niet goed wist wat hij daarna moest gaan doen.

Ik heb een aantal stukken voor hem gevonden, beginnend bij 'De Metamorphosen' van Ovidius en 'Over de dorpen' van Peter Handke en tenslotte via een nieuwe tekst 'Montagnes Russes' van Philip van Luchene naar 'Drie Zusters' van Tsjechov, een volbloeddrama. We maakten in een jaar een mooie boog van vertelling naar drama.

Daarna ben ik vaak gaan zoeken vanuit auteurs waar hij van hield. Ik zocht bijvoorbeeld uit wat de lievelingsschrijvers van Musil waren en ging stukken van die schrijvers lezen om van daaruit verder te zoeken.

*Was jouw taak als dramaturg bij De Tijd vooral dit repertoire zoeken?*

Ja, veel lezen, alleen maar lezen. Lucas is een regisseur met een goed instinct of scherpe intuïtie. Als mensen iets interessants vertellen - over klassieke muziek of film, theaterteksten, tijdschriften, tentoonstellingen - dan pikt hij dat op, combineert het met zijn vragen en zet dat slim in. Hij heeft een duidelijke smaak en esthetiek maar het is niet iemand die voortdurend zelf komt aandragen met de belangrijkste romans; hij is indirecter.

Naast al dat lezen hield ik inleidingen, maakte publiciteitsteksten en seizoensbrochures. Het was voor een aantal mensen bij De Tijd niet evident dat ik daar werkte. Toch krijg je op een gegeven moment het vertrouwen van de acteursploeg, die twee jaar lang hetzelfde was en werd ik ook steeds meer een 'explicateur' van Lucas.. Men wist altijd wel wat zijn zoektocht was, maar ik kon daar soms net weer andere woorden aan geven. De soberheid, onbeweeglijkheid, mathematischheid in zijn enceneringen zijn niet eenvoudig voor acteurs. In eerste instantie is het een verademing: rust, concentratie, terug naar de inhoud. Maar dan komt ook het 'speelbeest' naar boven dat gewoon 'filou' wil zijn, wil charmeren en behagen. Lucas houdt mensen altijd kort, geserreerd. Een acteursploeg twee jaar met hem laten werken is een opgave. Later maakte ik 'Vaders en zonen' en 'Noorderlicht', twee voorstellingen die bij elkaar hoorden. 'Noorderlicht' ging over de kwantummechanica, 'Vaders en zonen' was gebaseerd op herinneringen van de acteurs. Beide teksten werden geschreven door Paul Pourveur. Dit was een heel duidelijk moment waarop ik me bewust werd van mijn positie als dramaturg. De spelers haalden herinneringen op. Als iemand zich herinnert hoe zijn grootmoeder was, dan herinner jij je ook hoe jouw grootmoeder was. Ik liep over van eigen beelden en verhalen maar besepte tegelijkertijd: mijn verhaal is niet jullie verhaal en ik moet aan dat van jullie dienstbaar zijn. Ik ervoer een verschil in positie. Bij 't Barre Land is mijn verhaal even veel waard als dat van de anderen, er is geen hiërarchie. Bij De Tijd lag dat anders. Toen realiseerde ik me: De Tijd is mijn vader; het wordt tijd voor mijn broertjes en zusjes, 't Barre Land. En toen kon ik afscheid nemen van Lucas. Als iemand je zoveel heeft geleerd en zo goed voor je is geweest, is dat niet zo makkelijk. De stukken van Musil, waar ik heel erg van hield, kreeg ik alleen niet gelezen; ik herkende mezelf niet in die zinnen. Maar toen Lucas ze met zijn acteurs las, ging elke zin over mij. Door de manier waarop ze spraken, er voeling en adem aan gaven, kwam het opeens helemaal binnen. Een groot geschenk. Hoe spelen ze dat klaar? Dat is de magie.

En als ze bij De Tijd met een soort romantiek spraken over hoe zij ooit begonnen waren, dacht ik, ja, dat is waar 't Barre Land zich nu bevindt, zoals ze daar nu in de Snijzaal spelen, op straat eten, het leven vieren...tijd om te gaan.

Lucas en ik blijven belangrijk voor elkaar. Mijn lievelingsstuk dat ik bij 't Barre Land wilde

maken, wil hij graag enceneren: 'Wallensteins Dood'. En ik heb hem gisteren gebeld of ik met 't Barre Land 'De Fantasten' mag maken. Dat vindt hij goed.. We blijven elkaar nabij.

