

Dramaturgie van de Viewpoints

Een onderzoek naar de mogelijke rol van een dramaturg binnen een artistiek proces waarin gebruik wordt gemaakt van Viewpoints



(Viewpointtraining SITI Company – 2003)



Universiteit Utrecht - Geesteswetenschappen
Scriptie MA Theatre Studies

Naam: Alinde Hoeksma
Studentnr: 3000486
Datum: 15-07-2010

Specialisatie: Dramaturgie
Eerste lezer: Dr. Eugene van Erven
Tweede lezer: Dr. Sigrid Merx

[...] Viewpoints don't replicate, they áre.¹

(Mary Overlie)

¹ Mary Overlie, in: Ellen Orenstein, "Mary Overlie" *American Theatre* Vol. 25 Issue 1 (2008): 47 + 126-127, 47.

Met dank aan...

Hans Lein, voor het feit dat hij mij in contact heeft gebracht met de Viewpoints en me onder zijn vleugels heeft genomen binnen een stage waar ik een eerste kennismaking met de methode had.

Hildegard Draaijer, Jan van Opstal, Madeleen Bloemendaal, Arjan Gebraad, Jef van Gestel, Nicole Vervloed en wederom Hans Lein voor hun tijd en inspirerende woorden in de interviews die ik bij hen mocht afnemen.

Eugene van Erven, voor zijn begeleiding van deze scriptie.

En tot slot Bart Dieho, voor zijn aanvullende advies.

Inhoudsopgave

1. Inleiding	5
2. De Viewpointmethode en haar wortels	7
3. Viewpoints in Nederland	15
4. Inbedding van de Viewpoints	18
4.1 Viewpoints: Een methode, geen stijl	18
4.2 Het revolutionaire karakter van de Viewpoints	20
4.3 Een eenzijdig discours	23
5. De Viewpointdramaturg	27
5.1 Een trechter met twee uiteindes	27
5.2 Het dramaturgisch concept	29
5.3 De Viewpointtraining	30
5.4 De Viewpointimprovisaties	31
5.5 Compositie	34
6. Conclusie	38
7. Literatuurlijst	40
8. Bijlage: interviews	43

1. Inleiding

“Viewpoints is onmisbaar in de bagage van de hedendaagse theatermaker”, zo kopt website Theatermeesters in een reclametekst voor een Viewpoints Masterclass.² Het is een opvallende doch treffende quote. Opvallend omdat de Viewpoints slechts enkele tientallen jaren oud zijn en nu al als onmisbaar worden bestempeld. Treffend omdat steeds meer theatermakers zich door de methode laten inspireren, niet enkel in de Verenigde Staten waar de Viewpoints hun oorsprong vinden, maar ook in Nederland, waar de techniek inmiddels is geïntegreerd in diverse lesprogramma’s voor theaterstudenten. Letterlijk betekenen de Viewpoints *gezichtspunten*. “Gezichtspunten van waaruit een theatrale situatie geanalyseerd kan worden en dus ook opgebouwd en getraind”, aldus Annette Embrechts.³ Waar de Viewpoints voornamelijk worden gebruikt als een fysieke acteurstraining, worden ze tevens ingezet als techniek om nieuw werk te genereren.⁴

De Viewpoints worden wel de eerste relevante theatertechniek genoemd sinds de methode van Stanislavski. De ‘uitvinders’ van de Viewpoints verzetten zich tegen de vastgeroeste interpretatie van deze methode, die realistische effecten in hun ogen tracht te codificeren. De Viewpointtechniek gaat ervan uit dat men pas realisme na kan streven, wanneer deze dynamisch is. Via Viewpoints wordt dan ook niet gestreefd naar een realistische representatie van gedrag, maar wordt getracht natuurlijk, instinctief gedrag te creëren op het podium zelf.⁵ De benadering is inmiddels uitgegroeid tot wat Joan Herrington omschrijft als “a training tool, a staging tool, an ‘everything’ tool”, die over heel de wereld door acteurs, dansers, theatermakers en choreografen dankbaar wordt ingezet.⁶

Schrijven over Viewpoints is niet geheel onproblematisch. Hoewel de Viewpoints een vastomlijnd systeem vormen, is de toepassing ervan niet altijd eenduidig te noemen. De één ziet Viewpoints enkel als taal, de ander beschouwt het als een inspirerende training en weer een ander heeft Viewpoints geïntegreerd tot een volledige werkmethode. De uitvinders van de Viewpoints trachten te voorkomen dat de methodiek een trend wordt, die van de een op de ander wordt doorgegeven en daarmee haar oorsprong verliest. In dit onderzoek poog ik dicht bij de bron van de Viewpoints te blijven, maar stel ik tevens vast dat de techniek door enkele makers gehanteerd wordt op een manier die verder van deze bron af is komen te staan. Vanuit een kritisch oogpunt zal ik proberen de techniek en haar verschillende toepassingen te beschrijven. Met mijn onderzoek hoop ik

² Website Theatermeesters . “Workshop Viewpoints” <http://www.theatermeesters.nl>

³ Annette Embrechts, *Over-spel in dans* (Tilburg: Kunstbalie, 2010), 29.

⁴ In literatuur over de methode wordt met zowel meervoud als enkelvoud naar de Viewpoints verwezen. In deze thesis zal ik de meervoudsvorm aanhouden; er zullen echter enkele citaten aangehaald worden waarin de enkelvoudige vorm wordt gebruikt.

⁵ Joan Herrington, “Directing with the Viewpoints” *Theatre Topics* 10.2 (2000): 155-168, 159-160.

⁶ *Ibidem*, 155.

bij te dragen aan het discours over deze relatief nieuwe methodiek. Hoewel in Amerika steeds meer boeken en artikelen over de Viewpoints opduiken, is het onderwerp in Nederland nog betrekkelijk nieuw. Door perspectieven van diverse Nederlandse theatermakers in mijn onderzoek op te nemen, tracht ik naast een inkijk in de oorsprong en inbedding van de Viewpoints een beeld te schetsen van het gebruik van de techniek in Nederland.

In dit onderzoek wil ik echter verder gaan dan enkel het omschrijven van en reflecteren op de Viewpoints. Nu de methode als onmisbaar wordt bestempeld en in steeds meer hoeken begint op te duiken, valt het op dat er zelden gesproken wordt over de rol van een dramaturg in een artistiek proces waarin Viewpoints worden gebruikt. Hoewel er door Viewpointaanhangers wel dikwijls met een dramaturg wordt gewerkt, is de specifieke rol van een dramaturg met betrekking tot de Viewpoints nog nergens toegelicht. Zoals zal blijken in dit onderzoek, vragen de Viewpoints om een open proces waarin men gemakkelijk zou kunnen verdwalen. Voor de toekomst van de Viewpoints lijkt het me daarom zinvol na te denken over de mogelijke, specifieke bijdrage van een (productie)dramaturg in dat wat ik een *Viewpointproces* zou willen noemen. Omdat er nog geen literatuur bestaat over de rol van dramaturgie binnen de Viewpoints, zal dit gedeelte van mijn tekst de vorm aannemen van een visionair essay. Vanuit diverse literatuur over de Viewpointmethode, alsmede interviews die ik hield met Nederlandse theatermakers én eigen inzichten, beschrijf ik hoe de functie van – wat ik zal noemen – een *Viewpointdramaturg* er in mijn ogen uit zou kunnen zien.

Met mijn ideeën over de mogelijke rol van een zogenaamde Viewpointdramaturg, hoop ik een bijdrage te leveren aan hedendaagse pogingen om het vak van de theaterdramaturg in kaart te brengen. Traditioneel wordt de dramaturg beschouwd als de bewaker van een dramaturgisch concept. Dit concept omvat doorgaans het idee dat een voorstelling uit moet dragen en wordt nagestreefd als zijnde het doel van een maakproces. Met de komst van het postdramatische theater lijkt echter een nieuwe variant van dramaturgie te zijn ontstaan. Postdramatische theatermakers prefereren een artistiek proces waarin zowel vorm als betekenissen niet direct worden gefixeerd, maar tijdens het proces gestalte krijgen. De toeschouwer wordt niet langer meegezogen in een enkelvoudige boodschap, maar is vrij om zijn eigen weg door de voorstelling te zoeken. De focus verschuift daarmee van een vaststaand dramaturgisch concept naar een heel scala aan concepten. Maaïke Bleeker stelt terecht dat de praktijk van dramaturgie zich de afgelopen decennia dusdanig heeft ontwikkeld, dat het niet gegrond is ons te blijven beroepen op een oud begrip van het vak.⁷ Met het ontstaan van werkwijzen als Viewpoints is het dan ook van belang na te gaan wat dit zou kunnen betekenen voor de functie van een dramaturg. Ik hoop hier met mijn onderzoek een aanzet toe te geven.

⁷ Maaïke Bleeker, "Dramaturgy as a mode of looking" *Women & Performance #26: On Dramaturgy* (2003): 163-172.

2. De Viewpointmethode en haar wortels

In 1971 I received a phone call. Uncharacteristically I answered. I was 25 years old. I was in meditation. I found myself talking to a reviewer from a news paper in San Francisco. The woman wanted to know about my performance. What 'she said' was the idea behind my performance? My idea. I said, after trying to pull my thoughts away from the cosmos, consciousness. And that was the beginning, or almost, of the journey now known as The Viewpoints.⁸

(Mary Overlie)

Mary Overlie – een gerespecteerd choreograaf, performer en dansdocent uit de Verenigde Staten – wordt doorgaans aangewezen als de grondlegger van de Viewpoints. Vanuit een grote interesse in meditatie ontwikkelde Overlie in samenwerking met choreograaf Wendell Beavers een improvisatiemethode waarin focus en bewustzijn centraal stonden. Deze methode kende echter een gebrek aan structuur, wat Overlie deed zoeken naar een manier om haar improvisatietechnieken te kunnen organiseren en benoemen. Ze stelde in 1976 een systeem op dat bekend kwam te staan als de *Six Viewpoints*, bestaande uit de componenten *Space, Shape, Time, Emotion, Movement* en *Story*. Daar Overlie veel in Europa werkte, strekte de bekendheid van de Viewpoints zich al gauw uit tot ver buiten de grenzen van Amerika. Hoewel de theorie over de Six Viewpoints reeds uiteen is gezet op een website, werkt Overlie momenteel nog aan een boek over de techniek.⁹

De Viewpoints van Overlie

1. *Space*: Perceptueel vermogen om fysieke relaties te zien en te voelen.
2. *Shape*: Perceptueel vermogen om fysieke vormen te zien en te voelen.
3. *Time*: Perceptueel vermogen om tijdsduur en tijdsregulatie te ervaren.
4. *Emotion*: Perceptueel vermogen om *states of being* te ervaren.
5. *Movement*: Perceptueel vermogen om kinetische sensaties te identificeren en te ervaren.
6. *Story*: Perceptueel vermogen om logische systemen te zien en te begrijpen als een rangschikking van verzamelde informatie.

Overlie gaat ervan uit dat iedere theatrale ruimte is opgebouwd uit zes Viewpoints die met elkaar interacteren. Een bewustzijn van de Viewpoints verschaft performers een sterke

⁸ Website Movement Research. "Bio of The Viewpoints" <http://movementresearch.org>

⁹ Website Six Viewpoints: A deconstructive approach to theater. "Biography" <http://www.sixviewpoints.com>

podiumaanwezigheid en een flinke dosis creativiteit. Dit bewustzijn kan worden getraind middels praktische oefeningen, waarin de performers leren welke Viewpoints er zijn en hoe ze deze kunnen gebruiken en manipuleren. De oefeningen bestaan doorgaans uit simpele bewegingsopdrachten die gerelateerd zijn aan een van de Viewpoints. In deze opdrachten wordt gebruik gemaakt van handelingen die 'onnodig' zijn. Doordat het lichaam de routines niet herkent, neemt het direct een alerte houding aan. Bovendien bevrijdt het lichaam zich hiermee van vastgeroeste gewoontes, waarmee een groot scala aan theatrale mogelijkheden ontstaat.¹⁰ Beslissingen worden niet gemaakt met het hoofd, maar met het lichaam. Overlie beschrijft haar Viewpoints dan ook als perceptuele vermogens: meer dan om de materialen zelf draait het om een fysiek bewustzijn hiervan.

In de praktijk bestaan de Viewpoints niet los van elkaar: zij werken samen en beïnvloeden elkaar. Om de Viewpoints echter te leren kennen, moeten de performers zich allereerst focussen op iedere Viewpoint als een geïsoleerd element. Dit betekent niet dat het geheel uit het oog verloren wordt: "It is like taking a shirt apart at the seams as opposed to simply cutting it into arbitrary section."¹¹ Volgens Overlie is deconstructie nodig om uiteindelijk tot een goede constructie te kunnen komen. Hoe verder de performers zijn in hun training, hoe meer Viewpoints er tegelijkertijd kunnen worden geïntegreerd. Daarbij leren de acteurs "to change lenses while engaged in action".¹² Door tijdens het uitvoeren van een handeling het bewustzijn te verplaatsen van de ene naar de andere Viewpoint, zal de handeling in een nieuwe richting worden gestuurd.

In de jaren zeventig ontmoette Overlie theatermaker Anne Bogart, die net als zij werkzaam was bij de Experimental Theatre Wing van de New York University. Bogart zette zich sterk af tegen vastgeroeste Amerikaanse theatertradities en liet zich inspireren door Japanse en Chinese esthetica. Zij vond in Overlie's Six Viewpoints een inspirerende methode waarin Oosterse denkwijzen op een Westerse manier tot leven komen. "I was immediately intrigued by this logical yet ingenious way of looking at movement for the stage, and I started to investigate her ideas with actors", aldus Bogart.¹³ De Viewpointbenadering, die zich oorspronkelijk richtte op de moderne danswereld, werd door Bogart en theatermaker Tina Landau omgevormd naar een theatraal systeem. De zes Viewpoints werden uitgebreid naar negen Viewpoints, gecentreerd rondom de componenten tijd (*Tempo*, *Duration*, *Kinesthetic Response* en *Repetition*) en ruimte (*Shape*, *Gesture*, *Architecture*, *Spatial Relationship* en *Topography*). Naast deze fysieke Viewpoints wordt in de training van Bogart en Landau dikwijls geëxperimenteerd met de vocale Viewpoints *Pitch*, *Dynamic*,

¹⁰ Website Six Viewpoints. "Change of view: The Viewpoints bridge"

¹¹ Ibidem. "The SSTEMS: The Six Viewpoints"

¹² Mary Overlie, "The Six Viewpoints" in *Training of the American actor*. Red. Arthur Bartow (New York: Theatre Communications Group, 2006): 187-221, 209.

¹³ Bogart, in: Will Bond, "SITI: Why we train. A conversation between Anne Bogart and the SITI Company" in *Movement for actors*. Red. Nicole Potter (New York: Allworth Press, 2002): 243-251, 244.

Acceleration/Deceleration, Timbre en *Silence*, die de invloed van geluid in de theatrale ruimte onderzoeken.¹⁴

De Viewpoints van Bogart en Landau

1. *Tempo*: De snelheid waarmee een beweging geschiedt.
2. *Duration*: De duur van een beweging of bewegingssectie.
3. *Kinesthetic Response*: Een spontane reactie op een beweging die in de ruimte geschiedt.
4. *Repetition*: De herhaling van iets op het podium. Hierbij wordt een onderscheid gemaakt tussen interne herhaling (herhaling van een beweging van het eigen lichaam) en externe herhaling (herhaling van een vorm, gebaar of tempo buiten het eigen lichaam).
5. *Shape*: De contour van een of meerdere lichamen in de ruimte, bestaande uit lijnen, hoeken en een combinatie van die twee. De vorm kan gestationeerd zijn dan wel bewegen door de ruimte.
6. *Gesture*: Een beweging van een of meerdere delen van het lichaam. Hierbij wordt een onderscheid gemaakt tussen *behavioral gesture* (afgeleid van sociaal gedrag en gerelateerd aan sociale codes) en *expressive gesture* (meer abstracte gebaren die de innerlijke gemoedstoestand uitdrukken).
7. *Architecture*: De fysieke omgeving waarin je werkt. Een bewustzijn van deze omgeving heeft effect op de beweging die hierin plaats zal vinden. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen de gebruikte materialen, licht, kleur, geluid en de *solid mass* (muren, vloeren, plafonds, meubels, ramen, deuren, et cetera).
8. *Spatial Relationship*: De afstand tussen elementen op het podium. Dit kan refereren aan de afstand van het ene tot het andere lichaam, de afstand van een lichaam tot een groep lichamen of de afstand van een lichaam tot de architectuur.
9. *Topography*: De manier waarop de performers de vloer gebruiken en structureren, waarmee patronen ontstaan die zichtbaar zijn voor het publiek.

Wanneer men beide Viewpointssystemen naast elkaar legt, wordt duidelijk dat Bogart en Landau de Six Viewpoints niet enkel hebben aangevuld, maar tevens een aantal zaken hebben geschrapt. Zij beperken hun systeem tot de puur ruimtelijke en tijdsaspecten, waarbij emotie en verhaal naar de zijlijn worden geschoven. Bogart en Landau weerhouden hun performers er nadrukkelijk van op zoek te gaan naar betekenissen. Dit betekent niet dat zij geen waarde hechten aan emotie en verhaal; zij gaan er enkel vanuit dat deze vanuit de Viewpointstructuur vanzelf zullen ontstaan. Hierbij staat het

¹⁴ Anne Bogart en Tina Landau, *The viewpoints book: A practical guide to viewpoints and composition* (New York: Theatre Communications Group, 2005).

principe *icing on the cake* centraal: de focus ligt niet op het creëren van verhalen, maar wanneer deze op spontane wijze ontstaan, worden ze omarmd.¹⁵ In plaats van te streven naar inventiviteit, moeten de performers erop vertrouwen dat de juiste reacties vanzelf zullen ontstaan: “[...] one trains oneself to just see what’s there, and when it’s going in the right direction, we’ll all recognize that fact, hopefully”, aldus acteur Tom Nelis.¹⁶ De Viewpoints helpen hierbij, doordat ze een structuur verschaffen waar binnen de performers kunnen luisteren naar hun instincten. Met andere woorden, de structuur van de Viewpoints leidt tot vrijheid voor de acteurs: “The form becomes a container in which the actor can find endless variations and interpretive freedom”, zo stelt Bogart.¹⁷ De acteurs zullen deze vrijheid niet enkel ervaren tijdens de training; ook in theatrale maakprocessen en de uiteindelijke voorstellingen tracht Bogart een zekere vrijheid te garanderen. Dit doet ze door vormelementen reeds vroeg in het repetitieproces op gedetailleerde wijze vast te leggen, terwijl de betekenissen volledig open blijven. Ze zegt hierover in een interview met Dagne Olsberg:

*[...] to me, the emotions are the most precious, the most beautiful things we have, and the minute that we grab on to them, they die. You know, in most rehearsals directors will say: ‘O.K., that was a good emotion. Keep that,’ you know. I don’t think that’s the thing to keep. I think the body is the thing to keep, in terms of setting where it is. But in order for the emotions to be very fluid... they’re the fluid thing inside of us; the body is solid; the emotions aren’t. So why would you want to set a thing that is fluid? In a way, we’re doing all this so that emotions can happen, but we don’t focus on emotions to get emotions. [...] I don’t set the psychology, I set the movement.*¹⁸

Indien de choreografie niet vastgelegd zou zijn, zou alle aandacht van de acteurs of dansers uitgaan naar het creëren van interessante bewegingen. Door de beweging vast te leggen, hoeven de acteurs niet langer na te denken wat ze met hun lichaam doen: ze kunnen hun focus verplaatsen van externe naar interne elementen. Bogart vergelijkt de vorm met een vervoermiddel dat de acteurs op weg brengt naar hun innerlijke gemoedstoestand.¹⁹ Wanneer de acteurs hun emoties op een natuurlijke wijze vinden, is het hoogste doel behaald. Olsberg sprak hierover met acteurs van de voorstelling *THE WOMEN* van de SITI Company. Actrice Myra Lucretia Taylor illustreert dat ze op een zeker moment in de voorstelling in het midden van het podium stond, wat haar een zeker angstig gevoel verschaftte.

¹⁵ Dagne Olsberg, *Freedom, structure, freedom: Anne Bogart’s directing philosophy* (Texas: Texas Tech University, 1994), 42.

¹⁶ Tom Nelis, in: Bond, 250.

¹⁷ Anne Bogart, *A director prepares: Seven essays on art and theatre* (Londen: Routledge, 2001), 46.

¹⁸ Bogart, in: Olsberg, 54.

¹⁹ Olsberg, 55.

De betreffende scène kwam daarmee voor haar in het teken te staan van “rawness” en “boldness”.²⁰ Zo leidde de vorm van de scène tot de innerlijke beleving van de actrice. Bogart moedigt haar spelers echter aan om niet vast te houden aan dergelijke interpretaties, maar de vorm steeds weer op een frisse manier te ervaren. Ze trekt de vergelijking met een pianist die een muziekstuk interpreteert: hoewel de vorm vaststaat, is de pianist vrij het stuk naar eigen believen te interpreteren. “And each time you play, you bring something different to them [the notes].”²¹

De performers werken vanuit een “high level of awareness and alertness”, waarbij ze gedrag niet initiëren vanuit een innerlijke motivatie, maar enkel reageren op stimuli uit de omgeving.²² De kinesthetische reactie wordt dan ook als hoeksteen van de Viewpointtraining beschouwd. De performers leren met hun hele lichaam naar elkaar en hun omgeving te luisteren, om hier op spontane wijze op te reageren. Vooropgezette plannen moeten worden uitgesloten; de spelers werken vanuit hun intuïtie in het hier en nu van ieder spelmoment.²³ Hoewel de kinesthetische reactie de lading van de training het beste dekt, wordt ze niet op een hoger niveau dan de andere Viewpoints geplaatst. Er bestaat geen hiërarchie tussen de negen Viewpoints: “The Viewpoints overlap with each other and constantly change in relative value”, aldus Landau.²⁴ Horizontaliteit is dan ook een codewoord voor Bogart en Landau. Dit geldt niet enkel voor de Viewpoints zelf, maar ook voor de medewerkers in het theatrale maakproces. Er wordt gewerkt in een collectief waarin dramaturgen, performers, ontwerpers en regisseurs allen een even belangrijke rol innemen. De performers krijgen de vrijheid, en daarmee de verantwoordelijkheid, om zelf te creëren en keuzes te maken. “Instead of rehearsal being about what the director ‘wants’, it is about what the actors and the director create collectively in the moment”, aldus Olsberg.²⁵

Tussen de spelers onderling bestaat evenmin een hiërarchische relatie. De acteurs worden ervan weerhouden zich te focussen op hun persoonlijke kwaliteiten. Elke handeling wordt verricht in dienst van de groep: “The Viewpoints develops the ensemble and the actor’s ability to join the group in a manner that is active and unselfish, willing and willful as the moment requires”, aldus Scott T. Cummings.²⁶ Een belangrijk onderdeel van Viewpointtraining betreft oefeningen die de performers bewust maken van hun rol in de groep. In deze oefeningen worden zij getraind te bewegen als “a

²⁰ Myra Lucretia Taylor, in: Olsberg, 108.

²¹ Bogart, in: Olsberg, 95.

²² Olsberg, 39.

²³ Jason Briggs Cormier, *Learning to listen: The collaboration and art of the SITI Company* (Ohio: The Ohio State University, 2005), 141-142.

²⁴ Tina Landau, “Source-work, the viewpoints and composition: What are they?” in *Anne Bogart: Viewpoints*. Red. Michael Bigelow Dixon en Joel A. Smith (Lyme: Smith and Kraus Inc., 1995): 13-30, 20.

²⁵ Olsberg, 49.

²⁶ Scott T. Cummings, *Remaking American theatre: Charles Mee, Anne Bogart and the SITI Company* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 125.

single corporeal entity with a singular collective will”.²⁷ Dit leidt volgens Bogart wederom tot vrijheid: de performers hoeven niet verstikt op zoek te gaan naar hun eigen creativiteit, maar zullen deze vanzelf vinden binnen het kader van de groep. Bovendien creëren de groepsoefeningen binnen korte tijd een sterke band tussen alle leden van het ensemble. Het gevolg is doorgaans een comfortabele werksfeer, waarin de acteurs op basis van een onderling vertrouwen vrij durven zijn in hun improvisaties.

De Viewpointmethode is verder ontwikkeld door de Saratoga International Theatre Institute, afgekort de SITI Company. Bogart richtte dit gezelschap op in samenwerking met de Japanse regisseur en schrijver Tadashi Suzuki. Hun beider trainingsmethodes worden op de werkvloer van de SITI Company verenigd. De Suzuki methode omvat zowel een harde, fysieke training als een stemtraining die pure discipline vereisen. “De training zorgt dat een acteur wakker en attent is en door een bepaalde vermoeidheidsgrens heen kan en wil gaan”, aldus Embrechts.²⁸ Deze grens wordt onder meer opgezocht middels stamptechnieken die van de performers een enorme concentratie en energie vergen. De nadruk op het onderste gedeelte van het lichaam stimuleert het bewustzijn van het lichaam als een geheel en behoed de spelers ervoor het acteerproces te psychologiseren.²⁹ Hoewel het Viewpointstelsel een veel groter spel- en improvisatie-element in zich draagt, staan in beide methodes focus en bewustzijn centraal. Door spontaniteit en discipline te combineren, ontwikkelen de performers “a powerful and dynamic presence, even in stillness or when doing ‘nothing’ on stage, so that their work commands attention through its energy, focus, interest, and truthfulness”.³⁰ Zowel binnen als buiten de SITI Company worden Viewpoints en Suzuki vaak als onafscheidelijke trainingen beschouwd. De Suzukitraining verschaft de acteur een fysieke basis die hem helpt om goed met de Viewpoints uit de voeten te kunnen.³¹ De Nederlandse theatermaker Arjan Gebraad zegt hierover: “Via Suzuki train je je lijf om sterk te zijn, waarna je de Viewpoints in kunt gaan bouwen. Eerst kom je via Suzuki in contact met je centrum en met de vloer, zodat je niet als een heliumballonnetje verdwijnt als je met Viewpoints gaat werken.”³²

De SITI Company start ieder artistiek proces met zogenaamd *Source Work*, door Robert Gordon omschreven als “[a] way of stimulating the various faculties of everyone in a company to do imaginative (rather than merely analytical) research on the subject and context of the

²⁷ Cummings, 114.

²⁸ Embrechts, 29.

²⁹ Robert Gordon, *The purpose of playing: Modern acting theories in perspective* (Ann Arbor: University of Michigan, 2006), 119.

³⁰ Cummings, 108.

³¹ Nota bene: In alle gevallen waar ik in deze tekst met het mannelijk geslacht refereer aan een acteur, regisseur, choreograaf of dramaturg, wordt eveneens het vrouwelijk geslacht bedoeld.

³² Arjan Gebraad, eigen interview op 6 mei 2010.

play/performance”.³³ Hiermee tracht Bogart clichés weg te nemen en iedere medewerker in persoonlijk contact te brengen met het thema dat als uitgangspunt van de voorstelling wordt genomen. Het onderzoeksmateriaal vormt het kader van wat Bogart en Landau de *Play-World* van een performance noemen: “The Play-World is the set of laws belonging to your piece and no other: the way time operates, the way people dress, the color palette, what constitutes good or evil, good manners or bad, what a certain gesture denotes, etc.”³⁴ Wanneer deze wetten zijn gevormd, gaan de performers aan de slag met oefeningen rondom thema’s, personages, relaties en gebeurtenissen. Ontleend aan haar docente Aileen Passloff noemt Bogart dit proces *Composition*, wat ze omschrijft als “a form of writing, but it is writing on your feet in space and time using the language of the theater”.³⁵ De spelers worden doorgaans ingedeeld in groepjes, waarmee ze in korte tijd scènes moeten ontwerpen die een of meerdere aspecten van de Play-World aanhalen. Bogart geeft haar spelers hiervoor een lijst ingrediënten mee die in de scène aan bod moeten komen. Zo vroeg ze haar performers in het repetitieproces van *DANTON’S DEATH* om een compositie te maken van vier tot zeven minuten, bestaande uit drie korte acts, zich afspelend in een club en met gebruik van onder meer ongewone toeschouwerrelaties, een executie en water.³⁶ Middels dergelijke opdrachten wordt het materiaal uit het bronnenonderzoek langzamerhand vertaald in een theateraal vocabulaire.

Waar performers in een traditionele theatersetting aangestuurd worden door de regisseur, leren de spelers van de SITI Company hun eigen keuzes te maken en de “philosophy behind the movement choices” zelf te begrijpen.³⁷ Het is niet de wil van de regisseur die hen sturing geeft; veeleer gaan de performers op zoek naar de wil van het stuk.³⁸ De spelers worden door Bogart gestimuleerd hun eigen compositorische vermogens te benutten, waarbij ze de improvisatie actief beïnvloeden vanuit het gezichtspunt van een maker. Ze leren variatie aan te brengen in hun reacties en algemeenheid uit de weg te gaan: de bewegingen moeten specifiek en duidelijk zijn.³⁹ Er wordt gewerkt vanuit het Brechtiaanse *show me*-principe, dat berust op de gedachte dat ideeën snel uitgetoond en getoond moeten worden.⁴⁰ Door in korte tijd composities te vormen, zouden verborgen gevoelens en gedachten over het materiaal de ruimte krijgen. Hoe beter de performers bekend zijn met de Viewpoints, hoe beter ze in staat zijn theateraal spel materiaal te creëren, dat zowel op ruimtelijk als op tijdsniveau spannend en verrassend is. Wanneer interessant materiaal ontstaat, vraagt Bogart de spelers doorgaans deze momenten te herhalen. Zij helpt hen vervolgens

³³ Gordon, 117.

