

KIEZEN OM DE TIJDSGEEST OF DE THEATERKUNST?

EEN ONDERZOEK NAAR DE REPERTOIREKEUZE VAN HET NATIONALE TONEEL

FENNA GERRITSE

Bachelor Eindwerkstuk
Maart 2010
Universiteit Utrecht

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING	2
HOOFDSTUK 1 – SEIZOEN 1988-1989.....	4
HOOFDSTUK 2 – SEIZOEN 2009-2010.....	7
HOOFDSTUK 3 – REDENEN GERANGSCHIKT	10
CONCLUSIE	11
LITERATURLIJST.....	12
BIJLAGE – PROGRAMMERING 1988-1989 EN 2009-2010	13
Interview met Rezy Schumacher en Costiaan Mesu. Dramaturgen bij het Nationale Toneel ..	15

INLEIDING

In het kader van mijn Bachelor Eindwerkstuk wilde ik graag onderzoek doen naar de repertoirekeuze van een groot toneelgezelschap. Vaak bepaalt het repertoire immers voor een groot deel het gezicht van een gezelschap. De keuze wat een seizoen te spelen gaat daarom vast niet over één nacht ijs. Graag wilde ik weten welke personen en welke motieven een rol spelen bij de keuze van de jaarlijkse programmering. Hoe bouw je je repertoire op, wie hebben daar invloed op, welke criteria en doelen stel je jezelf en, als je er samen niet uit blijkt te komen, wie hakt dan uiteindelijk de knoop door?

Letterlijk betekent repertoire ‘opnieuw produceren’. Het is een samenstelling van de Latijnse woorden ‘re’, wat ‘opnieuw’ betekent, en ‘paerere’ welke de betekenis ‘produceren’ of ‘voortbrengen’ kent.¹ In de theaterwereld wordt de term vrijwel altijd gebruikt om een lijst met invloedrijke toneelstukken uit de geschiedenis aan te geven. “Das Repertoire-Stücke ist ein populäres, erfolgreiches Stück, das immer wieder auf den verschiedensten Spielplänen steht.”² Een lijst met gevierde, succesvolle werken die het keer op keer waard zijn opnieuw gespeeld te worden. Een ander theaterlexikon definieert ‘repertoire’ specifiek als de seizoensprogrammering van een gezelschap, welke bovendien over een vast ensemble moet beschikken: “Gesamtheit der auf dem Spielplan einstudierten und jederzeit abrufbaren Stücke eines Theaters, das über ein fest engagiertes Ensemble verfügen muß.”³

Binnen mijn onderzoek heb ik gekeken naar de vakmatige ontwikkeling van repertoire-opbouw in relatie met de ontwikkeling van theater. In dit kader heb ik besloten mijn *casestudy* te doen naar toneelgezelschap *het Nationale Toneel* (NT) uit Den Haag. Ik koos voor dit gezelschap omdat zij zich, naar mijn mening, sterk maken voor het behoud van klassiek repertoire in hun programmering. Ook wekt hun naamsverandering in seizoen 1988-1989 van *de Haagse Comedie* naar *het Nationale Toneel* mijn interesse. Graag wil ik de artistieke missie uit 1988-1989 verbinden aan de repertoirekeuze toentertijd. Ditzelfde wil ik doen met de repertoirekeuze van huidig seizoen, 2009-2010. Op de website van het NT is nu te lezen: “Ons toneelaanbod varieert van klassiekers uit het wereldrepertoire tot premières van hedendaagse stukken. Ook wagen wij ons aan experimenteel toneel en geven jong talent een kans.”⁴ Nog steeds aandacht voor klassiek repertoire, maar ook plaats voor ‘experimenteel’ toneel. Nieuwsgierig ben ik naar wat het NT onder experimenteel toneel verstaat en waarom ze ervoor kiezen dit genre zo nadrukkelijk in hun huidige programmering op te nemen. Verder zal ik nagaan in hoeverre eerder geciteerde definities van repertoire van toepassing zijn op dit gezelschap. Hoe conventioneel of niet conventioneel is de repertoiresamenstelling van het NT eigenlijk?

