

Over dramaturgie

Een gesprek met Marien Jongewaard

Marien Jongewaard is theatermaker, geen dramaturg. Toch wil hij meewerken aan een gesprek over dramaturgie en de rol van dramaturgie in het werkproces. Marien Jongewaard maakt teksttheater met zijn gezelschap Nieuw West, daarnaast creëert hij samen met Truus Bronkhorst danstheatervoorstellingen. Verder is hij lange tijd als docent verbonden geweest aan de Mimeschool van de Theaterschool Amsterdam. Een gesprek over dramaturgie vanuit 'het andere perspectief', de dramaturgie van de theatermaker.

A Beschrijving loopbaan & werkzaamheden

Hoe ben jij theatermaker geworden?

Als jongetje van tien wist ik al dat ik wilde gaan doen wat ik nu doe. Ik wilde zoiets als theatermaker worden, maar dat woord kende ik niet. Ik had een oom die toneelspeelde, Leen Jongewaard. Ik dacht toen wel, ik wil net zoiets doen als mijn oom doet, maar dan dat ik het zelf maak. Hoe ik daar dan moest komen, wist ik niet. Op een gegeven moment kom je erachter dat daar toch een school voor nodig is. Ik kwam terecht bij het Individueel Voortgezet Kunstzinnig Onderwijs, een school waar ik in contact kwam met hele sterke voorbeelden uit kunst. Het muziekonderwijs ging over Cage, het beeldende kunstonderwijs ging over alle grote mensen van dat moment, dansonderwijs werd gegeven door vakmensen die op dat moment zeer gezaghebbend waren in dans. Ik heb daar ook mensen leren kennen met wie ik nu nog werk, mensen als Dik Boutkan en Rob de Graaf.

Daarna wilde ik naar de Theaterschool; je kunt je alleen maar verder ontwikkelen binnen een school. Voor de Theaterschool had je een havo-diploma nodig en dat had ik niet. Op dat moment kwam er een nieuwe opleiding bij de Theaterschool, de opleiding Docent Dansexpressie. Daar was een gebrek aan jongens, dus daar kon ik als jongen wat makkelijker terecht. Ik moest op die school komen, dus ik dacht: nou ja, dan doe ik dat en dan zien we wel weer verder. Na die opleiding Docent Dansexpressie ben ik de Mimeschool gaan doen, omdat de voorstellingen die ik op dat moment bijzonder vond vaak meer met mime te maken hadden dan met toneel. Wil Spoor, Bewth, dat vond ik fantastisch. Omdat ik het gevoel had dat ik daarvoor vier jaar had verpest wilde ik nu ook echt iets gaan dóen en vanaf het derde jaar maakten we professionele voorstellingen. Na die opleiding ben ik meteen spelles gaan geven op de Mimeschool. Ik had al met al gigantisch veel spellessen gehad. Dat begon al met mijn oom, ik heb eigenlijk een particulier toneelschooltje aan hem gehad. Mijn oom gaf les aan mensen als Lenie Brederveld, René van 't Hof, Marlies Heuer; mensen die ik nu typeer als acteurs, maar wiens bron mime is - dat zie je terug in hun manier van spelen.

B Proces/werkwijze

Kun je beschrijven hoe dramaturgie een rol speelt bij het maken van een voorstelling?

In het theater gaat het erom wat jij wil zeggen en daartoe gebruik je alles wat er voor handen is om je daarin te steunen. Als je begint met iets te maken heb je of een leeg blad of een leeg doek of een lege ruimte waar tijd en plaats is en that's all. Dat moet gevuld worden met beelden en geluiden. Dat moet je ergens vandaan halen. Je haalt sowieso de dingen ergens vandaan. Dat heeft altijd met dramaturgie te maken. Alleen hanteer je die dramaturgie niet altijd bewust. Als maker is het verzamelen van materiaal een totaal niet-lineair proces. Je pleegt als het ware roofbouw op alle mogelijke bronnen die je ter beschikking hebt.

