

○ Dramaturgie; verleden, heden, toekomst

- Een geschiedschrijving en wensgedachte over dramaturgie -

Annemarie Wenzel

Wat was dramaturgie?

Dramaturgie komt van het Griekse woord *dramaturgy*, samengesteld uit *drame*, daad of handeling, en *urgy*, het achtervoegsel voor werking of werkwijze. Letterlijk vertaald is dramaturgie 'de werking van een handeling' en kan de functie van dramaturg gedefinieerd worden als 'toneelmaker' of 'toneelschrijver'. Deze definitie blijkt echter allang niet meer te voldoen. Wat is dramaturgie dan wel?

De eerste voorbeelden van dramaturgie als samenspel tussen werkelijkheid, tekst en theater zijn zichtbaar in het Engelse theater vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw. Shakespeare is op dat moment hét grote voorbeeld, maar moet opnieuw worden gepositioneerd als gevolg van de nieuwe inzichten die ten tijde van de Renaissance op het gebied van komedie en tragedie worden opgedaan.¹

De eerste dramaturg van het moderne westerse theater was ruim een eeuw later in Duitsland werkzaam: Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Lessing studeerde theologie, verdiepte zich vervolgens in drama en literatuur en schreef onder meer toneelstukken. Al in 1759 publiceerde hij een reeks essays, *Briefe die neueste Literatur betreffend*, waarin hij kritiek leverde op de pogingen van het Duitse theater om het Franse theater te evenaren. Naar zijn mening zouden Shakespeare en de Engelse

¹ Van Dam, Hans, *Theater in gebruik. Handboek voor toneel*. (Uitgeverij Atlas, Amsterdam / Antwerpen 1996), p.110

literatuur een veel beter voorbeeld voor het Duitse theater zijn.² In 1767 kreeg Lessing een aanstelling als vaste 'criticus' bij het Hamburg National Theater, het eerste Duitse structureel gesubsidieerde repertoiregezelschap. Daar was hij verantwoordelijk voor het selecteren van repertoire, advisering bij de opvoering ervan, het vertalen van Franse en Engelse stukken en het schrijven van kritieken naar aanleiding van door het gezelschap opgevoerde toneelstukken. De kritieken werden gebundeld in *Hamburg Dramaturgy*. En hoewel het Hamburg National Theater zelf na twee jaar alweer opgeheven werd, drukte Lessing met zijn *Briefe die neueste Literatur betreffend* en zijn *Hamburg Dramaturgy* een blijvende stempel op de Duitse theatergeschiedenis.

Lessing is echter niet alleen de eerste dramaturg in de moderne zin van het woord, hij is ook de eerste die kritisch kijkt naar zijn eigen theater en de rol en functie daarvan in de maatschappij. Daarmee legt hij de basis voor een nieuwe manier van theatermaken, die navolging vindt bij theatermakers als Brecht, Brahm en Ibsen; allen schrijvers en regisseurs die er in hun werk voor kiezen zich bewust te verhouden tot de maatschappij van hun tijd.³

Vanaf het eind van de negentiende, begin twintigste eeuw verwerft 'de dramaturg' langzamerhand een eigen plek in het theater en zijn of haar taken worden steeds duidelijker afgebakend. Op de eerste plaats moet een dramaturg stukken selecteren en voorbereiden voor eventuele opvoering: het schrijven van een concept; het bestuderen van de schrijver, de inhoud, de stijl en de interpretatiemogelijkheden van de tekst, gekoppeld aan de historische, theatrale en intellectuele achtergrond. De dramaturg is verantwoordelijk voor het

² Holland, P., M. Patterson, 'Eighteenth-Century Theatre'. In: J.R. Brown e.a., *The Oxford Illustrated History of Theatre*. (Oxford University Press 1995), pp. 290-291

³ Cardullo, B., *Enter dramaturg's*. In: B. Cardullo e.a., *What is dramaturgy?* (American University Studies 1995), pp.6-8

‘bewaken’ van die tekst door een compromis te vinden tussen de visie van de schrijver en de regisseur. Tevens begeleidt de dramaturg de regisseurs en acteurs tijdens het maken van de voorstelling en is hij of zij verantwoordelijk voor het educatieve gedeelte: de voorbereiding van het publiek op dat wat komen gaat.⁴

De taken van een dramaturg zijn gekoppeld aan de tekst, vanwege het feit dat het theater gemaakt wordt met tekst als basis. Deze invalshoek verandert echter met de opkomst van het postdramatisch theater in de jaren zestig van de twintigste eeuw, met als belangrijkste periode 1970 tot 1990.

