

## EEN GESPREK MET ALAIN PRINGELS

### Dramaturg tussen Nederland en België

Toneelgroep De Appel bestaat sinds 1971 en is gevestigd in Den Haag in een eigen theater. Het gezelschap kenmerkt zich door klassiek repertoire, dat probeert een verbinding aan te gaan met thema's die in de samenleving spelen. De Appel zet zich in haar Activiteitenplan 2009-2012 af tegen "de obsessie met het multimediale van veel hedendaags theater". Het eigen theater in Den Haag is belangrijk in de ontdekkingstocht naar het wezen van klassieke thema's en de grote verhalen. Daar staat het de groep vrij om de ruimte om te vormen tot een plaats waar zij, met een sterk ensemble, hun verhaal kunnen vertellen. De afgelopen tien jaar heeft het maken van marathonvoorstellingen, die wel elf uur konden duren, zijn weerslag gehad op de ontwikkeling van het gezelschap. De marathons zijn bepalend geweest voor de repertoirekeuze die daaraan vooraf ging. Zij hebben de zoektocht begeleid naar de thema's, vragen en problemen die zich in de samenleving voordoen. Op die manier wil De Appel een laboratorium zijn waarin aan een betekenisvol repertoire wordt gewerkt.

Sinds jaren werken de regisseurs samen met dramaturgen. Niet alleen de producties, maar ook een groot aanbod van randprogrammering en de samenwerking met jonge theatermakers uit binnen- en buitenland, vragen om een intensieve dramaturgische ondersteuning en begeleiding.

Alain Pringels(1962) is theaterwetenschapper, dramaturg, regisseur en psycholoog. Sinds 2004 werkt hij als beleidsdramaturg en productiedramaturg bij Toneelgroep De Appel. Hij was daarvoor regisseur en dramaturg bij NTGent in Vlaanderen. Een gesprek vanuit een Nederlands-Vlaams perspectief over de dienende rol van een dramaturg en een vakgebied waarin je constant in beweging moet zijn.

#### A Beschrijving loopbaan en werkzaamheden

Ik heb eerst psychologie gestudeerd. Op school hadden wij dit vak gehad en ik was erg geïnteresseerd geraakt door wat de leraar vertelde. Het was het enige wat mij echt boeide om te gaan doen. Ik begon er aan met het idee dat het niet zou lukken en dat ik dan alsnog naar de Academie zou gaan om te gaan schilderen of beeldhouwen. Door mijn vader was ik in mijn vroege jeugd in contact gekomen met kunst. Hij nam mij mee naar Parijs en Londen om grote meesters te gaan bekijken. Dat heeft een belangrijke invloed gehad op mijn creatieve ontwikkeling, maar de psychologiestudie heeft mij geboeid en ik heb die afgemaakt. Tijdens de studie heb ik met een aantal studenten een cabaret gesticht, de Schizo's. Zo ben ik in het theater terecht gekomen.

Het was een vriendenclub waarin ik mij alles kon permitteren. Wij begonnen met cabaret, heel politiek geëngageerd, het was de tijd van de betogingen tegen de kernwapens, begin jaren tachtig. Grote voorbeelden van inspiratie waren Kees van Kooten, Monty Pyton, Freek de Jonge. Wij maakten sketches, schreven monologen en eenakters zonder er ook maar enige opleiding in te hebben gehad. Ik volgde her en der wel cursussen acteren en regie en raakte bevriend met een regisseur van NTGent.

Toen ik afstudeerde in 1985 stond ik eigenlijk in twee beroepsvelden: de psychologie en het theater. Ik werkte als freelancer en deed hier en daar een assistentie in Antwerpen en Gent. Ik speelde, deed dramaturgie, waarbij de Schizo's steeds mijn belangrijkste leerschool was. Daarin kon ik alles uitproberen en doen. Zowel Tsjechov als Shakespeare, een productie vanaf nul beginnen, improviseren, nieuwe teksten maken en projecten uitwerken. Ondertussen hier en daar wat cursussen gesnoept en in 1990 heb ik de beslissing genomen om terug te gaan naar de

universiteit. Ik heb toen theaterwetenschap gestudeerd, omdat ik daar een diploma voor wou hebben.