Maar ik vind wel dat je over dingen na moet denken. Mijn bezwaar bij veel dingen die er

gemaakt worden, is dat ik denk: er is niet nagedacht. Je moet kunst een plek kunnen geven tussen andere kunst. Ik vind dat een taak van dramaturgie. Op het moment dat je iets gebruikt of verwijst naar een bepaalde tijd, moet je weten wat de achtergronden zijn. Bij 'I feel good' bijvoorbeeld, onze vorige dansproductie, gebruikten we 'Sacre du Printemps' van Stravinsky, het 'Lenteoffer'. De Sacre bestaat uit twee delen, er wordt een vrouw geofferd. Dan moet je toch weten wat de uitvoeringspraktijk is geweest, wie wat heeft gemaakt, je moet weten wat dat in die tijd betekende. Ik vind dat je moet weten dat er in diezelfde tijd een Frank Wedekind was die 'Voorjaarsontwaken' schreef, een bewustzijn van die tijd hebben, weten waarom dat op dat moment scanduleus was. Wil je je eigen werk iets van die kracht van de oorspronkelijke werking meegeven, dan moet je dat als maker uitzoeken en weten waar het over gaat. Piet Rogie heeft net ook een voorstelling gemaakt op de Sacre. Het ziet er fantastisch uit, zeer indringend. Maar hij heeft de vrouw die geofferd wordt vervangen door beelden van koeien die geslacht worden. Dan denk ik: ging het over vegetarisme of zo? Daar kom ik zelf, als ik zoiets zie, vreselijk in de knoop met zoiets als dramaturgie. Volgens mij klopt dat van geen kant. Ik vind dat onzin, daar gaat die muziek helemaal niet over. Die muziek gaat over het ontluiken van seksualiteit, over het Apollinische en het Dionysische en in dit geval over het ultieme Dionysische. Het gaat over het feest van seksualiteit en het je laten gaan. Om dat feest te bereiken is iets nodig, in dit geval het offeren van een vrouw, wat een merkwaardig ding is. Eigenlijk wordt daar botweg het ontmaagden bedoeld. Dat snaptten ze in 1913 heel goed. Het vreemde is dat in alle dingen die daarna zijn gemaakt, het nooit meer met dat te maken hebben gehad.

Wij hebben dat een heel klein beetje geprobeerd. Dat wordt helemaal niet in dank afgenomen, daar was vreselijk verzet tegen. Maar daar gaat het nu niet over, ik noem dit als voorbeeld. Als je het over zo'n fenomeen uit in dit geval de muziekgeschiedenis hebt, dan moet je weten wat die tijd is, dat daar allerlei emancipatorische bewegingen gaande zijn, met name op het gebied van bevrijding van seksualiteit. Je moet weten dat op dat moment Freud bestaat, dat soort dingen.

Ben jij degene die dit soort dingen weet of opzoekt of doet Truus dat?

Dat doen we beiden. Ik werk altijd in de bibliotheek, voor alles, altijd. Dat doe ik al 27 jaar. Ik zit altijd in de bieb. Ik omring me met dingen, met boeken waarvan je op een gegeven moment weet dat ze je inspireren. Ik ben er niet op uit om iets te bewijzen, ik ben uit om iets te maken. Als ik als dramaturg zou werken zou ik het net iets anders doen, net exacter. Ik zou misschien bij dezelfde bronnen terechtkomen. Je weet op een gegeven moment waar je dingen moeten zoeken. Voordat we beginnen zit ik zo'n zes weken continu te werken in de bibliotheek, het maken zelf vind hier in de studio plaats. Je moet het niet zien als een uitgebreid vooronderzoek, zoals een dramaturg dat misschien zou doen. Het is gewoon met je bloknoot voor je zitten, er moet wat gemaakt worden, waar willen we het dit jaar over hebben, wat hebben we gemaakt, wat vind ik dat deze tijd is, wat is er nou gaande? Als ik met Truus wat maak gaat het vaak over de vraag wat ons nou bezig houdt. Daar komt een onderwerp uit. Daar pak ik dan dingen bij, beelden, plaatjesboeken, geschreven dingen. Het begint eigenlijk altijd met over jezelf nadenken. En met de vraag: wat wil ik nog met het theater? Hou ik er nou mee op of ga ik toch weer door?

Is die vraag altijd aanwezig?

Ja. Toch. Waarom zou je nou? Zo absoluut is het wel. Dat denken in het begin is een raar, onbewust denken. Truus en ik, we zijn een beetje bozige, kwade mensen. Voor 'Deserto Rosso', onze laatste voorstelling, hebben we gezegd: laten we het nou eens expliciet hebben over die boosheid hebben, die kwaadheid. Zullen we het eens hebben over die permanente woede, waardoor ik ben wat ik ben en maak wat ik maak en Truus ook, waardoor we eigenlijk altijd weer conflicten hebben met onze omgeving, wat we zijn en wat we zijn geworden. Nou dan gaan we daarover nadenken. We zijn begonnen met Electra. Daar kijk ik naar. Ik moet dan lachen, zo'n oud klassiek verhaal. Er zitten wel een paar mooie beelden in, je overweegt of je die kan gebruiken. Maar eigenlijk blijft de essentie over en dat is de woede van Electra over haar vader