In het postdramatisch theater wordt ‘het drama’, zoals door Aristoteles gedefinieerd als een kunstzinnig geconstrueerd en gecomponeerd handelingsverloop, verworpen. Het gaat niet meer om het logisch vertellen van een verhaal, niet meer om de logische opeenvolging van gebeurtenissen, niet meer om de handeling, maar om toestanden en ervaringen. Er gebeurt van alles tegelijkertijd: verschillende theatrale elementen (in vaktermen: ‘tekensystemen’) worden op hetzelfde moment gebruikt, verschillende zintuigen worden op hetzelfde moment aangesproken, er wordt geput uit andere kunst disciplines zoals beeldende kunst, dans en film en de toeschouwer moet in deze overvloed aan indrukken zélf zijn of haar weg zien te vinden.⁵ Tekst wordt in het postdramatisch theater een element als alle andere en de manier waarop de tekst wordt voorgedragen is vaak interessanter en belangrijker dan wát er precies wordt gezegd.⁶

Deze nieuwe manier van theatermaken vraagt om een ‘nieuwe dramaturgie’: een nieuwe dramaturgie die “vertrekt vanuit de

⁴ Ibidem, pp.3-11

⁵ Lehmann, H-T., *Postdramatisches Theater*. (Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999), pp.113-138

⁶ Ibidem, pp.261-264

keuze voor een procesmatige werkwijze; de betekenis, de intenties, de vorm én de inhoud van een voorstelling ontstaan tijdens het werkproces, waarbij niet zelden ook de acteurs een grote inbreng hebben door het materiaal [tekst, beeld, klank, beweging] dat zij tijdens de repetities aandragen”, zo schrijft dramaturg Marianne van Kerkhoven in de publicatie *Over dramaturgie*, die verscheen naar aanleiding van een symposium in 1993, met als onderwerp het zoeken naar een nieuwe terminologie voor een nieuwe dramaturgie van het ‘nieuwe theater’.⁷

In het nieuwe theater vindt een zoektocht plaats naar ‘een mogelijk begrijpen’ van de wereld en het leven. De dramaturgie van het nieuwe theater “is (het zoeken naar) een voorlopige, mogelijke ordening die de kunstenaar oplegt aan die elementen die hij samenplukt uit een voor hem chaotische werkelijkheid”.⁸ Deze veranderde houding van het theater ten opzichte van de wereld en het leven, vraagt tevens om een dramaturgie van het publiek – de toeschouwer vormt zijn of haar eigen voorstelling uit de overdaad aan indrukken en dat vraagt een andere, nieuwe manier van kijken – en een dramaturgie van de context waarin de voorstelling plaatsvindt. “Als de werkelijkheid een onontwarbaar kluwen geworden is, (...) dan is een overzicht en een toeschouwerplek van waaruit dit overzicht mogelijk is, niet meer te realiseren, dan kan je beter je toeschouwers als het ware in de voorstelling plaatsen en hen vragen het podiumgebeuren te lezen als een hologram: het geheel trachten benaderen doorheen het ervaren van het aangeboden fragment.”⁹

⁷ Van Kerkhoven, M., *Over dramaturgie*. In: Kaaitheater e.a., *Over dramaturgie*. (Brussel januari 1994), p.19

⁸ Ibidem, p.21

⁹ Idem, p.23

Het takenpakket van de dramaturg verbreedt zich van louter (nadenken over) tekst, naar (nadenken over) alle gebieden die zich in de voorstelling aandienen: naast tekst ook het gebruik van ruimte, tijd, lichaam en nieuwe media, alsmede de ervaringen van het publiek en de ervaringen van de makers zelf.

Wat is dramaturgie?

