



Het is maar hoe je het bekijkt

Over de (on) zichtbaarheid van
theaterschrijvers in Nederland

Naam: Kimberly Krul
Studentnummer: 3719030
Docent/ begeleider: Liesbeth Groot Nibbelink
Studie: Theater-, Film- & Televisie Wetenschap
Groep: Theater

Blok 2
27-1-2014

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Introductie.....	3
Vraagstelling.....	3-4
Methode.....	5
Theoretisch kader.....	5-6
Praktijkonderzoek	6
Hoofdstuk 1 Context en theorie: de geschiedenis	7
1.1 Ben Stroman – geen teksttraditie	7-9
1.2 Postdramatisch theater – Hans-Thies Lehmann	9-11
1.3 Aktie Tomaat - de opkomst van de hybride schrijver	11-14
Hoofdstuk 2 Introductie debat	15
2.1 Verantwoording aanpak	15
2.2 Nieuwe generatie	15
2.3 Nieuw repertoire	16
2.4 Zichtbaarheid.....	16
Hoofdstuk 3 Bespreking van het debat	17
3.1 De kern van het debat	17
3.2 Knelpunt 1: Geen doorstroming	18
3.3 Knelpunt 2: Niet op het programma.....	19-20
3.4 Knelpunt 3: We willen repertoire	20-21
Hoofdstuk 4 Analyse via de Artistieke Biotoop	22
4.1 De balans opmaken – Pascal Gielen	22-23
4.2 Gezonde biotoop?	24-27
4.3 Koppeling aan interviews.....	28-29
Conclusie	30
Literatuurlijst	31-32
Bijlagen	33
Interview met Vincent Kouters	34-40
Interview met Willem de Vlam	41-51

Inleiding

Introductie

“Ein-de-lijk, er is een nieuwe generatie Nederlandse Toneelschrijvers. Wie zijn ze?”¹ luidt de kop van een interview in de Volkskrant van 25 oktober 2013, dat journalist Vincent Kouters afnam met de door hem bestempelde nieuwe generatie schrijvers. Magne van de Berg, Willem de Vlam, Rik van den Bos en Nathan Vecht, zijn de schrijvers die volgens Kouters richting de schijnwerpers schuifelen. Kouters hierover in de inleiding:

Deze maand gebeurde er iets bijzonders. In de grote zaal van de Rotterdamse Schouwburg ging de voorstelling *Vreugdetranen drogen snel* (Ro Theater) in première. (...) Waarom bijzonder? Het was nu eens niet een stuk van Tsjechov, Shakespeare, Maria Goos of een andere publiekstrekker dat de grote zaal vol kreeg, maar nieuw geschreven werk (...).²

In het artikel wordt aandacht besteed aan de vraag wie deze schrijvers zijn en waarover ze schrijven. Echter, de kop van het artikel en de opmerking dat deze schrijvers zich langzaam richting de schijnwerpers werken, roepen veel meer vragen op dan enkel de achtergrond van deze schrijvers. Waarom worden deze schrijvers de nieuwe generatie genoemd? Waarom is het bijzonder dat nieuw werk in een grote zaal staat? Waarom staan deze schrijvers nu in de zogenaamde schijnwerpers? Waarom is het bijzonder *dat* er schrijvers in de schijnwerpers staan? Opvallend is dat de door Kouters bestempelde ‘nieuwe generatie’ al vrij gerenommeerd zijn en tevens geruime tijd actief zijn als schrijvers.³ Het artikel impliceert echter dat schrijvers het lastig hebben, ik ben benieuwd waarom.

Vraagstelling

Het artikel en de vragen die het oproept vragen om een onderzoek naar de zichtbaarheid van de theaterschrijver, waarbij ik de volgende vraag stel:

Welke knelpunten komen naar voren uit het huidige debat omtrent de (on-) zichtbaarheid en doorstroming van de nieuwe generatie Nederlandse theaterschrijvers?

Om deze vraag te beantwoorden zal ik mijn onderzoek verdelen in de volgende deelvragen: *Wat is de geschiedenis van de Nederlandse theaterschrijver? Welke uitspraken worden er in het debat gedaan over de nieuwe generatie schrijvers en hun zichtbaarheid? Welke knelpunten komen er voort uit het debat? En wat is de huidige*

¹ Vincent Kouters, “Scenemakers” *De Volkskrant* 25 oktober 2013, 6-7.

² Ibidem.

³ Magne van den Berg is sinds 2001 actief als schrijver, Willem de Vlam sinds 2004, Rik van den Bos sinds 2008 en Nathan Vecht sinds 2002. Allen hebben daarnaast via andere wegen en afzonderlijk van elkaar al eens in ‘de schijnwerpers’ gestaan, prijzen gewonnen (Van den Berg, Van den Bos & Vecht) of zelfs een theatergezelschap opgestart (De Vlam).

staat van de 'doorstroming' van nieuwe generatie theaterschrijvers? Om deze te beantwoorden zal ik eerst de huidige situatie van theaterschrijvers plaatsen in een historische context, dat zal onderbouwen dat er nooit sprake is geweest van een Nederlandse teksttraditie. Hiervoor maak ik een koppeling tussen Ben Stromans 'gemis' zoals besproken in zijn boek *De Nederlandse Toneelschrijfkunst: Poging tot Verklaring van een Gemis*, het postdramatische theater van Hans-Thies Lehmann en de ontwikkelingen na Actie Toot uit 1969. Deze drie factoren liggen ten grondslag aan het 'beeldend denken' in het Nederlands theaterlandschap en de huidige situatie voor theaterschrijvers.

Het debat rondom de situatie van de theaterschrijver speelt zich vooral af in de praktijk en niet binnen de wetenschap, zoals schrijver en theaterwetenschapper Willem de Vlam in 2006 al concludeerde met zijn masterscriptie *Toneelschrijvers – een kruistocht. Nederlandse toneelschrijvers 1990-2003*. Theaterwetenschappers richten zich enkel op een interview met een auteur, of theatermakers die ook schrijven, waardoor de voorstelling en niet de tekst de meeste aandacht geniet. Regisseurs en makers hadden een artistiek monopolie, waardoor het onderzoeken of herensceneren van moderne teksten niet centraal staat. Hierdoor ontstaat een gebrek aan wetenschappelijk onderzoek of analyse naar moderne theaterschrijvers en hun teksten.⁴

Het debat vindt plaats in vaktijdschriften, onderzoeksrapporten en op online fora. Tijdens mijn inventarisatie vertrok ik vanuit het - nader te beschrijven - online forum stuggezaal.nl, een initiatief van virtueel tijdschrift over Nederlands theater MOOSE en het Gasthuis. Hier vond in 2001 een online discussie plaats tussen theaterwetenschappers, (aspirant-) theaterschrijvers en regisseurs.⁵ De discussie en het jaartal heb ik gekozen om twee redenen: ten eerste is het een vervolg op Lehmann's theorie over postdramatisch theater, ten tweede markeert de discussie een belangrijk punt in de geschiedenis. Rond de millenniumwisseling kreeg de toneelschrijfwereld een impuls door vele nieuwe festivals en toneelschrijfinitiatieven, waardoor ook het aantal *hybride*-schrijvers groeide: deze term wordt aan het eind van hoofdstuk 1 toegelicht.

Methode

Door gebruik te maken van een discoursanalytische *tool* ben ik in staat mijzelf te positioneren in het debat en duidelijke keuzes te maken in mijn bronnengebruik. James Paul Gee geeft in *How to do Discourse Analysis. A Toolkit* een aantal handvatten voor het doen van discoursanalyse. Hij benoemt het belang van de context waarin uitspraken

⁴ Willem de Vlam. *Toneelschrijvers – Een kruistocht. Nederlandse toneelschrijvers 1990-2003*. Doctoraalscriptie Theaterwetenschap UVA 2006, 24.

⁵ Enkele namen zijn: Rob de Graaf, Simone Hogendijk, Bram Verschueren, Willem de Vlam, Elke Geurts, Christiaan Mooij, Jasper Langedijk, e.v.a.

binnen een bepaald discours gedaan worden.⁶ "People talk and act not just as individuals, but as members of various sorts of social and cultural groups."⁷ Iemand die een uitspraak doet in het debat over een bepaald discours, spreekt dus altijd vanuit een bepaalde positie, met een bepaalde achtergrond. Waar Gee de focus legt op de achtergrond van uitspraken aan de hand van linguïstiek - *hoe* praat iemand - zal ik deze methode echter gebruiken om de positie en het belang van een bepaalde uitspraak te kunnen bepalen.⁸ Daarbij stel ik mijzelf steeds de vraag "wie zegt wat en waarom?" om zo de inventarisatie te kunnen afbakenen. Hierbij laat ik bronnen met betrekking tot bestel en de overheid overigens buiten beschouwing, aangezien deze een scriptie apart waardig zijn.

Theoretisch kader

Om de uitspraken uit mijn bronnen vervolgens te kunnen positioneren zal ik gebruik maken van het concept van de *artistieke biotoop* van socioloog Pascal Gielen. In het boek *Denken in kunst* uit 2012 van Henk Brogdorff en Peter Sonderen, geeft Gielen een beknopte beschrijving van dit concept, dat zich verdeelt in vier domeinen.⁹ Deze verdelen zich in het domestieke (het huiselijke domein), de gemeenschappelijke ruimte, de markt en de zogenaamde civiele ruimte. Wanneer er een goede balans is tussen deze vier domeinen, dus wanneer de relaties tussen de domeinen vloeiend verlopen, spreekt men van een 'gezonde biotoop'.¹⁰ In hoofdstuk 4 wordt dit concept uitgebreider behandeld. Uit het debat ventileer ik drie knelpunten, die ik vervolgens zal koppelen aan het concept van de artistieke biotoop, om aan te tonen dat de relaties in de huidige theaterpraktijk op diverse manieren onderbroken worden en geen sprake is van een gezonde biotoop. Aan de hand van een aantal figuren tracht ik aan te tonen in welke domeinen de knelpunten zich bevinden en welke van invloed zijn op elkaar, om tot een mogelijke oplossing te komen.

Praktijkonderzoek

Om mijn onderzoek positief constructief te laten zijn, zal ik mij daarna wenden tot een praktijkonderzoek. Mijn observaties uit het debat leg ik voor aan Willem de Vlam (aangezien hij al langer onderdeel is van het debat), en Vincent Kouters. Aan de hand van een gedeeltelijk gestructureerd interview, zoals Ann Gray deze beschrijft in *Research Practice for Cultural Studies*, waarbij een vaste vragenlijst gehanteerd wordt, maar tevens ruimte is voor improvisatie, tracht ik antwoord te geven op mijn vierde

⁶ James Paul Gee. *How to do Discourse Analysis: A Toolkit* (Londen: Routledge, 2011), 181

⁷ Gee, 176

⁸ Gee, 12

⁹ Henk Borgdorff en Peter Sonden (red.). *Denken in Kunst* (Leiden: Leiden University Press, 2012), 86-102.

¹⁰ Ibidem.

deelvraag.¹¹ Om constructieve antwoorden te vergaren hanteer ik Grays notie van een *active interview*, waardoor Kouters en De Vlam als *active producers of meaning* behandeld worden. Gray noemt als doel hiervan al pratend de complexiteit van bepaalde problemen aan te pakken en niet op zoek te gaan naar interpretatie.¹² Zo bespreek ik tevens welke factoren meespelen in de (on)zichtbaarheid van de theaterschrijver en in hoeverre de genoemde knelpunten te omzeilen of overwinnen zijn.

Copyright Kimberly Krul

¹¹ Ann Gray, *Research Practice for Cultural Studies* (London: SAGE Publications Ltd, 2003), 93-104.

¹² Gray, 95

1. Historische context en theoretische inbedding

1.1 Gebrek aan teksttraditie in Nederland

In *De Nederlandse Toneelschrijfkunst: Poging tot Verklaring van een Gemis* stelt Ben Stroman dat er in Nederland een gebrek is aan Nederlandse teksttraditie en (vertalingen van) buitenlandse teksten altijd de boventoon gevoerd hebben. Stroman start zijn pleidooi over het 'gemis' met de stelling dat er sinds de middeleeuwen nooit meer een toneelschrijfkunst heeft bestaan in Nederland.¹³ Hoewel er vaak in negatieve zin over dit boek is gesproken door liefhebbers van Nederlands repertoire, biedt het een plausibele verklaring voor de knelpunten waar theaterschrijvers tegen aanlopen in de praktijk. Stroman geeft in drie grote lijnen het probleem met de geschiedenis van de toneelschrijfkunst weer. Deze drie lijnen, te weten het rederijkerstoneel, tweedeling publiek en de versnipperde structuur van theater, bespreek ik hieronder, om vervolgens over te gaan op 'het' probleem volgens Stroman: de kloof tussen auteur en toneel.

Rederijkers

De eerste lijn komt voort uit de invloed van het rederijkerstoneel: dichters en voordrachtskunstenaars die zich in de late middeleeuwen verenigden en een geheel eigen vorm van theater ontwikkelden.¹⁴ Deze vonden nieuwe toepassingen van de oude vormen uit de middeleeuwen, de zogenaamde 'zinnespelen,' waarin moraliteit centraal stond, vaak verborgen in allegorieën. Volgens Stroman waren deze rederijkers in hoge mate verbonden met de bevolking, doordat zij een spiegel vormden voor de actualiteit en deze ter discussie stelde.¹⁵ De dramatische vorm waarin deze gepresenteerd werden zijn van betekenis geweest voor de toneelschrijfkunst, aldus Stroman:

[Ook] al weten wij weinig over de uitvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel, toch is er wel zoveel duidelijk, dat het visuele van grote betekenis is geweest. (...) Woord en beeld hebben kennelijk een eenheid gevormd. Dit toneel had reeds een sterk emblematisch karakter (...). De tekst zat vol allegorieën, het toneelbeeld niet minder. Zij vulden elkaar aan en vormden op die wijze een voor de toeschouwers begrijpelijk dramatisch gebeuren. De zinnespelen werden gevuld, eerder dan onderbroken, met 'tooghen', stomme vertoningen, 'tableaux vivants', Figure of wat het precies geweest mogen zijn.¹⁶

Tweedeling publiek

De kracht, 'begrijpelijk' zijn voor alle toeschouwers, van het rederijkerstoneel moest uiteindelijk plaatsmaken voor de gedachte dat zinnespelen om een erudiet publiek vroegen. De allegorieën en de symboliek zouden moeilijk te 'verstaan' zijn voor een groot

¹³ Ben Stroman, *De Nederlandse Toneelschrijfkunst: Poging tot verklaring van een Gemis* (Amsterdam: Moussalt's Uitgeverij B.V. 1973), 10.

¹⁴ Stroman, 54.

¹⁵ Stroman, 46.

¹⁶ Stroman, 57.

deel van de bevolking.¹⁷ Hieruit ontstond een onderscheid in het publiek: de elite en het laagopgeleide volk. De tweede lijn die volgens Stroman bepalend werd voor de verdere ontwikkelingen in het theater.¹⁸ Het theater fungeerde vanaf deze tijd niet langer als spiegel die het publiek en de maatschappij weerkaatste, maar als 'wand' die een onderscheid onderstreepte.¹⁹ Stroman benoemt deze scheiding in het theaterpubliek:

Het toneel is enerzijds volksvermaak geworden, te grof voor de maatschappelijke bovenlaag; anderzijds wordt, dankzij de regentenheerschappij, een bloedarme imitatie-dramaturgie gekweekt voor hen, die zich fijnproevers wanen. De massa verveelt er zich bij. Een erudiete *beau monde* heeft geen belangstelling voor zulk pseudo-nationaal toneel.²⁰

Versnipperde structuur

Uit deze periode, het begin van de 19^e eeuw, komt de derde en laatste bepalende lijn: het uiteenvallen van het toneel in zogenaamde eilandjes.²¹ De maatschappelijke structuur van die tijd, die gefocust was op winst maken met vermaak, heeft gezorgd voor een definitieve scheiding van literatuur en toneel.²² Na de Tweede Wereldoorlog was er geen voedingsbodemp voor toneelschrijvers, aangezien er de twee eeuwen daarvoor geen sprake was geweest van continuïteit of nationaal repertoire opbouw, laat staan teksttraditie. "Het bleef bij incidentele uitschieters, die op zichzelf nauwelijks voortbouwden op wat in eigen land aan eigen materiaal voorhanden is."²³ Het naoorlogse toneel creëerde een tendens waarin tekst als dialoog een andere rol kreeg of zelfs helemaal verdween: gesprekken werden opgeknipt in flarden of monologen. Het theater hoefde niet langer de werkelijkheid na te bootsen of representeren.²⁴

Kloof

De vormvernieuwingen, die geen verbinding meer hebben met toneel als 'maatschappelijk geïntegreerd uitdrukkingmiddel' en niet langer ons wereldbeeld weerspiegelen, onderstreept Stroman als het gemis. Dit heeft de kloof tussen auteur en toneel, zoals die ten tijde van het schrijven van zijn boek (1973) vorm gekregen had, ingeleid.²⁵ In reactie daarop constateert hij dat de destijds nieuwe generatie acteurs en theatermakers in de jaren '60 het heft in eigen handen hebben genomen, waarbij hij verwijst naar Actie Tomaat:

¹⁷ Stroman, 61 en de uitleg in de voetnoot op 210-211.