Na deze studie ben ik vijf jaar dramadocent geweest in het volwassenenonderwijs. Her en der in Vlaanderen werd je uitgestuurd naar culturele centra waar dan een groep van enthousiaste mensen stonden te wachten om te luisteren naar dat wat je wist. En tegelijkertijd had ik overdag een eigen praktijk. In de voormiddag ontving ik mensen als psycholoog en 's avonds gaf ik acteerlessen. In 1996 ben ik fulltime dramaturg geworden bij NTGent. Artistiek leider was toen nog Jean Pierre de Decker. Daar heb ik gewerkt tot Johan Simons kwam. Hij bracht zijn eigen dramaturgenploeg mee en wij werden allemaal ontslagen.

Hierna heb ik wat korte avonturen gehad in onder andere de commerciële sector, maar al snel kwam ik terecht bij Toneelgroep De Appel in Den Haag. Ik had sollicitaties lopen in Vlaanderen en Nederland en Aus Greidanus belde mij op omdat de vaste dramaturg met pensioen ging en zij een vervanger zochten. De Appel is niet bij de deur dus ben ik op mijn verzoek eerst zes maanden op proef gekomen om te ontdekken wat wij aan elkaar kunnen hebben. En dat klikte heel goed. Daarom zit ik sinds 2004 bij De Appel vast als dramaturg.

### ***Wat hebben jullie aan elkaar gehad?***

Aan mij was de vraag gesteld: hoe moet het verder met De Appel? Hoe zie jij de toekomst van De Appel? Ik heb toen de gehele geschiedenis van het gezelschap bestudeerd. Ik kende hen weinig of niet, had nog nooit een voorstelling gezien. In die periode zag ik mijn eerste voorstelling van hen. Dat was de marathonvoorstelling Tantalus, een soort artistiek reddingsoperatie van Aus Greidanus. Hij zat in de problemen. De meeste subsidies waren afgewezen, en dan heeft Aus alles op alles gezet in één project. Als dat project mislukt was, dan bestond De Appel niet meer.

Maar het is gelukt en ik heb toen een belangrijke rol gespeeld in het stimuleren van het denken over de toekomst op artistiek vlak van De Appel. Ik heb dat op twee manieren gedaan. Ten eerste heb ik het denken gestimuleerd in de richting van minder korte termijn denken. Dus minder denken in functie van het ene stuk na het andere, maar meer denken in functie van grote thema's. Ten tweede heb ik de wereld naar binnen willen halen door stagiaires uit verschillende werkvelden binnen te brengen.

Aus had me gezegd: "Je bent volledig vrij, denk na over de toekomst, er is één ding dat ik jou meegeef, binnen vier jaar wil ik een nieuwe marathon doen." Hij had toen al het idee dat hij iets met Odysseus wilde. Daar ben ik mee aan de slag gegaan. Ik heb Odysseus in vier thema's ondergebracht. Ten eerste het hoofdpersonage met een post traumatisch stress syndroom: de soldaat die een cultuur vernietigt en geen thuis meer vindt. Ten tweede het verhaal van Penelope, de vrouw die achterblijft, het moederland in crisis, want er kan geen nieuwe koning gekozen worden. Het lijf van de moeder en het land is eigenlijk één geheel, de problematiek van de vrouw in dergelijke politieke crisis in zowel oorlog als in de vrouw die achterblijft. Ten derde de identiteitscrisis van de zoon. Hij weet niet wat er met zijn vader gebeurd is en zolang kan hij zelf geen koning worden, ook al is hij de rechtmatige troonopvolger. En als laatste thema de zee. Deze thema's zouden het traject bepalen naar een nieuwe marathon. Elk stuk dat we zouden doen, moest een stapje daar naar toe zijn. Wij hebben nooit naar buiten uit gezegd dat wij dit zo gingen doen. Er waren risico's aan verbonden als wij hadden gezegd: we gaan de volgende vier jaar alles doen in de functie van die Odysseus. Uiteindelijk weet je nooit zeker of die Odysseus er wel komt. Het was een verborgen agenda. Zo hebben we geen Molière gespeeld in die periode. Wij hebben De Storm en Voor het pensioen gespeeld. De Storm, het verhaal van de zee, het verhaal van de verzoening, de louterende verzoening die in Odysseus ook een belangrijke rol