Op basis van de resultaten van recent onderzoek onder zestien dramaturgen uit Nederland en Vlaanderen – zeven mannen, negen vrouwen – is een beeld gevormd van wat dramaturgie tegenwoordig in praktijk inhoudt.¹⁰ Hoe ziet het werkterrein van de dramaturg eruit en bij welke theatervormen voelt hij of zij zich het meest thuis? Welke werkzaamheden voert de dramaturg uit? Wordt de theoretische bagage die tijdens de studie is opgedaan in praktijk ook daadwerkelijk toegepast? En is de aanwezigheid van een dramaturg onmisbaar?

Het werkterrein van een dramaturg is zeer breed: vijf van de zestien dramaturgen zijn vast aan een gezelschap verbonden, vijf werken freelance en de zes overige dramaturgen werken vast én freelance. Naast hun betrekking als theaterdramaturg, zijn ze werkzaam als docent aan diverse kunstvakopleidingen, als schrijver of vertaler, als programmeur, artistiek leider, consultant, regisseur en / of commissielid van één van de kunstfondsen. De dramaturgen hebben de meeste ervaring en werken ook het liefst met tekst, al dan niet naast opera, dans, muziek of mime, want “tekst heeft mijn grote liefde” [Ellen Walraven] en “daar gaat mijn bloed het snelst van stromen”. [Dennis Molendijk] Alleen

¹⁰ Er zijn in totaal veertig dramaturgen aangeschreven, waarvan er zestien hebben gereageerd. Het onderzoek kan dus niet als representatief worden beschouwd, maar de resultaten en uitspraken geven een beeld van wat dramaturgie in praktijk in kan houden. Aan het onderzoek hebben meegewerkt: Carel Alphenaar, Maaike Bleeker, Janine Brogt, Cecile Brommer, Pol Eggermont, Noël Fischer, Sophie Kassies, Rob Klinkenberg, Dennis Molendijk, Rob Scholten, Berthe Spoelstra, Claire Swyzen, Watze Tiesema, Ronald Venrooy, Ellen Walraven en Judith Wendel.

Rob Klinkenberg en Ronald Venrooy hebben geen voorkeur voor een bepaalde theatervorm. Maaike Bleeker en Sophie Kassies gaat het op de eerste plaats om de mensen met wie ze werken en niet om het genre waarin.

Werkzaamheden

De werkzaamheden die dramaturgen uitvoeren in de praktijk van het theater zijn afhankelijk van het stadium waarin de ontwikkeling van de voorstelling zich bevindt: voorbereiding, repetities of na de première. Tijdens de voorbereiding van een voorstelling houdt een dramaturg zich vooral bezig met het verzamelen, kiezen, lezen en analyseren van en praten over tekst en materiaal. “Je voert veel voorbereidende gesprekken met de regisseur over de tekst, het concept, de stijl van de voorstelling en het aantrekken van de medewerkers. Je bevraagt de regisseur op zijn of haar doelen, motieven en fascinaties.” [Judith Wendel] De dramaturg als “sparringpartner” [Ronald Venrooy], als “klankbord voor schrijver en regisseur” [Rob Scholten], om samen tot de basis, het uitgangspunt van de voorstelling te komen.

Deze basis wordt in veel gevallen vastgelegd in het dramaturgisch concept. In dat concept worden de vragen die het verzamelde materiaal oproept zo goed mogelijk beantwoord. “Simpel gezegd: ik ontwikkel draaiboeken, waarin je alle middelen betreft die je wilt gebruiken om te vertellen wat je wilt vertellen. Een draaiboek vooraf is: definiëren van de fundamenteen waar je mee gaat werken, omschrijven wat je vragen zijn, liefst zo concreet mogelijk, en dan je huiswerk goed doen: de juiste opdrachten voor spelers, vormgevers en andere medemakers.” [Pol Eggermont]

Zijn de repetities eenmaal begonnen, dan breiden de taken van de dramaturg zich uit. Hij of zij analyseert, reageert en reflecteert als ‘eerste toeschouwer’ op dat wat er tijdens de repetities ontstaat, bewaakt de tekst of het concept, adviseert, bevraagt,

stimuleert en inspireert. De dramaturg voert gesprekken over het decor, het licht en de kostuums, deelt aandacht uit waar nodig, fungeert als 'praatpaal' voor de regisseur, helpt bij het 'monteren' van de voorstelling en schrijft de tekst voor het programmaboekje. "Ik help de voorstelling tot stand te brengen. De ene keer door me intensief 'te bemoeien' met de voorstelling, de andere keer door me er niet mee te bemoeien, maar bijvoorbeeld op het juiste moment een goede maaltijd te koken." [Dennis Molendijk]

