Deel 3

KWALITATIEF ONDERZOEK

'Het Nederlands theater aan bod'

Hoofdstuk 1: Inleiding

1.1: Algemeen

Dit deel van de scriptie bevat het verslag van het onderzoek dat wij hebben verricht onder een dertiental theatermakers en zes theateropleidings-instituten. Het onderzoek is primair gericht op de kennis- en meningsvorming bij de Nederlandse theatermakers ten aanzien van de waarde van Nederlandse dramateksten en het belang van de Nederlandse theatergeschiedenis. Zoals wij in de onderzoekshypothese[1] reeds stelden, veronderstellen wij dat er bij theatermakers een collectief vooroordeel bestaat ten aanzien van deze zaken, hetgeen wil zeggen: een niet op kennis en redenering, maar op neiging, navolging en traditie gebaseerd oordeel.

In deel 2 van deze scriptie is onderzocht hoe precies het Nederlandse toneelaanbod in elkaar zit. Uit de resultaten daarvan is op zijn minst gebleken, dat dit aanbod voor het grootste deel bestaat uit premières, dat wil zeggen: voorstellingen op basis van teksten die nog niet eerder voor een opvoering in een dramatische situatie gebruikt zijn. De reprises van Nederlandse stukken vormen daarnaast een haast verwaarloosbare groep binnen het totale aanbod, en zij zijn ook sterk in de minderheid ten opzichte van de reprises van buitenlandse stukken.

Tegelijkertijd valt op, dat een groot deel van het Nederlandse première-aanbod bestaat uit teksten die door het collectief van de producerende groep zijn gemaakt, en uit teksten die door de regisseur zelf zijn geschreven. Recente dramaschrijvers, die in meerdere of mindere mate vanachter hun bureau teksten leveren, zijn dus voor een niet zo groot deel van het aanbod verantwoordelijk als wij eerst dachten.

Daarnaast is de grote versnippering van de Nederlandse toneelwereld een belangrijk aandachtspunt. Een enorme hoeveelheid éénmalige groepen, schrijvers en regisseurs is in Nederland verantwoordelijk voor een zeer groot gedeelte van het aanbod. Daartegenover staat een relatief klein aantal veel producerende regisseurs en gezelschappen. Nederlandse schrijvers, wier produktiviteit leidt

---

[1] Deel 1, 4.2 pagina 12

tot een regelmatige terugkeer van hun namen in de programmaboekjes van gezelschappen, ontbreken. Klassiekers, schrijvers die tot het vaste repertoire zijn gaan behoren, zijn eveneens vooral te vinden onder de buitenlandse schrijvers. Alleen Heijermans lijkt in Nederland een klassieker te zijn.
Al deze bevindingen vragen om een nader onderzoek. In dit deel van de scriptie zullen deze zaken dan ook uitvoerig worden behandeld. Tegelijkertijd zullen de noties, die in de inleiding werden genoemd als mogelijke verklaringen voor de specifieke situatie van het Nederlands drama, aan de orde komen.

De opleidingsinstituten tenslotte zullen worden getoetst op hún houding ten opzichte van Nederlands drama en de Nederlandse theatergeschiedenis, omdat wij ook daar een sterk vooroordeel vermoeden. Een vooroordeel bij de theateropleidingen zal op zijn zachtst gezegd geen bijdrage leveren aan de verbetering van de situatie van het Nederlands drama.

1.2: Onderzoeksvragen

De formulering van de hoofdvraag van dit deel van het onderzoek vloeit regelrecht voort uit de onderzoekshypothese:

Is het oordeel van de Nederlandse theatermakers over de waarde van de Nederlandse dramateksten en het belang van de Nederlandse theatergeschiedenis inderdaad gebaseerd op neiging, navolging en traditie, en niet op kennis en redenering, en zo ja, waaruit blijkt dat?

De specifieke vragen, die uit de hoofdvraag volgen, zijn:
-hoe kiezen de Nederlandse theatermakers over het algemeen hun materiaal uit;
-welke kwaliteitseisen stelt men aan een op te voeren tekst;
-aan welke inhoudelijke criteria moeten te spelen teksten voldoen;
-welke overwegingen leiden tot een voorkeur voor nieuw materiaal;
-waarom schrijft men zelf;
-waarom wordt gekozen voor de collectieve werkwijze;
-welke overwegingen leiden tot een voorkeur voor niet-oorspronkelijk Nederlands materiaal;

-welke kennis bezitten de theatermakers van het recente en oude oorspronkelijk Nederlandse dramamateriaal;
-hoeveel interesse bestaat er voor dat materiaal;
-welke kennis bezitten de theatermakers van de Nederlandse theatergeschiedenis;
-hoeveel interesse hebben ze daarvoor;
-hoe zijn ze aan hun kennis gekomen;
-hoeveel kennis inzake geschiedenis en repertoire bestaat er bij de theateropleidingen;
-hoeveel aandacht wordt er op die opleidingen aan de materie besteed;
-wat is de houding ten opzichte van Nederlandse lesonderwerpen bij de opleidingen?

Hoofdstuk 2: Methode

2.1: Het open gesprek

Zoals in de inleiding al werd gesteld, betreft het onderzoek naar de kennis en meningsvorming een kwalitatief onderzoek, hetgeen wil zeggen dat we op basis van open gesprekken met enkele, zo representatief voor het onderzoeksgebied mogelijke, mensen een beeld willen krijgen van het functioneren van bepaalde mechanismen in de Nederlandse toneelwereld. Aan deze methode hebben we de voorkeur gegeven boven een meer kwantitatieve methode door middel van schriftelijke of telefonische enquêtes, omdat de 'face to face'-benadering veel meer resultaat kan opleveren wanneer het erom gaat, een vooroordeel of een bepaalde mentaliteit te ontdekken bij de onderzochte personen. Bovendien is het in een open gesprek beter mogelijk om in te spelen op de specifieke persoonlijke situatie van de geïnterviewde.

2.1.1: De theatermakers

Theatermakers zijn, net als andere kunstenaars, zeer individualistisch ingestelde mensen, die er over het algemeen niet van houden om als 'groep' in een enquête te worden aangesproken. Daarom hebben we juist in hun geval gekozen voor het open gesprek.

Helemaal open waren die gesprekken overigens niet. Met het oog op het beperken van de verwerkingstijd hebben we geprobeerd, om de structuur van de gesprekken zoveel mogelijk gelijk te houden, en hebben we bij de gesprekken een soort leidraad gebruikt, met daarop de belangrijkste vragen, die in ieder geval moesten worden gesteld. In bijlage 4 is deze leidraad afgedrukt.

2.1.2: De theateropleidingen

In eerste instantie wilden we voor het onderzoeken van de theateropleidingen een andere methode volgen, die meer kwantitatief van aard was. Het was de bedoeling, om op basis van schriftelijk vastgelegde onderwijsprogramma's conclusies te trekken over de wijze waarop Nederlandse

onderwerpen in de opleidingen aan bod komen. Alle praktische theateropleidingen, die we hebben onderzocht[2] bleken echter niet uit te gaan van dergelijke curricula. Daarom waren we ook hier genoodzaakt, om met de voor het onderwijs verantwoordelijke mensen een gesprek te hebben. Vanwege de in paragraaf 2.1 genoemde voordelen van het open gesprek hebben we dan ook daarvoor gekozen. Voor een betere kennis ter zake hebben we bovendien de afstudeerscriptie van Hans Lemmerman doorgelezen, die uitgebreid op de theateropleidingen in gaat[3]. De twee theoretische theateropleidingen[4] beschikten echter wél over schriftelijk vastgelegde curricula[5], waarop we ons dan ook grotendeels hebben gebaseerd. Ondanks het feit dat deze programma's nog niet alles zeggen over de manier waarop er wordt omgegaan met de stof en hoe de respons van de studenten op bepaalde vakken is, konden we toch, mede op basis van onze eigen ervaringen[6], enige conclusies hieraan verbinden.

2.2: De steekproef, de onderzochte personen

2.2.1: De theatermakers

De keuze voor de te interviewen theatermakers is gemaakt op basis van een 'selecte steekproef'. Via het 'at random' kiezen van nummers via de computer (een 'aselecte steekproef'), zouden we een zeer grote steekproef moeten nemen, omdat er in het totale gegevensbestand voor bijna 70% procent gegevens voorkomen van de incidenteel en éénmalig regisserende theatermakers. Deze 'incidentelen' vormen hoogstwaarschijnlijk een dusdanig heterogene groep, dat uitspraken alleen na zeer veel interviews zouden kunnen worden gedaan. Dit zou een te tijdrovende bezigheid worden.

Daarom hebben we uiteindelijk gekozen voor een lijst, die we maakten op basis van de verschillende categorieën die in het totale aanbod te vinden zijn. Deze categorieën zijn:

---

[2] zie paragraaf 2.2.2 van dit deel

[3] Hans Lemmerman: 'V dramaturgie = n'

[4] zie paragraaf 2.2.2 van dit deel

[5] De jaarlijks uitgegeven 'studiegidsen'

[6] Zie deel 1, hoofdstuk 1

1: de repertoire-gezelschappen. Hieronder verstaan we gezelschappen, die de grote stedelijke theaters bespelen, en vaak ook in één van die stedelijke schouwburgen hun thuishaven hebben;
2: de kleinere groepen, onder te verdelen in:
2a: kleinere gezelschappen met een brede repertoirekeus;
2b: collectieven;
2c: kleine kernen verzameld rond één theatermaker en ad-hoc groepen;
3: de vrije producenten. Hieronder verstaan we producerende instanties, die zonder directe overheidssubsidie werken.
4: de 'incidentele gebeurtenissen'.

In deze categorieën hebben we vervolgens gezocht naar de regisseurs en/of dramaturgen die veel geproduceerd hebben. Op die wijze hebben we misschien niet een maximaal representatieve steekproef bereikt, maar we menen toch dat we met de van hen verkregen informatie een aantal inhoudelijke uitspraken over de totale Nederlandse situatie kunnen doen.
Wij vonden bovendien, dat een aantal namen sowieso niet mocht ontbreken. Dat gold met name voor vertegenwoordigers van toneelgroep Centrum, gezien de functie die deze groep heeft gehad in het stimuleren van Nederlands drama. Ook hebben we aan de verlanglijst een vertegenwoordiger toegevoegd van een redelijk marginale producent, die echter in zijn korte bestaan wel borg heeft gestaan voor ruim tien procent van de Nederlandse reprises. Het gaat hier om het Nederlandstalig Repertoire Gezelschap.
Op basis van de zo ontstane verlanglijst zijn we aan het werk gegaan om telefonische afspraken te maken met de makers. Hier bleek echter de tijdsplanning van het onderzoek een probleem te vormen. Toen wij begin juni daarmee begonnen was het theaterseizoen reeds afgelopen, en was een aantal kantoren van groepen gesloten en een aantal makers reeds op vakantie. Op dat moment was het zaak om een zo goed mogelijke vervanging te vinden voor de weggevallen plaatsen op de lijst. Uiteindelijk hebben we gesprekken kunnen hebben met de volgende makers: (achter de namen hebben we de categoriën genoemd waartoe ze ons insziens behoren, alsmede de paginanummers in de bijlage, waar de interviews met de makers zijn geplaatst)
-Leonard Frank, oprichter van toneelgroep Baal en het afgelopen seizoen lid van de artistieke leiding van het Nationale Toneel (categorie 1, 2a; Bijlage 1, pagina

1 t/m 5);
-Shireen Strooker en Jan van Galen, thans beiden werkzaam in de 'Stichting Strooker'. Strooker is bovendien mede-oprichtster geweest van het Werktheater, en zit op dit moment in de artistieke leiding van het Nationale Toneel (categorie 1, 2b, 2c; Bijlage 1, pagina 56 t/m 59);
-David Schild, zakelijk leider van de Theaterunie, die ons sprak in plaats van artistiek leider Hans Man in 't Veld, die met tv-opnamen elders bezig was (categorie 2c; Bijlage 1, pagina 49 t/m 55);
-Willem Becker, die samen met regisseur Roel Twijnstra de oprichter was van het Nederlandstalig Repertoire Gezelschap (categorie 2a/c, 4; Bijlage 1, pagina 6 t/m 12);
-Gerardjan Rijnders, de bekendste en meest produktieve regisseur van Nederland, tevens één van de produktiefste dramaschrijvers, werkte eerst bij Globe en is op dit moment artistiek leider van Toneelgroep Amsterdam (categorie 1; Bijlage 1, pagina 13 en 14);
-Guus Rekers, die dramaturg was van het Publiekstheater (categorie 1; Bijlage 1, pagina 15 t/m 22);
-Helen de Zwart, destijds dramaturg bij Toneelgroep Centrum, thans verantwoordelijk voor de programmering van Theater Bellevue (categorie 1 en 4; Bijlage 1, pagina 23 t/m 26);
-Jan Ritsema, regisseur van enkele kleinere produkties, voormalig lid van de artistieke leiding van Toneelgroep Amsterdam, oprichter van 'de Mug met de Gouden Tand' en directeur van de International Theatre Bookshop (categorie 1, 2b, 2c, 4; Bijlage 1, pagina 27 t/m 31);
-Apostolos Panagopoulos, regisseur en oprichter van het Pro-Theater (categorie 2c; Bijlage 1, pagina 32 t/m 36);
-Theu Boermans, regisseur van de 'Trust', voormalig artistiek leider, samen met Sam Bogaerts, van Globe (categorie 1, 2c; Bijlage 1, pagina 37 t/m 40);
-Marcella Meuleman, regisseur van Persona en het destijds vooral collectieve produkties makende Theater '80 (categorie 2a, 2b; Bijlage 1, pagina 40 t/m 43);
-John van de Rest, mede-oprichter van Mickery, directeur van het Nieuw Rotterdams Toneel, thans vrij producent en televisiemaker (categorie 3; Bijlage 1, pagina 44 t/m 48);

-Eddy Habbema, destijds regisseur en artistiek leider van de Haagse Comedie, thans free-lance regisseur van enkele Heijermans stukken in de Amsterdamse Stadsschouwburg (categorie 1, 4; Bijlage 1, pagina 60 t/m 70).

Wij hebben zelf de overtuiging dat deze lijst van regisseurs en andere bij het theater betrokken mensen een redelijk belangrijke groep vormt in het totale aanbod.

2.2.2: De opleidingen

We hebben in totaal zes verschillende theateropleidingen in het onderzoek betrokken. Deze opleidingen zijn: de toneelscholen in Amsterdam, Arnhem en Maastricht, de regie-opleiding in Amsterdam en de Theaterwetenschap-instituten in Amsterdam en Utrecht. Deze opleidingen zijn volgens ons de enige theateropleidingen in Nederland die hun leerlingen specifiek voorbereiden op de beroepspraktijk.

Zoals we in paragraaf 1.1.2 al aangaven, hebben we deze opleidingen niet allemaal even volledig kunnen beschrijven. Voor alle praktische opleidingen, de acteursopleidingen en de regie-opleiding, waren we genoodzaakt onze informatie te verkrijgen in een open gesprek. Zo'n gesprek, over een dergelijk onderwerp, kan redelijk veel informatie geven, maar tegelijkertijd moesten we er ons terdege van bewust blijven, dat wij slechts met één theorie-docent spraken, die zijn eigen voorkeuren en ideeën er op na houdt. In de gesprekken kwam echter ruimschoots naar voren hoe er in grote lijnen op de opleiding gedacht wordt over Nederlands drama en Theatergeschiedenis, en over het belang dat deze onderwerpen in de opleiding vertegenwoordigen. Voor dit deel-onderzoek hebben we gesproken met:

-Nick Brink, sinds 1971 verbonden aan de acteursopleiding in Amsterdam als docent 'cultuurgeschiedenis'(Bijlage 2, pagina 74 en 75);

-Ben Albach, van 1950 tot 1971 aan dezelfde opleiding verbonden als docent 'toneelgeschiedenis'(Bijlage 2, pagina 73);

-Loek Zonneveld, sinds 1976 verbonden aan de regie-opleiding in Amsterdam als docent 'theater- en regiegeschiedenis' Bijlage 2, pagina 84 t/m 86);

-Pieter Vrijman, sinds 1978 verbonden aan de toneelschool in Arnhem als docent 'theatergeschiedenis' (Bijlage 2, pagina 76 t/m 79);
-Hans Munsterman, sinds 1982 werkzaam in Maastricht als docent 'dramaturgie' (Bijlage 2, pagina 80 t/m 83).

Hoofdstuk 3 : De repertoirekeuze

3.1: Inleiding

De nu volgende behandeling van de repertoirekeuze in het Nederlandse theater is een weerslag van de in de interviews met de theatermakers geuite opvattingen en uitleg.

In deze behandeling willen we ons concentreren op de grote lijnen die uit de interviews naar voren zijn gekomen. Afzonderlijke citaten zullen alleen dan worden opgenomen, wanneer zij illustratief zijn voor een bepaald algemeen fenomeen, of wanneer het om een duidelijk afwijkende opinie gaat. Voor het overige zullen we in de behandeling verwijzen naar de in de bijlagen opgenomen uitwerkingen van de interviews.

De categorieën, waarin wij de Nederlandse theatermakers voor het onderzoek hebben ingedeeld[7], zullen ook leidraad zijn voor de behandeling van de repertoirekeuze. De 'collectieven' zullen we echter buiten beschouwing laten, omdat deze in een aparte paragraaf zullen worden behandeld. Bovendien zal ook de 'Theaterunie' in dit hoofdstuk niet genoemd worden, omdat dit meer een programmerende en producerende instelling is. Op haar beleid zal in latere hoofdstukken worden ingegaan.

3.2: De grote repertoiregezelschappen

Een overzicht van wat wij verstaan onder 'grote repertoiregezelschappen' is gegeven in Deel 2 paragraaf 5.1.2. In de gesprekken die wij met enkele vertegenwoordigers van deze gezelschappen hebben gehad, kwamen de volgende algemene noties naar voren, die beschrijven hoe zo'n gezelschap in het algemeen tot de repertoirekeuze komt.

In een repertoiregezelschap beslist de artistieke leiding over de te spelen stukken. Zij wordt daarin geassisteerd en geadviseerd door een aantal 'lezers', meestal dramaturgen. Deze lezers maken een eerste selectie uit het

---

[7] zie hiervoor Deel 3 paragraaf 2.2.1.

binnenkomende materiaal. Bij deze gezelschappen komt het materiaal over het algemeen binnen via agenten van schrijvers, 'ingezonden stukken', initiatieven van regisseurs en publikaties in de wereldpers. Daarnaast wordt ook meer of minder intensief gezocht naar specifieke stukken en worden internationaal voorstellingen bezocht. Op basis van de door de lezers gemaakte grove selectie stelt de artistieke leiding uiteindelijk het repertoire vast. Vervolgens worden de stukken over de acteurs en regisseurs van het gezelschap verdeeld en worden in bepaalde gevallen regisseurs van buiten het gezelschap aangezocht.

Deze hiërarchische structuur van het keuze-mechanisme bleek in een aantal gevallen 'gedemocratiseerd' te zijn. Eddy Habbema sprak bijvoorbeeld van een 'leescommissie', bestaande uit een aantal aan het gezelschap verbonden acteurs en regisseurs, die eveneens advies uitbracht aan de artistieke leiding van de Haagse Comedie[8]. Theu Boermans noemde specifiek voor Globe de zogenaamde 'werkdagen': bijeenkomsten met het volledige tableau van de groep, waarin iedereen met voorstellen voor stukken kon komen, en die ook zelf moest verdedigen. De uiteindelijke beslissing lag dan echter nog steeds bij de artistieke raad van het gezelschap[9].

De taakstelling van de grote repertoiregezelschappen wordt algemeen omschreven als 'het spelen van het wereldrepertoire'. Wat dit inhoudelijk betekent, verschilt echter per gezelschap.

De Haagse Comedie bijvoorbeeld richtte zich volgens Eddy Habbema vooral op het 'lichtere genre', en deed ook veel eigentijdse stukken, van over het algemeen buitenlandse schrijvers. Hij omschrijft deze taakstelling als voortkomend uit een specifiek Haagse traditie, die door zowel publiek als gezelschap in ere werd gehouden[10]. Het Publiekstheater zat volgens Guus Rekers meer op de lijn van de grote klassieken[11].

De term 'wereldrepertoire' blijkt dus voor nogal wat verschillende uitleggingen vatbaar te zijn, en meestal richt een gezelschap zich toch op een bepaald deelgebied van het wereldrepertoire. Deze invulling blijkt echter nog vrij ruim te zijn, in ieder geval kon niemand van de door ons ondervraagde

---

[8] zie hiervoor Bijlage I, pagina 64, onderaan.

[9] Bijlage I, pagina 87.

[10] Bijlage I, pagina 86.

[11] Bijlage I, pagina 20

makers expliciet vertellen wat de concrete invulling inhield. Guus Rekers sprak in verband met het Publiekstheater wel van een bepaalde filosofie, die hij had geformuleerd en volgens welke de leiding enkele jaren had gewerkt. Deze filosofie bleek echter niet volgehouden te kunnen worden door de artistieke leiding[12].

Globaal kunnen we de volgende criteria onderscheiden die de keuze bepalen: ten eerste is er de artistieke smaak, en het concept van de artistieke leiding, ten tweede de werkgelegenheid binnen het gezelschap, wat inhoudt dat het grote tableau van de groep ieder seizoen aan het werk moet worden gehouden in rollen waarin ze zich thuisvoelen, en ten derde is er nog de invloed van buiten: de kritiek en de subsidiërende instanties.

In de praktijk blijkt, dat gezelschappen het moeilijk vinden om een goede balans te vinden tussen de drie criteria. Zoals Guus Rekers het vertelde, ging het Publiekstheater uiteindelijk ten onder, doordat de artistieke leiding steeds meer de praktische zaken liet prevaleren boven de artistiek inhoudelijke, de filosofie van het gezelschap:

"Ja, Erik Schneider een heel jaar niet aan het werk, dat gaat natuurlijk niet, dus besluit je om een 'Platonow' of een 'Iwanow' in te zetten, want dat is dan een fantastische rol voor Erik Schneider.[...]Naarmate de artistieke leiding minder inhoudelijke coherentie krijgt, gaan natuurlijk de andere niveau's van inbreng meer werken. En dat is ook gebeurd."[13]

Ook voor de Haagse Comedie noemde Habbema een dergelijk probleem in het vinden van de balans tussen artistiek inhoudelijke en praktische zaken[14].

Een ander probleem, dat in de interviews werd genoemd, is de tijd die vaak voorbij gaat tussen het beslissingsmoment van de repertoirekeuze en de uiteindelijke verwezenlijking van de voorstelling. Met name Theu Boermans en Jan Ritsema noemden dit als een factor die het werken in een dergelijke groep bemoeilijkt: vaak liggen er twee seizoenen tussen keuze en uitvoering. Daardoor bestaat het risico dat men iets kiest, wat men over twee jaar helemaal niet meer wil doen[15].

---

[13] Bijlage I, pagina 20 en 21.

[14] Bijlage I, pagina 17.

[14] Bijlage I, pagina 65.

[15] Bijlage I, pagina 37 :Theu Boermans; Bijlage I pagina 30: Jan Ritsema.

3.2.1: Centrum

Een gezelschap dat ook tot de categorie van de grote repertoire-gezelschappen behoort, maar dat we op deze plaats apart willen behandelen is Centrum. Dit gezelschap was oorspronkelijk opgericht als repertoiregezelschap voor Haarlem en Utrecht, maar heeft zich op zeker moment volledig toegelegd op het spelen van nieuw repertoire. Zo wordt het vaak aan Centrum toegedicht, dat Pinter in Nederland bekend is geworden.