speelt. Hoe verzoent u zich met uw verleden, wat gaat u doen? Blijft u wraak nemen, ook als Athene in het einde ingrijpt. Dat is een verzoeningsoperatie die aansluit bij wat Prospero doet in De Storm. Dus eigenlijk kun je ons hele repertoire van die vier jaar bekijken vanuit Odysseus.

Het tweede denken dat ik gestimuleerd heb is de gerichtheid op de buitenwereld. Ik haal elk jaar een leger stagiaires binnen. Jonge mensen met eigen ideeën die ik beschouw als collega's. Ik wil dat zij zelf met initiatieven komen, iets gaan maken binnen De Appel en binnen de dramaturgie. Zij komen niet uitsluitend uit de theaterwereld. Zo werk ik met historici, beeldende kunstenaars, een fotograaf. Waarom? Omdat dramaturgie iets moet zijn dat het theater in de wereld plaatst. Dat betekent dat je elementen van die wereld in uw theater naar binnen haalt. Die stagiaires bijvoorbeeld beschouw ik als een virus, ik noem dat een virale infectie. Je moet af en toe in uw bedrijf, zeker als je artistiek werk doet, een virus inplanten. Iets dat vreemd is, iets dat frictie geeft en waar de ander zich tegen afzet. Of iets dat vragen stelt, vragen die van buiten komen.

## B Proces/werkwijze

### *Hoe gaat u met de mensen, die u binnenhaalt, aan de slag?*

Ik geef hen de ruimte om met hun eigen vaardigheid iets te doen. Zo hebben wij nu een fotograaf die de opdracht heeft om de hele evolutie van de voorstelling Tuin van Holland in beeld te brengen. Maar we hebben ook gewerkt met beeldende kunstenaars die met amateur-kunstenaars werken hebben gemaakt op basis van een voorstelling van Odysseus. Wij hebben een deel van die voorstelling ook gespeeld in de gevangenis van Scheveningen, met de vraag: wat ga je doen als je thuiskomt? Daar hebben we zeer emotionele reacties op gehad die wij met de kunstwerken weer hebben verwerkt in een tentoonstelling.

Het is eigen aan theatermensen dat zij zich insluiten. Het theater sluit zich op. Ergens op een zolderkamer, in een repetitieruimte, de wereld buiten houden en dan aan de slag gaan met een tekst. Met die tekst wil je iets vertellen aan de wereld. Maar soms krijg je een vervreemding tussen publiek en tekst, en tekst en wereld. Mensen komen het product alleen maar consumeren, het was mooi, het was goed, maar er wordt geen denken gestimuleerd. Ik ben een heel grote fan van Brecht. Hij zegt expliciet: stimuleer het denken van uw mensen, waarbij ik niet onder tafel wil schuiven dat het voelen ook heel belangrijk is.

Dat proces van de wereld binnen halen, dat vind ik heel belangrijk. Contact maken met de wereld, want als dramaturg ben je een informatietank. Je zorgt dat je op 90% van de vragen, die uw regisseur en uw acteurs stellen, een antwoord kunt geven. En van de 10% die overblijft, je op zijn minst weet waar je dat antwoord ongeveer moet zoeken. Uiteindelijk wordt maar 5% van wat je hebt verzameld gebruikt op de werkvloer. En dat is al veel, denk ik. Je bent vooral een inspiratiebron, een klankbord naar de regisseur toe. Daar zit het grootste deel van uw werk in. Van de informatie die u verzameld heeft, gaat een deel in het programmaboekje en de rest sterft een stille dood.

