

Over dramaturgie

Een gesprek met Tom Blokdijk

Tom Blokdijk werkt als dramaturg bij Zuidelijk Toneel Hollandia, daarvoor bij Hollandia. Hij werkt er vrijwel altijd samen met regisseur Johan Simons. Hij is niet alleen dramaturg maar ook artistiek leider van het gezelschap, samen met Johan Simons. Naast Blokdijk werken Paul Slangen en Koen Tachelet als dramaturg bij ZTHollandia. In het gesprek ontstaat indirect een beeld van de samenwerking tussen die verschillende dramaturgen. Blokdijk schrijft daarnaast veel; hij was in het verleden redacteur van het tijdschrift Toneel Theatraal en hij is eindredacteur en schrijver van diverse publicaties ter gelegenheid van Het Theaterfestival.

A Beschrijving loopbaan/werkzaamheden

Kun je een korte beschrijving geven van jouw loopbaan en aangeven welke plaats het schrijven over theater daarbij heeft ingenomen?

Ik heb van 1964 tot en met 1968 Nederlands gestudeerd en na mijn kandidaatsexamen ben ik Dramaturgie als zogenaamde kopstudie gaan doen. In 1969 werd ik redactiesecretaris van Toneel Teatraal, hetgeen betekende dat je eindredacteur en hoofdredacteur was. Het verscheen toen vier keer per jaar en de uitgave lag een jaar achter. Ik begreep dat ik, om in te lopen, zelf moest gaan schrijven. In januari 1970 werd ik gevraagd om dramaturg te worden bij Toneelgroep Studio, die per augustus 1970 geheel vernieuwd zou worden. Voor we begonnen zag ik dat het een mission impossible was en ging ik weg. In het najaar van 1970 werd ik de officiële rapporteur bij het net opgerichte Werkteater. Dat heb ik een jaar gedaan, waarna 'Een jaar Werkteater' verscheen. Ik heb mijn studie toen stopgezet - die heb ik uiteindelijk in 1973 afgerond. Ondertussen was ik met Toneel Teatraal een samenwerkingsverband aangegaan met Mickery Mouth, uitmondend in een volledige fusie en omzetting tot een maandblad.

Toen dat in 1972 draaide ben ik weggegaan en een hele tijd opgehouden met schrijven. In 1973 werd ik docent dramaturgie en in 1974 tevens studieleider van de Acteursopleiding van de Toneelschool Amsterdam. Dat ben ik tot 1981 gebleven. Ondertussen zat ik in de Amsterdamse Kunstraad. Begin 1982 werd ik dramaturg bij het RO Theater van Frans Marijnen, die na anderhalf jaar wegging, waarna een machtsstrijd uitbrak. Ik ging weg in 1984, waarna ik parttime medewerker werd van het Instituut voor Theateronderzoek van Jan Kassies. Ik heb daar gewerkt totdat het in 1993 werd opgeheven; in die tijd was ik ook twee jaar parttime dramaturg bij Theatergroep De Salon van Annemarie Prins.

Rond die tijd werd ik weer gevraagd voor de redactie van wat nu Toneel Theatraal heette (met een h), wat ik gebleven ben tot het opging in De Theatremaker. Ik schreef daar veel over beleid. Ondertussen was ik parttime freelance dramaturg, tot Johan Simons me in 1988 vroeg dramaturg te worden bij Theatergroep Hollandia. In 1986 was ik betrokken bij de oprichting van Het Theaterfestival en werd in 1987 de eerste juryvoorzitter. Ik werkte met Arthur Sonnen aan een groot aantal activiteiten in het zogenaamde parallelprogramma, waarvoor ik essays schreef. Bij Hollandia ben ik vertalingen gaan maken (had ik al voor De Salon gedaan) en later bewerkingen.

Het is opvallend dat je naast productiedramaturgie heel veel geschreven hebt over theater, in de functie van dramaturg.

Schrijven is na het werken aan een voorstelling het leukste dat er is. Ik heb echter steeds alleen geschreven als het moest.

Wat zijn nu jouw werkzaamheden bij Zuidelijk Toneel Hollandia?

Ik ben als dramaturg bij producties betrokken en ben daarnaast artistiek leider van het gezelschap. Als dramaturg beschouw ik mezelf als de adviseur van de regisseur. Omdat ik daarnaast het gezelschap leid, doe ik meer dan me bezighouden met zoeken en uitkiezen van stukken, stukinterpretatie, adviseren bij producties; ik ben ook bezig met de opzet van het gezelschap, het uitzetten van een artistieke lijn.