Het meest bekend is Centrum echter als stimulator van nieuw Nederlandstalig repertoire. Dit gezelschap heeft ook in de loop van de jaren '70 het fenomeen 'huisschrijver' ingevoerd. Op deze aspekten van Centrum zullen we in volgende hoofdstukken terugkomen.

Wanneer we ons nu beperken tot de repertoirekeuze-mechanismen kunnen we globaal stellen, dat deze hetzelfde werkten als bij de overige gezelschappen[16]. Daarnaast was er echter een zeer actieve dramaturgie-afdeling die zich bezig hield met het verstrekken van opdrachten en het begeleiden van de schrijvers[17]. De specifiek op nieuw Nederlands materiaal gerichte doelstelling en het actieve beleid in begeleiden en 'meeschrijven' onderscheiden Centrum van de overige gezelschappen.

In latere paragrafen zal Centrum, vanwege haar belang voor ons onderzoek, nog uitgebreid aan bod komen.

3.3: De 'midden-gezelschappen'

De tweede categorie groepen vertoont een iets afwijkend beeld van de grote gezelschappen. Omdat het hier gaat om groepen met een niet zo omvangrijk tableau, zijn de communicatielijnen tussen leiding en 'uitvoerders' korter. De repertoirekeuze is daardoor meer een groepsproces, hoewel ook hier de uiteindelijke beslissingen nog altijd door de artistieke leiding, dus meestal de belangrijkste regisseur van het gezelschap, genomen worden[18]. Bij deze

---

[16] Bijlage 1, pagina 23 en 24.

[17] Bijlage 1, pagina 23.

[18] Bijlage 1, pagina 40.

gezelschappen is de taakstelling echter minder uitgebreid, waardoor de individuele wensen van groepsleden in sterkere mate kunnen worden gehonoreerd dan bij de grote gezelschappen[19].

Leonard Frank vat de keuzemechanismen als volgt samen:
"Dat is heel wisselend. De ene keer denk je van dat specifieke stuk wil ik doen, de andere keer is het omdat je omgeving zegt van, je zou dat eens moeten doen, en weer een andere keer is het uit een soort academisch genoegen om eens een keertje dié schrijver of dàt stuk te doen, weer eens een keertje is het omdat er een fantastische rol in zit.[...]Formeel besloot ik over het te spelen repertoire, maar informeel heeft natuurlijk iedereen er wat over te zeggen."[20]

De 'midden-gezelschappen' wijken ook af van de grote repertoire-gezelschappen in het feit dat eerstgenoemde groepen vaak vanuit een redelijk concrete artistiek inhoudelijke doelstelling hun repertoire kiezen. Deze doelstelling verschilt per groep, en het is ook die doelstelling die het bestaan van de groep voor de subsidiënten legitimeert. Leonard Frank zegt er het volgende over:
"Bij Baal had ik altijd wel een bepaald aantal criteria: dat het twintigste-eeuws moest zijn, 'grensverleggend experimenteel toneel' moesten we maken. En dat wou ik ook."[21]

Voor een gezelschap als Persona gold, dat theater voor en door vrouwen de doelstelling bepaalde[22].

Al met al kan worden gesteld, dat deze categorie gezelschappen over het algemeen binnen nauwere artistieke grenzen werkt door twee factoren: de specifieke taakstelling van de overheid, die dat als voorwaarde voor de financiering stelt, en het kleinere aantal mensen dat bij de groep betrokken is, waardoor de keuzemechanismen minder gelaagd en tijdrovend zijn dan bij de grotere repertoire-gezelschappen.

---

[19] Bijlage 1, pagina 2 (Leonard Frank) en pagina 40 (Marcella Meuleman).

[20] Bijlage 1, pagina 2.

[21] Bijlage 1, pagina 2.

[22] Bijlage 1, pagina 41.

3.4: De kleinere groepen

Voor de kleinere gezelschappen in het theateraanbod in Nederland geldt in sterke mate, dat ze zijn geformeerd rondom een specifieke theatermaker, met zijn specifieke manier van werken en artistieke smaak. Over de achtergronden van de keuzemechanismen bij deze categorie groepen kunnen we daarom ook niet al te veel generaliserende uitspraken doen. Wat ons echter wel bleek uit de interviews is, dat deze zelfstandige en autonome makers heel erg werken vanuit hun eigen kennis en achtergrond bij het verzamelen van het materiaal. Feitelijk zijn zij bepalend voor het repertoire dat wordt gespeeld. 'Leescommissies' zoals we bij de grotere gezelschappen aantroffen, bestaan niet bij de kleinere groepen.

Het aantal mensen dat in een kleine groep bij de repertoirekeuze betrokken is, is echter wel afhankelijk van de opvattingen daarover van de leider. Theu Boermans stelde bijvoorbeeld, dat hij in zijn groep 'de Trust' eenzelfde soort 'werkdagen' heeft ingesteld als destijds bij Globe het geval was[23]. Shireen Strooker blijkt zich vooral te laten inspireren door de acteurs met wie ze gaat werken[24], en voor Jan Ritsema geldt zijn boekenkast als bron van inspiratie[25].

3.5: De vrije produktie

De vrije producenten, die zonder overheidssubsidie voorstellingen uitbrengen, houden er iets andere keuzecriteria op na dan de gesubsidieerde gezelschappen. Wij hebben slechts met één vertegenwoordiger van deze categorie gesproken. Desalniettemin denken we aan de hand van zijn opmerkingen wel enige algemene punten voor de vrije produkties te kunnen constateren.

John van de Rest voert een vrij actief 'scouting'-beleid, als hij op zoek is naar nieuwe stukken voor zijn organisatie. Daarnaast komt er bij hem zeer veel materiaal binnen via auteursrechtenbureau's en agenten, omdat zij een

---

[23] Bijlage 1, pagina 37.

[24] Bijlage 1, pagina 56.

[25] Bijlage 1, pagina 30.

percentage van de recette-opbrengst krijgen als vergoeding. Aangezien een vrije produktie, volgens John van de Rest, meestal 80 tot 100 keer voor bijna uitverkochte zalen staat, is hij een lucratieve partner voor de auteursrechtenorganisaties. Het materiaal dat binnenkomt wordt gelezen door een tweetal 'readers', die een selectie maken en die voorleggen aan de producent.

Tot zover verschilt de organisatie van John van de Rest nog niet zoveel van die in de repertoire-gezelschappen. De tweede fase echter, is sterk verschillend.

Een vrije producent als John van de Rest moet zijn stukken veel verkopen. Schouwburgdirecties moeten dus geïnteresseerd zijn in zijn aanbod. Over het algemeen zijn deze directies het meest geïnteresseerd in de bezoekcijfers[26]. Hoge bezoekcijfers zijn het best te verkrijgen met bekende acteursnamen, meer nog dan met regisseurs-, auteurs-, of stuknamen.[27]

John van de Rest leest dus het stuk met in zijn achterhoofd de gedachte aan een bepaalde ster-acteur[28] die het stuk zal gaan spelen. Aan hem of haar wordt het stuk vervolgens voorgelegd. Wanneer deze het stuk niet aanstaat, gaat de voorstelling niet door. Staat het hem wel aan, dan wordt een regisseur aangezocht en begint de verkoop aan de directies. Zij hebben uiteindelijk de laatste stem: vallen de verkopen tegen, dan gaat het stuk niet door.

Algemeen kunnen we stellen voor de vrije producenten, dat de verkoopbaarheid van een voorstelling de uiteindelijke doorslag geeft. De criteria waarop bepaald wordt of een voorstelling al dan niet verkoopbaar is, zullen per producent verschillen, maar wij hebben het vermoeden dat 'grote namen' het over het algemeen goed doen. Risico's kunnen door vrije producenten nauwelijks genomen worden, omdat de kosten van voorstellingen hoog en, volgens Van de Rest, de winstmarges klein zijn[29]. Meestal wordt daarom gekozen voor het 'well-made play' met een kleine bezetting en eenvoudige, transportabele decors. Regisseursnamen en auteursnamen zijn secundair in de verkoop, regisseurs hebben dan ook meestal een vrij onbelangrijke rol in deze vorm van repertoirekeuze.

---

[26] De woorden van John van de Rest, te vinden in bijlage 1, pagina 44.

[27] Bijlage 1, pagina 44 en 46.

[28] John van de Rest noemt met name John Kraaykamp Sr.

[29] Bijlage 1, pagina 45:"wij brengen toneel uit omdat we geld verdienen met televisie".

3.6: Algemene conclusies van hoofdstuk 3

De repertoirekeuze in Nederland is over het algemeen sterk aan personen gebonden. In het gesubsidieerde toneel zijn het doorgaans de regisseurs die de beslissingen nemen, of zij nu zitting hebben in de artistieke leiding van een groot repertoiregezelschap of autonoom met een kleine groep acteurs werken.

Naarmate de groep kleiner is, is ook de kwantiteit van het materiaal waaruit wordt gekozen kleiner en wordt de inhoud ervan meer afhankelijk van de affiniteiten en kennis van de regisseur.

Bij de grote gezelschappen is er in het keuzebeleid altijd sprake van een afweging tussen puur inhoudelijke en praktische zaken, voortvloeiend uit de omvang en samenstelling van 'het tableau' en de brede taakstelling van deze gezelschappen.

De vrije producenten wijken in zoverre af van de overige gezelschappen, dat zij hun keuze vooral laten bepalen door de verkoopbaarheid, en in mindere mate door de inhoud van de stukken. De uitvoering van de plannen laten zij afhangen van de grote namen die ze in verband met de voorstelling kunnen noemen. Deze beslissen of een stuk al dan niet doorgang kan vinden.

Hoofdstuk 4: Nieuw materiaal

4.1: Algemeen

In de nu volgende hoofdstukken zal worden ingegaan op de specifieke resultaten die de repertoirekeuze van de makers oplevert. In het kwantitatieve onderzoek, waarvan in Deel 2 van deze scriptie verslag wordt gedaan, bleek dat ruim 70% van het totale aanbod in Nederland bestond uit nieuw materiaal, waarvan het Nederlandse nieuwe materiaal méér dan de helft hiervan uitmaakte[30]. Tegelijkertijd bleek uit dit onderzoek, dat het nieuwe Nederlandse materiaal vooral gebracht werd door de kleinere groepen en de regionale repertoiregezelschappen, alsmede Centrum[31].

Uit de interviews kwam naar voren, dat makers vooral kiezen voor nieuw materiaal vanwege de actualiteit. Eddy Habbema noemde bijvoorbeeld het spelen van recent 'well-made' materiaal als een specialiteit van de Haagse Comedie, die voortkwam uit een behoefte van het publiek aan thematieken die voor hun situatie en hun tijd betekenis hadden[32]. De overwegingen van de makers zullen we in de volgende paragrafen behandelen, voor zover ze kunnen worden uitgesplitst over Nederlands en buitenlands.

4.2: Nieuw buitenlands materiaal

De actualiteit van de stukken is een belangrijke factor, maar tegelijkertijd spelen nog enkele andere zaken mee, die makers ertoe brengen om stukken van buitenlandse schrijvers in Nederlandse première te brengen. Voor een aantal makers is de kwaliteit van het recente Nederlandse materiaal niet voldoende om in hun behoefte aan actueel theater te voorzien. John van de Rest heeft hier een zeer uitgesproken mening over, wanneer hij stelt dat goed geschreven ('well-made') materiaal in Nederland niet voorhanden is: de schrijvers kunnen het

---

30 Zie hiervoor Deel 2, par 5.3.1, Grafiek 6

31 Zie hiervoor Deel 2 paragraaf 5.6.2, tabel 30 pag.60.

32 Bijlage 1, pagina 65.

gewoon niet[33]. Eddy Habbema formuleert het als volgt, wanneer hem gevraagd wordt of hij zich vroeger ooit in recent Nederlands materiaal heeft ingelezen: "Waarom zou ik? Dàt is het rampzalige van de situatie. Een ander doet dat al."[34]

Er spelen dus een aantal factoren mee in de keuze die wijzen op een bepaald oordeel over de kwaliteit, in combinatie met een interessegebrek. Leonard Frank verwoordde zijn (met name vroegere) voorkeur voor buitenlandse schrijvers als Strauss en Handke als volgt:
"Omdat ze zo haarfijn de vinger, of het vergrootglas konden leggen op het zogenaamde moderne westerse levensgevoel, de grote stad, het asfalt, het stonk ook altijd een beetje in die stukken, terwijl aan de andere kant -qua taalgebruik en qua dialoog, hoe die mensen zich uitten, in welke vorm, met welke woorden- het absoluut superieur was: een opgetild soort poëzie, beelden die niet van de vloer waren, of niet van de straat, dat vond ik toen fascinerend."[35]

De kracht, de 'poëzie' van de taal, de universaliteit èn de actualiteit van de stukken uit het buitenland blijken kortom redenen te zijn voor de keuze voor dat materiaal, alsmede het ontbreken van deze eigenschappen in Nederlandstalige stukken.

Daarnaast is er ook nog de factor van vrijheid: een theatermaker kan ten opzichte van een kant en klaar aangeleverde tekst uit het buitenland meer interpretatievrijheid nemen, de schrijver staat minder dichtbij het produktieproces, en de maker voelt zich minder het 'knechtje' van de schrijver[36].

4.3: Nieuw Nederlands materiaal

4.3.1: Algemeen

Bovenstaande noties maken de vraag interessant, wat de overwegingen zijn van de makers om zich juist wèl met nieuw Nederlandstalig materiaal bezig te

---

[33] Bijlage 1, pagina 45, 46.

[34] Bijlage 1, pagina 69.

[35] Bijlage 1, paina 3: Frank stelt, dat hij in de loop der jaren zijn oordeel heeft bijgesteld, en dat hij deze eigenschappen nu ook aantreft in het werk van met name Judith Herzberg.

[36] Hierover hebben met name Theu Boermans en Leonard Frank het één en ander gezegd. Op het fenomeen van de regisseur als autonoom theatermaker komen we in een later hoofdstuk terug.

houden.

Het eerste uitgangspunt blijkt vooral, net als dat het geval was met nieuw buitenlands materiaal, de actualiteit te zijn. Gerardjan Rijnders zegt hier bijvoorbeeld over:

"In de jaren '50 en '60 speelde het Nederlandse toneel voornamelijk buitenlandse stukken, die met Nederland niet zoveel te maken hadden, waardoor een groot Nederlands publiek dus ook niet zoveel met het toneel te maken had. Het ging niet over hun. Het ging over Engelse, Franse aristocraten, bij wijze van spreken."[37]

Vanuit deze overweging vindt Rijnders een Nederlandstalige toneelschrijfkunst van belang:

"...Omdat de mensen op het toneel, en dus ook de schrijvers, ingaan op wat die mensen bezighoudt."[38]

Een dergelijke overweging treffen we bij eigenlijk alle geïnterviewde makers aan. Vanuit dit belang van actualiteit en nabijheid van het Nederlandse drama houdt men zich dan ook op verschillende manieren bezig met het aanmaken van nieuw materiaal. Dit gebeurt vanuit verschillende motivaties en met verschillende doelstellingen. Hieronder zullen die kort worden behandeld.

4.3.2: Stimulering

Vrij algemeen is de notie dat de Nederlandse toneelschrijfkunst moet worden gestimuleerd, waarbij men er dus vanuit gaat dat dat tot op de dag van vandaag nog steeds nodig is. Schrijvers blijken moeilijk te vinden te zijn. Tevens melden theatermakers uit de verschillende categoriën over het algemeen, dat het materiaal waarmee zij regelmatig worden geconfronteerd niet de kwaliteit heeft die een voorstelling zonder meer legitimeert[39].

Het stimuleren van nieuw materiaal geldt als expliciete doelstelling voor twee producerende instanties in ons onderzoek, te weten: Centrum en de

---

[37] Bijlage 1, pagina 13.

[38] Bijlage 1, pagina 14.

[39] Zie hiervoor ook paragraaf 4.2 van dit deel, waarin deze overweging wordt beschreven als leidend tot het spelen van eigentijds buitenlands materiaal, in plaats van Nederlandstalig materiaal.

Theaterunie[40]. De reden waarom bijvoorbeeld Centrum zich is gaan richten op het stimuleren van Nederlandstalig toneelwerk wordt door Helen de Zwart, de dramaturge van het gezelschap in de laatste jaren van het bestaan ervan, als volgt omschreven:
"Het kwam voort uit een aandrang om wereldpremières te spelen en om nieuw repertoire te stimuleren, omdat er een gemis werd geconstateerd.[...]Men contateerde, dat er nauwelijks schrijvers waren, en daarom zijn ze ermee begonnen."[41]

Eenzelfde overweging geldt voor de Theaterunie, die echter niet als gezelschap functioneert, maar de programmering verzorgt van enkele theaters in de Nes te Amsterdam[42]. In hun budget is een klein bedrag gereserveerd voor het adhoc produceren van kleinere initiatieven. Wat dat betreft komt de werkwijze van de Theaterunie meer overeen met die van Theater Bellevue, het oude 'huis' van Centrum, waar nog steeds in de programmering een accent wordt gelegd op nieuw Nederlandstalig schrijftalent[43].

Over de werkwijze van Centrum meldt Helen de Zwart, dat het gezelschap op verschillende manieren in aanraking kwam met schrijvers:
"Er waren bestaande contacten en nieuw talent zochten we uit, op basis van wat ze in andere literaire genres geschreven hadden. En natuurlijk kregen we veel materiaal aangeleverd."[44]
Op basis van dat materiaal verstrekte de artistieke leiding van Centrum opdrachten aan schrijvers. Deze werden vervolgens intensief begeleid door de dramaturgen en de regisseur die de produktie regisseerde[45].

Eenzelfde manier van werken heeft ook de Theaterunie, waarbij echter, in tegenstelling tot Centrum, de uitvoerders op basis van vrijwilligheid aan schrijvers worden gekoppeld[46]. Centrum werkte namelijk als een hiërarchisch

---

[40] Bijlage 1, pagina 23 (Centrum) en pagina 49 (Theaterunie).

[41] Bijlage 1, pagina 23.

[42] De theaterunie exploiteert en programmeert Frascati en de Brakke Grond.

[43] Bijlage 1, pagina 25.

[44] Bijlage 1, pagina 23.

[45] Bijlage 1, pagina 24.

[46] Bijlage 1, pagina 50.

gezelschap, waar het met name voor de medewerkende acteurs een verplichting was om in de stukken te spelen, iets wat niet altijd tot een prettige werksfeer leidde[47].

Uniek was Centrum in het gegeven dat het beschikte over een 'huisschrijver', iemand die per jaar minstens één grote-zaal produktie moest schrijven en daarin ook uitvoerig begeleid werd[48]. Ton Vorstenbosch is mede onder invloed hiervan tot één van de meer produktieve schrijvers van Nederland uitgegroeid[49].

Een hele andere opvatting over het stimuleren van de Nederlandse toneelschrijfkunst houdt Jan Ritsema erop na:
"Als je toneel schrijft, moet je er echt benieuwd naar zijn wat iemand anders ermee gaat doen. Er wordt veel toneel geschreven, dat is waar, en er wordt niet zo heel veel goed toneel geschreven.[...] Als er door een aantal gekken heel merkwaardig Nederlands toneel wordt geschreven, dan ben ik de eerste om dat serieus te nemen. Maar ik stimuleer altijd door het gewoon uit te gaan geven. Ik ga niet met die kinderen praten en zeggen hoe ze het goed moeten doen. Ik ga ze serieus nemen. Dat is de strategie."[50]

Eenzelfde soort opmerking noteerden wij ook van Leonard Frank: "Nederlandse teksten hebben dus een streepje voor, maar op het moment dat ze in behandeling komen hebben ze dat niet meer en moet je ze gewoon volwassen aanpakken. En dan moet zo'n schrijver daar tegen kunnen."[51]

David Schild van de Theaterunie verwondert zich na enige tijd wel over het intensieve begeleidingsproces bij Nederlandse schrijvers:
"Werken aan een Nederlands stuk is altijd veel uitvoeriger dan aan een buitenlands stuk, heb ik gemerkt de laatste jaren.[...]Het is een soort eigenwijzigheid dat ze met een Nederlands stuk veel meer willen doen. Om er meer aan te veranderen. Of een soort heiligheid ten opzichte van buitenlandse stukken om daar niet te veel aan te komen. Dat bestaat, dat is geschreven door die en die man of vrouw. Daar mag je niet aankomen. Dat is iets, dat speel je

---

[47] Bijlage 1, pagina 23 en 24.

[48] Bijlage 1, pagina 26.

[49] Zie hiervoor Deel 2, paragraaf ...: 'de meest gespeelde schrijvers in Nederland'.

[50] Bijlage 1, pagina 31.

[51] Bijlage 1, pagina 3.

gewoon. [...]...Ik denk dat er wel iets van bevoogding in zit. Of van: Wie ben jij eigenlijk? Je bent toch niet van het niveau van een Shakespeare, of van een Pinter, of een wie dan ook."[52]

Er wordt dus verschillend gedacht over hoe er precies gestimuleerd moet worden. De begeleiding bij het schrijfproces is soms een puur artistieke keuze, soms een tegen het betuttelende aanliggende bemoeienis met het werk van de schrijver.

4.3.3: Begeleidende regisseurs

Een aantal regisseurs die wij hebben gesproken hebben in hun loopbaan één of meer keren stukken gespeeld van nauw bij de groep betrokken schrijvers, waarbij zij zelf ook nauw betrokken waren bij het schrijfproces. Dit bracht in bijna alle gevallen consequenties met zich mee voor de manier van werken.

Marcella Meuleman vertelt er het volgende over:
"Ik denk dat ik meer respect heb. Als de schrijver dicht in de buurt is, dan ben je je meer bewust dat zo'n auteur middels zo'n stuk ook iets wil meegeven. Het is niet alleen maar voor je eigen gerief, maar vooral ook voor de auteur, dat die door het zien van zo'n voorstelling geïnspireerd raakt om meer te gaan schrijven."[53]

Leonard Frank zegt over dit 'respect':
"Als je samenwerkt met een levende Nederlandse auteur, voel je je veel meer het 'knechtje' van de auteur.[...] Dan krijg je een eerste versie en dan denk je van, nee, daar moet die scene anders, of het moet ergens anders over gaan, dan vraag je dat en dan reageert de schrijver, positief of negatief. Als ze positief reageert dan krijg je de scenes even later die daar meer over gaan. Maar dan is het dus verschrikkelijk moeilijk om vast te stellen of dat eigenlijk wel beter was. Enfin, je komt in een heel raar, groezelig gebied terecht waarbij de helderheid, die je hebt wanneer je gewoon een stuk van de plank pakt, ontbreekt."[54]

Het blijkt, kortom, moeilijk te zijn om nauw met schrijvers samen te

---

[52] Bijlage 1, pagina 53.

[53] Bijlage 1, pagina 42.

[54] Leonard Frank verteld dit naar aanleiding van zijn ervaringen met Judith Herzberg en Wanda Reisel, bijlage 1, p. 3.

werken. Regisseur en schrijver leveren beide een stukje van hun autonomie in, hetgeen tot conflicten en onduidelijkheden kan leiden. Tegelijkertijd constateren we dat een van de opvallendste voorstellingen van de afgelopen tien seizoenen, 'Leedvermaak', juist een resultaat was van een nauwe samenwerking tussen regisseur (Leonard Frank) en schrijver (Judith Herzberg).