¹⁸ Stroman, 14-15

¹⁹ Stroman, 19

²⁰ Stroman, 94.

²¹ Stroman., 124.

²² Stroman, 131 -136.

²³ Stroman, 158.

²⁴ Daniela Moosman, *De toneelschrijver als theatermaker*, (Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 2007), 9.

²⁵ Moosmann, 191.

Het hoogte- (of diepte)punt werd in 1969 bereikt. (...) Het publiek consumeert, het toneel biedt al dan niet verzorgde consumptie. Het door uitkoopverenigingen of kunstkringen naar de schouwburgen gedreven publiek applaudiseert volgens een na de Tweede Wereldoorlog ontstane ritus altijd staande, of het nu een mislukte dan wel geslaagde voorstelling geldt. (...) Tegen zulk toneel en zulk publiek is de Aktie Tomaat in verzet gekomen. (...) De tomatengooiers wilden de tot niets verplichtende voorstellingen en het gelaten consumeren doorbreken.²⁶

Stroman sluit zijn boek vervolgens af met de ietwat sombere uitspraak dat het aan de Nederlandse toneelschrijver is om een plek te overwinnen in de op Actie Tomaat volgende emblematische en op vorm gerichte toneelwereld. "Er is weer een kans voor Nederlandse toneelschrijvers. Als het toneel hun maar de gelegenheid biedt de brokken aan te dragen."²⁷

1.2 Postdramatisch theater

Het gebrek aan teksttraditie creëerde ruimte voor de ontwikkelingen die zicht uitten in en na Aktie Tomaat. Deze ontwikkelingen kunnen als symptomen van het postdramatisch theater van Hans-Thies Lehmann herkend kunnen worden. Deze vormt een theoretische inbedding van de hierop volgende ontwikkelingen in het theater ná Aktie Tomaat en tevens vandaag de dag. Hiermee is het postdramatische theater niet een nieuwe historische fase waarin we ons op dit moment bevinden, maar een theoretisch concept dat het juiste perspectief biedt om de ontwikkelingen van de afgelopen circa veertig jaar te beschrijven en plaatsen.

Doe niet zo dramatisch

Theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann bespreekt in zijn veel besproken boek *Postdramatic Theatre* de verschuivingen in het paradigma van het westerse theater vanaf de jaren '70: van dramatisch- naar postdramatisch theater.²⁸ Hij kiest hierbij bewust voor de door hem geponeerde term *postdramatisch* en niet het voorheen gebruikte *postmodern*. Het gebruik van 'drama' en niet 'modern' geeft aan dat het gaat om theater dat zich buiten, of verder dan het paradigma van dramatisch theater heeft gemanifesteerd.²⁹ Lehmann refereert met deze term naar de nieuwe ontwikkelingen die leidden tot de transformatie van de theatrale modi van expressie.³⁰ Het dramatische theater stond voornamelijk in het teken van het voordragen of illustreren van de geschreven tekst en het creëren van een illusie die de wereld representeerde. Daarbij stond het dramatisch conflict – oorzaak en gevolg - naast dialogen centraal.³¹ Het

²⁶ Stroman, 199.

²⁷ Stroman, 203.

²⁸ Hans-thies Lehmann, vertaald door Karen Jürs-Munby, *Postdramatic theatre* (London: Routledge. 2006), 27.

²⁹ Lehmann, 27.

³⁰ Lehmann, 46.

³¹ Lehmann, 21.

postdramatische theater hervat dit paradigma en laat het idee van een duidelijke hiërarchie los. Deze hiërarchie heeft betrekking op de verhouding tussen tekst en encenering, waarbij de tekst vaak als vertrekpunt gehanteerd werd. In het postdramatisch theater is tekst één van de vele theatrale elementen in een voorstelling, waardoor het zijn centrale positie verliest.³²

Wat doen we met de tekst?

Wat betekent het postdramatische theater voor tekst in zijn geheel in het westerse theater? Lehmann benadrukt in zijn boek dat het niet slechts een nieuwe manier van opvoeren betreft, of zelfs een nieuw 'type' tekst, maar:

(...) [R]ather a type of sign usage in the theatre that turns both levels of theatre upside down through the structurally changed quality of the performance text: it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information.³³

Tekst als 'teken' in een theater waarin alle tekens, of elementen, geen eenduidige en een non-hiërarchische positie hebben. Volgens Lehman vraagt deze transformatie om, of leidt zelfs tot een *visual dramaturgy*. Met dramaturgie wordt overigens, ondanks de vele diverse definities, de analyse van de samenstelling van alle elementen of tekens die een voorstelling of performance behelzen bedoeld.³⁴ Dit betekent niet dat er sprake is van een louter op het visuele – encenering of mise-en-scène - georiënteerde dramaturgie, maar een dramaturgie die niet langer ondergeschikt is aan de tekst en dus ook om visuele dramaturgie vraagt.³⁵ Een - zoals Lehmann dat zelf mooi verwoord heeft - panoramische blik op theater. Een *parataxis* waarin niet een lineaire opeenvolging van tekens plaatsvindt, maar een vorm van theater waarin ruimte is voor multiperspectieven en gelijktijdigheid.³⁶

Representatie of presentatie?

In de epiloog van het boek waagt Lehmann zich nog aan de vraag of theater te allen tijde een representatie van de wereld moet zijn - zoals Stroman graag gewild had en gemist heeft - en of het postdramatisch theater deze communicatie met het publiek doet verbrokkelen? Tijdloze thematiek en diens representatie gaan volgens Lehmann niet verloren, maar worden enkel in een nieuwe vorm gepresenteerd.³⁷ In het klimaat waarin

³² Lehmann, 46.

³³ Lehmann, 85.

³⁴ Cathy Turner en Synne K. Behrndt. *Dramaturgy and Performance* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008), 30-31

³⁵ Lehmann, 93.

³⁶ Lehmann, 85-88

³⁷ Lehmann, 180-181

de huidige theaterschrijvers zich bevinden heerst een tendens waarin er geen vraag is naar 'dramatische' verhalen die de wereld representeren, maar waarin gezocht wordt naar diverse visuele vormen waarvoor tekst niet langer het vertrekpunt is. Volgens Lehmann zijn dit ontwikkelingen die vanuit de maatschappij en artiesten zelf zijn gekomen, omdat deze anders nooit hadden kunnen plaatsvinden en dus in die zin nog steeds de maatschappij reflecteren.³⁸

De hierna besproken ontwikkelingen in Nederland kunnen gerelateerd worden aan Lehmanns postdramatisch theater en tevens als symptomen van zijn 'theorie' herkend worden.

1.3 De opkomst van een Nederlandse toneelschrijfcultuur na Actie Tomaat

In het boek *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* van Rob Erenstein, wordt door Max van Engen en Marianne de Raad in gegaan op Actie Tomaat en de daaruit voortvloeiende toneelschrijfcultuur.³⁹ Kort gezegd hield 'de' Actie Tomaat in dat er in oktober 1969 tijdens het slotapplaus van een voorstelling in de Amsterdamse Stadsschouwburg door studenten met tomaten gegooid werd.⁴⁰ Deze actie was een gevolg van een in Nederland langer lopende discussie over de traditionele systemen van het theater, repertoire en gebrek aan engagement. Er werd gepleit voor vernieuwing van het toneelbestel en theater.⁴¹ Uiteindelijk leidde deze discussie tot een scheiding van twee kampen tussen diverse gezelschappen, organisaties en theatermakers. Het ene kamp streefde naar grootschalig repertoiregezelschappen en een 'staatstheater', waar het andere kamp zich verzette tegen de "toenemende monopolisering en ijverde voor meer subsidie voor nieuwe initiatieven, experimenten en kleinschalige groepen die zich specialiseerden in plaats van een elk-wat-wils-repertoire te onderhouden."⁴² Hoewel velen beweren dat ook zonder Actie Tomaat de laatstgenoemde ontwikkeling – er kwam geen staatstheater – zich zou hebben voltrokken, zijn deze na de actie wel in een hoog tempo tot stand gekomen.⁴³

De gevolgen

In *Vertraagd effect* bespreekt Anja Krans de ontwikkelingen die uit Actie Tomaat voortkwamen en hoe dit leidde tot de herdefiniëring van theater in Nederland. Krans

³⁸ Lehmann, 183.

³⁹ Max van Engen, 'Begin van Aktie Tomaat: De crisis in het theater leidt tot openlijk protest en acties van het publiek' in Rob Erenstein, *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996), 752-799.

⁴⁰ Van Engen, 752.

⁴¹ Hans van Maanen. *Het Nederlandse Toneelbestel van 1945 tot 1995* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 125 – 131.

⁴² Van Engen, 755.

⁴³ Van Engen, 759.

bespreekt de schreeuw om maatschappelijke werkelijkheid die de jongere generatie moest aanspreken. Het repertoire van vóór Actie Tomaat weerspiegelde amper de toenmalige situatie in Nederland. Dit leidde na Actie Tomaat tot een impuls voor de toneelschrijfkunst, waarin de nieuwe generatie stukken gingen schrijven over de actualiteit. De theatertekst verschoof van klassiek gestructureerd repertoire naar nieuwe verhalen van Nederlandse afkomst, die vaak geschreven werden tijdens het repetitie proces.⁴⁴

“Work in progress”

Marianne de Raad verwijst naar Stroman's 'gemis' en benadrukt nogmaals de slechte verstandhouding tussen toneelmakers en auteurs.⁴⁵ Zij spreekt zelfs over wederzijds 'wantrouwen' en het feit dat het Nederlandse toneel geen mogelijkheid bood voor de Nederlandse toneelschrijfkunst om zich te ontplooien. Actie Tomaat zorgde voor een omwenteling.⁴⁶

Gevoed door een nieuw, gedemocratiseerd bewustzijn werden nieuwe groepen uit de grond gestampt. De autoriteit van de schrijver was niet langer vanzelfsprekend, evenmin de onaantastbaarheid van de toneeltekst. Men experimenteerde met spel en daarmee ook met teksten. Op basis van improvisaties werden collectief teksten geschreven. Niet het ene idee van de schrijver was belangrijk, maar de ideeën en leefwerelden van alle acteurs bepaalden het gezicht van de voorstelling.⁴⁷

Door nauwe samenwerkingen aan te gaan met toneelmakers, konden schrijvers de broodnodige ervaring opdoen. Werkplaatsen waar acteurs en schrijvers al spelend en improviserend tot het schrijven van teksten kwamen en waar het niet om het product, maar om het proces van de wisselwerking tussen schrijver en speler draaide, kwamen op.⁴⁸ Dit kenmerkt de verschuiving die in de jaren '80 plaatsvond in de relatie tussen schrijvers en theatermakers en de positie van de schrijvers, met als resultaat dat theatermakers zelf teksten gingen schrijven. In de stijl van Stroman sluit De Raad af met de opmerking dat de macht van de theatermaker in 1995 nog steeds erg groot is, waardoor de toekomst volgens haar zal moeten uitwijzen of de - toentertijd - opkomende generatie een bijdrage zou leveren aan de geschiedenis en dus een traditie.⁴⁹

⁴⁴ Anja Krans, *Vertraagd effect: hedendaags theater in 1 inleiding en 18 Interviews*. (Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2005), 5-11.

⁴⁵ Marianne de Raad, 'Peter Oosthoek ontvangt de Anne-Frankprijs: De opkomst van de Nederlandstalige toneelschrijfcultuur na 1970' in Rob Erenstein, *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996), 793.

⁴⁶ De Raad, 793.

⁴⁷ De Raad, 794.

⁴⁸ De Raad, 795.

⁴⁹ De Raad, 799.

Hybride-schrijver

In haar boek kijkt Anja Krans tien jaar later terug op deze ontwikkelingen en concludeert dat de *work in progress*-voorstellingen, aan het einde van de jaren tachtig, resulteerde in het overlappen van de verschillende 'functies' binnen het theater: theatermakers worden schrijvers, net als acteurs en soms zelfs dansers. Er ontstaat een vermenging van disciplines, allen zijn ze op zoek naar de beste middelen om hun discipline tot uitdrukking te laten komen in het hier en nu van die tijd.⁵⁰ Dit *hybride* theaterlandschap creëert ruimte voor een *hybride*-schrijver, bijvoorbeeld schrijvende theatermakers. Daniela Moosmann bespreekt in haar boek *De toneelschrijver als theatermaker* de diverse werkwijzen van deze schrijvers, die vaak in samenwerking met anderen aan hun materiaal komen en naast het schrijven tevens een andere discipline uitoefenen.⁵¹ Moosmann noemt deze nieuwe vorm van werken: "schrijven op en aan de rand van de theatervloer."⁵² Hieruit ontstaat een nieuw soort schrijver, die materiaal verzamelt aan de hand van bijvoorbeeld research, door mensen te interviewen, spelimprovisaties van acteurs te gebruiken of door gesprekken te voeren met medemakers in de repetitieruimtes. "De een plundert verhalen, de ander jat een verhaallijn, een derde gebruikt het dagelijks leven."⁵³ Een hybride-schrijver dus, die niet schroomt bij andere disciplines (zelfs buiten de kunstdisciplines) zijn materiaal te verzamelen.

⁵⁰ Krans, 80-81.

⁵¹ Moosman, 9.

⁵² Moosmann, 13.

⁵³ Moosmann, 15.

2. Introductie debat

2.1 Verantwoording aanpak

In introductie stelde ik aan de hand van het artikel van journalist Vincent Kouters een aantal vragen, die mijns inziens de kern van de situatie en daarmee de knelpunten van theaterschrijvers in het huidige landschap blootleggen. De begrippen nieuwe generatie, nieuw repertoire en schijnwerpers (zichtbaarheid) vragen om een nuance aan de hand van een aantal uitspraken in het debat, waarbij ik continuïteit, doorstroming en de discussie rondom repertoire als aandachtspunten hanteer.

2.2 Nieuwe generatie

Een nieuwe generatie suggereert een opkomende groep jonge mensen, de door Kouters genoemde nieuwe generatie bevindt zich echter in de leeftijd van (ruim) boven de dertig.⁵⁴ Een stroming net afgestudeerde toneelschrijvers zijn daarom een waarschijnlijker nieuwe generatie. Echter, de doorstroming van jonge schrijvers is amper tot niet aanwezig. Juist omdat velen (gezelschappen, programmeurs, productiehuzen, et cetera) van mening zijn dat net afgestudeerde schrijvers nog lang geen schrijver zijn. "Ik vind mezelf nog een beginner," aldus de 46 jarige Magne van den Berg in Kouters artikel.⁵⁵ In het artikel *Toneelschrijven in Nederland* van Robbert van Heuven uit 2008, zijn schrijver en oud-hoofddocent Writing for Performance aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (HKU) Don Duyns, de in 2003 aan bovengenoemde studie afgestudeerde Annemarie Slotboom en dramaschrijver en Hoofd lectoraat Theatrale Maakprocessen Nirav Christophe het erover eens: "Na vier jaar HBO ben je gewoon nog geen goede schrijver."⁵⁶ Hiermee kan verklaard worden waarom de door Kouters gekozen schrijvers het stempel nieuwe generatie krijgen: zij zijn inmiddels doorgebroken - zichtbaar geworden - en ervaren genoeg om het stempel "nieuwe generatie" te mogen dragen.

⁵⁴ Magne van den Berg is 46 jaar, Willem de Vlam 37 jaar, Rik van den Bos 31 jaar en Nathan Vecht 36 jaar.

⁵⁵ Kouters, 6.