Ik schrijf daarnaast vrij veel, vertalingen, bewerkingen. Op dit moment zijn we bezig met de opnames van een film naar aanleiding van 'Woyzeck'. De voorstelling is destijds gefilmd en we gaan er nu een hedendaagse laag bij maken, kijken of dat werkt. Ik heb daarvoor het script geschreven. Uiteindelijk proberen we een parallel te laten zien tussen Woyzeck en gebeurtenissen van nu; dat het een cumulatie van dingen is die maakt dat iemand zo doordraait dat hij iemand doodsteekt. De gebeurtenissen rondom Fortuyn en Volkert van de Graaf hebben ons daarbij ingehaald, qua actualiteit.

Het lijkt alsof die lijn zich de laatste jaren steeds meer beweegt naar zelfgeschreven of zelf samengestelde teksten.

Dat is op zich geen bewuste keuze, maar het gevolg van een artistieke beleidlijn van Zuidelijk Toneel Hollandia. Dat heeft te maken met de verhalen die je wil vertellen. We hebben daarover ook wel dingen op papier gezet. Ik stel mijzelf tot taak, en de twee andere dramaturgen die bij ons werken overigens ook, om langzaam maar zeker, met terugwerkende kracht te beschrijven wat we doen, hoe het bedrijf zich ontwikkeld heeft. Het is één van mijn opdrachten om daarvan een samenhangend geheel te maken, een boek te schrijven over Hollandia. Op dit moment slurpt de dagelijkse praktijk alle tijd op, maar ik hoop daar volgend jaar wel tijd voor te hebben.

B Proces/werkwijze***Als je begint met een tekst of idee voor een voorstelling benoem je dan met elkaar wat het concept is? Of is een concept gedurende het werkproces voortdurend aan verandering onderhevig en ligt dat nooit echt vast?***

Ik denk dat de neiging om dat heel expliciet uitgewerkt en gedetailleerd te maken, bij mensen die al een tijd met elkaar samenwerken steeds minder bestaat. Maar Johan Simons en ik praten wel altijd over een uitgangspunt of kader waarin het stuk zou moeten staan. Bij de voorstelling 'Woyzeck' zei Johan bijvoorbeeld dat hij het stuk als een wetenschappelijk onderzoek wilde beschouwen. Ik vraag dan altijd wat de consequenties van zo'n kader zijn. Toen kwam Johan met het idee om de voorstelling in een laboratorium te laten afspelen. In 'Woyzeck' verricht de dokter experimenten met Woyzeck; wij hebben dat experiment veel breder gemaakt. Zo werd de scharrel van zo'n tamboermajoor met Marie ook onderdeel van het experiment. De dokter verruilde op bepaalde momenten zijn witte jas voor een tamboermajoorpak om dat experiment uit te voeren; zo was de hele voorstelling opgezet.

Bij 'Woyzeck' is het kader heel expliciet, maar het kan ook minder expliciet zijn. Dan is het vaak een kwestie van antwoord zoeken op de vraag: wat vind ik dat eigenlijk de verhaallijn van dit verhaal is, waar kijk ik nou eigenlijk naar? Een goed voorbeeld daarvan is een voorstelling van lang geleden, 'Tallerhof', één van mijn favoriete voorstellingen. Johan regisseerde in die tijd veel stukken die op het platteland spelen, dit was er één van. Volgens Johan had dit stuk helemaal niks met het boerenleven van nu te maken. Hij vond het geschiedenis, een museumstuk, in die zin dat het stuk een prototype liet zien van wat een boer vroeger was, wat een boerengezin was. Dat stuk speelt zich ook ergens hoog in de bergen in Beieren af, in een heel klein piepboerderijtje dat zichzelf nauwelijks overeind kan houden. We zijn toen gaan proberen om die voorstelling daadwerkelijk in een museum te spelen, om op die manier ons idee over dat stuk te laten zien. Dat is uiteindelijk niet helemaal gelukt; we speelden in een galerie die weer in een kerkje zat, dus

niemand realiseerde zich dat we in een galerie speelden. De uitvoering van het idee was zwak, maar het idee op zich goed. Door het stuk als 'museumwerkelijkheid' te presenteren deden we in feite geen uitspraken over het boerenleven van nu, maar richtten we de aandacht op een levensprincipe die je uit het stuk kon halen. Dat had betrekking op de manier waarop die personages in het leven stonden en met elkaar omgingen. Uiteindelijk was de gedachte dat het de moeite waard is om die manier van in het leven staan vast te houden als ijkpunt voor je eigen gedrag.

Ben je altijd betrokken bij de fase van conceptontwikkeling of het uitdenken van een kader?