4.3.4: Zelf schrijvende regisseurs

Naast regisseurs die werk van anderen spelen, zijn er in Nederland ook een aantal regisseurs die zelf een deel van de door hun geregisseerde stukken hebben geschreven. Een regisseur, die daarmee zeer sterk in de schijnwerpers staat, is Gerardjan Rijnders. Zijn motivatie om zelf te schrijven ligt vooral in het feit dat hij het gewoon leuk vindt om te schrijven[55]. Tegelijkertijd zoekt hij in de produkten van zijn hand ook naar wegen om die dingen op het publiek over te brengen, die hij bij andere Nederlandse schrijvers niet tegenkomt[56]. Het gaat hem in het theater om voorstellingen, die heel direct ingaan op de politieke actualiteit, waarbij hij dat ook beschouwt als de fundamentele aantrekkingskracht van het theater. Zijn produkties worden echter zeer wisselend ontvangen. Rijnders zegt hierover:
"Kijk, 'De Hoeksteen' was een soort hilarische overval, maar werd dus ook nauwelijks serieus genomen. En 'Titus, geen Shakespeare' was ook een poging om het over iets anders te hebben, maar daar lustten de honden ook geen brood van. Je moet kennelijk toch heel moeizaam manoeuvreren." [57]

Over de categorie van de 'zelf-schrijvende regisseurs' kunnen we niet al te veel generaliserende uitspraken doen, aangezien we slechts met één directe vertegenwoordiger van deze groep hebben gesproken. Het fenomeen 'onvrede met het bestaande Nederlandse materiaal' is naar ons idee voor meer regisseurs aanleiding om zelf de pen ter hand te nemen.

---

[55] Bijlage 1, pagina 14.

[56] Bijlage 1, pagina 14.

[57] Bijlage 1, pagina 14.

4.3.5: De collectieven

Drie van de door ons geïnterviewde makers hebben zich in het verleden beziggehouden met het collectief schrijven van voorstellingen. De redenen waarom tot deze werkwijze werd besloten verschilt per maker.

Jan Ritsema bijvoorbeeld koos voor een aantal produkties voor het collectief werken, omdat de acteurs waarmee hij werkte dit beter aankonden: *"Kijk, ik ben natuurlijk niet gek, ik ga niet aan de gang met iets waarvan ik denk, dat kunnen ze toch niet. Het is heel moeilijk in Nederland, toneelspelen en praten. Als je met mensen werkt die net van de toneelschool komen, dan is het natuurlijk veel makkelijker om met ze te gaan improviseren, waardoor die teksten als het ware meer vanzelf uit hun monden rollen, dan wanneer je voorgeschreven rollen moet doen."*[58]

Ook een bepaalde onvrede met de toneelliteratuur ligt bij hem ten grondslag aan de keuze:
"Toneel lijdt ook zoveel aan die schijnbaar onontkoombare psychologie, die je wordt voorgeschoteld door al die regisseurs. Ik kan dat niet zo, die ellende waar iemand dan in zit de hele tijd maar bevestigen."[59]

Marcella Meuleman had in het begin van de jaren '80 een eigen groep, waarmee ze collectieve voorstellingen maakte, Theater '80. Deze groep richtte zich vooral op vrouwenproblematiek en de voorstellingen werden gemaakt rondom thema's als verkrachting en erotiek. Over de wijze waarop ze op het idee was gekomen om collectief te werken vertelt ze:
"Het was heel erg mode natuurlijk. En ik kwam net uit Amerika waar ik een regie-opleiding had gedaan en de ontdekking dat je met een groep mensen en een thema zomaar een voorstelling kon maken, dat gaf een enorm gevoel van vrijheid. En heel spannend. Binnen drie maanden uit en thuis. Een soort ontdekkingsreis."[60]
Waarom de groep uiteindelijk is opgegaan in het 'echte stukken' spelende 'Persona' kwam volgens Meuleman voort uit een bepaalde verzadiging:
"Na vier jaar ben je daar wel op uitgekeken. Dan heb je alles wel zo'n beetje

---

[58] Bijlage 1, pagina 28.

[59] Bijlage 1, pagina 29.

[60] Bijlage 1, pagina 41.

gezegd."[61]

Een andere vorm van collectief schrijven vond plaats bij het 'Werktheater'. Deze groep, die door alle door ons geïnterviewde makers wordt geroemd om zijn unieke voorstellingen, werkte met allerlei verschillende thema's, die op een heel eigen wijze werden uitgewerkt.

Shireen Strooker, die jarenlang aan de groep was verbonden meldt hierover:

"[we werkten ook] gegeven-gericht. Joop Admiraal, die na de dood van zijn vader meldt dat we daar iets mee moeten doen, die groep mobiliseert, wat dan uiteindelijk tot twee nieuwe stukken leidt, dat is nog zelden zo vertoond. Zo gaat dat veel vaker. Op basis van gesprekken met mensen ga je denken en dan komt er, soms jaren later, opeens een voorstelling uit. Het komt ook voor dat we stukken maken in opdracht. Van de Hartstichting bijvoorbeeld. Artistiek zijn die dingen heel hoogstaand, dat wil ik zeker zeggen."[62]

De reden, waarom tot het collectieve schrijven werd besloten in plaats van het werken met auteurs werd door Strooker als volgt gegeven:

"Er waren wel auteurs, maar die waren veel te eigenwijs. Het schrijversschap van het Werktheater bestaat eruit dat je met een aantal figuren een stuk maakt. Je volgt daarbij ook eigenlijk totaal geen methode. Op die manier kan het eigenlijk niet fout gaan. Daar kan niets tegen op. Schrijvers kunnen dat niet bedenken. Zoiets ontstaat in een enorm intensief proces, heel erg op theater gericht".[63]

Schrijvers waren bovendien in de tijd dat het Werktheater zijn gloriejaren beleefde niet in staat om die stukken te schrijven, waarvan het Werktheater de thematiek en de vorm interessant genoeg vond om in de theater te brengen. Bovendien was, aldus Jan van Galen, het streven naar uniciteit ook een belangrijke reden:

"Je wilt toch ook dingen doen die nog nooit gedaan zijn".[64]

De collectieve werkwijze wordt, kortom, om verschillende reden verkozen boven het werken vanuit bestaande dramateksten. Veelal is een onvrede met

---

[61] Bijlage I, pagina 41.

[62] Bijlage I, pagina 57.

[63] Bijlage I, pagina 57.

[64] Bijlage I, pagina 57.

deze teksten wel een factor. In hun streven naar wegen om hun eigen thematieken en ideeën in het theater te verwezenlijken besluit men meestal om zelf in een groepsproces tot een voorstelling te komen. Dit geldt zowel voor 'vormingsgerichte' groepen als Theater '80, als voor meer op artistieke inhoud gerichte groepen als het Werktheater en de Mug met de Gouden Tand.

Het feit, dat de collectieve werkwijze voor het schrijven van produkties steeds minder wordt toegepast ligt in een aantal oorzaken, waarvan 'uitputting en verzadiging' enkele belangrijke zijn. Daarnaast zou de neiging, die Shireen Strooker vertoonde, om veel van de Werktheaterprodukten volledig op haar credits te zetten[65], symptomatisch kunnen zijn voor het feit dat veel groepen, die nu nog steeds enigszins collectief werken, de uiteindelijke resultaten onder de naam van één schrijver in de programmaboekjes zetten. Concrete bewijzen voor deze veronderstelling hebben we echter niet gevonden.

4.4: Conclusies met betrekking tot nieuw materiaal

Nederlandse theatermakers spelen graag nieuw materiaal, vooral omdat ze daarmee in kunnen spelen op de actualiteit. Het streven naar uniciteit en naar 'nieuw' zijn speelt eveneens een niet onbelangrijke rol in het leggen van de nadruk op dit materiaal.

Nederlands materiaal van recente datum blijkt voor veel makers nog niet de toets der kritiek te kunnen doorstaan.

Van daaruit besluiten ze, om óf helemaal geen Nederlands materiaal te spelen en zich te richten op buitenlands materiaal, óf nieuwe schrijvers te zoeken en die te begeleiden, óf zelf, al dan niet in collectief, te gaan schrijven.

---

[65] Bijlage I, pagina 58 en 59: "Door Dunbar ben ik vergeleken met Shakespeare"

Hoofdstuk 5: Reprises

5.1: Algemeen

Zoals uit de kwantitatieve analyse in Deel 2 van deze scriptie al bleek, bestaat iets minder dan dertig procent van het totale Nederlandse aanbod uit reprises, voor het overgrote deel van buitenlandse stukken. Schrijvers als Shakespeare, Molière, Pinter, Ibsen, Strindberg, Beckett, Brecht, Williams en Tsjechov blijken favoriet. Van de Nederlandstalige schrijvers vinden we vooral reprises van Heijermans[66].

In dit hoofdstuk zullen we bespreken welke overwegingen bij de theatermakers ertoe leiden om stukken in reprise te brengen. We zullen ons daarbij zoveel mogelijk richten op de redenen waarom wél gekozen wordt voor een reprise, en minder op de redenen waarom juist niét wordt gekozen voor de reprise. Dit doen we, omdat in de volgende hoofdstukken over oordeel en mening deze redenen uitvoerig aan de orde zullen komen.

5.2: Buitenlandse reprises

Het grootste deel van de door ons geïnterviewde makers heeft in zijn of haar loopbaan wel eens gewerkt aan één of meer reprises van stukken van buitenlandse schrijvers. De redenen waarom blijken nogal uiteen te lopen. Gerardjan Rijnders bijvoorbeeld speelt reprises van klassieke stukken, vooral omdat daarmee 'in de slag' kan worden gegaan[67].

Eenzelfde reden gaf ook Eddy Habbema:

"Dat is natuurlijk ook zo. Hoe verder weg, hoe makkelijker je ermee in de slag gaat. Je kan er makkelijker afstand van nemen. De voorstellingen van die stukken zijn minder absoluut."[68]

---

[66] Zie voor de volledige lijst van favoriete reprise-auteurs het overzicht dat wordt gegeven in Deel 2, paragraaf 5.5.2.2.

[67] Bijlage I, pagina 13.

[68] Bijlage I, pagina 64

Een heel praktische motivatie voor het spelen van reprises gaf David Schild:

"Stukken waar nog auteursrechten op zitten, daar ben je met handen en voeten aan gebonden. Een Shakespeare of een Tsjechov, daar kan je alles mee doen."[69]

Dit idee van in de slag gaan met de klassieken blijkt bij velen aanwezig[70]. Daarnaast is er ook nog het aspect van de universaliteit, dat die stukken voor veel regisseurs aantrekkelijk maakt. Apostolos Panagopoulos noemde het bijvoorbeeld als belangrijke motivatie waarom hij een Elisabethaanse schrijver als Marlowe in reprise bracht, om iets over deze tijd te zeggen:

"Maar dat was heel on-Engels. Ik deed dat, omdat de thematiek veel universeler was. Het stuk 'De Jood van Malta' speelt niet in Engeland, maar in een smeltkroes van culturen, waarin ik mij zelf ook heel sterk voelde staan. Het was veel minder cultureel bepaald, minder lokaal."[71]

Er is nog een reden die we tegenkwamen en die door Helen de Zwart als volgt werd weergegeven:

"In mijn idee worden er behalve van klassiekers als Shakespeare überhaupt weinig reprises gedaan in Nederland. De meer recente reprises zijn te verklaren uit trends.[...] maar volgens mij speelt men het liefst nieuw repertoire. De reprises zijn dan ook meestal van de echt gevestigde stukken van naam. Een Medea bijvoorbeeld."[72]

Sleutelwoorden voor het kiezen voor een buitenlandse reprise zijn dus: afstand, vrijheid, universaliteit, 'grote klassieke namen' en trends.

5.3: Nederlandse reprises

5.3.1: Algemeen

Een heel ander beeld krijgen we, wanneer we bekijken welke overwegingen er bij de makers toe hebben geleid om Nederlandse stukken in reprise te brengen.

---

[69] Bijlage 1, pagina 54.

[70] In het hoofdstuk over de meningen over de Nederlandse opvoeringspraktijk en -traditie komen we op deze notie uitvoerig terug.

[71] Bijlage 1, pagina 36.

[72] Bijlage 1, pagina 23.

De makers die dit hebben gedaan zijn ten eerste veel geringer in aantal, zodat in ieder geval het idee zich opdringt, dat de oudere Nederlandse stukken niet bij veel theatermakers populair zijn. Degenen van de door ons geïnterviewde makers, die zich één of meer keren met een Nederlandse reprise hebben beziggehouden zijn: Leonard Frank, Guus Rekers, Eddy Habbema en Willem Becker.

De redenen, waarom zij zich met deze categorie reprises hebben bezig gehouden, verschillen sterk per persoon en hun ervaringen zeggen redelijk veel over de specifieke problemen, die met het spelen van Nederlandse reprises gepaard kunnen gaan. Uit dit oogpunt zullen wij de motivaties en ervaringen in de nu volgende paragrafen apart behandelen.

5.3.2: Baal en Heijermans

Leonard Frank heeft zelf in zijn carrière drie stukken van Heijermans geregisseerd. Het ging hier om drie korte éénakters, die in één programma werden gebracht. Wij vroegen hem, hoe hij ertoe was gekomen:

"Dat was een noodgreep. We waren de 'Rit over het Bodenmeer' aan het repeteren en dat ging slecht, omdat Kitty Courbois en Carol van Herwijnen er helemaal niets van begrepen, noch van de tekst, noch van mijn interpretatie. In zo'n groepje is dat heel belangrijk, dus toen zeiden we van, nou, dan doen we het maar niet, na de vakantie gaan we daar wel overnieuw aan beginnen. Dan moeten jullie maar wegwezen, en doen we nu ondertussen even heel snel -we hadden nog maar een maand of zo, en er moest wel een produktie komen- die éénakters, die ik toen nog goed kende, want ik had ze in het jaar daarvoor nog gedaan op de toneelschool. Dat hebben we toen gedaan, en dat was heel leuk."[73]

Leonard Frank koos, zo blijkt uit bovenstaand citaat, uit nood voor een stuk, dat redelijk gemakkelijk, en in korte tijd goed te zetten was. Over Heijermans blijkt zijn mening, kortom, niet slecht. Het is echter voor hem geen reden om vaker stukken van deze schrijver te regisseren. Wel heeft Mark Timmer ooit bij 'Baal' een voorstelling gemaakt van de éénakter 'Kwelling', die op een zeer eigenzinnige wijze was vormgegeven en geregisseerd. Leonard Frank hierover:

---

[73] Bijlage 1, pagina 2.

"Heijermans, vind ik, is onderhevig aan mode. Ik heb daar altijd wel een grote pet van opgehad, alleen, je moet daar speciale omstandigheden voor creëren. Wat er nu gebeurt in de Stadsschouwburg[74]*, ik heb dat niet gezien, maar ik heb begrepen dat ze dat heel natuurgetrouw doen. Dat is typisch mode. Wij hebben 'Kwelling' gedaan, met Mark Timmer, dat was een schitterende nieuwe voorstelling van een eeuwenoude tekst en veel interessanter dan zo'n keurige replica."*[75]

Frank stelt, dat een voorstelling van Heijermans een speciale aanpak nodig heeft, wil deze aanspreken, en wil de universaliteit (de 'eeuwenoude tekst') uit het stuk naar voren komen.

5.3.3: "5xH.Heijermans"

Eddy Habbema, die dit jaar voor het eerst kennismaakte met het regisseren van een Heijermans in de Stadsschouwburg, heeft ook bepaalde opvattingen over de speciale aanpak van dit soort stukken. Voor zijn eerste produktie koos hij in eerste instantie voor een vergaande 'hertaling' van de oorspronkelijke tekst, om het stuk toegankelijker te maken. Deze bleek echter niet te werken:
"En dat was weerzinwekkend! Die hertaling werkte van geen kanten! Dat werd zo plat als een dubbeltje. Je moet niet in de valkuil trappen om dat te veel naar nu te willen halen. Dat is dus een heel snel ontdekkingsproces geweest. In een paar lezingen. Toen heb ik rigoreus voor de andere weg gekozen, dus in epoque, qua taal, qua vormgeving, en zie dan maar wáár je kan aantonen dat Heijermans die grote klassieke proporties heeft."[76]

In de serie "5xH.Heijermans", die bestond uit 5 korte éénakters van Heijermans, was bewust gekozen door Eddy Habbema om 'Kwelling' niet op het programma te zetten. Habbema hierover: *"Dat was door Baal al op zo'n fantastische manier gedaan, dat was door een tijdelijk taboe omgeven. Maar dat is dus de éénakter die het verst gaat, daarom konden ze hem ook zo vergaand moderniseren. Dat lukt je met geen enkele andere éénakter."*[77]

---

[74] De serie 5xH.Heijermans, van de NOS i.s.m. De Stadschouwburg.

[75] Bijlage 1, pagina 4.

[76] Bijlage 1, pagina 61.

[77] Bijlag 1, pagina 62-63.

Habbema protesteert overigens heftig tegen de veronderstelling, zoals die ook in de woorden van Leonard Frank doorklinkt, dat het 'en époque' spelen van Heijermans 'museumtoneel' zou zijn:
"Dat is dus gelul. Museumtoneel bestaat niet. Er bestaat wel 'luiwammestoneel'. Dat zijn mensen die geen talent, of zin, of tijd hebben, en die dan gaan maken wat ze denken dat er staat. Dat is het enige wat wij nu kennen als reconstructief toneel. 'Cats' in Nederland is reconstructief toneel, dat is museumtoneel in optima forma. Maar wat wij met zo'n Heijermans proberen te doen, is de emotionele essentie naar voren te halen, in de grootheid van Heijermans, zonder de eigen kleinheid ervoor in de plaats te stellen. Dat is een onwaarschijnlijk moeilijk procedé geweest."[78]

Het was overigens voor de eerste keer in zijn carrière, dat Habbema een stuk van Heijermans regisseerde. Daarvóór had hij zich vooral beziggehouden met nieuwe buitenlandse stukken, vanuit zijn begintijd bij Centrum[79]. Waarom hij nu wel en vroeger niet deze schrijver heeft gespeeld, verklaart hij vanuit een vooroordeel dat hij tegenover de oudere Nederlandse schrijvers in het algemeen had[80]. Hij zegt over de omslag die hij ten opzichte van Heijermans heeft gemaakt:
"Dieper graven, dieper wroeten. En dat is tegelijkertijd de verklaring voor het misverstand rondom Heijermans en misschien nog wel meer Nederlandse schrijvers: je leest dingen vaak in eerste lijn, in de eerste laag, en dan dringt zich natuurlijk de realistische of naturalistische toonzetting bij Heijermans op, en daar knap je natuurlijk heel snel op af. Je ziet dan al het macramé voor je en dan weet je niet meer hoe je verder moet, als theatermaker."[81]

Habbema beschouwt Heijermans als een schrijver met klassieke proporties, die hij onderscheidt in het feit dat Heijermans in zijn toneelwerk weet te ontsnappen aan het puur anekdotische, dat oude stukken te snel doet verouderen[82]. Dit 'onttrekken aan de anekdote' vereist echter wel een bepaalde benadering en een zeker respect voor de stukken. Juist dat respect voor oude stukken is een zaak, die volgens Habbema gevoelig ligt:

---

[78] Bijlage 1, pagina 62.

[79] Bijlage 1, pagina 60.

[80] Op dit vooroordeel van hem en van eventuele andere theatermakers komen we in het daaraan gewijde hoofdstuk uitvoerig terug.

[81] Bijlage 1, pagina 63.

[82] Bijlage 1, pagina, 60 en 61.

"Dat is zeker zo. Je merkt dat aan de klassieke stukken die worden gedaan. Eva Bonheur, of die Vondels van Hans Croiset. Als je Faëton ziet, dat is toch helemaal niets. Nou doen ze het briljant daar, hij doet dat heel goed, dus hij houdt een gigantisch mooi pleidooi voor het stuk, maar hij steekt wel zijn nek uit. Hij verklaart een stuk tot speelbaar, wat het eigenlijk niet is. Dat is heel dapper van hem."[83]

Het in reprise brengen van een stuk betekent dus in sterke mate een uitspraak over de tekst. Een theatermaker stelt zich achter een tekst, die door anderen is afgewezen. Een risicovolle keuze, kortom, en een heel andere keuze dan die voor een nieuw oorspronkelijk Nederlands stuk, waarbij de factor stimulering meetelt, en anderen nog geen oordeel over het stuk hebben uitgesproken.

Tegenover het risico, dat met oudere stukken wordt gelopen, staat echter het feit, zoals Habbema in zijn tijd bij de Haagse Comedie[84] bemerkte, dat het publiek 'smult' van Nederlandse stukken, of ze nu goed of slecht gebracht worden[85]. Op de een of andere wijze blijkt er bij het publiek een behoefte te bestaan aan Nederlands toneelwerk[86].

5.3.4: Vondel en het Publiekstheater

Bij meerdere van de door ons geïnterviewde makers werd het Publiekstheater en met name Hans Croiset genoemd als de vertegenwoordigers van een specifieke Vondel-traditie.

Guus Rekers, die in de periode Croiset dramaturg was van het gezelschap, plaatst een aantal kanttekeningen bij dit eerbetoon aan het Publiekstheater, mede onder invloed van het feit dat wij slechts 2 Vondels aantroffen in de speellijst van het Publiekstheater in de afgelopen tien jaar:
"Dat is eigenlijk een heel 'mies' verhaal. Door een calamiteit, zo kwam Lucifer op het repertoire. Doordat Croiset van vakantie terugkwam met het plan om een Schnitzler te gaan doen, een onbekende Schnitzler, en daar was hij tijdens zijn

---

[83] Bijlage 1, pagina 67.

[84] O.a Langendijks 'Wederrijds Huwelijksbedrog' en Foquenbroch's 'De Min in 't Lazarushuis'.

[85] Bijlage 1, pagina 66.

[86] Bijlage 1, pagina 61.

vakantie niet uitgekomen. Dus:"Wat moeten we nu?" [...] Toen kwamen de goden mij te hulp met een idee over Lucifer. Ja, hoe het kon, kon het, maar zo gebeurde het. De bezetting die was gereserveerd voor die Schnitzler kon zo worden overgezet in die Lucifer.[...] Nou, en dat hebben we gedaan en dat is gelukt en daar heeft hij veel eer mee ingelegd. Toen rook hij dat poepie van: 'Jezus, daar zit handel in!' en Vroem!!."[87]

Hoewel het hier gaat om een zeer persoonlijk gekleurd verhaal van slechts één van de betrokkenen, is het toch opvallend, dat ook weer, net als bij Leonard Frank[88], een toevallige omstandigheid leidt tot een Nederlandse reprise. Alleen, waar het bij Leonard Frank niet direct heeft geleid tot een vervolg in zijn repertoirekeus, leidde het voor Hans Croiset tot een principiële keuze om iedere drie jaar één stuk van Vondel op het repertoire te zetten, hetgeen hij ook na het verdwijnen van het Publiekstheater heeft volgehouden[89]. Rekers verklaart dit vooral als een *"opportunistische"* keuze *"naar aanleiding van het brandende succes van Lucifer"*[90].

Enige 'jalousie de métier' achten wij niet vreemd aan deze uitingen. Feit blijft wel, dat de Vondels kennelijk enorm aansloegen bij het publiek. Rekers verklaart dit succes uit 'hidden persuaders', die in de taal en de stijl van Vondel verborgen liggen:

"Op het moment dat je binnen een groeiend begrip voor de context waarbinnen zo'n stuk is ontstaan parallellen vindt naar vertoningsmogelijkheden in je eigen tijd, dan blijkt Nederlands materiaal ontzaglijk te werken. Dat hebben mensen graag, dat mobiliseert allerlei verborgen emoties, 'hidden persuaders' zo je wilt, waarvan mensen zich nauwelijks bewust zijn. Maar die worden gekatalyseerd op een moment dat je ze ermee confronteert. Die taal, die ongelooflijke noblesse van het Nederlands, zoals Vondel die evident aantoont. En op het moment dat je die in een aangepaste vorm aantoont, daar een thematisch redelijke parallel aan ontwikkelt, dan zitten 50 voorstellingen bomvol. Dan voelen mensen zich enorm

---

[87] Bijlage 1, pagina 16. Rekers stelt, dat vooral opportunistische overwegingen bij Croiset meespelen: "Onlangs belde hij me weer eens op: 'zeg, wordt het niet eens tijd dat wij die Vondel-prijs eens krijgen.' Nou ja, die is honderdduizend gulden dus daar zeg ik geen nee tegen, begrijp je. Dus het is echt niet zijn ambitie."