³⁴ Bogart en Landau, 167.

³⁵ Ibidem, 186.

³⁶ Eelka Lampe, “From the battle to the gift: The directing of Anne Bogart” *TDR*, Vol. 36, No. 1 (1992): 14-47, 34.

³⁷ Bogart, in: Olsberg, 25.

³⁸ Olsberg, 48.

³⁹ Ibidem, 41.

⁴⁰ Bogart en Landau, 212.

de scènes aan te scherpen en deze tot in detail vast te leggen.⁴¹ Al het gecreëerde spel materiaal wordt door de groep bediscussieerd en gefilterd op bruikbaarheid: het moet niet enkel theateraal zijn, maar ook herhaalbaar, communicatief en dramatisch.⁴² Het materiaal dat aan deze criteria voldoet wordt samen gebracht tot een coherent geheel dat de uiteindelijke compositie zal vormen. De keuzes die hierin centraal staan, zijn echter niet heilig: “If they work, they are kept; if the company is not satisfied, the choices are revisited with changes possible even throughout performance”, aldus Herrington.⁴³

Inmiddels worden de Viewpoints door steeds meer acteurs, dansers, choreografen en theatermakers omarmd. Sinds de jaren zestig is een trend van democratisering gaande in de kunstwereld, waarbij performers niet enkel passieve uitvoerders willen zijn, maar een actieve en creatieve bijdrage willen leveren in het theatrale maakproces. Ook regisseurs en choreografen hebben de behoefte aan zelfstandige performers die in staat zijn hun steentje bij te dragen.⁴⁴ Binnen de Viewpoints is een creatieve bijdrage van de performers niet enkel een mogelijkheid; het is een vereiste. “Viewpoints and Composition shift the tables so that every participant must find a compelling reason to be in the room, to have a stake in the process, and to claim ownership in the outcome”, aldus Bogart en Landau.⁴⁵ De Viewpointtraining plaatst de creatieve verantwoordelijkheid terug in handen van de performer, als gevolg waarvan de methode internationale waardering geniet. Niet alleen reist de SITI Company rond om cursussen te verzorgen; ook integreren scholen en theatergroepen door heel de wereld de Viewpoints in hun eigen trainings- en lesprogramma's. Zo worden in landen als Ierland, Canada en Noorwegen op frequente basis Viewpointworkshops en -cursussen aangeboden. Daarnaast worden Viewpoints en Suzuki door verschillende theatergezelschappen gebruikt als centrale trainingsmethodes voor hun acteurs, zoals bijvoorbeeld het geval is bij de Australische, fysieke theatergroep Zen Zen Zo. In het volgende hoofdstuk zal ingegaan worden op het gebruik van Viewpoints in Nederland, waar de methode gestaag aan belangstelling wint.

⁴¹ Olsberg, 75.

⁴² Cummings, 137.

⁴³ Herrington, 161.

⁴⁴ Olsberg, 3.

⁴⁵ Bogart en Landau, 18.

3. Viewpoints in Nederland

De Viewpointtechniek heeft in Nederland gestalte gekregen in de vorm van *Het Viewpointlab*, een initiatief van Jan van Opstal en Hildegard Draaijer, in samenwerking met Het Huis voor de Kunsten Limburg en de Toneelacademie Maastricht. Van Opstal was al jaren werkzaam als theatermaker, choreograaf en docent in Nederland en België, toen hij in 1998 een bezoek bracht aan de eerder genoemde Experimental Theatre Wing van de New York University, alwaar hij een Viewpointles van Beavers bijwoonde. Hier vond Van Opstal een terminologie voor iets waar hij reeds lange tijd mee experimenteerde: een ervaringsgerichte kunstvorm waarin theater en dans samenkomen. Van Opstal: “Wat ik hem zag doen was in feite niets nieuws, maar hij had er een systeem voor: de Viewpoints. Hij labelde dingen, hij gaf ordening aan wat ik eigenlijk al deed.”⁴⁶ Om meer te leren over de methode, zocht Van Opstal contact met Overlie en Bogart en volgde hij een viertal jaren een studie bij de SITI Company. Sindsdien hanteert hij de Viewpoints als compositietechniek in zijn eigen werk en doceert hij de methode aan theaterstudenten op de Toneelacademie Maastricht.

Draaijer, theatermaker en artistiek leider bij theatergroep DOX, voelde zich eveneens sterk aangetrokken door de Viewpoints: “Voor mij was het een logische stap, ik werkte altijd al interdisciplinair.”⁴⁷ Binnen haar interdisciplinaire werkzaamheden miste Draaijer een heldere methodiek, die ze uiteindelijk vond in de Viewpoints. Daarom besloot ook Draaijer een Viewpointopleiding te volgen in Amerika. Samen richtten de twee theatermakers vervolgens Het Viewpointlab op, bedoeld als ontmoetings- en expertisecentrum voor theatermakers die geïnteresseerd zijn in Viewpoints. Het lab biedt masterclasses en workshops aan en ambieert in de toekomst zelf performances te gaan produceren en begeleiding te gaan bieden aan interdisciplinaire makers.⁴⁸ Via het lab komen steeds meer Nederlandse spelers en theatermakers in aanraking met Viewpoints.

Draaijer en Van Opstal trachten de Viewpoints in Nederland te doceren op een vergelijkbare wijze als de SITI Company dat in Amerika doet. Ze geven de Viewpointtraining in combinatie met Suzuki, maar waarschuwen er ook voor dat niet iedereen zomaar Suzukitraining mag doceren. Van Opstal stelt dat het van belang is Viewpoints te combineren met een training die acteurs een fysieke basis geeft om hun improvisaties scherper en gedurfter te maken. Wanneer men niet gekwalificeerd is om Suzuki te doceren, kan men volgens Van Opstal evenzeer een andere techniek gebruiken die de acteurs traint in hun fysieke vaardigheden.⁴⁹ Toch maken weinig Nederlandse theatermakers gebruik

⁴⁶ Jan van Opstal van, eigen interview op 18 mei 2010.

⁴⁷ Hildegard Draaijer, eigen interview op 25 mei 2010.

⁴⁸ Website Het Viewpointlab. “Wie zijn wij” <http://www.viewpointtraining.nl>

⁴⁹ Van Opstal.

van een training als Suzuki in combinatie met de Viewpoints. Volgens Gebraad ligt de oorzaak hiervan in een gebrek aan tijd: “Wij als makers denken: Suzuki moet je eigenlijk alleen doen als je echt tijd hebt om te trainen. Maar die tijd hebben we niet, want we zitten met een beperkte repetitietijd en een premièredatum. Dus laten we het los.”⁵⁰

Ook op het gebied van de relatie tussen vorm en inhoud tracht Het Viewpointlab dicht bij de bron te blijven. Zoals besproken, gaat de SITI Company ervan uit dat interpretaties en emoties op organische wijze uit vormelementen voortvloeien. De Viewpointimprovisaties produceren daarmee niet enkel vormmateriaal, maar ook inhoudelijke aspecten. Het Viewpointlab stimuleert haar cursisten dan ook om open te staan voor zowel de vormelijke als inhoudelijke verrassingen die de Viewpoints kunnen brengen. In hun eigen maakprocessen pogen Draaijer en Van Opstal eveneens een open blik te handhaven en betekenis te laten ontstaan vanuit het fysieke handelen. Veel Nederlandse theatermakers starten hun artistieke processen echter vanuit meer heldere ideeën over hetgeen ze willen maken, waardoor de inhoud van hun stuk reeds op voorhand is omlijnd. Als gevolg hiervan zetten deze theatermakers de Viewpoints voornamelijk in als vormonderzoek, waarbij zij als het ware zoeken naar materiaal dat de inhoud van hun stuk bevestigt.

De van oorsprong Vlaamse theatermaker Jef van Gestel suggereert dat dit wellicht te wijten is aan het Nederlandse subsidiestelsel, waarbij men gedwongen wordt “teveel vragen op voorhand al op te lossen”.⁵¹ Van Opstal werpt hier tegenin dat het mogelijk is een aanvraag op zo’n wijze te formuleren dat de theatermaker nog alle kanten op kan. Hij geeft hierbij wel aan dat hij wellicht minder problemen heeft met het open houden van zijn werkprocessen, doordat hij voornamelijk met dans werkt.⁵² Dans is van zichzelf al abstracter en leent zich goed voor een artistiek proces dat uitgaat van een thema of esthetiek, in plaats van een specifiek concept. Toch werkt ook Draaijer met traditionele tekststukken, die zij via de Viewpoints ‘openbreekt’. Hoe het ook zij, in de interviews die ik hield met diverse theatermakers kwam meerdere malen naar voren dat zij moeilijkheden ondervinden bij het integreren van Viewpoints in een repetitieproces. De anekdotiek die zij zoeken, is volgens Van Gestel moeilijk te vinden via de Viewpointmethode: “Viewpoints heeft meestal geen anekdotiek, en als er al een anekdotiek komt wordt die afgekapt door het vormelijke, of door de variatie.”⁵³ Als gevolg hiervan kiepert Van Gestel evenals theatermaker Madeleen Bloemendaal de Viewpoints na het trainingsgedeelte overboord, waarna ze andere middelen uit de kast trekken om hun voorstellingen vorm te geven.

Er zijn ook makers die de Viewpoints wel in hun repetitieproces blijven inzetten, waarbij zij de methode voornamelijk gebruiken om materiaal te vinden dat het dramaturgisch concept tot leven

⁵⁰ Gebraad.

⁵¹ Jef van Gestel, eigen interview op 31 maart 2010.

⁵² Van Opstal.

⁵³ Van Gestel.

brengt. Dit betekent niet dat zij hun inhoud volledig dicht timmeren en de Viewpoints enkel inzetten op het gebied van vorm. Zou dat wel het geval zijn, dan zou men niet van Viewpoints mogen spreken. Zo stelt Van Opstal dat Viewpoints meer moeten bieden dan enkel een vormonderzoek: “Als je een heel ver ingevuld concept hebt, een ver ingevulde thematiek, dan ga je gewoon wachten totdat dat ingevuld is. En dan mis je de vrijheid om te ontdekken dat er misschien nog wel iets anders is, iets wat interessanter is dan wat je achter je laptop had kunnen bedenken.”⁵⁴ De kracht van de Viewpoints ligt precies in het feit dat zij voor verrassingen zorgen. De Viewpoints moeten niet enkel bevestigen wat men al weet, maar brengen wat de van oorsprong Vlaamse theatermaker Hans Lein *cadeautjes* noemt.⁵⁵ Op grond van deze cadeautjes kunnen de inhoudelijke aspecten verder ontwikkeld worden. Nicole Vervloed, die Viewpoints inzet in haar werk met jonge amateurspelers, zegt hierover:

*Ik start altijd vanuit een verhaal of een script, maar wat je precies daar binnen wilt vertellen, dat verschuift. [...] Als je te vooropgezet gaat beginnen, dan kun je niet meer de verrassingen zien die ontstaan. Dat je ontdekt dat er toch iets is in de tekst, wat jij als lezer thuis niet hebt kunnen zien. Wanneer de taal kleur krijgt, moet je je durven laten verrassen door een verandering van je zeggingskracht.*⁵⁶

Alleen wanneer makers open durven te staan voor verschuivingen in hun artistieke proces, bereiken de Viewpoints daadwerkelijk hun doel. Nederlandse theatermakers die vanuit een dramaturgisch concept werken, zullen dan ook een zekere openheid in dit concept moeten bewaken om met Viewpoints te bereiken waar deze zo geschikt voor zijn.

⁵⁴ Van Opstal.

⁵⁵ Hans Lein, eigen interview op 7 april 2010.

⁵⁶ Nicole Vervloed, eigen interview op 15 april 2010.

4. Inbedding van de Viewpoints

4.1 Viewpoints: Een methode, geen stijl

De Viewpoints zijn ontstaan vanuit een postmoderne gedachtestroming. “Postmodern philosophy precedes, passes through and extends beyond The Six Viewpoints”, zo stelt Overlie.⁵⁷ De postmodernisten geloven niet in een absolute waarheid. In plaats van te zoeken naar waarheden en universele wetten, gaat het postmodernisme ervan uit dat alle kennis van gelijke waarde is en de wereld als een gefragmenteerde werkelijkheid moet worden beschouwd. De Viewpointtechniek sluit aan bij een dergelijke manier van denken. Er bestaat geen waarheid; veeleer gaat iedere performer op zoek naar zijn eigen waarheid. De performers worden los gemaakt van culturele ideeën over theater, maar zetten zich hier evenmin tegen af. Zo zegt Overlie over haar systeem:

*The Six Viewpoints does not place the artist, actor, director, dancer or choreographer in an either-or-situation. This training is not at war with Grotowski, Stanislavsky-based or classical training. This is because it functions in a postmodern ‘both-and’ structure, rather than a classical or modern ‘either-or’ condition.*⁵⁸

Aansluitend bij het postmoderne gedachtegoed wordt het Viewpointstelsel dikwijls in verband gebracht met het postdramatische theater. De Viewpointmethode gaat net als deze theaterstroming uit van een gefragmenteerde werkelijkheid, met een veelvoud aan perspectieven en disciplines die in een horizontale, non-hiërarchische relatie staan. Nog belangrijker is de nadruk die zowel het postdramatische theater als de Viewpointtechniek leggen op het hier en nu. Hoewel deze scriptie zich voornamelijk richt op het gebruik van Viewpoints in theatrale maakprocessen, moet onderstreept worden dat dit gebruik belangrijke gevolgen heeft voor de uiteindelijke live voorstelling. De Viewpoints streven niet naar een representatie van de werkelijkheid, maar leggen de nadruk op de werkelijkheid van de theatrale situatie zelf. Zelfs al is de vorm van een voorstelling tot in detail vastgelegd; de spelers zullen vanuit een alert bewustzijn altijd fysiek op hun omgeving blijven reageren. Wanneer ze in een ontmoeting met toeschouwers staan, zal die aanwezigheid automatisch een invloed uitoefenen op het spel van de acteurs. In combinatie met de performers en de Viewpoints, vormt het publiek – in woorden van Bloemendaal – “een derde communicatiepartner”.⁵⁹ Indien de spelers eveneens getraind zijn in Suzuki, zullen zij extra goed in staat zijn de aanwezigheid van het publiek tot zich te nemen. Paul Allain beschrijft de interactie

⁵⁷ Website Six Viewpoints. “Change of view: The Viewpoints bridge”

⁵⁸ Overlie, 214-125.

⁵⁹ Madeleen Bloemendaal, eigen interview op 24 maart 2010.

tussen toeschouwers en Suzuki-acteurs als volgt: “The spectators almost actively ‘participate’ in the event through the vitality of their physical responses, which affect the performers’ impulses in a continuously interactive cycle.”⁶⁰

Bovenstaand citaat duidt reeds op de aanname dat niet enkel de performers perceptuele vermogens bezitten om op hun omgeving te reageren. Hoewel zij deze vermogens op een theatrale manier getraind hebben, bezit ieder mens een dergelijke kracht van nature. Als gevolg zullen de toeschouwers de Viewpoints uit de voorstelling meenemen in hun theatrale ervaring. Net als de acteurs ervaren zij de architectuur van de ruimte, de contouren van de lichamen en het tempo van de handelingen.⁶¹ De performers zijn hiermee in staat een sterke reactie bij de toeschouwers op te roepen. Overlie illustreert dit door de relatie tussen spelers en publiek te verbeelden als een piano, waarbij de performers als pianisten worden gezien en de toeschouwers als de toetsen van de piano. Omdat de toeschouwers van nature bekend zijn met de taal van de Viewpoints, is het mogelijk hen te bespelen. “Success in playing this audience/piano instrument is based on how well you know the materials they are made of and how well you have master playing with them”, aldus Overlie.⁶² De ervaring van de toeschouwers is afhankelijk van de performers die hen bespelen. Maar op gelijke wijze is de pianist afhankelijk van zijn toetsen voor de klank van zijn spel. Vanuit de Viewpoints ontstaat dan ook een nauwe relatie tussen performers en publiek, die bijdraagt aan het postdramatische streven naar wat Hans-Thies Lehmann betitelt als een *experience of the real*.⁶³

Opgemerkt moet echter worden dat de Viewpoints niet enkel binnen het postdramatisch theater gebruikt kunnen worden. Zo benadrukt Landau: “[...] the Viewpoints are not a style, nor do they imply a style. The Viewpoints are meant as much for naturalism as they are for postmodern abstraction.”⁶⁴ Volgens sommigen is de methode uitermate geschikt binnen het dramatische theater, omdat de Viewpoints een natuurlijk, instinctief gedrag uit de performer halen dat resulteert in een geloofwaardige karakterinleving.⁶⁵ De Viewpoints worden hoe dan ook voornamelijk ingezet door theatermakers die zich binnen een interdisciplinaire theatersetting begeven. Waar de methode bovenal de nadruk legt op het ontwikkelen van een fysiek vocabulaire, wordt ook steeds vaker geëxperimenteerd met de vocale Viewpoints, waarmee een tweede laag in de theatrale wereld wordt gecreëerd. Net als bij de fysieke Viewpoints ligt de focus op de theatrale kracht van het geluid. Er wordt een bewustzijn gecreëerd van “pure sound separate from psychological or linguistic

⁶⁰ Paul Allain, *The art of stillness: The theatre practice of Tadashi Suzuki* (New York: Palgrave Macmillan, 2002), 5-6.

⁶¹ Website Brian Jucha. “Working with the Viewpoints” <http://www.jucha.com>

⁶² Website Six Viewpoints. “Change of view: The Viewpoints bridge”

⁶³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*. 1999. Vert. Karen Jürs-Munby (Abingdon: Routledge, 2006), 134.

⁶⁴ Landau, 17.

⁶⁵ Herrington, 157-160.

meaning”.⁶⁶ Zo maakt de SITI Company voornamelijk teksttoneel, waarbij eigen teksten worden geschreven ofwel repertoirevoorstellingen in een nieuw jasje worden gezet. Altijd gaat de tekst gepaard met fysieke bewegingssequensen. Hierbij zal de beweging zelden de tekst representeren; eerder spreken verbale en fysieke uitingen elkaar tegen. Dit komt voort uit Bogart’s belangstelling voor tegenstellingen, “because it’s what I see in life”.⁶⁷

De manier waarop de SITI Company werkt, is echter niet de enige juiste manier om een voorstelling vanuit Viewpoints vorm te geven. Een Viewpointvoorstelling bestaat niet. De Viewpoints dienen enkel als training en als materiaalgenerator, waarbij het aan de theatermaker is om een artistieke waarde aan het materiaal toe te kennen. Van Opstal onderstreept net als Landau dat Viewpoints geenszins als theaterstijl moeten worden ingezet. Hij noemt het een groot misverstand wanneer theatermakers Viewpointoefeningen op een theatrale manier presenteren. Indien de oefeningen letterlijk op het podium te herkennen zijn, heeft de theatermaker het in zijn ogen niet begrepen: “Dan blijft het in de oppervlakkigheid hangen, dan is het een trukendoos.”⁶⁸ De Viewpoints creëren geen theater; ze creëren materiaal waarvan theater gemaakt kan worden.

4.2 Het revolutionaire karakter van de Viewpoints

Steeds weer wordt de Viewpointmethode aangeduid met termen als *nieuw* en *revolutionair*. Dit is een opvallend gegeven, aangezien een fysieke benadering van tijd en ruimte niets nieuws onder de zon is. Reeds bij Vsevolod Meyerhold valt een sterke voorbode van de Viewpoints te herkennen. Hoewel Meyerhold door zijn tijdgenoten beschouwd werd als de gelijke van Stanislavski, lagen zijn interesses in een geheel andere hoek. Waar Stanislavski op zoek ging naar naturalistische theaterprincipes, was Meyerhold veeleer gefascineerd door de theatraliteit van het theater. Acteurs moesten zich in zijn ogen niet focussen op de gevoelens van hun personage, maar op de fysieke vertaling van hun karakter. Igor Ilyinsky, een van Meyerhold’s acteurs, zei hierover: “If the physical form is correct, the basis of the part, the speech intonations and the emotions, will be as well, because they are determined by the position of the body.”⁶⁹ In de door Meyerhold ontwikkelde acteurstraining lag de nadruk dan ook op het creëren van een begrip van het lichaam in de ruimte, door hem aangeduid als *scenic movement*. De acteur moest niet leren voelen, maar leren spelen. De emotie zou daar vanzelf uit voortvloeien. Hier valt een directe link te maken met de Viewpoints, waarin eveneens uit wordt gegaan van fysieke vormen die gevoelens op natuurlijke wijze moeten doen ontstaan.

⁶⁶ Bogart en Landau, 105.

⁶⁷ Bogart, in: Olsberg, 82.

⁶⁸ Van Opstal.

⁶⁹ Igor Ilyinsky, in: Robert Leach, “Meyerhold and biomechanics” in *Twentieth century actor training*. Red. Alison Hodge (Londen: Routledge, 2000): 37-54, 40.

De Viewpoints kunnen bovendien in verband worden gebracht met de ideeën van Jerzy Grotowski. Deze Poolse regisseur legde in zijn werk de nadruk op de fysieke basis van de acteur, die naar zijn idee dagelijkse training moet genieten. Grotowski trainde zijn acteurs in hun alertheid, waarbij ze leerden vanuit snelle impulsen te reageren. Hoewel de acteurs van Grotowski handelden vanuit innerlijke motivaties in plaats van externe stimuli, is de link met Viewpoints snel te herkennen. Bovendien hechtte Grotowski een sterke waarde aan het samengaan van discipline en spontaniteit binnen een acteurstraining: “[...] spontaneity and discipline, far from weakening each other, mutually reinforce themselves; that what is elementary feeds what is constructed and vice versa, to become the real source of a kind of acting that glows.”⁷⁰ Grotowski stelde dat noch Stanislavski noch Brecht dit belang begrepen hebben. Bogart en Suzuki daarentegen erkennen de waarde van een combinatie van speelse en strikte spelmethodes, wat heeft geresulteerd in een gezelschap dat unieke successen boekt.

Ook in de mimewereld liggen belangrijke wortels van de Viewpoints geaard. De mimebenadering gaat ervan uit dat het lichaam tot het uiterste getraind moet zijn om deze kunstdiscipline te kunnen beheersen: “Just as the musician must know his instrument, practice hour upon tedious hour, scale after similar scale, gradually strengthening his embouchure and the dexterity of his fingers, searching for the exact vibrato to bring out the best of his particular tone [...] – so must the mime know his instrument, his body”, aldus Adrian Pecknold.⁷¹ Exact dezelfde visie vormt Bogart’s centrale argument om acteurs via Viewpoints te laten trainen. De Viewpoints worden in combinatie met Suzuki aangewezen als een perfecte training om het lichaam en de theatrale, compositorische kwaliteiten op niveau te brengen en houden. Het onderhouden van training is niet enkel een aanbeveling; voor zowel mime- als Viewpointaanhangers is het een vereiste.

Lein wijst bovendien op een overeenkomst tussen Viewpoints en de mimescholing van Jacques Lecoq, vanwege de nadruk die beide leggen op de kracht van de groep. Lecoq stelde niet het individu centraal maar de werking van de groep, waarbij de focus lag op een gezamenlijke ademhaling, een algehele balans.⁷² Binnen de Viewpoints gaan spelers eveneens op zoek naar een gezamenlijke *spelflow*, die getraind wordt middels oefeningen die specifiek gericht zijn op een bewustzijn van de groep. Bovendien stelde Lecoq dat iedere fysieke scholing in dienst moest staan van de creativiteit van de acteur: technische vaardigheden verschaften de acteur “freedom to invent”.⁷³ Daarbij moesten de acteurs vooropgezette ideeën achter zich laten, om in staat te zijn de

⁷⁰ Jerzy Grotowski, *Towards a poor theatre* (New York: Simon and Schuster, 1968), 121.

⁷¹ Adrian Pecknold, *Mime: The step beyond words, for the actors of dance and drama*. 2e ed (Toronto: New Canada Publications, 1985), 15.

⁷² Lein.

⁷³ Dymphna Callery, *Through the body: A practical guide to physical theatre. Exploration and exercises in devising, mask-work, play, complicité and total theatre* (New York: Routledge, 2001), 21.

wereld te verkennen via het lichaam. De Viewpointtechniek tracht haar spelers op gelijke wijze 'leeg' te maken om binnen de structuur van de Viewpoints vrijheid te vinden.

Naast deze Westerse kunststromingen zijn de Viewpoints sterk beïnvloed door Chinese en Japanse Martial Arts. Allereerst ligt een fundamenteel principe van de Oost-Aziatische esthetica geaard in de notie dat vorm vrijheid genereert, wat direct in de Viewpoints te herkennen is. Daarnaast verwijst Eelka Lampe naar de specifieke invloed van Tai Chi, die Bogart inspiratie zou hebben gegeven tot het ontwikkelen van haar non-autocratische regiemethode: "Principles like noninterference, being open to what the other has to offer, and letting go of the restrictive investments of the self have allowed Bogart to develop a collaborative, i.e. nonhierarchical, kinesthetic composition technique which she calls 'Viewpoints'."⁷⁴ Deze principes worden overkoepeld door de nadruk op intrinsieke waarde: Tai Chi draait niet om het performen voor anderen, maar om de persoonlijke uitvoering ten dienste van de eigen gezondheid of ontspanning. "Any serious practitioner will continuously be looking for a clean execution of the principles; the external appearance is less important, or rather, will fall into place if the principles are being carefully observed", aldus Lampe.⁷⁵ Zie hier opnieuw een gelijkenis met de Viewpointmethode, die ervan uitgaat dat theateraal materiaal vanzelf zal ontstaan indien de performers grondig getraind zijn in de Viewpointprincipes.

Bovenstaande schetst slechts een kort overzicht van de belangrijkste stromingen waar de Viewpoints tussen gepositioneerd dienen te worden. Zonder al te diep op deze bronnen in te gaan, mag duidelijk zijn dat de algemene benadering van de Viewpoints niet zozeer nieuw genoemd kan worden. Landau en Bogart erkennen dat het onmogelijk is te zeggen waar de ideeën achter de Viewpoints oorspronkelijk geaard liggen, "because they are timeless and belong to the natural principles of movement, time and space".⁷⁶ Het revolutionaire karakter van de Viewpoints ligt dan ook veeleer in de specificiteit van de termen. Waar bovenstaande stromingen vooral beschouwd worden als een benadering of werkwijze, bieden de Viewpoints daadwerkelijk een systeem. Niet enkel stimuleren de Viewpoints een bepaalde manier van werken; ze bieden bovenal een taal die deze manier van werken mogelijk maakt. Vele theatermakers vonden in de Viewpoints woorden voor iets waar ze al lange tijd mee experimenteerden. De aanhangers van de Viewpoints erkennen dan ook dat de techniek op zichzelf weinig nieuws biedt, maar dat de terminologie en structuur van de Viewpoints een wezenlijk verschil maken.

⁷⁴ Eelka Lampe, "The paradox of the circle: Anne Bogart's creative encounter with East Asian performance traditions" in *Anne Bogart: Viewpoints*. Red. Michael Bigelow Dixon en Joel A. Smith (Lyme: Smith and Kraus Inc., 1995): 151-162, 154.

⁷⁵ Ibidem, 157.

⁷⁶ Bogart en Landau, 7.

4.3 Een eenzijdig discours

Wanneer de terminologie van de Viewpointtechniek haar belangrijkste erfgoed is, kan men de grote verschillen tussen de termen van Overlie en Bogart niet over het hoofd zien. Overlie's Viewpoints kwamen mede voort uit een afkeer van het traditionele theaterstelsel, dat zich centreert rondom de begrippen verhaal en emotie. Deze aloude hiërarchie wordt in de Six Viewpoints doorbroken, door een gelijke waarde toe te kennen aan elk van de zes elementen.⁷⁷ Bogart daarentegen brengt in zekere zin een hiërarchie terug in de Viewpoints, door te stellen dat emoties als hoogste goed in het theater moeten worden beschouwd. Op paradoxale wijze moeten performers in haar ogen niet zoeken naar emotie; veeleer moet de aandacht op vormelementen worden gelegd, waarna betekenissen op organische wijze zullen ontstaan. Terwijl Overlie stelt dat in de Six Viewpoints "the idea of internal and external is erased",⁷⁸ herintegreert Bogart een duidelijk onderscheid tussen externe, formele elementen en het innerlijke leven van de acteurs.

Aangezien het idee over natuurlijke emoties een centrale plaats inneemt in de theorieën van Bogart en Landau, is het opvallend te noemen dat zij de naam *Viewpoints* van Overlie hebben overgenomen, door enkel het woord *Six* weg te laten. Hoewel beide Viewpointbenaderingen uitgaan van een structuur die vrijheid biedt binnen improvisaties, zijn de betreffende structuren dusdanig verschillend dat het eigenlijk niet terecht is hen zonder meer onder één noemer te scharen. Het discours over de Viewpoints wordt dusdanig gedomineerd door de SITI Company, dat dergelijke kwesties nauwelijks bekritiseerd worden. De SITI Company is met haar vele workshops en cursussen het boegbeeld geworden van de Viewpoints als methode. In literatuur over Viewpoints wordt voornamelijk over Bogart en haar gezelschap geschreven, met nu en dan enkel een korte verwijzing naar Overlie. De SITI Company lijkt haar eigen empiricus te zijn. Door de groep worden idealen uitgedragen waarvan men zich zo nu en dan kan afvragen of deze in de praktijk daadwerkelijk geldig zijn.