Het concept dat tijdens de voorbereiding is ontwikkeld, kan in de repetities een grote rol spelen, hoewel vier dramaturgen stellen dat het bij het maken van theater in eerste instantie om de intuïtie gaat. "Het maken van een voorstelling is geen wetenschappelijk proces. Je gebruikt je hersens in reactie op wat je uit lol, liefde, zin, passie, balorigheid met elkaar laat ontstaan. Dus eerst doen, dan denken." [Rob Klinkenberg] Voor vijf dramaturgen is het concept daarentegen juist een ijkpunt, een basis waar je gedurende het maakproces op terug kunt vallen, maar dat tijdens dat proces meegroeit, wordt aangepast, wordt bijgesteld. "Daarmee laat je je eigen geest en de geest van de acteurs en andere medewerkers vollopen. Als je, in de loop van het proces het spoor bijster raakt, ga je ernaar terug. Het is een toetssteen van keuzes." [Sophie Kassies]

Na de première van de voorstelling gaat de dramaturg in de meeste gevallen nog regelmatig kijken, al dan niet gekoppeld aan het geven van een inleiding of het leiden van een nagesprek. Op basis van wat hij of zij ziet, geeft de dramaturg feedback aan de acteurs en de regisseur, om de kwaliteit te bewaken en het 'glijden' van de voorstelling te voorkomen. [Rob Klinkenberg] Daarnaast is de dramaturg er voor de *moral support* van de acteurs en het lezen van en reflecteren op de reacties die naar aanleiding van de voorstelling verschijnen.

Theorie of praktijk?

Wordt de theoretische bagage die tijdens de studie is opgedaan in praktijk ook daadwerkelijk gebruikt? Zes dramaturgen vinden dat er bij het maken van een voorstelling alleen praktijk is. "Theorie is achtergrond waar je in de praktijk niet veel aan hebt." [Noël Fischer] "Mijn bagage is meer een cultureel, maatschappelijk, historische, dan een theatertheoretische. Het zwaartepunt ligt voor mij op het maakproces en de reflectie die binnen het maakproces noodzakelijk en nuttig is." [Janine Brogt] Ronald Venrooy stelt dat het bij het maken van theater voor hem om de theorie gaat, maar licht dit verder niet toe. Dennis Molendijk gaat het om "of iets *werkt*, niet of iets *klopt*." Voor de overige acht dramaturgen is dramaturgie 'het bemiddelen tussen theorie en praktijk'. Enerzijds proberen zij linken te leggen tussen theoretische, filosofische ideeën en praktische theatrale vormen en handelingen. Anderzijds theoretiseren zij over praktische verschijnselen. "Theorie en praktijk komen samen in daden van reflectie: reflectie over de praktijk van theater als inspiratie voor creatie." [Maaïke Bleeker] Voor enkele dramaturgen ligt het zwaartepunt bij de praktijk, bij anderen ligt de nadruk op de theorie. Of, zoals Claire Swyzen verwoordt: "In een soort theorie die vanuit de praktijk komt. Theorie in de zin van: vanuit het concrete het abstracte proberen formuleren. Ik produceer de verhalen rond de verhalen die we brengen." Ook Josette Féral maakt een dergelijk onderscheid in het artikel *Voor een theorie van de wazige verzamelingen* (1994): ze scheidt analytische theorieën van praktische theorieën. Analytische theorieën zijn kennis; theater beter leren begrijpen, terwijl praktische theorieën gaan over *know-how*; theater beter leren doen. Inmiddels lijken de "theoriepraktische of praktijktheoretische zones" in ieder geval deels samen te vallen.

¹¹

¹¹ Féral, J., *Voor een theorie van de wazige verzamelingen. Een tekst van Josette Féral*. In: Kaaithheater e.a., *Over dramaturgie*. (Brussel januari 1994), pp.71-75

Onmisbaar?