Ik wil die informatie ontsluiten door bijvoorbeeld acties met kunstenaars te gaan doen in de foyer. De website heb ik ontsloten omdat ik dacht, als wij die informatie nou ook eens op de website zetten, dan kan het publiek vooraf en achteraf zijn eigen programmaboek lezen op basis van zijn interesses. Dat betekent dat wij naast de informatie over het stuk ook nog andere informatie geven. Dit kunnen artikelen zijn van historici of sociologen. Maar we maken ook links met tentoonstellingen die op een bepaald moment aan de gang zijn. Als publiek ga je zien dat het niet uit het niets komt, maar verband houdt met wat er in de stad gebeurt.

Aus stond daar ongelooflijk open voor en was zich zeer sterk bewust dat dát moest gebeuren. Ook een internationale ontsluiting. De samenwerking met Zuid Afrika bijvoorbeeld. Hoe gaan we dat aanpakken, wat willen wij daar precies gaan doen. De belangrijkste focus daarin was: daar moet samenwerking zijn, geen coproductie. Niet een productie naar hier halen en wij een productie ginder spelen. Niet vijf professionele acteurs naar binnen halen en met hen iets maken. Nee, samenwerken en beginnen bij de basis. Jeugd naar binnen brengen en studenten uit Zuid Afrika in contact brengen met studenten van Nederlandse toneelscholen. Wat in het gebouw voor een onwaarschijnlijke lekker bijennest zorgt, die alle geijkte en vastgeroeste patronen gewoon omver blaast.

Maar ook al staat een organisatie positief tegenover het inbrengen van vreemde elementen, je voelt dat je op weerstand botst dat kan ook niet anders, want elke organisme heeft zijn eigen verdedigingsmechanisme. Je plant daar een virus in, je krijgt frictie, en dat was nu net de bedoeling.

## C Uitspraken over dramaturgie

### *Wat betekent theaterdramaturgie voor u?*

Elke dramaturgie is weer afhankelijk van het project of het stuk waar je aan werkt. Ook elk team, elke regisseur vraagt zijn eigen manier van samenwerking. Als dramaturg mag je nooit meegesleurd worden in het proces. Je moet daar buiten blijven, je bent een beschouwer. Je zult mij nooit fysiek tussen de acteurs zien zitten. Ik ga altijd achter hen, of naast de regisseur zitten, dat is een spelregel.

Je kunt dan onbezoedeld blijven kijken. Je wordt niet betrokken in sidestories van de acteurs over wat ze wel of niet zien zitten of een andere visie die zij hebben. Ik blijf wel luisteren en ze komen wel naar mij toe met die verhalen, maar ik blijf effectief aan de kant. Op dat vlak helpt de afstand tussen mijn werk en woonomgeving enorm. Ik ben dikwijls twee, drie dagen niet in Den Haag aanwezig. En dan kom ik terug in dat proces en dan is er veel gebeurd.

Als psycholoog voel ik onmiddellijk als het scheef zit, als er problemen zijn. Je hoeft eigenlijk geen psycholoog te zijn, want als je als mens je zintuigen open zet, dan voel je dat gewoon. Dan kan je meer ook als een neutraal iemand gaan luisteren en ook echt veel gericht vragen gaan stellen. Het voordeel is dat je niet praat binnen het conflict, maar dat je er buiten blijft. Je hoeft geen oordeel te geven wie er gelijk heeft, maar je zegt wat je ziet en waarom je denkt dat iets wel of niet werkt. En dat vind ik heel gezond. Ik ben een grote bewonderaar van Marianne van Kerkhoven die ook dat principe huldigt. Die ook heel goed aan de rand blijft staan en ik vind dat dát uw taak is als dramaturg.