[88] zie paragraaf 5.3.2. van dit deel.

[89] Bijlage 1, pagina 17.

[90] Bijlage 1, pagina 17.

aangesproken."[91]

De 'aangepaste vorm', waar Rekers van spreekt, ligt in een bepaalde manier van 'hertalen':

"Ik heb daar veel aan gedaan. Dat is moeilijk. Hertalen zodat je het niet merkt. Wat Komrij doet met ver- en hertalen is vooral een streven naar een persoonlijk succes met zijn eigen interpretatie van die stukken"[92].

Even later verduidelijkt Rekers dan ook de 'hidden persuaders' als volgt:

"Vondel heeft dan ook de Nederlandse taal geëmancipeerd. Niet theoretisch, maar praktisch. Opeens bleek dat je in die taal alles kon zeggen. De bijbel, de klassieken, ga zo maar door. Ik denk dat, maar dat klinkt wat mystiek, de emancipatie van de Nederlandse taal door Vondel aan zijn werk een soort verborgen gevoel heeft meegegeven van: uit alle verdeeldheid en onderdrukking ontstaat opeens een gemeenschappelijke taal. Dat verborgen gevoel herkennen de mensen op de een of andere wijze, en daardoor zitten de zalen vol. Het lijkt wel, of een volk een klank heeft. Dat is een oud mythisch gegeven. Volkeren verzamelen zich rond een klank."[93]

Ondanks dit mythische gegeven blijkt toch nog steeds dat het aantal opvoeringen van oud-Nederlandse stukken zeer klein is, en dat de Ghijsbrecht alleen het meest gespeelde stuk in Nederland is, vanwege een nieuwjaarstraditie, die door enkele mensen in stand wordt gehouden[94].

Guus Rekers constateert uit zijn eigen ervaringen met Nederlandse reprises een duidelijk vooroordeel tegen Nederlandstalige stukken. Rekers verzucht naar aanleiding hiervan:

"Wat moet je allemaal ondernemen, voordat dat in een cultuur vanzelf spreekt? Daar zijn vormen van moed, beleid en trouw voor nodig die je alleen voor elkaar krijgt als er door een kleine produktiekern onnoemelijk in geloofd wordt..."[95]

---

[91] Bijlage 1, pagina 16.

[92] Bijlage 1, pagina 20.

[93] Bijlage 1, pagina 20.

[94] Zie hiervoor Deel 2, paragraaf 5.5.2.2.:de meest gespeelde stukken in Nederland.

[95] Bijlage 1, pagina 19.

5.3.5: Het Nederlandstalig Repertoire Gezelschap

Kort gezegd, kan het Nederlandstalig Repertoire Gezelschap worden aangewezen als een kleine produktiekern, die onnoemelijk in het oudere Nederlandse stuk heeft geloofd. Onder regie van Roel Twijnstra heeft het gezelschap in de korte periode van haar bestaan 8 reprises[96] verzorgd van 'vergeten' Nederlandse stukken van vóór 1960.

Over dit gezelschap hebben we gesproken met Willem Becker, die samen met Roel Twijnstra het initiatief heeft genomen tot de oprichting ervan. Dit initiatief kwam voort uit onvrede met het feit, dat in Duitsland en Engeland, in tegenstelling tot Nederland, een enorme traditie aanwezig was in het spelen van eigentalige, oude en nieuwe stukken.

In de korte tijd van het bestaan van het gezelschap zijn de medewerkers ervan op vele manieren in aanraking gekomen met negatieve oordelen van overige theatermakers:

"Men vond ook de idee om een gezelschap te formeren rondom oorspronkelijk Nederlandstalig toneelwerk, dat vond men eigenlijk héél idioot om dat te doen.[...] Subsidiënten, mensen bij WVC, collega-regisseurs, collega-theatergroepen, want die gingen er van uit, en niemand weet waarom, dat het oorspronkelijk Nederlandstalig toneelwerk, en vooral het wat oudere werk absoluut onspeelbaar was."[97]

Hiervoor wijst Willem Becker als oorzaak aan het gebrek aan kennis en traditie, dat in stand wordt gehouden door de opleidingen en de te veel op vernieuwing gerichte theatermakers en -subsidiënten[98].

Hij constateert wel dat het Nederlandstalige toneelstuk van vóór 1960 niet altijd even goed van kwaliteit was, maar beschouwde dat niet als een onoverkomelijk bezwaar:

"Ik heb daar als acteur in gezeten, en als je daar in zit, dan ga je van zo'n stuk houden, zoals van Rhijnvis Feith, of van Hoornik, maar ook van Coen. Ze hadden dan wel dramaturgische tekortkomingen, maar dat heb je werkelijk in ieder stuk."[99]

---

[96] Zie hiervoor Deel 2, paragraaf 5.6.2.

[97] Bijlage 1, pagina 6.

[98] Bijlage 1, pagina 6 en 7.

[99] Bijlage 1, pagina 10.

Uiteindelijk heeft het gezelschap niet lang bestaan. Wat in ieder geval duidelijk werd, was dat interne conflicten hier mede debet aan zijn geweest. Willem Becker toonde een duidelijke afschuw van met name de speelstijl, die regisseur Roel Twijnstra van zijn acteurs vroeg, en beschouwde dat ook als een belangrijke reden waarom het publiek het gezelschap uiteindelijk in de steek liet[100]. Daarnaast was geldgebrek een belangrijke reden. Er was geen geld om professionele acteurs in dienst te houden, geen geld om gerenommeerde namen als Komrij op de bewerking en hertaling van stukken te zetten en geen geld om met de vormgeving bijzondere dingen te doen. Het gezelschap wilde de stukken graag actualiseren en bewerken, om ze op die manier toegankelijk te maken voor een breder publiek.

Respect was er, volgens Willem Becker, alleen voor het doorzettingsvermogen van de groep:
"Gatverdamme, dat is toch een soort mentaliteit waarvan je denkt, van dat is toch te banaal voor woorden!! En Tom Blokdijk ging zich ermee bemoeien en... figuren die zich allemaal opeens om ons heen formeerden. Jo Sternheim vond het interessant en weet ik wat allemaal.[...] In eerste instantie omdat we er zo lang mee doorgingen. Die jongens moeten echt iets vanuit een overtuiging aan het doen zijn. En toen kregen we ontzettend veel bijval. Dat is nu ook inmiddels weer afgelopen. En die voortzetting van die invloed, nu? Daar kan ik echt geen zinnig woord over zeggen."[101]

Verbittering is het gevoel dat Willem Becker rest. Om uiteenlopende redenen is het Nederlandstalig Repertoiregezelschap uiteindelijk opgeheven. Wij menen te kunnen constateren dat dit niet aan het repertoire an sich gelegen heeft, maar dat een groot aantal andere factoren heeft meegespeeld. Daarvan zal de specifieke speelstijl, of meer algemeen de ensceneringswijze natuurlijk een bijdrage aan hebben geleverd, maar andere factoren, als de te specifieke doelstelling –alleen Nederlands repertoire van vóór 1960–, het niet-professionele karakter van de groep, mede onder invloed van geldgebrek, en een bepaalde bevooroordeeldheid van de subsidiënten en collega's zijn natuurlijk ook belangrijk geweest.

In het vervolg van dit onderzoeksverslag zullen we deze factoren, die

---

[100] Bijlage 1, pagina 8, 9 en 10.

[101] Bijlage 1, pagina 10.

sterk overeenkomen met onze vermoedens zoals die geformuleerd zijn in de basis-hypothese, zeker nader aan de orde laten komen.

5.4: Conclusies met betrekking tot de reprises

Het spelen van reprises vindt over het algemeen zijn motivatie in het 'in de slag gaan' met bepaalde oudere stukken. Tevens doet een maker die een stuk in reprise brengt een uitspraak over de tekst, meestal in positieve zin.

De reprise-stukken vertegenwoordigen een bepaalde traditie en universaliteit en staan tevens op een dusdanige afstand van de makers dat het 'conflict' redelijk makkelijk kan worden aangegaan.

Daarnaast zijn de stukken vrij van auteursrechten, zodat de makers zich minder 'op de vingers gekeken' voelen dan wanneer zij met hedendaagse schrijvers werken.

De reprise van een Nederlands stuk is een zeldzaamheid. Degenen die zich ermee bezig hebben gehouden constateren in hun omgeving een zekere bevooroordeeldheid ten opzichte van het oudere Nederlandse materiaal. Men stelt, dat het spelen van dit materiaal een heel speciale aanpak vereist, wil men de universele waarde van het stuk, die een reprise ervan kan legitimeren, naar voren laten komen.

Over de waarde van hertalen wordt verschillend gedacht. Vóór hertalen spreekt de vergrote toegankelijkheid, ertégen spreekt de notie dat juist de taal die oud-Nederlandse stukken zo bijzonder maakt.

Hoofdstuk 6: Meningen en oordelen

6.1: Inleiding

Uit de vorige hoofdstukken is al naar voren gekomen, dat de waardering voor Nederlands drama niet vanzelfsprekend is. Zo kwam in Hoofdstuk 4 aan de orde, dat, wanneer het gaat om het spelen van nieuw repertoire, het spelen van een kant en klaar stuk van een Nederlandse schrijver tot de uitzonderingen behoort. Nederlandse schrijvers worden meestal intensief begeleid[102], of in ieder geval nauw bij het produktieproces betrokken.

Daarnaast is er een aantal makers dat zich überhaupt niet bezig houdt met Nederlandse stukken, vanuit een negatief oordeel over de kwaliteit hiervan[103]. Eenzelfde oordeel speelt ook een rol voor makers die zelf als auteur optreden, of die in een collectief hun stukken hebben gemaakt[104].

Het kwaliteitsaspekt kwam ook naar voren in hoofdstuk 5, waar in werd gegaan op het spelen van reprises. Nederlandse reprises zijn een zeldzaamheid, hetgeen voortkomt uit een bepaald negatief oordeel over de kwaliteit ervan[105]. Dit kwam sterk naar voren uit de ervaringen van enkele makers, die zich wèl met het materiaal hadden beziggehouden[106]. In feite kan ook hier gesteld worden, dat die eigenschappen, die een positieve beoordeling van buitenlands materiaal motiveren, tegelijkertijd de basis vormen van het negatieve oordeel over Nederlands materiaal, vanwege het feit dat velen deze eigenschappen niet aanwezig achten.

Degenen die zich wèl met reprises van Nederlandstalige stukken hebben beziggehouden, omschreven het negatieve oordeel van hun collega's over de Nederlandse stukken vooral als een vooroordeel, en een daaruit voortvloeiend interessegebrek.

---

102 zie paragraaf 4.3.2.

103 zie paragraaf 4.2.

104 zie paragraaf 4.3.4. en 4.3.5.

105 zie paragraaf 5.4.

106 zie paragraaf 6.3.

De opmerkingen van Eddy Habbema, die wat dat betreft ook de hand in eigen boezem stak, zijn daar heel tekenend voor[107].

In de nu volgende paragrafen zal worden in gegaan op de vraag, waar veel van de makers de fouten van het Nederlands drama leggen.

6.2: Het oordeel over hedendaagse Nederlandse dramateksten

6.2.1: De vaardigheid van Nederlandse toneelschrijvers

In paragraaf 4.2 noemden wij John van de Rest als één van de makers met een uitgesproken negatief oordeel over de kwaliteit van de hedendaagse Nederlandse toneelschrijfkunst. Hij stelde dat Nederlandse schrijvers niet in staat waren om 'well-made' stukken te schrijven:

"Wat bij Nederlandse schrijvers vaak ontbreekt, is de structuur. Er wordt niet naar effecten geschreven. Schrijven is een vak. Dat moet je leren."[108]

Structuur in een stuk is dus één van de eerste keuze-criteria voor John van de Rest:

"Dat is in eerste instantie de kwaliteit van het stuk. Is het een stuk dat in structuur sterk is, en wat een goed vehikel is voor he acteurs. Daarmee in verband staat, dat je acteurs moet hebben die een publieks-appeal hebben. Men wil graag John Kraaykamp zien, men wil graag Josine van Dalsum zien, Henny Orry, Willem Nijholt. Nou, die willen absoluut dat een stuk hen de mogelijkheid biedt om dat te doen wat ze beheersen. Ze willen dat een stuk correspondeert met hun talent, zodat ze dat kunnen etaleren. Dat is helaas niet altijd het geval met een Nederlands stuk."[109]

Acteurs willen, volgens John van de Rest, dus een heldere structuur, en een stuk dat hun ster kan doen stralen.

Deze notie treffen we ook aan bij het gesubsidieerde toneel, alleen dan in een ander kader. Leonard Frank verwerpt bijvoorbeeld veel van het recente Nederlands drama juist op grond van de gestructureerdheid:

"Maar voor de rest groeit die oude schrijfcultuur van vóór 1970 tussen je eigen

---

[107] zie paragraaf 5.3.3.

[108] Bijlage I, pagina 46.

[109] Bijlage I, pagina 44.

tenen omhoog. Je hebt er altijd succes mee, en je krijgt de wat meer behoudende types aan je zijde. Het is een soort valkuil waar je instapt, als je niet uitkijkt. Alle Nederlandse toneelspelers, of misschien bijna alle, voelen zich daar goed bij. Bij saai, psychologisch drama. Dat vinden ze heerlijk. De koppeling tussen braaf en saai toneelspelen en toneelschrijven is er altijd geweest."[110]

Eenzelfde probleem met toneelschrijvers heeft bijvoorbeeld ook Jan Ritsema. In de tijd dat hij in de artistieke leiding zat van Toneelgroep Amsterdam, was hij samen met Gerardjan Rijnders in gesprek met Harry Mulisch over een toneelstuk dat hij voor het gezelschap zou schrijven. Jan Ritsema hierover:

"Het enige wat ik steeds gezegd heb, is: 'Je gaat toch geen stuk schrijven hè? We vragen je niet voor een toneelstuk, we vragen je voor teksten. Alles kan op het toneel, als jij maar iets leuks te vertellen hebt. Maar ga niet braaf aan een klassieke komedie, of zo.' En daar valt het voortdurend op stuk. Dat iemand een tonéélstuk gaat zitten schrijven."[111]

Er lijkt, als we bovenstaande citaten tegenover elkaar zetten, iets fundamenteel mis te zijn met de techniek van de Nederlandse toneelschrijvers. Waar de één een enorm gebrek aan structuur ziet, spreekt de ander van een veel te net en 'klassiek' produkt van de gemiddelde Nederlandse toneelschrijver[112].

6.2.2: De inhoudelijke eigenschappen van het recente materiaal

Een iets andere kritiek horen we van Eddy Habbema:

"Als ik kijk naar de dingen die ik gezien en gelezen heb in afgelopen tien, twintig jaar, dan is voor mij het grootste probleem wat ik de klassieke proporties noem. Het je uittillen boven de emoties van alledag. Dat mis ik het meest. Nederlanders zijn geneigd om zich op een erg realistisch niveau te bewegen."[113]

Hetzelfde klinkt door in de woorden van Jan Ritsema:

"Het theater in Nederland heeft eigenlijk geen artisticiteit. Het heeft geen

---

110 Bijlage 1, pagina 5.

111 Bijlage 1, pagina 30.

112 Men kan zich in deze natuurlijk afvragen, of beiden dezelfde teksten voorgelegd hebben gekregen. Dit lijkt onwaarschijnlijk.

113 Bijlage 1, pagina 63 en 64.

kunstenaarsschap. Dat bedoel ik met epigonisme en modernisme. Het gaat nergens over en het heeft geen hart. Een Nederlandse toneelschrijver schrijft vanuit een stemming, en van daaruit kakt hij dialogen uit. Er zit geen verwerking achter, geen distantie. Dat zie je ook bij Lodewijk de Boer, Gerardjan, Strijards."[114]

Gerardjan Rijnders formuleert zijn kritiek in een beknopt overzicht van de Nederlandse dramageschiedenis vanaf 'Actie Tomaat':
"Toen zijn vooral jeugdige acteurs gaan improviseren. We hebben toen het vormingstoneel gehad, dat wèl probeerde iets te zeggen over Nederland nu en hier, wat het publiek aanging. Het publiek werd ook opgezocht. In gevangenissen en ziekenhuizen en bij demente bejaarden op de stoep... En dat is nu ook weer over en nu gaat het over heel abstracte en privé-ellendes. En nog steeds durft men nauwlijks in te gaan op de politieke actualiteit, de politieke realiteit."[115]
Even later stelt hij:
"Er wordt gewoon slecht geschreven. Daar zie je hoe ze de tijdgeest volgen, zeker bij de toneelschrijfwedstrijd. Vorig jaar ging, zeg maar, zeventig procent over incest. Zo larmoyant, en zo erg, dat je dat beter niet kunt spelen. Tegen zichzelf beschermen. Dus daar zie je al die cliché's van de dagbladpers en veel liters verdriet natuurlijk."[116]

De opmerking die Apostolos Panagopoulos over de stand van de Nederlandse schrijfcultuur maakte is wat dat betreft extra illustratief:
"Wie is de meest succesvolle toneelschrijver in Nederland? Henk van der Meijden. Die wordt het meest gelezen. Die is simpel, die zegt wat men wil. Dat trekt aan, dat is een kleinschalig nationaal masochisme."[117]

De bovenstaande noties vormen slechts een beknopte bloemlezing uit de vele opmerkingen die wij kregen naar aanleiding van onze vraag naar het oordeel over de Nederlandse toneelschrijfkunst van de afgelopen jaren. Het negatieve oordeel is evident en ligt voor op de tong bij vrijwel alle theatermakers die wij interviewden.

---

[114] Bijlage 1, pagina 27.

[115] Bijlage 1, pagina 13.

[116] Bijlage 1, pagina 14.

[117] Bijlage 1, pagina 33.

6.2.3: De nuancering in het oordeel

Wanneer wij echter doorvroegen, en specifieke namen noemden, bleek het waardeoordeel minder alomvattend dan in eerste instantie het geval was.

John van de Rest noemde bijvoorbeeld Haye van der Heijden, van wie hij volgend seizoen een stuk uitbrengt, in eerste instantie als de enige Nederlandse schrijver die de kunst van het 'well-made play' beheerste:
"De kwaliteit is er gewoon niet. Met Haye van der Heijden heb ik voor het eerst weer een stuk in handen dat ik zou willen spelen."[118] In tweede instantie bleek hij ook zeer goed te spreken over Hugo Claus:
"Hugo is natuurlijk een uitzondering. Ik hoop dat hij voor mij nog eens een stuk gaat schrijven."[119]
Even later stelt hij, naar aanleiding van een vraag over zijn beleid bij het Nieuw Rotterdams Toneel[120]:
"Ik heb Lodewijk de Boer enorm gepromoot in de tijd dat ik nog in Rotterdam zat. Ik heb meerdere stukken van hem in première gebracht. Ik heb Claus opdracht gegeven om, naar ik meen, 'Thyestes' te schrijven. Ik weet het niet meer uit mijn hoofd."[121]

Toen wij hem vroegen of dit dan kennelijk toch niet de kwaliteit had opgeleverd die hij wilde hebben, antwoordde hij: *"Claus en Lodewijk de Boer natuurlijk wel."*[122]

Een dergelijke nuancering onder invloed van doorvragen troffen we aan bij vele andere theatermakers, waarbij het opvallend was, dat men vooral waardering op kon brengen voor die Nederlandse schrijvers met wie men zelf in het verleden gewerkt had. Theu Boermans stelde bijvoorbeeld:
"Persoonlijk vind ik het materiaal gewoon niet interessant genoeg. Wat ik wel interessant vond is destijds dat 'Angelo en Rosanna' van Lodewijk de Boer[123]*. Ik*

---

118 Bijlage 1, pagina 45.

119 Bijlage 1, pagina 46.

120 De laatste jaren van het NRT was John van de Rest hier directeur van.

121 Bijlage 1, pagina 47.

122 Bijlage 1, pagina 47.

123 Hij heeft dit stuk destijds bij 'Theater' geregisseerd, nadat hij daarvoor gevraagd was. Helmert Woudenberg was er wegens problemen niet aan toe gekomen.(Bijlage 1, pagina 38)

vind dat één van de beste 'well-made plays' die er de laatste jaren geschreven zijn in Nederland. Ik kan me voorstellen dat je daarmee weer aan de slag zou kunnen gaan. Maar doorgaans vind ik het niet interessant genoeg."[124]

David Schild is, hoewel hij nooit in artistieke zin betrokken is geweest bij een produktie, over het algemeen ook zeer te spreken over de kwaliteit van schrijvers, die ooit bij de Theaterunie hun stukken hebben ondergebracht, zoals Strijards en Matin van Veldhuizen:
"Dat vind ik absolute uitschieters. Dat vind ik fantastisch."[125]

Naast deze waardering voor schrijvers met wie men heeft samengewerkt, is er bij enkelen, die daarmee te maken hebben gehad, ook een grote waardering voor die stukken die men zelf, of in een collectief geschreven heeft. Jan Ritsema, Shireen Strooker, Gerardjan Rijnders en Leonard Frank zijn daar voorbeelden van.

Zeer eensluidend was men in het oordeel over de positie van mensen als Claus, De Boer en Judith Herzberg, zij het dat niet iedereen hen goed vond, men was het erover eens dat zij toch schrijvers zijn, die een bepaalde Nederlandse traditie vertegenwoordigen.

Een collectief, waar iedereen met ontzag over spreekt, is het 'Werktheater'. Zonder uitzondering worden deze groep en de stukken die door dat collectief zijn gemaakt, beschouwd als voorbeelden van intens en kwalitatief hoogstaand theater, waarbij het echter eveneens door vrijwel iedereen betreurd wordt, dat deze groep de 'slag met het 'repertoire''niet aan heeft gekund.

6.2.4: Conclusie

Wanneer wij de in bovenstaande paragrafen genoteerde meningen overzien, is te constateren dat met betrekking tot het recente Nederlandse dramamateriaal, het eerste oordeel van alle geïnterviewde theatermakers sterk negatief is. Wanneer echter op specifieke zaken wordt ingegaan, of wanneer voorbeelden aangehaald worden uit de eigen praktijk van de makers, blijkt het oordeel een stuk genuanceerder.

Wij kunnen hieruit concluderen, dat er bij de door ons geïnterviewde

---

[124] Bijlage 1, pagina 37.

[125] Bijlage 1, pagina 52.

makers een **'neiging'** bestaat om Nederlands drama negatief te beoordelen: het is het eerste wat te binnen schiet. Het feitelijk oordeel is milder dan het oordeel dat voor op de tong ligt.

Daarnaast is het feit dat de eigenschappen die de één vindt ontbreken, door de ander juist overvloedig worden aangetroffen. De vraag dringt zich dus op, op welke manier men naar de stukken kijkt. Zou het mogelijk zijn, dat twee makers naar eenzelfde Nederlandse tekst kijken, en dat de één er al de dingen in ziet die hij verafschuwt, en de ander àndere dingen ziet, maar ook precies die dingen die altijd werden verafschuwd. Kortom, is er wel genoeg welwillendheid, wanneer de neiging bestaat om een negatief waarde-oordeel uit te spreken?

Voorlopig laten we deze vraag nog onbeantwoord.

6.3: Waarom geen heropvoeringen van recent materiaal?

6.3.1: Inleiding

Eén van de belangrijkste vragen in ons onderzoek, en daarmee ook in de interviews, was: waarom wordt zowel het oudere als het recentere Nederlandstalige materiaal niet in heropvoering gebracht, in tegenstelling tot buitenlands materiaal?