⁵⁶ Robbert van Heuven, "Toneelschrijven in Nederland," *Kritiek en reflectie*, 2008. Online blog, geraadpleegd op 15 november, 2013 www.robbertvanheuven.nl

2.3 Repertoire

Het geschreven materiaal van de nieuwe generatie schrijvers is volgens Kouters optimistisch geëngageerd nieuw toneelrepertoire.⁵⁷ Dit lijkt een geschikter criterium te zijn voor het stempel nieuwe generatie schrijvers: los van leeftijd en ervaring, maar op basis van het geschreven werk. Maar, wat is nu eigenlijk nieuw repertoire? Het woord 'repertoire' impliceert dat er sprake is van een soort opbouw of continuïteit.⁵⁸ Dat dit problematisch is bleek al uit de historische context, Nederland kent weinig eigen repertoire. Dit leidt tevens tot een veel genoemd probleem uit het debat: veel toneelteksten worden eenmalig gespeeld en verdwijnen vervolgens. Door theaterjournalist Loek Zonneveld in *Sterke Stukken: kleine geschiedenis van het toneelschrijven in Nederland* ook wel de "vloek van de eenmaligheid" of zelfs "eenmaligheidstraditie" genoemd, waarmee hij doelt op het gebrek aan continuïteit van theaterteksten en hun auteurs, ofwel het gebrek aan heropvoeringen. Het kleine taalgebied – Engelse of Duitse teksten kunnen bijvoorbeeld ook in andere landen opgevoerd worden – en het feit dat na een 'mislukte' voorstelling de theatertekst als even waardeloos beschouwd wordt en niet als op zichzelf staand kunstwerk, los van de vorm, zijn hiervoor de aanleiding.⁵⁹ Daniela Moosmann biedt een ander perspectief: het nieuwe soort teksten is actueel en vaak aan de hand van het repetitieproces geschreven. Dit materiaal is daarom wellicht te specifiek geënt op een bepaald gezelschap of periode, waardoor ze vervolgens op een later moment onrelevant of onspeelbaar lijken.⁶⁰

2.4 Zichtbaarheid

Met zichtbaarheid wordt binnen deze context het bereiken van een groter publiek bedoeld. Niet enkel in de vorm van grotere zalen of het werken met grote gezelschappen zoals Kouters dat bedoelt - dit zal niet voor iedere schrijver een streven zijn namelijk - maar ook het hebben van een groter platform in de vorm van publiciteit, een groter publieksbereik en doorstroming/continuïteit. Meer zichtbaarheid zou dus kunnen betekenen dat een schrijver zogenaamde *credits* of waardering krijgt, naamsbekendheid kan creëren of bij een ander publiek dan voorheen terecht komt, bijvoorbeeld van festivals naar een stadsschouwburg.

⁵⁷ Kouters, 6.

⁵⁸ re-per-toi-re (het; o; meervoud: repertoires) lijst van toneelstukken, liederen enz. van een toneelgezelschap, zanger enz. 2 oeuvre, verzameld werk van een kunstenaar. Van Dale Online, geraadpleegd op 5 januari, 2014 www.vandale.nl

⁵⁹ Loek Zonneveld, "*Sterke Stukken: kleine geschiedenis van toneelschrijven in Nederland*" online bron op www.lira.cramgo.nl datum en uitgever onbekend, geraadpleegd op 4 januari, 2014, 21-22.

⁶⁰ Daniela Moosmann, 13-18.

3. Bespreking van het debat

3.1 De kern van het debat

De zojuist besproken begrippen vormen samen tevens de kern voor het drietal knelpunten dat ik aan de hand van het debat heb kunnen ventileren: er is een hiaat in de carrière van beginnend schrijvers, waardoor er geen doorstroming of continuïteit plaatsvindt, het ensceneren en programmeren van nieuw repertoire wordt als problematisch ervaren door gezelschappen en programmeurs, en door een gebrek aan heropvoeringen vindt er geen repertoire opbouw plaats. Deze drie knelpunten worden hieronder aan de hand van uitspraken in het debat nader verklaard.

De bronnen die ik voor deze inventarisatie gebruik zijn het discussieforum Stuggezaal.nl van Moose, waar in 2001 een discussie plaatsvond tussen diverse schrijvers, regisseurs en wetenschappers.⁶¹ Online artikelen van theaterjournalisten Wijbrand Schaap, *Kwetsbaarheid nieuw Nederlands drama is een mythe* uit 2007, en Robbert van Heuven, *Toneelschrijven in Nederland* uit 2008, die beiden vanuit een theaterwetenschappelijke achtergrond uitspraken doen over de situatie van theaterschrijvers. De masterscriptie *Toneelschrijvers: een kruistocht. Nederlandse toneelschrijvers 1990-2003* uit 2006 van Willem de Vlam, waarin hij onderzoek deed naar de situatie voor theaterschrijvers en nieuw repertoire. De drieledige rapportage *Inventarisatie Toneelschrijven 2007* die het TIN maakte in opdracht voor Fonds voor Amateurkunst en Podiumkunsten (FAPK). Deze subsidieerde in de jaren voor 2007 vele initiatieven om de toneelschrijfkunst te stimuleren en gaven daarom de opdracht hier onderzoek naar te doen en naar de aansluiting tussen schrijf- en opvoeringpraktijk.⁶² Hieruit volgde een inventarisatie van alle initiatieven, een analyse van de destijds huidige structuur en daarnaast aanbevelingen om de eventuele knelpunten op te lossen en kansen beter te benutten, met als doel een 'stevigere inbedding' van de toneelschrijfkunst in de opvoeringpraktijk.⁶³ Dit is tevens het meest actuele onderzoek, wat wil zeggen dat er daarna geen verder onderzoek meer te vinden is over dit onderwerp. Daarnaast gebruik ik twee recentere bronnen uit 2013, het verslag dat theaterschrijver Robert van Dijk schreef naar aanleiding van het symposium *Brood op de*

⁶¹ Aan de discussie deden mee: Rob de Graaf (theaterschrijver), Simone Hogendijk (schrijfster, dramaturge), Bram Verschueren (Theaterwetenschapper, dramaturg), Willem de Vlam (theaterschrijver, -wetenschapper) Elke Geurts (theaterschrijfster), Christiaan Mooij (regisseur), Jasper Langedijk (schrijver, regisseur), en MOOSE redactieleden.

⁶² De informatie voor de inventarisatie werd verzameld aan de hand van de Toneelschrijversgids uit 2005, een cijfermatig overzicht dat zij maakten van de opvoeringspraktijk van Nederlandse theaterteksten en informatie vergaart uit artikelen, rapporten, gesprekken en mailings met diverse vertegenwoordigers uit de praktijk.

⁶³ Gitta op den Akker en Sybilla Breimer, *Inventarisatie Toneelschrijven 2007*, 3.

Geraadpleegd op 15 november, 2013 www.theaterinstituut.nl

planken op de HKU en de *Taalunie Toneellezing 2013* door schrijfster Lot Vekemans, waarin reeds een aantal knelpunten benoemd worden.

3.2 Knelpunt 1: geen doorstroming of continuïteit

Beginnend theaterschrijvers kunnen na hun studeren nog een geruime tijd onder de vleugels van bijvoorbeeld een productiehuis of gezelschap blijven werken. Hierna valt er echter een gat in de carrière van theaterschrijvers. In de *Inventarisatie Toneelschrijven 2007* wordt dit hiaat als oorzaak voor de breuk met de eerder genoemde doorstroming en continuïteit genoemd, mits een schrijver zelf aan het regisseren slaat, maar ook dit is geen garantie vanwege de kleine programmeringskans.⁶⁴ De "kloof" tussen schrijver en makers, zoals Stroman deze besproken heeft, speelt hierbij een belangrijke rol.

Op Stuggezaal.nl vond de discussie plaats over de 'gespannen' verstandhouding tussen schrijvers en makers, waar de belangenkwestie van schrijver versus regisseur - die allebei hun stempel willen drukken als oorzaak genoemd werd. Regisseurs zijn vaak bang dat een schrijver te dicht op de tekst zit, middels tekst de voorstelling probeert te 'dirigeren' en zo de regisseur zijn vrijheid ontnemt. Daarnaast willen regisseurs hun eigen gedachtegoed geëtaled zien en niet die van de schrijver.⁶⁵ Willem de Vlam noemt de tweeslachtigheid van het beroep schrijver: enerzijds tracht de schrijver zijn uiting op publiek over te brengen, anderzijds schrijft hij voor acteurs en regisseurs. In een op makers en regisseurs georiënteerd theaterlandschap lijkt dat eerste in het gedrang te komen, aldus De Vlam. Helaas ligt de focus nog steeds op dat wat een regisseur wil zeggen en minder op dat wat een schrijver wil vertellen, maar ergens moet geld verdiend worden, aldus Robbert van Heuven. Annemarie Slotboom in Van Heuven's artikel over deze kwestie:

Als schrijver zit je vaak vast aan de grillen van een regisseur. Die wil je teksten eerder niet dan wel spelen. Maar het zou jammer zijn als je zielig thuis blijft zitten, omdat een regisseur je misschien niet wil hebben.⁶⁶

Eerder genoemde quotes van Annemarie Slotboom, Nirav Christophe en Don Duyns over de onervarenheid van net afgestudeerde schrijvers spelen hierbij ook een rol, aangezien een gebrek aan doorstroming of continuïteit een directe invloed heeft op het opdoen van ervaring voor beginnend schrijvers.⁶⁷

⁶⁴ Op Den Akker en Breimer, 15-16.

⁶⁵ Ik waag mij in deze scriptie niet aan de discussie over wat een autonome schrijver zou moeten zijn, maar hanteer in dit geval de definitie zoals deze gebruikt wordt in het debat: een autonome schrijver is het tegenovergestelde van een schrijver die in samenwerking met een gezelschap werkt, dus in 'afzondering' eigen producten genereert. Een autonome tekst is een op zichzelf staand kunstwerk, los van de vorm van de voorstelling.

⁶⁶ Van Heuven, "Toneelschrijven in Nederland."

⁶⁷ Van Heuven, "Toneelschrijven in Nederland."

Wijbrand Schaap haalt in zijn artikel een eigen onderzoek uit 1989 aan, waarin hij in navolging van Stroman onderzoek deed naar de positie van de toneelschrijfkunst in Nederland. Dit onderzoek leerden hem dat er een chronisch vooroordeel onder de makers heerste over de kwaliteit en speelbaarheid van het nieuwe repertoire. Schaap voegt hieraan toe dat deze makers echter vrijwel geen voorstellingen met nieuw repertoire gezien, gelezen of gespeeld hadden en dat er anno 2007 niets was veranderd aan deze situatie. Robert van Dijk schreef tijdens het symposium *Brood op de planken* de belangrijkste bevindingen op over de huidige situatie van toneelschrijvers. Hij is positief, doordat steeds meer respect en aandacht is voor het vak theaterschrijven, maar problemen zijn er nog steeds. Malou de Roy van Zuydewijn, die samen met Timen Jan Veenstra het schrijversinitiatief de Tekstsmederij startten, zei tijdens het symposium dat schrijvers – nog steeds – tegen de grote golf beeldend denkende makers in moeten zwemmen.⁶⁸

3.3 Knelpunt 2: niet op het programma

Gezelschappen en programmeurs zijn niet happig op nieuw repertoire, doordat deze teksten nog geen geschiedenis hebben en/of de betreffende (jonge) schrijver nog niet bewezen heeft te kunnen schrijven voor groot publiek. Want wie garandeert dat de zaal vol zit? Het gevolg is dat de eerder genoemde hiaat in de carrière van schrijvers vergroot wordt door deze terughoudendheid. Uit de *Inventarisatie Toneelschrijven 2007* bleek dat het enceneren van nieuw repertoire door gezelschappen als lastig wordt ervaren, doordat het meer tijd en geld kost dan het enceneren van bestaand repertoire. De geschiedenis of 'potentie' van die stukken zijn immers al bekend. Voor programmeurs geldt dat voorstellingen met onbekende schrijvers en -materiaal risicovoller zijn, waardoor programmeurs van grote zalen ook liever kiezen voor veilig en bekende aanbod.⁶⁹

Robbert van Heuven beaamt dit probleem en de frustratie blijft, blijkt uit de geluiden uit de praktijk, dat na het doen van een aantal kleinere projecten het doorstromen naar een grote zaal of groter publiek moeilijk gaat. Hierbij spelen de 'hitpotentie' die een tekst moet hebben, de eis dat het in de grote zaal 'meteen raak' moet zijn en er grote namen of titels op posters moeten staan om de zaal vol te krijgen en om geprogrammeerd te worden, een grote rol. Dit ligt zowel aan het conservatisme onder het publiek in de grote zaal, als aan de artistiek leiders en regisseurs die over het algemeen wat ouder zijn en met andere dingen bezig zijn dan jonge schrijvers. Van Heuven sluit zijn artikel af met een veelzeggende en hoopvolle quote van schrijfster Daniëlle Wagenaar over de nieuwe generatie schrijvers:

⁶⁸ Robert van Dijk, "Brood op de planken," *Schrijverspodium blog*, 2013. Geraadpleegd op 15 november, 2013 www.schrijverspodium.be

⁶⁹ Op Den Akker en Breimer, 15-16.

Zij schrijven over het hier en nu, ze grijpen niet steeds terug op het verleden. Juist omdat zij midden in dat hier en nu staan, de taal van nu spreken, kunnen zij nieuwe dingen met elkaar in verbinding brengen en dat op het toneel zetten.⁷⁰

Volgens Wijbrand Schaap krijgt nieuw repertoire echter automatisch sympathie van subsidiegevers en de pers. Waar hij wel een probleem ziet, is het gebrek aan heropvoeringen. Nieuw repertoire krijgt in zijn ogen weldegelijk een kans, maar slechts één kans.⁷¹

3.4 Knelpunt 3: We willen repertoire!

Zoals eerder besproken kan repertoire enkel ontstaan wanneer een stuk in eerste instantie los gezien wordt van een enkele opvoering en daarnaast een tweede kans krijgt door middel van een heropvoering. Het gebrek hieraan is één van de belangrijkste knelpunten uit de *Inventarisatie Toneelschrijven 2007*.⁷² Willem de Vlam noemt de paradox dat repertoire opbouw met zich mee brengt:

Wil een tekst een blijvertje worden, dan moeten interpretatie-mogelijkheden niet gebonden zijn aan de interne realiteit van de tekst. Deze interne realiteit moet zo inwisselbaar zijn, dat deze aan willekeurig welke externe realiteit kan worden aangepast, zonder dat de zeggingskracht van het stuk verloren gaat. Een probleem is, dat we, met onze sociaal-realistische erfenis, maatschappelijke relevantie zijn gaan verwarren met artistieke kwaliteit. (...) Wil men een blijvend repertoire opbouwen, dan is die relevantie echter je vijand. Relevantie betekent per definitie tijdgebondenheid. (...) Als (en het is een grote 'als') repertoire-scheppen het doel is, dan moet je maatschappelijke relevantie als waardecriteria voor schrijvers schrappen, en het relateren aan de dag van vandaag overlaten aan de regisseurs en dramaturgen van vandaag en de toekomst.⁷³

De Vlam noemt vervolgens, zo'n 5 jaar later in zijn masterscriptie, het probleem dat er slechts een handjevol nieuwe teksten gekozen worden voor herenscenering: slechts 124 van de ca. 2123 geschreven Nederlandse titels in de tijd van 1990-2003 werden opnieuw opgevoerd. Wijbrand Schaap zegt ook dat het wringt bij de door hem genoemde "[a]fdeling Erfgoed, die zich ergens in een vergeten hoek van de kelder bevindt in een hok waarvan we de sleutel al jaren geleden zijn kwijtgeraakt."⁷⁴ De afdeling repertoire, waar dus niemand naar omkijkt. Gezelschappen durven het niet aan om deze 'oude' stukken te spelen of opnieuw vorm te geven, waarmee Schaap doelt op teksten van

⁷⁰ Van Heuven, "Toneelschrijven in Nederland."

⁷¹ Wijbrand Schaap, "Kwetsbaarheid nieuw Nederlands drama is een mythe," *Nederlands Drama – TM*, 2007. Geraadpleegd op 15 november, 2013. www.wijbrandschaap.nl

⁷² Op Den Akker en Breimer, 15-16

⁷³ Willem de Vlam in een reactie op "Schrijvers op gespannen voet met Makers?," Moose Stuggezaal.nl, 2001. Geraadpleegd 15 november, 2013. www.moose.nl

⁷⁴ Schaap, "Kwetsbaarheid nieuw Nederlands drama is een mythe."

schrijvers als Rob de Graaf en Peer Wittenbols.⁷⁵ Nirav Christophe, in Robbert van Heuven's artikel, doet hierover in een duit in het zakje:

Echt goede schrijvers verzinnen een dramaturgie die voor dat ene project noodzakelijk is. Dat is precies de reden waarom zo weinig toneelteksten worden uitgegeven. Je kunt ze moeilijk los zien van de voorstelling. Het is helemaal geen ramp dat er geen canon bestaat voor theaterteksten, zolang je beseft dat toneelschrijvers voor een hybride theaterpraktijk schrijven.⁷⁶

Christophe spreekt hier over een hybride theaterpraktijk, dramaturge Katja Hieminga noemt het de vernieuwingsdrang van regisseurs die zich daarom niet willen bezighouden met herhalen van 'het oude.' Tijdens de Taalunie Toneellezing 2013 gaat Lot Vekemans hier op in:

Ik ken maar enkelen in het Nederlandse theaterlandschap die zich bekommeren om de ontwikkeling van de autonome toneeltekst. (...) De meeste autonome toneelschrijvers zijn - zeker in het begin - al blij als ze überhaupt worden opgevoerd - liefst zonder al te veel aanpassingen -, als hun naam wordt genoemd op het affiche, als er op zijn minst één zin aan hun werk wordt gewijd in de recensie. Laat staan dat ze durven dromen van heropvoeringen, van vertalingen, van opvoeringen in andere landen en andere continenten.⁷⁷

Vekemans onderbouwt hiermee het derde knelpunt dat in het debat genoemd werd en dus tevens nog steeds speelt: er is helaas nog steeds geen sprake van heropvoeringen en daarmee repertoire opbouw.⁷⁸

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Van Heuven, "Toneelschrijven in Nederland."