De dramaturg grijpt niet in op de werkvloer, legt de repetitie niet stil, zegt niet tegen een acteur hoe hij iets moet spelen, geeft geen suggesties; kortom hij werkt niet met acteurs. Dat vind ik heel belangrijk. Als dramaturg moet je het stuk net zo goed kennen als de regisseur. Daar ben je volledig van doordrongen, maar je werkt in functie van de regisseur en hij bepaalt de regels. Ja, daar ben ik heel strikt in. Dat is een heel duidelijk onderscheid. Ik zal nooit tegen een regisseur zeggen, nee ik zou dat zo doen, of ik weet hoe of ik dat zou doen, want ik doe die regie niet. Zo simpel is dat. Ik moet mij proberen in te werken in het concept wat de regisseur heeft. En het is wel mijn taak om te zeggen als hij in de loop van het repetitieproces het stuk in een bepaalde richting duwt, die afwijkt van wat er in de tekst staat. En ik zal dat altijd in een vraag doen die open blijft. Ik ga terugkoppelen naar wat wij eerder hadden afgesproken. Dan nog kan de

regisseur zeggen: dit vind ik wel een interessante weg, ik vind dat we die moeten uitgaan. Oké, dan gaan we daar voor.

Door die afstand kan ik als dramaturg veel makkelijker afscheid nemen van een groep en van een stuk dan als regisseur. Je staat als regisseur veel dichterbij het werk. Als je als dramaturg voelt dat de juiste lijnen gevonden zijn en dat je in de laatste twee weken zit, dan ben je al bezig met een ander stuk. Je hebt al afscheid genomen. Je blijft er wel bij met de première en daarna kom je ook kijken en geef je nog wel commentaar, maar als regisseur is dat veel harder, emotioneler om dat los te laten. Het is ook veel moeilijker. Je meeste dramaturgische werkzaamheden zitten in het begin. Het moment waarop het bedacht wordt, waarop je alle denksporen moet opvangen, moet plaatsen en steeds moet terugkoppelen naar de initiële ideeën die je had. Dat is de piek, het onderzoek, de research.

### *Wat is de plaats van de theatertekst daarin?*

Dat is een belangrijk onderdeel. Je onderzoekt de tekst, je onderzoekt de vertalingen waarbij je probeert die vertaling in te schatten op een waarde. Ik probeer altijd de originele tekst te lezen, ook al ken ik de taal nog niet. Het is altijd een uitdaging om die te leren kennen. Je vergelijkt vaak vertalingen en zoekt daarbij naar de verschillen. Ik kom uit een psychoanalytische school daarin hebben wij het veel over wat verdwijnt of wordt verdrongen in taal. Waar heeft men het niet over. Daar maak ik een belangrijk punt van om dat terug te gaan zoeken. Wat is de invloed van een tijdsgeest op een vertaling?

Neem bijvoorbeeld De Bacchanten. De vertalingen zijn enorm beïnvloed door de herontdekking van dit stuk in de Romantiek, waardoor het verhaal van de seksualiteit een veel te grote nadruk heeft gekregen. Heel het aspect van de burgeroorlog wordt daar weggelaten.

Dan ga je een ander accent leggen, dan ga je interpreteren, dat is interpreterend vertalen. Ik wil een regisseur een vertaling geven die andere openingen biedt.

Daarom vind ik het werk van een dramaturg in de beginfase belangrijker dan aan het eind. Dan is het belangrijk wat er op de werkvloer gebeurt. Je bent een klankbord, je bent de eerste toeschouwer voor de regisseur.

### *Bent u als dramaturg een medemaker?*

Een goede dramaturg vindt dat niet belangrijk. Ik maak het wel mee, als ervaring. Je kunt toch wel sturen. Ik hecht heel weinig waarde aan het ego of de prestatie. Je moet opgaan in het geheel, je ego doet er niet toe. Vanwaar komt een idee? Wie zal het zeggen? Als dat het resultaat maar ten goede komt. Ik denk dat je altijd in functie van het geheel moet denken. Waar gaat het naar toe? Waar wil jij dat het naar toe gaat?