### *Wat zijn jouw werkzaamheden bij 't Barre Land?*

Bij 't Barre Land ben ik betrokken bij de keuze van de stukken, de vertaling soms, en op het einde van het proces de dramaturgie van de voorstelling. Daarnaast doe ik de zakelijke aspecten, van jaarwerk tot en met verkoop van voorstellingen. Verder ben ik eindverantwoordelijk voor subsidieaanvragen, en heb dan ook contact met de fondsen en overheden en besteed veel tijd aan het Utrechts Model, de samenwerkende Utrechtse theatermakers en podia. Het kantoor van 't Barre Land run ik met Sanneke van Hassel en Simone Scholts. Sanneke is eindverantwoordelijk voor de publiciteit en educatie, maar is ook nauw betrokken bij de dramaturgie. Simone is vooral uitvoerend producent, hoofd boekhouding en arbo, en onderhoudt de website.

## **B Werkwijze**

### *Je vertelde dat Lucas regisseert vanuit klank of intuïtie. Was jij daarbij ook betrokken als productiedramaturg, praatte je samen over zijn keuzes?*

Ik vertelde alleen maar wat ik zag. We spraken elke maandag af, om te praten. Als er niets te praten viel dan zwegen we. Ik zorgde dan wel dat ik de zondagavond ervoor de sportprogramma's had gekeken waarvan hij hield, zodat we het - mochten er zich geen onderwerpen aandienen - over sport konden hebben. Gelukkig zendt de VPRO op zondag mooie wetenschapsprogramma's uit en zo ontstond dan ook het idee voor 'Noorderlicht'.

### *Kun je toelichten hoe jouw werkwijze als dramaturg veranderde door je praktijkervaring?*

Het is een soort achterom kijken. Het is meer van achteren naar voren, dan van voren naar achteren - hoe zeg je dat? Van tevoren een concept uitdokteren is zonde als je werkt met kunstenaars die veel fantasie hebben en wegen inslaan die niet van tevoren te bedenken zijn. Dus je moet een situatie creëren als dramaturg, waarin iemand vrijuit kan denken en kan geven, en dat geef je de ruimte, totdat het stevig genoeg is van zichzelf - dit klinkt een beetje plastisch - en dan pas ga je erop reageren. Je moet veel meer durven loslaten en laten gaan, en pas echt aan betekenis (betekening vind ik eigenlijk beter - het is toch ook een proces) gaan doen als iemand echt zijn vreemdste vermoedens de ruimte heeft gegeven. Het concept sluit zoveel mogelijkheden uit. Eigenlijk gaat het toch steeds over de botsing van chaos of intuïtie, of hoe je het maar wilt noemen, en zingeving. Bij 't Barre Land werken we ook zo. Al doende tot betekenis komen. Het proces zijn gang laten gaan en pas in de laatste fase keuzes maken. Mijn rol als dramaturg is vrij beperkt. Als het gaat om stukken lezen en kiezen heb ik veel kennis en kan ik materiaal vinden of lijnen ontdekken of snel zeggen of ik iets goed vind of niet. Dat is handig. Nu vertalen een aantal 'Woyzeck'. Sommige keuzes begrijp ik niet, maar ik laat ze. Soms vinden zij dingen die heel goed kloppen binnen wat zij met 'Woyzeck' willen. Straks, als ze gaan spelen of de vertaling af hebben, dan reageer ik meer. En als ze het daarna gaan vormgeven dan zal ik proberen, binnen wat ik ze nu hoor en zie doen, te zeggen wat ik zie en wat ik vind. En dan is het belangrijk dat je elkaar heel goed kent. We delen een geschiedenis, en daarmee bepaalde waarden over toneel. Er is veel vertrouwen om op het laatste moment nog zaken te veranderen en opnieuw in elkaar te zetten.

We werken dus niet vanuit een concept, in de trant van: 'ik sta nu zo in de wereld en dat gaan we tot uitdrukking brengen met dit stuk om die en die redenen en daarom hebben we nu zo'n personage', zoals je dat min of meer op de opleiding leert.

***Heb je in dit samenwerkingsverband het gevoel dat jouw inbreng gelijkwaardig is? Bij het voorbeeld van de vertaling van 'Woyzeck' sta je er toch ook enigszins buiten.***

Dat komt omdat ik die vertaling al gemaakt heb met Lucas. Bij 't Barre Land voel ik me geen buitenstaander. Wat ik zeg, wordt gehoord. Het is niet voor niets. Ik kan hier directer zijn dan bij Lucas. Een regisseur wil het toch graag zelf bedenken. Bij acteurs werkt dat soms ook zo, dan zeg je iets juist tegen een bepaalde acteur, of vraag je of die acteur een opmerking aan een andere acteur wil overbrengen, omdat je weet dat als je het zelf zegt het soms moeizamer wordt aanvaard. Bij 't Barre Land is dat vaak niet nodig.

Als dramaturg sta je er in zekere zin altijd buiten. Je bent natuurlijk altijd de instantie die niet mee ophoeft, die in die zin niet bij de 'clan' zit. Maar die buitenstaander, dat paar ogen is ook nodig. Want er is bij 't Barre Land vaak geen regisseur.