Een claim die bekritiseerd zou kunnen worden is Bogart's aanname dat men vormaspecten tot in detail kan fixeren, terwijl interpretaties volledig vloeiend en open blijven: "Although the form is more or less repeated night to night, the 'how it is filled' certainly changes and, even more importantly, what actors are given by their partner(s) is never the same."⁷⁹ Er wordt van uitgegaan dat de performers geen psychologische intentie aan hun beweging meegeven, maar dat de interpretatie voortkomt uit de exacte uitvoering van de beweging. Deze uitvoering hangt op haar beurt af van de persoonlijke gemoedstoestand van de acteur en alles wat hij ontvangt uit zijn omgeving. De bewegingsintentie komt daarmee niet voort uit het personage, maar veeleer uit het

⁷⁷ Overlie, 192.

⁷⁸ Overlie, in: Orenstein, 47.

⁷⁹ Bogart en Landau, 135.

hier en nu van de theatrale werkelijkheid. De vraag is echter of acteurs hier daadwerkelijk vrijheid in kunnen vinden. De gefixeerde vormen zouden hun intenties evengoed kunnen remmen. Gebraad wijst dan ook op het gevaar dat de acteurs zich “poppetjes van de regisseur” kunnen gaan voelen.⁸⁰ Bovendien tracht Bogart met de gefixeerde vorm een levendigheid te bereiken, die een sterke reactie bij de toeschouwer oproept. Ook op dit vlak bestaat het gevaar dat het tegenovergestelde bereikt wordt. Zo bestempelt Van Gestel een voorstelling van de SITI Company als “mathematisch” en “industrieel”. In zijn ogen vormden vorm en intentie in deze voorstelling geen organisch geheel, maar kwamen de handelingen en het (emotionele) spel als twee aparte lagen naar voren.⁸¹

Tevens kan men zich afvragen of de vermeende samenwerking tussen alle medewerkers in een Viewpointproces, daadwerkelijk zo horizontaal is als wordt gesuggereerd. Gesteld wordt dat men gezamenlijk en ‘in het moment’ werkt aan de ontwikkeling van materiaal, waarbij de regisseur of choreograaf uiteindelijk doorslaggevende beslissingen zal nemen – door Bogart omschreven als een *necessary violence*.⁸² Deze manier van werken wordt dikwijls in verband gebracht met het zogenoemde *Devised of Devising Theatre*, dat gekenmerkt wordt door het werken in een collectief. Middels improvisatie wordt hierbij gezocht naar thema’s en ideeën die geleidelijk aan gestalte geven aan een voorstelling, waaraan alle medewerkers een gelijke bijdrage leveren: “The process reflects a multivision made up of each group member’s individual perception of that world as received in a series of images, then interpreted and defined as a product”, aldus Alison Oddey.⁸³

De vergelijking van de Viewpointmethode met het Devising Theatre is mijns inziens echter niet volledig gegrond. Hoewel er veel overeenkomsten tussen beide werkwijzen aan te wijzen zijn, is de rol van de regisseur binnen de Viewpointmethode in mijn ogen een stuk bepalender dan wordt gesuggereerd. De regisseur is degene die improvisatieopdrachten aanreikt, die bepaalt welke elementen er gebruikt worden en hoeveel tijd de spelers ergens voor krijgen. De regisseur is tevens degene die de improvisaties aanstuurt en bepaalt waarmee verder wordt gewerkt. Hoewel de spelers gestimuleerd worden de improvisaties op compositorische wijze te beïnvloeden, is de regisseur uiteindelijk de persoon die de compositie beheert. Sterker nog, de compositie wordt door de regisseur tot in detail vastgelegd. Hoewel Bogart een non-hiërarchische relatie voorstelt, spreekt zij zichzelf tegen door in haar boek een onderscheid te maken tussen Viewpoints voor de spelers en Compositie voor de makers: “Composition is to the creator (whether director, writer, performer, designer, etc.) what Viewpoints is to the actor: a method for practicing the art.”⁸⁴ Wanneer reeds in theorie een onderscheid wordt gemaakt tussen werkwijzen voor spelers en makers, hoe kan men

⁸⁰ Gebraad.

⁸¹ Van Gestel.

⁸² Bogart, 43-60.

⁸³ Alison Oddey, *Devising theatre: A practical and theoretical handbook* (Londen: Routledge, 1994), 1.

⁸⁴ Bogart en Landau, 13.

dan suggereren dat daadwerkelijk in een horizontaal collectief wordt gewerkt? Ideaal en praktijk lijken hier al gauw uit elkaar te drijven. Wellicht behoeven de Viewpoints veel meer hiërarchie dan op papier wordt voorgesteld. Zo is Bloemendaal van mening dat Viewpoints enkel werkzaam zijn wanneer de theatermaker streng optreedt en sterke consequenties af durft te dwingen.⁸⁵ Bovendien blijkt uit mijn interviews dat veel theatermakers sterke artistieke ideeën hebben, waarmee zij hun acteurs zullen sturen. Hoeveel vrijheid de acteurs ook krijgen, deze worden immer gekaderd door de plannen van de regisseur. Men kan zich afvragen hoeveel theatermakers bereid zijn hun eigen ideeën en voorkeuren volledig op de zijlijn te parkeren.

Een andere claim waarbij vraagtekens geplaatst mogen worden, is het uitschakelen van de ratio tijdens repetities. Bogart stelt dat het bronnenonderzoek dat aan het artistieke proces vooraf gaat, tijdens de repetities volledig aan de kant geschoven wordt: "It's not about not thinking beforehand but about not thinking in the moment of rehearsal. I spend a lot of time preparing a rehearsal and also analyzing it afterward, but during... I try not to think."⁸⁶ De vraag is of het mogelijk is om de cognitie op dergelijke wijze terzijde te schuiven. Dat de regisseur de mogelijkheid krijgt om meer naar achter te leunen en te vertrouwen op zijn intuïtie is aannemelijk, maar dat hij of zij stopt met denken lijkt een onmogelijke claim. Voor de spelers geldt bovendien dat zij gestimuleerd worden hun compositorische vermogens in te zetten. De vraag is of zij de improvisaties kunnen beïnvloeden vanuit een makersoogpunt, zonder hun verstand te gebruiken. Het lijkt een mooi ideaal om gevoel en ratio van elkaar te onderscheiden, maar in de praktijk zullen beide gebieden altijd overlappen. In mijn interviews geven diverse theatermakers dan ook aan dat cognitie en intuïtie in hun werk voortdurend door elkaar heen lopen. Wel wordt door hen het idee erkend dat het voordelig kan zijn om niet vanuit de ratio te werken, zodat men alle mogelijkheden open kan houden. Het ideaal van de SITI Company is dan ook wel toe te juichen, maar moet daarbij worden genuanceerd.

Bovenstaande kritische noten zijn geenszins bedoeld om de Viewpoints onderuit te halen. De techniek wordt niet voor niets door velen geprezen. Tijdens mijn onderzoek is gebleken hoe vruchtbaar het systeem kan zijn voor theatrale maakprocessen. Het is echter opvallend dat in literatuur over de Viewpoints zelden vraagtekens geplaatst worden bij de claims die de SITI Company legt. In gesprekken met Nederlandse theatermakers is gebleken dat zij de Viewpoints doorgaans op eigen wijze integreren in hun werk, waarbij ze bepaalde ideeën van de SITI Company niet interessant of niet haalbaar achten. Mijns inziens is er dan ook veel meer kritische, academische reflectie nodig op de Viewpoints, zodat een genuanceerder discours ontstaat dat niet enkel gedomineerd wordt door de SITI Company. Want hoewel Bogart en haar kompanen de Viewpoints graag betitelen als een filosofie, behandelen zij de Viewpoints vaker als een methode waar niet vanaf geweken mag worden.

⁸⁵ Bloemendaal.

⁸⁶ Bogart, in: Herrington, 159.

Hoewel ik niet onderken dat het van belang is dicht bij de bron te blijven en theatermakers uitgebreid in de Viewpoints te trainen alvorens ze er zelf mee aan de slag gaan, zou ik willen stellen dat er ruimte moet zijn om binnen het kader van de Viewpoints een eigen weg te vinden. Pas dan bieden de Viewpoints daadwerkelijk vrijheid.

5. De Viewpointdramaturg

5.1 Een trechter met twee uiteindes

Over een *Viewpointdramaturgie* lijken nog weinig gedachten te zijn gevormd, laat staan over de rol van wat men een *Viewpointdramaturg* zou kunnen noemen. De problemen die enkele theatermakers ondervinden bij het gebruik van Viewpoints in een theateraal maakproces, maakt echter dat de integratie van een (productie)dramaturg in dit werkveld zeer relevant lijkt. Tijdens mijn stage als dramaturg bij jongerentheatergroep De Ontbranding ben ik via eerder genoemde regisseur Hans Lein in aanraking gebracht met de Viewpoints. Ik wil deze stage hier niet als casus aanvoeren, aangezien de Viewpoints geen vast onderdeel hebben uitgemaakt van het maakproces waar ik aan verbonden was. Bovendien heeft Lein slechts enkele Viewpointworkshops gevolgd, waarmee hij niet zou mogen pretenderen de methode te kunnen doceren. Toch heeft de stage mij geïnspireerd om na te denken over de vraag wat een Viewpointdramaturg zou kunnen betekenen. Nu de Viewpoints in steeds meer hoeken van het theaterlandschap opduiken, lijkt het mij relevant om na te denken over de toekomst van de techniek binnen artistieke werkprocessen. Wat mij betreft zou hier een belangrijke positie voor dramaturgen kunnen liggen. Omgekeerd kan een kennismaking met de Viewpoints naar mijn idee vruchtbaar zijn voor de persoonlijke vaardigheden van dramaturgen. Zo gaf Corien Baart, vaste dramaturge van Toneelgroep Amsterdam, in een samenwerking met Draaijer aan dat de methode haar veel kon leren en nieuwe inzichten bood.⁸⁷

De SITI Company drukt haar cursisten op het hart dat de Viewpoints op zichzelf geen methode zijn om nieuw werk te creëren. Wel kunnen de Viewpoints als uitgangspunt of als inspiratiemethode gehanteerd worden binnen een artistiek proces. Op interdisciplinaire wijze kan zo via improvisatie naar een compositie worden gewerkt. Aangezien dit niet volgens een vaste methode verloopt, zal iedere maker het proces op eigen wijze aanpakken. Toch tracht ik enkele constanten te formuleren in het waarschijnlijke verloop van een Viewpointproces, met de notie dat de verschillende fasen in de praktijk veelvuldig door elkaar heen zullen lopen.

Zoals gebruikelijk bij een theateraal maakproces, zal doorgaans gestart worden met het formuleren van een dramaturgisch concept, waarin de artistieke uitgangspunten van de voorstelling worden vastgesteld. Zoals reeds besproken, wordt dit concept in een Viewpointproces idealiter zo open mogelijk gehouden. Toch wordt in sommige gevallen voor een meer specifiek concept gekozen. Het eigenlijke repetitieproces zal doorgaans starten met een training, waarin de spelers bekend worden gemaakt met de Viewpoints en getraind worden in de toepassing hiervan. De trainingsoefeningen keren mogelijk later in het proces nog terug, maar zullen vooral aan de basis

⁸⁷ Draaijer.

staan van het artistieke proces. Vervolgens kunnen de Viewpoints gebruikt worden als materiaalgenerator, waarbij de improvisatieoefeningen ingezet worden om spel materiaal te verzamelen.

Wanneer via Viewpoints allerlei theateraal materiaal is ontstaan, belandt men in de fase van wat Bogart aanduidt als *Composition*: "the practice of selecting and arranging the separate components of theatrical language into a cohesive work of art for the stage".⁸⁸ De regisseur zal zich toeleggen op het selecteren, ontwikkelen en monteren van het materiaal. Deze fase kenmerkt zich niet direct door het gebruik van Viewpoints, maar veeleer door de persoonlijke stijl en voorkeuren van de maker. Zo zegt Gebraad: "Ik denk dat je Viewpoints puur gebruikt om materiaal te verzamelen en dat schoon te maken. Maar de keuzes die daar artistiek uit voortkomen – zowel voor de dramaturg als voor de maker en de spelers – zijn persoonlijk denk ik."⁸⁹ In de compositiefase worden de Viewpoints nog wel dikwijls gehanteerd als terminologie. Het gecomponeerde materiaal kan geanalyseerd en bediscussieerd worden aan de hand van de Viewpointtermen, waarmee de voorstelling verder ontwikkeld kan gaan worden.

In navolging van Lein zou ik een Viewpointproces willen verbeelden als een trechter met een convergerend begin en een convergerend einde.⁹⁰ Het begin van de trechter wordt gekenmerkt door de heldere structuur van de Viewpoints en het dramaturgisch concept, die een kader vormen voor het proces. Hoe men de uitgangspunten van het concept gaat verwezenlijken, ligt nog volledig open. Hier komen de Viewpoints in het spel. Het concept wordt een trechter in geworpen, waarin gezocht wordt naar een vorm om het concept in te gieten. In sommige gevallen zal de inhoud deze vorm bepalen; in andere gevallen zal de inhoud veeleer uit de vorm voortvloeien. Zoals besproken, betreft dit in het beste geval een continue wisselwerking. In de trechter biedt de structuur van de Viewpoints vrijheid, omdat ze de performers de ruimte geeft naar hun instincten te luisteren. Getracht wordt in het midden van de trechter een zo groot mogelijke openheid te garanderen. De theatermaker poogt open te staan voor alle verrassingen en onverwachte wendingen die in het proces ontstaan. In het convergerende uiteinde wordt het materiaal tenslotte geselecteerd en gecomponeerd tot een uiteindelijke voorstelling.

Zoals gezegd zal iedere maker op eigen wijze met Viewpoints werken. Hetzelfde geldt voor een dramaturg, die zich in de eerste plaats aan zal moeten passen aan de werkwijze en vraag van de theatermaker waarmee hij werkt. Hoewel ieder Viewpointproces dan ook zal verschillen, zijn er mijns inziens enkele kenmerken aan te wijzen die voor een dramaturg zowel bepaalde eisen als bepaalde mogelijkheden met zich mee brengen. Met mijn ideeën over de Viewpointdramaturg wil ik geenszins

⁸⁸ Landau, 26.

⁸⁹ Gebraad.

⁹⁰ Lein.

een werkmethode voorschrijven. Veeleer tracht ik een beeld te schetsen van de betekenis van dramaturgie in een Viewpointproces, waarbij ik voorstel op welke wijze een dramaturg zich in een dergelijk proces zou kunnen begeven.

5.2 Het dramaturgisch concept

Ten grondslag aan een artistiek proces ligt in veel gevallen een dramaturgisch concept, of dat nu een thematiek betreft, een esthetiek of een volledig uitgewerkt verhaal. In sommige gevallen vormt dit concept simpelweg een startpunt voor het proces, in andere gevallen omvat het tevens het uiteindelijke doel. Waar iemand als Van Opstal tracht zijn concept zo open mogelijk te houden, werken vele theatermakers vanuit striktere ideeën over de inhoudelijke doelstellingen van hun stuk. De dramaturg zal zich vanzelfsprekend aan moeten passen aan de voorkeuren van de regisseur waar hij mee werkt. Hij kan de regisseur hoe dan ook ondersteunen in de omlijning van het dramaturgisch concept. Bloemendaal erkent hier het belang van een dramaturg:

Als ik met een dramaturg werk, gebruik ik die veel voor vooronderzoek. Het is belangrijk om te bepalen wat je al wel en wat je juist niet bedenkt, dus welke richtlijnen je al weet en welke je nog open laat. Je kunt samen bedenken waar je naar wilt zoeken en hoe je daar dan naar zoekt, zonder dat je het antwoord al probeert te weten.⁹¹

In het geval van de SITI Company start het maakproces met het eerder genoemde Source Work, waarbij de acteurs aangespoord worden een persoonlijke band te creëren met de bron van waaruit wordt gewerkt. Vervolgens wordt lange tijd gezamenlijk doorgebracht rondom de tafel, wat Bogart aanduidt als de fase van *Table Work*. Mogelijke teksten worden gelezen en geïnterpreteerd en er worden discussies gevoerd over bepaalde thema's of stijlen. Olsberg beschrijft hoe dramaturg John Dias tijdens het Table Work-proces van de eerder genoemde voorstelling THE WOMEN voornamelijk een inputgevende functie had. Dias voerde zowel literair als fotografisch materiaal aan, dat ertoe diende associaties en discussies los te maken om later mogelijk 'vertaald' te worden op het podium.⁹² Wanneer een Viewpointdramaturg op dergelijke wijze werkt, is het belangrijk dat hij zich focust op de vele mogelijkheden die aan de bron van de voorstelling verbonden zijn. Het dramaturgisch concept van een Viewpointproces moet immers geenszins op slot worden gezet. Door

⁹¹ Bloemendaal.

⁹² Olsberg, 70.

veel materiaal op tafel te leggen, kan de dramaturg de creativiteit van de regisseur en performers bevorderen, wat volgens Bart Dieho een belangrijke algemene functie van de dramaturg betreft.⁹³

Het dramaturgisch concept dient in een Viewpointproces geenszins heilig gemaakt te worden. Het daadwerkelijke artistieke concept zal zich pas vormen gedurende het repetitieproces, waarmee een Viewpointdramaturgie getypeerd moet worden als een *recursieve dramaturgie*. Dieho omschrijft een recursief maakproces als volgt: “In een voortdurend heen en weer gaande beweging [...] doorloopt de maker het proces spontaan en niet sturend tot hij uiteindelijk bij de voorstelling uitkomt. Pas in die voorstelling schuilt het ontwikkelde concept.”⁹⁴ De belangrijkste functie van een Viewpointdramaturg is dan ook gepositioneerd in het daadwerkelijke repetitieproces, dat beschreven wordt in de komende paragrafen.

5.3 De Viewpointtraining

Het repetitieproces zal doorgaans starten met een training, waarin de acteurs bekend worden gemaakt met de techniek, zodat zij deze optimaal kunnen hanteren. Ook indien de spelers reeds bekend zijn met de methode, is de training niet overbodig. De Viewpointmethode gaat ervan uit dat acteurs constant getraind moeten blijven worden om hun instrument, hun lichaam, te blijven beheersen. “Ik kan tot mijn tachtigste blijven trainen en nog leren”, aldus Draaijer.⁹⁵ Bovendien zijn de oefeningen uitermate geschikt voor het creëren van een groepsgevoel. In de interviews kwam meerdere malen naar voren hoeveel resultaat de Viewpoints kunnen boeken in het in korte tijd ontwikkelen van een groepsgeest onder de spelers.

Om een idee te schetsen van de inhoud van dergelijke oefeningen, zou ik het voorbeeld willen geven van de *Grid Walk*, die als een van de belangrijkste oefeningen in de Viewpoints wordt aangewezen. De Grid wordt door Bogart en Landau als volgt omschreven: “Imagine a series of straight lines, crisscrossing each other at ninety-degree angles on the ground, like a giant piece of graph paper on the floor. The angles correspond to the walls of the room, eliminating all curves and diagonals.”⁹⁶ Van de performers wordt gevraagd met een open blik over deze denkbeeldige Grid te lopen, waarbij ze vrij zijn zich in elke gewenste richting te begeven. Op deze oefening kunnen verschillende Viewpoints worden toegepast. Zo kan gespeeld worden met veranderingen in tempo en tijdsduur. Ook kunnen de performers experimenteren met verschillende hoogtes, achteruit of zijwaarts bewegen, stilstaan en herhaling. Waar de performers zich in eerste instantie concentreren op zichzelf, wordt hen later gevraagd zich te focussen op de groep. In plaats van persoonlijke keuzes

⁹³ Bart Dieho, *Een voortdurend gesprek: De dialoog van de theaterdramaturg* (Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2009), 23.

⁹⁴ Dieho, 100.

⁹⁵ Draaijer.

⁹⁶ Bogart en Landau, 39.

te maken, wordt het handelen nu bepaald door de omgeving. Daarbij zullen de performers kinesthetisch op elkaar reageren en verhouden ze zich bewust tot elkaar in de ruimte, waarmee interessante relaties en patronen kunnen ontstaan. De performers worden gedurende de gehele oefening gestimuleerd weg te blijven van wat Bogart en Landau *de grijze zone* noemen: het gebied waarin dingen op comfortabele en doorsnee wijze geschieden. De spelers worden uitgedaagd uit deze zone te treden om extremen op te zoeken en zichzelf te verrassen.

Aangezien de trainingsfase hoofdzakelijk bedoeld is voor de vorming van de performers en het ensemble, heeft de dramaturg hier nog geen duidelijke rol. Soms wordt er echter voor gekozen om iedereen de vloer op te sturen, waarbij geen onderscheid wordt gemaakt tussen spelers, lichtontwerpers, dramaturgen en ga zo maar door. Een dergelijke keuze zou ten goede kunnen komen aan de dynamiek en het onderlinge vertrouwen in het artistieke team. Bovendien geeft deelname aan de training de dramaturg de gelegenheid om de taal van de Viewpoints niet enkel in theorie, maar ook in de praktijk te leren spreken.

5.4 De Viewpointimprovisaties

Een begrensde openheid

Vanuit de structuur van de Viewpoints en het dramaturgisch concept, komt het proces in het middelste gedeelte van de trechter terecht, waarin vanuit de Viewpoints wordt geïmproviseerd. In deze fase staan alle mogelijkheden open en kunnen te allen tijde nieuwe wendingen worden genomen. Lein wijst erop dat er geenszins sprake is van een klassieke dramaturgie: “Dramaturgie is heel anders met Viewpoints, omdat er heel veel dingen in de prullenbak gegooid worden. Je start met een zakje speelgoed en uiteindelijk gebruik je misschien ander speelgoed. Maar misschien ook niet.”⁹⁷ Een dramaturg zal dan ook flexibel moeten zijn en open moeten staan voor risico’s en verrassingen. Er is geen sprake van een lineair proces. Veeleer wordt er geëxperimenteerd met vele verschillende vormen, die niet allemaal direct bruikbaar zijn voor de uiteindelijke voorstelling. De dramaturg zal enige afstand moeten bewaren, zodat er ruimte ontstaat om de experimenten te laten ontwikkelen.

Er schuilen echter enkele gevaren in de openheid van het Viewpointproces. In mijn interviews bleek dat vele theatermakers de openheid van de Viewpoints als een valkuil ervaren, omdat de improvisaties letterlijk alle kanten op kunnen gaan. Zo bestempelt Van Gestel Viewpoints in een maakproces als “te traag”, als gevolg waarvan hij de techniek enkel gebruikt als training. Ook Bloemendaal kiepert de Viewpoints dikwijls overboord omdat de improvisaties te weinig gericht zijn:

⁹⁷ Lein.

“[...] als je vanuit improvisatie werkt, heb je het stuk nog niet. Dus je moet ervoor zorgen dat je zo snel mogelijk een lijn volgt. Dat je de boog van het stuk bepaalt en kunt kijken welk materiaal in welke fase van het stuk past. Dan kun je veel gericht gaan improviseren.”⁹⁸ Om binnen het kader van een dramaturgisch concept goed uit de voeten te kunnen met Viewpoints, zal dan ook een heldere lijn gevolgd moeten worden. Vervloed suggereert dat hier een belangrijke rol zou kunnen liggen voor de dramaturg: “De dramaturg is belangrijk om een punt te drukken op je stuk, om echt richting te kiezen. Hij kan helpen bepalen wat je wilt vertellen, zonder dat het te belerend wordt of te duidelijk.”⁹⁹ Zeker wanneer makers moeilijkheden ervaren bij een adequaat gebruik van de techniek, zou de dramaturg kunnen helpen de improvisaties in de goede richting te duwen, zonder de spontaniteit en creativiteit van de spelers in de weg te staan. Bloemendaal suggereert dat de dramaturg zich toe zou kunnen leggen op het formuleren van wat zij *zoekopdrachten* noemt, om de improvisaties duidelijk te omlijnen.

De manier waarop een dramaturg aan dergelijke opdrachten bij kan dragen, zou opnieuw voorgesteld kunnen worden als een trechter met twee uiteindes. De dramaturg helpt de regisseur allereerst bij het omlijnen van de zoekopdracht, door te formuleren welke doelstelling aan een bepaalde scène ten grondslag ligt. Moet hierin een bepaald thema naar voren komen, een bepaalde stijl of sfeer, of wellicht een relatie? Vervolgens zou gebruik gemaakt kunnen worden van Bogart's werkwijze waarbij een lijst met ingrediënten opgesteld wordt, waar de performers mee gaan componeren. Deze ingrediënten kunnen variëren van een thema tot een onverwachte opkomst of een bepaald geluid. Via dit ‘boodschappenlijstje’ kan de improvisatie in een bepaalde richting worden gestuurd, zonder de uitkomst te bepalen. De ingrediënten worden in de trechter gegooid en de performers bepalen hoe ze deze gebruiken. De dramaturg en regisseur moeten hier enige afstand bewaren, zodat ze niet gaan wachten tot het gestelde doel door de acteurs wordt ingevuld, maar zichzelf daadwerkelijk laten verrassen. Vervolgens kunnen ze de improvisatie naar believen gaan aanscherpen.

Het integreren van rationaliteit

De Viewpointbenadering gaat uit van intuïtie en impulsiviteit, waarbij weinig ruimte bestaat voor verstandelijke oordelen. Hoewel ik mijn vraagtekens heb geplaatst bij de claim dat de ratio buiten de repetitieruimte kan worden gelaten, ligt de nadruk hoe dan ook op impulsiviteit. Terwijl de performers en regisseur zich laten gaan in ‘the heat of the moment’, kan de dramaturg zich bezighouden met meer rationele zaken, zoals de verhouding van het gecreëerde materiaal tot de dramaturgische doelstellingen van het stuk. Hoewel Bogart zich tracht te weerhouden van

⁹⁸ Bloemendaal.

⁹⁹ Vervloed.

interpretatie, lijken theatermakers in Nederland hier juist wel behoefte aan te hebben. Een dramaturg kan hen helpen het materiaal als het ware te toetsen. “Voorname­lijk als je met Viewpoints werkt, is de dramaturg er toch een beetje bij om te bekijken of het klopt wat hier gebeurt”, zo stelt Lein.¹⁰⁰ Ook Van Opstal, die vanuit meer open concepten werkt, heeft behoefte aan dramaturgische feedback die hem kritische vragen stelt en verbanden voorschotelt. De Viewpointdramaturg kan zich dan ook toeleggen op het bevragen en benoemen van het materiaal en de implicaties hiervan.

Om het gecreëerde materiaal en haar implicaties te kunnen duiden, kan de dramaturg gebruik maken van het vocabulaire dat de Viewpoints bieden. Door de specificiteit van de termen, is het mogelijk nauwkeurig te omschrijven wat de dramaturg ziet op het podium. Het kan de regisseur helpen om wat er intuïtief omgaat in zijn hoofd, om te zetten in woorden. Bloemendaal zegt hierover: “De dramaturg is een echte gesprekspartner die alles wat in een hoofd omgaat, er ook echt uit kan krijgen. Het helpt me dat een dramaturg kan herhalen wat ik zeg, en dat hij kan vertellen wat voor technische dingen hij daar bij ziet. Dat helpt mij, omdat ik toch vaak emotioneel denk.”¹⁰¹ Dit betekent overigens niet dat de dramaturg zich dient te beperken tot het idioom van de Viewpoints; veeleer vormen de termen een aanvulling op het eigen vocabulaire van de dramaturg.

Behalve een interpretator is de dramaturg ook een verzamelaar. Zo kan hij kan erop toezien dat er geen vruchtbaar materiaal verloren gaat. Omdat de nadruk ligt op werken ‘in het moment’, is dit moment even snel weer voorbij. De dramaturg kan een rol spelen in het verzamelen van alle spelmomenten en het aanwijzen van die momenten die relevant materiaal opleveren. Vervloed stelt dat een dramaturg de aangewezen persoon is om de regisseur erop te attenderen als deze belangrijk materiaal heeft laten liggen.¹⁰² De dramaturg fungeert hiermee als geheugen van het repetitieproces. Dit betekent overigens niet dat de Viewpointdramaturg enkel een verstandelijke factor is. Integendeel, om een goede dramaturg te zijn, zullen ratio en gevoel gepaard moeten gaan. “De dramaturg moet vooral een mens zijn”, aldus Lein.¹⁰³

Behouden van de spelflow

De performers leren om tijdens de Viewpointimprovisaties met het hele lichaam te luisteren naar alles wat er om hen heen gebeurt. Rationele oordelen en besluiten mogen hierbij geen rol spelen: alles vraagt om een reactie. Ideeën worden nooit afgewezen zonder ze eerst uit te proberen. De kunst is om objectief waar te nemen zonder te willen sturen, wat door Bogart aangeduid wordt als *seeing without desire* en door Overlie als *working without knowing*. De performers kijken met

¹⁰⁰ Lein.

¹⁰¹ Bloemendaal.

¹⁰² Vervloed.

¹⁰³ Lein.

zogenoemde *soft eyes*: door de ogen te ontspannen wordt het gezichtsbereik vergroot en neemt de dominantie van de ogen af, waardoor het hele lichaam begint te luisteren.¹⁰⁴ Elke reactie moet direct en spontaan gebeuren, waarbij de performer zichzelf als het ware verrast.