Wat betreft de onmisbaarheid van de dramaturg, stellen slechts vijf van de zestien ondervraagde dramaturgen dat niemand onmisbaar is. De rest geeft op heldere wijze aan dat het wel degelijk een meerwaarde heeft om met een dramaturg te werken. Onmisbare kwaliteiten voor een dramaturg zijn: de scherpe en kritische blik, het probleemoplossend vermogen, helder kunnen reflecteren en formuleren en het bieden van mentale steun. Belangrijk daarbij is de afstand die de dramaturg van het werk kan nemen. “Ik ben de enige in het hele productieproces die alle *ins* en *outs* van het proces kent, de ideeën erachter, en toch niet direct dagelijks met de voorstelling aan het werk is. Dat schept een soort betrokken afstand die zeer nuttig is. Het verschaft de regisseur een mogelijkheid tot reflectie op zijn eigen werk.” [Watze Tiesema] De dramaturg als “geweten van de voorstelling” [Janine Brogt], de “kritische beschouwer” [Judith Wendel] en de “*active mirror* die terugspiegelt wat er gebeurt en daarover meedenkt vanuit grote betrokkenheid, maar ook vanuit een fundamenteel andere achtergrond en soort van betrokkenheid dan een regisseur of choreograaf”. [Maaïke Bleeker] Daarnaast is de dramaturg bij uitstek geschikt om te kunnen verwoorden wat makers drijft; “ze kunnen de *spokesmen* van het theater zijn, de ‘explicitoren’ naar het publiek en de subsidiënt”. [Judith Wendel]

De dramaturg in Nederland en Vlaanderen is dus zeer veelzijdig – hoewel over het algemeen op tekst gericht. Hij of zij werkt niet alleen in het theater, maar staat tevens voor de klas, schrijft voor vakgenoten of neemt zitting in adviescommissies van kunstfondsen. De theoretische kennis die is verworven tijdens de voorafgaande studie vormt de basis voor de werkzaamheden van de dramaturg, maar de daadwerkelijke ervaring wordt in de praktijk opgedaan. De dramaturg is namelijk intensief betrokken bij alle facetten van het productieproces. Hij of zij staat er

daarentegen niet letterlijk middenin en kan door deze ‘betrokken afstand’ veel voor zijn of haar collega’s betekenen. Wel geven vrijwel alle dramaturgen aan dat het af en toe lastig is het ‘nut van de dramaturgie’ zichtbaar te maken. Het conflict dat zich afspeelde rondom de herindeling van de CAO is hiervan een kenmerkend voorbeeld.

Tot zover de huidige generatie dramaturgen, werkzaam bij de huidige gezelschappen, in samenwerking met de huidige makers, binnen de huidige beleidskaders. Hoe ziet nu de toekomst eruit en welke rol denk ik daar zelf als dramaturg in te kunnen vervullen?

Wat zou dramaturgie moeten zijn?

In mijn visie moeten dramaturgen zich in de toekomst bezig blijven houden met theater maken, maar vooral ook met het mogelijk maken van kunst in het algemeen. Dramaturgen zouden – meer dan nu het geval is – de taak op zich moeten nemen om de theaterwereld levend en alert te houden, om discussies aan te zwengelen, om naar publiek, financiers en elkaar uit te dragen waarom theater en kunst in het algemeen, MOET.

Aan de vooravond van de subsidieverdeling voor het nieuwe Kunstenplan 2005-2008, leek namelijk (opnieuw) een discussie te ontstaan over de legitimiteit van cultuursubsidiëring door de overheid. Minister De Geus van Sociale Zaken en Werkgelegenheid (CDA) stelde in een interview, in Volkskrant Magazine van 17 januari 2004, dat er verder zou kunnen worden bezuinigd op subsidies voor cultuur.¹² “Kunst is altijd afhankelijk geweest van weldoeners. Eerst de kerk, daarna rijke mensen en

¹² De Boer, E., *Interview Aart Jan de Geus. 'Ik heb graag een vrije rol'*. In: Volkskrant Magazine (Amsterdam, 17 januari 2004), pp.10-14

toen de overheid. Dat moeten anderen, bij voorbeeld bedrijven, nu maar weer overnemen.”¹³