Om goede antwoorden op mijn onderzoeksvragen te verkrijgen, heb ik een interview gehouden met twee vaste dramaturgen bij het NT: Costiaan Mesu en Rezy Schumacher. Ik koos voor twee dramaturgen omdat repertoireopbouw een groot onderdeel uitmaakt van het dramaturgisch takenpakket; een gegeven waarvoor de eerste Nederlandse tekstdramaturgen - Anna Blaman, Jacoba van Velde en Eline Verkade – in de jaren '50 en '60 verantwoordelijk zijn geweest. Mesu werkt sinds 6 jaar bij het gezelschap, Schumacher werkte er vanaf de oprichting in 1988 enkele jaren, en is na jaren werkzaam te zijn geweest bij o.a. de Theatercompagnie, sinds vorig jaar, 2008, weer terug bij het NT. Het gehele interview is als bijlage toegevoegd.

¹ <http://www.etymonline.com/index.php?term=repertory>. Laatst geraadpleegd 14-03-2010.

² Trilse-Finkelstein, J.C.; Hammer, K. (eds.), *Lexikon Theater International*. Berlin: Henschel Verlag, 1995: 728.

³ Monika Sandhack in: Brauneck, M.; Schneilin, G. (ed.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg: Rowohlt, 1990: 723.

⁴ <http://www.nationaletoneel.nl/gezelschap/wie-zijn-wij> Laatst geraadpleegd 15-03-2010.

Verder heb ik tijdens mijn onderzoek gebruikt gemaakt van zeer uiteenlopende voor mij toegankelijke geschreven bronnen: theaterjaarboeken, theaterlexicons, verschillende artikelen in oude toneeltijdschriften als *Toneel Theatraal* en de biografie van Hans Croiset, de oprichter van het Nationale Toneel.

Kort samengevat zal mijn onderzoek twee seizoenprogrammeringen onder de loep nemen: 1988-1989 en 2009-2010. Mijn hoofdvraag is daarom als volgt geformuleerd: “Hoe kwam de repertoirekeuze van toneelgezelschap *het Nationale Toneel* voor seizoen 1988-1989 tot stand en hoe gebeurt dit in 2009-2010?” Voor beide seizoenen zal ik onderzoek doen naar het keuzeprocess en de –zowel interne als externe– invloedsfactoren op de repertoirekeuze van het NT. Na het lezen van dit onderzoek zult u onder andere weten waarom het NT in 1988 het seizoen opende met *Woyzeck* van Büchner; waarom de *Gijsbrecht van Aemstel* destijds met gemengde gevoelens ontvangen werd en waarom *De Kersentuin* het enige klassiek repertoirestuk in de programmering van 2009-2010 is.