Een belangrijke consequentie voor de dramaturg is dat hij moet voorkomen de *spelflow* te onderbreken. Wanneer de dramaturg tijdens een improvisatie inbreekt met reflecties, zou dit het objectieve kijken van de spelers en de regisseur kunnen belemmeren. Zij moeten ongestoord kunnen geloven in het materiaal dat ze op dat moment aan het creëren zijn. De dramaturg moet daarom gepaste momenten kiezen om op het materiaal te reflecteren. Vervloed onderstreept dit:

*Het heeft niet zoveel zin om de stroom van het moment te onderbreken. Misschien ziet de dramaturg de valkuilen al lang ontstaan, maar als wij in het moment zitten willen we geloven dat het geniaal is, dus dan is het storend als de dramaturg dat onderbreekt. De dramaturg moet ons denk ik even laten geloven dat het heel geniaal is en dan op de juiste momenten zeggen: dit is toch echt wat minder geniaal.*¹⁰⁵

Hiermee hangt samen dat de dramaturg de juiste personen moet kiezen om zijn dramaturgische reflecties mee te delen. Wanneer de performers teveel kennis hebben van de dramaturgische ontwikkelingen, zullen zij mogelijk belemmerd worden in de spontaniteit van hun reacties. Bewust dan wel onbewust zullen zij hun creaties gaan sturen. Daarom is het doorgaans wenselijk dat de Viewpointdramaturg zijn interpretaties en reflecties enkel deelt met de regisseur, zodat de spelers zichzelf en elkaar onbekommerd kunnen blijven verrassen. Waar ik eerder al suggereerde dat de samenwerking in een Viewpointproces minder horizontaal is dan door velen wordt vermeend, blijkt ook hier dat een verticale hiërarchie binnen de methode juist wenselijk kan zijn. Het werken in een gelijkwaardig collectief gaat niet goed samen met de openheid die een Viewpointproces vereist. Het delen van informatie zou de vrijheid van de spelers veeleer in de weg doen staan.

5.5 Compositie

Een andere logica

Tot slot breekt de compositiefase aan, waarin het aankomt op de artistieke kwaliteiten van de theatermakers. Het materiaal dat tijdens de improvisaties is ontstaan, wordt nu gefilterd, ontwikkeld en samen gebracht tot een coherent geheel. Een onderdeel hiervan bevat het 'logisch maken' van de voorstelling. Tijdens de Viewpointimprovisaties zijn de performers ervan weerhouden te werken aan

¹⁰⁴ Bogart en Landau, 31-32.

¹⁰⁵ Vervloed.

psychologische aspecten. In de Viewpointmethode komt de reden om een handeling te verrichten immers nooit voort uit een innerlijke impuls, maar altijd uit een prikkel van buitenaf die om een reactie vraagt. Een geluid, een gebaar, een patroon dat ontstaat op de vloer, iemand die ineens begint te rennen: het kunnen allemaal aanleidingen tot reactie zijn. “The Viewpoints work is very much about flow, a changing, self-perpetuating rhythm of kinesthetic responses that make one thing lead to the next in a manner that is smooth and organic”, aldus Cummings.¹⁰⁶ Aan deze keten van reacties zijn geen regels verbonden: de reacties hoeven niet ‘logisch’ te zijn. De logica ligt besloten in de Viewpoints zelf. Lein spreekt in dit kader van “een abstractere behandeling van psychologie, een andere logica”.¹⁰⁷

De rol van een dramaturg ligt in dit verband in het aanvullen van de Viewpointlogica met een dramaturgische logica. Zo stelt Vervloed dat dingen op de vloer uit het niets kunnen ontstaan, maar dat de theatermakers uiteindelijk wel moeten weten waarom ze dit materiaal gebruiken.¹⁰⁸ De dramaturg kan helpen om de intuïtieve, fysieke logica van de performers te vertalen naar een dramaturgische logica die past binnen het geheel van de voorstelling. Dit betreft geen vertaling in theorie: de dramaturg moet niet trachten allerlei interpretaties op het materiaal te plakken. Veeleer helpt hij om het materiaal dermate te evolueren, dat de organisatie in ruimte en tijd niet enkel haar spanning en theatraliteit behoudt, maar eveneens wordt aangevuld met een logica op het gebied van dramaturgie. Dit kan gedaan worden via de ontwikkeling van het materiaal en via montage. Van Opstal erkent de kracht van een dramaturg met betrekking tot laatstgenoemde:

*Ik merk dat muziek, bewegingen of beelden in hun combinatie bij mensen blijven hangen, door de volgorde waarin ze gezet zijn. Al dat materiaal is voortgekomen uit de Viewpointimprovisatie. Dan is het aan mij om dat in een volgorde te zetten die wel iets vertelt. En ik werk bijna nooit met een dramaturg, maar daar zou ik wel een dramaturg voor willen hebben.*¹⁰⁹

Een afcheckmethode

Waar de Viewpoints tijdens het improvisatieproces voornamelijk helpen te verwoorden wat reeds te zien is, verschaffen de Viewpoints tevens een kader waar binnen de dramaturg kan zoeken naar nog ontbrekende elementen. Want zoals Bettina Masuch terecht opmerkt, gaat dramaturgie niet enkel

¹⁰⁶ Cummings, 125.

¹⁰⁷ Lein.

¹⁰⁸ Vervloed.

¹⁰⁹ Van Opstal.

om “seeing what is actually there”, maar ook om “what is still missing”.¹¹⁰ Zo kwam in mijn interviews meerdere malen naar voren dat de Viewpoints gebruikt kunnen worden als een checklist die men na kan lopen. Zo zegt Bloemendaal:

*Ik vind Viewpoints heel fijn, omdat het zo technisch is. Op een gegeven moment zit je zo met kop en schouders in het proces, dat je zelf niet meer helder kan zien waar iets aan ligt, waarom het niet werkt of wel werkt. Met Viewpoints kun je al die punten aflopen. Hoe ben ik nu bezig met de ruimteverdeling van de mensen op de vloer of van mijn decor? Kan het spannender, moet het niet wisselen, wat is de dynamiek? Al die fasen kun je aflopen en kijken of dat wat oplevert.*¹¹¹

Een dramaturg kan een regisseur hierin ondersteunen door duidelijk aan te wijzen op welke punten de scènes nog aangescherpt zouden kunnen worden. Het is bevorderlijk voor een dramaturg om, voor zover dit mogelijk is, een zekere objectiviteit in zijn kijkhouding te bewaken. De Viewpoints bieden focuspunten waarmee de dramaturg op technische wijze kan bekijken hoe de theatrale elementen zich verhouden tot de dramaturgie van de voorstelling.

Flexibiliteit in de voorstelling

Zoals besproken, houdt Bogart er een werkwijze op na, waarbij de vorm gefixeerd wordt met als doel de betekenis flexibel te houden. Ook de Nederlandse theatermakers die ik interviewde zien het belang in van een zekere flexibiliteit in een voorstelling. Bij hen liggen de betekenissen van een voorstelling echter voor een groot deel vast. Wanneer zij spreken van flexibiliteit, betreft het dan ook veeleer een openheid op het gebied van vorm. Zo wordt er soms voor gekozen om bewust kleine openingen in een voorstelling te houden, die in het hier en nu door de spelers worden opgevuld. Lein zegt hierover: “Je kunt onzekerheden inbouwen waar je op een Viewpointachtige manier op moet reageren. Maar de dramaturgische vraag is dan hoeveel rek je daarin hebt. Dat is een kwestie van concentratie voor het publiek. Wat mag er gebeuren zonder dat het afleidt van waar het om gaat?”¹¹² De dramaturg kan in het oog houden of de flexibele vormkenmerken de dramaturgische doelstellingen niet in de weg staat. De openheid die kenmerkend is voor de Viewpointmethode, geldt in het geval van de Nederlandse theatermakers die ik sprak namelijk niet zozeer voor de toeschouwers. De betreffende makers willen hun publiek wel degelijk sturen in hun kijkhouding.

¹¹⁰ Bettina Masuch, in: Cathy Turner en Synne K. Behrndt, *Dramaturgy and performance* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), 157.

¹¹¹ Bloemendaal.

¹¹² Lein.

Wanneer zij een zekere flexibiliteit wensen te behouden, zal dit dan ook binnen de kaders van de vastgestelde betekenissen moeten gebeuren. Het openhouden van bepaalde vormelementen kan enorme resultaten boeken ten aanzien van de levendigheid van een voorstelling, maar deze levendigheid zal altijd in dienst moeten staan van de dramaturgie van de voorstelling.

Reactie als codewoord

Tot slot bestaat er een gouden regel die op iedere voorstelling kan worden toegepast. Dit is de eerder genoemde opvatting dat alles om een reactie vraagt. Reeds is besproken dat deze regel van belang is binnen de improvisaties, waarin de performers leren op basis van intuïtie te reageren. Maar ook in de uiteindelijke voorstelling dient reactie een codewoord te zijn. “Kijk, als er een lamp naar beneden valt, dan moet daar ergens iets mee gebeuren,” zo onderstreept Lein.¹¹³ Deze opmerking is van toepassing op ieder theaterstuk dat goed in elkaar zit en beperkt zich dan ook niet tot de Viewpointmethode. Zoals gezegd impliceren de Viewpoints immers geen theaterstijl. Wel zou ik willen stellen dat de regel in de compositiefase een belangrijke bijdrage kan leveren, om recht te doen aan de natuurlijkheid en levendigheid die de techniek zo sterk maken.

De Viewpointdramaturg kan er in dit kader op toezien dat er in de voorstelling geen elementen op zichzelf staan. Al het gebruikte materiaal, iedere handeling en elke gesproken zin moet een effect hebben in de ruimte. Hoewel er sprake is van een ‘ander soort logica’, is logica wel degelijk aanwezig. Alles gebeurt met een reden en alles heeft een gevolg. Dit moet overigens niet al te letterlijk worden genomen: zo hoeft het incasseren van een gebeurtenis niet per se vertaald te worden in een handeling. Waar het om gaat is dat dit incasseermoment altijd aanwezig is. Alles in de theatrale ruimte heeft een betekenis. De dramaturg moet zich hier als geen ander bewust van zijn.

¹¹³ Lein.

6. Conclusie

De theaterdramaturg als welwillend maar kritisch oog op het maakproces, als degene met wie je als maker een gesprek over je artistieke hebben en houwen wilt aangaan, als steunpilaar in wiens mening je als maker geïnteresseerd bent, als persoon door wie je je als maker wilt laten voeden en inspireren. De theaterdramaturg als levend artistiek geweten.¹¹⁴

(Bart Dieho)

Bovenstaand citaat geeft een aardig idee van wat een theaterdramaturg is of kan zijn. In het geval van de Viewpointdramaturg zou het citaat een aanvulling behoeven. Niet enkel moet de Viewpointdramaturg fungeren als levend artistiek geweten, ook is het zaak dit geweten op gepaste tijden aan de zijlijn de parkeren. Het dramaturgisch concept wordt nooit uit het oog verloren, maar moet nu en dan naar achter geschoven worden om het proces open te stellen voor experiment en intuïtie. Al met al zou ik de (Nederlandse) Viewpointdramaturg dan ook willen omschrijven als iemand die een brug slaat tussen de dramaturgische doelstellingen en de openheid van het artistieke proces.

De Viewpointdramaturg gaat mee in de ontdekkingsreis van de regisseur en de performers. Hij houdt op een kaart bij welke weg de spelers afleggen, beziet de implicaties van deze route en reflecteert hierop, op gepaste tijden en tegen de gepaste personen. Hij benoemt wanneer de spelers belangrijke onderdelen van hun reis hebben laten liggen, of wanneer ze vergeten te reageren op elkaar en hun omgeving. Wanneer de reis aan richting verliest, bakent de dramaturg het gebied af waar binnen de spelers verder kunnen zoeken. Indien de spelers en de regisseur om een kaartlezer vragen, zal de dramaturg er voor hen zijn; wanneer ze hun eigen weg willen zoeken, laat de dramaturg hen zoeken.

Nadat alle reismogelijkheden zijn onderzocht, zal de dramaturg sterker optreden als artistiek geweten om samen met de overige makers het vaste parcours van de reis uit te stippelen. Pas in de daadwerkelijke eindbestemming zullen alle dramaturgische elementen samenkomen. De Viewpointtechniek sluit namelijk aan bij een hedendaagse tendens die Turner en Behrndt omschrijven als “an increased awareness, even valorization, of theatrical presence”.¹¹⁵ Er komt een grote nadruk te liggen op de kracht van het hier en nu. Viewpoints dragen bij aan een kunstvorm waarin de theatrale ontmoeting tussen performers en toeschouwers centraal staat. De Viewpointdramaturgie krijgt dan ook pas haar definitieve betekenis op het moment dat spelers en toeschouwers samen in een actuele theatrale ervaring staan.

¹¹⁴ Dieho, 13.

¹¹⁵ Turner en Behrndt, 188.

Zoals gesteld in mijn inleiding, hoop ik met deze dramaturgische verkenning van de Viewpointmethode, een eerste aanzet te geven tot het in kaart brengen van de functie van een Viewpointdramaturg. Het onderzoek moet met nadruk een aanzet genoemd worden, aangezien ik mijn ideeën niet heb kunnen testen in de praktijk. Veel van mijn aannames zijn voortgevloeid uit mijn stage bij De Ontbranding, die me in aanraking heeft gebracht met bepaalde onderdelen van de methode. De rol van Viewpoints in deze stage was echter te gering om mijn theorie empirisch te kunnen toetsen. Overige inzichten in alle facetten van een Viewpointproces heb ik verworven in diverse – voornamelijk Amerikaanse – literatuur en gesprekken met Nederlandse theatermakers. Hoewel ik getracht heb in mijn visionaire verslag zo dicht mogelijk bij de praktijk te blijven, behoeven mijn veronderstellingen verdere toetsing binnen maakprocessen die volledig volgens Viewpointprincipes worden vormgegeven. Nader onderzoek zal moeten plaatsvinden naar de paradoxale rol van de Viewpointdramaturg, die door ratio en reflectie in het Viewpointproces te integreren, in zekere zin indruist tegen de ideologie van de Viewpoints. Hoewel ik in theorie zou willen stellen dat de sturing van een dramaturg het verloop van een Viewpointproces ten goede kan komen, moet in praktische zin bekeken worden of deze aanname gegrond is.

Een ding is zeker. De manier waarop de Viewpoints een artistiek proces omlijnen biedt theatermakers een unieke open blik. Ze weten waar ze vertrekken, maar hun eindbestemming is nog onbekend. Dit is exact wat zowel de reis als het uiteindelijke eindpunt interessant maken. De reis zit vol verrassingen, risico's en nieuwe wendingen. Dieho stelt dat er nog veel terrein te winnen is op het gebied van de kwaliteit van het hedendaagse theater: "Nog teveel theatervoorstellingen zijn *sprookjes, circus, kermis*. Theater zonder risico, theater zonder persoonlijkheid."¹¹⁶ De Viewpoints vormen mijns inziens een sterke techniek om deze tendens tegen te gaan: ze brengen het risico, het onvoorspelbare terug in het theater. De Viewpointdramaturg zou hier in mijn ogen een belangrijke bijdrage aan kunnen leveren.

¹¹⁶ Dieho, 199.

7. Literatuurlijst

Literatuur:

Allain, Paul. *The art of stillness: The theatre practice of Tadashi Suzuki*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

Bleeker, Maaïke. "Dramaturgy as a mode of looking" *Women & Performance #26: On Dramaturgy* (2003): 163-172.

Bogart, Anne. *A director prepares: Seven essays on art and theatre*. Londen: Routledge, 2001.

Bogart, Anne en Tina Landau. *The viewpoints book: A practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

Bond, Will. "SITI: Why we train. A conversation between Anne Bogart and the SITI Company" In *Movement for actors*, geredigeerd door Nicole Potter (New York: Allworth Press, 2002): 243-251.

Callery, Dymphna. *Through the body: A practical guide to physical theatre. Exploration and exercises in devising, mask-work, play, complicité and total theatre*. New York: Routledge, 2001.

Cormier, Jason Briggs. *Learning to listen: The collaboration and art of the SITI Company*. Ohio: The Ohio State University, 2005.

Cummings, Scott T. *Remaking American theatre: Charles Mee, Anne Bogart and the SITI Company*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Dieho, Bart. *Een voortdurend gesprek: De dialoog van de theaterdramaturg*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2009.

Embrechts, Annette. *Over-spel in dans*. Tilburg: Kunstbalie, 2010.

Gordon, Robert. *The purpose of playing: Modern acting theories in perspective*. Ann Arbor: University of Michigan, 2006.

Grotowski, Jerzy. *Towards a poor theatre*. New York: Simon and Schuster, 1968.

Herrington, Joan. "Directing with the Viewpoints" *Theatre Topics* 10.2 (2000): 155-168.

Lampe, Eelka. "From the battle to the gift: The directing of Anne Bogart" *TDR, Vol. 36, No. 1* (1992): 14-47.

---. "The paradox of the circle: Anne Bogart's creative encounter with East Asian performance traditions" In *Anne Bogart: Viewpoints*, geredigeerd door Michael Bigelow Dixon en Joel A. Smith (Lyme: Smith and Kraus Inc., 1995): 151-162.

Landau, Tina. "Source-work, the viewpoints and composition: What are they?" In *Anne Bogart: Viewpoints*, geredigeerd door Michael Bigelow Dixon en Joel A. Smith (Lyme: Smith and Kraus Inc., 1995): 13-30.

Leach, Robert. "Meyerhold and biomechanics" In *Twentieth century actor training*, geredigeerd door Alison Hodge (Londen: Routledge, 2000): 37-54.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. 1999. Vertaald door Karen Jürs-Munby. Abingdon: Routledge, 2006.

Oddey, Alison. *Devising theatre: A practical and theoretical handbook*. Londen: Routledge, 1994.

Olsberg, Dagne. *Freedom, structure, freedom: Anne Bogart's directing philosophy*. Texas: Texas Tech University, 1994.

Orenstein, Ellen. "Mary Overlie" *American Theatre Vol. 25 Issue 1* (2008): 47 + 126-127.

Overlie, Mary. "The Six Viewpoints" In *Training of the American actor*, geredigeerd door Arthur Bartow (New York: Theatre Communications Group, 2006): 187-221.

Pecknold, Adrian. *Mime: The step beyond words, for the actors of dance and drama*. 2e ed. Toronto: New Canada Publications, 1985.

Turner, Cathy en Synne K. Behrndt. *Dramaturgy and performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

Interviews:

Bloemendaal, Madeleen. Eigen interview op 24 maart 2010.

Draaijer, Hildegard. Eigen interview op 25 mei 2010.

Gebraad, Arjan. Eigen interview op 6 mei 2010.

Gestel van, Jef. Eigen interview op 31 maart 2010.

Lein, Hans. Eigen interview op 7 april 2010.

Opstal van, Jan. Eigen interview op 18 mei 2010.

Vervloed, Nicole. Eigen interview op 15 april 2010.

Internet:

Website Brian Jucha. <http://www.jucha.com>

Website Het Viewpointlab. <http://www.viewpointtraining.nl>

Website Movement Research. <http://movementresearch.org>

Website "Six Viewpoints: A deconstructive approach to theater". <http://sixviewpoints.com>

Website Theatermeesters. <http://www.theatermeesters.nl>

Foto's voorpagina:

Website Experience the A.R.T.

<http://www.americanrepertorytheater.org/inside/articles/articles-vol-1-i3-introducing-siti-company>

8. Bijlage: Interviews

Madeleen Bloemendaal – 24 maart 2010

1. Waar ben je als theatermaker zoal werkzaam (geweest)?

Ik ben afgestudeerd in 2004 in Maastricht als theatermaker en dramadocent. Ik geef ook af en toe les, onder andere bij het Onafhankelijk Toneel. En ik heb onlangs een eigen stichting opgericht, om zelf subsidies te kunnen aanvragen en een beetje mobieler en zelfstandiger te kunnen worden. Zodat ik niet afhankelijk hoeft te zijn van groepen waar je bij moet kunnen aansluiten met je plannetje.

2. Hoe zou je je eigen theaterwerk omschrijven?

Ik maak heel beeldend en fysiek theater. Soms ook wel met tekst, maar voornamelijk toch wel beeldend. Ik maak mijn stukken altijd zelf. Meestal een combinatie van eerst improviseren, dan de tekst of het script maken en dan weer verder repeteren. Het onderwerp is eigenlijk altijd de zoektocht van de mens naar zijn plek in de wereld, met name de gedachtewereld van mensen.

3. Hoe plaats jij je theaterwerk ten opzichte van de dramatische en postdramatische stromingen?

Nou, het is heel grappig, want ik schreef mijn eindessay voor school erover dat ik met een open dramaturgie wilde werken en meer het thema voelbaar wilde maken in plaats van een verhaal van A tot Z te vertellen. Maar ik las dat en ik denk: ja, verhalen vertellen is eigenlijk toch wat ik doe.

Ik wil niet de oude moraal terug brengen, helemaal niet, maar ik vind het postdramatisch theater te vrijblijvend. Ik merk dat ik wel een verhaal wil vertellen en dat komt ook omdat ik iedereen wil bereiken. Dus ik wil iedereen mee kunnen nemen, en als daar een verhaal voor nodig is, prima. Ik werk niet met psychologische personages, ik werk veel meer met archetypes of gewoon de acteurs zelf die er ook mogen zijn en niet per se hoeven te doen dat ze iemand anders zijn. Dus ik denk dat het een beetje een mengeling is geworden van wel een verhaal vertellen – puur om het publiek mee te kunnen nemen en zich te kunnen laten identificeren – en toch een soort open bol creëren om in te zoeken, waardoor er genoeg ruimte is voor je eigen verbeelding en je eigen associatievermogen.

Ik merk dat ik zelf nooit meer naar bijvoorbeeld Het Nationale Toneel ga. Ik vind het absoluut vreselijk als ik niet wordt aangesproken op mijn eigen talent om er zelf betekenis aan te geven, dat het niks prikkelends doet met je verbeelding, dan ben ik weg. Daar maak ik heel erg gebruik van. Dus het is een combinatie van die twee. Ik ben er nooit echt mee bezig geweest waar ik in pas. Misschien is dat ook wel wat onze generatie doet, dat we niet meer kiezen voor jeugdtheater óf locatietheater, grote zaal óf kleine zaal, nee, je maakt wat je wilt maken en daarbij past soms een locatie of soms past daar een abstractere voorstelling bij en soms veel meer een verhaal.

4. Hoe zou je je eigen werkwijze omschrijven?

Ik heb eigenlijk altijd een startconcept. In de eerste week werk ik altijd met veel improvisatieopdrachten. Ik werk ook wel met tekst, maar uiteindelijk haal ik eigenlijk alle tekst eruit die niet nodig is en dan blijven er maar korte gesprekjes over. Door dat improviserende karakter ben je in het repetitieproces altijd aan het schrijven, tegelijk met het regisseren. Je bent alles in één aan het doen, dat is geweldig intensief. Dus ik probeer nu een soort sprong te vinden om het uit elkaar te halen.

5. Hoe verhouden ratio en intuïtie zich tot elkaar in jouw werk als regisseur?

Ja, wat doe ik? Ik wissel denk ik nogal waar ik in werk. Maar het zou best wel eens spannend zijn om jezelf van tevoren voor te nemen om dat niet te doen. Om je eigen blik open te houden, voor mij zou dat wel goed zijn, vooral om je eigen vooroordelen achter te laten. Daarvoor is het denk ik ook spannend voor een dramaturg, omdat je zo interpreterend bezig bent vaak, om daarin ook nog alle mogelijkheden voor jezelf open te houden.

6. Hoeveel vrijheid en verantwoordelijkheid geef je aan je spelers?

Ja, veel wel. Uiteindelijk ben ik dan toch degene die daar een lijn in kiest, maar het is wel heel erg een 'samen-ding' met opdrachten die vanuit mij beginnen maar waar zij dan hun invulling aan kunnen geven.

7. In welk stadium leg je doorgaans vormaspecten van een voorstelling vast?

Dat verandert eigenlijk met elke productie die ik maak. Je komt steeds sneller tot een kader, dat je weet wat het is en dat je dat vastlegt. Eerst bleef ik echt zoeken tot bijna de dag van de première en

dan ging ik pas voor het eerst vastleggen. Daar ben ik nu wel vanaf. Want wat je ook maakt, het heeft toch een aantal dagen nodig dat acteurs zich een weg kunnen vinden in alle afspraken en dat je van daaruit ook weer inhoud krijgt en dat je dat weer kunt sturen. Ik heb nu voor mezelf een soort afspraak dat in de week voor de première – en dat is dan nog laat hè – al het materiaal er moet zijn. Dat je daarop vertrouwt en dat je daarmee je verhaal moet gaan vertellen, dat er niet meer zoveel verandert. Dus ik denk dat het eerst heel laat was, maar dat schuift op.

8. Hoe ben je in aanraking gekomen met Viewpoints?

Ik heb tijdens mijn opleiding één blok gehad dat daarover ging, dat Jan van Opstal leidde. Omdat we door omstandigheden geen vaste voorstelling konden maken, besloten we om het nog in het improviserende gedeelte te houden. Dat gaat dan meer richting dans en beweging dan dat het heel concreet wordt. Dus we hadden sequensen die we wisten en verder was het gewoon pure bewegingsimprovisatie. Dan gingen we voor de voorstelling met een dobbelsteen gooien van: oké, het begint met een solo, daarna is het vrij, dan op een gegeven moment hebben we iets met twee duo's en daarna iets met de groep. Dus dan hadden we een soort structuur en dat was wel ultieme Viewpoints omdat je dan met publiek erbij maar toch ook heel erg in het moment en met elkaar kunt zijn. En dat was wel heel spannend. Vanuit de structuur die Viewpoints biedt, begin je dan altijd met een soort lopen en dan begint iemand met een beweging. Je steekt je arm omhoog en dat pakken de anderen dan op, of niet. Dus je hebt wel met elkaar geleerd dat er niet teveel verschillende bewegingen moeten zijn, want dan kun je het als publiek niet lezen. Dus al gauw heb je zoiets van: oké, dit zijn de bewegingen waarmee we gaan werken blijkbaar. Dan let je nog met elkaar op hoe je in de ruimte staat. Sta je helemaal verspreid of kunnen we het accentueren, of is het één tegen de groep? Dus je leert wel vanuit de trainingen om dat in het moment met het publiek te doen. Dan komt er natuurlijk altijd een moment dat je denkt: yeah, dit werkt, ik ga er lekker op door. Dat je een geweldige solo hebt, maar dat je ook heel erg met de groep moet blijven, en dat is met publiek best wel lastig. Want als je merkt wat werkt, dan ga je toch andere kanten op. Je hebt gewoon een derde communicatiepartner erbij die je normaal met de trainingen niet hebt.

9. Hoe zou jij de Viewpointtechniek omschrijven?

Bij Viewpoints is iedereen gelijk. Dansers, regisseurs, acteurs, docenten: iedereen moet gewoon de vloer op. Iedereen is gelijk en iedereen doet mee. En het moet heel erg in het moment, heel actueel gebeuren. Je moet op elkaar blijven reageren. Dat is best wel knap hoor, als je dat kunt toepassen

binnen je eigen stijl, want iedereen heeft een eigen stijl natuurlijk. Dat je dan in je eigen stijl werkt waar iedereen ook nog eens heel vrij in kan bewegen.

10. Op welk vlak zijn Viewpoints behulpzaam?

Ik vind Viewpoints heel fijn, omdat het zo technisch is. Op een gegeven moment zit je zo met kop en schouders in het proces, dat je zelf niet meer helder kan zien waar iets aan ligt, waarom het niet werkt of wel werkt. Met Viewpoints kun je al die punten aflopen. Hoe ben ik nu bezig met de ruimteverdeling van de mensen op de vloer of van mijn decor? Kan het spannender, moet het niet wisselen, wat is de dynamiek? Al die fasen kun je aflopen en kijken of dat wat oplevert. Ik moet zeggen dat ik daar vaak niet aan toe kom, omdat de repetitieperiodes altijd veel te kort zijn. Maar dat is wel wat je dan gedurende de voorstelling nog aan kan scherpen. Ook in je communicatie naar acteurs – en dat is nog wel een punt waarop ik mezelf goed kan trainen denk ik – omdat je vaak met elkaar heel vaag gaat praten. En soms is dat ook nodig, want je hebt het ook over een speelstijl en dat kan je niet alleen in dynamiek of tempo of ritme benoemen, maar het is wel goed om elkaar te trainen in die technische termen. Daar is niets vaags aan en die kun je ook gewoon uitvoeren, dat is het fijne ervan. Dat is ook waarom ik het als speler op de vloer fijn vond, dat ik niet het gevoel heb dat ik moet transformeren in een personage, nee, ik moet gewoon op deze manier lopen en ik doe dat heel staccato en van daaruit verander je zelf, dus dan wordt het al veel behapbaarder.

Viewpoints dwingen je ook om je repetities en je zoekopdrachten te formuleren. Je hebt altijd een potje met ingrediënten waar je een improvisatie mee ingaat. Dus je geeft aan je acteur hele concrete dingen mee waar hij mee moet gaan spelen. Moet zijn stem hard of zacht, en met welk materiaal op de vloer moet hij spelen, heeft hij rekwisieten, moet hij iets specifiek met het decor doen? Dus ik denk dat het goed is om met Viewpoints te werken. Zeker bij mijn werk, omdat ik met improvisatie werk en dan toch nog open wil blijven kijken. Met Viewpoints hou je het heel concreet en open tegelijk. En dan is nu nog de zoektocht, hoe kun je dan ook heel gericht je voorstelling stapelen? En daar zou dan echt de dramaturg belangrijk voor zijn. Bij mij dan.