De Geus reageerde hiermee op het rapport *Profijt van de Overheid*, waarin het Sociaal Cultureel Planbureau (SCP) concludeerde dat met het huidige kabinet Balkenende II, rijke mensen het best af zijn. En hoewel zijn uitspraken door een woordvoerster van het ministerie van Sociale Zaken werden afgedaan als losse opmerkingen en een puur emotionele reactie op hoe het budgetmatig ook anders zou kunnen, waren ze nog geen week later terug te lezen in een artikel in de Volkskrant over ‘de houdbaarheid en rechtvaardigheid van collectieve regelingen’ op het gebied van kunst en cultuur.¹⁴

In dat artikel werd uitgebreider ingegaan op het onderzoek van het SCP. Uit de resultaten van het onderzoek blijkt onder meer dat nog steeds vooral de hogere inkomens profiteren van de overheidssubsidies aan musea en traditionele podiumkunsten. “Bij de podiumkunsten ontvangen de hoogste 20 procent inkomens meer dan 40 procent van de subsidies.”¹⁵ De subsidies lijken hun oorspronkelijke doel – het cultureel vermogen zichtbaar maken voor een breed en ook lager opgeleid publiek – dus niet te realiseren. En dan rijst (opnieuw) de vraag: waarom moet de overheid kunst en cultuur nog subsidiëren?

Naar mijn mening op de eerste plaats omdat het ervaren van kunst een wezenlijke verdieping en verbreding van je horizon kan betekenen. Kennismaken met andere vormen, culturen en denkwijzen dan de bekende, kan bijdragen aan de ontwikkeling van de mens. Daarnaast kan kunst een tegenwicht bieden aan

¹³ Ibidem, p.14

¹⁴ Dekker W. en Y. Zonderop, *Iedereen een strippenkaart voor kunst. Hoogste inkomens profiteren al jaren het meest van de overheidsuitgaven aan cultuur*. In: de Volkskrant (Amsterdam, 23 januari 2004), p.7

¹⁴ Ibidem

de snelheid en overdaad aan informatie waarmee de mens in de huidige maatschappij wordt overspoeld. Kunst, en naar mijn mening vooral theater, kan een mogelijkheid bieden om die snelheid en overdaad een plaats te geven, een manier helpen vinden om je daartoe te verhouden. En tenslotte is subsidie gewoon een noodzaak: om het artistieke experiment mogelijk te blijven maken, en te blijven proberen om kunst toegankelijk te maken voor iedereen. Kunstsubsidies moeten mijns inziens zo onafhankelijk mogelijk van persoonlijke voorkeuren worden verdeeld. Het bedrijfsleven is ongeschikt om in zijn geheel de rol van de overheid in de kunstsubsidies over te nemen, omdat geld eerst moet worden ‘geobjectiveerd’ voordat het wordt besteedt.

Staatssecretaris van cultuur en media, Medy van der Laan, hoeft niet van de noodzaak van cultuursubsidiëring door de overheid te worden overtuigd. Ze schreef in haar Beleidsbrief Cultuur 2004-2007: “De kracht van cultuur schuilt in zijn innovatief en creatief vermogen, in het vormgeven van het ‘aanzien’ van ons land, in zijn samenbindend vermogen, in de verworvenheden van ons verleden, maar ook in de andere manieren van kijken, in het ter discussie stellen van waarin we ons zeker waanden, en in het steeds opnieuw ijken van waarden.”¹⁶ Minister De Geus is daarentegen nog niet overtuigd en met hem hoogstwaarschijnlijk vele anderen. En daar ligt een belangrijke taak voor de dramaturg.

Dramaturgen moeten, zoals Judith Wendel al zei, de *spokesmen* van het theater zijn. Zij zouden moeten uitdragen wat het theater betekent en kan betekenen, oftewel waarom theater een vaste plek verdient in de maatschappij. Zij moeten overtuigen en ervoor zorgen dat het theater die vaste plek ook opeist. Zij moeten zich verantwoordelijk voelen voor – de positie van – het

¹⁶ Van der Laan, M., *Meer dan de som. Beleidsbrief Cultuur 2004-2007*. (Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, Den Haag 3 november 2003), p.2

theater nu. Want dat is waar het aan lijkt te ontbreken; dat verantwoordelijkheidsgevoel, het willen aangaan van de discussie over de plaats die het theater op dit moment inneemt in de maatschappij en de plaats die het in zou moeten nemen.

Staatssecretaris Van der Laan pleit in haar beleidsbrief voor het vergroten van het cultureel bewustzijn van de samenleving. De dramaturgen zouden zich dit persoonlijk aan moeten trekken en het op zich moeten nemen de samenleving bewust te maken en te overtuigen van de (meer)waarde van theater.