De antwoorden op deze vraag liepen nogal uiteen. Een groot deel van de antwoorden in eerste lijn staan in de voorgaande paragraaf (6.2) gegeven: het kwaliteitsgebrek.

6.3.2: Doelstellingen

Naast het kwaliteitsoordeel zijn er echter nog een aantal factoren in het geding. Het meest duidelijk waren de antwoorden van Helen de Zwart met betrekking tot Centrum en van David Schild met betrekking tot de Theaterunie. Helen de Zwart vroegen we of Centrum zich ooit verdiept had in het al bestaande materiaal, en of er heropvoeringen in andere versies waren overwogen:

"Ik denk het niet. Men verdiepte zich alleen in het nieuwe materiaal. Het was een ongeschreven wet. Je speelt geen stukken, die ook recentelijk in première zijn gegaan. Een heropvoering van 'Kees de Jongen' bijvoorbeeld zou als zo'n zwàktebod worden beschouwd. Dat doe je niet. Dat is behoudzucht. Je had

natuurlijk ook het probleem, dat de regisseurs héél lang aan de groep verbonden waren, zodat in hun geheugen hun eigen oude versie nog heel vers was."[126] Centrum dacht er niet aan om stukken in heropvoering te brengen, aangezien dat als een zwaktebod zou gelden. Het zou worden beschouwd als een gemakzuchtige keuze om oude successen van stal te halen.

Een iets andere notie troffen we aan bij de Theaterunie. Voor hen gaat het om een principiële keuze: de Theaterunie is er niet voor het hernemen van stukken. David Schild:

"Daar zijn de grote repertoiregezelschappen voor. Ik vind dat de drie grote repertoiregezelschappen in Nederland, het Ro, het Nationaal Toneel en Gerardjan de verplichting hebben om ook die Nederlandse auteurs weer eens te spelen. Tenzij je dat niet beschouwt als zijnde het wereldrepertoire. Maar ik denk dat juist de tendens om steeds weer nieuw te spelen heel erg aanwezig is. Maar waarom er niet iets in reprise genomen wordt, begrijp ik eigenlijk niet. Of waarom die stukken, die vroeger bij Centrum werden gespeeld, van bijvoorbeeld Gerard Lemmens, of Lodewijk de Boer, niet op het repertoire worden genomen weet ik niet. Geen idee. Ik weet wel waarom wij het niet doen. Dat is duidelijk. Wij vinden gewoon dat we daar niet voor zijn."[127]

Ook voor Theu Boermans gelden de repertoiregezelschappen als dè plek om Nederlandse stukken in heropvoering te brengen:

"Heijermans en Vondel? Dat kan je doen als één van je doelstellingen het repertoirebehoud is. Steeds weer een nieuw publiek op de hoogte brengen van wat er is geweest. En of je dat nu doet in oude of in nieuwe ensceneringen, is niet van belang. Net zoals dat in Engeland gaat. Maar Shakespeare, of die Amerikanen als Williams en Arthur Miller, daarvan kan je zeggen, dat die belangrijk zijn, omdat zij de basis vormen van zo'n cultuur. Maar je moet verschrikkelijk hard werken om te verantwoorden waarom je zoiets doet uit artistiek-inhoudelijk oogpunt. Dat is iets anders dan een conserverende doelstelling."[128]

Voor Boermans is het artistiek niet interessant genoeg om zich met reeds gespeelde teksten bezig te houden. De actualiteit van een door hem te spelen

---

[126] Bijlage 1, pagina 34.

[127] Bijlage 1, pagina 50.

[128] Bijlage 1, pagina 39.

tekst staat voorop.

Het zich puur richten op de aanmaak van nieuw drama blijkt vrij algemeen onder de makers die wij hebben ondervraagd[129]. Wanneer men aan de heropvoering in het algemeen al een belang toekent, beschouwt men dit niet als de eigen taak, maar wordt het als taak gezien van de grote repertoiregezelschappen, waarbij het wordt gekenschetst als cultuurbehoud. Omdat de aanmaak van nieuw materiaal het enige is waar enkele van de makers zich mee bezighouden, is het ook niet hun eerste prioriteit om het reeds geschreven materiaal nog eens uit de kast te pakken. Wij vroegen David Schild of hij nog stukken van de Theaterunie voor heropvoering geschikt achtte:
"Dan zou ik ze allemaal nog eens moeten bekijken...Jezus Christus."[130]

6.3.3: Persoonsgebondenheid

Een andere, wijd verbreide opvatting is, dat het recente Nederlandstalige drama te persoons- en tijdgebonden is. Leonard Frank meldt hierover:
"Je zou het misschien kunnen zoeken in het feit, dat een oorspronkelijk Nederlands stuk, vooral de laatste tijd, altijd een vorm van samenwerking is tussen de schrijver en de groep, of de regisseur die het gaat opvoeren. Er gaat door dat samenwerkingsachtige karakter een soort eigendomsrecht uit van die groep of regisseur, zodat zo'n tekst op zichzelf niet meer waardevrij is. Die kleeft ontzettend aan de groep die hem voor het eerst heeft opgevoerd. Heel weinig andere groepen, of andere regisseurs, willen, of durven zich daaraan meten."[131]

Deze opmerking maakte Frank vooral naar aanleiding van Leedvermaak, welk stuk bij Baal in 1982 een zeer succesvolle serie voorstellingen beleefde. Eddy Habbema zei hierover:
"Ik zal toch geen 'Leedvermaak' van Judith Herzberg gaan doen. Als ik dat nog een keer wil meemaken, dan lees ik dat gewoon nog een keer. Maar ik zou niet

---

129 Zie hiervoor ook hoofdstuk 4 van dit deel.

130 Bijlage 1, pagina 52.

131 Bijlage 1, pagina 1.

weten hoe ik dat zou moeten opvoeren voor een tweede keer."[132]

Niet alleen voor een voorstelling als Leedvermaak geldt de persoonsgebondenheid. Veel van de theatermakers die wij spraken noemden ook het Werktheater als een groep, die dan misschien wel hoogstaande dingen bracht, maar waarvan een heropvoering, door het speciale karaker van de voorstellingen, eigenlijk onmogelijk is. Guus Rekers zei hier bijvoorbeeld over:
" 'U bent mijn moeder' kan je je vooralsnog alleen in een combinatie Jan Ritsema-Joop Admiraal voorstellen. En ik ben bang dat je je dat misschien wel met een ander dan Jan Ritsema, maar niet met een ander dan Joop Admiraal kan voorstellen. Maar het tegendeel kan bewezen worden."[133]

Jan Ritsema zegt hier zelf over:
"Die teksten zijn natuurlijk heel erg gebonden aan de acteurs, en wat dat betreft ook heel tijd- en persoonsgebonden. 'U bent mijn moeder' zou misschien op een Heijermans-achtige manier kunnen overleven. Dat is overigens ook in het buitenland gespeeld. Judith ook. Maar er zijn maar heel weinig schrijvers die de grens over gaan."[134]

Ook Marcella Meuleman beschouwde de voorstellingen van het collectief producerende Theater '80 als nauwelijks heropvoerbaar:
"Ik denk dat die voorstellingen veel meer over beeld dan over taal gingen. De taal was een middel om beelden te maken. Het was natuurlijk wel verbaal, maar het was niet een literaire tekst, waarbij de taal het beeld is. Ik denk zelf, dat een regisseur die naar die banden kijkt, niet zelf het idee krijgt om daar iets anders mee te gaan doen. Als je een bestaande tekst hebt, dan maakt iedereen daar zijn eigen verhaal van. Bij ons was de vorm die een acteur vond voor een bepaald thema al zo bepalend, dat je dat niet meer opnieuw zou moeten uitproberen."[135]

Een heel andere visie op de heropvoerbaarheid van stukken heeft Shireen Strooker over de stukken die bij het Werktheater gemaakt zijn:
"Ik ben natuurlijk ook een soort auteur geworden zo langzamerhand, tijdens het

---

[132] Bijlage 1, pagina 66 en 67. Opvallend is overigens, dat Habbema, en met hem de Stadsschouwburg voor de serie 5xH.Heijermans ook hebben afgezien van opvoering van 'Kwelling' omdat dit ook al zo goed gedaan was door Baal (Hoofdstuk 5).

[133] Bijlage 1, pagina 18.

[134] Bijlage 1, pagina 28.

[135] Bijlage 1, pagina 41.

Werktheater. 'Avondrood', dat was een prachtige voorstelling. Door Dunbar[136] *ben ik vergeleken met Shakespeare, omdat die ook in zo'n zootje ongeregeld z'n stukken maakte. En eigenlijk klopt dat wel, dat auteurschap. Ik denk dat daarin de toekomst van het theater ligt."*[137]

Uit de video-opnames, die van de voorstellingen gemaakt zijn, zouden de teksten van de stukken kunnen worden gedestilleerd. Op basis daarvan kunnen ze door anderen worden opgevoerd:

"Ja, maar nooit voor meer dan 60% van het origineel. Meer haal je niet."[138]

Collectief geschreven stukken zijn, als we Shireen Strooker en Jan Ritsema volgen, in beperkte mate heropvoerbaar. Bij deze voorstellingen lijkt echter, nog sterker dan bij de voorstellingen die op basis van bestaande teksten zijn gemaakt, het stuk bepaald te zijn door de specifieke context van en de deelnemers aan, de uitvoering. Heropvoering in een andere versie van dezelfde tekst wordt daardoor een riskante onderneming, omdat nog teveel mensen zich de oorspronkelijke opvoering kunnen herinneren.

Voortvloeiend uit deze notie van persoonsgebondenheid is het feit, dat men veelal de voorstellingen nog te 'vers' vindt om nu al voor heropvoering in aanmerking te komen. Helen de Zwart noemde dit al met betrekking tot Centrum, als een gevolg van het feit dat de regisseurs, als Peter Oosthoek, al zeer lang aan het gezelschap verbonden waren geweest en dus geen behoefte hadden, om zelf nog eens opnieuw hun stukken van tien jaar geleden te zetten. Een 'regisseur van buiten' zou zich in zo'n groep ook te veel op zijn vingers gekeken voelen[139].

Leonard Frank zei bijvoorbeeld:

"Er zal tijd overheen moeten gaan. En ik denk dat tien jaar dan te kort is, maar dat na bijvoorbeeld twintig jaar 'onbelaste' mensen het wel weer kunnen gaan doen."[140]

---

136 Shireen doelt op het boek van Dunbar H. Ogden: "Actor Training and Audience Response; an Evaluation of Performance Techniques Taught at Berkeley by Shireen Strooker From the Amsterdam Werkteater",Berkeley, 1984. Dit boek is geschreven naar aanleiding van een cursus die Shireen Strooker heeft gegeven aan de Berkeley Universiteit gedurende de winter van 1982 op 1983.

137 Bijlage 1, pagina 58.

138 Bijlage 1, pagina 59.

139 Zie paragraaf 6.3.2. van dit deel.

140 Bijlage 1, pagina 1.

6.4: Waarom geen reprises van ouder materiaal?

Uit de voorgaande hoofdstukken en paragrafen is vooralsnog duidelijk geworden dat het oudere Nederlandse materiaal over het algemeen als onvoldoende wordt gekwalificeerd door het merendeel van de Nederlandse theatermakers. Dit blijkt onder andere uit de reacties van degenen die zich wel met het materiaal hebben beziggehouden.

Daarnaast blijkt ook uit paragraaf 6.3.2., dat velen zichzelf niet als de aangewezen persoon zien om heropvoeringen te brengen van ouder Nederlands materiaal: die taak wordt gelegd bij de grote repertoire-gezelschappen, die een cultuurbehoudende functie zouden hebben.

Ook daar echter treffen we in de lijsten een even gering aandeel van Nederlandse reprises aan als bij het totale aanbod[141].

Kennelijk wordt Nederlands drama, uit welke periode dan ook, niet tot 'het wereldrepertoire' gerekend. Heijermans wordt door enkele makers nog wel genoemd, soms in positieve zin, als een schrijver met klassieke proporties[142], soms in negatieve zin, als het grote voorbeeld van hoe provinciaal de Nederlandse toneelschrijfkunst wel niet is[143]. Vondel wordt over het algemeen afgedaan als een slechte kopie van de grote buitenlandse tijdgenoten van deze schrijver. Jan Ritsema zei er over:

"Vondel is toch ook epigonisme. Had hij dat niet gehad...Het is wel een prestatie, dat repertoire van hem. Je merkt ook de motivatie, de artistieke drang, die er bij hem achter zit. Maar hij legt het af tegen zijn buitenlandse tijdgenoten."[144]

Eddy Habbema had een dergelijke opmerking over die andere Nederlandse klassieke schrijver, Hooft:

"Maar er speelt toch ook een kwaliteitselement mee. 'Warenar' is een stuk dat heel vaak wordt opgepakt. Maar tegelijkertijd toen wij het gingen doen, ging De Appel 'De Vrek' van Molière spelen. En dan zie je dat weer, en dan is de

---

141 Zie hiervoor Deel 2 van deze scriptie.

142 zie hoofdstuk 4, Eddy Habbema, Leonard Frank, Guus Rekers.

143 Onder andere Theu Boermans, Jan Ritsema, Apostolos Panagopoulos en Marcella Meuleman. Jan Ritsema stelt bijvoorbeeld naar aanleiding van de Stadsschouwburg-serie: (Heijermans overleeft)"nou we die revival hebben van een traditionele Schouwburgdirectrice die mensen in de zaal wil hebben, en waar iedereen uit behoefte van goed vaderlanderschap nog aan mee wil doen."(Bijlage 1, pagina 27.)

144 Bijlage 1, pagina 28.

'Warenar' daar toch niet tegen opgewassen. Als theatrale gebeurtenis. Je kunt je dus afvragen of de Nederlandse schrijvers het klassieke gehalte hebben, om dragend te zijn door periodes heen. Dat zijn ze vaak niet."[145]

Een ander punt van belang werd opgemerkt door Guus Rekers. In 1959 werd in een oud archief Foquenbroch's 'De Min in 't Lazarushuis' ontdekt, en onder regie van Ton Lutz in 'première' gebracht. Volgens Rekers was het een succesvolle voorstelling,

"maar het feit blijft dat het dan gebonden blijft aan de interesse van Lutz ervoor. Je zou normaalgesproken na 5 of 10 jaar zo'n stuk opnieuw kunnen enscèneren, maar dat komt er niet van. 'Ja, die Lutz zag er wat in'...Daar blijken een aantal dingen uit hè?..."[146]

Wat daar in ieder geval uit blijkt, is dat ook met heropvoeringen van oud-Nederlandse stukken een zekere persoonsgebondenheid in het geding is. Als de één het doet, waarom zou men er zelf dan nog aan beginnen. Deze notie lijkt wijder verbreid dan wij in eerste instantie dachten.

Er zijn echter enige makers, die een bereidheid hebben uitgesproken om stukken in reprise te brengen. Eén daarvan was John van de Rest, die daarvoor dan wel subsidie wil hebben en dat ook aan het aanvragen is[147].

Theu Boermans toonde zich in de loop van het gesprek geïnteresseerd in een project dat zich zou richten op het Middeleeuwse arsenaal van stukken. Aan tafel bedacht hij:

"Maar misschien zou het goed zijn, dat iemand eens het middeleeuwse repertoire gaat spelen. Dat zou niet gek zijn. Maar het probleem is, dat je er hier in een groot gat mee valt. Dan zou iemand moeten zeggen van: 'Oké, je krijgt zes miljoen van me, en ga jij maar eens drie jaar lang die hele reut doen, maar dan wel goed'. Daar zou ik wel voor voelen. Dan zou ik de balans zoeken tussen artistieke inhoud en conservering. Daar teken ik wel voor. Dat is interessanter dan die Vondels. Wat dat betreft is er natuurlijk legio materiaal."[148]

---

[145] Bijlage 1, pagina 61. Habbema rekent in ieder geval Heijermans tot de uitzonderingen op de regel, nadat hij, al regisserend, met deze schrijver heeft kennis gemaakt. Zie hiervoor ook paragraaf 5.3.3. van dit deel.

[146] Bijlage 1, pagina 15.

[147] Voor meer inzicht in de motivaties van John van de Rest verwijzen wij naar het in de bijlage opgenomen interview, waarin hij zijn plannen ontvouwt om op korte termijn met een 'vrije produktie-repertoiregezelschap' de Stadsschouwburg van Amsterdam van Gerardjan Rijnders over te nemen. Hij toont zich daarin in ieder geval bereid om bijna alles te spelen wat van hem gevraagd wordt, mits hem de middelen maar ter beschikking worden gesteld.

[148] Bijlage 1, pagina 39.

Toen wij hem vroegen waarom hij dat niet eerder had gedaan, antwoordde hij: *"Dat komt door geldgebrek. Je krijgt er hier geen geld voor. Het zijn enorme risico's die je aangaat."*[149]

Door meer theatermakers wordt het spelen van reprise-voorstellingen, of het opdiepen van 'onbekend' ouder materiaal ook als een risico gezien, waarbij bovendien meetelt, dat de subsidiërende instanties in Nederland volgens de makers voor dat soort dingen niet over de brug willen komen, ondanks het feit dat het publiek het oude Nederlandse stuk meestal wel waardeert[150].

Eddy Habbema noemde dit argument expliciet:
"Het publiek zal er wel op af komen. Maar ik denk dat je subsidiënten en de mensen die de opinie vormen, de recensenten, zeer negatief zouden reageren. Wat zou je motief dan zijn om dat te doen? [...] Je zal dan toch een heel speciale ingang moeten vinden als theatermaker, want anders zegt men: 'Dat is toch al eens opgevoerd, we betalen onze belasting toch niet twee keer voor hetzelfde?'"[151]

Het lijkt een belangrijke factor te zijn, dat subsidiënten vooral geld geven aan zaken die artistiek vernieuwend zijn. Op deze notie komen we in een later hoofdstuk nog terug.

6.5: Conclusies

Wanneer we bovenstaande inventarisatie van meningen en oordelen overzien, die ten grondslag liggen aan de keuzes van Nederlandse theatermakers, kunnen we stellen, dat er een sterk negatief oordeel bestaat over de kwaliteit van het Nederlandse drama, dat echter vooral op neiging lijkt te zijn gebaseerd, in ieder geval wanneer het gaat om het meer recente Nederlands drama. Het streven naar nieuw lijkt een algemene noemer te zijn, die als argument wordt gebruikt om zich niet met oud-Nederlands drama bezig te houden.

Een eveneens veel gehoord argument, dat daaruit volgt, is dat men het ziet als een specifieke taak van de grote repertoiregezelschappen, om

---

149 Bijlage I, pagina 39.

150 Zie hiervoor het hoofdstuk 'Reprises', en met name paragraaf 5.3.3 en 5.3.4.

151 Bijlage I, pagina 64.

Nederlandse stukken in reprise te brengen, uit oogpunt van cultuurbehoud.

Daarnaast spelen een aantal argumenten mee, die zijdelings aan de orde zijn gekomen. De persoonsgebondenheid die veel makers toeschrijven aan voorstellingen, maakt het voor theatermakers een risicovolle onderneming, om stukken in reprise te brengen.

Tevens is er de notie, dat de subsidiënten geen geld geven voor iets dat al een keer gedaan is. Voor een enkeling geldt ook dat de kritiek wordt gevreesd van de recensenten, als zou men behoudzuchtig zijn.

Hoofdstuk 7: De oordelen over de Nederlandse theater- en dramatraditie

7.1: Algemeen

Het is uit voorafgaande hoofdstukken reeds voldoende duidelijk geworden, dat de meningen over de Nederlandse dramaproduktie niet erg juichend zijn. In dit hoofdstuk willen we ons richten op de mening die bij theatermakers leeft over de Nederlandse traditie in schrijven en uitvoeren.

Over het algemeen wordt door de door ons geïnterviewde makers een Nederlandse traditie afwezig of van weinig waarde geacht. Leonard Frank vat het oordeel als volgt samen:

"Heijermans vind ik zeer de moeite waard. Vondel heb ik niets mee. En verder is het Nederlands toneel zo boertig. Nou ken ik het allemaal ook niet zo goed meer, Langendijk of Foquenbroch, beetje komedie-achtig, toch? Het gaat niet echt ver, niet echt diep. En naast Heijermans, aan het begin van deze eeuw, Querido bijvoorbeeld, dat zijn allemaal ongelofelijke burgerlijke drama's. Je moet, ofwel vanuit een rare soort perversie, ofwel vanuit een overgevoelig modebewustzijn, dat leuk vinden. [...] Als je mij vraagt naar de Nederlandse toneelschrijfkunst van het begin van deze eeuw ná Heijermans, kan ik niet zeggen dat ik me daar erg voor interesseer."[152]

Ook Guus Rekers is niet bijzonder te spreken over de Nederlandse dramatraditie. Wij vroegen hem of hij het idee had dat deze überhaupt bestónd:

"Ik denk het niet. In de zeventiende eeuw heeft die wel bestaan. Rond de eeuwwisseling is ook verschrikkelijk veel geschreven, omdat men Strindberg en Ibsen herkende. Simons Mees en een paar anderen, die allemaal hun eigen 'Nora' schreven. Ik heb daar ooit een doctoraalscriptie over geschreven. Maar als je dat leest krijg je toch niet het idee dat je ze opnieuw zou willen spelen. Het was heel tijd- en plaatsgebonden. Dat heeft toch te maken met het feit, dat ze niet in een traditie geschreven zijn: je laat je bevliegen door een verschijnsel in de tijd. Dat

---

[152] Bijlage 1, pagina 4.

komt dan, en dat gaat ook weer. Wij hebben onvoldoende 'groten' uitgekristalliseerd, denk ik, om ons daaraan in vertrouwen te spiegelen. Voor zover ik weet is er ook nog geen 'nachwuchs' voor Vorstenbosch of Gerardjan Rijnders."[153]

Nederland mist, kortom, de grote klassieke voorbeelden. Er is nauwelijks sprake van een traditie, zo wordt het door de meesten tenminste gevoeld. Dit brengt met zich mee, dat daardoor een eventuele opbloei van de theater- of dramacultuur slechts tijdelijk kan zijn. Het zal op de één of andere manier niet geworteld raken, omdat de basis in de vorm van een bepaalde 'klassieke' schrijftraditie ontbreekt[154]. Het ontbreken van een constante in de vorm van een bepaald toneelrepertoire wordt ook door Theu Boermans onderkend: *"Ja, het betekent afwezigheid van een eigen identiteit. Nu kan je zeggen, dat is een voordeel, godzijdank, maar het is tegelijkertijd een groot gebrek. Maar ja, eigenlijk zal het me een rotzorg zijn. Het houdt je van de straat."*[155]

Uit zowel deze laatste woorden van Theu Boermans, als de opmerking van Leonard Frank blijkt een zekere desinteresse in de traditie, en het belang daarvan. Dit gebrek aan interesse in, en verbondenheid met het Nederlandse theater- en dramaverleden blijkt uit meer interviews. Men beschouwt deze traditie niet als iets om trots op te zijn, eerder een noodzakelijk kwaad, waar men liever niet teveel aan herinnerd wordt.

7.2: De traditie ná 'Actie Tomaat'

Tegenover het feit echter, dat men een lange traditie afwezig of van weinig waarde acht, constateert een aantal makers wel een bepaalde traditie, die is ingezet met 'Actie Tomaat'. Leonard Frank ziet dit vooral als een bepaalde traditie van anarchisme in het theater. Muziektheatergroepen, zoals Orkater en ook Baal, geven voor hem aan dat dit anarchisme vooral moet worden gezocht in

---

153 Bijlage 1, pagina 18 en 19.

154 Bijlage 1, pagina 42: Marcella Meuleman spreekt van 'een traditie van het geen traditie hebben'.

155 Bijlage 1, pagina 39.

genre-overschrijdende activiteiten en breuken met bestaande conventies.[156]

Een dergelijk, globaal oordeel troffen we ook aan bij andere makers: in 'Actie Tomaat' zien de meesten een positieve breuk met een traditie, die van het theater een 'dode' kunstvorm had gemaakt. Acteurs en regisseurs hebben zelf het heft in handen genomen, en zich ontwikkeld als autonome theaterkunstenaars, voor wie de eigen interpretatie en de eigen maatschappijvisie voorop staat[157]. Volgzaamheid aan teksten van schrijvers is één van de zaken, die daarmee in conflict zijn: in principe is ieder materiaal bruikbaar voor het maken van voorstellingen[158]. Het theater is, volgens velen, na 'Actie Tomaat' geëmancipeerd[159].