die vermoord is. Het gaat over die woede. Die woede probeer je te voeden met wat jezelf woedend maakt. Iets waar ik me permanent aan stoor om me heen is die opgeblazen macho wereld, die zichzelf overschreeuwende mannenwereld. Dat wil ik wel eens laten zien. 'I feel good' bleek te moeilijk te zijn voor de mensen. Nu wilden we het heel duidelijk houden, zodat iedereen keurig zou weten waar het over gaat. Van machogeweld kwamen we uit bij huiselijk geweld. Dat is voor mensen herkenbaar. Gevoed ook met onze eigen woede. Dan moet je aan beelden komen. Je bent dan heel lang op zoek. Je komt bijvoorbeeld bij Francis Bacon. Op een gegeven moment dacht ik, wat vind ik nou een Francis Bacon-achtig beeld? Waardoor ik uitkwam bij het beeld van omkering; binnen deze voorstelling gaat het niet alleen om een vrouw die geslagen wordt, maar er moet ook een omgekeerd beeld zijn, ze moet omgekeerd worden, ondersteboven gehouden worden. Dat werk je dan uit. Dat vind ik zelf een heel mooi geslaagd ding. Dan ga je van dramaturgie af. Dan moet je van iets poëzie maken. Op je eigen gevoel het mooi maken. De besluiten die je dan neemt worden bepaald door jouw kwaliteit als maker. Met dramaturgie heeft het dan niets meer te maken. Kwaliteit zit in je kracht en je verlangen om iets mooier enultiemer te maken. En dramaturgie komt dan weer een beetje kijken wanneer je het hebt over hoe lang je een beeld gaande houdt, hoe lang je dat op het netvlies laat branden.

Kun je iets meer vertellen over hoe je keuzes maakt tijdens zo'n werkproces?

Ideeën zijn in ons geval altijd gekoppeld aan muziek. Muziek heeft haar eigen dramaturgie: hoe zit die muziek in elkaar, wat voor instrumenten worden gebruikt, waar zit verdichting in de muziek, waar verdunning, wat is de ontstaansgeschiedenis. Op een gegeven moment luisterden we naar bepaalde muziek van Messiaen en ik dacht, dit is misschien wel de verdrietigste muziek die ik ooit heb gehoord. Dan ga je er over lezen, en lees je dat hij dit stuk heeft gecomponeerd in een Pools concentratiekamp, met de dood op de hielen. Daardoor begreep ik de muziek beter, omdat ik toen dacht, dat is wat ik steeds gehoord heb en wat ik probeer aan te raken. Van Electra kom je dan plotseling bij Auschwitz terecht en ga je je binnen de dramaturgie met andere dingen bezighouden.

Je probeert een samenhang te zien tussen de ideeën die er zijn. Daarnaast moeten er ook pasjes komen, beweging. Je bent op iets uit, maar dat waar je op uit bent verschuift ook. We luisteren honderd keer naar de muziek en op basis wat we horen en wat voor beelden we in ons hoofd krijgen, met ons uitgangspunt in gedachten, proberen we beweging te ontwikkelen. Dat is vaak een wat korzelig, gespannen proces, helemaal niet leuk. Truus maakt een beweging, soms doe ik ook wel eens wat, en dan kijken we of het iets is, je refereert aan wat je eerder aan bewegingen hebt gemaakt. Je praat over de dansers; je weet met wie je het maakt, bij de één klopt het wel en bij de ander niet. Dat doen we 's ochtends, met zijn tweeën. De fase van de bibliotheek hebben we dan gehad, we zijn in de studio en nou moet het gebeuren. Per dag maken we eigenlijk maar anderhalve minuut, dan zijn we doodmoe. Die anderhalve minuut studeren we 's middags in met de dansers. Daarin ga je dan ook nog wat proberen en aan het eind van de dag ben je twee minuten opgeschoten. Zo ben je aan het werk, kleine porties per dag. De puzzel wordt groter en groter, je weet steeds beter wat je wilt en zoekt.

Hoe krijg je samenhang, wat voor rol speelt dramaturgie daarbij?