Het liefst wel. Ik ben niet altijd in die positie, maar ik zou liever niet meewerken aan een productie waarvan het artistieke concept al klaar is. Volgens mij heeft het niet zoveel zin om er dan pas in te stappen. Vaak is dan de dieptestructuur van zo'n voorstelling al bepaald. Als je daar dan vragen, problemen en twijfels over hebt, dan kan het niet meer veranderd worden. Zeker als het over muziek gaat. Een collega werd bijvoorbeeld eens als dramaturg betrokken bij een muziektheaterproductie, op het moment dat de componist al voor driekwart klaar was met het op muziek zetten van de tekst die geschreven was. Als je dan als dramaturg problemen hebt met die tekst, als je denkt: wat is dat nou voor tekst, dan is er niks meer aan te veranderen, want dan lazert die hele compositie in elkaar. Dan zit je met een gigantisch probleem, terwijl je er in feite niks meer aan kan doen. Meestal wreekt zich dat dan ook, als je ervan overtuigd bent dat het geen goede tekst is.

Gelukkig komt het in de samenwerking met Johan Simons niet meer voor dat ik niet vanaf het begin bij het proces betrokken ben. Anders doe ik het ook niet, dan kom ik wel zo nu en dan kijken en zeg ik wat ik ervan vind, maar dan ga ik me niet als productiedramaturg met het proces bezighouden.

Zit er een 'kern' in jouw werkwijze, bijvoorbeeld een bepaalde benadering van stukken die je altijd hanteert?

Ik probeer de dingen altijd zo eenvoudig mogelijk te maken. Als je bijvoorbeeld een kader hebt voor een stuk, dan bekijk ik vervolgens per scène wat het verhaal van die scène is, binnen dat kader. Het gaat vaak om het allersimpelste dramaturgische handwerk: per scène bekijken waarom een schrijver deze scène hier heeft gezet en niet daar. Ik test het voor mezelf als het ware: waarom begint de schrijver nou met deze scène, wat wil hij nou als eerste bij het publiek duidelijk maken? Dus wat is er eigenlijk aan de hand met de personages? Ik bekijk het op een heel elementair niveau, met als uitgangspunt dat ik helemaal niet weet waar het stuk over gaat: wat gebeurt er, weet ik dat al, wat ziet het publiek, wat bedoelt hij daarmee, wat zegt hij nou? Hoe meer je in overkoepelende kaders denkt, des te groter is het gevaar dat het elementaire niveau vergeten wordt; wat er domweg aan de hand is en hoe het verhaal domweg aan het publiek wordt verteld, dat raak je dan als maker vaak kwijt. Het is naar mijn idee een vaak vergeten onderdeel, merkwaardigerwijs, terwijl het toch altijd een rol speelt.

Vorig jaar heb ik met Johan een voorstelling in Stuttgart gemaakt, 'Hannibal' van Christian Dietrich Grabbe. Een totaal onspeelbaar stuk uit de 19e eeuw, waar de plaatselijke intendant helemaal gek van was. Met een bewerking van Blokdijk en een regie door Simons moet het kunnen lukken, dacht hij. En het is ook goed gegaan. Maar daar was het extreem ingewikkeld om duidelijk te houden hoe het stuk in elkaar zat. Je moest steeds bedenken: wat vertelt Grabbe nou eigenlijk, waarom zit deze scène erin? Het stuk springt zo van de hak op de tak dat je als toeschouwer heel veel moeite moet doen om de lijnen te volgen. Dan moet je als theatermaker het publiek wel de gelegenheid geven om die lijnen vast te houden. Op een gegeven moment werd het een running gag: "Tom, waarom zit die scène erin?". "Nou Johan, ik leg het nog één keer uit...". Maar dat werkte wel heel goed. Ook voor de acteurs, want die waren het ook vaak helemaal kwijt.

Wat is een belangrijke les uit de praktijk, na zoveel jaren ervaring?

Eén van de belangrijkste dingen is dat je leert hoe je de regisseur aanspreekt op een manier dat hij er ook iets aan heeft. Het gaat er niet alleen om dat jij iets denkt te weten, dat je van iets kan zeggen wat goed en fout is en waarom, maar dat je het ook nog zo kan zeggen dat iemand denkt: ooh ja, daar heb ik wat aan. Die techniek kun je alleen maar gaandeweg leren.

Ik denk dat iedere dramaturg uitzoekt, zeker als je nieuw met een regisseur gaat samenwerken, wat voor iemand het is, waar de plekken zitten waar hij of zij niet komt. Wat zijn de gebieden waar je zelf nooit komt, waarin hij je altijd links en recht passeert en altijd zal verslaan bij wijze van spreke, en waar zit zijn blinde of zwakke plek, wat is een gebied waar hij niet zo veel feeling mee heeft, waar je iets kan doen, zelfs naar de acteurs toe eventueel. Bij Johan en mij is dat wel uitgekristalliseerd, we weten dat zelfs tamelijk expliciet van elkaar.