Terwijl door een aantal van de door ons geïnterviewde makers deze ontwikkeling als positief wordt beschouwd, zijn er aan de andere kant ook enkele makers die dit fenomeen afwijzen. Guus Rekers stelt bijvoorbeeld, dat het 'autonoom regisseursschap' het persoons-en tijdgebonden karakter van het theater alleen maar versterkt:

"Het stelt eigenlijk geen reet voor. Het is allemaal bijzonder provinciaal, er is geen kwaliteit. [...] Dat geeft ook geen hoop voor de toekomst. Ze zijn geen van alle in staat om boven hun eigen individualiteit uit te stijgen. Het krijgt nooit een algemeen belang. Hoogstens wat deelbelangetjes. [...] Gerardjan zou het wel kunnen, maar het interesseert hem niet. Men gelooft niet meer, er worden geen offers meer gebracht."[160]

Iets minder door verbittering bepaald, maar even negatief, is het oordeel van Eddy Habbema over de autonome regisseurs. Hij spreekt de verwachting uit, dat deze aanpak zijn langste tijd gehad heeft:

"We zijn wat dat betreft denk ik op een soort omslagmoment in het toneel. Mischien komt er weer een soort neo-klassieke, of post-moderne benadering, waar de neiging van regisseurs om hun eigen interpretatie tussen de toeschouwers en het stuk in te schuiven, waardoor de anekdotiek, of juist de allure, van deze tijd op de voorgrond komt, weer wordt ingeruild voor een

---

156 Bijlage 1, pagina 4.

157 Zie hiervoor bijvoorbeeld Theu Boermans, Bijlage 1, pagina 38, en Jan Ritsema, bijlage 1, pagina 28.

158 Zie hiervoor ook de opmerking van Jan Ritsema in paragraaf 6.2.1.

159 Gerardjan Rijnders bijvoorbeeld, Bijlage 1, pagina 13.

160 Bijlage 1, pagina 21 en 22.

terugtreden uit het stuk. Men gaat dan weer kijken, of dat fenomeen, wat toen gespeeld werd, nu nog zelf z'n werk kan verrichten. Dat je ertussen wringen is een romantische notie. Dat is toen al gebeurd met die vreselijke Shakespeare-bewerkingen[161]*. Het laten zien of een kunstwerk zijn eigen werk kan opknappen, dat bestaat in de muziek al langer. Nu kan je je afvragen wat de waarde is van de 'reconstructieve' uitvoeringspraktijk, maar een discussie daarover is in het theater nog niet echt op gang gekomen."*[162]

Of deze discussie over de vraag, wat de waarde is van de regisseur als autonoom theaterkunstenaar, die zich tussen kunstwerk en toeschouwer in plaatst, inderdaad nog niet op gang is gekomen is sterk te betwijfelen. In ieder geval kan worden gesteld, dat hij op het punt van uitbreken staat.

Alles lijkt te wijzen op een toenemende beroering in het theater, waarvan de gevolgen nog niet direct te overzien zijn. Wij constateren een tendens die gaat in de richting van een afwijzing van al te veel vernieuwing, en een toenemende polarisatie in het theater. Het is onduidelijk wat hiervan de gevolgen zullen zijn, en welke les men uit 'Actie Tomaat' heeft geleerd.

7.3: Traditiebreuken

'Actie Tomaat' was aan het eind van de jaren zestig een rigoreuze breuk met de bestaande traditie. Een aantal gezelschappen werd opgeheven, het toneelbestel werd compleet vernieuwd, niet alleen qua structuur, maar ook qua inhoud. Zoals veel makers constateren, heeft deze breuk een aantal zeer positieve gevolgen gehad voor het theater in Nederland. Het theater heeft zich geëmancipeerd, de 'theatermakers', die op hun eigen wijze met het onderzoeken van vormen aan de gang gingen, het heeft allemaal ertoe geleid, dat in ieder geval de opvoeringspraktijk in Nederland internationaal in aanzien is komen te staan.

Toch is er een vrijwel unanieme notie, dat de vernieuwing ook een aantal negatieve kanten met zich meebrengt, die ook hun gevolgen hebben voor de toneelschrijfkunst. In deze kanttekeningen is een nuancering aan te brengen

---

161 Habbema doelt hier op de periode aan het begin van de 19e eeuw.

162 Bijlage 1, pagina 61 en 62.

tussen enerzijds de absolute tegenstanders van vernieuwing, zoals Willem Becker, Guus Rekers, Eddy Habbema, John van de Rest en Apostolos Panagopoulos en anderzijds de twijfelaars als Theu Boermans, Marcella Meuleman, Helen de Zwart en David Schild. Daarnaast zijn er nog makers als Gerardjan Rijnders, Jan Ritsema, Leonard Frank en Shireen Strooker, die òf voorstander zijn, òf geen direct oordeel hebben geuit over de waarde van de vernieuwing.

Wij zullen kort de verschillende noties behandelen. Apostolos Panagopoulos vat zijn kritiek als volgt samen:

"Nieuwe vormen kan je nooit verzinnen. Alles ontstaat door evolutie in plaats van door verzet."[...] "[Vernieuwing] is geen drang, het is een verplichting. Alles moet origineel zijn, en dat kàn dus niet. Ten tweede zie ik dat het toneel afstand heeft genomen van zijn doelgroep, het publiek."[163]

Deze laatste notie troffen we aan bij alle absolute tegenstanders. Eddy Habbema stoorde zich overigens ook aan de vernieuwings'plicht':

"Het is een angst om niet iets bijzonders te bedenken. Je zoekt per definitie naar het unieke. Daar komt in Nederland ook het verwarrende begrip over het 'vernieuwend zijn' vandaan. Dat is een misverstand. Alles moet altijd níéuw zijn. Niet vernieuwend, maar nieuw, binnen datgene wat het is, op die plaats."[164]

Er blijkt onder de tegenstanders een zekere aversie tegen het doorlopend vernieuwen, dat zij constateren vanaf 'Actie Tomaat'.

Tegelijkertijd wordt door alle geïnterviewden geconstateerd, dat de Nederlandse schrijftraditie over het algemeen op het realisme is gericht[165]. Een theatervorm, die juist in Actie Tomaat werd verworpen en waar het merendeel van de theatermakers geen affiniteit mee heeft[166]. Marcella Meuleman zegt hierover:

"Nederlandse theatermakers zijn als de dood voor realisme. Alleen in de vrije produkties zie je dat. Maar verder, nee. Het 'understatement-realisme', zoals je

---

[163] Bijlage I, pagina 33 en 34.

[164] Bijlage I, pagina 66.

[165] Behalve door John van de Rest, die geen 'well-made play' kon vinden, behalve dan van Haye van der Heijden, Claus en De Boer.

[166] Eddy Habbema wijdt hier veel aandacht aan, hij spreekt van een bepaalde 'klei', die Nederlandse schrijvers, en het Nederlandse publiek, kenmerkt en waar veel theatermakers een aversie tegen hebben. Hij noemt Heijermans als iemand die ook een hekel had aan de 'klei' en daarom ook jaren in Berlijn heeft gewoond.

dat in Engeland ziet, kennen wij niet, als stijl. Hier is het hollen of stilstaan. Ik denk dat er bij ons nu een traditie is die zich concentreert op wát er gezegd wordt in het theater, terwijl ze in Engeland veel meer kijken naar hóé het gezegd wordt. Duitsland is weer een soort tussenweg van die twee. De schrijvers in Nederland zeggen dus net niet die dingen die de makers willen zeggen.[...] Het enige alternatief is in Nederland dan toch al gauw de gehaktmolen. Of volledig realistisch, maar dat interesseert me niet."[167]

Een ander nadeel ligt in het overheidsbeleid, dat er nog steeds op gericht lijkt, om gezelschappen, die niet aan een bepaalde vernieuwingseis kunnen voldoen, de laan uit te sturen.

Eddy Habbema heeft bijvoorbeeld de ondergang van de Haagse Comedie aan den lijve ondervonden. Hij stelde, dat het gezelschap onder invloed van de perskritiek en dreigende adviezen van de Raad voor de Kunst het roer in het begin van de tachtiger jaren heeft moeten omgooien, van het lichte, 'well-made' materiaal naar 'de strijd met de klassieken'. Het gezelschap kon deze overgang niet aan. Terugblikkend op de laatste moeilijke jaren van het gezelschap zegt hij: *"Ja, dan krijg je dus pogingen om andere dingen te ondernemen en dan verniel je jezelf. Je wordt kwetsbaar, en uiteindelijk karakterloos. Daar ben ik natuurlijk mede schuldig aan, omdat ik al vanuit een andere invalshoek begon te werken. Als je er nu op terugkijkt, had de Haagse Comedie beter brutaalweg zijn eigen lijn kunnen volgen en geen enkele concessie kunnen doen. Waarschijnlijk was het dan na drie jaar al opgeheven, maar dat had in ieder geval voorkomen dat er zo'n langdurig verwondingsproces plaatsvond."*[168]

Het is overigens opvallend, dat bijna alle makers, die wij hebben gesproken, in het meer of minder recente verleden betrokken zijn geweest bij de opheffing van een gezelschap: Theater '80, Persona, Baal, Haagse Comedie, Werktheater, Publiekstheater, het 'oude' Globe, Centrum, het Nederlandstalig Repertoiregezelschap, om nog maar te zwijgen van de dreigende wolken die zich boven de verse 'Toneelgroep Amsterdam' en het al even verse Nationaal Toneel lijken samen te pakken[169]. Alleen het 'Pro-Theater' van Apostolos Panagopoulos

---

[167] Bijlage 1, pagina 43.

[168] Bijlage 1, pagina 68.

[169] Het gaat hierbij om een vermoeden, dat wordt gevoed door de vrijwel unanieme notie onder de geïnterviewden, dat Gerardjan Rijnders, ondanks zijn door iedereeen erkende talent, zijn langste tijd bij Toneelgroep Amsterdam heeft gehad, en de kritiek op het functioneren van het Nationaal Toneel, waar het, blijkens het vertrek van een aantal acteurs en ook Leonard Frank, alsmede het niet al te gemotiveerde meewerken van Shireen Strooker, ook

heeft als kleine kern gedurende de hele onderzoeksperiode bestaan.

Guus Rekers kan wat betreft het opheffen en opnieuw beginnen van grote theatergezelschappen op enige ervaring bogen. Hij heeft de opkomst en ondergang van het Publiekstheater van dichtbij mogen meemaken. Hij constateert een gebrek aan 'scholen', wat inhoudt dat er in het theater in Nederland nergens sprake is van een meester-leerling verhouding tussen theatermakers onderling[170]:

"Het is ons noodlot dat we iedere keer weer van onder de zeespiegel moeten beginnen. Waar komt dat door? Puur Nederlandse eigengereidheid en ongehoorzaamheid. Dat is een bestaansreden. We aanvaarden geen meesters."[171]

Ook Theu Boermans constateert dit:

"Het systeem in Duitsland is wat dat betreft beter: oude acteurs die met jonge regisseurs gaan werken. Hier wordt gelijk de hele boel de laan uit gestuurd. Iedere keer moet opnieuw het wiel worden uitgevonden.[...] Maar aangezien we toch geen traditie hebben, maakt het allemaal niet uit. In Duitsland zie je dat het allemaal veel trager gaat. Daar houden ze de goede dingen over, en daar zie je dat die huizen ook veel beter lopen."[172]

Shireen Strooker constateert ook een pijnlijk gebrek aan traditievorming, wanneer zij stelt dat de aanpak van het Werktheater geen navolging heeft gekregen, en dat de verworvenheden van dit gezelschap al in zo'n korte tijd vergeten lijken te zijn[173].

Voor Marcella Meuleman geldt, dat zij de schuld legt bij de theaterkritiek[174] en in sterkere mate nog bij het overheidsbeleid:

---

ronmelt.

170 Dit is iets anders dan het door Jan Ritsema en Apostolos Panagopoulos geconstateerde 'epigonisme', het klakkeloos navolgen van bepaalde succesvolle 'formules'. Dit constateren zij vooral met betrekking tot het werk van Maatschappij Discordia en Frans Strijards: zij blijken succesvol, dus iedereen probeert hun 'stijl' over te nemen, zonder inhoudelijke motivatie.

171 Bijlage 1, pagina 21. Guus Rekers wijt dit ook aan het Calvinisme, de drang om zelf de bijbel te interpreteren. Vondel omschrijft hij ook als zodanig.

172 Bijlage 1, pagina 38.

173 Bijlage 1, pagina 69: "Als je 'Opname' vergelijkt met 'Medisch Centrum West' krijg je de kriebels."

174 "Het is allemaal heel kortademig hier. Je bent zo goed als je laatste voorstelling." Bijlage 1, pagina 42.

"...het is geen 'voorwaardenbeleid'. De politiek bemoeit zich veel te veel met de cultuur. De verworvenheden van de jaren '60 en '70 dreigen op die manier weer zomaar overboord te worden gezet."[175]

Om kort te gaan, op dit moment is er in het theater sprake van een bepaalde evaluatie van de vernieuwing die met Actie Tomaat is ingezet. Een aantal makers plaatst kanttekeningen bij het vernieuwingsprincipe. De roep om een 'terugkeer naar het publiek' wordt steeds vaker gehoord. Tegelijkertijd wordt geconstateerd dat bij de rigoreuze theaterreorganisaties van de afgelopen jaren misschien wel het kind met het badwater is weggegooid.

Apostolos Panagopoulos begrijpt al de opwinding rondom 'Actie Tomaat' eigenlijk niet zo. Hij beschouwt het als een paniekerige reactie van theatermakers en beleidsorganen op een voor hem heel gewoon fenomeen: *"Toen ik hier in Nederland kwam, werden er geloof ik tomaten gegooid. Dat was een hele rel, en dat begreep ik niet. In Griekenland regent het tomaten bij iedere slechte première. Of applaus en bloemen. Het publiek komt daar naar een voorstelling met in de ene hand een bos bloemen en in de andere hand een rotte tomaat. Ik had nog wel erger meegemaakt ook: eieren, schreeuwen en spugen."*[176]

7.4: Conclusies

Een traditie lijkt volgens de door ons ondervraagde theatermakers afwezig, zowel op het gebied van de toneelteksten, als in de opvoeringspraktijk.

Als er al een traditie in teksten is, wordt die over het algemeen laag gewaardeerd. Daarnaast is het volgens velen een must om vernieuwend te zijn, om te streven naar uniciteit. Deze noodzaak komt niet alleen van de makers zelf, maar wordt ook gestimuleerd vanuit de overheid.

Veel makers beschouwen zichzelf als losstaand van welke traditie dan ook, waarbij ze zich genoodzaakt voelen om volledig zelfstandig een nieuwe vorm van theater te bedenken. Door sommigen wordt dit gekenschetst als het opnieuw uitvinden van het wiel.

---

[175] Bijlage 1, pagina 42.

[176] Bijlage 1, pagina 34.

De functie die de overheid bovendien heeft gehad, door met haar subsidiebeleid sturend op te treden in opkomende discussies over de toekomst van het theater, heeft twee potentieel zeer negatieve gevolgen: enerzijds wordt traditievorming afgebroken, anderzijds wordt in Nederland de discussie over wat theater moet zijn niet in de theaters zelf, maar bij de subsidiënten uitgevochten.

Een dergelijk principe maakt dat theatermakers nog nauwelijks hun nek durven uit te steken, uit vrees dat deze niet door collega's, maar door de beleidsmakers van de overheden wordt afgehakt. En het blijkt, over het algemeen, dat men zijn nek uitsteekt, wanneer men in de ogen van WVC niet 'vernieuwend' genoeg is, bijvoorbeeld door het in heropvoering brengen van Nederlandse toneelstukken.

Hoofdstuk 8: De kennis van de theater- en dramageschiedenis

8.1: Inleiding

Een essentiële vraag voor ons onderzoek is de vraag naar de kennis, die theatermakers hebben van de geschiedenis van het Nederlandse theater en drama.

In het vorige hoofdstuk bleek, dat een traditie over het algemeen afwezig werd geacht. Wèl werd door velen een traditie geconstateerd ná 1970, wat meestal ook de periode is, waarin de theatermakers in kwestie zèlf met theater bezig zijn geweest.

Daarnaast waren de continuïteitsbreuken opvallend, voortkomend uit een bepaalde vernieuwingsdrang, waaraan door bepaalde organisaties, met name de grotere gezelschappen, niet kon worden voldaan, zodat zij uiteindelijk volledig werden opgeheven. 'School maken' is in een dergelijk klimaat vrijwel onmogelijk, veel kennis en ervaring gaat verloren.

In dit hoofdstuk concentreren we ons op de specifieke kennis van de geïnterviewde makers over de Nederlandse theater- en dramageschiedenis.

In hoofdstuk 6 constateerden we al, dat het oordeel over de kwaliteit van de teksten voor een groot deel gebaseerd is op neiging: zodra we naar specifieke kennis over bepaalde schrijvers vroegen, bleek het absolute oordeel dat in eerste instantie werd gegeven, niet voor alle schrijvers te gelden. Daarbij was al opvallend dat de kennis en tegelijkertijd meestal ook de waardering zich vooral beperkte tot schrijvers met wie de theatermaker in kwestie nauw had samengewerkt, of van wie hij een stuk had gespeeld. Op een erg brede kennis van het totale Nederlandse aanbod aan schrijvers lijkt dit niet te wijzen.

8.2: De kennis van het Nederlands drama en zijn geschiedenis

Wanneer we de makers vroegen naar hun specifieke kennis over de dramageschiedenis, waren de antwoorden nogal verschillend.

Leonard Frank zei bijvoorbeeld, dat hij zichzelf niet verplicht achtte om zich uitgebreid in de materie te verdiepen. Zijn kennis is beperkt tot wat hele algemene noties over met name de buitenlandse opvoerings-en teksttraditie: *"Ik ben niet zo'n toneelmens. Meer een laatbloeier. Ik voel me wat dat betreft meer verwant met filmers. Filmregisseurs, die gewoon wat pakken en dat gaan doen. Ik wil gewoon bepaalde dingen door middel van het toneel zeggen en dus ken ik de toneelgschiedenis ook niet zo goed. Het interesseert me ook niet zo."*[177]

Een dergelijke verbrokkelde kennis troffen we, vaak in combinatie met een gebrek aan interesse bij meer makers aan. Dit gold met name voor Gerardjan Rijnders, Jan Ritsema, Theu Boermans en Marcella Meuleman[178]. Helen de Zwart gaf zelf eveneens expliciet aan, dat ze geen enkele kennis bezat van het Nederlandse drama van voor 1970[179].

Shireen Strooker toonde zich evenmin op de hoogte, en vond dat ze überhaupt niet over Heijermans kon oordelen, omdat ze nog nooit wat van Heijermans had geregisseerd. Dit gold overigens voor haar repertoirekennis in het algemeen: zij heeft zich uitsluitend beziggehouden met het toevoegen van nieuw werk aan het bestaande arsenaal[180].

Ook Eddy Habbema stelde, dat hij pas door het regisseren van twee Heijermans-voorstellingen dit seizoen enige kennis had opgebouwd over de schrijver en zijn tijd. Deze kennis had bij hem geleid tot een groter begrip van Heijermans en, daaruit voortvloeiend, een enorme waardering voor deze schrijver. Van andere schrijvers uit het verleden was hij echter minder op de hoogte[181].

Bovenstaande houdt in, dat slechts vier van de door ons ondervraagde theatermakers in enige mate op de hoogte waren van het Nederlandse dramaverleden, of althans dat van zichzelf zeiden. Deze vier zijn: Guus Rekers, Willem Becker, Apostolos Panagopoulos, en John van de Rest. Voor de eerste drie

---

177 Bijlage 1, pagina 5.

178 In de bijlage zijn de respectievelijke noties te vinden op pagina's 13, 30, 39 en 42.

179 Bijlage 1, pagina 26.

180 Bijlage 1, pagina 58. Strooker meldde overigens ook dat ze zelden of nooit bij de repertoirebesprekingen van het Nationaal Toneel aanwezig was. Zij laat zich liever leiden door wat ze aan opdrachten binnen krijgt.

181 Bijlage 1, pagina 62 en 63.

geldt dat zij zich vanuit verschillende motivaties hebben verdiept in het Nederlandse dramaverleden.

Guus Rekers is Neerlandicus en heeft zijn afstudeerscriptie destijds gewijd aan Nederlandse schrijvers aan het begin van deze eeuw. Daarnaast heeft hij zich uitvoerig verdiept in Vondel en zijn tijdgenoten, hetgeen uit het interview met hem afdoende blijkt[182].

Apostolos Panagopoulos heeft zich, toen hij zich, begin '70, in Nederland vestigde, uitvoerig ingelezen in Nederlandse dramateksten, met name in Vondel en in de schrijvers van het begin van deze eeuw. Hij beschouwde het als een verplichting om zich als buitenlandse theatermaker in het Nederlandse theater te verdiepen, om op die manier de kennisachterstand zo snel mogelijk in te halen[183]. Hij had zich wellicht niet zoveel moeite hoeven getroosten, aangezien hij op dit moment als één van de weinigen geldt die enige kennis bezitten.

Het is overigens opvallend te noemen, dat hij het als een vanzelfsprekendheid beschouwde voor theatermakers om uitvoerig op de hoogte te zijn van hun eigen 'roots' en om daar moeite voor te doen. Deze notie troffen we bij het merendeel van de door ons ondervraagde makers niet aan.

Willem Becker heeft zich, toen het idee voor het Nederlandstalig Repetoire Gezelschap was ontstaan, samen met regisseur Roel Twijnstra uitvoerig verdiept in een, naar eigen zeggen, enorme stapel oud-Nederlandse dramateksten[184].

John van de Rest vertelde als enige, dat hij tijdens zijn toneelschool-periode uitvoerig was geconfronteerd met Nederlandse drama- en theatergeschiedenis[185].

Wanneer we bovenstaand kennisoverzicht bekijken, zien we dat het met de kennis van het dramamateriaal over het algemeen droevig gesteld is bij de door ons geïnterviewde theatermakers. Men interesseert zich er over het algemeen ook niet voor. Tegelijkertijd valt op, dat wanneer een maker wèl kennis heeft over een groter of kleiner deel van de dramageschiedenis, het oordeel op zijn minst sterk genuanceerd is over de kwaliteit van het materiaal.

Een uitzondering op deze regel is John van de Rest, maar hierop zullen we

---

[182] Bijlage 1, pagina 15 tot en met 22.

[183] Bijlage 1, pagina 33 tot 35.

[184] Bijlage 1, pagina 6, 7, en 8.

[185] Zie hiervoor ook de hoofdstukken 'Oorzaken' en 'Opleidingen'.

in een volgend hoofdstuk nader terugkomen.

Op het gebied van kennis en waardering speelt natuurlijk een 'kip-ei' probleem: komt de waardering voort uit kennis, of komt de kennis voort uit een reeds aanwezige, of opgelegde, waardering. Wat betreft die opgelegde waardering vermoeden we dat Willem Becker zich duidelijk verplicht heeft aan een grote waardering voor het Nederlands drama. Harde bewijzen zijn hiervoor niet aan te geven, het is een vermoeden. Voor Eddy Habbema kunnen we echter stellen dat deze op de één of andere manier 'bekeerd' is door het spelen van en kennismaken met het werk van Herman Heijermans.