De samenhang ontstaat gaandeweg. Zonder uitgangspunten wordt het een rommeltje. Met uitgangspunten wordt het een soort accolade die de dingen bij elkaar houdt. Soms moet je ook weer de moed hebben om dat te doorbreken. Ook praktische dingen spelen mee, spanningsbogen, hoe hou je het publiek erbij. In de voorstelling zie je allerlei thema's rondom huiselijk geweld. Daar hoort voor mij verlatenheid bij, gekweld zijn. Maar op een gegeven moment zit er ook gewoon een liedje in. Dat komt dan voort uit de gedachte: ik wil hier absoluut een andere kwaliteit. Wat dan ook meespeelt is dat het voor de vier dansers heel erg zwaar is wat ze doen; het zit op de grens van wat ze fysiek aankunnen. Soms hebben ze een pauze nodig om van kostuum te wisselen of om even bij te komen.

Naarmate je meer materiaal hebt kun je gaan orchestreren, zoals een musicus componeert. Je herhaalt een motief, je brengt variaties aan, je herhaalt het als solo of als duet. Dat heeft met ambachtelijkheid te maken. Daar ontkom je niet aan, er moeten toch pasjes komen. Ooit waren Truus en ik de exponenten van daar-tegen-zijn, maar je hebt dat toch nodig. Het gaat me om iets anders maar je hebt die pasjes toch nodig. Vroeger zochten we naar wat je kan zeggen met het hele weinige. Nu gaat onze interesse uit naar dingen die wat gecompliceerder zijn. Dan ga je wat meer choreograferen. Daarin moet je jezelf ook geen restricties opleggen. Het gaat erom dat je er plezier in hebt en dat je zorgt dat je jezelf gaande houdt. Het is belangrijk dat je als maker levendig blijft, dat je leeft, dat je dingen oppakt, dat je je zintuigen gebruikt en dat je ook nog een beetje nadenkt.

Neem jij de positie van dramaturg in, bij die fase van het 'orchestreren'?

Soms wel, soms niet. Je zoekt vanuit dramaturgie, maar als je bezig bent staat het je ook in de weg. In sommige fases ben ik iets als een dramaturg en in andere fases schuif ik op naar het gebied van de maker. In kunst gaat het toch uiteindelijk om het intuïtieve, het aanvoelen, daar zit de kracht van de kunst in. Niet in wat je dacht en vond, uiteindelijk. Het zit hem in de lading in jezelf. Uiteindelijk, als je er goed en lang over nadenkt, zijn die stukken alleen maar je eigen vormgegeven liefde, je eigen vormgegeven woede, je eigen vormgegeven verdriet, je eigen vormgegeven heerszucht. Dat is het wat je maakt. Hoe dichter je daarbij komt, hoe sterker en echter het is. En hoe minder je dat doet, hoe meer je bij het procédé terecht komt. Dat zijn toch de slechtere werken. Ook grote kunstenaars hebben mindere dingen. Je kan niet altijd dat ultieme sterke gevoel hebben. Dat breng je gewoon niet altijd op. Maar je probeert het wel. Dat eist een onwaarschijnlijke kracht. Mensen begrijpen soms niet waarom we uitgeput zijn. Daar raak je uitgeput van.

C Uitspraken over dramaturgie

Hoe denk jij over dramaturgie? Wat is dat volgens jou?

Je hebt twee soorten dramaturgie, dat van de dramaturg en dat van de kunstenaar. Bij alles wat je doet als theatermaker gebruik je dramaturgie. Maar volgens mij is er een groot verschil tussen een dramaturg en een maker die dramaturgie gebruikt. De dramaturg wil exact zijn en de maker wil niet exact zijn. Een maker gebruikt wel dramaturgie, maar is volgens mij vooral bezig om het aan zijn laars te lappen, om eraan te ontkomen. Ik vond een artikel dat precies aangeeft hoe ik erover denk. Het is een artikel over de schrijver Thomése uit Trouw, in het kader van een reeks interviews met kunstenaars en schrijvers naar aanleiding van de tien geboden. Het gaat om de passage na het gebod: 'Gij zult u geen gesneden beeld maken noch enige gestalte van wat boven in de hemel, noch van wat beneden op aarde, noch van wat in de wateren onder de aarde is'. Het tweede gebod. Dat refereert aan de werkelijkheid. Hoeveel procent van de werkelijkheid stop je in je werk, in zijn geval boeken? En hij antwoordt:

"De werkelijkheid zoals wij die schijnen te moeten kennen is een verzinsel van anderen. Van CNN tot de buurvrouw, van de architect die jouw huis heeft gebouwd tot de PvdA-wethouder die de school van de kinderen bestuurt. Je leeft in verzinsels van anderen en als je die gaat aanbidden, geloof je in de buitenkant. Ik kijk graag naar de binnenkant, het onbekende. Ik tast als schrijver het liefst in het duister."