Documenteer je werkprocessen, leg je veel vast op papier?

Ik ben zelf een behoorlijke bewaarfreak ten opzichte van producties die ik doe. Ik bewaar ook vaak eerste, tweede en derde versies van iets, zeker als ik iets zelf bewerkt heb. Je kunt daar wel enigszins het proces aan aflezen, maar hoe en waarom het verloop van de eerste naar de tweede naar de derde versie is gegaan, dat staat nergens. Ik heb zelf ook helemaal niet de behoefte om dat op te schrijven. Je bent met het werk bezig, waarom zou je heel veel tijd en moeite nemen om dat allemaal op te gaan zitten schrijven?

Het aardige van zo'n database over dramaturgie is misschien niet zozeer het idee dat het allemaal verzameld wordt, als wel dat het een uitnodiging is om het materiaal te verzamelen. Zo komt er reflectie op het vak, op hoe je het vak uitoefent. Je krijgt dan misschien een verzameling opavertelt-verhalen. In al dat materiaal kan je dan lijnen gaan ontdekken, varianten ontwikkelen en gemeenschappelijke noemers.

C Uitspraken over dramaturgie***Wat versta jij onder dramaturgie?***

Ik noem het zelf een afsplitsing van de regie, het is een specialisme. Ik ben in dienst van de regisseur, die adviseer ik. Ik ben er niet voor de acteurs in eerste instantie. Dat kan er wel bij komen; dat hangt af van de verhouding die je ontwikkelt met acteurs. Sommigen willen helemaal niks van je weten, die zoeken het zelf uit; anderen willen heel graag iets van je weten. Maar de eerste lijn is met de regisseur, en dat zal ik ook altijd als de eerste lijn beschouwen.

Als een regisseur geen behoefte heeft aan een dramaturg, dan is dat zo. Mensen als Jan Joris Lamers, Karst Woudstra, Koos Terpstra voor een deel, die hebben geen behoefte aan een dramaturg. En bij acteurscollectieven zoals 't Barre Land is de dramaturgie door de opleiding van mensen welhaast vanzelfsprekend aanwezig, daar is niet een aparte dramaturg nodig.

Dramaturgie is een specialisme. Een specialisme is alleen maar nodig wanneer het nodig is. Dus als een dramaturg niet nodig is, dan is hij niet nodig.

Heb je wel eens een werkproces meegemaakt waar je halverwege erachter kwam dat de dramaturg niet nodig was?

Ik heb dat wel meegemaakt, ik werkte toen met Paul Koek aan een voorstelling binnen Hollandia. Die zei halverwege: ik schiet er niet mee op met wat je zegt, ik heb er in mijn kop meer last van dan dat ik er baat bij heb. Dus ik stop ermee, ga maar. Dat is niet leuk, maar goed. Dat kan dus zijn, het kan zelfs een last zijn. Het moet dus wel kloppen. Hij was toen aan de muziektheatervoorstelling 'Scherven' bezig. Hij regisseerde, maar speelde ondertussen zelf ook mee in de muziekgroep Loos. Ik zat daarbij als dramaturg en vroeg me af: hoe verhoudt de tekst zich ten opzichte van de muziek en in hoeverre staan tekst en muziek op zichzelf? Het ging om

elektronische muziek die voor een deel doorgecomponeerd werd tijdens het werken. De notatie van elektronische muziek is totaal anders dan het notenschrift, ik kon daar niks mee, ik kon me daar totaal geen geluiden bij voorstellen. Ik hoorde later dat het zelfs voor veel muzikanten abracadabra is. De kritische vragen die ik stelde, hoe zit dat nou en hoe wil je dat nou in elkaar gaan zetten, daar had Paul helemaal niks aan, dat werkte op zijn zenuwen. Nou ja, dan moet je het opgeven.

Het meest elementaire dramaturgische handwerk gaat om het beantwoorden van de vraag waar een stuk of scène nu eigenlijk over gaat, zeg je. Maar vaak zijn er toch meerdere antwoorden op die vraag mogelijk? Hoe ga je daar mee om?