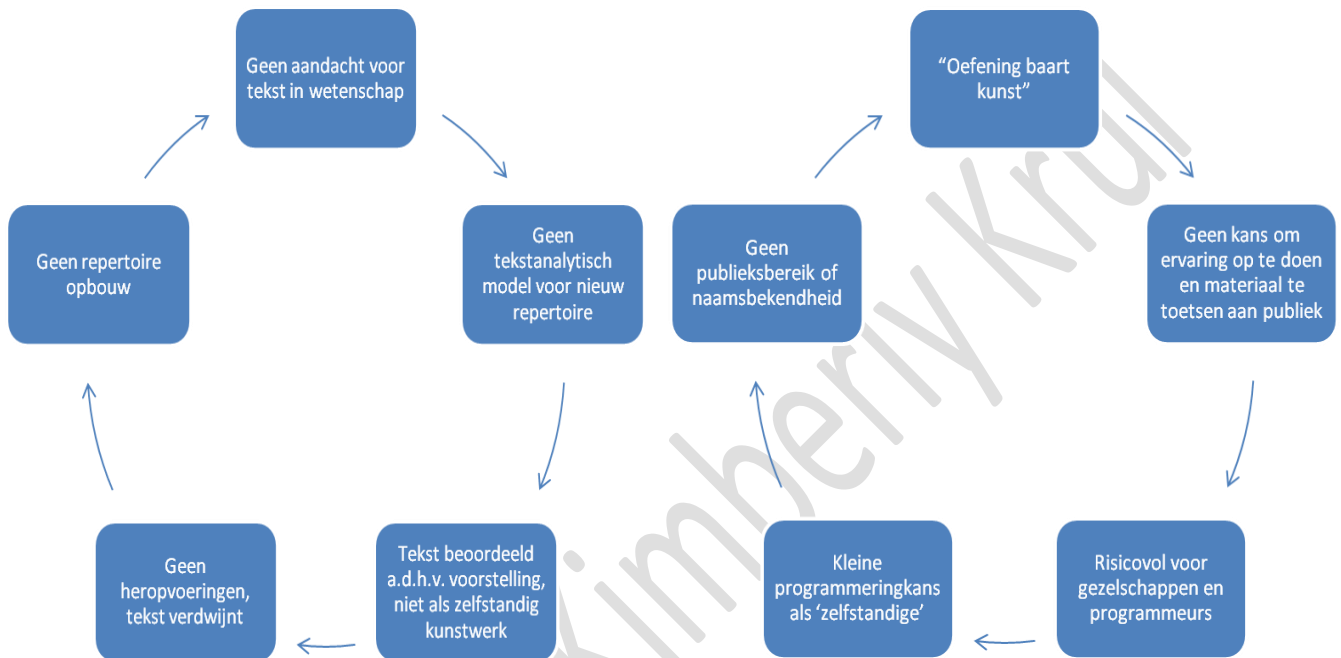
⁷⁷ Lot Vekemans "Taalunie Toneellezing 2013," *Taalunie Toneelschrijfprijs*, 2013. Geraadpleegd op 1 december, 2013. www.taalunieversum.org

⁷⁸ Vekemans, "Taalunie Toneellezing 2013."

4. Analyse via de artistieke biotoop

4.1 De balans opmaken

De drie besproken knelpunten staan in direct contact, doordat zij een gevolg of oorzaak zijn van elkaar. Om deze complexe materie behapbaar te maken, plaats ik deze oorzaakgevolg-relatie in onderstaande vicieuze cirkels:



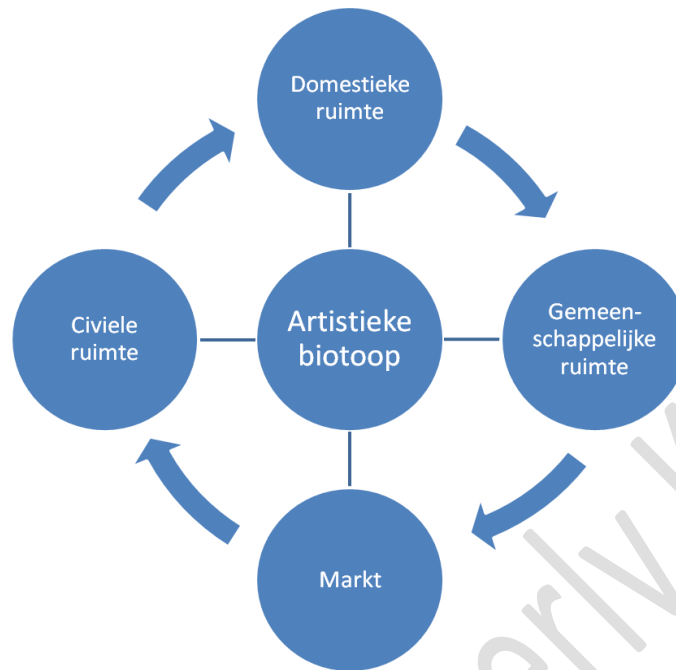
Artistieke biotoop

De domeinen van Pascal Gielen die samen het concept van de artistieke biotoop vormen, zijn in onderstaand figuur afgebeeld.⁷⁹ Gielen is van mening dat binnen dit concept een goede verhouding tussen theorie - de theoretische en historische kennis van een discipline - en praktijk moet heersen, dat vervolgens reflecteert op of verwerkt is in het kunstwerk.⁸⁰ In het domestieke domein moet ruimte en rust zijn voor verdieping in de theorievorming en geschiedenis van de betreffende discipline, wat belangrijk is voor het creëren van eigen authenticiteit. De gemeenschappelijke ruimte stimuleert reflexiviteit en creëert daarnaast ruimte voor het uitwisselen van ideeën, dus een soort repetitieruimte of laboratorium. De markt biedt de mogelijkheid om geld te verdienen met creativiteit en een eigen positie op de markt of subsidie te verwerven door middel van authenticiteit en daarnaast marketing. De civiele ruimte vraagt vervolgens om verantwoording van deze

⁷⁹ Borgdorff en Sonden, 86-102.

⁸⁰ Gielen, 2.

positie of authenticiteit, van de kunstenaar en diens kunstwerk tegenover het publiek, of van de koper van het kunstwerk voor het vertonen ervan in de publieke ruimte.⁸¹



Het 'lang blijven hangen' in één van de domeinen vormt een gevaar voor de kunstenaar. Zo kan een kunstenaar reflectie en theorievorming missen door enkel op de markt te functioneren, waar een eindeloos 'knutselend' of experimenterend kunstenaar de markt of civiele ruimte nooit zal bereiken.⁸² Een kunstenaar kan op een 'duurzame' manier overleven door een juiste balans te vinden tussen de vier domeinen, wanneer er sprake is van *praxis*.⁸³ Met *praxis* doelt Gielen op het 'organisch ingrijpen en interpenetreren van theorie en artistieke praktijk'.⁸⁴ Met een duurzame manier bedoelt Gielen continuïteit, met betrekking tot theaterschrijvers betekent dit dus breken met de eerder genoemde eenmaligheidstraditie van Loek Zonneveld.

⁸¹ Gielen, 2-5.

⁸² Gielen, 5-6.

⁸³ Gielen, 5.

⁸⁴ Gielen, 8.

4.2 Gezonde biotoop?

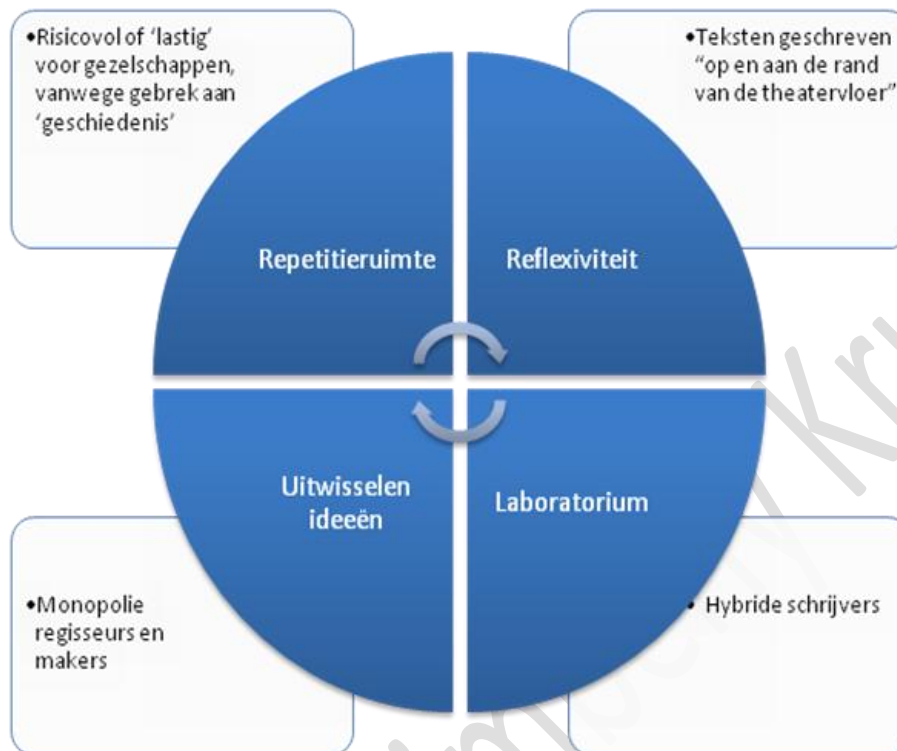
De uitspraken van het debat zijn hieronder geplaatst een schematische weergave van de domeinen, om te bepalen in hoeverre deze knelpunten en domeinen invloed hebben op de doorstroming van de nieuwe generatie Nederlandse theaterschrijvers.

Domestieke domein



In het domestieke domein kan een nieuwe generatie schrijvers zich minder goed verdiepen in de theorie en historie, door een gebrek aan repertoire en theorie over nieuw Nederlands repertoire. Daarnaast zorgt het hebben van een eigen signatuur of visie voor problemen in de gemeenschappelijke ruimte, waar geen vraag is naar "autonome schrijvers."

Gemeenschappelijk domein



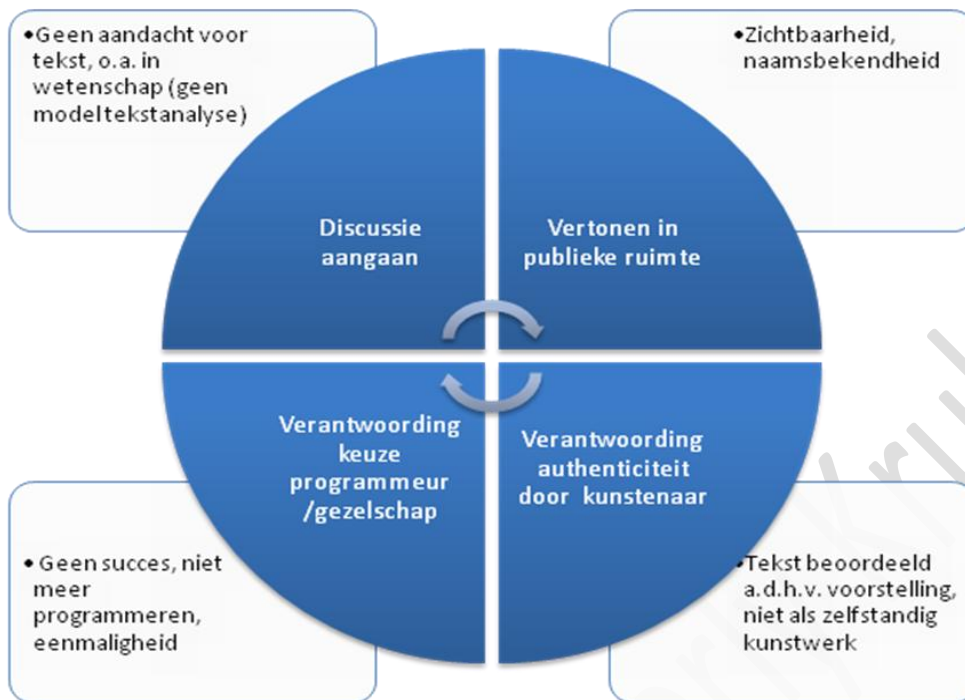
De belangenkwesatie - de moeizame relatie tussen schrijvers en makers - bevindt zich in de gemeenschappelijke ruimte, waar er samenwerkingsverbanden kunnen ontstaan, maar om deze reden vaak uitblijven of gedomineerd worden door de regisseur. De 'speelbaarheid' en daarmee 'houdbaarheid' van nieuw repertoire verplaatst zich van gemeenschappelijke- naar de civiele ruimte, waar vervolgens gereflecteerd wordt op het eindproduct en de tekst in combinatie met de voorstelling wordt beoordeeld. Aan de hand daarvan wordt vastgesteld dat deze voor andere gezelschappen 'onspeelbaar' is.

De markt



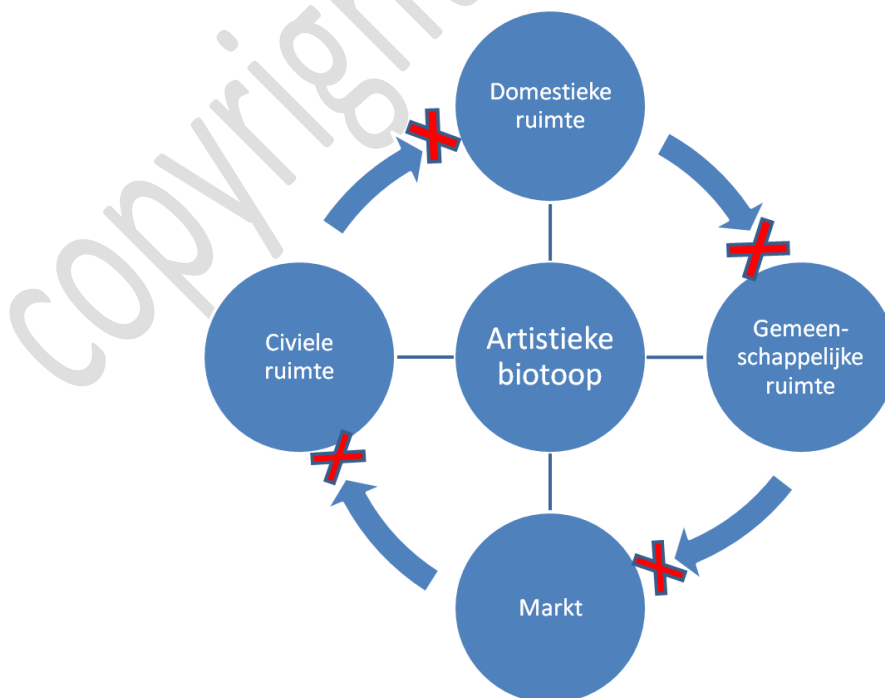
Met betrekking tot het niet geprogrammeerd, of door een groot gezelschap gevraagd worden, komt de markt aan bod, waar er dus geen brood verdiend kan worden. In de gemeenschappelijke ruimte lopen schrijvers tegen een muur van terughoudendheid, waardoor de toetsing aan de praktijk en het opdoen van ervaring op de markt uitblijft.

Civiele domein



Een gevolg van bovengenoemde problematiek is het gebrek aan reflectie in de civiele ruimte, bijvoorbeeld door de wetenschap, wat de opbouw van nieuw repertoire in de weg zit. En daarnaast, dankzij de eenmaligheid, geen naamsbekendheid verworven kan

Van een 'gezonde' biotoop kan er dus niet gesproken worden, doordat de relaties op diverse punten worden onderbroken. Hiermee verdwijnen deze relaties niet, maar wordt automatisch toegewerkt naar de knelpunten:



4.3 Interviews Vincent Kouters en Willem de Vlam

Aan journalist Vincent Kouter en schrijver en wetenschapper Willem de Vlam legde ik bovengenoemde knelpunten voor, in een poging te bespreken welke factoren meespelen in de (on)zichtbaarheid van de theaterschrijver en in hoeverre de genoemde knelpunten te omzeilen of overwinnen zijn. De volledig uitgewerkte interviews vindt u in de bijlage, hieronder in samenvattende quotes hun belangrijkste opvattingen:⁸⁵

1. Er is een hiaat in de carrière van beginnend schrijvers, waardoor er geen doorstroming of continuïteit plaatsvindt

Kouters: "Grotere gezelschappen kunnen het zowel financieel als publiektechnisch veroorloven om schrijvers van nieuw repertoire aan zichtbaarheid en continuïteit te helpen. De grote zaal is niet altijd een streven, maar het gebruik van grote namen van acteurs en regisseurs (stokpaardjes) zal van invloed zijn op de naamsbekendheid en zichtbaarheid van schrijvers."