***Door de collectieve werkwijze is er waarschijnlijk binnen de acteursgroep weinig afstand tot wat je aan het maken bent.***

Ja, maar dat heeft ook een voordeel. Wat de acteurs doen, bijvoorbeeld door samen te vertalen, is toewerken naar een staat van vrij op het toneel kunnen zijn. Ze creëren met elkaar een inhoudelijk vangnet door van elke zin te weten waarom die er staat en waarom die werd gekozen. Waardoor ze als iemand op een avond een andere 'afslag' neemt in de voorstelling, hem kunnen bijsturen. Of kunnen zeggen: 'okay we weten allemaal ongeveer welke richting hij inslaat en gaan mee; of: laten we langs die weg opzoeken wat daar de inhoud van kan zijn.' Ze zoeken naar een continuïteit met elkaar en met het stuk, om het daarna zo vrij mogelijk te kunnen spelen.

***Als je processen beschrijft waarin heel veel ruimte is voor wat er ontstaat in samenwerking, hoe ga je dan om met de vraag waarom je iets wilt spelen. Is dat een vraag die dan nog wel wordt gesteld?***

Ja, maar vooral als je bezig bent, en in mindere mate van tevoren. We stellen hem wel degelijk: wat voegt dit stuk toe aan wat we tot nu toe hebben gedaan of waarom is het nu tijd voor Schnitzler of Tsjechov - waarmee we vroeger allemaal niets mee uit de voeten konden en nu ineens wel. Dat kan zijn omdat je meer 'gereedschappen' hebt of levenservaring. Daar gaat het volgens mij over: dat je bij de vragen van je eigen leven komt. Dit heel expliciet collectief benoemen, daar zijn we niet zo goed in. In 'één-tweetjes' wel.

Vroeger speelden we meer stukken met helden die overtuigd waren van hun wereldbeeld, bereid waren daarvoor te sterven; personages die een richting aangaven en geloofden in de maakbaarheid van de wereld. Nu komen we bij de grote twijfels, de angsten, het vastzitten in het systeem; hoe ingewikkeld het is om het systeem naar je hand te zetten. Waar kan de vrijheid gevonden worden? We komen bij het besef van de beperktheid van taal. De ervaring is steeds meer dat het maar een armzalig gereedschap is. Dan neemt iemand Beckett mee, of 'De Fantasten' of Schnitzler, waarin het gaat over wat er niet gezegd wordt tussen mensen, of wat er nog geprobeerd wordt om verstaanbaar te zijn.

Het gaat altijd over vragen die dicht bij je zelf liggen. En soms zijn er hele mooie parallellen met de actualiteit, en soms niet. Bijvoorbeeld in '2 x 2=5', de serie rond Dostojevski. We speelden 'Aantekeningen uit het ondergrondse', wat voor mij uiteindelijk ging over de tijdgeest op dat moment in Nederland, waar het '2 x 2 = 4-denken' domineerde: 'laten we maar gewoon doen', de zogenaamde redelijkheid, de burgerzin. Dostojevski verzet zich tegen die mentaliteit. Hij houdt een pleidooi voor het anders mogen zijn, voor dat wat niet te classificeren is, niet tot statistieken is te reduceren. Daarmee plaatsten we een andere gedachte tegenover het hedendaagse marktdenken, dat alles in geld en in producten uitdrukt.. 'Misdad en straf' maakte ook deel uit van die serie. Het was verwarrend om het te spelen na de moord op Pim Fortuyn. In eerste instantie gaat het publiek mee in de gedachtewereld van Raskolnikov, maar beseft opeens: Raskolnikov is eenzelfde man als Volkert van der G., een idealist die een moord pleegt. Hoe kijkt

men dan tegen de moord van Rakolnikov aan?

Door Dostojevski werd het een heel politiek jaar. Op die momenten geloof ik heel erg in de intuïtie van de acteur die met Dostojevski aan komt zetten omdat hij iets herkent en het benauwd heeft in het huidige klimaat, en er iets tegenover wil zetten.

Irritatie of vragen over de samenleving vertaalt 't Barre Land eerder door dingen te doen waar je wél van houdt, wat je mooi vindt en wat je te weinig ziet of ruikt of proeft, dan door heel expliciet te zeggen waar je tegen bent. We zullen bijvoorbeeld niet zo snel citeren uit de taal van deze tijd, om de huidige taalarmoede te illustreren. Wij zoeken liever naar taalrijkdom. Zo hebben we 'Hamlet' benaderd: als een virtuoos taalspel. Dat tempo van spreken en denken! Te bedenken dat dit werd gespeeld op marktpleinen in die tijd. Hoezo evolutie? Welke vooruitgang van de mens? Een ode brengen aan het spreken en het denken en die taalvirtuositeit, deden we door de hele tekst te leren en daarmee een partijtje te gaan volleyballen, bij wijze van spreken. Geen van de acteurs wist welke zinnen hij op een avond zou zeggen. Ter plekke werd dat besloten. Het experiment is niet helemaal geslaagd, maar de poging in dramaturgie was van groot belang.