Om te beginnen geef ik zelf een antwoord. Dat breng ik in en ik maak mij helemaal geen zorgen dat die andere antwoorden niet naar voren zullen komen. Dat vertrouwen krijg je ook. Als je aan alle mogelijke antwoorden tegelijk denkt, als je te snel te ver gaat in het leggen van alle mogelijke lijnen, dan verlies je je. Je kunt alleen maar het tweede en het derde antwoord verzinnen door het eerste te geven. En niet alle drie. Een acteur kan niet drie verschillende dingen tegelijkertijd spelen, een regisseur kan niet drie verschillende dingen regisseren. Dus breng ik altijd heel stelling één antwoord in. Misschien het ik al wel andere mogelijkheden bedacht, maar ik haal het wel uit mijn hoofd om die in eerste instantie allemaal op tafel te leggen. Dat is les één die Johan mij geleerd heeft: een acteur kan maar één ding tegelijkertijd spelen. Dat is uiteindelijk ook niet waar, maar bij een repetitieproces is het waar. Voor de regisseur geldt hetzelfde, hij kan maar één ding tegelijkertijd regisseren. Dus hij wil helemaal geen drie dingen weten. Nou dan begin ik gewoon met één. Als je daar eenmaal mee aan het werk bent, dan blijkt meteen of het klopt of niet. En hoe meer ervaring je hebt, hoe sneller je dat door hebt, dat is prettig.

Je kunt hierbij ook nog op verschillende niveaus werken. Eerst moet bijvoorbeeld de vorm bij de acteur ingedaald zijn. Acteurs kunnen namelijk best tien dingen tegelijkertijd spelen, maar ze kunnen zich maar op één ding concentreren tijdens het spelen. Dat bedoelt Johan eigenlijk wanneer hij zegt dat een acteur maar één ding tegelijkertijd spelen. Heel veel acteurs hebben op een gegeven moment een fysieke houding of bewegingspatroon ontwikkeld die een heel verhaal vertelt. Daar denken ze echt niet meer over na tijdens het spelen, dat is een automatisme geworden. Dat hebben ze wel moeten vinden, dat moet ergens vandaan komen, op basis van één of andere inhoud. Op het moment dat je die laag gelegd heb, kun je een tweede laag er bovenop leggen.

Soms zit ik naar iets te kijken en kom ik tot de ontdekking: ik vind er eigenlijk niks aan. Dan daagt dat je uit om uit te zoeken of er nog meer in dat stuk zit. Als je het niet al van tevoren hebt gezien. Dat merk ik dan wel. Ik hoef het niet vooraf allemaal tot in de bodem uitgediept te hebben.

Dus je interpretatie verandert vaak naarmate je langer met een stuk bezig bent?

Naarmate je vordert in een stuk, dat heb je zelfs bij het lezen al, vallen een aantal mogelijke interpretatielijnen vanzelf af. Bovendien zijn die interpretaties vaak een kwestie van niveau van abstractie. Op welk niveau van abstractie ga je zitten? Daar kan ik een heel goed voorbeeld van geven. We speelden een paar jaar geleden een bewerking van 'De Onverschilligen' van Moravia. Helaas geen goede voorstelling geworden, maar goed. Intern werd er heel veel over dat stuk gepraat, waar dat nu eigenlijk over ging. Het verhaal gaat over een familie, een bourgeois familie die door de dood van de vader financieel aan de grond is gekomen. Toen ik dat boek voor de eerste keer las dacht ik: die mensen kijken allemaal in het zwarte gat van totaal niet weten wat ze met hun leven aanmoeten. De weg van de traditie, een goed huwelijk sluiten en leven in rijkdom, is afgesloten en ze moeten zien te leven met het feit dat het een aflopende zaak is, een soort 'Kersentuin' dus. Naar mijn idee moesten de personages gespeeld worden vanuit het besef - bij het personage - van dat zwarte gat. Ze hebben geen toekomst, de toekomst die hen sociaal-

maatschappelijk gezien rest kunnen ze niet vervullen; dat staat die moeder ze niet toe, respectievelijk zij kunnen dat niet verzinnen. Het hele stuk gaat over maatschappelijke wanhoop op de rand van existentiële wanhoop eigenlijk. Voor mij is het hele verhaal alleen maar interessant wanneer je het vanuit dat perspectief speelt, want het verhaaltje zelf interesseert mij totaal niet. Ik heb al honderden van die familieverhalen gehad, ik heb het wel gezien. Eén van mijn collega's zegt daarentegen: het is juist zo spannend omdat het echt een familieverhaal is. Hij legt daar heel erg de nadruk op, op een ander abstractieniveau benoemt hij hoe moeders en zonen en dochters en vaders tegenover elkaar staan, omgaan met ontluikende seksualiteit, pubertijd en hoe dat dan gaat. Ik zie dan wel dat dat er ook allemaal in zit. Maar op een ander niveau van abstractie.