Ik denk dat je als dramaturg in beweging moet blijven. Ik ben heel weinig op het kantoor. En niet omdat ik van hieruit veel werk, maar ik ben heel veel de stad in, musea en bibliotheken bezoeken. Práten met mensen, contacten leggen en netwerken onderhouden, dat vind ik heel belangrijk. Rondlopen in het theater, met technici praten, mensen die decors aan het bouwen zijn, voeling krijgen voor wat er leeft. Je moet in beweging zijn als dramaturg, binnen en buiten, altijd de grenzen aftasten, wat valt er buiten, waarom valt het er buiten, moeten we het niet naar binnen trekken en waaróm wil je het dan naar binnen hebben.

## D Specifiek soort dramaturgie

*U bent een Vlaamse dramaturg die in Nederland werkt. Wat zijn markante overeenkomsten en verschillen tussen Vlaanderen en Nederland, en hoe vertalen die zich naar de theaterpraktijk?*

Ik ervaar ons Vlamingen veel meer als doeners, veel minder als praters. Er is een enorme vergadercultuur in Nederland, veel overleg, veel praten. Daar heb ik mij enorm aan moeten aanpassen. Ik ben ook heel stil op vergaderingen, ik zeg weinig, maar ik kom wel altijd heel scherp en direct uit de hoek. Ik heb toch ervaren dat Nederlanders veel meer woorden gebruiken, terwijl ik veel sneller zou zeggen: nee dit is de essentie, klaar! Of wij zeggen helemaal niets en blijven heel ver weg van het onderwerp. Je zult dan ook nooit horen wat we er precies over dachten. Tenzij we het absoluut vertrouwelijke gevoel hebben, dan komt het er opeens allemaal uit. En dan schrikken de mensen wel, dat is typisch Vlaams, denk ik.

Nederlanders blijven veel langer rond een onderwerp draaien. Ze hebben het er wel over, en ze blijven het er wel over hebben, en hebben het er nog eens over, en morgen zullen zij het er nog eens over hebben, maar er gebeurt dan niet direct iets. Terwijl wij veel sneller zullen zeggen: kom op jongens we gaan het eens proberen. Ook op de repetities heb ik dat ervaren, dat er heel lang gepraat wordt over hoe men iets gaat doen. En dat ben ik in Vlaanderen totaalweg niet gewoon. In Vlaanderen als iemand iets oppert dan proberen we het meteen uit op de vloer en als het niet werkt dan proberen we toch iets anders? Jullie praten het tot mijn verwondering wel heel goed uit. Het is een methode die werkt en het klopt wel wat dan allemaal is afgesproken.

Ik vind dat er in Nederland weinig avontuurlijk theater wordt gemaakt. Het met elkaar bezig zijn op de speelvloer wordt vrij snel heel cerebraal. Wij zijn grotere avonturiers op het theatervlak en gaan meer de spelmatige uitdaging aan op de scène zelf. Ik heb het gevoel dat men in Nederland elke avond heel erg vasthoudt aan wat men heeft afgesproken. In een Vlaamse voorstelling kan je soms voelen dat er elke avond totaal anders gespeeld wordt. Niet dat je een andere voorstelling krijgt, maar men durft veel meer aangaan: "...wij voelen ons zo en jij zet nu die toon aan, ik ga daar op door en we ontdekken iets nieuws deze avond en achteraf bespreken we het ...". Het is daardoor iets fysieker wat wij doen, waarbij wij meer vanuit een buikgevoel spelen. In het cerebrale zit ook meer de taligheid. Het Brits-Angelsaksische model van het teksttheater, talking heads. Ik zeg niet dat alle voorstellingen zo zijn, maar het is wel mijn ervaring dat ik naar een voorstelling ga kijken en denk: ja oké, ik luister, maar wanneer gebeurt er nu iets.