De keuze van het materiaal resoneert altijd met de tijd. Op dit moment ervaar ik de tijdsgeest als zodanig beklemmend, bedreigend zelfs, dat ik heel veel stukken uit de jaren dertig wil gaan lezen, parallellen wil trekken met opkomend rechts, conservatief denken en nationalisme. 'De laatste dagen der mensheid' van Karl Kraus staat op stapel en daarnaast zijn we aan het denken over Dada en de opkomst van abstracte kunst, daarin ging het ook over een verzet tegen de tijdsgeest. Je zoekt houvast in andere tijden. Daar wil ik graag mee bezig zijn. Al is het maar om mijn gemoed een beetje te stillen na het lezen van de krant.

Wat er nu in Rotterdam gebeurt, het plan om mensen zonder kans op werk uit de stad te weren, vind ik heel erg. Onder het mom van dat het niet gaat over kleur of over het uitsluiten van minderheden, worden grondwetten van mensen aangetast. Ik vind het opvallend dat op een gegeven moment het woord 'burger' weer tevoorschijn kwam. Het begrip individu is weg, opeens is iedereen weer burger. Er gaan muren gebouwd worden en we voeren inburgeringsdebatten die uitsluitingsmechanismen zijn.

## C Beleidsdramaturgie

### *Hoe verhoudt dit denken in dramaturgische lijnen zich tot het productionele werk dat je doet?*

Het is nodig om je eigen voorwaarden scheppen om zó te kunnen denken, spreken en werken als 't Barre Land nu doet. Om die vrijstaat te hebben moet je dingen naar je hand zetten, moeten de productievoorwaarden goed zijn, niet alleen de dramaturgische voorwaarden. Vorm is inhoud. De plaats waar je repeteert heeft invloed op de voorstelling. Het maakt een verschil of je zelfstandig produceert of bij iemand anders, in wat voor soort zalen je werkt, hoe de relatie met het publiek is, in welke stad je speelt, hoe je relatie met de politiek is. Voor mij is beleid ook dramaturgie.

### *Toch is het wel bijzonder dat je als dramaturg als producent werkt. Was dat bij het ontstaan van 't Barre Land een bewuste keuze?*

Nee. Maar ik was in het begin de enige die niet speelde, dus regelde ik veel zaken.

*Veel mensen met jouw ervaring en opleiding zouden dan waarschijnlijk liever inhoudelijk, als dramaturg betrokken zijn bij de voorstelling, terwijl ik bij jou de indruk krijg dat je net zoveel energie stopt in het regelwerk.*

Allemaal vanuit het gevoel dat vorm inhoud is. De eerste voorstellingen speelden we op locatie, waardoor we zelf gastheer waren. Je merkt dan wat werkt en hoeveel het voor de inhoud van de voorstelling betekent als het kader goed is. Van de publieksopstelling tot en met de wijn en de

muziek na afloop in de bar. Hoe je een ervaring kan verlengen of kan voorbereiden; hoe je ervoor kan zorgen dat het gaat stromen tussen acteurs en publiek. Door dat allround theater maken in het begin, waar je alles zelf doet en alle wielen zelf uitvindt, is een soort eigenwijsheid gekomen. Soms is dat ook wel weer lastig, want je kunt niet overal de omstandigheden naar je hand zetten. Sommige voorstellingen willen we om die reden op locatie of in de Snijzaal uitbrengen, of je zoekt bepaalde theaters op waarvan je weet dat door de ambiance van de zaal en de mensen die daar komen, een voorstelling die wat voorzichtigheid nodig heeft, op zijn plek zal vallen.

***Zijn er ook theaters waar je niet speelt, daarom?***

Ja. Het is kiezen. Ook omdat het belangrijk is om op een plek terug te kunnen komen en met programmeurs iets op te bouwen, gesprekken te kunnen voeren over toneel en over politiek, over wat wij maken en over hoe het met hun theaters gaat. Ik ben nu weer voorstellingen aan het verkopen. Dat duurt ontzettend lang, omdat ik met sommige programmeurs wel een uur zit te praten over hoe het bijvoorbeeld in Groningen gaat: wat is de samenstelling van het college van B&W, wat denken zij van de bezuinigingen? Merken zij dat er ander publiek komt? Zij zijn onze grootste vrienden in principe, onze partners met wie we het moeten doen. Dat vind ik ook leuk. Anders wordt het voor mij soms te benauwd. Ik kan het benauwd krijgen van een groep; ik ben geen groepsmens.