11. Ervaar je ook valkuilen/moeilijkheden bij het gebruik van Viewpoints?

Met Viewpoints begonnen we altijd vrij open met Jan. We hadden vaak een paar teksten die we gebruikten, waar weer bepaalde bewegingen uit voortkwamen. Dus dan kregen we vanzelf het thema van de tekst. Maar ik begon mijn afstudeerregie met een idee van waar ik wilde dat het over ging. En dan start je je zoektocht heel anders, namelijk veel minder open. Toen werkten Viewpoints

in het begin wel goed, om de acteurs bekend met elkaar en de ruimte te laten maken. Dat ze gemakkelijk werden met elkaar en konden improviseren. Maar het bleef te weinig gericht, het bleef heel vaag. En in die voorstelling zat helemaal geen tekst, dus dat hadden we niet als houvast waaruit je inhoud kunt ontleden. Dus op een gegeven moment heb ik het toch weer los gelaten, omdat je dan op een andere manier dingen moet gaan verzinnen, met andere opdrachten. En later toen het ding er was, toen kon ik het wel weer inpassen in dat je denkt: oké, nu zijn alle scènes nog even lang, of daar is het saai, hoe komt dat? Dan loop je al die dingen af: hoe zit het met tempo en ritme, hoe zit het met plaatsing in de ruimte, kan het nog spannender? Dus toen kon ik het wel weer inpassen, maar eigenlijk belemmert het mij dat je al weet waarover je het wilt hebben. Als je echt een idee hebt wat voor stijl je wilt gebruiken, dan heb ik er nog niet de modus voor ontwikkeld hoe je de Viewpoints dan in moet passen. Dan zit het me op een gegeven moment gewoon tegen.

Ik moet zeggen dat ik tot 2006 veel met Viewpoints heb gewerkt, maar ik heb het een beetje los gelaten merk ik. Als ik bijvoorbeeld naar het werk van Jan kijk, dan snap ik het veel beter. Want dat gaat echt over composities, meer richting dans nog dan theater. En ik wil dan toch echt een verhaal vertellen en dan kom ik een beetje vast, doordat Viewpoints vaak op een soort abstract niveau blijven. Dus de overstap van die fase in de repetities naar concrete scènes, dat kan wel hoor, maar elke keer als we daaraan toekwamen dan was de workshop op of dan kwam er iets tussen. Ik ben daar gewoon nog niet gekomen, maar ik ben er wel benieuwd naar. Ik denk wel dat het moet kunnen, maar je moet hele concrete opdrachten hebben voor jezelf en voor je acteurs hoe je dan zoekt. En op een gegeven moment weet ik dan niet meer hoe dat met die Viewpoints zou moeten en dan doe ik het gewoon op mijn eigen manier. Dan bedenk ik gewoon uitgangspunten voor scènes en die gaan we dan improviseren en dat steeds scherper maken.

Ik denk dat ik mezelf voor een deel vastzet, doordat ik van tevoren al zo goed weet wat ik wil vertellen. Want dan heb je al een beeld van waar je naar op zoek bent, terwijl het ook op een totaal andere manier naar je toe kan komen. Dus eigenlijk zou ik wat ik inhoudelijk zoek, moeten vertalen in een decor, rekwisieten, tekstfragmenten, muziekstukken, dat je weet: daar zit de inhoud in, maar in wat voor volgorde of wat voor sfeer die gaan komen dat is aan de acteur. Dan maak je het weer helemaal open, ondanks dat de ingrediënten voor het recept dat je zoekt er wel liggen.

Als je met Viewpoints wilt werken, dan ga je het er niet aan de koffietafel even over hebben hoe we gaan beginnen. Nee, dan is het gewoon: we beginnen vandaag met een training, iedereen op de vloer, bewegingskleding aan, hatsa. En ik leid het en jullie doen het en het is echt een strakke structuur. In de jaren nadat ik ben afgestudeerd was ik gewoon nog best wel jong en waren de

spelers vaak ouder dan ik, en dan koos ik er niet bewust voor om zo heftig met Viewpoints te gaan werken, waardoor ik niet die consequenties durfde af te dwingen. Volgens mij moet je dat echt van tevoren beslissen en dat ook van tevoren met je acteurs communiceren. Dit is de manier waarop we gaan werken en dat is anders dan normaal. Want het werkt echt alleen als je heel streng bent, wat die Amerikanen ook zijn. Je moet alle voorwaarden die maken dat Viewpoints gaan vliegen heel streng vertellen, anders komt het daar niet. Bij workshops van het Onafhankelijk Toneel komen bijvoorbeeld ook VMBO-scholen en daar doen we ook wel eens de beginselen mee, dat je heel simpel begint met lopen. Als je dan denkt 'ja, het werkt niet helemaal maar ik ga er toch maar mee door', dan gaat het nooit meer werken. Dus je moet echt heel streng zijn van: strak lopen, er mag niet gelachen worden. En vaak kom je bij hen bijna niet verder dan dat. Gewoon door de ruimte lopen en geconcentreerd zijn en letten op elkaar. Als je écht vanuit Viewpoints speelt, dan moet je ook met elkaar afspreken dat je daarin training doet. Want in veel repetitieprocessen sluipt een soort ruis door steeds te praten tussendoor, en voordat je het weet zit je in je hoofd.

12. Ben je gewend te werken met een dramaturg?

Nee, daar is vaak geen geld voor. En nu voor mijn nieuwe voorstelling dacht ik: ja, dat moet ik gewoon echt doen. Je moet niet alleen het schrijven en het regisseren een beetje uit elkaar proberen te trekken, maar ook hulp krijgen van iemand die steeds oog houdt in: als je dat voelbaar wilt maken, hoe zorg je dan dat het daar en daar zo werkt, wat voor middelen zet je dan in?

Als ik met een dramaturg werk, gebruik ik die veel voor vooronderzoek. Het is belangrijk om te bepalen wat je al wel en wat je juist niet bedenkt, dus welke richtlijnen je al weet en welke je nog open laat. Je kunt samen bedenken waar je naar wilt zoeken en hoe je daar dan naar zoekt, zonder dat je het antwoord al probeert te weten.

De dramaturg is een echte gesprekspartner die alles wat in een hoofd omgaat, er ook echt uit kan krijgen. Het helpt me dat een dramaturg kan herhalen wat ik zeg, en dat hij kan vertellen wat voor technische dingen hij daar bij ziet. Dat helpt mij, omdat ik toch vaak emotioneel denk. Dat je denkt: oh ja, zo zie ik het theatraal, en als we het technisch bekijken is dit wat er is.

13. Hoe zie jij de rol van een dramaturg in een Viewpointproces?

Ik denk dat de rol van een dramaturg heel belangrijk is. Want ik loop dus eigenlijk op het gebied van dramaturgie in mijn repetitieproces vast, omdat ik niet weet hoe ik de Viewpoints door moet zetten.

Je kunt heel lang met Viewpoints heel leuk materiaal vergaren. Maar als je vanuit improvisatie werkt, heb je het stuk nog niet. Dus je moet ervoor zorgen dat je zo snel mogelijk een lijn volgt. Dat je de boog van het stuk bepaalt en kunt kijken welk materiaal in welke fase van het stuk past. Dan kun je veel gericht gaan improviseren. Waar ik in ben verzand, is gewoon heel veel materiaal verzamelen waar we uiteindelijk de lijn van de voorstelling uit destilleren. Terwijl, als je bijvoorbeeld met een tekst werkt, dan heb je die lijn al. Dus dat is denk ik ook überhaupt de moeilijke vorm waarin ik werk. Daarin heb ik waarschijnlijk sowieso een dramaturg nodig.

De dramaturg moet doen wat hij altijd zou moeten doen: op het verloop letten. De dramaturg heeft denk ik meer gevoel van: waar gaat dit naartoe, en kan dit niet nog extremer, en als je daar die consequenties inzet, dan moet dat nu doorgevoerd worden. Daardoor denkt de regisseur dan weer makkelijker: oké, daar moet ik dan een opdracht voor bedenken. En ik zou dat denk ik heel erg in samenspraak doen. Dat je samen kijkt van: hoe kan je met die Viewpoints toch zorgen dat het iets geeft wat je zoekt. Waar volgens mij een dramaturg goed zou zijn is om zoekopdrachten te bedenken, hoe je heel gericht kan sturen met Viewpoints. Want je kan hartstikke goede improvisaties doen, maar als je daaruit niet echt het materiaal kan destilleren waaruit je een voorstelling op kunt bouwen – naja, ik merk al nu ik erover praat, het wordt snel vaag. Ik denk dat daar een hele goede rol ligt voor de dramaturg, dus misschien heb je daar wel een gat in de markt, maar dat zou echt nog uitgevogeld moeten worden hoe dat dan kan werken.

De dramaturg kan helpen uitvogelen welke ingrediënten je nodig hebt om een verhaal of een thema te vertellen. Ik mis vaak dat verloop of die structuur van: hoe bouw je ergens naartoe, welke middelen gebruik je daarvoor en hoe kan je die helemaal uitbuiten om alle zeggingskracht die erin zit eruit te laten komen? De dramaturg is er vooral voor die structuur.

14. Zie jij een dramaturg vooral als een rationele partij of moet de dramaturg ook gevoelsmatig op het proces reageren?

Ja, dat denk ik wel. Dat is hoe ik ben als mens, ik zou me niet kunnen verbinden – ook als dramaturg niet – als je je ergens niet ook emotioneel aan verbindt. Dus je voelt op een gegeven moment waar dingen gaan werken. Dat is iets wat hand in hand moet gaan, denk ik.

15. Verwacht jij van een dramaturg vooral vragen of ook antwoorden te krijgen?

Ik denk dat daar niet zo'n regel voor is. Ik sprak met Liet Lenshoek, die is dramaturg bij het RO theater, en die zei: ik verbind me heel persoonlijk en ik zeg ook gewoon wat ik leuk vind en wat niet. Ik zou dat heel fijn vinden, want ik denk niet dat alle waardevolle informatie die een dramaturg kan geven zit in wat hij technisch ziet. Want de dramaturg is ook iemand die kijkt, beleeft en meemaakt, en die ervaring is ook heel belangrijk. En het is gewoon goed dat je iemand hebt die de blinde vlekken benoemt die je er zelf niet uit kunt halen. Dat je denkt: in mijn hoofd zit het al zo, maar dat hoor jij nog helemaal niet.

1. Hoe zou je je eigen theaterwerk omschrijven?

Tot nu toe maak ik altijd jeugdtheater. Dat was niet de bedoeling in het begin, maar blijkbaar past dat bij mij. Ik vind het fijn om verschillende werelden te creëren, en dat gaat gewoon makkelijker voor kinderen, dat is meer geaccepteerd ofzo. Ik wil voorstellingen maken over wat mij aanspreekt in kinderen of wat ik ergerlijk vind aan hen.

2. Hoe plaats jij je theaterwerk ten opzichte van de dramatische en postdramatische stromingen?

Ik probeer altijd te zoeken naar een algemene noemer. Er kunnen wel verschillende lagen zijn, dat vind ik wel interessant. In BELLE werd door een recensent ineens het Oosten en het Westen gezien, hij zag het Westen op het Oosten als Belle op het beest klimt. Ja, dat is een associatie die ik niet had gemaakt, maar hij maakte ook een associatie met Kaspar Hauser en dat is een associatie die wij wel hebben gemaakt. Dus het kan wel gelaagd zijn, maar ik vind het wel fijn om de kijker te sturen, ook om voor mezelf iets helder te houden. Ik vind het te makkelijk om van alles maar op elkaar te smijten. Dan denk ik: ge moet toch een verhaal vertellen.

We hebben met theatergroep Tuning People wel eens een jam gedaan en dat was een heel onnozel verhaaltje dat de toeschouwer eigenlijk niet eens heeft gezien. We probeerden wel een verhaal te vertellen, maar dan op een hele vage manier. Maar ik vind dat ge dat dan wel moet communiceren, dat is het verschil. Ik vind dat heel leuk om te doen en ik geloof daar ook wel in, maar dan moet dat echt op het moment zijn. Ik vind niet dat het iets moet zijn wat ge moet kunnen reproduceren. Ik geloof dan meer in de kracht van het moment en de kracht van de improvisatie en de levendigheid.

3. Hoe zou je je eigen werkwijze omschrijven?

Dat is altijd anders, eigenlijk. BELLE is gewoon ontstaan vanuit de opdracht om een bekend verhaal te adapteren. En ik als maker verlangde ernaar om iets te maken zonder tekst, om uit te zoeken hoe ge uw verhaal kunt vertellen in beeld en beweging. Dus dan werkt ge vanuit een concept. Maar ik ben ook wel eens gestart vanuit tekst, dan kijkt ge wat de tekst nodig heeft. En soms start ik vanuit een thema. Het is net hoe dat ge wilt werken denk ik, waar ge vertrekt. Meestal gewoon beginnen bouwen van nul. Een paar improvisatieopdrachten of gewoon eens kijken wat ge met het materiaal

kunt, wat de situatie is, gewoon heel basale vragen stellen. En nu met Tuning People gaan we een musical maken met robots en hebben we gewoon een aantal robots bedacht die we interessant vinden, die gaan we bouwen. Het is een musical over onvermogen, dus hebben we teksten geschreven en wordt er muziek gemaakt en dan gaan we die dingen proberen samen te brengen. Dan gaan we zien hoe een robot het over onvermogen kan hebben. We zetten dat ding op een tafel en dan gaan we die laten praten, of dansen op muziek die gemaakt is. Dus het is echt zoeken, en dan proberen om het leuke materiaal achter elkaar te plakken.

4. Hoe verhouden ratio en intuïtie zich tot elkaar in jouw werk als regisseur?

Ik denk dat ik wel pragmatisch ben. Volgordes enzo, dat kan ik altijd heel goed onthouden. Ik denk ook dat ik een bepaalde logica maak met mijn keuzes. Maar ik probeer daar altijd een sfeer tegenover te zetten die bij mijn gevoel past. Dus misschien werk ik op twee sporen. Misschien wel.

5. Hoeveel vrijheid en verantwoordelijkheid geef je aan je spelers?

Meer en meer. Vroeger zei ik dan: doe maar iets. En dan zei ik wat ik goed vond en dan zei ik: die hand daar. Tot in detailkes. En dat leverde wel iets op, omdat ge op die manier een stijl hebt gevonden of een absurdisme of zoiets, maar ik merk dat ik het wel belangrijk vind om mijn acteurs meer vrijheid te geven. Maar soms vragen ze er ook gewoon naar, van: maak maar gewoon bepaalde keuzes.

6. In welk stadium leg je doorgaans vormaspecten van een voorstelling vast?

BELLE ligt eigenlijk van beweging tot beweging vast. Dus voor Roel [Swanenberg] en Saskia [Driessen] had het ook wel eufkes nodig om hun eigen organische gevoel daarin te zien, en uiteindelijk zijn er toch ook overal gaatjes waar ze eigen interpretatiekes hebben gegeven. Dat gaat niet over grote interpretaties, we hebben wel afgesproken wat er in de scène gebeurt. Maar er zijn wel redelijk veel dingen die vaststaan. Dat is ook gewoon een soort worsteling waarin ik zit, dat ik misschien niet altijd alles zo moet vastzetten. Dat is nog een onderzoek voor mezelf: in hoeverre wacht ik tot de acteurs keuzes hebben gemaakt en wanneer maak ik ze voor hen?

Ik zet soms ook dingen vast om met bepaalde dingen niet bezig te hoeven zijn. Dan maakt ge gewoon een keuze die dan toch niet zoveel uitmaakt op het einde van de rit, maar het geeft u wel een overzicht. Ik zeg soms ook: ik ben daar heel autistisch in, ge moet gewoon eufkes een halve meter

opzij gaan staan, dat is lelijk in de compositie en dat stoort me en dan kan ik niet meer naar de inhoud kijken.

Maar ik vind het werk van Anne Bogart heel mathematisch. Ik heb één voorstelling van haar gezien en ik vond dat niet werken. Ze zei dat er een groot geheim was en dat ze benieuwd was wie dat zou gaan zien. Maar het was nog maar juist begonnen of ik had al door van: ze hebben gewoon 187 plaatjes gemaakt en achter elkaar geplakt en daar is dan de voorstelling mee gemaakt. Zo saai, want ge ziet die mensen de hele tijd van plek naar plek naar plek lopen, en ondertussen spelen. Maar dat stond heel erg los van elkaar. En dan gingen ze dus laten zien dat die plekken allemaal vaststonden en dat die acteurs dat allemaal hadden ingestudeerd, dat daar plek 87 is. Maar dat zegt zo weinig. Jan van Opstal heeft wel gezegd dat hij ook een andere voorstelling van de SITI Company heeft gezien en die was wel heel mooi en niet zo mathematisch. Maar ik vind het geen mooie nieuwe vorm ofzo. Zulk industrieel theater, dat is mijn beeld erbij.

7. Hoe ben je in aanraking gekomen met Viewpoints?

Op de Toneelacademie in Maastricht. De theatermakers krijgen drie maanden of zoiets een project in Viewpoints, en dat wordt gegeven door Jan van Opstal. En na de academie heb ik een cursus gedaan in Frankrijk, zo'n hele intensieve week, dat was toen ook mijn kennismaking met Suzuki. Ik ben nooit zelf naar Amerika gegaan, maar ik heb wel nog een cursus gevolgd die georganiseerd werd door de Jekerstudio, met Anne Bogart zelf en allemaal mensen van de SITI Company.

8. Op welke manier gebruik jij Viewpoints?

Ik heb eens een voorstelling gemaakt samen met een danseres en jongeren, en toen hebben we die training gegeven. Ik zie het meer als een training. Ze hebben ons ook van de SITI Company op het hart gedrukt dat het geen methode is om te maken. Viewpoints is meer een afcheckmethode of een manier om ernaar te kijken. Dus dan is het meer om vragen te stellen en anderzijds ook wel dat die jongeren een gevoeligheid creëren bij zichzelf, voor compositie, aandacht geven aan een ander, focus geven, waar is tempo, ritme. Dus eigenlijk spelen met de theatrale elementen, waardoor die jongeren heel snel een groep werden. Daar kunt ge het ook wel voor gebruiken, om de groepsgeest op poten te krijgen.

9. Op welk vlak zijn Viewpoints behulpzaam?

Ik vind Viewpoints heel erg de fantasie stimuleren van uw acteurs. Ik geef in Gent de basis van Viewpoints en ge merkt dat die groep mensen gewoon dichter bij elkaar komt, dat ze andere vragen stellen dan voordat ze op de toneelacademie kwamen. Puur en alleen door het grote besef te hebben in wat voor ruimte ze staan, te beseffen hoe dat ge zich kunt verhouden tegenover het publiek of hoe geëtaled ge kunt spelen en hoe eerlijk ge kunt spelen, of hoe groot en tegelijkertijd heel integer, of hoe ge met timing omgaat, wat dat doet. Dus ik vind dat een grote verdienste voor de acteurs.

10. Ervaar je ook valkuilen/moeilijkheden bij het gebruik van Viewpoints?

Met BELLE hebben we ook geprobeerd om te Viewpointen, maar Viewpointen met twee is al moeilijk. En we deden wel specifieke opdrachten, maar dat leverde dan te weinig op omdat het toch een anekdotiek moest gaan hebben ofzo. Viewpoints heeft meestal geen anekdotiek, en als er al een anekdotiek komt wordt die afgekapt door het vormelijke, of door de variatie. Ook bij die voorstelling met een danseres en jongeren dachten we: we gaan werken vanuit Viewpoints en we gaan ze laten improviseren met een thema en dan komt daar materiaal uit. Maar dat is gewoon niet zo. Dat gaat te traag, ge moet echt opdrachten verzinnen. Ik laat het eigenlijk los op het moment dat ik ga maken. Het hangt er natuurlijk ook vanaf hoe creatief de mensen zijn. Dus bij mensen die al heel lang Viewpointtraining hebben gedaan, kan ik me voorstellen dat het wel zou kunnen, maar ge moet dan echt goed getraind zijn en heel creatief kunnen omspringen met die training. Dus dat kan ik me wel voorstellen, maar dan krijgt ge wel een hele specifieke voorstelling.

Ik vind het jammer om alleen vanuit Viewpoints te werken, ik vind het veel fijner om vanuit mezelf te beginnen, om oude middelen erbij te betrekken. Jan heeft ook eens een opdracht gegeven en dan moesten we alleen maar in de termen van Viewpoints praten, maar ik vind dat gewoon te beperkend, omdat ge dan bepaalde dingen niet zegt die gewoon met fantasie te maken hebben. Dus als ge Viewpoints puur technisch gaat zien, vind ik het tekort schieten. Maar binnen de structuur kunnen er wel heel interessante dingen ontstaan. Dan moet ge de alledaagse logica loslaten en een andere soort van logica ontdekken. Ik heb wel met een groep acteurs gewerkt en die klapten daar compleet van dicht. Die hadden zoiets van: wat staan wij hier te doen? Die begrepen niet waarom ze alleen maar snel en traag mochten lopen. Die weigerden eigenlijk gewoon om terug te gaan naar een basis. Maar ik wil het ooit nog wel eens proberen. Ik heb twee keer geprobeerd om puur en alleen vanuit Viewpoints te werken en het is niet direct gelukt. De ene keer was dat omdat we toch een

anekdotisch verhaal wilden gaan vertellen en de andere keer was het omdat dat jongeren waren die Viewpoints heel erg leuk vonden, maar die toch teruggrepen naar de alledaagse logica op het moment dat ge dan een thema ofzo aanreikte. Dus ik denk dat ge misschien wel kunt maken met Viewpoints, maar dan moet ge echt mensen hebben die daarin getraind zijn.

Ge kunt Viewpoints ook gebruiken als een afcheckmethode, maar soms is het ook zo dat de voorstelling gewoon af is, dan stel ik me de vraag of ge het dan niet kapot maakt ofzo. Omdat ge er dan toch heel technisch naar zit te kijken. Er moet ook gewoon een menselijkheid zitten in theater. Ge kunt die stapkes wel doen, maar zo lang de acteurs niet op een bepaald spelniveau in het hier en nu zitten, dan is de magie kwijt. Ik zoek er steeds meer naar dat de acteur zich uitgedaagd kan voelen op het podium. Ge hebt een acteur en ge hebt een verhaal en ge probeert die acteurs daar altijd heel erg in mee te nemen omdat zij uiteindelijk de verteller zijn. Zij moeten het overbrengen, dus als zij niet dezelfde passie hebben voor het ding, dan werkt het gewoon niet.

11. Denk je dat er een verschil bestaat in het gebruik van Viewpoints in Nederland en in de VS?

De SITI Company is een soort theaterleger, heel gedisciplineerd zijn die mensen. Daar is die Suzuki ook voor, om je innerlijk te leren kennen, door jezelf constant in balans te brengen en te zien hoe gij met ademhaling, balans en energie omgaat. Ik snapte het niet, ik heb het drie weken moeten doen voordat ik begreep wat er fijn aan is. Maar dat gezelschap is daardoor heel erg gedisciplineerd. Dus Viewpoints zoals we die in Nederland krijgen, is gewoon veel speelser en die verschieten van onze creativiteit. Ik weet niet hoe dat in Amerika is, misschien dat daar meer hiërarchie is geplaatst ofzo. Anne probeert heel snel opdrachten te geven zodat ge eigenlijk niet nadenkt en dan uiteindelijk krijgt ge ineens een hele dag om het af te werken. Soms denkt ge dan echt: komaan, geef ons wat tijd. Maar ze wil dat ge vanuit impulsen dingen doet.

In Nederland wordt ge eigenlijk gedwongen teveel vragen op voorhand al op te lossen, als ge subsidie aanvraagt. Maar ik denk dat de SITI Company werkelijk zichzelf onderhoudend is. Ook omdat die cursussen geven en daar krijgen ze heel veel geld voor. Ik denk dat Viewpoints beter werkt als het echt in een proefopstelling is, als er geen voorstelling aan vast hoeft te hangen.

12. Ben je gewend te werken met een dramaturg?

Soms. Of ge met een dramaturg kunt werken, heeft er altijd een beetje mee te maken hoeveel geld er is. Dat is toch iets wat dan samen met de kleding ofzo, of de muziek, op het derde plan staat. Maar

het is heerlijk om een dramaturg te hebben en een decorontwerper, een kostuumontwerper, iemand die er muziek bij maakt. Dat zijn allemaal aparte vakken.

Ik werk soms met Peter Anthonissen, die is heel analytisch. Dus hij analyseert wat ge aan het maken bent. Hij legt het gewoon bloot en stelt vragen wat ge eigenlijk wilt maken en wat daar dan voor nodig is. Dus hij werkt niet zozeer echt artistiek, terwijl er een andere dramaturg is die zegt: ge moet dat van plaats veranderen. Die betreft zich artistieker.

13. Verwacht jij van een dramaturg vooral vragen of ook antwoorden te krijgen?

Vooraf vragen stellen. Ik vind het heel fijn om een dramaturg te hebben die vragen stelt en probeert dingen op te helderen, dat ik beter achter mijn keuzes kan staan. Peter zal niet met oplossingen komen, hij heeft wel zoiets van: als ge het zo doet, dan krijgt ge dat effect en als ge het zo doet, dan krijgt ge dat effect. Maar dat is omdat ge het zelf al hebt veranderd.

(Helaas is een deel van het interview verloren gegaan wegens problemen met de opnameapparatuur.)

1. Hoe verhouden ratio en intuïtie zich tot elkaar in jouw werk als regisseur?

Dat is een combinatie. Waarin ik nog moet verbeteren, is dat je eigenlijk in het spel moet gaan – dat je iemand ziet spelen in een zandbak en dat je denkt: dat is een leuk iets – en dan moet je het de speler moeilijk maken. Dat je de speler dwingt om er eigenlijk iets anders mee te doen, dat zich iets verrassends gaat ontwikkelen. Dat je eigenlijk langs de ene kant er helemaal in zit, en dat je langs de andere kant denkt: oh ja, dat lijkt wel een spook, ga eens door, maak er eens een spookact van. Dus dat je in en uit gaat, dat je het laat transformeren. Je moet er een onlogisch iets in houden.

2. In welk stadium leg je doorgaans vormaspecten van een voorstelling vast?

Je moet eerst gaan kijken naar de vorm. En vanuit die vorm ga je kijken wat voor associatie je daarbij krijgt. Zeker bij Viewpoints, want je kunt met Viewpoints alle kanten op. Omdat je niet aan een strakke psychologie vast zit, kun je de bewegingen vrij gaan invullen. En daar kun je, al naar gelang het concept van je stuk, vrij mee gaan spelen.

3. Hoeveel flexibiliteit bestaat er in jouw voorstellingen?

Uiteindelijk moet de voorstelling staan op het niveau van emotie, terwijl de vorm flexibeler blijft. Dus qua emotie moet 'ie staan en qua vorm zou 'ie kunnen wisselen. Je moet als acteur altijd levend blijven reageren, van mij mag je ook in de vorm nog dingen wijzigen. Maar de dramaturgie moet staan, uiteindelijk weet je wat je wilt bereiken. Het is eigenlijk alleen maar om een soort frisheid te houden. Je kunt onzekerheden inbouwen waar je op een Viewpointachtige manier op moet reageren. Maar de dramaturgische vraag is dan hoeveel rek je daarin hebt. Dat is een kwestie van concentratie voor het publiek. Wat mag er gebeuren zonder dat het afleidt van waar het om gaat? Dat is altijd de zoektocht. Mijn ervaring is dat je bij Viewpoints de improvisaties toch vaak min of meer vastlegt, zeker bij de minder ervaren spelers.

4. Hoe ben je in aanraking gekomen met Viewpoints?

Ik kom eigenlijk uit de mimewereld. Voordat ik studeerde hier in Nederland, zat ik bij de Antwerpse mimestudio en toen werkte ik al met, vind ik, de voorbode van Viewpoints, namelijk het werken met Lecoq en Ducroux. Lecoq werkt ook met koren enzo, dat je je als groep presenteert. Zelfs al ben je een koor met allemaal verschillende varianten van mensen erin, je bent wel een koor. Je hebt een ademhaling, een ritme. Ook met Lecoq zoek je balans op het podium. Toen ik er ooit van hoorde dat Viewpoints eigenlijk een compositorische manier van vormgeven was, toen dacht ik: dat zou wel eens de volgende stap kunnen zijn. Toen heb ik twee weken en een verlengd weekend workshops gedaan, eentje van Hildegard en Jan en eentje met Anne Bogart onder andere.

5. Hoe zou jij de Viewpointtechniek omschrijven?

Ik noem het altijd jazzimprovisatie binnen theater. De manier waarop je freestylet, speelt met stijlen. Je permitteert je heel veel, net als bij de jazz. Maar je bent altijd helder in je vormkeuze. Als je vormkeuze helder is, kun je daar ook weer mee gaan spelen. Alles wat je doet op het podium durven defragmenteren en dan weer inzetten om nieuw spel te laten ontwikkelen.

Met Viewpoints zoek je niet alleen binnen een personage; je zoekt binnen een ruimte, binnen een melodie, binnen een fysieke omgeving. Ik denk soms bijna dat je bij een gewone, klassieke dramaturgie één trechter hebt met een convergerend einde. Maar bij Viewpoints begin je eigenlijk convergerend en uiteindelijk wordt 'ie weer convergerend. Dus je hebt eigenlijk twee trechters. Je probeert eerst te omlijnen waar het naartoe moet gaan, dan probeer je er op een zo creatief mogelijke manier invulling aan te geven, jezelf te verrassen, en uiteindelijk ga je weer snijden, snijden, snijden.

6. Op welke manier gebruik jij Viewpoints?

Als een materiaalgenerator. En voor mij als regisseur bijna een laboratoriumblik op wat er gedaan wordt. Dat je terug zit te kijken: wat grappig, ze hebben nu allemaal paars aan. Ja, twee keer een paarse handdoek, een paarse broek, iemand heeft een paarse BH aan, het is allemaal paars. Dat is ook Viewpoints, dat je met kleuren werkt. Of iemand die steeds een bepaald gebaar maakt bij een bepaalde emotie. Allemaal cadeautjes die je krijgt van de spelers.