De Vlam: "Schrijvers zijn een onregelmatig produceren instituut. Waar gezelschappen meerdere stukken per jaar spelen, produceert een schrijver er maar één. Zichtbaar zijn zorgt voor naamsbekendheid en kwantiteit levert zichtbaarheid op. Schrijvers moeten het daarom hebben van de kwaliteit: stokpaardjes. De drang van 'het ego' om *credits* te krijgen, levert echter geen extra werkgelegenheid op, bekend zijn voor de mensen 'in het veld' wel."

2. Het enceneren en programmeren van nieuw repertoire wordt als problematisch ervaren door gezelschappen en programmeurs

Kouters: "Schrijvers moeten kwalitatief goed werk leveren, geëngageerd zijn op een actuele manier en in een unieke vorm."

De Vlam: "Grote gezelschappen moeten jaarlijks één stuk uit het Nederlands repertoire gaan spelen. Schrijvers moeten toegankelijke en realistische stukken schrijven, zodat het herkenbaar blijft voor het publiek en prikkelend voor theatermakers. Daarnaast is het juist de bedoeling dat regisseurs bepalen wat er op het toneel komt. Er is een belang bij twee visies op een tekst, waarbij de regisseur veel beter weet hoe het eruit moet zien dan een schrijver. Het idee van heiligheid - dat er nooit meer iets aan een kunstwerk gedaan mag worden, omdat dat iets aantast - moet men loslaten."

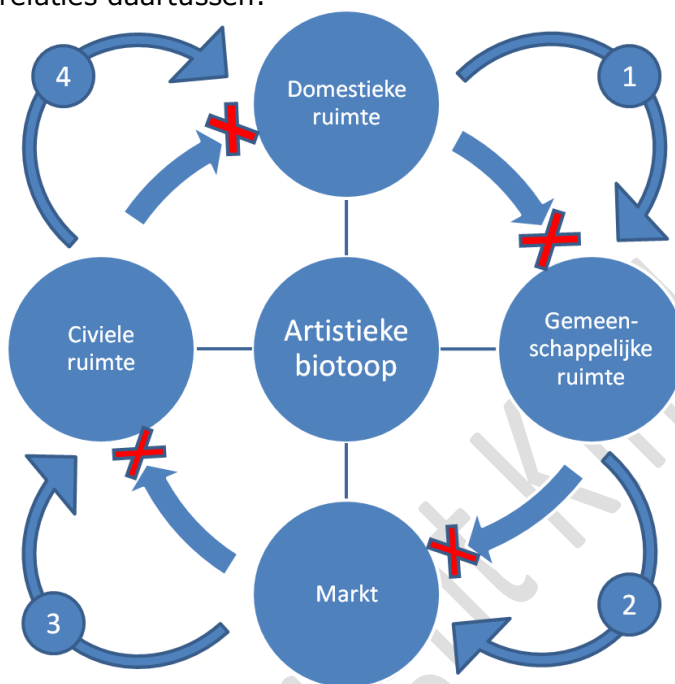
3. Door een gebrek aan heropvoeringen vindt er geen repertoire opbouw plaats.

⁸⁵ Ik heb de vrijheid genomen om de kern van de interviews samen te vatten in deze "quotes." De aanhalingstekens geven aan dat het hier om directe uitspraken van Willem de Vlam en Vincent Kouters gaan, hoewel de opbouw en verwoording iets kan afwijken van de interviews in de bijlagen.

Kouters: "Teksten moeten interessant zijn om te lezen, zodat ze ook in boekvorm meer betekenis krijgen dan 'slechts een naslagwerk,' het moet speelbaar ogen voor derden."

De Vlam sluit: "Theaterwetenschappers en dramaturgen (in spe) moeten de archieven in duiken, op zoek gaan naar teksten die bijgewerkt kunnen worden. Kijken naar wat symbolisch kan zijn en wat niet en daarmee speelbaar in het hier en nu. Goede teksten zijn zo geschreven dat tijdens het lezen de vorm al vanzelfsprekend is, waardoor het verhaal blijft staan wanneer de tekst opnieuw geënceneerd wordt."

Bovenstaande nuances tonen aan dat via andere wegen alle domeinen in balans kunnen raken, mits er het één en ander verandert binnen de processen van de domeinen en de relaties daartussen:

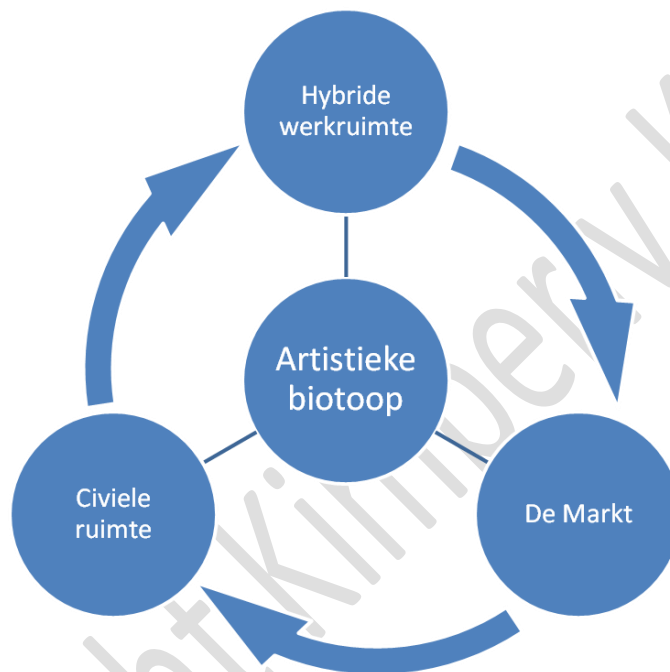


De afbeelding hieronder geeft de nuances van De Vlam en Kouters weer, die in de afbeelding hiernaast met 1, 2, 3 en 4 zijn aangegeven:

- 4. Dramaturgen en wetenschappers de archieven in, teksten bewerken waardoor ze opnieuw speelbaar worden.
- 1. Het "ego" van de schrijver en de "heiligheid" van het kunstwerk loslaten, teksten interessant zijn om te lezen
- 3. Grote gezelschappen risico's laten nemen, toegankelijke en realistische teksten opvoeren.
- 2. "Stokpaardjes" gebruiken en geëngageerd zijn op een actuele manier, in een unieke vorm

Conclusie

Uit het debat blijkt dat de huidige artistieke biotoop van theaterschrijvers alles behalve 'gezond' is, doordat de relaties tussen de domeinen op diverse wijzen onderbroken worden door een vicieuze cirkel aan knelpunten. De nuances van De Vlam en Kouters bieden echter een andere perspectief op deze relaties, waardoor er handvatten aangereikt worden om deze knelpunten te omzeilen. Een bijkomende observatie is een alternatieve interpretatie van de artistieke biotoop van Gielen, die wellicht een realistischere biotoop voor het huidige theaterklimaat weergeeft.



De nuances van De Vlam en Kouters creëren een andere biotoop, waarin de domestieke ruimte zich bevindt *in* de gemeenschappelijke ruimte. Deze werkwijze is tevens de meest gebruikte werkwijze van de huidige tendens van hybride-schrijvers: zij werken op en aan de rand van de theatervloer. Hierdoor ontstaat een geheel nieuwe artistieke biotoop, een Hybride Artistieke Biotoop, waarin de verhoudingen en wegen naar de diverse domeinen net zo hybride zijn als de kunstenaars die daarbinnen functioneren. Deze herinterpretatie van het artistieke domein biedt vele nieuwe mogelijkheden voor theaterschrijvers, die in de toekomst wellicht (meer) profiteren van deze hybride werkruimte.

Literatuurlijst:

Akker, Gitta op Den; Breimer, Sybilla, *Inventarisatie Toneelschrijven 2007*. Geraadpleegd op 15 november, 2013

www.theaterinstituut.nl/Media/Files/Theaterinstituut/Theatersector/Inventarisatie-toneelschrijven

Borgdorff, Henk; Sonden, Peter, *Denken in Kunst*. Leiden: Leiden University Press, 2012

Dijk, Robert van. "Brood op de planken," *Schrijverspodium blog*, 2013. Geraadpleegd op 15 november, 2013 www.schrijverspodium.be

Erenstein, Rob. *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.

Gee, James Paul. *How to do Discourse Analysis: A Toolkit*. Londen: Routledge, 2011

Gray, Ann. *Research Practice for Cultural Studies*, London: SAGE Publications Ltd, 2003

Heuven, Robbert, van. "Toneelschrijven in Nederland," *Kritiek en reflectie*, 2008. Online blog, geraadpleegd op 15 november, 2013

www.robbertvanheuven.nl/archief/artikelen/toneelschrijveninnederland.html

Kouters, Vincent. "Scenemakers." *de Volkskrant*, 25 oktober, 2013

Krans, Anja. *Vertraagd effect: hedendaags theater in 1 inleiding en 18 Interviews*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2005

Lehmann, Hans-Thies, vertaald door Karen Jürs-Munby, *Postdramatic Theatre*. Londen/New York: Routledge, 2006

Maanen, Hans van. *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1955*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997

Moose, "Schrijvers op gespannen voet met Makers?," *Moose Stuggezaal.nl*, 2001. Geraadpleegd 15 november, 2013. www.moose.nl/stuggezaal/discussie

Moosmann, Daniela. *De toneelschrijvers als theatermaker*. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 2007

Wijbrand Schaap, "Kwetsbaarheid nieuw Nederlands drama is een mythe," *Nederlands Drama – TM*, 2007. Geraadpleegd op 15 november, 2013. www.wijbrandschaap.nl

Stroman, B. *De Nederlandse Toneelschrijfkunst: Poging tot verklaring van een Gemis*, Amsterdam: Moussalt's Uitgeverij B.V. , 1973

Lot Vekemans "Taalunie Toneellezing 2013," *Taalunie Toneelschrijfprijs*, 2013. Geraadpleegd op 1 december, 2013. <http://taalunieversum.org/inhoud/taalunie-toneelschrijfprijs/taalunie-toneellezing-2013-lot-vekemans>

Vlam, W. F. de, *Toneelschrijvers: een kruistocht. Nederlandse toneelschrijvers 1990-2003*, doctoraalscriptie Theaterwetenschap UvA, 2006

Loek Zonneveld, "Sterke Stukken: kleine geschiedenis van toneelschrijven in Nederland" online bron, datum en uitgever onbekend, geraadpleegd op 4 januari, 2014. www.lira.cramgo.nl

Geraadpleegd:

Van Dale Online, geraadpleegd op 5 januari, 2014
www.vandale.nl

Bijlagen

Interview met Vincent Kouters

34 - 40

Interview met Willem de Vlam

41 - 51

Copyright Kimberly Krul

Interview met Vincent Kouters – 19 december 2013

Ik heb jouw artikel gelezen en ben eigenlijk benieuwd naar jouw motivatie voor de term ‘nieuwe generatie’-

Ja, dat is even een kritiek puntje. Dat heb ik niet gebruikt en als het goed is staat het ook niet in mijn artikel. Ik weet niet of je weet hoe dat gaat tussen de krant en het materiaal dat ik aanlever?

Nee, dat weet ik niet

Ik schrijf zo’n tekst en... Het idee was een artikel te schrijven over nieuwe toneelschrijvers en je zegt zelf al, deze zijn al redelijk gearriveerd, maar dat komt zo direct nog. Ik bedoelde mensen die nu doorbreken met hun teksten, bijvoorbeeld in de grote zaal.

Maar ze zijn in principe ook al eh... behoorlijk ‘op leeftijd’ om nieuwe generatie genoemd te worden.

Ja dat is zeker waar. Maar ze zijn allemaal ook eerst iets anders geweest. Magne bijvoorbeeld die was eerst actrice en is dus nu pas een jaar of 8 bezig als schrijfster en dus best een nieuwe schrijver. Maar nieuwe generatie suggereert inderdaad jonge, nieuwe mensen. En ik heb specifiek tegen de redactie gezegd dat ik dat niet in mijn artikel wilde, maar zij maken die teksten. Het gaat niet om een nieuwe generatie, want dat schept het beeld dat het gaat om een JONGE generatie. Dat het jonge mensen zijn en dat is niet zo. Het gaat om nieuwe stemmen, hoe oud of bekend die mensen ook mogen zijn. Maar nieuwe generatie is dus misleidend, het stond zelfs op de voorpagina, maar dat heb ik niet zelf geschreven. Ik ben het er dus echt niet mee eens, het staat als het goed is ook niet in mijn artikel.

Nou ja, hier staat wel “een nieuwe generatie schuifelt langzaam richting de schijnwerpers” en even later gebruik je het nog een keer...

Oh... Nou, het gaat in ieder geval niet om leeftijd of ‘jong’ of zo, maar mensen die net bezig zijn als schrijver.

Oke, dat is duidelijk. Dan even terug naar het “langzaam richting schijnwerpers schuifelen.” Dat verwoordt heel mooi een door andere mensen ook al geconstateerd probleem: namelijk dat schrijvers niet zichtbaar zijn. Daar worden ook verschillende verklaringen voor gegeven. Één van de opmerkingen is dat nieuw repertoire publiekstechnisch problematisch is, omdat het is geschreven door jongen mensen die nog nooit in een grote zaal hebben gestaan en daarmee hun teksten nog nooit hebben ‘getoetst’ aan de praktijk. Dus is het als programmeur of gezelschap risicovol om nieuw repertoire op te voeren. Jouw artikel spreekt dit enigszins tegen, aangezien het specifiek gaat om nieuw repertoire dat dus weldegelijk geprogrammeerd wordt.

Dat klopt, maar niet direct in een grote zaal. Rik van den Bos staat nu in de grote zaal met zijn voorstelling en dat is volgens mij zijn eerste grote zaal voorstelling. Daarvoor heeft hij veel geschreven voor Bellevue Lunchtheater en dat zijn plekken, naast Frascati en de Toneelschuur, waar nieuwe teksten wel opgevoerd worden. Nu dus ook bij het ROtheater. Van Zandwijk zei laatst in een persbericht dat ze alleen nog maar nieuw repertoire wil programmeren. Dat is een speerpunt van haar geworden en ze gaat zich daar de komende jaren ook op richten.

Dan heb ik het toch nog een vraag over die 'schijnwerpers,' ik noem het dus zichtbaarheid, maar wat versta jij onder schijnwerpers/zichtbaar.

Dat ze zichtbaar worden.

Dat snap ik, maar in welk opzicht? Naamsbekendheid? In een grote zaal staan?

Nou ja, als je in het ROtheater in de grote zaal staat ben je volgens mij wel iets zichtbaarder. Ik neem aan dat Rik van den Bos nog steeds niet heel groot op de flyer zal staan, want zijn naam is nog niet zo bekend. Maar ik geloof wel dat zijn carrière hierdoor een *boost* zal krijgen. Ook Magne heeft nu een aantal teksten geschreven, vooral de laatsten zijn succesvol. En dat komt volgens mij omdat ze kwalitatief goede teksten afleveren. Consequent ook. Het zal dus misschien ook met kwaliteit te maken hebben, dat de teksten gewoon beter worden.

Wat is dan De Kwaliteit? Wat maakt hen zo goed?

Ja, dat vind ik lastig te zeggen, zo algemeen.

Wat maakt ze goed genoeg om het stempel nieuwe generatie en nieuw repertoire te krijgen? En geprogrammeerd te worden? Wat maakt hen beter dan andere schrijvers?

Het feit dat ze geprogrammeerd worden. Dat geeft toch al aan dat zij goed bevonden worden door programmeurs. En wat ze goed maakt vind ik echt lastig te zeggen, want dat hangt heel erg af van de persoon. Ik kan alleen speculeren. Misschien spreken ze het publiek directer aan en zitten ze dichter op de belevingswereld van het publiek dat tegenwoordig in het theater komt? Dit vind ik wel heel riskant om te zeggen hoor, zeker om dat over hen allemaal te zeggen. Maar ik denk wel dat het zo is.

Het komt in principe wel overeen met ... ken je het boek van Ben Stroman?

Nee, ik las er wel over in jouw tekst, maar het zegt mij niets.

Hij spreekt, heel kort door de bocht, over een gemis in het Nederlandse theater, doordat er voornamelijk buitenlandse teksten gespeeld werden en teksten die niet pasten binnen de maatschappij en daarmee geen contact hadden met het publiek. Een heleboel mensen reageren daarop met het feit dat dat juist wel aan de gang is. Nu. Dat er nu geschreven wordt over wat er buiten op straat gebeurt. Schrijvers gaan de straat op en verzamelen daar het materiaal voor hun teksten en zitten niet langer zogenaamd in afzondering op hun zolderkamertje teksten te schrijven.