Shireen Strooker, Helen de Zwart en, in iets mindere mate, Marcella Meuleman zijn overigens de enigen die zich van een direct waardeoordeel onthouden, omdat ze nauwelijks kennis bezitten van het materiaal. De overigen zijn vrij stellig in hun waarde-uitspraken.

8.3: De kennis van de theater(opvoerings)geschiedenis

Over het algemeen wordt de Nederlandse opvoeringsgeschiedenis in de interviews gekenschetst als een 'geschiedenis van anekdotes'. Concrete feitenkennis is meestal afwezig, men heeft deze kennis meestal opgedaan uit verhalen van oudere theatermensen[186]. Een aantal grote namen wordt wel genoemd: Louis Bouwmeester, Edouard Verkade, en Royaards, zij het echter dat deze vooral worden genoemd door mensen die ook van de teksttraditie enige kennis bezitten, zoals Guus Rekers.

Doorgaans is men het best op de hoogte met de opvoeringsgeschiedenis uit de tijd die men zelf bewust heeft meegemaakt, dus globaal vanaf de laatste jaren vóór 'Actie Tomaat'. Dit bleek reeds voldoende uit het voorgaande hoofdstuk. De kennis van de opvoeringstraditie daarvóór wordt meestal gebaseerd op wat men zelf van het theater van vóór 'Actie Tomaat' heeft meegemaakt: de voorstellingen die men zag, de acteurs die speelden, de verstoktheid van de traditioneel ingestelde 'burgerlijke' theatergezelschappen als de Nederlandse Comedie. Globaal, zo is te horen uit de interviews, was er vóór 'Actie Tomaat' en sterker nog, vóór de oorlog, eigenlijk helemaal niets. In ieder geval niets van

---

[186] Met name Jan Ritsema, Bijlage I, pagina 28 en Theu Boermans, Bijlage I, pagina 39.

belang.

8.4: Conclusie

Kennis van tekst- en opvoeringsgeschiedenis is nauwelijks aanwezig bij de door ons geïntervieuwde theatermakers. Op enkele uitzonderingen na, is men niet op de hoogte met de toneelschrijf-en opvoeringsgeschiedenis in Nederland tot aan de jaren '60. Het blijft meestal beperkt tot wat ideeën over bekende namen, zoals Heijermans, Vondel, Verkade en Bouwmeester. Wat men weet, komt vaak voort uit een toevallige kennismaking met de materie, of via anekdotes, verteld door mensen 'die het nog hebben meegemaakt'. Over het algemeen denkt men aan deze kennis genoeg te hebben, vanuit het idee, dat er na 'Actie Tomaat' een dusdanig rigoreuze breuk met het verleden is gekomen, dat men zich in dat verleden eigenlijk ook niet meer hoeft te verdiepen. In de Slotconclusies zullen we op deze en andere noties uitvoerig terugkomen.

Hoofdstuk 9: Oorzaken

9.1: Inleiding

Wij hebben alle makers, met wie wij in gesprek waren, gevraagd of zij oorzaken konden aanwijzen voor de situatie zoals zij op dit moment is: geringe kennis, aandacht en interesse voor de Nederlandse theater- en dramageschiedenis en -traditie, en in feite dus het ontbreken, op dit moment, van een lang levende theatertraditie. Uit de reacties kwamen een aantal zaken naar voren, die we in het nu volgende hoofdstuk kort an de orde zullen laten komen: religie, taalbewustzijn, opvoeding en opleiding.

9.2: Religie

In een aantal gesprekken werd de verzuchting geuit, dat de calvinistische inslag van de Nederlandse bevolking, de nuchterheid, een oorzaak was voor de moeilijke positie van het Nederlandse theater en drama.

Apostolos Panagopoulos ging in deze opvatting het verst. Zijn redenatie komt er op neer, dat in Nederland een diepgewortelde, 'theatrale' religie ontbreekt, in tegenstelling tot zijn eigen vaderland, dat daarnaast ook in de kern een uitermate theatraal land is, waar het theater, zoals wij dat nu kennen, ooit ontstaan is. Nederland is, op de één of andere manier, te nuchter. De mystiek leeft hier niet, alles wordt beredeneerd. Het theater is voor hem een vorm van communicatie, die zich beweegt op een 'Jungiaans'[187] vlak: het theater speelt in op het collectieve onderbewustzijn van een volk, dat vaak al zijn vertolking vindt in bepaalde mythen en sagen. Apostolos zegt hierover:

"Iedere mens staat aan het einde van een onvoorstelbaar lange lijn, die teruggaat tot de oertijd. Vanaf de amoebe tot nu. Dat ontzaglijke informatiepakket draag je met je mee. Dat moet gewoon overgebracht worden, en

---

[187] Carl Gustav Jung was eerst leerling, en later tegenpool van Sigmund Freud. Jung stelde, dat herinneringen overerfbaar zijn, en dat deze op de lange termijn het 'collectieve onderbewuste' vormen van een bepaald volk. Zij worden tot 'archetypen', bepaalde symbolen waarvan de betekenis/waarde onbewust door alle mensen uit een bepaald cultuurgebied wordt gekend.

het 'hoe' is niet belangijk, alleen het 'wat'."[188]

Eenzelfde, mystieke notie troffen we overigens ook aan bij Guus Rekers, die sprak van een bepaalde klank, waaromheen een volk zich verzamelt[189].

In Nederland, zo blijkt uit de woorden van in ieder geval Apostolos Panagopoulos, is men, in ieder geval in het theater, blind en doof voor deze mystieke en mythische drijfveren.

Guus Rekers legt het meer in een calvinistische eigenwijzigheid, een in de cultuur verankerde neiging om niets van niemand zomaar aan te nemen. Hij legt het Calvinisme uit als een in wezen anarchistische geloofsovertuiging, die ingang in Nederland kon vinden, omdat die neiging tot eigengereidheid hier al zo gemeengoed was. Men herinterpreteert de bijbel bij voorkeur iedere keer opnieuw, in plaats van dit boek te laten voor wat het is. Nederlanders hebben nooit leiders en vorsten geaccepteerd, hetgeen aan de ene kant natuurlijk zeer toe te juichen is, terwijl het er, volgens Rekers, aan de andere kant wel voor zorgt dat tradities niet kunnen wortelen[190].

9.3: Taalbewustzijn

Enigszins in de lijn van de in de voorgaande paragraaf genoemde noties ligt de overtuiging van Jan Ritsema, die oorzaken voor het kwijnende bestaan van de dramatraditie zoekt in de wijze waarop Nederlanders omgaan met taal.

Nederland is, volgens Ritsema, een land van nuchtere handelslieden, voor wie de taal een gebruiksgoed is, een middel waarmee door slim te onderhandelen veel geld te verdienen is. De gevoelsmatige waarde van taal, de poëzie, is in Nederland, in tegenstelling tot in het buitenland, zwaar ondergewaardeerd. Ritsema zegt hierover:

"Als Fransen of Duitsers een woord zeggen, dan gebruiken ze een wóórd. Ze zeggen 'boom' en dan staan ze in hun fantasie ook ónder die boom. Het is nooit een oppervlakkige mededeling. Het ontbreken daarvan is abominabel voor de toneelkunst.[...] Er is in Nederland geen enthousiasme voor het uitspreken en

---

188 Bijlage 1, pagina 33.

189 Zie hiervoor ook hoodstuk 5.

190 Bijlage 1, pagina 21.

het zeggen van taal."[191]

Het gebruiken van taal als middel tot de eigen verrijking maakt Nederland wel bij uitstek geschikt voor kleinkunst, de kunstvorm waarbij achterbaksheid, volgens Ritsema, een hoofdrol speelt. Daarin is Nederland dan ook uniek in de wereld.

9.4: Opvoeding

Iedereen van de door ons geïntervieuwde makers noemde de opvoeding als belangrijkste oorzaak voor de huidige status quo. Men constateert in het buitenland, met name in Engeland, maar ook in Frankrijk en in Duitsland een enorm respect voor het theater, dat in de gehele cultuur verankerd ligt. De liefde voor het theater, en voor het eigen verleden wordt daar, zo stelt men, met de paplepel ingegoten.

De schoolopleidingen in Nederland worden, naast de opvoeding, ook van een te kleine aandacht voor de Nederlandse geschiedenis en taal beschuldigd.

Jan Ritsema vat deze kritiek kernachtig samen:

"Je hoort op de middelbare school hier nooit over Spinoza en Erasmus, terwijl die met taal en filosofie de top waren. In Frankrijk en Duitsland weten ze op de middelbare school meer over Spinoza en Erasmus dan wij. Dat gaat ook veel verder dan alleen 'De Lof der Zotheid'. Dat denken is hier bij theatermakers niet bekend. Wij leren buitenlandse talen, want dat is praktisch. Maar voor het Nederlandse toneel is dat een ramp."[192]

Uit alle reacties die ingaan op de kwestie van de opvoeding lijkt een soort verontschuldiging uit te gaan: men is in feite machteloos tegenover een dergelijke ingebakken traditie in de kennisoverdracht. Kinderen in Engeland krijgen met de paplepel Shakespeare ingegoten, waardoor ze die schrijver leren waarderen, in Nederland gebeurt dit met geen enkele schrijver.

Eddy Habbema plaatst echter een kanttekening bij deze overtuiging, en legt de oorzaak niet direct in de opvoeding en de middelbare opleidingen, maar in de fase daarna:

---

[191] Bijlage I, pagina 31.

[192] Bijlage I, pagina 31.

"Op school wordt je al op een heel verkeerde manier geconfronteerd met oud-Nederlands werk, zodat je er een afkeer van ontwikkelt. Dat is in andere lander overigens niet anders. Ik denk dat kinderen in Engeland geconfronteerd worden met Shakespeare op een wijze, die direct het verkeerde keelgat in schiet. Maar ze komen er onherroepelijk via een heel praktische weg weer bij terug. Het wordt namelijk toch altijd weer gespeeld. En als daar leuke dingen bij zitten, bijvoorbeeld een groep jonge mensen die daar op een fantastische manier mee omgaat, of juist een hele orthodoxe voorstelling, die opeens heel erg aangrijpt, dan verdwijnt de slechte indruk en gaat het voor je leven. Het is een soort kip-ei vraag. Je wordt er nooit mee geconfronteerd, dus kom je ook niet op het idee om anderen ermee te confronteren." [193]

Volgens Habbema ligt het probleem dus toch vooral in het feit dat de stukken niet gespeeld worden, omdat opvoeding alleen niet volledig verantwoordelijk kan worden gesteld voor het gebrek aan waardering voor het Nederlandse theater en dramaverleden. Het probleem ligt eigenlijk in de fase van de theateropleiding en de opvoeringspraktijk:
"Er is in Nederland een absoluut disrespekt voor wat er in het verleden gemaakt is, en dat is zó sterk, dat je er als beginnend theatermaker niet over piekert om je daar mee bezig te houden. Zo extreem is dat." [194]

De noties die wij uit de interviews te horen kregen doen ons sterk neigen om dit idee te ondersteunen: er lijkt inderdaad een zekere angst te zijn om zich met oud-Nederlands werk bezig te houden. In de slotconclusies komen we hierop terug.

9.5: Opleiding

De theatermakers die wij spraken waren allen unaniem in hun overtuiging, dat de theaterscholen geen aandacht besteden aan Nederlands drama en Nederlandse theatergeschiedenis. Slechts één van de theatermakers stelde dat hij tijdens zijn opleiding uitvoerig in aanraking was gekomen met Nederlandse

---

[193] Bijlage 1, pagina 60.

[194] Bijlage 1, pagina 60.

onderwerpen: John van de Rest. Toen wij hem vroegen of hij zelf dacht voldoende kennis te hebben opgedaan van het Nederlandse theater- en dramaverleden stelde hij:

"Oh ja, natuurlijk. Ik heb een theateropleiding gevolgd. Daar heb je toch dramaturgie? Daar ga je door de hele Nederlandse toneelliteratuur heen. Ik kreeg dat, toen ik in 1958 in Arnhem op de toneelschool zat, van een Neerlandicus."[195]

Wij hebben zelf enige twijfels over de waarheid van deze opmerking, gezien het feit, dat voor het overige alle theatermakers, die doorgaans ook in het eind van de vijftiger en begin van de zestiger jaren hun theateropleiding hebben gevolgd, stelden dat zij alleen zeer zijdelings met Nederlandse theater- en dramageschiedenis in aanraking waren gekomen. Wij bezitten echter geen specifieke gegevens van de theateropleiding in Arnhem tijdens de jaren '50. Het zou dus kunnen dat er toen op die school wel veel aandacht aan werd besteed[196].

Over het algemeen was de mening over de huidige theateropleidingen niet zeer positief. Men onderkent over het algemen een sterke neiging op de opleidingen die zich richt op persoonlijkheids- in plaats van vakontwikkeling. Een aantal makers: Jan Ritsema, Leonard Frank, Apostolos Panagopoulos, Marcella Meuleman, sprak wat dat betreft uit eigen ervaring met lesgeven op deze opleidingen. Men zag ook in de opleidingen over het algemeen wel een oorzaak voor het kennis- en waarderingsgebrek bij de theatermakers voor het Nederlandse theater- en dramaverleden.

Het was overigens ook Eddy Habbema die wat dat betreft de vinger op de zere plek legde:

"De theaterschool is bij uitstek het moment om er iets aan te doen. Daar moet je de mensen er in laten wroeten. Ze moeten het niet alleen lezen, maar ze moeten er ook mee aan het werk: scenes spelen, waardoor je het echt kan ervaren. Ik denk dat als je dat doet, dat je dan vreselijk veel goeds in Bredero, of in Langendijk, of zelfs Vondel, of Heijermans kan vinden. Je moet het op de toneelschool doen, want anders is het te laat. Dan ga je het van de buitenkant benaderen, en kom je er veel minder makkelijk in."[197]

---

[195] Bijlage 1, pagina 47.

[196] Zie hiervoor ook hoofdstuk 10, waarin een verslag staat van het onderzoek dat wij uitvoerden onder de Nederlandse theateropleidingen.

[197] Bijlage 1, pagina 69.

Een hele andere visie op het belang van de theateropleidingen heeft Jan Ritsema. Hij is niet voor een verplichte aandacht voor Nederlands drama op de opleidingen: *"Nee, dan moet je het mensen door de strot gaan douwen, en daar ben ik de laatste voor."*[198]

9.6: Conclusie

Uit bovenstaand hoofdstuk komt een aantal zaken naar voren, dat als mogelijke verklaring kan dienen voor de situatie van het Nederlands drama en het Nederlands theater. Het belangrijkste argument ligt meestal in een bepaalde Nederlandse traditie, die geen affiniteit met theater en taal inhoudt. Hoe mystiek sommige verklaringen ook kunnen klinken, het komt erop neer, dat Nederland niet echt een theatraal land is.

In opvoeding en opleiding constateert men over het algemeen een sterke onderwaardering en een gebrek aan aandacht voor Nederlands theater. En, doordat men er in de opleiding niet mee in aanraking komt, zal men er later ook niet meer naar gaan kijken. Alles lijkt te wijzen op een bepaalde traditie in het oordeel over Nederlands drama. In de slotconclusies komen we hierop terug.

---

[198] Bijlage I, pagina 31.

Hoofdstuk 10:
De Nederlandse theateropleidingen

10.1: inleiding

De nu volgende behandeling van de theateropleidingen kan worden gezien als een aanvulling op het onderzoek dat wij uitvoerden naar de kennis en meningsvorming van de theatermakers.

Wij achten een behandeling van de opleidingen noodzakelijk omdat de theatermakers voor een groot deel daar hun basiskennis opdoen. De kennis die tijdens de opleidingen wordt opgedaan draagt bij tot de geestelijke bagage die afgestudeerde theatermakers in hun latere werksituatie meenemen.

In hoofdstuk 3 concluderen we dat vooral de regisseurs en dramaturgen bepalen wat de Nederlandse gezelschappen spelen. Uit de persoonlijke gegevens van de door ons geïnterviewde theatermakers is op te maken dat de regisseurs over het algemeen een acteurs- of regisseursopleiding hebben genoten. We hebben daarom de drie toneelscholen en de regie-opleiding bekeken met betrekking tot de opleiding tot regisseur en acteur. De twee instituten voor Theaterwetenschap hebben we onderzocht omdat zij de opleidingen in Nederland zijn die dramaturgen opleiden.

De volgende opleidingen zijn door ons onderzocht:

1. De toneelschool in Arnhem (Afdeling drama van de Faculteit Theater van de Hogeschool voor de kunsten).
2. De toneelschool in Maastricht.
3. De toneelschool in Amsterdam (acteursopleiding van de theaterschool).
4. De regie-opleiding in Amsterdam (ook een onderdeel van de theaterschool).
5. Instituut voor Theaterwetenschap Utrecht.
6. Instituut voot Theaterwetenschap Amsterdam.

De opleidingen zijn in drie categoriën in te delen:

a. de drie acteursopleidingen (1,2 en 3)
b. de regieopleiding (4)
c. de dramaturgie opleidingen (5 en 6)

De regie- en acteursopleidingen zijn praktische opleidingen. Zoals we in paragraaf 2.1.2. al aangaven staat er van het onderwijsprogramma van deze opleidingen erg weinig op papier. Om enig inzicht te krijgen in het onderwijs dat tijdens deze opleidingen wordt gegeven met betrekking tot het Nederlands theater, hebben we onze toevlucht moeten nemen tot interviews.

Van iedere opleiding hebben we één docent gesproken[199] die onderwijs verzorgt op het gebied van de theatergeschiedenis en/of theorie. Deze interviews geven een redelijk beeld van de manier waarop de huidige docenten aankijken tegen het belang van het Nederlands toneel in het onderwijs. Ze geven ons ook enig inzicht in de aandacht die op de opleiding wordt geschonken aan het Nederlandse toneel in de afgelopen jaren. We moeten ons echter realiseren dat deze interviews alleen de mening weergeven van de huidige docenten. Het onderwijs dat de huidige theatermakers genoten hebben is echter vaak van voor de tijd dat deze docenten les gaven.

Wat betreft de toneelscholen hebben we nog enige informatie kunnen verkrijgen uit de skriptie van Hans Lemmerman[200] die een onderzoek deed naar het dramaturgie onderwijs op deze scholen. Zijn onderzoek richt zich vooral op het onderwijs in 1984. Hij gaat echter ook kort in op het onderwijs in de periode tussen 1966-1969.

Om tevens enig inzicht te krijgen in het onderwijs dat voor 'actie tomaat' aan de toneelscholen werd gegeven hebben we gesproken met Ben Albach die van 1950 tot 1951 toneelgeschiedenis gaf aan de acteursopleiding in Amsterdam.

Een iets andere methode hebben we gevolgd bij het inventariseren van het onderwijsaanbod op de beide Theaterwetenschap-opleidingen. Hier konden we informatie putten uit de door de instituten uitgegeven Studiegidsen, waarin zeer uitgebreide informatie staat over het aangeboden onderwijsprogramma. Expliciete meningen staan echter niet in de studiegidsen vermeld zodat onze conclusie moesten trekken uit de onderwijsprogramma's.

---

[199] In paragraaf 2.3.2 geven we een opsomming van de geïnterviewde docenten.

[200] 'Vdramaturgie = n' doctoraalscriptie van Hans Lemmerman, Instituut voor Theaterwetenschap Utrecht, augustus 1986.

10.2: De acteursopleidingen

10.2.1: inleiding

Het onderwijs op deze scholen is vooral praktijkgericht. De grootste aandacht in het onderwijs hebben dan ook de spellessen. Er zijn daarnaast enkele uren per week waarin enige aandacht aan theorie wordt geschonken. De theatergeschiedenis en -literatuur wordt vooral in deze laatste lessen behandeld. In de spellessen wordt praktisch met teksten gewerkt. De aandacht die in deze spel- en theorielessen aan het Nederlands drama wordt besteed zullen we apart behandelen.

10.2.1: Praktijkonderwijs

Het aanbod van Nederlands drama in de spellessen berust volgens de door ons gesproken theoriedocenten voornamelijk op toeval. De materiaalkeuze voor de spellessen wordt door de docent of de studenten bepaald. De interesses en voorkeuren van studenten en docenten zijn uiteindelijk bepalend voor de invulling van de spellessen.

Zowel in Arnhem als Maastricht blijken er docenten te zijn, die het belangrijk vinden dat ook Nederlandse teksten in het praktijkonderwijs aan bod komen. Munsterman, de dramaturgiedocent in Maastricht, zegt hier over: *"Maar er zijn docenten die vinden dat er ieder jaar minstens een Nederlands stuk moet worden opgevoerd. Die ook vinden dat daar de wortels van onze taal liggen. Die vinden dat de mensen moeten leren omgaan met de zeventiende eeuwse verzen. Ieder jaar is er wel weer ergens een project waar iemand een hoofd doet of een Vondel."*[201]

De keuze voor zo'n klassieke Nederlandse tekst is een individuele keuze van een docent. De opleiding heeft niet tot doel om via de spellessen studenten in aanraking te brengen met Nederlandse dramateksten.

In Arnhem is er in het praktijkonderwijs enige aandacht voor de hedendaagse Nederlandse dramateksten. Er ligt geen accent in het praktijkonderwijs op Nederlands materiaal. Eén van de vaste speldocenten, die

---

[201] Bijlage 2, pagina 83.

afkomstig is van toneelgroep Centrum, maakt regelmatig gebruik van Nederlands materiaal, hetgeen vooral te maken heeft met zijn persoonlijke achtergrond[202].

In het praktijkonderwijs is de keuze om van Nederlandse dramateksten gebruik te maken afhankelijk van het toeval. Nederlandse teksten worden alleen gebruikt als de docenten of studenten daar een duidelijke voorkeur voor hebben. We hebben de indruk dat de interesse van de desbetreffende docent daarbij doorslaggevend is.

10.2.2: het theorieonderwijs

Het theorie-onderwijs is op alle drie de theateropleidingen in diverse vakken verdeeld. In Arnhem en Maastricht wordt in het vak 'dramaturgie' aandacht besteed aan de theatergeschiedenis. In Amsterdam gebeurt dat in het vak 'cultuurgeschiedenis'. De docenten die wij van de opleidingen spraken geven in deze vakken ook les. Het aandeel van deze vakken in het totale lespakket van de opleidingen is vrij gering. Hans Lemmerman geeft in zijn scriptie aan dat in 1984 in het eerste jaar van respectievelijk: Maastricht, Arnhem en Amsterdam, drie, anderhalf en één uur les wordt gegeven in deze vakken[203].

De theateropleidingen in Maastricht en Arnhem proberen de studenten in het eerste jaar een overzicht te geven van de theatergeschiedenis. Op de toneelschool in Maastricht komt de Nederlandse theater- en dramageschiedenis hierin totaal niet aan de orde. Er worden in dit eerste jaar alleen enkele hoogtepunten uit de theatergeschiedenis behandeld. De leerstof ligt daarbij min of meer vast. Behandeld worden: één Grieks stuk, Shakespeare, een negentiende eeuws realistisch stuk en een modern stuk (b.v. Strauss)[204]

In tegenstelling tot de toneelschool in Maastricht wordt er op de toneelschool in Arnhem wel een poging gedaan enige aandacht te schenken aan de Nederlandse drama- en theatergeschiedenis. Pieter Vrijman de dramaturgie docent in Arnhem, zegt hierover:

"De Nederlandse geschiedenis is wel een aspekt. Ik probeer altijd te benadrukken dat het een heel speciaal Nederlands fenomeen is dat wij hier in de

---

[202] Dit is Christiaan Nortier.

[203] Hans Lemmerman pagina 182.