***Mijn indruk is dat jouw aandacht voor het politieke steeds groter is geworden, dat je naast 't Barre Land steeds meer investeert in het bundelen van belangen, in samenwerkingsverbanden in Utrecht en ook daarbuiten.***

Ik realiseerde me laatst dat ik probeer om de manier waarop ik met het 't Barre Land werk gewoon overal op te plakken: bottom-up werken, vanuit de kunst zelf beginnen en dan voorstellen doen. Dan kan het gaan om een voorstelling of een samenwerking. Samenwerken komt voort uit het idee dat twee weten meer dan één en dat je niet alleen voor je eigen zaak strijdt. Bij 't Barre Land werkt het ook zo, bijvoorbeeld bij de rolverdeling. Iedereen wil die mooie, bijzondere rol, maar je gaat niet concurreren; je gaat (meestal) samenwerken vanuit een idee over de inhoud. Daardoor wordt het sterker. Dat zijn waarden die je met elkaar hebt ontwikkeld. De kracht die je voelt als twaalf mensen hetzelfde willen, dat is heerlijk. Daar krijg je alle twaalf kracht van, en het publiek krijgt daar energie van. Het is geweldig om zo'n wilskracht te voelen. En als je met andere mensen ook mooie plannen kan smeden... Iedereen heeft maar weinig middelen, maar als je samen op bepaalde momenten op dezelfde dingen de focus kan leggen en ze daardoor kan vermenigvuldigen, dan zie ik alleen maar kansen en mogelijkheden.

Mijn houding is dat we in de kunstsector geen concurrenten zijn. Als iedereen in de kunst doet waar hij goed in is, dan is dat persoonlijk. Anders gezegd: dan zijn er geen 'dubbelen'. Dus waar ben je bang voor? Je kunt met elkaar meer publiek maken en zorgen dat het publiek bij de juiste voorstellingen komt, waardoor het theater een bredere uitstraling krijgt dan het nu heeft. Dat is toch veel beter dan dat ieder voor zich gaat met een benadering van 'het publiek dat bij mij zit, zit niet bij jou', wat ik soms voel bij generaties boven ons. Ik houd van gelijkwaardigheid, van samen plannetjes maken en mensen verleiden. Ze medeplichtig maken door te vertellen over waarom je van iets houdt, wat de schoonheid van iets is zodat een ander dat hopelijk ook ziet. Maar ik ben ook nieuwsgierig naar bijvoorbeeld het vak van het hoofd kunstzaken in Utrecht; hoe doet hij dat, wat is zijn perspectief? Ook dat is dramaturgie, je verplaatsen in iemand anders, naar jezelf kijken en met die kennis tot inhoudelijke samenwerking komen.

Als het gaat over voorwaarden scheppen, dan hoort daar ook bij dat je de vrijheid voelt om in bepaalde theaters te kunnen spelen en een bepaald budget hebt om te kunnen werken. Soms beschouwen mensen onze werkwijze als amateuristisch en marginaal. Daarom hecht ik veel waarde aan het expliciteren. Eigenlijk is dat wat dramaturgen altijd doen, in persberichten, publiciteitsboekjes, maar meer zouden mogen doen naar collega's van andere generaties,

brancheverenigingen, accountants van het ministerie. Vertellen hoe je werkt, hoe je soms voelt dat het systeem jou probeert te vormen terwijl je weet dat het systeem het meest aan jou heeft als je op een bepaalde manier de kracht van de kunst haar werk kan laten doen. Het research-and-development-karakter ervan mag laten gelden.

Ik vind het systeem van een Raad voor Cultuur heel mooi: collega's oordelen over anderen en rouleren. Het is veel beter dat je die verantwoordelijkheid neemt, dan dat er bijvoorbeeld één wethouder is die alles bepaalt. Ik kan ook zo snel geen ander systeem bedenken, maar laten we dit systeem dan zo goed mogelijk maken en het nog veel serieuzer nemen. Iedereen zou een keer 'corvee' moeten hebben, waardoor het ook veel minder een 'wij'- en een 'zij'-wereld wordt. Het gaat om samenwerken, je hebt een gedeeld belang; namelijk 'de zaak toneel'. Maar er is zoveel cynisme en zoveel angst, dat het moeilijk is.