Daar begint hij al. "Ik hecht aan een heldere stijl, maar aan een troebel onderwerp. Ik heb minder met realistische romans - man komt thuis, vindt vrouw met een ander in bed - die veronderstellen dat er een vaste ordening der dingen bestaat. Ik hou niet van 'overtuigende' schrijvers, zoals Arnon Grunberg en Joost Zwagerman, die zicht tot de lezer richten - 'mensen als u en ik' - en uitgaan van een gedeelde werkelijkheid. Van clichés dus. Je kunt de werkelijkheid niet delen, niet kennen zelfs. Een schrijver brengt verslag uit van het onbegrijpelijke; met grote precisie slaat hij telkens de plank nét mis."

Ik identificeer me met dit antwoord. Als je het over dramaturgie hebt: je bent je gewaar van alles, zoveel mogelijk, maar je lapt het ook aan je laars, je probeert eraan te ontkomen. De spanning ontstaat, zoals Thomése ook beschrijft, op het moment dat je er net náast zit. De dramaturgie zoals een maker die hanteert gaat over dat wat hem van pas komt, te hooi en te gras, met een grote mate van intuïtie. De dramaturgie van een dramaturg heeft een ondersteunende functie, een dramaturg gaat daarom veel exacter met informatie om.

Ik ken het werken met dramaturgen. Ik heb vrij veel dingen gedaan met Gerardjan Rijnders, gespeeld in zijn stukken, choreografieën voor hem gemaakt. Vooral bij stukken met een historische achtergrond zijn dramaturgen noodzakelijk, om documentatie daarover aan te leveren en vooral die documentatie aan te leveren waarin een zekere samenhang inzit. Veel stukken van nu gaan over nu, we denken min of meer te weten wat er gaande is - ook niet helemaal waar, maar goed. Maar wil je een stuk maken over een andere tijd - zelfs al is dat de tijd van de 60er of 70er jaren, dan zijn we al heel veel dingen vergeten - dan is het prettig wanneer iemand dat dan kan uitzoeken.

Heb je zelf wel eens met een dramaturg gewerkt?

Met Nieuw West heb ik wel altijd behoefte gehad aan denken over kunst en denken over theater. Je zoekt dan mensen die dat doen op een manier die je aanspreekt. Zo kwam ik uit bij Marijn van der Jagt, zij heeft Theaterwetenschap in Utrecht gestudeerd. Marijn heeft heel lang bij ons gewerkt.

Als dramaturg?

Dat woord mocht ze niet gebruiken. Gewoon Marijn van der Jagt.

Wat deed ze dan?

Gewoon praten, er zijn, erbij aanwezig zijn. Praten over van alles, wat ze zag, alles. Bij Gerardjan Rijnders en Janine Brogt gaat dat net zo, zag ik. Het is gewoon maar van alles zeggen. Dat was wel van onschatbare waarde. Maar op een gegeven moment kon ik dat niet meer betalen. Ik zei toen: dat kan ik zelf ook wel. Het overlapt ook. Als ik heel veel geld had, dan zou ik haar er heel graag bij halen. Dan zou ik er nog wel iemand bij willen hebben. Zoals Anne Teresa de Keersmaeker altijd met Marianne van Kerkhoven werkt. Het is gewoon lekker om te werken met iemand waarvan je weet dat ze je steunt, dat ze staat achter dat wat je maakt. Het is altijd fijn om met iemand te praten die je ook weer op dingen kan wijzen. Maar ik zou nooit met iemand kunnen werken die alles vanuit kennis benadert, zo'n omgevallen boekenkast. Ik kom eerder bij een vrouw terecht. Ik snap wel dat De Keersmaeker - met haar heb ik ook gewerkt - bij Van Kerkhoven uitkomt of dat Gerardjan Rijnders met Janine Brogt werkt; zelf heb ik met Marijn van der Jagt gewerkt. Bij vrouwelijke dramaturgen is het intuïtieve element veel sterker aanwezig. Ik maak daarin voor mezelf een heel duidelijk onderscheid. Ik vind vrouwelijke dramaturgen beter, omdat ze minder dramaturgisch zijn. Mannen zijn veel vaster daarin. Mensen die ik erbij zou willen hebben zijn vaak ook makers. Een goede dramaturg is eigenlijk ook gewoon theatermaker.

Je zei daarstraks: 'alles is dramaturgie'. Wat bedoel je daarmee?