Het theater, en de kunsten in het algemeen, worden op dit moment tenslotte weinig in de samenleving gehoord; de kunsten lijken nog maar weinig los te maken. Voormalig staatssecretaris van cultuur, Rick van der Ploeg, stelt dat de sector de discussie deels aan zichzelf te wijten heeft. "Het valt mij op dat het debat in de kunstwereld nu helemaal is stilgevallen. Dan ontstaat vanzelf ruimte voor opmerkingen als van De Geus. (...) De sector moet zich dit aantrekken. Als ze zich niet duidelijker richten op de vraag van het publiek, verliezen ze draagvlak en relevantie. Dan gaan mensen hun eigen feestje bouwen. Dat geldt voor lageropgeleiden en ook voor het niet-blanke publiek."¹⁷

Artikelen als *Theater: je moet erbij geweest zijn* van dramaturg Cecile Brommer, zijn een noodzaak om onder de aandacht te brengen dat er de afgelopen jaren wel degelijk veel veranderd is in het theater en dat er "is gebroken met de tendens dat veel theatermakers isoleerden in de maatschappij en de kunstwereld. Het theater opende zijn deuren naar vele kanten." Er werden en worden samenwerkingsverbanden aangegaan met andere kunst disciplines als beeldende kunst, dans en video; "populaire vormen van vermaak als musical, cabaret, popmuziek en 'dance'

¹⁷ Dekker W. en Y. Zonderop, *Iedereen een strippenkaart voor kunst. Hoogste inkomens profiteren al jaren het meest van de overheidsuitgaven aan cultuur*. In: de Volkskrant (Amsterdam, 23 januari 2004), p.7

zijn inmiddels niet meer taboe in de theaterpraktijk". Er worden inleidingen en nagesprekken bij voorstellingen gehouden om de bedoelingen van de makers te verduidelijken en zo het theater toegankelijker te maken. Brommer stelt dat dit een verdienste is van de theatermakers zelf. "Ze zijn na jaren van experiment en reflectie op de kunstvorm van hun 'elitaire' top afgedaald."¹⁸ Brommer bekijkt de situatie vanuit een andere, praktische invalshoek en wijst er op doordachte manier op wat het theater allemaal wél heeft bereikt de afgelopen jaren. Of ik het helemaal met haar eens ben is een tweede, maar daar kom ik later op terug.

Persoonlijk statement

Als – toekomstig – dramaturg zie ik het dan ook in de eerste plaats als mijn taak om de ideeën en gedachten van de makers waar ik mee werk over (hun) theater, voor iedereen helder te krijgen en uit te dragen. Het moet niet alleen voor de makers zelf duidelijk zijn waarom een bepaalde voorstelling wordt gemaakt en welk verhaal daarmee wordt verteld. Dat moet ook duidelijk zijn voor de mensen in de maatschappij waarbinnen die voorstelling wordt gemaakt. Ik ben altijd al van mening geweest dat het idee achter een kunstwerk een grote toevoegende waarde kan hebben voor het begrip en de waardering ervan. Het feit dat het publiek dat idee wordt meegegeven, betekent niet dat de maker het voor dom houdt; het betekent dat de toeschouwer serieus wordt genomen door een ingang op het theater te bieden en door hem of haar te laten delen in dat wat de maker te zeggen heeft. "Door de erkenning van zijn behoefte aan publiek, geeft de theatermaker toeschouwers die op zoek zijn naar gezamenlijke beleving, bestaansrecht. (...) Hier krijgt het publiek

¹⁸ Brommer, C., *Theater: je moet erbij geweest zijn*. (onbewerkte versie, november 2003)

de kans om de ontwikkelingen bij te benen en kennis te maken met de hedendaagse theaterconventies.”¹⁹

Dit sluit aan bij de gedachte dat het maken van theater een collectieve gebeurtenis is: “bij vrijwel alles in theater is er sprake van collectieve verantwoordelijkheid.” [Rob Klinkenberg] “Het is een samenspraak van mensen.” [Berthe Spoelstra] In mijn ogen hoort het publiek daar ook bij, omdat de toeschouwers de voorstelling uiteindelijk ieder voor zich ‘af’ maken.