Ik vond het wel troostend om te lezen dat iemand 'De onverschilligen' met terugwerkende kracht als de eerste existentialistische roman in de geschiedenis aanwees. Dat mijn intuïtie daaromtrent toch goed was, dat ik dacht: dát is het spannende eraan. Ik heb ook met de regisseur daarover gesproken. Zij waren het helemaal met mijn interpretatie eens, maar waren niet in staat om daar een vorm voor te vinden. Ik was daar niet als productiedramaturg bij betrokken, dus dan kan je dat gevecht niet aangaan. Als je één of twee keer komt kijken kun aan zoiets essentieels natuurlijk niet werken, als dat ontbreekt. Interpretaties verschillen dus vaak in niveau van abstracties. Dat existentiële niveau is een tamelijk hoge vorm van abstractie. Je kunt je ook een religieuze interpretatie voorstellen. Het is wat dat betreft altijd een selectie van mogelijkheden. Zeker als het een beetje een rijk boek is.

Wordt die selectie ingegeven door wat je persoonlijk bezighoudt of door de dingen waar je binnen het gezelschap over spreekt?

Je eigen kader van denken, je opvoeding, dat kan van alles zijn.

Subjectiviteit speelt daarbij dus wel een grote rol.

Maar waarom zou je objectief willen zijn? Dat kan tóch niet. En bovendien is het juist spannend om te zeggen: voor mij gaat dit verhaal daarover en van daaruit ga ik het brengen. Je speelt in negen van de tien gevallen een stuk dat al eerder gespeeld is; om nu een replica van dezelfde voorstelling te geven...

Wees niet bang voor de subjectiviteit. Je valt onmiddellijk door de mand als je interpretatie niet klopt. Daar moet je ook niet bang voor wezen. Je moet natuurlijk wel bereid zijn om tamelijk snel te onderkennen dat het niet klopt wat je bedacht hebt. Je kan jezelf behoorlijk misleiden. Alle mogelijkheden uitpluizen, dat kan een leuke denkoefening zijn in je studie, maar het is een uitstel van het doen. Je kan altijd maar met één lijn beginnen, en welke lijn dat is hangt af van de regisseur. En die weet vaak dan helemaal niet bewust of welk niveau hij begint te werken.

Bij de productie 'Gen' werkte je samen met dramaturg, Koen Tachelet. Hoe verloopt dat, twee dramaturgen bij één voorstelling?

Koen werkt nog niet zo lang bij Zuidelijk Toneel Hollandia. Samen een productie doen leek ons een leuke manier om elkaar beter te leren kennen. Het was voor mij ook een experiment. Dat is overigens wel een voorstelling waar ik gek van werd, één van mijn ongelukkigste dramaturgieperiodes. Dat lag er niet zozeer aan de samenwerking met Koen, dat liep verder heel goed. In gesprekken hadden we tamelijk verschillende invalshoeken, ook wel prettig. Maar Johan was met totaal iets anders bezig dan dat hij opgaf mee bezig te zijn bij die productie. Het moest een stuk worden over gentechnologie, dat was de opdracht. Maar dat is het onderwerp, dat is geen stuk. Er waren tamelijk snel dingen waarvan we zeker wisten dat we dat niet moesten doen. Maar waar moest het dan wel over gaan? We hebben eindeloos gelezen. We waren begonnen met dat essay van Sloterdijk over de regels voor het mensenpark, waarna de hele discussie over kloontechnologie breed is gevoerd, in de kranten, in De Balie, in Duitsland. Johan wilde in de

repetities teksten gebruiken, waarvan wij zeiden: dit gaat er wel over, maar we weten nog niet wat we ermee moeten. Het was een rommelige repetitieperiode, mensen waren vaak afwezig, heel vervelend. Op een gegeven moment verscheen 'Elementaire deeltjes' van Houellebeck. Johan las het en ging ermee aan de gang in de repetities. Wij dachten ondertussen: wat is hij nou aan godsnaam aan het dóen? En Johan zei: laat me maar even, ik wil iets uitzoeken. Wij: maar wat wil je uitzoeken dan? En Johan weer: dat weet ik nog niet. Met andere woorden, laat me nou. Hoe meer hij verder ging met Houellebeck, des te minder had ik het gevoel, en Koen ook: het gaat over gen. Het heet wel 'Gen', maar het gaat niet over gen. Dat zeiden we dan tegen Johan: Johan gaat dit nou over sex of over gen? Wat heeft dit in godsnaam met gentechnologie te maken?

Ja alles! Snap je dat dan niet.

Nee Johan, dat snap ik niet.