***Het kunstsubsidie-vraagstuk wordt wellicht nog bemoeilijkt door de huidige tijdgeest, waarin alles, dus ook de kunst, een nut en functie moet hebben.***

Het nutsdenken of de legitimiteit zoeken in aantallen mensen die er 'gebruik' van maken, dat zijn dingen die een overheid graag doet. Dus ik probeer uit te leggen hoezeer de kunst dat doet, zonder dat het dáárom gesubsidieerd moet worden. Dat gaat ook weer over bottom-up in plaats van top-down. Bijvoorbeeld: 't Barre Land heeft een bindingsfunctie voor deze wijk. Natuurlijk ontstaat er sociale cohesie doordat buurtbewoners hier voorstellingen komen kijken. Bij een beleidspraatje noem ik dat de immateriële infrastructuur die de kunstproductie met zich mee brengt. Maar daarom maken wij geen toneel. Het is een gevolg, een resultaat. Je moet ons daar niet op subsidiëren. Dat onze acteurs elke maand op vrijdagochtend om kwart over acht toneelles staan te geven is een spin-off van het feit dat we hier precies kunnen doen en laten wat we willen. Dan geef je graag terug, maar eis het niet. Dat is in tijden van nutsdenken of kwantiteitsdenken lastig uit te leggen. Het CDA (Nicolien van Vroonhoven) heeft afgelopen week een motie ingediend dat kunstenaars maar eens iets terug moeten doen voor de samenleving en met amateurs moeten gaan werken. Dan denk ik: hoezo 'terugdoen'? Ze 'doen' de hele dag al 'terug'. De kunst is permanent bezig met het onderzoeken van mensbeelden en wereldbeelden, met het formuleren van alternatieven voor het menselijk samenzijn in deze tijd. Er wordt echt wel gewerkt. En volgens mij is het de sector die ook nog eens het hardst werkt. Omdat leven en werk zo door elkaar lopen, zo met elkaar verbonden zijn. De overgave is enorm. Daaruit komt soms een soort geborneerdheid of paranoia voort, want als het werk ineens wordt afgekapt doordat de subsidie wegvalt is het verlies groot. In die zin is het een kwetsbare, dus vaak ook ijdele sector, maar goed.

Ik heb er nu voor gekozen om wat minder tijd te steken in het expliciteren van het werk. Dat werd langzamerhand ook een soort verdedigen. Ik ga mijn energie nu steken in waar ik vóór ben. Niet meer vechten tegen Evert de Jager van Het Nationaal Toneel, niet meer met Jaap Jong, de directeur van de Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen, degenen die met hun werkgeversdenken het kunstdebat vaak domineren.

***Zij zitten in dezelfde sector, maar hebben andere belangen? Hebben zij macht?***

Ze hebben bijvoorbeeld de dramaturgen in de CAO in een lager functiegebouw ingedeeld, lager ingeschaald. Gelukkig hebben de gezamenlijke dramaturgen het weer op het niveau van de artistieke leiding weten te regelen, in plaats van een inschaling als ondergeschikte van het hoofd marketing. Nee, de macht zit met name in hun relaties met Den Haag, in het uitleggen wat goed is voor Nederland en het toneel. Zij vinden dat het toneel boegbeelden nodig heeft, mensen die in de grote zaal kunnen werken. Of (gechargeerd): dat toneelscholen vandaag de dag teveel mensen opleiden die zelf kunnen nadenken, terwijl je volgens hen gewoon acteurs nodig hebt die kunnen doen wat je zegt. Ander voorbeeld: een voorstelling moet je meteen zeventig keer spelen; voor Jacob Derwig neem je dan gewoon een stand-in, een understudy, als hij ergens anders verplichtingen heeft. Maar ik wil juist dat mensen Jacob zien, ik wil die ervaring van Jacobs spel

delen. Dan ga ik toch niet een understudy nemen? Volgens hen zul je dan nooit een betekenisfactor zijn in de samenleving. Betekenis hebben kan blijkbaar alleen maar in grootschaligheid worden uitgedrukt.

*Neemt Den Haag dan alleen het standpunt van de 'grote-zaal-heren' over?*

Het is ook de tijdgeest. Kijk, er wordt nu 20 miljoen bezuinigd. Niemand van de 'grote mannen' doet zijn bek open! Toen Van der Ploeg vier jaar geleden aandacht wilde voor jongeren en allochtonen, viel iedereen over hem heen. Blijkbaar is het bedreigender voor het systeem om nieuw bloed toe te laten, dan 20 miljoen te bezuinigen.