[204] Hans Lemmerman pagina 43.

middeleeuwen de 'abele spelen' hadden. Er wordt ook aandacht besteed aan Vondel en de eerste Amsterdamse Schouwburg, de plaats en functie van de rederijkerskamers... Voor de meer recente zaken kan je natuurlijk niet heen om 'Op Hoop van Zegen': je móét dat gelezen hebben, je moet eraan kunnen refereren."[205]

Ondanks het belang dat Pieter Vrijman hecht aan het behandelen van de Nederlandse theater- en dramageschiedenis komt hij er in zijn lessen door tijdgebrek vrijwel nooit aan toe.

In het tweede, derde en vierde jaar wordt het onderwijs in Arnhem in overleg met de studenten bepaald. Er is dus geen vast onderwijs programma. Aandacht voor het Nederlandse toneel is dus ook geheel afhankelijk van dit overleg.

In Maastricht wordt het tweede jaar vooral bepaald door een drietal projecten rond schrijvers. De keuze voor die schrijvers ligt bij de docent Hans Munsterman. Hij zegt over zijn keuze: "In ieder geval zou ik niet zo gauw Heijermans doen, het moet wel een beetje kontroversieel zijn"[206]. Hij heeft de afgelopen jaren wel gekozen voor Schnitzler, Jarry, Bond, Tsjechov en Goethe. Dat Tsjechov in Nederland kontroversieler is dan Heijermans lijken de getallen met betrekking tot de populariteit van auteurs[207] niet bepaald te bevestigen. In het derde jaar is in Maastricht het programma een stuk vrijer. Het wordt dan vooral door de actualiteit bepaald.

De toneelschool in Amsterdam heeft een iets andere benadering van het dramaturgie onderwijs. Het theatergeschiedenisonderwijs heeft daar in de afgelopen jaren grote veranderingen ondergaan. In de jaren zeventig was het vak vooral gericht op een maatschappelijke orientatie. Het vak heette in die jaren zelf 'politieke orientatie'. Het onderwijs werd in de jaren zeventig vooral door de studenten bepaald. Zij bepaalden wat er voor les werd gegeven. Dat kon zelfs betekenen dat er in bepaalde jaren totaal geen dramaturgie werd gegeven. De laatste jaren is daar verandering in gekomen. Het onderwijs is wat systematischer geworden[208].

---

[205] Bijlage 2, pagina 77.

[206] Hans Lemmerman pagina 44.

[207] Tsjechov is één van de meest gespeelde auteurs in Nederland. Een stuk populairder dus dan Heijermans.(zie deel 2 paragraaf 5.2.2)

[208] Bijlage 1, pagina 74.

De theatergeschiedenislessen op deze toneelschool hebben nu tot doel: *" naast een chronologische behandeling van de theatergeschiedenis, de studenten inzicht te verschaffen in sociale, economische en politieke factoren die het theater in de loop der eeuwen hebben beïnvloed.[...]Het gaat over de grote stromingen in het west-Europese theater. Wat gebeurde er in de Middeleeuwen? Hoe was het in de tijd van de Renaissance? Waar was Shakespeare mee bezig? Waar haalde hij zijn materiaal vandaan? Dat soort dingen en ook schetsen van de tijd."*[209]
Het onderwijs behandelt nooit specifiek Nederlandse onderwerpen. Een uitzondering wordt alleen gemaakt voor de Rederijkers en het latijnse schooldrama.

Het theatergeschiedenisonderwijs zoals hierboven beschreven is geeft vooral een beeld van het onderwijs in de jaren tachtig en de jaren zeventig, zoals dit op de toneelschool in Amsterdam werd geschreven. De theatermakers die het theateraanbod in de tien jaar die wij onderzoeken hebben bepaald, zaten meestal op de toneelschool in de jaren vijftig, zestig en begin zeventig.

Hans Lemmerman geeft de volgende doelstelling van het dramaturgie onderwijs in de jaren zestig van de drie toneelscholen: "Kennis van de belangrijkste werken uit de Nederlandse en buitenlandse toneelliteratuur; kennis van de ontwikkeling van de moderne toneelkunst in binnen- en buitenland; voldoende inzicht in de Nederlandse en internationale ontwikkeling van drama en toneel"[210]. Deze doelstelling wekt de indruk dat er in de jaren zestig naast aandacht voor het buitenlandse toneel op de toneelscholen veel aandacht aan het Nederlandse theater zou worden geschonken. Volgens Ben Albach die van 1951 tot 1971 theatergeschiedenisdocent aan de Amsterdamse toneelschool was, was de aandacht voor de Nederlandse theatergeschiedenis in die jaren echter zeer gering.[211]

---

[209] Bijlage 2, pagina 74.

[210] Hans Lemmerman pagina 185.

[211] Bijlage 1, pagina 73.

10.2.3: Waarom zo weinig aandacht voor Nederlands theater ?

Voor de docenten die enig belang zien in het behandelen van Nederlandse onderwerpen op de acteursopleidingen is het gebrek aan onderwijstijd de belangrijkste reden om geen aandacht aan het Nederlandse theater te besteden. Er staan maar weinig uren ter beschikking van het dramaturgieonderwijs en daar moet al zoveel in worden behandeld. De Nederlandse drama- en theatergeschiedenis heeft volgens deze docenten een te kleine prioriteit om behandeld te worden.

Volgens andere docenten is de kwaliteit en het gebrek aan enige traditie van betekenis, de reden dat het Nederlandse theater niet behandeld hoeft te worden.

De algemene reden om de Nederlandse drama- en theatergeschiedenis niet te behandelen is dus het gebrek aan kwaliteit, zeker als die wordt afgezet tegen de kwaliteit van de belangrijke buitenlandse auteurs. Men ziet geen belang voor de acteurs in spé om het Nederlandse theater te behandelen.

Bij de docenten is echter wel een waardering te bespeuren voor de hedendaagse Nederlandse regisseurs. Hoe deze waardering terug te vinden is in het onderwijs is ons niet duidelijk geworden.

10.2.4: Conclusie

De aandacht van de Nederlandse toneelscholen voor de Nederlandse drama- en theatergeschiedenis is minimaal. Enkele theorie-docenten zien wel enig belang in het behandelen van het Nederlands theater, maar komen er door tijdsgebrek niet aan toe. In het praktijk onderwijs komt een enkele keer een Nederlandse toneeltekst aan bod. Dit is dan vooral van de toevallige interesse van de docent of studenten afhankelijk. Een vaste plaats in het onderwijs heeft het Nederlandse toneel op geen van de drie opleidingen.

Hans Lemmerman geeft in zijn skriptie een aantal doelstellingen van het dramaturgie onderwijs op de toneelscholen. Het 'affectief aspekt' is volgens hem één van die doelstellingen. Hij omschrijft dat als volgt:
"Het wekken van belangstelling voor een schrijver, stuk, stroming of het analyseren".[212]

---

[212] Hans Lemmerman pagina 183.

Met betrekking tot het Nederlandse drama ziet men blijkbaar geen affectieve taak voor de acteursopleidingen.

10.3: De Regieopleiding

10.3.1: Inleiding

De enige informatie die we over het onderwijs op de regieopleiding in Amsterdam hebben is afkomstig van een interview met Loek Zonneveld. Hij is als theorie-docent aan deze opleiding verbonden sinds 1975. Vanaf 1978 maakt hij ook deel uit van de leiding van de opleiding.

Het beeld dat we van de regieopleiding hebben is dus een beetje eenzijdig. We gaan er echter van uit dat we middels dit ene interview toch een redelijk goed beeld hebben van het theorie onderwijs met betrekking tot de Nederlandse drama- en theatergeschiedenis op deze school vanaf 1975.

10.3.2: Het onderwijs

Er zijn op deze opleiding een aantal vakken waarin de Nederlandse drama- en theatergeschiedienis aan bod zou kunnen komen. Zo is er het vak geschiedenis, dat zich naast de algemene theatergeschiedenis richt op de 'geschiedenis van het regisseren', welk onderdeel zich richt op de laatste 150 jaar. Dit programma wordt aangeboden in de eerste twee jaar en neemt één dagdeel per week in beslag. Naast theatergeschiedenis is er ook nog 'Dramatheorie' en 'dramaturgie/tekstanalyse' en worden regieprojecten in de latere jaren gekoppeld aan bepaalde literatuur-onderwerpen.

De algemene theatergeschiedenis besteedt redelijk wat aandacht aan de Nederlandse geschiedenis. Zonneveld:

"Als je de evolutie van het middeleeuwse theater behandelt dan teer je bijna uitsluitend op Nederlandse voorbeelden. Voor het focussen op opvoeringsgeschiedenis, daarbij is de Nederlandse theatergeschiedenis een zee om uit te drinken, en dat geldt voor een boel andere periodes, met name de 18e, 19e eeuw. Jelgershuis bijvoorbeeld."[213]

---

[213] Bijlage 2, pagina 85.

Ook in de specifieke 'geschiedenis van het regisseren' is er een ruime plaats voor Nederland ingeruimd. Nederlandse regisseurs worden altijd in relatie tot grote buitenlandse regisseurs behandeld, omdat alle grote Nederlandse regisseurs volgens Zonneveld grote buitenlandse voorbeelden hadden[214].

Op het gebied van de dramarepertoire moeten studenten van de regieopleiding diverse verplichte repertoirelijsten doorwerken. Op de verplichte lijsten komen naast een aantal Middeleeuwse teksten en teksten van 19e eeuwers (Vondel wordt vermeden) ook stukken voor van Nederlandse 20ste eeuwers als Heijermans, Claus en de Boer. In verhouding echter tot het wereldrepertoire is de aandacht volgens Zonneveld minimaal.

10.3.3: Conclusie

In het theorieonderwijs op de regie-opleiding in Amsterdam lijkt er redelijk veel aandacht voor het Nederlandse toneel. We hebben de indruk dat de aandacht vooral op de Nederlandse regie-geschiedenis gericht is. De Nederlandse theatergeschiedenis lijkt wat minder aan bod te komen. Dit wordt meer door tijdgebrek veroorzaakt dan dat er geen belang aan wordt gehecht. Daarnaast vermoeden we dat de aandacht voor het Nederlandse theater vooral iets van de laatste jaren op deze opleiding is. Dit vermoeden wordt versterkt door een uitspraak van Willem Becker[215] die zich niet kan herinneren dat in het onderwijs dat hij op de regieopleiding heeft genoten, enige aandacht voor het Nederlandse theater was.

10.4: Theaterwetenschap

10.4.1: Inleiding

Voor de behandeling van de beide Theaterwetenschapopleidingen geldt dat we wat systematischer te werk kunnen gaan. Geheel volgens universitaire normen worden er 'studiegidsen' uitgegeven, waarin alle voor de studenten belangrijke informatie op een rij wordt gezet. Dit is niet altijd zo geweest. Tot

---

[214] Bijlage 2, pagina 85.

[215] Bijlage 1, pagina 11 en 12.

aan het midden van de jaren zeventig was de facultaire en universitaire organisatie nog iets minder formeel dan deze later (o.a. door de twee-fasen structuur) werd. De studiegidsen van die eerste periode zijn dan ook minder specifiek in hun informatie. Voor de latere periode geldt, dat de vakken die worden aangeboden meer uitgebreid beschreven staan.

Alle vakken van deze twee opleidingen waarin aandacht wordt besteed aan het Nederlandse toneel staan opgesomd bijlage drie.

10.4.2: Het onderwijs

De aandacht voor het op Nederland gerichte onderwerpen in het theateronderwijs is op deze twee instituten minimaal te noemen.

Het verplichte onderwijs in de eerste jaren schenkt vrijwel geen aandacht aan de Nederlandse theater- of dramageschiedenis. Op een enkele literatuurlijst komt een Vondel of Heijermans voor, maar verder gaat het dramaonderwijs niet. De Nederlandse theatergeschiedenis komt alleen aan bod als er in de gebruikte Amerikaanse handboeken over geschreven wordt.

Er blijkt wel enige aandacht te zijn voor het cultuurbeleid in Nederland in deze opleidingen. Dit is een aandachtsgebied dat vooral in de loop van de jaren tachtig in het onderwijs opduikt. Dit gebeurt zowel in het verplichte programma als in het aanbod van facultatieve vakken.

Naast deze aandacht voor het Nederlandse theaterbeleid is er een zeer geringe aandacht voor de Nederlandse theatergeschiedenis in het vrije keuze programma van de opleidingen. De aandacht voor Nederlandse onderwerpen lijkt van de interesse van enkele docenten af te hangen. Dat de Nederlandse drama- en theatergeschiedenis geen vast aandachtspunt is blijkt wel uit het vrijwel verdwijnen van vakken op dit gebied in Utrecht na het vertrek van Prof. De Leeuwe in 1981. De toch al geringe aandacht voor de Nederlandse geschiedenis op dit instituut was blijkbaar geheel van de persoonlijke interesse van deze hoogleraar afhankelijk.

10.4.3: Conclusie

Bij de enige twee wetenschappelijke theateropleidingen in Nederland is er vrijwel geen aandacht voor het Nederlandse theater. Alleen op het gebied van

het cultuurbeleid wordt er in de jaren tachtig redelijk wat onderwijs verzorgd.

Studenten die enige interesse voor het Nederlandse theater hebben kunnen enkele vakken op dat gebied kiezen in het vrije keuze programma. In de opleiding worden de studenten niet gemotiveerd tot het lezen van Nederlandse drama of het zich verdiepen in het Nederlandse theater.

De opleidingen in de theaterwetenschap vinden dat hun studenten genoeg weten over het Nederlandse toneel als ze een Heijermans hebben gelezen en een bladzijde over de Rederijkeres in een Amerikaans theaterhandboek hebben doorgenomen.

10.5: Conclusies over het Nederlandse theateronderwijs.

De geestelijke bagage van afgestudeerden van de door ons onderzochte opleidingen bevat vrijwel geen kennis van de Nederlandse theater- en vooral dramacultuur.

Een algemeen heersend negatief oordeel zal door deze mensen niet op basis van hun opleiding worden bestreden. Vooralsnog zal er van hen uit alleen maar een bevestiging van de heersende status quo te verwachten zijn. De regie-opleiding in Amsterdam staat dan ook enigszins alleen in het streven naar een opener visie op, en grotere kennis van, het Nederlandse dramarepertoire en de Nederlandse theater-geschiedenis.

De affectieve taak van de opleidingen om studenten te interesseren in bepaalde stromingen of onderwerpen, ziet men blijkbaar niet met betrekking tot het Nederlandse drama en theater.

Loek Zonneveld lijkt in zijn mening alleen te staan als hij stelt dat een theateropleiding in Nederland niet om de eigen cultuur heen kan en mag gaan: *"Het is natuurlijk een impliciet doel van zo'n opleiding om de mensen te steunen in de manier waarop ze kijken naar hun eigen theatercultuur, omdat er natuurlijk zo makkelijk geringschattend over wordt gedaan. Terwijl de Nederlandse theatercultuur zeker nu, nu de avant-gardisten uit de zeventiger jaren een grote rol spelen in het grootschalige theater van nu. Je kan eigenlijk niet anders doen dan mensen steunen in het opbouwen van een krachtige en onderbouwde houding in het kijken naar de eigen theatercultuur en niet altijd maar zeggen dat het in het buitenland beter is. Ik zal niet ontkennen dat het in*

het buitenland vaak een stuk interessanter is, maar daarmee kan je nog niet de eigen theaterpraktijk de rug toekeren." [216]

---

216 Bijlage 2, pagina 86.

HOOFDSTUK 11: CONCLUSIES

In dit hoofdstuk volgen de algemene conclusies van het kwalitatieve onderzoek. Hierin zal bepaald worden, of de hoofdvraag, die in de inleiding van dit deel van de scriptie (paragraaf 1.2) wordt gesteld bevestigend, dan wel ontkennend moet worden beantwoord. Deze vraag luidt:

Is het oordeel van de Nederlandse theatermakers over de waarde van de Nederlandse dramateksten en het belang van de Nederlandse theatergeschiedenis gebaseerd op neiging, navolging en traditie, en niet op kennis en redenering en zo ja, waaruit blijkt dat?

Ter beantwoording van de vraag, zullen we alle deelvragen, die uit de hoofdvraag volgen, zoveel mogelijk beantwoorden. Daarbij wordt de lijn van het onderzoeksverslag zoveel mogelijk gevolgd.

De repertoirekeuze van de Nederlandse theatergroepen is sterk aan personen gebonden. Doorgaans zijn dat de belangrijkste regisseurs van een gezelschap, die meestal ook optreden als de artistiek leider. De keuze is daarom ook sterk afhankelijk van de repertoirekennis en de affiniteiten van deze personen.

Algemeen valt in de keuze een aantal zaken op. Veel van de geïnterviewden leggen een grote voorkeur aan de dag voor nieuw, Nederlandstalig of buitenlands, materiaal. Het oudere stuk staat minder in de belangstelling.

Het nieuwe materiaal wordt in algemene zin verkozen uit behoefte aan actualiteit, originaliteit en uniciteit. Nieuw Nederlands materiaal wordt daarnaast ook vooral gekozen uit oogpunt van stimulering: men constateert een gebrek aan schrijvers, waardoor het nodig wordt geacht deze lacune met opdrachten in te vullen.

Een Nederlandstalige toneelschrijfpraktijk wordt door alle geïnterviewde makers belangrijk gevonden. Nieuw materiaal moet dan ook worden aangeleverd, ten dele omdat de actualiteit belangrijk is, maar vooral omdat het oudere materiaal of nog niet goed genoeg wordt bevonden of nog teveel gebonden is aan

de laatste opvoering die ervan gegeven is. Dat laatste is met name het geval bij stukken, die door de regisseur zelf of door het collectief van de uitvoerende groep, zijn geschreven. Ook samenwerkingsverbanden tussen schrijvers en regisseurs maken een heropvoering binnen korte tijd onwaarschijnlijk.

Er lijkt bij de makers een zekere angst te bestaan om aan Nederlandse stukken te komen die door een collega, al dan niet in samenwerking met een schrijver, zijn gemaakt: ze worden veelal beschouwd als persoonlijk eigendom. Dit geldt voor zowel nieuw als bestaand Nederlandstalig drama.

Wij constateren daarbij het volgende mechanisme: een Nederlandse toneeltekst wordt zelden los gezien van de (vaak enige) voorstelling die ervan gegeven is. De teksten worden nauwelijks uitgegeven en ook bijna niet gelezen.

Heel anders gaat het er aan toe met een buitenlandse tekst. Een voorstelling op basis van zo'n tekst wordt doorgaans gezien als één van de mogelijke visies op zo'n tekst: de tekst wordt los gezien van de voorstelling en men zal eerder geneigd zijn om zelf een eigen voorstelling op basis van zo'n tekst te maken.

Dit mechanisme kan grotendeels worden verklaard uit een interessegebrek van de makers in Nederlands drama in het algemeen en een andere kijk-houding: men ziet een voorstelling van een Nederlandse tekst al gauw als een 'leuk experiment', beoordeelt het kritisch en gaat over tot de orde van de dag.

Dit interessegebrek geldt zelfs voor de groepen en instanties, die zelf actief zijn met het stimuleren van Nederlands drama. Wat gebeurd is, is gebeurd, er wordt niet omgekeken naar het eenmaal geproduceerde stuk.

Voornoemd mechanisme is slechts een gedeeltelijke verklaring voor het weinig voorkomen van reprises van recent en ouder Nederlandstalig materiaal. Er bestaat daarnaast namelijk een wijd verbreid, sterk negatief oordeel over de kwaliteit van het Nederlands drama in het algemeen.

Dit negatieve oordeel en het interessegebrek blijken vooral voort te komen uit een neiging tot veroordelen. Het algemene negatieve oordeel gaat namelijk in het meerendeel van de gevallen niet op voor de schrijvers met wie men heeft samengewerkt, of van wie men een stuk heeft geënsceneerd. In die schrijvers heeft men over het algemeen ook meer interesse. Dit geldt overigens voor zowel het oudere als het recente materiaal.

Een positief oordeel over individuele gevallen verandert in de meeste gevallen echter het algemene oordeel niet noemenswaardig: een goede schrijver wordt gezien als een toevallig incident.

Naast deze neiging tot veroordelen komt ook het interessegebrek voort uit een bepaalde mate aan navolging en traditie in het oordeel: men heeft er geen behoefte aan om zich er uitgebreid in te verdiepen, omdat het over het algemeen slecht wordt bevonden. Waarom zou men zich, kort gezegd, verdiepen in een materie waarvan iedereen al jaren zegt dat die niet die moeite waard is?

Over het algemeen constateren wij tevens een groot kennisgebrek bij de geïnterviewden over de geschiedenis van het Nederlands drama en het Nederlands theater. De oordelen daarover en de interesse daarin komen in grote lijnen overeen met de oordelen die men algemeen constateert, maar zijn dus niet op concrete, objectieve feitenkennis gebaseerd. Zijn de feiten bekend, is het oordeel genuanceerder en de interesse een stuk groter.

Bij de geïnterviewde makers is er dus sprake van een duidelijk vooroordeel ten opzichte van Nederlandse teksten en theatergeschiedenis.

Wanneer wij kijken naar de redenen, die de makers voor hun wijze van oordelen aangeven, is er één zaak, die regelmatig terugkeert. Nederland wordt door vrijwel iedereen gekenschetst als een ontheatraal land. Men stelt dat een diepgewortelde traditie ontbreekt.

'Actie Tomaat', de theater-revolte aan het eind van de zestiger jaren, betekende voor velen een volledige breuk met wat er aan traditie in Nederland was en een opbouw van een totaal nieuwe traditie, die los zou staan van de bestaande geschiedenis.

Op dit moment echter, is er sprake van een toenemende polarisatie in het theater, tussen enerzijds de voorstanders van een traditioneler theater, die een terugkeer willen naar de wensen van het theaterpubliek (wat die ook mogen zijn), en anderzijds de voorstanders van vernieuwing, die bang zijn, dat behoudzucht en burgerlijkheid weer in het theater zullen terugkeren en de verworvenheden van 'Actie Tomaat' zullen worden genegeerd.

In deze toenemende polarisatie speelt het fenomeen Nederlandse reprise een belangrijke rol. Op basis van het negatieve oordeel over het Nederlandse dramamateriaal wordt een reprise van een Nederlands stuk, meer dan een reprise van een buitenlands stuk, gezien als een behoudzuchtige terugkeer naar de oude vormen die met 'Actie Tomaat' waren verworpen. De traditionele vorm, waarin totnogtoe de Nederlandse reprises worden gebracht, maakt deze angst bij de meeste makers alleen maar groter.

De Nederlandse theateropleidingen hebben in deze een vooroordeel-bevestigende werking: de aandacht voor Nederlandse onderwerpen, met name in de theater- en dramageschiedenis, is minimaal. De theateropleidingen hebben er geen behoefte aan om, in het opwekken van affiniteit bij hun studenten met bepaalde stukken, stijlen en schrijvers, óók affiniteit te kweken met wat er in Nederland geschreven wordt en geschreven is, en hoe er in Nederland door de eeuwen heen met het theater is omgegaan. Hierdoor zullen studenten nooit met het materiaal in aanraking komen, hetgeen een, eventueel reeds bestaand, vooroordeel niet zal doen verdwijnen.

Al met al blijkt uit het kwalitatieve onderzoek, dat er bij een aantal vooraanstaande theatermakers en theateropleidingen een diepgeworteld vooroordeel bestaat ten opzichte van Nederlandse dramateksten en de Nederlandse theatergeschiedenis: wij constateren een wijd verspreid kennisgebrek met betrekking tot de Nederlandse theater- en drama geschiedenis, een neiging tot negatief oordelen en een grote mate van navolging en traditie bij de theatermakers waar het gaat om hun negatieve oordeel over en desinteresse in Nederlandse teksten.