Laat ik een voorbeeld geven. Ik wilde een voorstelling maken met Tom Kas en Willem de Wolf. Je hebt een vaag idee, je weet dat je bepaalde opvattingen deelt, je weet ook wat de kracht van een ieder is. Zo kwam ik op het idee: als wij nou eens 'De Jantjes' gaan doen. Dat is oorspronkelijk een 'toneelstuk met liedjes' uit de jaren '20, over drie jongens uit de Jordaan die intekenen bij het KNIL en naar Indië gaan. Eerste reactie: hahaha. Maar je weet dat in dat 'hahaha' ook iets zit dat hout snijdt. Intuïtief vermoed je dat daar iets goeds in zit: wij en volktheater, wij en het onderwerp van matrozen, matrozen en ons vaderlandse verleden, van

koloniën waar we hebben huisgehouden. Daar zitten sterke, goede dingen in. Dan moet je erachter zien te komen wat dat nou precies is. Wat is nou volkstheater, op wat voor principes is dat gebaseerd, wat is de praktijk, hoe hoort het, hoe ziet het eruit? Op dat moment ben je dramaturgisch bezig, op allerlei niveaus. Je stelt jezelf vragen over het onderwerp, je probeert helder te krijgen wat je zelf met dat onderwerp hebt. De voorstellingen van *Kas en De Wolf* gaan altijd over theater, over niet meer kunnen spelen, over niet meer theater kunnen maken om een bepaalde reden. In 'De Jantjes' zie je matrozen die geen matrozen meer kunnen zijn. We waren in die voorstelling een soort merkwaardige geslagen honden. Dat wordt dan ook een metafoor voor het theatermaken.

Je stelt jezelf ook vragen als: wat zijn dat nu voor mensen die binnen het militaire bedrijf werken; wie zou vandaag de dag een voorbeeld kunnen zijn waar mensen als de Jantjes een houvast aan hebben. Toen kwamen we op Majoor Boshart. Die hebben we gebeld. We kwamen ook op Poncke Princen, die in dezelfde tijd als de Jantjes actief was - iets later eigenlijk, maar hij had wel te maken met dezelfde problematiek van de koloniën - die juist helemaal aan de andere kant staat. Je komt er dan toe om zo'n man op te bellen en je vraagt hem dan een speciaal voor hem geschreven tekst voor te lezen in je voorstelling. Je bent eigenlijk voortdurend dramaturgisch bezig. Nog een ander aandachtspunt is de taal die wordt gesproken: wat is volkstaal, wat is de Bob-de-Bouwertaal, hoe zijn die zinnen? Hoe krijg je dat specifieke Nederlands in zinnen gevat? Weer een ander ding is de vormgeving. Zo zijn er allerlei dingen; alles is dramaturgie. Uiteindelijk is het ons wel gelukt om ondanks die verschillende lijnen er echt volkstheater van te maken. Er was bier, mensen zaten aan lange tafels, er werd ontzettend gedronken en na afloop was er altijd polonaise. We hadden accordeonmuziek en we zongen liedjes; daarin was het volkstheater.

De voorstellingen van Kas en De Wolf gaan vaak over het 'niet kunnen spelen', zeg je. Heb jij ook zo'n soort leidraad?

Hun bron is voor een groot deel ook mijn bron, anders zou ik dat ook niet kunnen doen. Je moet eigenlijk nooit over je bron vertellen. Het is zoals Medusa in de ogen kijken en dan verstenen. Het heeft met dingen uit je verleden te maken, en met dat wat je ouders niet bereikt hebben en jij wel probeert te bereiken. Als ik mijn ouders goed begrijp voelden ze zich in het verzuilde Nederland nogal beknopt en ingepakt. Ze zeiden, je moet anders worden dan wij. Ze wisten niet precies wat dat was, maar toch. Ze zeiden eigenlijk, je moet doen waar je zin in hebt, vrij zijn. Dat klinkt simpel maar daar zit wel veel waarheid in. Wat ik eigenlijk altijd voorsta is vrij zijn in dat wat ik maak, vrij zijn in de instituties. Ik zorg ervoor dat ik doe wat ik kan doen, dat ik kan maken wat ik wil maken. Voor Truus geldt hetzelfde. Dat hebben we ook bevochten, dat is een soort emancipatie. Ik doe wat ik wil, dat is mijn instelling. Op een gegeven moment wordt dat geaccepteerd. Dat zijn de bronnen. Je vertrouwt erop dat ze altijd aanwezig zijn, maar je bent er niet de hele tijd mee bezig.

Hanteer je ook een 'leidraad' voor de speelstijl van Nieuw West? In de voorstelling 'Rob - with a little help from my friends', met acteurs van Dood Paard, was er bijvoorbeeld nauwelijks sprake van 'spelen', jullie speelden geen rollen.