*Maar de Vlamingen zijn toch een stuk beter wanneer het op taal aankomt?*

Ja, ik denk dat onze taal veel meer in het leven is ingebed, en veel minder vanuit een denken over het leven. In het dagelijks omgaan met Nederlanders: het hoofd werkt altijd. En van daaruit blijft die taligheid ook veel meer een taligheid van over het leven praten. Jullie beschrijven ook veel meer, wij beschrijven nooit iets. Wij komen nooit ergens binnen en zeggen: "oh wat is het hier gezellig, leuke sofa en oh wat heb je een leuk dit of dat." Wij doen dat niet. "Ge ziet er goed uit", punt uit, verder gaan wij niet. Jullie praten er meer óver, wij staan er midden ín.

Ik leer ook veel van die verschillen. Ik heb altijd met Vlaamse regisseurs gewerkt en zelf ook geregisseerd. Wij zijn heel fysiek. Ik durf vanaf de eerste repetitie de werkvloer op te gaan om rondom situaties te improviseren. Maar dat is anders als Aus een scène regisseert. Ik herinner mij een scène die heel moeilijk was, een scène tussen Miranda en Ferdinand in De Storm. Hij ging daar heel cerebraal mee om. Bijna elk beeld dat hij in zijn hoofd had, toetst hij of het wel of niet werkt. Dat ging zeer traag, omdat de acteurs zich dat dan meester moeten maken. Dus het duurt

ook langer voordat de acteurs dan spelend in die beelden zich thuis gaan voelen. Ik heb daar van geleerd dat het werkt en dat Aus daar formidabel mooie resultaten mee haalt.

*Hoe zit het dan met het publiek? Kijkt de Belg anders dan de Nederlander?*

Waarschijnlijk kijkt iedereen het liefst naar dat wat hij het makkelijkst herkent in het leven zelf. Ik denk dus zeker dat wij anders kijken omdat we in een aantal opzichten anders zijn en anders om gaan met taal en met het leven, maar echt onderzocht hebben we het niet. Hoe werkt dat om een Vlaming en een Nederlander allebei een dragende rol in een stuk te zien spelen? Daar zijn weinig voorbeelden van. Je kunt de frictie ook niet echt onderzoeken en weet ook niet wat het zou kunnen opleveren.

De geschiedenis heeft ons toch wel voor een groot stuk gemaakt wie dat we zijn, daar geloof ik toch wel in. Vlamingen zijn in de geschiedenis een voetmat geweest. We zijn meesters in diplomatie en ons aanpassen, omdat we voortdurend naar de pijpen hebben moeten dansen van de Spanjaarden, de Nederlander, de Duitsers, de Engelsen en de Oostenrijkers. Ze hebben hier allemaal gezeten en de wetten gedictieerd. Wij zijn kameleons. Die houden zich stil en als het niet aan hen is, oké dan is het niet aan hen. Jullie hebben daarentegen een veel sterkere identiteit, jullie zijn veel prominenter in het jezelf tonen. Jullie zijn ook fier op dat wat jullie hebben bereikt, en terecht ook vind ik. Er is geen uithoek op de wereld waar jullie niet je vlag hebben gepland, zonder dat je ze hebt opgeëist voor een of andere dynastieke familie. Nee, jullie waren er om handel te drijven en dat ging jullie allemaal vlotjes af. Dat is dan waarschijnlijk ook de reden dat jullie theaterproducten hier een grote afzetmarkt vinden. Jullie zijn gewoon veel sterkere handelaars. Wij zijn werkers, wij werken voor anderen. Het Europese idee is niet voor niets in Brussel ontstaan hè.