Het gaat toch over de nieuwe mens? Nou, dat ben ik aan het doen.

Het gaat juist over de oude mens.

Enzovoort.

Uiteindelijk bleek hij gewoon, naar mijn idee, een stuk te maken over een liefde zonder enige illusie dat dat iets groots of meeslepends is, fysiek extatisch of weet ik wat voor droombeelden je bij de liefde kan hebben, een groot euforisch geluk of... Dat is de boodschap van het boek ook, veel later heb ik dat kunnen formuleren: accepteer dat wat je elkaar kan geven, ga daar nou eens vanuit, dan bespaar je jezelf ontzettend veel ellende. Dan kan er veel meer tussen mensen ontstaan, dan wanneer je illusies najaagt. En het gruwelijk cynisme van Houellebeck is dat hij vervolgens die beide vrouwen ook meteen aan kanker laat doodgaan. Die mensen hebben een heel beperkt platformpje gevonden met elkaar, waardoor ze een relatie kunnen hebben. Ze ontdekken dat ze zonder verliefd te zijn, of zonder andere hevige of verheven gevoelens, toch van elkaar kunnen houden. Dat is een nieuw beeld van de liefde tussen mensen. Voor die boodschap was het kader van die gentechnologie ook geen dom kader. Drie weken na de première kwam ik daarachter. Ik was zo gefrustreerd geweest. Ik kon Johan niet volgen, ik kwam er niet tussen, dan was die er weer niet en dan die weer niet; ik kon hem wel slaan. Maar dan blijkt het toch iets te zijn, waar de buitenwereld positief op reageert, want we gaan het volgend jaar weer in Duitsland spelen.

D Verhouding opleiding-praktijk

Wat is voor een (aspirant) dramaturg belangrijk om te weten?

Wat heel belangrijk is om te weten, is dat een theatermaker niet met de inhoud bezig is, nooit. Als hij aan het werk is, werkt hij met vorm. Je kunt hem op dat moment eigenlijk nauwelijks op de inhoud aanspreken. Als ik nog eens ga uitleggen hoe de scène in elkaar zit of waar het stuk over gaat, dan zegt de regisseur, daar hebben we het al uitvoerig over gehad, dat is niet aan de orde. Of ze weten het, of ze weten het niet, maar uitleggen waar het stuk over gaat, daar hebben ze niks aan. De regisseur en de acteurs zijn op dat moment bezig met vormgeven. Ze hebben een vormgeefprobleem. Ze begrijpen het stuk als ze weten hoe ze het moeten doen.

Wat versta je onder vormgeven?

Vormgeven is hoe iemand moet lopen, zitten, staan, de zinsbuiging die iemand moet gebruiken, de handelingen die iemand moet verrichten. Heel concrete dingen dus. Dat moet je leren, denken vanuit de vorm. Ik heb ook moeten leren, dat je het totaal niet erg moeten vinden dat het stuk uiteindelijk een totaal andere vorm heeft, zelfs dat er een totaal andere inhoud mee geïmpliceerd wordt. Dat je gaandeweg ontdekt dat ze met iets heel anders bezig zijn dan jij dacht, met een heel andere inhoud. Het overkomt me bij iedere regie weer, dat ik denk: o, wacht even, maar je bent dát aan het doen. Je bent niet dát aan het vormgeven, maar je zit op dát spoor.

Kun je daar een concreet voorbeeld van geven?

Ik kwam eens kijken bij een repetitie van een voorstelling waar ik niet als dramaturg bij betrokken was. Ik heb op een gegeven moment tegen Johan en mijn collega-dramaturg gezegd: jullie denken dat dit stuk over het Ruhrgebied gaat, maar daar gaat het helemaal niet over. Het speelt zich wel af in het Ruhrgebied, maar daar gaat het niet over. Het is doodgewoon een coming-of-age verhaal in een arbeidersgezin. Dat het zich toevallig in het Ruhrgebied afspeelt, speelt een volstrekt marginale, couleur locale-achtige rol. Maar zij bleven maar praten over dat Ruhrgebied. En ik bleef zeggen: onzin gewoon. Concentreer je nou niet op dat Ruhrgebied. Die paar details zijn wel leuk, want je speelt het straks in het Ruhrgebied, maar voor de rest is dat voor wat jullie aan het doen zijn helemaal niet van belang. Echt marginaal.