Je moet überhaupt nooit een rol zien, vind ik. Een rol hoort thuis in het rijtje van masker, kostuum. Dat is iets dat gefixeerd is, een rol. Natuurlijk is er zoiets als een rol, maar die rol moet onzichtbaar zijn. Je moet die mensen zien, op basis van die rol. Die mensen, die staan voor iets. Eigenlijk zijn er binnen dat stuk wel rollen. Hein van der Heiden is Rob Scholte en andere acteurs hebben denk ik ook wel een voorbeeld gekozen. Ik wilde een voorstelling maken over de aanslag op Rob Scholte. Die aanslag speelde zich af in een kunstenaarsmilieu. Ik herkende dat milieu in die groep spelers/makers van Dood Paard; dat zijn jonge, beginnende kunstenaars. Die aanslag heeft me erg geraakt. Ik heb er veel over gelezen. Het is ook vrij heftig, wanneer iemand probeert een kunstenaar te doden. Dat komt niet al te veel voor. We maken theater van klassieke

verhalen, en nu komt er plotseling zo'n soort drama in je eigen wereldje voor. Over dat en alles wat daaruit voortkomt; al die kinderachtige kinnesse en jaloezie en denken dat je goed bent, die waanzin, daar wou ik het over hebben. Dat is dan je bron. Het stuk is geschreven door Rob de Graaf en Oscar van Woensel. Ik maak altijd een soort set-up, een klein scenariootje - daar gaat het over, dat is mijn bron - dat ik aan de schrijvers geef. Uiteindelijk vond ik de voorstelling niet helemaal geslaagd. Het ging mij iets teveel over het schetsen van een couleur locale - over dingen als dansen bij de Roxy, veel drinken en snuiven en ruziemaken - terwijl ik vooral geïnteresseerd was in hoe iemand ertoe komt om zo'n aanslag te plegen. Ik heb vrij veel inzicht in de psychologie van mensen die dit soort dingen doen, de mechanismen van ergens tekort schieten of vernederd zijn, jezelf gaan overschreeuwen en uiteindelijk tot zo'n daad komen. Daar had ik het wel meer over willen hebben.

D Verhouding opleiding-praktijk

Je vertelde over je eerste opleiding, waar je in aanraking kwam met sterke voorbeelden uit de kunst. Is die opleiding belangrijker geweest voor je ontwikkeling dan de opleidingen daarna?

Of die opleiding belangrijker is geweest, is moeilijk te zeggen. In elk geval heb ik er heel veel aan gehad. Er zijn veel mensen van die school uiteindelijk in de kunst terechtgekomen, en dat zijn goede tekenaars, goede dansers en makers. Frank Groothof, Pauline Daniëls, om er een paar te noemen. Als je die mensen vraagt, dan is die school de plek waar ze het meest hebben geleerd.

Wat zou een goede kunstopleiding voor theatermakers en studenten dramaturgie moeten inhouden, wat zouden ze moeten tegenkomen in hun opleiding?

Het belangrijkste is, bij welke kunstopleiding dan ook, dat je in je opleiding mensen ontmoet die begeistert zijn, die geïnvolveerd zijn. Kunst heeft te maken met intenties en bezieling. Dat is de bron. Dat moet je voelen, dat dat het is. Al het andere is bijzaak. Het is fijn wanneer je dat ergens in je opleiding gevoeld hebt, gezien hebt. Het moment waarop ik dat voor het eerst snapte, ligt nog voor die opleiding. Alle Amsterdamse kinderen kregen vroeger museumles. We gingen naar het Allard Pierson museum. We stonden voor een vitrine met oude kunst, we keken naar een Romeinse helm. De man die ons les gaf was zo'n bezielde man.

Hij praatte tegen ons tienjarige kinderen met woorden die niemand begreep, maar toch snapte ik hem. Die man keek met ogen van verliefdheid naar die Romeinse helm, en zei: "Jongens en meisjes, moeten jullie nou kijken," en hij maakte met zijn hand een gebaar, "wat voor prachtige plastische gespannenheid die helm heeft!" Dat is het. Die man heeft het niet over de dramaturgie van die helm. Daar start zijn liefde niet. Dat is wat ik steeds wil benadrukken; bij kunst gaat het in eerste instantie over schoonheid. Ik snapte die man helemaal. Dat moment is nog steeds belangrijk, in mijn werk ga ik daar van uit, bij alles wat ik doe. Vooral bij dans. Ik zoek ook vaak naar krachtige vormen in het lichaam. Dat heb ik gehaald uit die kracht van die man, dat iets een krachtige sterke vorm moet hebben. Hoe meer dat in je wezen zit, hoe meer je dat kan uitbeelden, kan uitdrukken, hoe meer je dat kan zoeken. Als je nadenkt over vorm - wat is vorm, hoe kan je vorm zien op het toneel, is de vorm 'hard edge' of 'soft edge' en noem maar op - dan komt daar dramaturgie bij kijken, maar het begint bij het gevoel van 'jongens kijk nou eens wat een prachtige plastische gespannenheid die helm heeft'. Kunst ontstaat vanuit het gevoel voor de materie en de dingen. Dat geldt voor Brancusi en andere grote kunstenaars, maar heeft ook te maken met het gevoel van het kinderhandje dat over een mooie tafelpoot strijkt. Dramaturgie moet in die dingen een soort synthese zijn.