## **E Verhouding opleiding – praktijk**

*Kunt u iets vertellen over de opleiding theaterwetenschap in België en misschien ook in de verhouding tot Nederland?*

Tja, ik ken het programma te weinig. Ik kan alleen iets zeggen over de situatie hier in België en hoe de gesprekken lopen bij de studenten hier en stagiaires bij mij. Zo kan ik me verbazen over de weinige tijd die wordt besteed aan bronnenonderzoek. Als je dan spreekt over Kantor, Stanislavski, dan hoor je dat men daar in vogelvlucht overheen gaat. En dat men zich niet afvraagt: wat is hun plaats in de tijd en waarom gaan zij op deze specifieke manier om met theater? Als ik bij stagiaires vraag waar ze zich mee bezig houden, dan zijn dat statistieken. Zij moeten bijvoorbeeld weten welk percentage Nederlandstalig werk in de laatste tien jaar is gespeeld. Of marktonderzoek: 'wat vindt ons publiek'. Dat is de cijfermanie van de wereld. De wereld is gek van cijfers. Alles wordt gereduceerd tot cijfers, in nulletjes en eentjes. Alles wordt in computertaal gebracht naar statistieken en lijsten. Ik denk dat dát de essentie nooit raakt. De studenten worden meegesleurd in wat ik vind dat echt pietluttige onderzoekjes zijn. Ik weet niet wat ze daar mee doen.

Nee, je moet je bezighouden met: wat is een goede Shakespeare vertaling en wanneer is een tekst speelbaar of juist niet? Waarom krijg je sommige tekst niet over je lippen? Waarom worden sommige stukken niet gespeeld? Waarom kiezen makers niet meer voor repertoire? Waarom is het doen van je eigen ding zo belangrijk, is dat wel belangrijk? Doen die verhalen er toe? Moet kunst niet met andere zaken bezig zijn, maar welke dan? En hoe was dat vroeger? Dát vind ik belangrijke vragen, niet over cijfertjes.

Neem Stanislavski, hij was niet de man van een methode. Hij beschreef juist de zoektocht naar een manier van spelen. Hij was voortdurend op zoek. Waarom? Omdat de omstandigheden in zijn leven voortdurend veranderden. Hij maakte vergissingen, dat lees je in zijn teksten, maar dát wordt niet behandeld, dát wordt niet onderzocht. Met andere woorden, men pint een student vast op een manier van denken, waarmee je een student meegeeft dat het heel belangrijk is om een strikte manier van denken te hebben. Dat klopt niet. Een tekst verandert niet, jij verandert. Je zit met andere mensen aan tafel, met een andere regisseur, die allemaal uit een andere tijd komen dan de schrijver van de tekst. De tekst is geschreven door menselijke redenen, dát is interessant om het over te hebben, want dan bots je met zaken die je vreemd vindt aan jezelf.

*Hoe moet het dan nog goed komen met toekomstige dramaturgen?*

Misschien moet je het vak wel op straat leren. Men laat studenten te weinig vrij. Zeker nu met die Europese normen en toegepast bachelor-master systeem. Ik had in de jaren '80 drie jaar om een thesis te maken! 3 jaar! Je gaat dan zelf iets echt uitdiepen en uitzoeken. Ik vind het niet erg dat mensen het wiel opnieuw uitvinden. We moeten altijd allemaal opnieuw leren omgaan met liefde, dood en sterfelijkheid. Steeds hetzelfde verhaal in andere omstandigheden. Waarom zouden we iemand die dan kunstenaar wil worden niet lekker laten knoeien. Laat mensen knoeien, laat ze fouten maken, want alleen door te knoeien ontdek je nieuwe dingen. Als je geen risico neemt dan faal je daar in. Het enige wat daar baat bij heeft, is de commercialisering. Al dat marktonderzoek dient alleen maar om bij de juiste mensen terecht te komen. Welk nut heeft het, als kunst alleen maar bij de juiste mensen terecht komt? Dan heeft het geen nut meer. Kunst moet iets zijn dat juist niet bij de juiste mensen terecht moet komen, dat iemand laat schrikken. Anders heeft het geen zin.

*Alain Pringels in gesprek met Thorsten Blokzijl en Kees Deenik  
(studenten Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht)  
Lokeren (België) 1 december 2009*