Ik loop nog niet zo heel lang mee, ik heb bijvoorbeeld heel de jaren '90 geen theater gezien, maar ik heb wel het idee dat die verandering inderdaad aan het plaatsvinden is. Zeker ten opzicht van tien jaar geleden. Het is veel minder in zichzelf gekeerd, weet je wel? Platgezegd is dat hele moeilijke postmoderne gewauwel aan het verdwijnen. Hoewel je het nog wel ziet trouwens, maar goed... Mensen als Rik van den Bos staan veel meer in deze samenleving, dat gaat ook over een samenleving. Magne ook en Willem de Vlam ook. Heb je wel eens iets van hem gezien, van Willem?

Nee, helaas niet.

Hij zegt ook in mijn artikel dat hij expliciet schrijft over zijn generatie, dertig plus dus, en diens problemen. Hij wil het herkenbaar houden. Dus het is herkenbaarder zeg maar, over het algemeen.

In ieder geval meer dan vroeger. Dat maakt ze misschien beter programmeerbaar en minder risicovol.

Dan is er echter nog een ander probleem, dat gezelschappen nog terughoudend tegenover nieuwe schrijvers staan. Wat voort komt uit de makerscultuur in Nederland. Het draait heel erg om theatermakers. Vooral na Actie Tomaat... daar ben je, neem ik aan, mee bekend?

Ja...

Nou, de ontwikkelingen die daarop volgden... Rond die tijd ging men veel experimenteren en werden andere theatervormen bedacht die niet per se vertrokken uit teksten of tekst als vertrekpunt gebruikten. Vorm ging een hele belangrijke rol spelen, of tekst werd soms helemaal losgelaten...

Jaja.

De vraag is dus eigenlijk of we dat kunnen koppelen naar de inhoudt van de tekst. Is er denk je tegenwoordig... uiteindelijk, meer vraag naar teksten die dicht op de maatschappij zitten? Die dus herkenbaar zijn? Dat makers zelf ook meer op zoek zijn naar teksten die herkenbaar zijn? Dit is geen officiële vraag hoor, maar even een gedachtegang... Dat dat ook het antwoord gaat zijn op het probleem dat ze niet geprogrammeerd worden. Het feit dat er nu een verschuiving plaats vindt. Dat er, ik ga je nu even quoten, minder vraag is naar 'postmodernisch gewauwel' maar naar teksten die herkenbaar zijn? En dus naar schrijvers die midden in de samenleving staan, die hun materiaal van de straat halen zeg maar. Dat er een verschuiving plaatsvindt die goed gaat uitpakken voor schrijvers van nieuw repertoire OMDAT ze op de huid van de maatschappij zitten en herkenbaar zijn?

Ja, dat zou kunnen, maar het keert denk ik niet terug naar hoe het vroeger was. Er staat niet ineens een nieuwe Ibsen op ofzo.

Je kunt je ook afvragen of dat überhaupt wenselijk is

Nee, kijk. Ibsen schreef zeer maatschappelijke stukken, maar die schreef in zijn tijd. En in die tijd was een auteur autonoom. De baas bijna. Er zal dus eerder een soort tussenvorm ontstaan met idealiter *the best of both worlds*. Dat de schrijver iets meer invloed krijgt, door middel van concrete teksten die speelbaarder zijn en daarnaast of daardoor een eigen status zou kunnen krijgen. Bijvoorbeeld, bij eh... Ik heb het nu heel veel over Rik van den Bos, dat is helemaal geen vriend van mij ofzo, maar hij maakt zo veel de laatste tijd. Bij hem zie ik dat dus, hij zou een grote naam kunnen worden. Een Maria Goos-achtige of Peer Wittenbols-achtige status. Mensen die stabiel zijn. Maar is het wenselijk inderdaad dat schrijvers meer invloed krijgen? Schrijvers zelf willen dat uiteraard wel maar--

-Nou, er zijn in ieder geval genoeg initiatieven die daar hard aan werken, om die invloed groter te maken of te laten terugkeren. Een soort noodkreet, zeg maar.

Ja, maar die initiatieven behartigen echt de belangen van schrijvers natuurlijk.

Dat klopt, maar ook anderen zeggen dat schrijvers het moeilijk hebben in Nederland. Onafhankelijke partijen, zeg maar. Het feit dat Nederland niet echt een teksttraditie heeft speelt daarbij ook een rol natuurlijk. Als je het op een positieve manier benaderd... Dit is niet heel

relevant, maar ik zou juist denken dat het vrij bijzonder is dat wij een traditieloze traditie hebben. Onze traditie is... Wij zijn als land altijd in staat geweest om te multifunctioneren. Om buitenlandse teksten te vertalen of herensceneren en altijd in samenwerking te zijn met makers en regisseurs. En is dat dan niet onze traditie?

Jazeker. En onze kracht natuurlijk, want het heeft ons heel veel goed theater opgeleverd. We staan volgens mij wel bekend om ons brede aanbod.

Zeker dankzij die experimentele fase en juist ook dat experimenteren-

-Volgens mij wordt daar in Duitsland ook veel naar verwezen.... Dus, om even terug te komen op die noodkreet. Het is dus een hele eenzijdige noodkreet. Ik ben nu met een nieuw artikel bezig voor de Theatermaker en het volgende nummer wordt volledig gewijd aan theaterschrijvers. Dat is misschien wel interessant. Maar die komt eind januari pas uit, dus daar heb jij niet zoveel aan. Ik schrijf een artikel over nieuw uitgekomen theaterteksten en de gast hoofdredacteur Jibbe Willems schrijft ook een soort noodkreet. Een openingsstuk voor dat nummer. Waarin hij eigenlijk hetzelfde zegt. Hij praat over de deplorabele staat van de theaterschrijver op dit moment en hoopt dat er iets aan veranderd. Dat doet hij trouwens op vrij geestige wijze, maar hij noemt toch een aantal schrijvende zaken. Dat in Engeland de schrijvers het voor het zeggen hebben en in Duitsland de regisseurs en in Nederlands de acteurs, zegt hij. Hij verteld een schrijvend verhaal over een schrijver die bij slechts één repetitie aanwezig mag zijn en ziet hoe zijn tekst aan stukken gehakt is. Dat hij een repetitieruimte inloopt en het risico loopt in een hoekje gedreven te worden door een acteur die zegt dat "deze kuttekst onspeelbaar is." Allerlei vernederingen. Krijgt zelfs maar één vrijkaartje voor de première. Hij noemt dus een aantal voorbeelden die hem allemaal een keer zijn overkomen. Kortom, hij doet zelf een noodkreet. En het is ook heel erg, dat een tekst dus helemaal verbouwd wordt. Je levert materiaal aan en wat daar van overblijft, is niet wat jij had bedacht.

Je bent overgeleverd aan de 'genade' van de regisseur of theatermaker.

Ja precies. En zij kunnen dus denken "deze hele passage, of dit stuk tekst komt ons niet uit, werkt niet of is niet leuk" en dan schrappen ze dat. Het is dus wel een legitieme kreet, maar het zal niet iedereen overkomen.

Een soortgelijke discussie heeft in 2001 ook al plaatsgevonden. Op een online discussie site werd de discussie gevoerd over de kloof die ontstaan is tussen schrijvers en makers. Dat een nieuwe generatie makers en regisseurs zo gewend zijn hun zin te krijgen en op school ook geleerd krijgen om vanuit hun eigen visie te werken en te maken, dat dat letterlijk tot een discussie leidt tussen theaterschrijvers en makers. De makers denken wellicht "Sorry, maar die tekst is echt het minst belangrijke aan dat wat ik graag neer wil zetten, dus ik heb liever dat je mijn visie op papier zet dan dat jij mij iets aanlevert dat ik moet gaan volgen."

Dat kan natuurlijk ook, maar dat is doorgaans niet wat een schrijver wil. Die wil natuurlijk ook zijn eigen visie op papier zetten en uitgevoerd zien, ja. Dus in die zin is het best een legitieme noodkreet. Er valt in ieder geval iets te veranderen aan de situatie, ondanks dat het niet voor iedereen zo erg is als Jibbe doet denken. Maar ik denk wel dat er vaker gewerkt zou kunnen worden op basis van een soort gelijkwaardige status en het is behoorlijk raar dat theaterschrijvers doorgaans helemaal onderaan de begroting staan. Het is ook een soort tegen reactie, wat je zegt met Actie Toemaat. In die

tijd is er veel veranderd – ik was er op zich niet bij, maar volgens mij was een theaterschrijver toch wel de baas, kort door de bocht. En toen was het ineens helemaal andersom. Het lijkt mij dat het de bedoeling was dat er na 1970 een gelijkwaardige verstandhouding had moeten ontstaan. Na 40 jaar is dat nog steeds niet zo.

Maar heeft het niet eerst ook moeten groeien? Dat experimentele theater? Dat was toen ‘net ontdekt’... nou ja, ontdekt is misschien niet het juiste woord, maar de overheid stond zeg maar toe dat er van alles geprobeerd werd. Geld was er genoeg.

Dat is volgens mij ook de reden waarom er vandaag nog met argusogen gekeken wordt naar kunst van toen. Heel veel mensen, ook in de politiek enzo, hadden daar problemen mee. Een naakte man op toneel en giet er maar vla over en daar krijg je dan een ton voor. Dat niet kloppende beeld komt natuurlijk wel voort uit die experimentele fase waarin alles kon en mocht.

Ik denk ook dat de bezuinigingen daar een reactie op zijn. Er werd toen zoveel gemaakt en alles was geoorloofd, maar het publiek kwam ineens niet meer. Ik snap dat je als overheid dan ook denkt “we trekken de stekker eruit, want we kunnen er wel geld in pompen maar we krijgen er niets voor terug.” Qua geld dan.

De kunsten zijn een soort zondebok geworden ook. De politiek pikt dan zo’n tendens op en dat wordt dan gebruikt, maar het komt daar weldegelijk uit voort. Ik heb het idee dat die periode wel achter ons ligt. Al een aantal jaren ook.

Ik heb ook het idee dat er nu meer mensen opstaan die het ‘opnemen’ voor de theaterschrijver. Als je een beetje naar de geschiedenis kijkt. Ik heb die discussie uit 2001 als vertrekpunt gebruikt, daarna kwam dat debat een beetje op gang. En toen is het balletje gaan rollen. Willem de Vlam schreef bijvoorbeeld zijn masterscriptie erover, het TIN deed er onderzoek naar, een heleboel initiatieven zijn sinds dien van de grond gekomen.

Je kunt je afvragen of zulke initiatieven zoden aan de dijk zetten, maar het is in ieder geval iets. Het ROtheater heeft ook het idee dat ze voor hen op moet komen. Het Toneel Speelt deed dat voor kort ook. Er is heel veel welwillendheid volgens mij en ik denk ook wel dat het goed gaat. Die mensen worden steeds meer zichtbaar.

Gaat zichtbaar zijn helpen denk je? Je zei net ook al, met als voorbeeld Rik van den Bos, dat teksten een soort status *ansich* kunnen verwerven. Dat zou kunnen betekenen dat een tekst bijvoorbeeld bij een ander gezelschap in reprise zou kunnen gaan. Maar daarvoor moet de tekst zichtbaar worden, of toegankelijk, eigenlijk. Een tekst uitgeven als boekje bijvoorbeeld, zorgt dat voor zichtbaarheid?

Ja, maar ik heb een heleboel theaterteksten op mijn boekenplank liggen en daar kijk ik heel soms naar. Ik gebruik het alleen als naslagwerk. Ibsen bijvoorbeeld die verkocht zijn teksten echt als boekjes, die daarna ook werden opgevoerd. Maar die teksten waren zo helder dat je het bij het lezen al bijna voor je zag. Ik denk dat de huidige teksten daar niet op gemaakt zijn, dat het niet meer interessant wordt gevonden.

Is het dan hun kracht dat het eenmalige stukken zijn? Dat het zo in het hier nu staat dat het alleen hier en nu gespeeld kan worden en niet over een jaar.

Dat denk ik wel ja, ze moeten niet bij mensen thuis in de boekenkast komen te liggen. Maar ze moeten wel opnieuw opgevoerd worden. Dat moet wel kunnen, bij allemaal. Sommigen zijn heel specifiek, maar een schrijver ziet zijn of haar teksten liever ook meerdere malen opgevoerd lijkt me.

Moeten ze dan net als Shakespeare en Ibsen van groep naar groep gaan? Iedereen heeft ooit wel eens een stuk van hen gelezen of gezien, of over gehoord. Er worden ook elk jaar verschillende versies van dezelfde verhalen opgevoerd. Moet dat dan ook met Nederlandse teksten gebeuren?

Het liefst wel natuurlijk, maar niet elk jaar wordt er een nieuwe Hamlet geschreven. Dat is echt heel lastig. Dat duurt gewoon heel lang. Ze zijn er wel, stukken van Maria Goos bijvoorbeeld, die tien jaar oud zijn, worden ook nog opgevoerd.

Dus nu zouden er teksten in het theater moeten staan die tien jaar geleden geschreven zijn.

Idealiter gezien wel ja. Maar zoals ik al zei, we moeten niet op zoek gaan naar de nieuwe Ibsen of Shakespeare. Nieuw repertoire is geëngageerd op een actuele manier. Zoals eerder gezegd in het hier en nu, ook qua vorm en daarmee uniek. Klassieke stukken zijn ook uniek, maar ze delen vaak allemaal dezelfde vorm: een narratief, subplot, het soort personages en een chronologische volgorde met een duidelijk begin en eind.

Denk je dat nieuw repertoire ook op deze manier geschreven zouden moeten worden om "tijdloos" te zijn?

Nouja, het zou kunnen. Er is zeker een parallel, maar ik weet niet of dat het geheim van een klassieke tekst is. Dat zit hem ook in de thematiek.

Hierna stopte de opname vanwege problemen met de opname apparatuur. Hieronder staan aantekeningen van het gesprek daarna:

- Nieuwe generatie moet gelezen worden als "nieuwe stemmen" of "nieuwe lichtung" of "nu opkomend" of "opvallend."
- Deze "nieuwe generatie" is gekozen op basis van hun engagement, onlangs nog iets van ze gezien en het lijken geen eendagsvliegen.
- Grote gezelschappen zouden een grote rol kunnen spelen in het zichtbaar maken van schrijvers of het helpen bij continuïteit. Zij kunnen in principe dat risico nemen van nieuw repertoire, door structurele subsidie of gewoon genoeg andere inkomsten. Publiek komt vaak toch wel vanwege "de naam," denk aan TGA.
- Grote zaal is niet altijd een streven. Magne van den Berg is daar bijvoorbeeld niet in geïnteresseerd. Een kleine zaal is publiektechnisch ook veel beter, want een grote zaal vraagt om ander werk. Garandeert trouwens ook niet meteen zichtbaarheid. Wel wanneer de voorstelling "stokpaardjes" gebruikt: grote namen van acteurs of regisseurs die automatisch veel publiek trekken. Automatisch gevolg voor schrijvers: naamsbekendheid. Kwalitatief goed werk leveren is hiervoor wel een voorwaarde.

Interview met Willem De Vlam – 20 december 2013

Vincent Kouters spreekt in zijn artikel over een nieuwe generatie en daar wil ik graag mee beginnen. Het riep bij mij namelijk veel vragen op, deze term. Een nieuwe generatie suggereert naar mijn mening een groep net afgestudeerde schrijvers. En dat zijn jullie allemaal niet. Jij hebt zelfs een gezelschap. Hoe ervaar jij het om als nieuwe generatie gepresenteerd te worden?

Op zich ben ik bekend met het feit dat het begrip nieuwe generatie behoorlijk diffuus is. Het is ook gewoon een raar woord, je gebruikt het om een groep te benoemen die een gemeenschappelijke ervaring delen. Denk ik. Ik denk dat Vincent ervoor gekozen heeft met het idee van geëngageerde theaterschrijvers en er missen hier zeker een paar. Maar het verschil is, of juist de overeenkomst tussen ons is reflectie in plaats van aankaarten. Hij heeft het over theaterschrijvers die een tempel van reflectie creëren.

Gister zei hij dat jullie ook veel meer het publiek aanspreken, omdat jullie in de actualiteit zitten. Hij zei letterlijk dat jullie je niet wagen aan “postmodernisch gewauwel” – zijn woorden – en dat jullie midden in de samenleving staan. Dat het daarom meer publiek aanspreekt. Niet in de zin van “tegenaan schoppen.”

Magne en ik hebben dat in ieder geval gemeen met elkaar. Met het werk van Nathan en Rik ben ik wat minder bekend, moet ik eerlijk bekennen. Maar het werk van Magne is heel toegankelijk en realistisch, net als mijn werk. Ik denk dat wij ons publiek proberen te verleiden om een standpunt in te nemen, dan ze via een debat proberen te overtuigen. En ik denk dat dat in ieder geval een goede gemeenschappelijke deler is.