Je bent enorm belezend, weet veel van beeldende kunst. Kijk je ook vaak naar films?

Ik hou kunst zoveel mogelijk bij. Ik ben gepreoccupeerd met beeldende kunst. Ik heb niet meer zoveel tijd om alles bij te houden, maar ik probeer het wel, stiekem, ik lees gewoon alles om bij

te blijven. Vroeger zei ik altijd dat ik geen dramaturgie gebruik, maar ik doe er best veel aan. Soms wil je als maker ook weer een injectie krijgen, inspiratie opdoen. Ik kijk ook veel films. Ik hou van Godard, keer op keer vind ik dat fantastisch, en Tarkovski. Ik vind het mooi wanneer er in een film een soort geheim zit. Dat is bij Tarkovski heel erg aan de orde. Je weet niet precies wat het geheim is, waarin de bezieling zit. Dan hebben we het over het nare woord 'sfeer', wat is nou die sfeer? Dat is het vreemde in het duister tasten van de kunstenaar, dat ik eerder noemde. Je voelt dat die man dat doet en daarin de goede dingen kiest. Het werk van Bordewijk - ik denk aan 'Bint' - heeft soms te maken met werk van Tarkovski. Dat is leuk om te zien. Dat gebruik je soms. Er is een overeenkomst in de tijd; de tijd van nieuwe zakelijkheid. Bij Tarkovski zie je dat terug in beeld, decor, architectuur, bij Bordewijk in die rare afgemeten taal. Dat gebruik ik dan, door tegen Rob de Graaf te zeggen: zinnen moeten korter en duidelijker, ze moeten met hoofdletters beginnen en met duidelijke punten eindigen. Zo voed jezelf met dingen waarvan je gezien hebt dat ze werken.

Ik vind soms dat mensen te ver doorschieten in het gebruiken van bronnen van anderen. Ik zie het veel om me heen, makers die een onderwerp kiezen en dan daarover interviews houden, interviews over de mijnsluiting, bijvoorbeeld. Die interviews geven ze aan een schrijver en die maakt daar dan een tekst van. Dat is voor mij geen kunst.

Waarom niet?

Dat is samplen! Dat is voor mij ook het gevaar van dramaturgie, dat je informatie gaat samplen. Een goede kunstenaar weet daaraan te ontkomen, die zegt op een gegeven moment: stop, tot hier.

Een maker die vanuit interviews werkt wil misschien iets zeggen over deze tijd. Die pakt geen Shakespeare, maar wil iets maken over wat er nu in de maatschappij gebeurt.

Alles kan. Dat hebben we dan nu bereikt in de kunst. Daar hebben we de hele 20e eeuw over gedaan. We hebben ervoor gezorgd dat alles kan, er zijn geen 'ismes' meer, geen avantgardes meer. Maar we blijven behoefte hebben aan nieuwe dingen, dus dat zal toch wel blijven komen. Natuurlijk, dus er kan ook vanuit interviews gewerkt worden. Maar het gaat me om de kracht en de bezieling van de kunstenaar en hoeveel hij daarvan in zijn werk weet te stoppen. Het wordt veel ontkend in allerlei discussies over kunst, vroeger werd het aangeduid met het Duitse oerwoord 'Notwendigkeit', noodzakelijkheid. Ik geloof daarin. Die Notwendigkeit kom je in allerlei fases van het maakproces tegen. Ik geloof in die beginnende makers die op een gegeven moment beginnen met iets als vadermoord; die zeggen 'wat nou dramaturgie', door roeien en ruiten willen gaan, met niks meer te maken willen hebben en de dingen anders willen doen dan hun leermeesters. Daar geloof ik in.

*Marien Jongewaard in gesprek met Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)
Amsterdam, maart 2004*