## **D Uitspraken over dramaturgie**

*Vind je dat meer dramaturgen zich actief met beleid moeten bezig houden?*

Ja, dat vind ik. De vorige cultuurnota heb ik me eraan geërgerd dat niemand de positie van kunstenaars uitlegt. Iedereen schrijft zijn eigen beleidsplan en laat allerhande 'idioten' roepen hoe het bestel in elkaar zit en hoe het zou moeten. We zijn toch 'verbindingsofficieren'? We weten te bemiddelen tussen wat er speelt. We zijn niet 100% kunstenaar en we kunnen uitleggen wat kunstenaars zoeken; we kunnen ons inleven in een beleidsmaker en zouden mooie voorstellen kunnen doen over hoe men kan omgaan met kunst. Iemand die deze positie voor mij belichaamt is Marianne van Kerkhoven. Ik snap het gewoon vaak niet. Hoe kan je werken als er zo over je vak gesproken wordt? Daarom heb ik het dramaturgenoverleg weer in het leven geroepen, wat iedereen had gemist, en daarin aangekaart dat we juist in deze tijd tot politieke acties moeten komen. Dat kan zijn door informatie te delen, zo simpel kan het zijn; het kan gaan over politici aanspreken of zorgen dat je een goede CAO krijgt. Uitleggen wat je werk inhoudt, aangeven bij een gezelschap: ik sta op de loonlijst, ik zit in het artistieke team, ik schrijf niet alleen teksten voor de afdeling publiciteit, ik ben dat artistiek geweten, ik neem die positie in.

*Je ziet dat als een taak van een dramaturg?*

Ja. Omdat ik een dramaturg als verbindingsofficier zie.

*Wat is een dramaturg? Je hebt al een paar keer 'artistiek geweten' genoemd en het je inleven in anderen. Je zegt ook: een dramaturg is niet 100% kunstenaar.*

Je bent geen kunstenaar. Maar je hebt wel een bepaalde gevoeligheid ontwikkeld om kunst te herkennen. Je hebt als het goed is jezelf geleerd, tenminste dat heb ik mezelf als doel gesteld, om als je iets heel mooi vindt, onder woorden te brengen waarom je iets mooi vindt. Het is niet makkelijk om als je zodanig geraakt wordt dat je sprakeloos bent de ervaring te verwoorden, maar wanneer je er in slaagt dan kan je die ervaring verlengen en betekenis geven. In theater heb je geen ervaring maar máák je ervaringen als het goed is. Ik probeer die ervaring een plek te geven door er weer nieuwe betekenissen aan te verbinden of het met andere dingen in je leven te verbinden of het met andere mensen te delen. Het moet als een inktvlek zijn, dat vertrekt vanuit het hart, vanuit de kunst en van daaruit ga je expliciteren. Dat is, denk ik, wat ik artistiek geweten noem. Er is ook een soort schizofrenie van er helemaal bij horen, want je snapt precies waar het over gaat, maar anderzijds het niet op die manier hebben kunnen bedenken. Maar ook iets kunnen wat zij moeilijker klaarspelen: afstand nemen en onder woorden brengen.

Bij dat verwoorden kies je een vocabulaire; als ik bijvoorbeeld met de Leefbaren in Utrecht praat kan ik verstrikt raken in begrippen die ik eigenlijk niet wil uitspreken, maar die nodig zijn om verstaanbaar te zijn voor hen. Dan vind ik het echt moeilijk worden. Zeker als je bij voorbaat een elitaire slangenkuil wordt genoemd door mensen die nooit iets hebben gezien. Ik probeer dan niet meteen verdedigend te zijn, maar te beseffen van waaruit mensen spreken. Wanneer een



programmeur ons werk niet goed vindt, probeer ik aan de acteurs ook dat andere standpunt uit te leggen. Ik heb gevoeld wat de kracht van een groep is: met twaalf mensen hetzelfde willen. Maar ik weet ook hoe intimiderend een groep kan zijn. Wanneer ik dat gedrag hier voel, wijs ik ze daarop. Het gaat om massa en macht, dus gaat het over de samenleving in zijn geheel. Hoe uitsluiting werkt en verbondenheid, hoe mooi verbondenheid is maar wat de prijs daarvan is. Ik zie 't Barre Land ook altijd als een groot experiment met elkaar en met het leven. Sommige mensen ken ik nu al mijn halve leven, dat is echt lang, zo intensief. Wij leren steeds beter spreken met elkaar en explicieter zijn, en onze stukken gaan eigenlijk over hoe moeilijk het is om iets te delen, steeds maar weer daarover.

### *Je onderzoekt als het ware hoe mensen samen kunnen leven?*

Samenleven, ontmoeten, het moment van delen. In het theater invloed kunnen uitoefenen doordat het live is en geen vast product levert, dat vind ik fijn. Dit is een kleine utopie van hoe je samen kan leven. En hoe je elkaar de vrijheid kan laten. Elkaar echt loslaten, niet bang zijn dat iemand weggaat. Op het moment dat je die vrees verliest, kan iedereen feitelijk blijven. Het gaat over een relatie hebben, over commitment en over loslaten. Maar dat zegt meer over hoe het gezelschap werkt, dan over dramaturgie.