Ik maak veel gebruik van Repetition. Viewpoints komt natuurlijk uit de dans. Het meest erkende in de dans is dat je dingen herhaalt en binnen die herhaling laat je dingen ontwikkelen. Of je nou een Shape herhaalt of een beweging of een Gesture of een klank, herhaling is voor mij wel een belangrijke Viewpoint.

7. Op welk vlak zijn Viewpoints behulpzaam?

Je bent samen verantwoordelijk voor het geheel. Dus iedereen moet gewoon alert op het podium staan. Je kunt nooit gaan soleren. Daardoor krijg je een heel dwingende *presence*. Op het moment dat wat ik doe invloed heeft op jouw monoloog en omgekeerd, dan staan we dus eigenlijk met z'n tweeën de aandacht van dat publiek af te dwingen. En als jij je monoloog hebt en wij staan met z'n vieren dingen te doen, dan staan we met z'n vijven respect af te dwingen. Het is een soort muzikale dwang, je dwingt gewoon heel duidelijk het publiek.

Je maakt samen melodie, je maakt samen vorm, je maakt samen een schilderij, je maakt samen een landschap, een reis maak je samen. De nadruk ligt op het collectief, op je eigen verantwoordelijkheid binnen het collectief. Dat maakt het gewoon heel mooi. Als dat ensemble niet nodig is voor een voorstelling, dan hoef je ook geen Viewpoints te gebruiken.

Viewpoints is dat je mensen leert alert op het podium te staan. Als je vandaag ongesteld bent en je hebt net een slecht telefoontje van je moeder gehad, dan is dat je vertrekpunt, en de medespeler die moet daar ook een beetje op reageren. En de kijker denkt misschien: dat was twee keer hetzelfde stuk. Nou nee, ik was trager, of ik was voller, ik was scherper. Het is dat *fingerspitzengefühl* dat verandert. Die kleine ritmeverschillen, die kleine intentieverschillen, die kleine impuls waarop je bewegingen invult. Dat verandert het stuk minutieus. De spelers zijn alert op elkaar, dat houdt het levend.

8. Hoe verhouden Viewpoints zich tot psychologische spelbenaderingen?

Het is een ander soort psychologie. Als je naar sommige schilderijen kijkt, denk je: zo, wat een heftige emotie zit daarin. In dat ene fragmentje. En dat is soms wat je als acteur moet doen, opeens moet je op dat ene moment, dat hele ene momentje, zes keer die emotie herhalen. Dat is dus geen logische opbouw naar een soort emotioneel hoogtepunt. Nee, alleen maar een herhaling vanuit een soort intentie. Niet de psychologie die we normaal kennen van het dynamische. Maar natuurlijk lijkt het toch op elkaar. Je gaat ook dynamisch regisseren. Kijk, als dingen bewegen en zich herhalen, dan wil

je uiteindelijk een soort hoogtepunt hebben. Het is eigenlijk een klassieke stuwingslijn, alleen niet vanuit de klassieke psychologische logica. Het is een abstractere behandeling van psychologie, een andere logica.

9. Is het gebruik van Viewpoints te herkennen in jouw werk?

Gaandeweg begon ik in het Wijktheater dingen uit te proberen, want ik dacht: de enige manier om het echt uit te proberen is gewoon door een volledige voorstelling te maken. *No way out*, dan maar met je billen bloot. Bij DOWNTOWN had ik een groep van achttien mensen, en er waren allemaal appartementen van Rotterdam nagebouwd in verplaatsbare maquettes, dus dan kon je iedere keer de architectuur van de ruimte veranderen. Dan moeten de spelers gewend zijn om daarmee te werken. Maar de groep was te weinig coherent, er zaten echt fantastische scènes tussen, maar je wilt nog verdere stappen zetten. Die Grid Walk – in rechte lijnen lopen en kinesthetisch reageren op elkaar – die zat er letterlijk in, een waanzinnig theateraal beeld. Dan wil je eigenlijk stappen zetten dat er bijvoorbeeld een bevalling gebeurt, en dat je dat als Repetition laat gebeuren: een kleine bevalling, een grote bevalling, of dat iemand gewoon gaat zoenen en dat dat zoenen weer een bevalling wordt. Je wilt natuurlijk dat het ontwikkelt, in Viewpoints moet je dingen ontwikkelen. Je wilt als regisseur niet alleen maar oefeningen op het podium, wat je op het podium laat zien moet een theatrale kracht hebben.

Een abstract schilderij kan soms veel meer de emotie weergeven dan een realistisch schilderij over hetzelfde thema. Waarom? Omdat je gewoon veel meer naar de essentie toegaat van het gevoel. Met Viewpoints is dat ook zo. Maar van de kijker vraagt dat ook dat ze zich min of meer in die spelstroom durven onder te dompelen. Het is gewoon emotioneler, het is een emotionele roetsjbaan. En dat is natuurlijk iets heel anders dan Romeo en Juliet die gewoon heel klassiek aankomen en elkaar zien. Je gaat veel meer op een orgastische manier op zoek naar de essentie van het gevoel. En dus ben je meer bezig met de essentie van de emotie om iemand mee te slepen in jouw verhaaltje.

Kijk, ik zag een dansvoorstelling en toen dacht ik: dit is nou níet met Viewpoints werken. Waarom? Iemand deed iets in de ruimte en dat had geen enkel effect op iemand anders. De dansers deden alles met het geringste besef dat ze effect hadden in de ruimte. De diversiteit aan dingen was ook niet de reis. Dan denk ik: Viewpoints moet gewoon veel rijkere dingen kunnen. Of dan veranderde het decor opeens, maar dan veranderde er bijna niets in de architectuur van de hele mise-en-scène.

Dan weet je dat ze niet met Viewpoints hebben gewerkt. Kijk, als er een lamp naar beneden valt, dan moet daar ergens iets mee gebeuren.

10. Gaat het werken met Viewpoints samen met een vooraf bepaald dramaturgisch concept?

Ik denk dat het alleen maar helpt dat je weet dat je iets zoekt. In Risk zoek ik die leegte. Als ik dan opeens iemand zie worstelen met een slang, dan denk ik: het klopt nog niet, verre van, maar het idee klopt wel. En dat is gewoon Viewpoints, dat is via Viewpoints vormgeven.

11. Wat is voor jou dramaturgie?

Tekenleer, hoe de tekens op elkaar werken, hoe de tekens zich tot elkaar verhouden. De semiotiek van de voorstelling.

12. Hoe zie jij de rol van een dramaturg in een Viewpointproces?

Er komen heel veel onopgezette, onvoorziene dingen. Je zit niet eerst twee weken rond de tafel van: dat wordt de schmink en dat wordt de speelstijl. Maar je maakt wel een frame waar binnen het moet passen. Dramaturgie is heel anders met Viewpoints, omdat er heel veel dingen in de prullenbak gegooid worden. Je start met een zakje speelgoed en uiteindelijk gebruik je misschien ander speelgoed. Maar misschien ook niet.

Een dramaturg moet interpreteren. Voornamelijk als je met Viewpoints werkt, is de dramaturg er toch een beetje bij om te bekijken of het klopt wat hier gebeurt. Maar vooral niet de *spel*flow onderbreken. Een dramaturg kan zeggen: het klopt nog niet. Dat zeg je dan tegen de regisseur. Dat betekent dat er spelmatig nog ergens naartoe gespeeld moet worden. De dramaturg mag daarover oordelen, maar niet te snel, want hij moet de *spel*flow wel gaande houden.

13. Zie jij een dramaturg vooral als een rationele partij of moet de dramaturg ook gevoelsmatig op het proces reageren?

De dramaturg moet vooral een mens zijn. Dat je als Alinde reageert van: ik zit zo in elkaar. Of: daar heb ik ook last van, dat vind ik ook. Dat je meer als jonge vrouw in de wereld reageert. Ook impulsief. En dat je de hele tijd simpelweg kijkt wat er gepresenteerd wordt en wat daarmee opgeroepen wordt. Het feit dat ik dingen na elkaar doe, wat dat oproept. De dramaturg moet zeggen: oké, wat er

nu ontwikkeld wordt, dat kan passen. Of: dat zou kunnen passen als dat en dat en dat. Dus eigenlijk meer de tekens benoemen: wat willen we vertellen met dit verhaal, waar moeten we die tekens terugplaatsen. Kijken wat er ontbreekt binnen het kader, maar ook wat er wél gebeurt.

1. Hoe zou je je eigen theaterwerk omschrijven?

Ik heb de opleiding tot theatermaker in Maastricht gevolgd en de laatste anderhalf jaar heb ik met jongeren gewerkt. Ik zit een beetje op een spannend punt in mijn carrière, dat ik eigenlijk een nieuwe start moet maken. Ik ben gewoon geen jonge maker meer, dus ik heb overal een beetje geshopt en nu begint daar een lijn in te komen. Met Viewpoints werken en heel erg vanuit de belevingswereld van jongeren en pubers denken. Ik werk veel met pubers, en ik neem dat ook als inhoudelijk gegeven door de niet-volwassenen, de nog net niet volwassenen, tegenover de volwassenen te zetten. Die lijn zou ik graag willen doorvoeren in nieuw werk.

2. Hoe zou je je eigen werkwijze omschrijven?

Ik start altijd vanuit een verhaal of een script, maar wat je precies daar binnen wilt vertellen, dat verschuift. Je moet volgens mij op een derde van je repetitie wel bepalen wat het wordt. Maar het kan ook zijn dat je met een voornemen begint, bijvoorbeeld dat ik het belangrijkste van het stuk vind dat de wereld vergaat en dat we er niks aan doen, en dat naarmate je met het stuk bezig bent toch blijkt dat je de liefde die er wél bestaat heel belangrijk vindt. Dus dan verschuift dat wel. Als je te vooropgezet gaat beginnen, dan kun je niet meer de verrassingen zien die ontstaan. Dat je ontdekt dat er toch iets is in de tekst, wat jij als lezer thuis niet hebt kunnen zien. Wanneer de taal kleur krijgt, moet je je durven laten verrassen door een verandering van je zeggingskracht.

3. Hoe ben je in aanraking gekomen met Viewpoints?

In mijn opleiding. Daar deden we een project met Jan van Opstal. Maar toen was ik er eigenlijk nog niet zoveel mee bezig. En na mijn opleiding was het de Summer Intensive in Frankrijk, daar hebben we een week vanuit Viewpoints gewerkt. Dat is al best lang geleden, in 2004 ofzo denk ik, en ik vond het heel inspirerend om dat als speler te doen. En daarna heb ik het voornamelijk voor mijn lesgeefprojecten gebruikt, als opwarming, en toen is het eigenlijk uitgegroeid tot een methode die ik veel gebruik. Toen heb ik in 2008 een voorstelling gemaakt bij het jeugdtheaterhuis in Gouda met jongeren die auditie hadden gedaan voor een kleine zaalproductie die door Zuid Holland zou toeren. Dat was een tekst van Anna Woltz, CHATROOM. En toen dacht ik: dan staat Viewpoints voor een soort wereld in cyberspace waarin mensen door elkaar lopen en elkaar eigenlijk niet zien, maar als je met

iemand aan het chatten bent is er wel een soort elektrische stroming waarin je elkaar aantrekt en afstoot. Dus toen heb ik heel erg met Viewpoints gewerkt.

4. Hoe zou jij de Viewpointtechniek omschrijven?

De ideale structuur voor impro's die heel veel vrijheid genereert, zowel op het gebied van inhoud als aan vorm.

5. Op welke manier gebruik jij Viewpoints?

Ik gebruik het vooral binnen het maken, om materiaal te vergaren dat je in een voorstelling kunt gebruiken. En ik gebruik het in het begin natuurlijk als een stukje training, dat ze leren omgaan met de regels van Viewpoints. Maar ik zou het heel leuk vinden, en dat ga ik binnenkort volgens mij ook doen, om een week alleen een training te geven.

Ik werk nu met Viewpoints vooral in het in contact brengen van een groep met elkaar. Daar is Viewpoints heel behulpzaam voor, omdat je met amateurs eerder geneigd bent om de gêne en de speelsheid met elkaar op te zoeken, terwijl je met Viewpoints in eerste instantie alleen maar door elkaar hoeft te lopen, op elkaar moet reageren, je hoeft elkaar niet eens aan te kijken. Dus het gaat meer om een soort technisch gegeven, waardoor je eigenlijk niet bang bent en gewoon maar doet. En op een gegeven moment kom je ondanks jezelf in een soort *flow* en denk je ineens 'oh mijn god, ik sta ineens tegenover die jongen te spelen', maar dat heb je dan al getackeld. Het gevoel voor mise-en-scène en ruimte dat amateurs vaak niet hebben, dat kun je met Viewpoints heel goed kweken.

En wat vaak voorkomt is dat je met Viewpointteksten werkt. Dat is echt puur, bijna militair. Het is mechanisch, geen intonatie, je mag geen logische adempauzes plaatsen. De leider moet bijna bepalen wanneer jij mag ademen. En wat ik zelf wel eens heb ingebouwd is dat als jij een fout maakt in je tekst, dat de ander dan 'stop' moet roepen vanuit een directe impuls, en dan moet je opnieuw beginnen met een zin. Wat heel goed is aan die manier van werken is dat de spelers elkaar veel meer respecteren, want je moet van een ander aannemen dat jij een fout hebt gemaakt en je moet ook een ander durven corrigeren. Op het moment dat je de tekst op deze manier kent, gaat bijna alles als iets magisch in elkaar vallen. Doordat je zo weinig over de tekst nadenkt, ontstaan er fantastische impulsen en als je die weer controleert en herhaalt kun je heel mooie technieken toepassen. En dat werkt met jongeren echt als een trein.

6. Op welk vlak zijn Viewpoints behulpzaam?

Viewpoints geven heel veel beperkingen waarin je heel vrij kunt zijn. Ook met tekst, want op het moment dat jij een tekst bijna puur als een melodie weet, dan kun je gewoon vrijheid in de ruimte nemen, want je kunt ook midden in een zin ineens een pauze nemen. Maar op het moment dat jij je tekst al hebt geïnterpreteerd, ben je eigenlijk al in een mechanisme bezig. Als je een kluitje tekst neemt, neem je in je hoofd aan het eind van de alinea eigenlijk al een pauze. Zo mechanisch werkt dat en het leuke aan Viewpoints is dat je dat helemaal doorbreekt. Het is één lap. Dat is heel grappig, dan kun je op rare momenten pauzes leggen, waardoor het speels wordt.

Het geeft je ook heel veel vrijheid als regisseur om los te laten. Ik kan er altijd zo bovenop zitten, op spelregie of op tekstzegging, maar als ik met Viewpoints als impro werk, kan ik veel meer achterover zitten. Dan durf ik veel meer te kijken naar wat er gebeurt en dan krijg je vanzelf het idee: wacht, deze scène past heel mooi binnen deze impro. Dus het is ergens ook een hele goede structuur om op je intuïtie te kunnen vertrouwen, zowel als maker als als speler.

Het vocabulaire van de Viewpoints helpt om technischer naar het geheel te kijken. Want dat was eigenlijk mijn grootste ontdekking bij die Summer Intensive, dat je het zo technisch kunt benaderen: wat gebeurt er qua Architecture, heb ik iets met Duration, echt als een afwerklitje. Dat vergeet je, want je gaat er heel snel in, als een soort anekdote. Maar je moet als regisseur echt vertrouwen hebben en achterover gaan zitten en het schematisch gaan bekijken.

7. Ervaar je ook valkuilen/moeilijkheden bij het gebruik van Viewpoints?

Ik ben nog een beetje onzeker om ervoor te gaan staan dat ik iemand ben die met Viewpoints werk ofzo. Alsof ik daar te weinig tools voor heb. Met jongeren bluf ik me daar veel meer doorheen. Soms denk ik ook: dat moet ik ook bij die prof's gewoon doen.

Het is ook een fase waarin ik zit met Viewpoints hoor, daarom wil ik misschien ook nog naar New York om zo'n vierweekse cursus te doen van Anne Bogart. Ik snap wel dat je een stuk kunt maken vanuit impro vanuit een thema, maar ik werk veel meer met vaste tekst. Ik vind het heel moeilijk hoe je dan die combinatie krijgt. Als je Medea hebt en je gaat Viewpointen, dat vind ik het best wel ingewikkeld om niet tot vage uitkomsten te komen. Dus ik denk dat het ook voor een deel ligt aan mijn kunnen.

8. Hoe verhouden Viewpoints zich tot psychologische spelbenaderingen?

Ik werk ook aan tekstinterpretaties, maar dat doe ik eigenlijk los van elkaar. Maar Viewpoints werken ook volgens een logica. De manier waarop die ontstaat kan onlogisch zijn, maar die maak je dan logisch. Voor het stuk ORDE VAN DE DAG had ik een meisje als goeroe-achtige vrouw tijdens haar monoloog rond laten lopen en ik had langzaam iedereen er achteraan laten lopen. Dan denk ik: dat is een goede vorm. Maar toen zag Arlon [Luyten] dat stuk en die zei: je ziet dat jij in fysiek die vorm hebt gekozen, maar dat je daarna niet hebt nagedacht dat ze ook rond kunnen blijven lopen. Ik had het alweer heel snel afgekapt. Dat is wel een leerschool, dat ik een fysieke inslag wat meer moet durven doorzetten. Misschien is dat loopje gewoon ontstaan, maar dan moet je het daarna wel weer logisch durven maken. Dan moet je wel weer uitkijken dat het niet té logisch wordt, maar het moet wel altijd iets concreets zijn. Of je dat nou psychologie noemt, zo'n situatie is niet rationeel, maar het moet wel concreet zijn. En dan kan je er altijd nog voor kiezen om het abstract te houden, maar dan weet je wel waarom je daarvoor gekozen hebt. Daar kan ook een dramaturg nuttig voor zijn.

9. Is het gebruik van Viewpoints te herkennen in jouw werk?

Ja, misschien teveel. In mijn voorstellingen zie je dat ik het ook wel als bindmiddel gebruik tussen scènes, omdat het tekststukken zijn waar je het op plakt. Wat ik heel frustrerend vind – daarom wil ik nu ook een keer met Viewpoints werken zonder een vaste tekst – is dat je op een gegeven moment heel leuk hebt geïmproviseerd, maar dan krijg ik dat niet gecombineerd met de tekst. Uiteindelijk lukt het wel en zie je ook in de scènes een soort Viewpointadem zoals ik dat noem, want wat het ook doet is de concentratie verhogen. Dat zie je eigenlijk in al mijn stukken terug, omdat het zo'n bepalende sfeer is die zo goed werkt. Altijd als ik wat mis, dan zeg ik: oké, een beetje meer Viewpoint erin. Dat ze ook anders reageren, dus als iemand even gaat verzitten, dat je als speler meteen moet reageren. En dat kan heel spannend zijn. Ik denk dat de soort van concentratie wel herkenbaar is. En bij mij zie je soms gewoon letterlijk de loopjes, dat vind ik soms jammer. Eigenlijk zie je dan stukjes oefening.

10. Ben je gewend te werken met een dramaturg?

Nee. Omdat ik altijd met vaste tekst werk, niet dat je dan geen dramaturg nodig hebt, maar dat maakt het in mijn hoofd iets makkelijker dan als je vanuit het niets begint. En ik ben er zelf volgens mij redelijk goed in. Maar het kan wel heel leerzaam zijn. Volgens mij is het gewoon heel fijn om een dramaturg te hebben, maar er is vaak ook geen geld. Ik laat wel vaak collega's kijken.

11. Hoe zie jij de rol van een dramaturg in een Viewpointproces?

De dramaturg is belangrijk om een punt te drukken op je stuk, om echt richting te kiezen. Hij kan helpen bepalen wat je wilt vertellen, zonder dat het te belerend wordt of te duidelijk. Met Viewpoints is dat extra moeilijk omdat het alle kanten op kan gaan.

Het is sowieso fijn om voorbereidend te praten, om te weten welk concept je waarom hanteert. En ik denk dat het heel fijn kan zijn als je ook improvisaties bijwoont. Als ik bijvoorbeeld met jou zou werken bij een volgend project, dan denk ik dat ik je twee keer in de week zou vragen, minimaal. Dat je dan naar impro's kijkt en dan naar huis gaat, dus niet meteen reageren. Dat jij verzamelt en incasseert wat je allemaal gezien hebt en dan kom je aan het eind van de week terug en zie je wat ik ermee gedaan heb. Dan kun je volgens mij heel goed kijken van: oh, ik zag dat gebeuren en dat heb je niet genomen, dat heb je niet gebruikt. Want anders ga je heel snel na een impro met elkaar discussiëren, terwijl je niet weet wat een ander wil gaan doen, hoe iemand het voor zich ziet om dat af te maken. Je moet er volgens mij niet te dicht bovenop zitten, je moet een soort afstand bewaren. Tegelijkertijd moet je je ermee verbonden voelen.

12. Zie jij een dramaturg vooral als een rationele partij of moet de dramaturg ook gevoelsmatig op het proces reageren?

Eigenlijk zie ik de dramaturg vaak voor de grote lijnen, dus dat kun je hoofdelijk noemen. Maar dat merk ik altijd bij impro's, of bij intuïtief regisseren of werken, dat je in een stroming zit en dan heb je ineens vijf hoogtepunten gemaakt. Dat is bij mij altijd aan de hand omdat ik nogal van de energie ben. En dan denk je: dan moeten er wel hele dikke punten gedrukt worden op één van die momenten. Dus dan moet je naar het geheel kijken en met elkaar de grote lijnen bewaken. Daar kan een dramaturg wel heel erg in helpen.

Het heeft niet zoveel zin om de stroom van het moment te onderbreken. Misschien ziet de dramaturg de valkuilen al lang ontstaan, maar als wij in het moment zitten willen we geloven dat het geniaal is, dus dan is het storend als de dramaturg dat onderbreekt. De dramaturg moet ons denk ik even laten geloven dat het heel geniaal is en dan op de juiste momenten zeggen: dit is toch echt wat minder geniaal.

Arjan Gebraad – 6 mei 2010

1. Waar ben je als theatermaker zoal werkzaam (geweest)?

Ik geef twee dagen in de week les, een paar uur drama en voor de rest werk ik gewoon als surveillant en studiebegeleider, puur voor het geld. Ik heb mijn eigen gezelschap hier in Tilburg genaamd D&A, al sinds 2002 ofzo, daar maken wij met amateurs en professionals voorstellingen. In januari hebben we toevallig ook een filmpje gedraaid dat volgende week in première gaat. Dat is wel heel leuk, want ik had nog nooit film gedaan. En voor de rest werk ik als freelancer, als maker en als speler ook wel.

Ik heb net een voorstelling gemaakt bij theater De Garage in Venlo, dat is een theater dat heel veel voorstellingen programmeert, vrij professionele en grote amateurdingen. Die hebben budget om drie jongerenproducties per jaar te doen en ik ben een van de mensen die daar regisseert. En ik heb negen jongeren te pakken waarmee ik ben gaan werken om een montage te maken. De psychologische verhaaltjes hebben ze bij drama al gehad of bij musicalles of bij het centrum van de kunsten. Dus het leek me gaaf om met beweging te werken en met montage. Het resultaat dat daaruit is gekomen gaat volgende week in première. Daarbij heb ik ook heel veel met Viewpoints gewerkt, in het begin als training.

2. Hoe zou je je eigen theaterwerk omschrijven?

Ik vind het altijd heel fijn om te werken vanuit het menselijk tekort. Daar heb ik ook heel lang over nagedacht, dat komt er nu niet spontaan uitgerold. Maar alles wat ik maak, vertrekt uit de gedachte dat het eigenlijk altijd wel faalt op de een of andere manier. Je kunt je idealen niet trouw blijven, of er gebeurt iets waardoor een beslissing valt, of er gaat iemand dood, of weet ik het allemaal. Het menselijk tekort, dat het niet lukt en dat dat ook gewoon ons lot is.

3. Hoe plaats jij je theaterwerk ten opzichte van de dramatische en postdramatische stromingen?

Ik hou wel van de klassieke vorm van theater. Het hermetische enzo, daar hoeft ik niet veel mee te werken, dat biedt niet zoveel. Maar ook al dat postmoderne gedoe van heel veel dingen aanreiken, daar hou ik niet zo heel erg van. Als ik nou heel veel mogelijkheden aanbied, dan kan het zijn dat je iets gaat vinden wat ik eigenlijk niet neer wil leggen, of dat je mijn bedoeling helemaal niet krijgt. Ik maak natuurlijk iets vanuit de gedachte: dit vind ik van het materiaal. Of: ik verhoud me op deze

manier tot het materiaal. Ik vind het heel bedacht om heel veel dingen naast elkaar neer te leggen. Dan heb ik liever gewoon één ding heel goed, en dat je dat dan helder overbrengt. Het hoeft niet zo te zijn van: hier is mijn mening. Maar ik vind het wel fijn als je concept daar schoon in is. Je hebt toch een soort aanname waar je stuk over gaat, en of ik daar nou één middel voor gebruik of drie of vier of vijf dat maakt niet uit, maar ik vind het wel belangrijk dat je scherp houdt wat je wilt zeggen.

De interpretatie wil ik uiteindelijk bij de kijker neerleggen, maar ik wil wel heel erg sturen in welke kant die op moet gaan. Je kunt nooit alle interpretaties afdekken, maar we maken een stuk over iets waar we een duidelijke mening of vraag over hebben. Dat willen we ventileren, en we kiezen vaak de vorm die we willen onderzoeken of willen gebruiken. Binnen die vorm is er allerlei ruimte voor eigen invulling van kijkers, maar ook voor spelers in het maken.

4. Hoe zou je je eigen werkwijze omschrijven?

Ik start altijd wel vanuit een dramaturgisch concept. Dat heeft met mezelf te maken denk ik, ik heb cultuurwetenschappen gedaan hier aan de universiteit dus ik verzin dingen ook wel vanuit denken, van: oh ja, hoe zit dat dan? Daar wil ik dan vervolgens op een praktische manier invulling aan geven. Dus bijvoorbeeld bij deze voorstelling ging het heel erg over: Venlo, dat moet een takke-eind hier vandaan zijn, wat is Venlo nou eigenlijk? Een plek, helemaal niks. En dat is een aardig vertrekpunt om een voorstelling uit te maken. Ik wil gewoon weten hoe dat zit. En die jongeren komen dan met materiaal aan dat binnen je eigen dramaturgie zou kunnen passen. Als zij een heel gek dansje doen dat wel heel leuk is maar voor mij niet over de voorstelling gaat, dan kieper ik het wel overboord. Dus dit was echt een vraag: hoe is het dan om jong te zijn in Venlo? Van daaruit komt dan het materiaal. Maar ik heb ook een keer een voorstelling gemaakt over dat het allemaal nooit genoeg is. Daar heb ik dan wel echt een mening over en dan zoek ik naar materiaal dat die mening bevestigt. Soms word ik ook wel verrast en dat kan je er dan in monteren, maar dan heb ik wel echt bedacht waar het over moet gaan. En Viewpoints helpen dan om aan materiaal te komen. Het begint gewoon met improviseren van: wat is gaaf, wat ziet er vet uit, wat is vet als groep? Vervolgens kun je de improvisatie ook meer richten door er een thema aan te geven, dan kun je er bijna met een soort psychologie aan gaan werken.

5. Hoeveel vrijheid en verantwoordelijkheid geef je aan je spelers?

Dat verschilt per proces moet ik zeggen. Bij die jongeren was het heel erg nodig om echt te sturen. Wat ik merk als je met mensen van Het Viewpointlab traint, die het materiaal zelf al meer snappen

en die weten wat ze als beweger allemaal kunnen doen, dan komen er zoveel dingen vanuit die mensen zelf. Zet een Madeleen of een Jef maar gewoon neer en dat komt wel. En mijn ervaring is dat dat vaak veel beter is dan wat je zelf kunt verzinnen. Dus volgens mij is het ook een beetje aanvoelen wat voor groep je voor je hebt en waar op dat moment behoefte aan zal zijn.

Ik vind het echt kul dat Anne Bogart zegt dat het niet gaat om wat de regisseur wil. Als je bijvoorbeeld een beeldhouwwerk hebt en het gaat erom dat je weg tikt wat nodig is, dan tik ik hele andere dingen weg dan een beeldhouwer. Als maker verhoud je je gewoon op een zekere manier tot je materiaal. Dus zo'n uitspraak van 'het stuk maakt zichzelf', ik snap wel dat ze dat zegt maar voor mij maakt Anne Bogart dan toch echt het stuk.

6. In welk stadium leg je doorgaans vormaspecten van een voorstelling vast?

Ik heb vorig jaar met mijn gezelschap Othello bewerkt, en daarbij wilden we gewoon de speelvloer verhoogd hebben. En van daaruit werd er gemaakt. Daar werd op gespeeld, punt, dat wisten we al. Dus dan ga je een beetje monteren richting dat beeld. Maar hoe dat uiteindelijk werkt, dat zie je echt pas in de week voor de voorstelling. Dat vind ik wel een beetje spannend. Maar bijvoorbeeld bij die voorstelling in Venlo had ik gewoon een aantal scène-ideeën die ik graag wilde testen met hen. Er is geen regel voor, het hangt echt van de groep af. Kijk, vier weken voor de première moet je gewoon heel hardcore vast gaan leggen, dan moet je ook doorlopen kunnen doen.

Ik heb een voorstelling van de SITI gezien en daar was echt extreem in vast gelegd, daar zag je gewoon: dit is elke avond hetzelfde. Dat is ook een kwaliteit, maar dat is niet mijn smaak, ik hou daar niet zo heel erg van. Dan worden de spelers toch een soort poppetjes van de regisseur.