Gister had ik het met Vincent erover bij wie de verantwoordelijkheid moet liggen als het gaat om het opvoeren of programmeren van nieuw repertoire. Veel terugkerende klachten zijn dat dit niet geprogrammeerd wordt omdat het publiekstechnisch risicovol is voor gezelschappen en theaters. Bijvoorbeeld door het beeldend denken in het huidige theater, waar tevens makers en regisseurs het voor het zeggen hebben. Of omdat schrijvers van nieuw repertoire vaak hun teksten nog niet getoetst hebben aan groot publiek, zij bevinden zich vaak in kleine zalen of het amateurcircuit, wat weer een direct gevolg is van het niet geprogrammeerd of gespeeld worden. Vincent zei bijvoorbeeld dat grote gezelschappen als TGA het zowel financieel als publiekstechnisch kunnen veroorloven om nieuw repertoire te programmeren.

Ik denk dat je het anders moet benaderen. Als je accepteert dat een nieuwe tekst zichzelf nog niet bewezen heeft en dus een risico is en daarom door grote zalen niet aangegaan moet worden, dan snap ik dat. Het is ook eng en vraagt ook echt om een ander soort tekst. Je kunt ook met recht volhouden dat experimenten niet thuishoren in een grote zaal. Ik weet niet of ik het daar mee eens ben, maar je kunt het met recht volhouden. Maar ik zou de vraag formuleren: waarom kiezen grote gezelschappen niet jaarlijks één stuk uit het Nederlandse repertoire?

Dan komen we bij probleem 3: is er überhaupt wel Nederlands repertoire?

Nou er worden toch al gauw zo'n 250 toneelstukken per jaar geschreven, dat kan niet allemaal bagger zijn. Maar het probleem is wat je onder repertoire verstaat. Als jij onder repertoire verstaat: toneelstukken die periodiek en herhaaldelijk opgevoerd worden, dan nee, dat is er niet. Er zijn maar een aantal stukken die hernomen worden. En dat is hartstikke zonde, want die tientallen andere

stukken liggen in Universiteits bibliotheken en dergelijke weg te rotten. Maar grote gezelschappen hebben vaak een dramaturg die ze bijvoorbeeld de opdracht zouden kunnen geven die archieven in te duiken. Net zolang tot dat ze een degelijk en speelbaar stuk opduikelen dat opgevoerd kan worden en zo jaarlijks een mooie Nederlandse tekst spelen.

Daar wil ik toch nog even iets tegenover zetten. Je kwam in je eigen scriptie al met Stroman aanzetten en ik heb het zelf ook gelezen en er veel over nagedacht. En ik heb het er ook met Vincent Kouters over gehad, dat het juist de Nederlandse kracht is om te 'jatten' uit het buitenland – als we Stroman aanhouden – en altijd in staat zijn geweest om in het hier en nu te werken.

Maar als je kijkt naar hedendaagse stukken, dat zijn heel erg op de tijd geschreven stukken. Maar dat geldt voor de klassieke stukken ook. Shakespeare's historische stukken zijn op de geschiedenis geschreven en waren rete actueel. Die actualiteit kunnen we inmiddels ombuigen naar een soort symboliek, of verwijzingen naar de toenmalige actualiteit, dus symbolische verwijzingen. Maar het moet wel even een tijdje rusten. Als we nu een stuk zouden opvoeren over de jaren '60, een boel mensen hebben dat niet meegemaakt en dan zou de symboliek dus een heel eigen leven leiden. Misschien moet een toneelstuk langer dan 20 jaar liggen, opgepikt worden en bijgewerkt worden. Zodat verwijzingen naar bijvoorbeeld de gulden voor mijn part geen eigen leven gaan leiden, maar de verwijzing blijven zoals deze bedoelt is.

Maar het hoeft toch geen tijdsding te zijn? Het kan toch ook de tekst zelf zijn? Dat de tekst door meerdere gezelschappen opgevoerd wordt omdat de tekst tijdloos is.

In theorie zou dat kunnen werken ja.

Dat je volgend jaar dezelfde voorstelling ziet als nu, maar in een andere vorm door een ander gezelschap.

Een maff voorbeeld komt van een eigen voorstelling, *Hond*. Met Opium voor het volk. Daarin kwam op een gegeven moment een Ipod voor. Jeweetwel, zo'n rechthoekig apparaat dat muziek afspeelt. Het jaar daarop kwam de Ipad uit en smartphones werden ineens populair. Dus in één jaar zaten we al met een verouderde verwijzing. De eerste keer werkte die grap super goed en de tweede keer moest hij veranderd worden, want het flikkerde gewoonweg in het water. Zo snel kan het dus gaan.

De tijd gaat dus te snel.

De maatschappij verandert zo snel. Maar ik weet niet of dat een onoverkomelijk probleem is voor schrijvers. Dat lijkt mij niet zo'n probleem.

Dan komen we wel terug op het punt dat de voorstellingen zo snel vervliegen en verdwijnen, omdat ze een jaar later al niet meer actueel zijn.

Het maffe is dat je dus elk jaar die tekst wel kunt aanpassen, maar uiteindelijk is het niet dezelfde tekst meer. En het rare is dus, wanneer je iets heel erg actueels neemt, dan moet je dus het één en ander veranderen bij een herneming en goed moet kijken wat symbolisch kan zijn en wat niet.

Betekent dat dat we moeten wachten totdat een maker of gezelschap een stuk uit het archief opduikt en besluit dat op te voeren?

Jazeker, het lijkt mij geen slecht plan om in de bak met stukken van 20 jaar geleden te graven en te kijken wat daar allemaal in zit.

En wie moet dat dan gaan doen?

Nou, theaterwetenschappers.

“No pressure”...

Haha, nouja zo’n druk is het nou ook weer niet. Het gaat er vooral om dat niemand die stukken leest. Ik zit dan bij zo’n Facebook toneelleesclubje en het plan was dat wekelijks te doen, maar ook dat flikkert dus gewoon weer in elkaar. De bedoeling was omdat *en public* te bespreken. En dat gebeurt dan weer niet. Is in principe niet zo heel erg maar het illustreert wel het probleem: niemand leest die dingen. Ik vind het gewoon heel raar dat dramaturgen zich weinig tot niet verdiepen in Nederlands repertoire en diens dramaturgie. Gewoon een stuk lezen, is het een goed stuk of een ruk stuk? Bij een rukstuk meteen wegflikkeren bij een goed stuk een stip op zetten en opnieuw lezen.

Is het dan de bedoeling van dramaturgen of wetenschappers om TGA op te bellen en te zeggen “kijk eens wat ik heb gevonden, dit moeten jullie opvoeren”?

Ja. Dat is in ieder geval het idee. Ik vind dat dat er bij zou moeten horen voor een dramaturg in opleiding. Dat je niet alleen stukken leest uit het buitenland maar ook verplicht Nederlandse stukken. Ik vind het namelijk moeilijk te geloven dat er niets goeds tussen zit. We hebben een hele leuke theater cultuur waar zo veel mensen met plezier naar toe gaan en stukken kijken die op basis van nieuwe teksten gemaakt worden. Dat kan geen rotzooi zijn. We weten ook dat dit al 30 jaar aan de gang is en DAT is onze theatercultuur. Als er vandaag 5 van de 10 teksten te pruimen zijn, dan was dat tien jaar geleden ook heus zo. Is dat niet de moeite om te kijken wat die stukken dan waren? Dat was mijn betoog in mijn scriptie toentertijd.

Ik vind het ook heel erg dat ik mezelf erop betrapte meer te weten over regisseurs en schrijvende theatermakers in Nederland dan de theaterschrijvers.

Ja, maar op zich is met die luwte niets mis. Het bevalt me eerlijk gezegd wel. Zolang de theaterpraktijk maar weet dat je er bent en wat je maakt. Mijn naam staat weliswaar op posters en flyers en vaak staat de naam van een schrijver wel ergens in een hoekje, maar het is ook een onregelmatig producerend instituut. Gezelschappen of regisseurs maken er meerdere per jaar en schrijvers schrijven één toneelstuk per jaar. Daar kun je gewoon niet tegenop boksen ook niet tegen de daaruit voortkomende naamsbekendheid, want ineens ben je overal. En ik weet ook niet of dat heel erg is.

Nou, daar had ik het gister met Vincent ook al over, het helpt natuurlijk wel naamsbekendheid creëren als je stokpaardjes kunt gebruiken. Bijvoorbeeld grotere gezelschappen bellen en hun teksten aanbieden. Voor Vincent zou dat bijna een ideale wereld zijn, zodat schrijvers “aan de bak komen.” Maar jouw mededeling dat de mensen in het veld je blijkbaar wel weten te vinden, dan vind ik dat ingaan tegen al die negatieve geluiden uit het debat. Daarin wordt gezegd dat het steeds dezelfde mensen zijn die in reprise gaan of door een ander gezelschap opgevoerd worden. Maria Goos bijvoorbeeld en nooit eens een nieuwe schrijver. Een nieuwe naam.

Nee. Dat klopt.

Zijn er dan geen goede nieuwe of jonge schrijvers? Studeert er dan niets goeds af?

Ik moet je zeggen dat ik er ook geen fan van ben. Ik vind die manier van schrijven erg lastig. Die mensen gebruiken geen interpunctie bijvoorbeeld. En altijd van die hele korte zinnnetjes. Het is nooit duidelijk waar de ene zin ophoudt en de ander begint. Er heerst bijna een soort weezin tegen plot en begrijpelijke personages en ik hou daar niet zo van. Ik vind het ook een beetje gemakzuchtig. Eerst was ik nog wel enthousiast, want die auteurs lieten zichzelf wel zien in hun taalgebruik en postmodernistische teksten. Maar daar ben ik inmiddels vanaf gestapt, want ik vind het veel knapper als je je punt kunt bouwen in een stuk met een plot en personages. Dat je een verhaal zo goed in elkaar kunt zetten dat wat er gebeurt ondersteund wat je wil zeggen.

Heel toevallig sprak ik daarover gister ook met Vincent. Mijn eigen observaties was dat veel "tijdloze" teksten, klassiekers dus, zich houden aan de klassieke regels. Duidelijk begin midden eind, personages, plot en subplot.

Die zijn overigens vaak uit het buitenland geïmporteerd hoor.

Is dat dan niet de vorm bij uitstek om opnieuw gespeeld te kunnen worden?

Ja. En misschien zou je kunnen zeggen dat doordat we een regisseurstraditie, vormtheater, niet-dramatisch toneel veel interessanter vinden dan dramatisch toneel. En eigenlijk alle besprekingen van voorstellingen neigen een beetje in die richting, maar van toneelschrijvers wordt echter nog steeds een dramatische structuur verwacht.

Zit in die vorm, de dramatische vorm, dan niet ook de mogelijkheid om symboliek of thematiek te herkennen. Dat een niet-dramatische vorm ervoor zorgt dat een tekst maar op één manier te lezen is?

Nou, zo durf ik dat niet te zeggen. Je kunt een niet-dramatische tekst heus op een andere manier lezen en spelen. Het punt is alleen dat het echt niet leuk is. Het is niet *entertaining*, het stimuleert de verbeelding voor geen meter en daarom blijven ze liggen. Een schrijver is vaak een groot onderdeel van het productieproces, dus die postdramatische teksten ontstaan in samenwerking met allerlei mensen. De schrijver wordt medemaker. Dat kan een verklaring zijn voor het fenomeen trouwens. Als er teksten geschreven wordt die niet zozeer tot de verbeelding spreken, maar geschreven worden aan de hand van een proces, dan worden er geen teksten geschreven die de verbeelding van een andere theatermaker prikkelen. Die dus tien jaar later niet opgepikt worden door andere theatermakers die denken "goh, wat is mijn verbeelding opeens geprikkeld." Maar dat zou je dus eigenlijk moeten uitproberen. Dat je met een aantal stukken van 20 jaar geleden naar de regieopleiding gaat en aan vraagt of zij daar wat mee willen doen. Met het risico dat er een hele generatie afstudeert die denken "die teksten zijn volkomen ruk" maar daar gaan we voorlopig even niet vanuit. Bij nader inzien is het een waardeloos experiment. Maar om even serieus te zijn, ik denk dat dit echt een aannemelijkere verklaring is dan die van Stroman, want dat vind ik complete onzin. "Er is geen traditie, dus er zal ook geen traditie ontstaan." Het miskent ook het feit dat een traditie ooit ergens begint.

Wij hebben een andere traditie. Een andere traditie dan Stroman graag zou zien.

Ook dat. En hij heeft een hele enge definitie van toneelschrijver. Hij spreekt ook over een kloof, maar het is alleen maar essayist gewauwel van een ouwe knar.

Ik waag me in mijn scriptie toch ook aan Stroman, maar ik zet tegenover zijn “gebrek aan traditie,” dat er in Nederland gewoon een hele andere traditie is. Dat Stroman bepaalde richtlijnen heeft waar onze traditie zich niet aan houdt en dat dat niet erg is, want het is zeker niet zo dat er geen teksttoneel bestaat in Nederland.

Ja, dat is zeker zo. En ik denk dat er veel eerder sprake is van een wederopstanding van het personage dan een inhoudelijke verwantschap.

Over die kloof: je hebt ooit in 2001 meegedaan aan een online discussie op Stuggezaal.nl. En daar werd een discussie gevoerd over een stelling van Rogier Schippers, dat “schrijvers op gespannen voet staan met makers.” Daaruit komt ook een discussie voort over de schrijvende theatermaker en dat dit een direct gevolg is daarvan. Wat ik mij afvroeg, vind je dat schrijvende theatermakers ontstaan zijn uit deze kloof? Dat de werelden van schrijvers en makers zo ver uit elkaar gegroeid zijn dat makers en schrijvers elkaar niet langer begrepen en makers daarom zelf maar teksten zijn gaan schrijven?

Ik denk dat die hele discussie er niet toe doet. Die vraag is ook volkomen onrelevant. Iedereen in de theaterwereld doet waar hij of zij het beste in is en ik bijvoorbeeld verdom het om te regisseren. Je krijgt mij met geen stok het toneel op. Maar ik ben ook niet helemaal zuiver, want ik heb gewoon mijn eigen groep dus krijg sowieso mijn teksten wel gespeeld. Het doet er toch helemaal niet toe wat je verder naast het schrijven doet of er sprake is van een goed stuk of niet?

Ik kan daar zelf geen uitspraken over doen. Maar een veel gehoorde klacht uit het debat is toch dat vooral regisseurs hun visie op het toneel krijgen en niet de schrijvers.

Dat is juist het idee! Er is juist een groot voordeel aan deze gescheiden rollen, namelijk dat je twee visies op een tekst krijgt. Ik heb een idee over hoe een tekst gestructureerd en geschreven moet worden, maar ik heb er ontzettend veel baat bij wanneer een regisseur – of iemand die niet de schrijver is – naar die tekst kijkt en naar de betekenis van zo’n tekst kijkt.

Heb je niet al schrijvend al een beeld in je hoofd? Een toneelbeeld?

Jazeker, maar dat is een uitermate saai toneelbeeld. En ik vind het niet per se heel wenselijk dat ik dat zelf moet invullen. Het mooie aan toneel is die *meeting of minds*.

Heb je dan nooit het idee dat jouw tekst niet in z’n waarde gelaten is bij het eindproduct?

Ja natuurlijk! En dat is ook hartstikke kut. Maar dat is juist beter. Je zal heus sommige dingen anders bedoelt hebben en dan baal je ook, maar over het algemeen spreken we hier over een zinnetje, hooguit een hele scène die iets anders loopt dan hoe ik dat had bedacht. En zo hoort het ook. Er zitten 200 man naar te kijken en dan zouden die dus bezig gehouden moeten worden met wat ik achter mijn bureautje heb zitten bedenken? Ik kan dat helemaal niet. Een toneelstuk moet geen klein kwetsbaar kindje zijn dat onmiddellijk van karakter veranderd op het moment dat iemand zijn eigen ideeën daarover los laat. Het is verbazingwekkend hoe ongeschonden een goed stuk door een

rigoureuze bewerking komt, mits deze rigoureuze bewerking met de juiste intentie en authentieke oprechtheid gemaakt is.

Dus het heeft met de kwaliteit van de tekst te maken? Een goede tekst spreekt voor zich en overleeft zo'n bewerking dus.

En stuk zou zo'n goede structuur en kracht moeten hebben dat het zijn eigen verhaal vormt. Alle woorden in de dialoog zouden bijvoorbeeld omgegooid kunnen worden en het stuk zou dan nog steeds kunnen staan. Dat is de kunst. Ik vind de kennis van een regisseur en acteur in dat opzicht echt een toegevoegde waarde. Ik heb tijdens een première van mijn eigen tekst een keer een aha-erlebnis gehad toen ik zag hoe een regisseur mijn tekst geïnterpreteerd had. Toen dacht ik "Jezus, inderdaad, dát is wat dit stuk zegt!" Dat wist ik zelf niet toen ik die tekst schreef. Je staart je als schrijver zo blind dat je het overzicht helemaal niet hebt. Dan kun je denken "dat heb ik zo niet bedacht," maar zij zijn helemaal niet bezig jouw tekst te spelen, maar een voorstelling aan het maken op basis van jouw stuk.