In het verlengde hiervan kan ik me vinden in de visie van Maaike Bleeker en Sophie Kassies, die het meer gaat om de mensen met wie ze werken, dan het genre waarin. Omdat theater wordt gemaakt in een gezamenlijk proces en omdat theater ontstaat vanuit een persoonlijke, innerlijke drang van de makers, wil ik werken met mensen waar ik mij artistiek en persoonlijk mee verbonden voel.

Twijfels over mijn toekomst als dramaturg heb ik uiteraard ook. Sinds de start van de *Master* dramaturgie [een afstudeerrichting aan de faculteit Theaterwetenschap, red.] ben ik continu bezig met het nadenken over en formuleren van mijn mening. Niet dat ik voorheen geen mening had, maar ik ben er nu veel bewuster mee bezig, vanuit het gevoel overal een mening over te moeten hebben, vanuit de vrees na de voorstelling niet te weten wat te zeggen. Maar soms moet je er een nacht over slapen of er even rustig over nadenken wat het nou precies was dat je zo aansprak of juist zo vreselijk vond in de voorstelling, waar het niet lekker liep en waardoor dat kwam. Dat benauwt me zo nu en dan echter wel; het gevoel *anytime anywhere* iets van te moeten vinden. “Vaak denk ik ergens halverwege zo’n doorloop: oh god, ik vind niks en straks moet ik iets heel slims zeggen. Omdat er natuurlijk ook van je verwacht wordt dat je een aantal dingen zegt. Ik heb echt moeten leren om te durven zeggen: jongens, ik

weet het niet, er zijn een paar dingen waar ik even over na moet denken.” [Berthe Spoelstra]

En hoewel Cecile Brommer in haar artikel *Theater: je moet er geweest zijn* stelt dat de theatermakers hun ivoren toren hebben verlaten om het (grote) publiek op te zoeken, zie ik dat – behalve in het jeugd- en jongerentheater – nauwelijks of in ieder geval niet vaak genoeg. Bij het bezoeken van theater blijf ik het gevoel houden deel uit te maken van de ‘kunstelite’. Enerzijds moet ik toegeven dat het mij een prettig gevoel geeft me te kunnen onderscheiden van de massa door theaterbezoek. Maar ik vind dat niet anders dan de keuze voor welke sociale ‘subgroep’ – gekenmerkt door kleding, muziekstijl of bijvoorbeeld haardracht – dan ook. Anderzijds vind ik het publiek vaak echt te elitair: mensen die bij voorbaat alles heel kunstzinnig vinden, ook al wordt er drie uur lang *‘My vagina is empty’* geschreeuwd (zoals het geval was bij *Inanna* van ZT Hollandia / Veenstudio. Voor die mensen wil ik geen theater maken! Ik wil betrokken zijn bij het maken van theater voor een eerlijk publiek, een publiek dat oprecht geraakt is of oprecht geïrriteerd de zaal uitloopt, een publiek dat alleen gaat staan bij het applaus omdat het naar hun mening écht een goede voorstelling was en niet omdat iedereen tegenwoordig na een voorstelling staand applaudisseert.

Ik zie het als mijn missie als dramaturg om betrokken te zijn bij het maken van oprecht theater dat een tegenwicht kan bieden aan de snelheid en overdaad van de huidige maatschappij; niet pretentieuze artistiek, maar ‘toegankelijk’ voor iedereen; waar de verschillende makers zich collectief bij betrokken en verantwoordelijk voor voelen, en waar mijn bijdrage kan motiveren, inspireren en helderheid kan scheppen. En ik zie het als mijn taak te blijven verwoorden waarom dat alles ‘nut’ heeft.

¹⁹ Brommer, C., *Theater: je moet erbij geweest zijn*. (onbewerkte versie, november 2003)

Annemarie Wenzel volgt de Masteropleiding dramaturgie aan de Universiteit van Amsterdam. Eerder studeerde ze Kunst en kunstbeleid aan de Universiteit van Groningen. Ze werkt onder meer bij TheaterMaker. Dit artikel werd in januari 2004 gepubliceerd op <http://ltd.library.uu.nl>. Speciaal voor Theater Schrift Lucifer maakte Annemarie Wenzel een bewerking.