7. Hoeveel flexibiliteit bestaat er in jouw voorstellingen?

Ik heb er niet zoveel aan om het echt op de seconde te timen. Het is ook wel een beetje spannend dat het mis zou kunnen gaan. Als iemand een deur later pakt of tien seconden langer wacht voordat 'ie z'n tekst geeft. Als je een scène hebt met een acteur die een totaal andere euforie heeft op zo'n dag, dat het echt niet oké is met 'em, dan krijg je ook iets anders terug. Dus je moet ook een klein beetje reageren op wat je aangeboden krijgt.

8. Hoe ben je in aanraking gekomen met Viewpoints?

Op de Toneelacademie Maastricht. Gewoon door bij de bewegingslessen daarmee te werken, en dat werd eerst vagelijk benoemd en dan na een paar jaar ga je echt met het materiaal aan de slag. Later is Jan met Hildegard Het Viewpointlab begonnen, en die zijn gewoon gaan trainen met een groep mensen om dat wat beter te kunnen onderleggen. Er wordt heel veel geroepen van: Viewpoints, hoe zit dat dan? Dus van daaruit zijn ze gaan trainen en zo zijn al die mensen bij elkaar gekomen.

Als alles goed is ga ik 21 juni naar Amerika naar the SITI Company. SITI geeft dan vier weken intensief Viewpoint- en Suzukitraining, en ik ben daarvoor geselecteerd. Ik mag daar vier weken non stop trainen met een groep van zestig studenten geloof ik. Het is met mensen van de SITI zelf, Anne Bogart is daarbij en Ellen Lauren en Barney O'Hanlon, dus dan kan je echt van de bron training leren. Dat is ook wat Jan en Hildegard hebben gedaan, die zijn ook bij de SITI zelf geweest. Ze vinden het in Amerika heel belangrijk dat de methode zuiver blijft, daar zijn ze nogal van, ze zijn er enorm fel op van: dit is het en zo moet het zijn. Als de parameters waarmee zij werken – het benoemen van die Viewpoints in tijd en ruimte enzo – maar duidelijk zijn. Wat je er dan voor de rest mee doet, dat moet je allemaal zelf weten. Maar met name die indeling, daar zijn ze heel fel op om dat in de gaten te houden. Ik weet ook van Jan dat hij wel eens een e-mailtje krijgt uit Amerika, dan hebben ze weer een beetje gegoogled en dan zien ze dat iemand een Viewpointworkshop aanbiedt en dan zeggen ze: die kennen we niet, zoek dat eens even na. Op het moment dat je meegetraind hebt, mag je volgens mij gewoon het bos in, maar ze zijn wel heel erg bezig om het allemaal zuiver te houden.

9. Hoe zou jij de Viewpointtechniek omschrijven?

Handvatten om feedback te kunnen geven en krijgen, om je materiaal schoner te maken en om materiaal te creëren. Dat zijn het voor mij echt. Ook niet meer dan dat. Dus op het moment dat je een Viewpointvoorstelling gaat maken, dan ben je er overheen gevlogen volgens mij. Dan ga je naar het resultaat van een technische oefening kijken op de vloer. Dat gaat voor mij te ver.

Het zijn gewoon legosteentjes. Je hebt steentjes met vier puntjes en met twee puntjes en met één punt, en bouw maar. Wat je bouwt dat is aan jou, als die steentjes maar duidelijk zijn, die moeten passen. Ik denk dat je Viewpoints puur gebruikt om materiaal te verzamelen en dat schoon te maken. Maar de keuzes die daar artistiek uit voortkomen – zowel voor de dramaturg als voor de maker en de spelers – zijn persoonlijk denk ik. Ik denk dat dat heel erg gaat over wat jij mooi vindt, wat ik mooi vind, en wat de spelers aanbieden. Met twaalf kapiteins op één schip werkt niet, dus je moet een

soort gemeenschappelijke taal hebben. Nou, die werd ontwikkeld. Dan moet er uiteindelijk ergens een artistieke beslissing worden genomen, maar de Viewpoints gaan er niet over wie die beslissing dan maakt. Viewpoints gaan over hoe je aan materiaal komt en aan een spelersgroep die hecht is, die met elkaar kan werken op dat niveau.

10. Op welke manier gebruik jij Viewpoints?

Voor mij is het een methode om materiaal mee te verzamelen. En een manier om feedback te geven aan je spelers naar aanleiding van een scène of een impro of een voorstelling, je kunt echt op elk niveau daarnaar kijken. Met een improvisatie kun je zeggen: het tempo was ruk, er zat te weinig herhaling in, je moet meer spelen met Spatial Relationship. Je kunt op scèneniveau kijken van: we gaan er zo in en we gaan er zo uit. En je kunt op voorstellingsniveau kijken: waarom was de voorstelling vanavond nou fantastisch, waardoor komt dat? En waarom was het nou vanavond weer een beetje minder? Op het moment dat je een groep hebt die dat ook snapt, dan kun je gewoon heel helder feedback geven. Dat is waar het voor mij handig is.

Heel vaak met amateurs werk je met mensen die nog niet veel met elkaar gespeeld hebben, dus ik vind het fijn om eerst een poosje met elkaar te ravotten, om ook gewoon zelf mee te doen en impro's alle kanten op te laten gaan of verschillende thema's te geven, dat werkt wel heel fijn. En door het te doen, en dus ook naar elkaars werk te kijken, leer je elkaar als acteur gewoon beter kennen. Dat kunnen drie repetities zijn of gewoon een maand of twee maanden, al naar gelang het tijdsbestek, en van daaruit vind ik het fijn om te gaan werken en terug te kunnen verwijzen, van: bij deze improvisatie gaan we echt heel erg focussen op de ruimte, de architectuur van de dingen. En dan snappen ze ook dat dat een ander soort focus is dan met ritme bezig zijn. Ik vind het lekker als de mensen met wie ik werk die taal ook spreken, dus ik denk dat daar die trainingen wel belangrijk zijn.

Op een gegeven moment in het proces gooi ik de training weg, maar de terminologie bewaar je wel. En het materiaal dat uit de oefeningen ontstaat moet je negen van de tien keer nog bijkleuren. Dan ga je volgens mij op smaak weer zeggen van: dat moet wat langer duren, of dat moet wat korter. Dan ga je er wel op regisseren. En heel veel dingen zijn echt heel gaaf in de improvisatie, maar dat kan je niet gebruiken, dus dat is dan een beetje jammer.

Bij die film is het me helaas niet gelukt om met Viewpoints te werken. Het is wel dat je er bij het monteren een beetje naar kijkt van: hoe is je ritme, hoe is herhaling, komen er dingen terug? En als je werkt met kadering of met mise-en-scène in een binnenscène, dan kijk je ook wel naar: wat voor

ruimte hebben we, hoe is de onderlinge verhouding, wat is het mooiste in je kader? Maar ik vond het zo leuk dat ik een keer een camera vast had, dat het eigenlijk daarbij gebleven is. Ik zou niet weten of het voor mij zou werken, maar als je daar met zo'n Anne Bogart over praat dan zegt ze: Viewpoints zit in alles. Dat is natuurlijk wel zo, je kunt alles in tijd en ruimte bekijken.

Voor mij werken Viewpoints vooral om bewegingsmateriaal te genereren of gewoon mise-en-scène materiaal. Anne Bogart heeft Viewpoints ook bij stem, en ik heb daar helemaal niks mee, ik vind dat zo artificieel. Dat je fysiek op zo'n manier kunt werken snap ik, maar op het moment dat het dus tekstueel zo gaat, hoog of laag of langzaam of snel, dan wordt het voor mij gewoon een te plat harnas. Dus ik merk voor mezelf dat ik dat heel vaak overboord gooi, dat brengt me helemaal niks.

11. Op welk vlak zijn Viewpoints behulpzaam?

Voor mij is het gewoon waar ik heel graag mee werk, het helpt mij. Ik kan wat chaotisch zijn als maker. En als docent ook wel trouwens. En wat dan scheelt is dat je op een heldere manier kunt communiceren met je spelers waar het aan ligt, of waar je je focus op wilt hebben, of waar je aan zou kunnen werken. Dus met zo'n proces ga je eerst gewoon een beetje trainen, met elkaar werken, stapsgewijs uitleggen: je kunt dingen met ruimte, je kunt dingen met tijd. En als je dat stapsgewijs doet, dan spreken ze op een gegeven moment jouw taal, en dat is zeker bij montage echt handig, als je aan kunt geven: het ligt aan je ruimte of het ligt aan ritme of er zit te weinig herhaling in. Dat is ook waar Viewpoints voor ontwikkeld zijn toentertijd, gewoon richting kunnen geven aan je impro's.

En als speler werkt het gewoon heel fijn dat je altijd wel weet waarmee je bezig zou kunnen zijn. Het enige wat je je hoeft af te vragen is wat je aan het doen bent, 'what is the subject of your work'. En dat kan je heel *basic* houden. Ik ben gewoon puur bezig met de Topography. Of ik ben puur bezig om mezelf te verhouden tot die andere speler, dan ben ik met Spatial Relationship bezig. Ik wil de architectuur benutten dus ik ga elk raam even af. En van daaruit komt er wel weer iets wat je kan doen. Daar hameren ze ook heel fel op: kijk nou maar gewoon wat de scène jou biedt en wat je eraan toe kunt voegen. En niet zozeer van: ik ga met een geniaal plan de vloer op komen. Als jij focust op architectuur dan komt het vanzelf wel.

De SITI Company gebruikt Suzuki om fysiek getraind te zijn en Viewpoints om parameters te hebben waarmee je kan maken. Dan ben je als acteur gewoon fit, mentaal en fysiek ben je getraind. De danser komt van school en die moet zijn techniek bij blijven houden; de conservatoriumstudent komt van school en die moet zijn vingeroefeningen blijven doen; de kunstenaar moet gewoon blijven

schilderen en weet ik het allemaal. Acteurs die komen van school af en die gaan de kroeg in en dat wordt een stuk minder allemaal. Dat is bij Maastricht ook wel aan de hand, dat is een hele technische school, daar leer je echt het vak, ik heb daar op school ook echt geleerd hoe het werkt. Maar het is een hele technische manier van werken. Dus veel stem, veel beweging, veel spel, en op een gegeven moment is dat gewoon weg. En je merkt dat je daar als speler best wel behoefte aan hebt, want iedere keer als er getraind wordt met zo'n Viewpointlab, zegt iedereen: konden we nou maar onze plek hebben rondom Utrecht waar elke week Suzuki, Viewpoints en Compositie wordt gedaan. Dus die noodzaak van makers die fysiek werken, die blijft er gewoon.

12. Is het gebruik van Viewpoints te herkennen in jouw werk?

Die mensen van de SITI Company zijn een paar keer in Maastricht komen trainen, en die zeiden dat het geen methode is om voorstellingen mee te maken. Ze zeiden: eigenlijk als je Viewpoints in een voorstelling terug ziet, dan klopt het niet, dan heb je gewoon iets gemist. Het is echt een methode om materiaal te verzamelen en dat materiaal moet vervolgens iets artistieks worden. Het is wel zo dat die opdrachten heel veel gaaf materiaal kunnen genereren, maar als je een aantal van die opdrachten transformeert naar de vloer, dan zie je de opdracht en daar zijn Jan en Hildegard heel fel op. Als jij tegen me zegt: je moet komen kijken, want ik heb een Viewpointvoorstelling gemaakt, belet me dat juist om te gaan kijken eigenlijk.

13. Denk je dat er een verschil bestaat in het gebruik van Viewpoints in Nederland en in de VS?

Wat ik wel merk is dat ze bij die SITI Company heel erg voor de *complete package* gaan, dus je hebt Suzuki én Viewpoints nodig en dan voornamelijk ook de Compositie. Wij als makers denken: Suzuki moet je eigenlijk alleen doen als je echt tijd hebt om te trainen. Maar die tijd hebben we niet, want we zitten met een beperkte repetitietijd en een premièredatum. Dus laten we het los. Wij praten nu ook alleen maar over Viewpoints, niet over Suzuki, terwijl het voor hen twee volslagen onafscheidelijke dingen zijn. Het is net alsof je dan een soort *light* versie gebruikt van wat zij aan het doen zijn. Ze zijn daar heel fel op, ook op het niveau waarop je je Suzukitraining geeft. Dus als bijvoorbeeld Jan en Hildegard in Suzuki trainen en die mensen uit Amerika zijn er, dan kijken ze echt naar de kwaliteit daarvan. Improvisatie kan natuurlijk gewoon alle kanten op gaan. En zij vinden die grond heel belangrijk van waaruit je kan werken. Via Suzuki train je je lijf om sterk te zijn, waarna je de Viewpoints in kunt gaan bouwen. Eerst kom je via Suzuki in contact met je centrum en met de vloer, zodat je niet als een heliumballonnetje verdwijnt als je met Viewpoints gaat werken. Ze vinden dat echt belangrijk.

Maar goed, ik denk dat ze ook wel snappen dat zo'n groep jongeren je ziet aankomen met je Suzuki, dat is volslagen kul bij ons, je moet als acteur echt een soort noodzaak inzien dat je je instrument moet trainen. Ik heb niet zo'n ensemble waarmee je in een soort collectief traint en werkt, dat is bij de SITI Company wel. Dat zijn natuurlijk al heel lang dezelfde mensen, die elke keer als ze samenkomen eerst Suzukitraining doen, dan een Viewpointtraining om gewoon in een *flow* te komen, en dan gaan repeteren. Het Viewpointlab wil wel ook werken zoals ze dat in Amerika doen, en ik ben er wel meer en meer van overtuigd dat Suzuki ook helpt in het leren werken met je lichaam. Ik vond het in het begin ook gewoon heel erg moeilijk, zo'n Suzukitraining geeft heel veel informatie over hoe je als acteur of als beweger bent, omdat het heel veel werkt met oefeningen die je uit balans halen. Maar het kan je heel erg helpen volgens mij, je bent fysiek sterker, je bent getraind. Binnen Viewpoints heb je daar gewoon wat aan.

14. Gaat het werken met Viewpoints samen met een vooraf bepaald dramaturgisch concept?

Nederlandse makers werken vaak vanuit een concept waar je naartoe wilt of wat je belangrijk vindt en daar zoek je materiaal bij. Voor mij werkt het gewoon gevoelsmatig. Die scène vind ik top, dat gaan we zo vastleggen. Vervolgens trekken we het concept erbij van: wat zou dat dan kunnen betekenen, waar zou het over kunnen gaan? Dan ga je het een beetje labelen ofzo. Je krijgt dus dingen aangeboden, een klein beetje vanuit een thema waar het over zal gaan, en vervolgens ga je kijken of het past. Of je kijkt: achter deze scène zou ik heel goed dit materiaal kunnen plakken. Dus dan ben ik aan het monteren binnen het bewegingsmateriaal.

15. Ben je gewend te werken met een dramaturg?

Hier in Tilburg regisseren we samen, Diederik [Dicou] en ik. Dan houden we elkaar constant scherp. En los van elkaar maken we ook wel dingen, maar dan gaan we gewoon bij elkaar kijken, van: ik heb je concept gelezen dus daar moet het over gaan, laat maar zien dan hoe het zit. En als ik alleen werk, komt Diederik om de vier/vijf keer kijken. Dus ik werk daar wel graag mee moet ik zeggen.

16. Wat betekent voor jou dramaturgie?

Wat voor mij heel erg helpt is iemand die van mij weet wat ik zou willen, of waar ik graag naartoe wil. Soms ben ik daar zelf nog niet helemaal uit en iemand die me dan gewoon scherp houdt, van: waar gaat het nou nog over wat je aan het doen bent, en mis je hier misschien niet iets? Dus iemand die eigenlijk het antwoord al wel weet, maar gewoon vragen stelt. Hij zou ook kunnen zeggen: ik zie

totaal niets in die scène, dat is gewoon slecht. Maar in plaats daarvan vraagt hij: hoe zit dat dan? Dus de regisseur scherp houden om tot een eindproduct te komen. Dat is waar ik heel veel aan heb.

17. Hoe zie jij de rol van een dramaturg in een Viewpointproces?

Ik wil de dingen die ik verzin toch ook een beetje testen, en ik vind dat de dramaturg daar wel de aangewezen persoon voor is. Dat ik kan vragen: stel, ik ga hier een voorstelling over maken, wat roept dat dan bij je op? Dat hij of zij dan vervolgens aan mij vraagt: wat verwacht je daar dan van? Ik vind het wel fijn om een klein beetje te weten waar we naartoe gaan, of wat voor dingen je dan zou moeten onderzoeken daar binnen. Dus ik werk ook vooraf wel graag met een dramaturg. Gewoon omdat ik zelf niet zo goed ben in het kant en klaar neerzetten van hoe we het gaan doen. Ik vind het ook altijd het fijnst om meer vanuit een vraag te werken dan vanuit een stelling, en vanuit die vraag komt het materiaal en daar komt de stelling dan uit voort. Zo van: oh ja, dit levert het allemaal op, ik krijg dit en dit terug, voor mij wil dat dus zeggen dat [...]

Op het moment dat je als dramaturg ook die terminologie gebruikt, ben je ook gewoon iemand die de taal spreekt en dus heel direct dingen kan teruggeven over het materiaal. Dat lijkt me wel heel handig. Ik denk dat de dramaturg zich vooral bezig moet houden met het totale concept, de voorstelling en de artistieke inhoud. Volgens mij is het een soort verschillend station van: oké, dit is de groep waarmee je traint, die maakt materiaal en dat materiaal wordt vervolgens getoetst door een dramaturg. Volgens mij verhoud je je tot het materiaal dat uit Viewpoints voortkomt. En op het moment dat de dramaturg iets kan zeggen over dat materiaal in termen van Viewpoints zou dat handig kunnen zijn. Maar uiteindelijk blijft de maker degene die artistieke keuzes maakt en de dramaturg degene die daarin helpt. Daarom zullen de voorstellingen van zowel Hans als Jef als Nicole als Madeleen als mij gewoon totaal anders zijn.

1. Hoe zou je je eigen theaterwerk omschrijven?

Het is zeer beeldend en associatief. Ik merk dat ik vaak jaren later nog aangesproken wordt door mensen, doordat beelden zijn blijven hangen en een persoonlijke sterke emotie oproepen hebben. Het is vaak behoorlijk melancholiek en niet zo optimistisch over de mensheid. Maar het heeft een sterke esthetiek en compositie. Het kleine van de mens, het weemoedige.

2. Hoe zou je je eigen werkwijze omschrijven?

Ik werk niet vanuit een duidelijk concept, maar altijd vanuit een thema. Of ja, door wat je inzet heb je al een concept. Bijvoorbeeld bij Toneelgroep Maastricht bedacht ik: ik wil iets met een klassieke pianist, ik wil iets met Chopin, ik wil zangers, ik wil acteurs en we hebben kerst en kerstliedjes. Ja, dat is dan toch al een vorm van concept, dan heb je al zoveel ingrediënten.

3. Hoe plaats jij je theaterwerk ten opzichte van de dramatische en postdramatische stromingen?

Ik geloof dat ik wel op een postdramatische manier werk. In mijn geval is dat puur alleen al omdat ik begonnen ben me binnen twee theaterdisciplines te bewegen, zowel het theater als de dans, en dat te mixen.

4. Hoeveel vrijheid en verantwoordelijkheid geef je aan je spelers?

Nouja, ik roep ook heel gauw: nee, die kant niet op hoor. Zoals sommigen een verhaal in hun hoofd hebben, heb ik wel een soort esthetiek in mijn hoofd, een sfeer. En daar ben ik moeilijk vanaf te halen. Dan moet ik ook denken van: laat het nou even. Dus ik heb ook een soort kokervisie. Dat moet ik ook leren, van: wacht even, het kan misschien toch nog een andere kant op.

5. Hoeveel flexibiliteit bestaat er in jouw voorstellingen?

Uiteindelijk wordt alles gewoon vastgelegd. Uiteindelijk is het gewoon een choreografie. Maar die choreografie, die vormvastheid geeft de vrijheid om die *fluid* emotie misschien beter te voelen als acteur.

6. Hoe ben je in aanraking gekomen met Viewpoints?

Dat is vrij toevallig gegaan. Ik was op vakantie in New York en ik kwam langs bij de ETW – de Experimental Theatre Wing van New York University – en daar ben ik toen naar binnen gelopen om te vragen of ik wat lessen mocht kijken. Toen kwam ik binnen bij een les van Wendell Beavers, dat is de ex van Mary Overlie, degene die de Viewpoints heeft ontworpen. En ja, dat was eigenlijk een soort ‘aha’ voor me, want ik gaf al heel lang les op theaterscholen, maar ik gaf mijn eigen mix van beweging. Wat ik hem zag doen was in feite niets nieuws, maar hij had er een systeem voor: de Viewpoints. Hij labelde dingen, hij gaf ordening aan wat ik eigenlijk al deed. Het was aan de ene kant zoiets van: oh, maar dat doe ik ook. En aan de andere kant: goh, wat slim om het zo te doen. Dat was de eerste kennismaking. Toen ben ik gaan praten van: wat doe je eigenlijk? Mary Overlie is dus degene die het bedacht heeft en ETW staat helemaal in het teken van Viewpoints. Zij is daar docent nog steeds. En die hebben eigenlijk de Viewpointmethode als centrale methode in al hun vakken, niet alleen in beweging, maar ook in stemonderwijs. Dat hebben wij in Maastricht op de toneelacademie bijvoorbeeld niet, wij willen ons niet ophangen aan één methode, maar de studenten confronteren met allerlei verschillende methodes. Maar daar is de Viewpoints dé methode. En daar wordt dat Viewpoints helemaal heilig gemaakt, alsof het de enige manier is waarop gewerkt kan worden.

Vlak daarna was er een Viewpointconferentie in New York en toen kwam ik Anne Bogart tegen van de SITI Company. De conferentie ging eigenlijk over het verschil van inzicht in de Viewpoints tussen Mary en Anne. Mary heeft natuurlijk een beetje het gevoel dat het haar methode is, en ze heeft liever niet dat mensen daar aankomen. En Anne heeft dat veranderd en aangepast, ja geadapteerd naar een training voor acteurs.

Toen ben ik gaan trainen bij de SITI Company en Anne Bogart en mister Suzuki hebben een samenwerking, dus toen ben ik ook met de Suzukitraining in aanraking gekomen, die heb ik gevolgd. En daarna ben ik regelmatig terug gegaan. De mensen van de SITI Company zijn ook al meerdere keren hier geweest. Twee jaar geleden hebben we hier een Viewpointconferentietje gehad, waar de

SITI Company bij was met een voorstelling en twee intensieve trainingsweken voor oud-studenten. En niet alleen Viewpoint- en Suzukitraining maar ook het compositieaspect daarvan: hoe ga je nu vanuit die improvisaties dingen maken. Dat even in grote lijnen hoe ik ermee in aanraking ben gekomen.

7. Hoe zou jij de Viewpointtechniek omschrijven?

Het is een methode om acteurs/bewegers/performers in een bepaalde attitude te krijgen, dus dat hele Kinesthetic Response, dat alerte. En dan het hele instrumentarium van bewustzijn, zowel open zijn voor het bedenken van dingen in het moment, creatief zijn, en tegelijkertijd in het achterhoofd een soort gereedschappen te hebben van: wat doe ik met tempo en wat doe ik met ruimte? Ik vergelijk het heel vaak met jazzmusici die gaan jammen, dan spreken die een maatsoort af, dat is het kader, en daar tussendoor kunnen in het moment dingen ontstaan. En zo gauw dat kader van die afspraken weg valt, wordt het gedoe. Dat vind ik waar Viewpoints performers in kan trainen. Als je naar acteurs kijkt, dan improviseren die het liefst vanuit een thema of een verhaal, denkend vanuit een narratief of een anekdote. Maar die train je dan in het loslaten daarvan. Je denkt gewoon in vorm, in esthetiek, en waar in de ruimte sta je het dan te doen, moet het in de hoek of moet het altijd vooraan? Afgelopen weekend hebben Hildegard en ik bij het Dansatelier een workshop gegeven. Die dansers moet je dan weghalen van: alweer een mooie lijn, alweer een mooie plek, ga nou eens op een lelijke plek staan. Het is puur het bewust maken van je eigen cliché. Dus het ene is technisch en het andere is een attitude, dat *kinesthetic*, alert zijn. En wat ik heel erg essentieel vind is vanuit het ensemble werken. Dus niet de egocentriek van: jij kent je tekst niet en dat is jouw probleem, maar samen dingen oplossen, je inspiratie uit je collega of uit de rest halen. Dat levert voor mij artistiek gezien veel interessantere zaken op. Veel onverwachttere zaken ook.

Dus allereerst is Viewpoints iets wat je als training kan doen omdat je lichaam gewoon je instrument is. Dat is het argument van Anne, omdat ze zei: elke artiest oefent zijn instrument, alleen acteurs niet. Het is onzin dat je op je 24^e klaar bent en je je instrument niet meer hoeft te oefenen. En ten tweede is het iets om materiaal te verzamelen. Het is een training voor de performer én het is voor een regisseur prettig om op die manier materiaal te genereren, exploreren. En dan is het de taak van de regisseur om daar dan dingen uit te destilleren en in een compositie te zetten. Maar dat heeft op zich niets meer met Viewpoints te maken. Je kunt natuurlijk wel weer gaan analyseren op de Viewpoints als een voorstelling in grote lijnen klaar is. Wat doe ik nou in die drie kwartier of die anderhalf uur met tempo, zijn alle scènes bijvoorbeeld even lang? Dus dan heb je het over Duration. Wat doe ik met mijn ruimte? Dus het is wel weer een checklist voor een regisseur die dan de

compositie maakt. Maar elke goede regisseur zou dat sowieso doen. Elke goede regisseur heeft het over tempo, elke goede regisseur weet iets over ruimte, weet wanneer iets herhaald moet worden waardoor het indringender wordt. Maar Mary Overlie was zo slim om het te labelen.

8. Op welke manier gebruik jij Viewpoints?

Ik werk altijd met Viewpoints, maar wel in een deel van het proces. Op een gegeven moment houdt dat ook op. Maar je gebruikt de taal nog wel in het componeren en het afregisseren.

9. Ervaar je ook valkuilen/moeilijkheden bij het gebruik van Viewpoints?

Viewpoints is voor mijn gevoel een methode, een trainingsmethode. Maar het is geen theaterstijl. Dat is wat de SITI Company ook zegt. Dat vind ik vaak het misverstand dat er bestaat. Wat ontstaat is dat mensen de Viewpoints niet écht begrepen hebben, dat ze alleen maar de buitenkant kennen, trucjes. Vrij gauw heb je al wat. En dan een leuk lampje erop en een muziekje eronder en het staat allemaal. Maar dan presenteer je dus een oefening op een theatrale manier. Dat vind ik het grote misverstand. Ik heb regelmatig studenten die zeggen: kom eens kijken, ik heb iets gemaakt en ik gebruik Viewpoints. En dan kom je bij voorstellingen en zie je letterlijk een oefening uit de Viewpoints gebruikt op het toneel. Dan denk ik: dan heb je het niet begrepen. Een goed voorbeeld daarvan is de Grid Walk, dat ziet er meteen heel interessant uit in onze klas, daar kun je als regisseur wel wat mee. Maar het is eigenlijk zo makkelijk als je niet verder denkt dan dat. Dan blijft het in de oppervlakkigheid hangen, dan is het een trukendoos. Dat vind ik wel een gevaar.

Je loopt in die training tegen je eigen clichés aan. En als je Viewpoints af en toe traint, blijf je iedere keer op een bepaald punt hangen. Of als je het iedere keer met andere mensen doet, want het is ook een groepsdynamisch gebeuren, dan gebeuren er elke keer dezelfde dingen. Dan denk je op een gegeven moment: nou, nu hebben we dat weer aan de hand. Dus er is ergens ook een grens hoe diep het gaat. Daarom ben ik nu zo blij met Het Viewpointlab, dat je met een groep mensen vaak terug kunt komen, net zoals de SITI Company dat doet. Jaar in jaar uit met elkaar door ontwikkelen. We hebben afgelopen weekend twee dagen een workshop gegeven met fantastische mensen, maar je denkt toch: ik was er graag nog mee doorgegaan, ik had hen graag terug gezien om echt dingen te laten gebeuren. Dat heeft tijd nodig.

Viewpoints is een beetje een hype aan het worden en ik vind het een gevaarlijke hype. Ik maak gewoon te vaak mee dat mensen bij ons even getraind hebben en vervolgens zeggen dat ze

Viewpoints geven. Dan denk ik: dat kan niet. Dat is net als de Graham-techniek, die heb je niet in een weekend door. Dat is wel een lastig punt waarmee de SITI Company iedere keer geconfronteerd wordt, waar je het iedere keer met elkaar over hebt, wij ook met hen. Hoe ga je er nou mee om? Hoe bewaak je eigenlijk de kwaliteit van zoiets? Het valt niet echt 100 procent te bewaken. Alleen maar door zo goed mogelijk les te geven en te zeggen: jongens, pas daarvoor op.

10. Hoe verhouden Viewpoints zich tot psychologische spelbenaderingen?

Dat is een leuke. Dat was geloof ik een van de onderwerpen in die conferentie. Mary had haar Six Viewpoints, daarin zat Story. De psychologie komt dan binnen en de anekdote. En Anne was daar volledig tegen. Ik vind dat ook niet interessant. Mij geeft het als uitvoerder en als maker juist vrijheid als je het daar niet over hebt, om dat dan ter plekke in te vullen en iets origineels/creatiefs te laten ontstaan. Mensen krijgen bij wat ik doe vaak al heel snel een associatie. Ik vind dat leuk, om even iets te suggereren en het dan weer af te breken en iets heel anders te suggereren.