## **E Verhouding opleiding-praktijk**

### *Heeft de opleiding je voor je gevoel goed voorbereid op de praktijk?*

Niet letterlijk in de zin van de dramaturgielessen of zoiets, die praktijk niet zozeer. Wel de algemene vorming, een aantal docenten en een aantal ontmoetingen. Ik heb heel veel gehad aan de vakken filosofie en esthetica die ik elders heb gevolgd, en semiotiek in Amsterdam. Dat heeft me geleerd om beter te kunnen kijken, beter de voorstelling te kunnen lezen; beter tradities, auteurs en gedachtegoed te kunnen plaatsen. Dat je bijvoorbeeld weet wat een begrip als dialectiek betekent, weet van wie het afkomstig is. Dergelijke kennis heeft me erg geholpen. En het onderzoek van Wil Hildebrand naar Jürgen Habermas' theorie van het communicatieve handelen. Dat lag dicht bij mijn vragen over taal en spreken. Mijn doctoraalscriptie ging over de vraag: hoe kan ik iets lezend níet snappen en wél horend, zoals ik bij de voorstellingen van Lucas ervoer. Begrijp ik anders met mijn gehoor dan wanneer ik iets zwart op wit zie; wat is dan dat zintuiglijk horen? Veel spraak- en taaltheorieën analyseren toneelstukken alleen maar op het geschreven woord, niet op het niveau van de uitspraak. Maar ook: wat zijn de uitspraken die acteurs doen op het moment dat ze spreken? Zijn het uitspraken met betrekking tot het domein van waarheid, waarachtigheid of juistheid, zoals Habermas onderscheidt?

Ik heb in mijn scriptie de voorstellingen 'Torquato Tasso' van De Tijd en 'Wittgenstein Inc.' van Jan Ritsema geanalyseerd met behulp van de theorieën van Habermas en Julia Kristeva. Zij heeft een theorie over hoe op de rand van chaos en zingeving het sprekende of poëtische subject ontstaat. Op een vergelijkbare manier zag ik tijdens een voorstelling personages ontstaan of ideeën: bijvoorbeeld Wittgensteins gedachtegoed. Dit waren mijn lievelingsvoorstellingen. Ik had ze allebei wel tien keer gezien en heb ze 'gefileerd' om zo helder mogelijk te krijgen wat me raakt in schoonheid. Maar ook om beter te begrijpen wat taal vermag en hoe het werkt en welke uitspraken er nu eigenlijk allemaal gedaan worden met het uitspreken van een zin. Ja, daar heb ik heel veel aan gehad. Ook omdat het heel erg dicht lag bij mijn voorkeuren en liefdes.

### *Wat je uit de studie haalt is dus ook erg afhankelijk van je eigen inzet.*

Ja. Bij mij blijven leven en werken door elkaar lopen. Studie en smaak zijn eigenlijk gelijk opgegaan, doordat ik een bepaalde hoeveelheid theorie heb gekregen of Wil tegenkwam. Je komt mensen en onderwerpen tegen waar iets in 'weerklinkt', wat je snapt en daardoor ga je ook daarvan houden. Het gaat om ontmoetingen: Marijn van der Jagt die les gaf, Léon van der

Sanden. Bij Léon van der Sanden deelde ik niet zijn wereldbeeld, maar ik kon me er wel toe verhouden. Dat zijn belangrijke mensen geweest. Toen ik zelf colleges theorie en analyse van toneel gaf bij Theaterwetenschap heb ik vaak mensen uit de praktijk uitgenodigd. Het is belangrijk dat je de koppigheid van kunstenaars leert kennen, dat zet je aan het denken. Soms gaat het maar over drie zinnen die iemand zegt, en die je voor de rest van je leven vormen.

*Als je de opleiding zou mogen verbeteren, dan zouden er veel meer gastlessen van mensen uit de praktijk zijn?*

Ja. Ik zou mensen uit de praktijk laten vertellen over hun werk, een soort best practices of hoe je het ook wilt noemen, storytelling. Het doorvertellen, de kunst van het doorgeven van theater, de oude wetten van theater, niet alleen via het spelen van repertoire maar ook via de estafette van kennis. Hoeveel kennis ik niet van Jan Joris Lamers heb gekregen, eenvoudig omdat ik hem nog net op tijd ben tegengekomen. Dat is kennis die niet in boeken staat en dat is heel belangrijk. Daarnaast zou er heel degelijk onderwijs moeten zijn, ik vind dat mensen goed in hun talen moeten zijn; dan kan je veel meer repertoire ontsluiten en tap je niet steeds uit hetzelfde vaatje. Grondige kennis van tekstanalyse vind ik belangrijk. Ik had bijvakken Nederlands willen doen, om beter te kunnen analyseren. Op het moment dat ik zelf les ben gaan geven heb ik pas begrepen wat de zin van semiotiek is, wat het nog meer kan zijn dan Fischer-Lichte van achteren naar voren leren. Bij de cursus semiotiek kreeg ik colleges over Umberto Eco, dan wordt het opeens zoveel rijker. En verder zijn filosofie en esthetica belangrijke kennisgebieden.

*Ellen Walraven in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)  
Utrecht, januari 2004*