Op een gegeven moment, het duurt dan een tijd, heeft dat gewerkt en is de concentratie veel meer op dat coming-of-age verhaal van die jongen komen te liggen. Het stuk gaat over een jongen die bij het sterfbed van zijn moeder vertelt over haar leven, en eigenlijk ook over zijn eigen leven. Iemand anders speelt de jongen die hij was in zijn jeugd; de dramatiek zit in dat ego-alterego proces. Wat ontzettend ingewikkeld is. Het stuk is een bewerking van een roman, het is niet echt tot dialogen bewerkt, de verhaalstructuur blijft behouden. Dat doen wij vaker, dat weten we ook wel zo'n beetje. We kennen daar de klippen en de valkuilen, de mogelijkheden en de onmogelijkheden van. Maar dan moet je wel heel goed weten wat voor verhaal je eigenlijk vertelt.

In dit stuk is het natuurlijk heel belangrijk hoe de verhouding tussen de oude en de jonge hoofdfiguur is. Dat kun je per scène nalopen: klopt dat nou, kan ik volgen hoe die twee zich ten opzichte van elkaar verhouden. Een voorbeeld van hoe je dan vanuit de vorm reageert: het verhaal wordt verteld vanuit het perspectief van de zoon, die zich afvraagt waarom hij zich niet anders heeft opgesteld ten opzichte van zijn moeder, toen ze de grote liefde van haar leven ontmoette maar uiteindelijk voor het gezin heeft gekozen en niet voor haar liefde. Dat is grofweg het verhaal. Er is een moment in het verhaal waarop de moeder een kans krijgt om de relatie met die andere man te beginnen. Haar man werkt in de mijn - in het Ruhrgebied - breekt door een ongeluk zijn beide benen en ligt een tijd lang in het ziekenhuis. Ondertussen begint zij een relatie met die andere man. De zoon is er heel ambivalent in, enerzijds wil hij dat zijn moeder gelukkig is, anderzijds vindt hij het verschrikkelijk dat ze zijn vader beduvelt. En hij is net oud genoeg om dat te snappen. Dat dilemma wordt geschetst.

Het verhaal wordt verteld, tegelijkertijd wordt het gespeeld. Je bent dus altijd in twee tijden tegelijkertijd. In het stuk zit een scène waarin de moeder met haar twee kinderen op bezoek is bij haar man in het ziekenhuis. Het gaat heel stroef tussen die vader en die moeder. Dat zijn van zichzelf stugge mensen, het is ook gewoon niks meer. Er is echter een moment waarop er enige tederheid kan ontstaan. Op dat moment duwt de 'jonge' zoon hun twee hoofden tegen elkaar. Toen zei ik: hé maar wie doet dat nou? De strekking van het verhaal is juist dat hij niks doet, dat het zijn frustratie is als oudere dat hij niks gedaan heeft. Daaruit bestaat ook de spanning in die scène, dat hij niks doet. Uiteindelijk werd het de oudere zoon die ingrijpt en die twee hoofden bij elkaar doet. Wat geen werkelijkheid is, maar wat hij vindt dat hij had moeten doen.

Nou moet je dat niet allemaal gaan uitleggen, maar een concreet voorstel doen over de vorm. Dat kan een opmerking zijn over wie wat moet zeggen, of een vraag als: wat zou er gebeuren als we nou zoiets zouden doen? Het gebeurt vaak dat ik een voorstel doe en zij met een heel andere oplossing komen. Zelf kom ik vaak met de domst mogelijke voorstellen. Het meest belachelijke dat ik kan doen, is voorspelen. Acteurs verheugen zich altijd op het moment dat ik ga ik het voorspelen. Haha, nu gaat Tom spelen, dikke pret. Maar goed, dat kan mij verder weer niks schelen. Zij hoeven mijn voorbeeld ook niet te volgen. Het gaat mij erom dat zij de inhoud gaan snappen, door na te denken over mijn voorstel. Vanuit die inhoud kunnen zij dan misschien weer een beeld vormen. Ik ben in mijn vormgevingsvoorstel ook behoorlijk clichématig. Dus moet ik nooit gaan regisseren. De verrassende dingen, die rijk zijn van vorm, ik verzin ze niet. Dat doet Johan of één van de acteurs, dat doet er verder niet toe. Soms heeft de technicus een goed idee, dat speelt bij ons geen rol.

Heb je het idee dat de opleiding theaterwetenschap en het werken als dramaturg in de praktijk goed op elkaar aansluiten?

Ik weet te weinig van de opleidingen om te weten of ze aansluiten op de praktijk. Ik heb een stel slimme en intelligente stagiaires gehad, die snel hun draai vonden in de producties. Of dat hun eigen verdienste was of van de opleiding kan ik niet zeggen, maar het lijkt me uitgesloten dat de opleiding er geen bijdrage aan geleverd heeft.

*Tom Blokdijk in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)
Amsterdam, juni 2003*