Je hebt dus de Viewpointtraining; je hebt de Viewpoint in het repetitieproces om materiaal naar boven te krijgen; en je hebt gewoon repeteren. En dan komen de dramaturgie en psychologische lijn er automatisch bij. Het komt niet per se na de Viewpoints, het zou ook tegelijkertijd mee kunnen lopen. Ze sluiten elkaar niet uit. De SITI Company is bijvoorbeeld een groep die echt teksttoneel doet, een Shakespeare, een Tsjechov, en ze hebben daar ooit in het repetitieproces voor geviewpoint. Maar op een gegeven moment houdt dat op en dan ga je gewoon zetten.

Viewpoints zijn gewoon de wetten van het theater, van de compositiekant van het theater. En dat is denk ik de revolutie die het geweest is, nu is het niet meer zo'n revolutie maar toentertijd wel en zeker in Amerika. Het weghalen van de psychologie en de anekdote. Wij waren daar in Europa natuurlijk al veel eerder mee bezig, zonder dat als Viewpoint te benoemen, maar dat hele postmodernisme en die open dramaturgie, dat was eigenlijk al aan de hand.

11. Denk je dat er een verschil bestaat in het gebruik van Viewpoints in Nederland en in de VS?

In Amerika wordt Viewpoints altijd gegeven in combinatie met Suzuki. Hildegard en ik geven ook wel Suzuki, maar dat mag niet iedereen geven. Daar is niet echt een patent op ofzo, maar Suzuki is gewoon een hele strikte methode, een hele fysieke training die zo en zo aangepakt moet worden. Daar proberen wij zo precies mogelijk in te zijn, zoals het moet en hoort, omdat dat ook de kwaliteit is van die training. Dat Anne en meneer Suzuki überhaupt met elkaar samenwerken is juist omdat het

zo verschillend is. De improvisatie is in wezen iets wat gaat om vrij, om onduidelijk, om chaos, en daar dan maar iets uit vinden. En Suzuki, dat moet je op een strikte manier doen, niet anders en heel streng, geen eigen invulling en met 120 procent. Dat is een cross-over die bevruchtend werkt. Als je eerst Suzukitraining hebt gehad, ben je ontzettend aan het uitvoeren, waarbij je het op een bepaalde manier en precies op tijd moet doen. Dan ben je daarna bij het improviseren scherper in wat je aan vage ideeën naar buiten brengt. Bij improvisatie heb je snel de neiging van: laat ik maar een beetje dit proberen. En na twee minuten: nou, het wordt niks, dan probeer ik maar weer dat. En mensen die én in Suzuki zijn getraind én in Viewpoints, geven in een Viewpointimprovisatie gedurfder materiaal, waardoor je sneller kan merken: dit is niks en dit is heel goed. In plaats van: ja, het zou wel wat kunnen zijn, maar ja, dan moeten we er nog maar eens aan werken.

Maar Suzuki is echt een training van jaren. Ik pretendeer ook niet Suzuki te geven. Ik geef ook wel klassiek ballet, basisoefeningen, dat is ook een vorm van Suzuki. Het gaat om precisie, om kracht. Dat kan Suzuki zijn, dat kan ballet zijn, dat kan taekwondo zijn. Dat kan wat mij betreft ook een andere techniek zijn, als je Suzuki niet beheerst. Ik vind Suzuki wel de beste techniek daarvoor, omdat het ook een geweldige acteurstraining is, waarbij je ook met stem te maken hebt. Maar als je het niet beheerst moet je het niet geven, dan moet je het niet willen combineren.

12. Gaat het werken met Viewpoints samen met een vooraf bepaald dramaturgisch concept?

Ik ben het erg eens met de zuiverheid die Anne vraagt. Het ideale is dat je van tevoren als regisseur niet teveel gaat verwachten van een improvisatie. Als je een heel ver ingevuld concept hebt, een ver ingevulde thematiek, dan ga je gewoon wachten totdat dat ingevuld is. En dan mis je de vrijheid om te ontdekken dat er misschien nog wel iets anders is, iets wat interessanter is dan wat je achter je laptop had kunnen bedenken. Dat is denk ik waar Anne het over heeft, dat je als regisseur je ogen open moet houden voor iets wat je zelf niet had kunnen bedenken, theoretisch met een dramaturg, voorbereidend. Het moet niet puur een vormonderzoek zijn. Dan mis je wel wat, vind ik. Want het gaat verder dan dat. De voorstellingen die ik op de theateropleiding of hier op de toneelschool Maastricht maak, die hebben niet de beperking van een dramaturgisch concept. Ik kan me permitteren om tijdens het proces te denken van: nou, wat ik van tevoren had bedacht, laat maar zitten, dit is veel leuker. Dat is een prettige vrijheid. Het neigt voor mij naar oppervlakte als je het puur doet op het niveau van de vorm.

Zelfs als je genoodzaakt bent een concept in te dienen voor een subsidieaanvraag, hoeft wat op die aanvraag staat niet altijd te kloppen. Je kunt dingen heel slim formuleren, zodat het nog alle kanten

op kan. Maar misschien komt het ook omdat ik meer met dans werk, dat het makkelijker is om een open proces te houden. Ik snap wel hoor dat dat lastig is. Ik hou Viewpoints ook niet heel lang in een repetitieproces, dan doe ik het bijvoorbeeld alleen nog in de opwarming. Maar dan heeft het niks meer te maken met materiaalonderzoek, dan is het gewoon een performancetraining, van: kom even hier en word wakker in je lijf en in elkaars lijf, voordat we de afgesproken scènes gaan spelen. En dat is weer zo ouderwets als het maar kan.

13. Ben je gewend te werken met een dramaturg?

Ik ben nog geen dramaturg tegen gekomen die [...], ik denk dat je dat moet ontwikkelen met elkaar, een samenwerking tussen een dramaturg en een regisseur. De ene keer werden net de goede dingen gezegd en de andere keer werd het vastgezet, stop gezet in mijn fantasie of in het bedenken van dingen voor de volgende dag. Dus dat is een lastig proces. Pina Bausch heeft ook heel lang dezelfde dramaturg gehad, die werkte ook alleen maar met hem. Dat snap ik wel. Ik denk dat dat heel persoonlijk is. Ik denk dat je met elkaar moet weten van: oh ja, nu zitten we samen daar. Nu moet ik naar jou gaan luisteren en nu moet jij even meer komen.

14. Hoe zie jij de rol van een dramaturg in een Viewpointproces?

Ik denk dat het heel noodzakelijk is om daar een dramaturgisch oog bij te hebben, om de regisseur te helpen in het uitselecteren van potentieel materiaal. Een maker kan natuurlijk geneigd zijn om alleen maar te pakken wat spectaculair is of wat die dag even leuk was. Wat ik dan van een dramaturg verwacht is dat 'ie lijnen aanbrengt, en of dat nou een hele gesloten dramaturgische lijn is of een open dramaturgie, dat moet je van tevoren met elkaar afgesproken hebben. Of het wel of niet associatief of verwijzend mag zijn of dat het al heel snel een duidelijke lijn moet worden. Dat zou ik als regisseur van een dramaturg willen, dat 'ie me daar op z'n minst op bevroegt. Dan kan ik nog roepen: maar intuïtief voel ik dat het erin moet. En dan gaat hij of zij weer roepen: dat slaat nergens op. Die discussie hou je altijd. Maar dat is wel heel erg nodig, juist omdat het zo open lijkt of open is.

Ik merk dat muziek, bewegingen of beelden in hun combinatie bij mensen blijven hangen, door de volgorde waarin ze gezet zijn. Al dat materiaal is voortgekomen uit de Viewpointimprovisatie. Dan is het aan mij om dat in een volgorde te zetten die wel iets vertelt. En ik werk bijna nooit met een dramaturg, maar daar zou ik wel een dramaturg voor willen hebben.

15. Verwacht jij van een dramaturg vooral vragen of ook antwoorden te krijgen?

Ik vind het fijn om verbanden te horen. Dat iemand zegt: ja maar dat heeft te maken daarmee. Dus dat eigenlijk mijn intuïtie bevestigd wordt door een theoreticus.

1. Hoe zou je je eigen werkwijze omschrijven?

Jan werkt heel thematisch, die zal nooit met een bestaand stuk werken, en ik doe het allebei. Ik werk altijd met een combinatie van dans en theater. Ik ga nu bij de Utrechtse Spelen HAMLET maken met Jos Thie, en dan ga ik het open breken omdat ik weet dat Jos het heel erg op slot gaat zetten, en dat wil hij ook. Je gaat natuurlijk eerst aan een tafel zitten en je analyseert het tekststuk, dat blijft. Vervolgens ga je de vloer op, dan ga ik vanuit Viewpointprincipes componeren. Dan kun je heel snel zien wat het je oplevert en als je het interessant vindt vanuit de thematiek en de inhoud, dan zet je het in. En je wilt natuurlijk ook heel veel tekst weggooien. Ik vind soms heel veel dingen overbodig. Dus wat je heel mooi bij een HAMLET kan doen, is kijken: wat hebben we al gehoord en wat willen we nu nog zien? Je werkt gewoon dingen uit, je gaat als regisseur natuurlijk gewoon een stuk analyseren van tevoren. Je gaat niet zeggen: nou, nu ga ik er eens even voor zitten en nu gaan we het even bedenken ter plekke. Nee, daar geloof ik ook niet in. Een Viewpointproces hoeft helemaal niet alleen maar open te zijn. Ik kan dus als regisseur zeggen: ik ga nu alles componeren, dus ieder woordje dat we zeggen heeft een betekenis. Dat kan een uitgangspunt zijn. Maar ik kan ook zeggen: we gaan deze scène even parkeren en die gaan we nu helemaal op de Viewpoints zetten. Dus dan ga ik gewoon tegen mijn spelers zeggen: ik vind het heel belangrijk dat je alle aspecten van tijd doorloopt. En daarmee ga je spelen. Maar het is ook echt heel duidelijk sturen met je spelers. Je bent meteen al aan het componeren. Dat is wanneer je Viewpoints gebruikt tijdens een maakproces. Op het moment dat je gewoon gaat improviseren als oefening, dan is het veel meer open. Maar dat is een beetje de makke van heel veel makers, die gaan het alsmat open laten, waardoor het ook vaag wordt en de spelers niet meer snappen waar ze staan. Je moet het blijven kaderen en sturen. Heel veel dans lijkt alsof ze maar een beetje aanrommelen in de studio, maar dat is helemaal niet zo.

2. Hoe ben je in aanraking gekomen met Viewpoints?

Voor mij was het een logische stap, ik werkte altijd al interdisciplinair. Ik ben daarmee begonnen toen ik op de academie zat. Ik ben begonnen op de dansacademie, en halverwege miste ik heel erg het spel. Toen was er nog een hele andere systematiek op de theaterschool in Amsterdam, en toen mocht ik in het tweede jaar gaan hospiteren, op de toneelschool en de mimeschool. Dus ik heb in vier jaar tijd eigenlijk een pakket gehad van drie opleidingen en al mijn stages heb ik enerzijds bij een mimograaf of regisseur gelopen maar dan als danseres, en anderzijds bij een choreograaf maar dan als speelster. Dus dat was heel interessant voor mij. Toen kwam ik heel snel bij allerlei *companies* te

werken. Ik heb heel lang bij een Japanse choreograaf gewerkt, Shusaku Takeuchi, wel acht jaar ofzo. En ik heb met Ron Bunzl gewerkt, die werkt ook heel interdisciplinair, met een soort rariteitenkabinet en dans en *community art*. En ik heb met Arthur Rosenfeld en met Pina Bausch gewerkt. Dus mijn pad is eigenlijk altijd interdisciplinair geweest. Maar het was niet te vatten, er was helemaal geen heldere methodiek om interdisciplinair te werken. Dus wat ik deed is een beetje van maggi en een beetje van mezelf, zeg ik altijd. En ik werd al heel snel gevraagd om op alle opleidingen les te geven, maar als je een opleiding geeft aan een kunstvakopleiding vind ik dat wat je verkondigt ook een bodem moet hebben. Dus ik ben altijd heel erg blij met mensen die vanuit een methodiek werken, omdat ik dat zelf ook het allerfijnste heb gevonden. Ik heb veel moeite met makers die heel erg vanuit gevoel en intuïtie werken en dat in lessen moeten overbrengen. In een maakproces accepteer je dat sneller, maar in een les dus niet.

En Jan ken ik al mijn hele leven, dat is gewoon een hele goede regisseur. Toen zijn wij eigenlijk op zoek gegaan naar methodes in andere werelddelen. Gewoon omdat de fysieke input in andere werelddelen veel groter is. We zijn echt op pad gegaan met een beurs om dat te onderzoeken. In Japan en in Afrika, overal zijn we geweest. Toen kwamen we dus uit bij meneer Suzuki die de Suzukimethode geeft op alle toneelscholen in Japan en dat is een erkende methodiek. Dat was een fantastische eyeopener, omdat hij het helemaal niet beschouwt als zijnde een fysieke training, maar als een stemtraining. En toen kwamen we al heel snel bij Anne Bogart terecht. Anne heeft de SITI Company in New York, en die reist over de hele wereld. Die vrouw is gewoon een fenomeen. Zij heeft de Viewpoints ontwikkeld met Mary Overlie en zij is daar uiteindelijk mee verder gegaan om het op een hoger plan te tillen. Zij gaf met een aantal discipels les op de meest pretentieuze toneelscholen in Amerika, en daar stonden ze ook te springen om een goede fysieke methodiek en een geïntegreerde methodiek vanuit fysiek en stem. Toen had ze zoiets van: dat vind ik een hele interessante opdracht, ik ga ermee verder. Zo is de Viewpoints ontstaan. Daar ging ze voorstellingen mee maken. Ze wordt altijd op alle internationale festivals uitgenodigd, dus zo ontmoette zij ook meneer Suzuki. Toen hebben ze de twee dingen geïntegreerd. En tot op vandaag de dag, dat is al vijftientig jaar geleden, wordt het zo gedoceerd.

3. Op welk vlak zijn Viewpoints behulpzaam?

Voor mij levert het op dat ik gewoon heel goed weet wat ik doe als maker. En mijn dansers en spelers ook, die snappen gewoon wat ze doen. Soms is het materiaal dat ze maken misschien heel onbestemd, en daar hou ik ook van, maar ze snappen wel wat ze doen omdat je ze stuurt.

Als choreograaf moet je ongelofelijk veel voorbereiden en aanleren, maar wat is er interessanter dan dat je dat open kunt trekken en kunt zeggen: we gaan op dat aspect verder. En dat je daarmee hele rijke dansers creëert, die daarmee aan de slag kunnen. Hetzelfde geldt voor regisseurs, dat is precies hetzelfde. Als je kijkt hoe lang een gemiddelde tekstregisseur zit te mierenneuken op mise-en-scènes, terwijl je vanuit de Viewpoints een scala aan mogelijkheden krijgt. Natuurlijk moet je wel getalenteerd zijn om daar dat juiste ding uit te halen, talent blijft voorop staan. Als je een mislukte regisseur bent gaat het nooit wat worden. Je moet het inzicht hebben. Je moet snappen waar je naar op zoek bent. Je kunt wel een mise-en-scène maken, maar als je niet met jezelf hebt afgesproken waar het naartoe gaat, dan gaat het nooit wat worden. En als je ook niet kijkt naar je materiaal – je spelers en je dansers – dan wordt het nooit wat. Uiteindelijk heeft het alles te maken met talent. Dat vergeten we soms, omdat we zo gefixeerd zijn op de trucjes.

4. Ervaar je ook valkuilen/moeilijkheden bij het gebruik van Viewpoints?

Als je niet het gedachtegoed weet over te brengen. Niet iedereen mag Viewpoints en Suzuki geven, maar wij kunnen dat niet controleren. Wij vinden dat lastig, want als je de mensen die die andere lessen hebben gevolgd weer terug krijgt in je masterclasses, moet je het weer helemaal los schudden. Dan heerst er een ideologie die helemaal niet klopt. Het is echt een gedachtegoed dat je overbrengt. En ik vind dat je dat heel erg zorgvuldig moet doen. Kijk, ik noem maar wat, Lecoq is hier in Utrecht heel erg een ding. Ik zou niet eens durven om iets van Lecoq over te nemen, om dat te geven in mijn les, ik zou het niet durven, ik zweer het je. Wie ben ik om plotseling iets van Lecoq te mogen geven? Ik vind dat je van A naar Z exact moet weten wat het is en waar het voor dient. En Jan en ik zijn er al zo lang mee bezig, we gaan echt al tien jaar lang naar New York of Japan om te trainen. Of ze komen hier om ons te trainen. Dat is gewoon een heel ander gegeven.

Ik vind het niet erg als je het in je eigen maakproces hanteert, als acteur en danser, want dat is alleen maar fantastisch omdat je je maker ongelofelijk veel kan bieden. Dat is het leuke als ik het bij DOX geef, of in Rotterdam bij Codarts, of op de toneelacademie, dan zie je gewoon je acteurs en je dansers groeien. Het zijn gewoon hele fijne, ervaren improvisatoren.

En iemand die het bijvoorbeeld gebruikt in zijn maakproces, maar die ook al vanaf dag één bij mij en Jan traint, dat is Ton Lutgerink van het Onafhankelijk Toneel, of bijvoorbeeld Jef van Gestel. Dat vind ik wat anders. Als je vanaf dag één bij ons traint mag je die training ook geven. Met een aantal mensen heb je wel die *commitment*. Kijk, alles en iedereen die zich ervoor uitgeeft, die wil je blijven checken en dat geldt ook voor Jef, die moet ook jaarlijks gecheckt worden of hij het nog doet via dat

principe. Maar hij wil dat zelf ook en hij is leergierig, een soort adept van die methodiek. En Ton Lutgerink gebruikt het meer voor zichzelf, om meer lef te krijgen, samen met Els van der Jagt, ook regisseur. Dus die gaan er heel zuiver mee om en dat is wat je natuurlijk wilt. Ik kan heel erg goed benoemen bij welke mensen het heel goed werkt, zoals een Jef, die het inzicht heeft, het vermogen, het talent. En ik kan er ook heel goed de vinger op leggen bij wie het niet werkt. Dat is bagger. Dat is van alles wat. Dan zie je de oefeningen er doorheen. Maar dat is geen stuk maken. Dat is verschrikkelijk. Een oefening is een oefening. Dat is een enorme valkuil. Je geeft een oefening en wat gebeurt er, mensen pakken een blocnote en gaan het opschrijven, ja serieus hè. We hebben wel eens workshops gegeven en op een gegeven moment zijn we gestopt, hebben we gezegd: stop maar, jullie zijn iedere keer alles aan het opschrijven, wat willen jullie ermee? Dat is een interessante discussie die dan ontstaat. Dat is niet de bedoeling. Hoe gebruik je het, daar gaat het om.

Een andere valkuil ontstaat wanneer je niet alle stappen doorloopt als je er voor het eerst mee werkt. Het begint met de training, dat is stap één. Ik train jullie, ik doe die ensembleoefeningen met jullie om een ensemble te worden. Dat is een heel belangrijk onderdeel van de Viewpoints. En dan vervolgens: nu ga ik jullie door de Viewpoints heen leiden. Dat ze begrijpen wat we hier doen. En dan stap drie: nu komt er een Open Viewpoint en daaruit ga ik als maker iets filteren. En daar gaan we op door, en dan leer ik jullie kennen, jullie leren mij kennen. Het is een proces in stappen, als je dat niet zo doorloopt gaat het niet werken en dan wordt het een vage brij. *Zum kotzen*. Dat denk ik echt. Mensen vergeten heel vaak dat het heel veel tijd kost om dat proces te doorlopen. Daarom gaan ze ook snel dingen skippen. Maar dan denk ik: dan kun je het beter niet doen. Jef zegt zelf ook: ik ben een echte maker en ik ben een lui varken als acteur, dus ik haat die Suzukitraining. Dus gaat hij dat als eerste skippen. Dan is aan mij de wedervraag: waarom doe je het dan? Dan mis jij blijkbaar iets in je eigen handelen als regisseur, waardoor je niet de kladden te pakken krijgt. En dan ga je maar iets eruit pikken, waardoor het voor de spelers heel vaag blijft, dat zul je ook altijd terug horen. Kijk, het hele totaalpakket maakt dat die mensen het begrijpen. Het is zo fijn als je doordrongen bent van methodieken, zodat je dezelfde taal spreekt. Want als wij niet dezelfde taal spreken, dan komen wij ook nooit tot elkaar in een proces. En daarom doe ik het, denk ik.

Je moet ook kritisch zijn voor wie dit echt kan. Want er zijn ook dansers of acteurs bij die dat inzicht nooit krijgen. Maar dat is inherent aan iedere methodiek hè, waarom de een veel meer een Shakespeare-acteur is en de ander veel meer een *stand up comedian*. Dat is een gegeven. Klaar. We moeten ook niet zeggen dat het een heiligmakende methode is die voor iedereen is weggelegd en dat het fantastisch is, dat iedereen dat kan, weet je wel. Dan maak je er echt een heiligheidsbeeld van, daar ben ik überhaupt op tegen. Maar ja, de inzet, daar gaat het om.

5. Hoe verhouden Viewpoints zich tot psychologische spelbenaderingen?

Je kunt het versterken. Als er een heel psychologisch spel wordt ingezet en je wilt dat zo houden, dan kun je dat nog een keer versterken door er een extra component op te plaatsen. Maar psychologische benadering is voor mij heel technisch hoor. De mensen die helemaal in die emotionele golf gaan zitten, daar ben ik helemaal niet van. Ik ben heel erg van de techniek. Dus als jij het hebt over emotionele benadering, zeg ik techniek. Graag zelfs. Dat is de toolkit van een acteur en een danser, ze moeten weten waar ze dat vandaan moeten halen. Iedere avond weer. Dat kan bij iedere acteur anders zijn. Kijk, de ene acteur zweert bij een *method acting*-achtige benadering, de andere acteur die kan dat gewoon stante pede oproepen, en een ander moet het fysiek gaan pakken. Dat maakt me eigenlijk geen donder uit, maar ik vind wel dat je voor jezelf moet weten waar het zit. En als ik aan jou als acteur of danser vraag om iets te doen, dan heb ik weinig boodschap aan een professionele acteur of een danser die dan zegt: ik weet niet waar ik het vandaan moet halen. Dan denk ik: dat is je vak. Daar ben ik heel streng in.

Het is verschrikkelijk als je gaat improviseren en alles krijgt een betekenis. Dat is dansexpressie uit de jaren zeventig. Als je improviseert binnen een Viewpointkader voeg je elementen toe – snelheid, vertraging, Repetition, noem maar op – en daardoor krijgt het betekenis. Dat is honderd keer interessanter dan dat ik helemaal ingeleefd van alles zit te doen, daar kan je niet naar kijken joh, dat zet je op slot. Snap je wat ik bedoel? De betekenis ontstaat vanuit het fysieke handelen, vanuit de manier waarop de tekst geplaatst is op dat fysieke handelen en vice versa. Het is een hele andere laag waarmee je werkt. Als je kijkt naar de ontwikkelingen in Nederland, dan komt mime daar het dichtste bij. Alleen mime is wat mij betreft heel weinig geïntegreerd, met tekst ook bijvoorbeeld. Ik geloof ook echt dat mime op een gegeven moment ook weer passé is. Want we zijn al heel interdisciplinair aan het werk met allerlei cross-overs. Waarom zouden we dan nog een aparte mime moeten hebben?

6. Denk je dat er een verschil bestaat in het gebruik van Viewpoints in Nederland en in de VS?

Ja, want daar is echt de bron. Ik wou dat ik daar woonde. Ook wij moeten getraind blijven worden door de bron, we zijn nooit uitgeleerd. Nooit. Ik kan tot mijn tachtigste blijven trainen en nog leren. Ik ben nooit klaar. Als ik daar train of ze komen hier, pakken ze ook mij keihard aan. En ik vind het alleen maar goed. En nog steeds denk ik: shit, dat doe ik niet goed. En dan doe ik het al tien jaar. Het is niet een ontmoedigend beleid hoor wat ik hier zit te verkondigen, maar ik ben daar denk ik heel streng in. Het heeft ook heel erg te maken met de leergierigheid. Het is heel grappig hè, er is een

enorm aanbod in Nederland, of in Europa of hoe je het ook maar noemen wilt. En wij zijn altijd wel naar iets op zoek als maker of docent, de tijd verandert enorm snel, je moet meegaan met een stroming. Maar ook voor je eigen zingeving natuurlijk, je wilt jezelf ontwikkelen. Dus ik begrijp het wel dat je dan ook zoekt naar elementen die dicht bij je liggen en waarvan je denkt: dit is het, dit is de eyeopener, hier word ik heel blij en gelukkig van. Dat is fantastisch. Maar als je een goede docent wilt worden of een goede maker, dan moet je toch behoorlijk wat leren. Hetzelfde geldt voor een regisseur, in feite moet je er nog een master van twee jaar achteraan knallen. En dan nog moet je het in de praktijk leren, of eerst nog vier jaar een productiehuis doorlopen en dan de praktijk. Dus tel maar op het aantal jaren. Dan vind ik het niet meer dan logisch dat wij daar zo streng in zijn. Je kunt niet na een weekend masterclass zeggen: ik geef nu Viewpoints. Dat is een studie van jaren. We vertellen dat ook altijd, en toch gebeurt het. En daar heb je helemaal niets over te zeggen, want ik ga niet als een politieagent optreden. Dat hebben we wel eens gedaan hoor, maar dat kwam omdat ons ter ore kwam dat iemand het op een opleiding gaf, dat ik echt dacht: nee, nu ga je echt te ver. Dan komt er een keurige brief vanuit Amerika. Kan niet. Mag niet.

Toen ik in Japan was, zat ik echt in die papieren huizen, en je voelt hoe het is om dat daar te doen. Behalve dat je die methodiek leert, is het ook nog eens het 'er zijn', die cultuur. Wat denk je van de Japanse cultuur, die is keihard. Wij Nederlanders beginnen te janken na één oefening. Je moet het echt ervaren en het tot je te nemen en er doorheen gaan en denken: je gaat het nu maar aan, hou op met je gemiep. Doe het. Daarom ben je hier. Dan pas kom je tot een essentie en dat raakt je in je diepste ik. Het is echt een gedachtegoed dat je moet koesteren, het is een cultureel erfgoed bijna. En daar moet je zorgvuldig mee omgaan.

Bij Het Viewpointlab geven we Viewpoints altijd in combinatie met Suzuki, net als in Amerika. Als wij spelen als acteur, dan spelen we vanuit een hoofd en een bovenlichaam en we vergeten vanaf onze navel tot aan onze voeten wat we doen. Suzuki die traint dat, die zegt: alles is één geheel, het is een koppeling. Niks twee helften, het is één ding. Dat vind ik al heel goed. Dus je maakt een soort bewuste acteur, en een bewuste danser, want zelfs dansers hebben dat niet hoor. Daarnaast moet je het ook nog integreren met heel veel tekst, en die tekst kun je ook weer met Viewpoints integreren. Wat je eigenlijk traint is een ongelooflijk bewustzijn van wat je doet. En datzelfde doe je als maker ook. Ik observeer een regisseur en die zegt de hele tijd: ik kom er niet uit, het lukt me niet, hoe zit het nou? Dan kan ik heel duidelijk zeggen: je bent nu zo met ruimte aan het klooiën, je trekt het niet open. Dus zet nu eens de ruimte in, zet die mensen eens op een patroon. Snap je?

De bron gebruikt het heel erg vanuit een stappenplan en slaat nooit de trainingen over, ik ook niet, waardoor je alles bewerkstelligt waar die methodiek voor staat. Je creëert namelijk een zeer homogene groep, een ensemble dat op elkaar ingespeeld is. Je traint een zeer sterk ensemble omdat het zowel fysiek als met je stem heel zwaar is. En vervolgens ga je door middel van die Viewpoints heel erg de toolkit meegeven, dat zij zich straks op de vloer kunnen verbinden met het materiaal. En dan komt die Open Viewpoint en dan snappen ze wat ze uit dat rugzakje kunnen pakken. Maar nog steeds blijf je sturen. En daarna ga je pas vastleggen.

7. Hoe zie jij de rol van een dramaturg in een Viewpointproces?

Het is een open dramaturgie: je gooit de boel open, je zet niets op slot. Wij als choreografen zijn heel erg gewend om volgens een bepaald stramien iets op te bouwen binnen een choreografie. Dat heb je zo geleerd, dat werkt ook, maar daarmee zet je heel veel dingen op slot, dan is er weinig ruimte voor je dansers en je materiaal om door te ontwikkelen.

Kijk, een dramaturg die ingezet wordt bij HAMLET analyseert het stuk samen met ons en die zoekt een goede bewerking of die zegt: we gaan het laten bewerken want dit is niet goed. En verder vind ik het heel goed als een dramaturg bij een proces zit. Maar ik zou het heel moeilijk vinden als naast mij een dramaturg zou zitten die mij ook nog eens gaat sturen. Ik vind ook dat je heel zorgvuldig om moet gaan met de hoeveelheid informatie. Informatie kan ook een overkill zijn voor spelers. Je moet nadenken naar wie je je reflecties uit.

Ik werk nu bij de Utrechtse Spelen met Corien Baart, dat is een hele goede dramaturg altijd van Ivo van Hove geweest ook. En die zegt: zelfs ik leer ervan, dit zijn voor mij hele nieuwe aspecten die ik nooit had kunnen bedenken. De Viewpoints bieden haar nieuwe inzichten als dramaturg. Dus dat is een interessant gegeven. Een dramaturg moet de taal van de Viewpoints in ieder geval begrijpen en er open voor staan en niet denken van: wat is die Draaijer aan het doen? Maar dat zal niet zo snel gebeuren, want daar kiezen ze je ook op uit natuurlijk.