Jij bent dus zo'n schrijver die een product inlevert en door gaat met de volgende tekst.

Ik vind dat dat z'n toegevoegde waarde wel heeft ja. En ik vind inderdaad dat wanneer een tekst van te voren geschreven is en daarna door de schrijver geregisseerd is, dat er een behoorlijk eenzijdig beeld van de tekst gepresenteerd wordt. Een eenzijdige voorstelling dus.

Ik wil even terug naar het begin. Ben jij de nieuwe generatie?

Ik zou het je echt niet kunnen zeggen. Geen flauw idee. (Hele lange denkpaauze). Nee. Nee, eerlijk gezegd denk ik dat het flauwekul is om van een generatie te spreken. Het is een ongelukkig gekozen term. Als ik naar andere schrijvers van nu kijk dan denk ik "het lijkt voor geen meter op wat ik doe." Een generatie impliceert een bepaalde mate van gelijktijdigheid en gelijkmatigheid die volgens mij niet aan de hand is. Maar dat is altijd met het woord generatie. Het is dus een hele moeilijke vraag. Ik weet ook niet zo goed wat het beantwoorden van deze vraag zou verhelderen. Stel, ja ik ben een nieuwe generatie theaterschrijvers. Betekent dat dan dat ik aan het hoofd sta van een nieuw soort schrijven?

Of in ieder geval als boegbeeld de schijnwerpers in geschoven worden.

Maar dat suggereert dat mensen mij volgen of gaan volgen. Misschien ben ik wel in mijn eentje een wandeling aan het maken.

Je bent in ieder geval één van de weinige theaterschrijvers die in de schijnwerpers gezet is. Niet in een recensie van een voorstelling, maar in een heus artikel in de Volkskrant! Niet onder de vleugels van een voorstelling, diens acteurs en regisseur, maar gewoon om wie je bent als schrijver.

Ja dat is te gek natuurlijk. Ik ben heel benieuwd wat er van komt en het is heel leuk dat het gebeurt. Dat het z'n vruchten gaat afwerpen.

Vincent Kouters sprak zelfs over de komende editie van de TheaterMaker, die gewijd wordt aan theaterschrijvers. Dat zij in het zonnetje gezet worden.

Daar ben ik erg benieuwd naar, ik word daar heel erg blij van.

Heb jij dan overkoepelend gezien “last” gehad van die onder andere door jou besproken knelpunten waar theaterschrijvers tegen aan lopen? Dat je publiekstechnisch problematisch bent bevonden?

Het viel voor mij een beetje samen met samenwerkingen met net zo onbekende groepen. Dus dat probleem had ik sowieso niet, want ik werkte al met andere eventuele publiekstechnisch problematische mensen. Ik ben ook niet bekend met de situatie waarin ik mijn stukken moet gaan slijten. Ik heb wel altijd gemikt op kleine zalen en ben nu langzaam een keer richting middelgrote zalen aan het werken, gelukkig met heel veel succes en belangstelling. En daar ben ik heel blij mee. Maar dat ligt ook echt aan de cast en de ene na de ander theaternominatie die we binnenslepen. Het komt erop neer dat wanneer je een rete-goed product aflevert mensen dat gewoon graag willen zien.

Dus toch het idee van stokpaardjes, waar we het al eerder over hadden. Teren op de naam van anderen, die jou helpen omhoog te klimmen of zichtbaar te worden.

Maar dat gaat altijd op. Het is een topsport en met topsporters heb je gewoon eerder succes. In de kleine zaal kun je experimenteren en dat moet je ook zeker doen.

Is de grote zaal dan een streven voor theaterschrijvers?

Als je een punt wil maken, wat iedere schrijver toch wel zal hebben, dan wil je dat aan zoveel mogelijk mensen vertellen. Het is behoorlijk frustrerend als je altijd in een klein zaaltje in Tytsjerksteradiel staat waar geen hond op af komt.

Is het dan geen vicieuze cirkel, dat je eenmaal in de kleine zaal daardoor ook niet verder komt?

Ik ben er niet uniek in door daar uit te komen, lijkt me. Iedereen begint in de kleine zaal. En sommige willen er ook niet vandaan.

Hoe zorg je dat je in een soort continuïteit komt? Hoe kom je eruit zonder kort op te bloeien en vervolgens weer in een kleine zaal terecht te komen?

Door het belangrijk te vinden wat je te vertellen hebt en het succes dat je kunt hebben in een kleine zaal.

Maar, stel je staat 3 avonden achter elkaar in de kleine zaal van Theater Kikker in Utrecht en er komen per avond niet meer dan 12 mensen kijken, hoe kom je daar doorheen? Of uit?

Dat is zeker frustrerend en moeilijk, maar daar blijf je mee bezig. Je maakt een voorstelling, die wordt goed bevonden en de volgende keer kun je met een beetje meer budget iets betere acteurs of een regisseur in de arm nemen. Dan komen er ook net wat meer recensenten, dat geeft net dat extra beetje aandacht. En het helpt enorm als je handig bent met social media, want dat is tegenwoordig echt belangrijk.

Vincent Kouter zei daar iets anders over. Die zei dat een recensie tegenwoordig vrij weinig invloed heeft op de keuze van het publiek om wel of niet naar een voorstelling te gaan. De macht van media is volgens hem niet zo groot als je zou verwachten.

Mensen denken inderdaad heel snel “ik ken die namen niet en die promotie foto spreekt mij totaal niet aan.” Dus het is tot op zekere hoogte waar, maar er is een hele grote ‘maar’. En dat is dat het

publiek niet de enige zijn die die recensies lezen, dat doet de publiciteitsafdeling van een theater ook. Die moeten een keuze maken om de avonden van de week te vullen. En als die zien dat de recensies van de voorstelling op dinsdag slecht zijn dan kunnen ze twee dingen doen: 1) we pompen daar nu alle promotie in om toch dat publiek naar de zaal te trekken, of 2) *Total loss* verklaren en juist alle promotie steken in die voorstelling waarvan men verwacht dat dat een succes wordt. En dat gebeurt. Dat is onderdeel van de theaterpraktijk. Het gevolg is dat die voorstelling met slechte recensies dus ook geen tweede kans krijgen, omdat iedereen zijn handen er vanaf trekt. Zelfs de theaters waar deze al geprogrammeerd zijn.

Nu hoorde ik gister het positieve nieuws dat de programmeur van het ROTheater vanaf nu alleen maar nieuw repertoire gaat programmeren, omdat zij van mening is dat deze wel een *boost* kan gebruiken. Zij maken dus van hun eigen naamsbekendheid en vaste publiek gebruik om nieuw werk zichtbaar te maken.

Dat is te gek. Ik ben benieuwd of ze het volhouden. Zeker hun reputatie zal een boel mensen toch over streep trekken naar die onbekende voorstelling te gaan. Maar onderschat ook niet de invloed van recensies, om daar even op terug te komen. Een werkende man van 42 met vrouw en 2 kinderen hangt zijn keuze voor een avondje theater op aan meerdere factoren: hoe laat begint het, kan ik het fietsen of kan ik er parkeren, kan ik een oppas vinden, moeten we nu snel iets eten of kan dat daar, etc. Na die hele gang van zaken duikt hij zijn *smartphone* of Ipad op en googled hij wat en dan zijn de recensies die daar op verschijnen vaak bepalend voor het maken van een keuze, het moet die hele organisatie wel waard zijn natuurlijk. Zelfs als er over één voorstelling niks te vinden is dan kiest hij waarschijnlijk eerder voor de andere waar door de Telegraaf en de Trouw lovende kritieken over te vinden zijn. Dat is *showbusiness*. En als het slechte kritieken zijn denk ik altijd "iemand heeft mijn tekst ontzettend verkracht, die voorstelling verdwijnt over een paar weken en mijn tekst staat dan nog als een huis."

Maar dan ga je er vanuit dat mensen jouw tekst los zien van de voorstelling.

Ja en opnieuw opgevoerd gaat worden. Daarom is het belangrijk om de theaterwetenschappers van de toekomst te masseren en warm te maken voor mijn teksten.

Misschien moet je dan een keer langskomen en hier een college over houden.

Met alle plezier. Zolang ze maar niet gaan vragen of ik ook musicals schrijf.

Ik ben er bang voor. Maar toch even terug kijkend op jouw carrière: hoe realistisch zijn die knelpunten waar we het eerder over hadden? Bijvoorbeeld dat grote gezelschappen geen jonge schrijvers aan willen nemen.

Dat klopt voor een deel, maar wat dat betreft heb je echt de verkeerde voor je. Dat probleem heb ik niet. Maar het is niet voor niets dat ik voor mezelf begonnen ben. De weg naar een gezelschap of naar een regisseur toe zag ik toentertijd echt niet zitten. Je hebt altijd een paar groepen gehad die daar open voor gestaan hebben, dus het loopt echt niet dood. En je eigen groep starten is gewoon een goede oplossing, een minder ingewikkelde weg.

Dan wil ik toch even terug naar de discussie over visie, of signatuur zo je wil. Hoe sta jij tegenover de klacht dat regisseurs of gezelschappen ambivalent tegenover stukken staan die in afzondering geschreven zijn.

Ik snap best dat je als regisseur denkt “hier ben ik op dit moment helemaal niet mee bezig, dus waarom zou ik dit gaan maken.” Maar ik denk dat een eigen signatuur hebben geen gevaar is. Je ontwikkelt een onderwerp, bij dat onderwerp hoort een stem en vanaf daar ga je verder. Schrijvers die voor hun 25^e een signatuur proberen te ontwikkelen, vaak binnen een opleiding, die zijn nog niet intellectueel en belezen genoeg om dat te kunnen ontwikkelen. Het huidige theaterbezoekend publiek bestaat uit 25 jarigen tot aan 60 jarigen die die zaken allemaal al een keer meegemaakt en gezien hebben. Dus je moet grotere onderwerpen aanhalen dan je persoonlijke wereld en dat besef heb je bijna niet vóór je 25^e.

Zijn de onderwerpen die je kiest dan onderdeel van je signatuur?

Ik vind van wel.

Ik zie signatuur als *de manier waarop je schrijft* en niet zozeer *wat je schrijft*.

Jazeker en een echte signatuur is een combinatie van die twee.

De vorm en inhoud op elkaar afstemmen tot een soort eenheid en niet los van elkaar.

Ja. Zodat je je niet meer kan voorstellen dat de inhoud in een andere vorm gebracht kan worden dan deze. Ik ervaar dat ook steeds meer. In mijn eerste stukken heb ik geprobeerd andere schrijvers na te doen of op de huid van acteurs te schrijven. Maar uiteindelijk heb ik steeds meer geprobeerd een verhaal te schrijven en een vorm gevonden waarmee ik tot de regisseur of maker of publiek wil spreken met dat verhaal. Dus een mengelmoes van een plot dat een eigen betekenisgeving heeft die duidelijk in verband staat met een onderliggend maatschappelijk proces, maar ondertussen ook de bovenlaag waarin heel erg herkenbare menselijke uitspraken te zien zijn. Dat is mijn streven en de vorm die ik gevonden heb. En dat heeft dus alles te maken met mijn onderwerp. Mijn onderwerp en vorm gaan hand in hand in een tekst en dat vormt mijn signatuur. Dat is ook de kern van kunst, vind ik. En het is totaal zinloos om dat binnen opleiding bij studentjes naar binnen te stampen, want zoiets ontwikkel je gaandeweg.

Nu las ik in een boekje van de HKU dat ze met de komst van een nieuwe hoofddocent (Matthijs Verboom) op de opleiding Writing for Performance steeds meer aandacht schenken aan het ontwikkelen van een eigen stem en signatuur in combinatie met cultureel ondernemerschap. De nieuwe hoofddocent ziet daarmee grotere kansen binnen het werkveld voor net afgestudeerde schrijvers, maar jij denkt daar dus anders over?

Het gevaar is dat regisseurs gereduceerd worden tot uitvoerder van zo'n stuk. De nieuwe opvatting is veel zinnvoller: leer wat er van je verwacht wordt en stel je coöperatief op.

Toch even als advocaat van de duivel: het zal toch niet de bedoeling zijn dat schrijvers als een soort marionetten in dienst staan van een regisseur en gedoemd zijn hun brood te verdienen met het opschrijven van ideeën van anderen?

Dat ligt eraan, als je toevallig een marionet bent van een hele goede theatermaker zie ik het probleem niet zo. Maar je gaat ook niet naar school om een meesterwerk te leveren, je komt daar om te leren. En er is geen betere leerschool dan in gesprek gaan met een maker of regisseur. Je moet begrijpen dat je niet schrijft voor een publiek, maar voor de mensen die het gaan uitvoeren. Die lezen jouw tekst 100 tot 150 keer.

Je beschrijft naar mijn mening nu een schrijver die in opdracht werkt.

Nee, ik beschrijf het beroep van de theaterschrijver. Je moet je afvragen, wie heeft er direct contact met jouw tekst? Dat zijn niet de mensen die de kaartjes kopen, dat moet je je realiseren.

Misschien ligt het aan mij, maar “in opdracht werken” klinkt toch alsof je een baas boven je hebt, dus dat er geen sprake is van een gelijkwaardige verstandhouding waar iedereen zo op hoopt.

Je haalt nu een aantal dingen door elkaar. De status van je kunstenaarschap, je autonomie zeg maar, en “het in opdracht werken” zijn één en hetzelfde ding. Een acteurs is ook een kunstenaar toch? Die doet niet anders dan “in opdracht werken.” Hij speelt de aanwijzingen van de regisseur en de richtlijnen van mijn tekst. Een theaterschrijver schrijft in opdracht van een gezelschap. Ik denk dat je niet per se betere teksten krijgt ook van een “autonome” schrijver die niet van te voren een soort opdracht heeft gekregen. Dat onderscheid doet helemaal niets af aan iemands kunstenaarschap of het belang van de tekst als op zichzelf staand kunstwerk. Het is een illusie om te denken dat je als schrijver tegen het publiek praat, daar staat een hele groep mensen tussen die dat voor jou of namens jou doen. Een nog nooit eerder opgevoerd toneelstuk is daarnaast een beetje een raar beestje. Het is nog niet geduid, omdat de betekenis die uit een lezing voorkomt nog niet gegeven is. Dat maakt wel een verschil met een voorstelling waar een opvoeringgeschiedenis van is, omdat het een eigen lichaam heeft gekregen. Een tekst oppikken en daarmee aan de slag gaan is heel kwetsbaar en heel eng voor een regisseur, omdat ze nul houvast hebben. En daarnaast vertrouw je als schrijver je tekst niet zomaar aan iedereen toe, daarin hou je ook rekening met de geschiedenis van een gezelschap of regisseur. Een voorstelling wordt ook niet beter als je je volledig focust op de tekst, het wordt alleen maar wat jij in je hoofd hebt als schrijver. Maar is dat interessant genoeg voor publiek? Ik weet niet of schrijvers dat voor een tekst kunnen bepalen, een regisseur heeft daar veel meer zicht op.

Dat vind ik nogal wat om te zeggen. Heb je dan nooit het gevoel dat de tekst goed is zoals hij is en op die manier gewoon gespeeld moet worden?

Jawel, maar dan zoek ik een regisseur waarvan ik denk dat hij dezelfde interesse deelt en vraag ik of hij geïnteresseerd is in het spelen van een voorstelling daarover. Ik heb dan een structuur en bewoording uitgekozen, maar over het geheel genomen blijft het dan grotendeels in de termen die ik bedacht heb. Zoals je maar een onderwerp hebt dat groter is dan je eigen ego, want daar heb je niets aan. Dat is ook best moeilijk en lukt ook niet altijd, maar het verhaal staat boven wat ik wil. De aard van de toneelschrijver is niet zozeer het afleveren van een sterke tekst, maar een toneeltekst die anderen inspireert tot het maken van een voorstelling.

Stel dat is zo en de toneeltekst gaat een eigen leven leiden en wordt opgepikt door een ander gezelschap om opgevoerd te worden, wat gebeurt er dan met jou als schrijver?

Dan ga ik opnieuw in gesprek en indien nodig aanpassen. Dat doet ook niets af aan mijn tekst, er wordt niets aangetast verder. Behalve de opvatting dat kunst altijd moet zijn zoals het bedoeld is. Natuurlijk is er een punt waarop je denkt “als ik er nu nog verder aan ga sleutelen, maak ik het kapot,” maar dan stop je gewoon met schilderen. Het idee van heiligheid, dat er nooit meer iets aan gedaan mag worden, omdat dat iets aantast, daar moeten we vanaf. Een theatertekst is een gebruiksvoorwerp, niet meer en niet minder.

Copyright Kimberly Krul