HOOFDSTUK 1 – SEIZOEN 1988-1989

In de Tachtiger jaren was het misère met het Nederlands theater. Het politieke theater van na Aktie Tomaat was alweer weggeëbd en het idee van de autonome kunstenaar kwam op. Via politieke kanalen werd een poging ondernomen het tij in de toneelwereld te keren. Er werd een commissie gevormd die moest adviseren over een herziening van het Nederlands toneelbestel. Commissie De Boer kwam in mei 1984 met haar eindrapport waarin stond dat er nog zes gezelschappen mochten zijn: drie voor de regio's en drie voor de Randstad. "Toneelgroep Centrum ging met het Publiektheater op in Toneelgroep Amsterdam. Toneelgroep Baal, Toneelgroep Theater en Globe verdwenen, en anders dan na de Aktie Tomaat, ontsprong ook de Haagse Comedie de dans ditmaal niet."⁵ Na 40 jaar verzorgd, klassiek toneel viel voor de Haagse Comedie, waar de dalende lijn overigens al een aantal jaar terug ingezet was, het doek. Het Haagse gemeentebestuur ging op zoek naar een nieuwe leider voor een nieuw te vormen gezelschap. Al gauw kwam Hans Croiset in beeld. Amsterdammer, maar geen onbekende in Den Haag door een aantal succesvolle regies bij toneelgroep De Appel. Croiset twijfelde, maar stemde toch toe. Hij wilde vanuit Den Haag een antwoord formuleren op het werk van Gerardjan Rijnders, die de leiding had gekregen over het net opgerichte Toneelgroep Amsterdam. "Rijnders uitdagende behandeling van een klassiek stuk als *Hamlet* is voor een stad als Amsterdam ideaal, maar daarnaast moeten er andere *Hamlets* mogelijk blijven, voor andere publieksgroepen."⁶ Croiset nam twee jaar de tijd om zijn nieuwe gezelschap te vormen. Op 1 februari 1988 werd in een persbericht de nieuwe naam van het gezelschap bekend gemaakt: "In de afweging speelde vanzelfsprekend de gedachte aan de respectabele, 40-jarige geschiedenis van de Haagse Comedie een rol, maar minstens zo belangrijk is in dit verband die niet geringe pretentie en ambitie van het nieuwe gezelschap zich te profileren als een groot nationaal ensemble dat zich in de eerste plaats ten doel stelt het in ons land zo verguisde repertoiretheater weer aanstootgevend levend te maken. Vandaar ook een naam die op onbescheiden wijze deze ambitie verwoordt: Het Nationale Toneel."⁷ In een interview voor *Toneel Theatraal* vertelt Croiset over zijn nieuwe gezelschap dat hij "voorstellingen wil maken van teksten uit het wereldrepertoire, van de Grieken tot nu, inclusief stukken die nog geschreven moeten worden."⁸ En gekeken naar de repertoirelijst van 1988-1989, heeft Croiset woord gehouden.

Het seizoen opende op 14 oktober 1988 met *Woyzeck* van Georg Büchner, in een regie van Franz Marijnen. Büchner (1813-1837) wordt gezien als het begin van de Modernen in het toneelrepertoire. "Een schrijver die eigenlijk 50 jaar te vroeg geboren is. Mensen begrepen ook pas aan het eind van de 19e eeuw wat een groot vernieuwer Büchner was. [...] Dus als je begint met een nieuwe naam en je wilt dat die naam 'Het Nationale Toneel' is [...] dan is het heel goed om met een Büchner te beginnen."⁹

Na *Woyzeck* volgde in de grote zaal een tragedie van Euripides: *Alkestis*. Shireen Strooker regisseerde deze theatertekst. Strooker kwam van Het Werkteater waar ze gewend was meer met improvisatietechnieken te werken dan met vaste teksten. Dat maakte haar regie van de Griekse tragedie bij het Nationale Toneel meer een experiment dan een routineklus. Toch slaagde ze erin om, vasthoudend aan haar eigen werkwijze, een "levende eigentijdse voorstelling te maken".¹⁰

⁵ Zalm, Rob van der, en Xandra Knebel. *Hans Croiset. Theatermaker*. Amsterdam: TIN, 2005: 121.

⁶ Zoals geciteerd in: Zalm, Rob van der, en Xandra Knebel. *Hans Croiset. Theatermaker*. Amsterdam: TIN, 2005: 122.

⁷ Idem: 123.

⁸ Boerman, Saskia. "Hans Croiset: Ik ben blij dat ik door de tijdgeest heenbreek." in: *Toneel Theatraal*, nr.04 (1988): 7.

⁹ Interview met Rezy Schumacher en Costiaan Mesu. Gehouden op 21 oktober 2009 te Den Haag.

¹⁰ Zalm, Rob van der. *Shireen Strooker. Theatermaker*. Amsterdam: TIN, 2002: 94.

Op 20 december 1988 was het tijd voor Croiset's eigen regiedebuut. Hij koos voor *Gijsbrecht van Aemstel* van Joost van den Vondel. Persoonlijk gezien geen vreemde keuze. Al eerder had Croiset succes gehad met *Lucifer* en *Adam in Ballingschap* bij het Publiektheater, en met *Faëton* bij Toneelgroep De Appel. Van den Vondel was voor hem geen onbekende meer. Toch werd zijn *Gijsbrecht* met gemengde gevoelens ontvangen. Aan de ene kant kwam dit doordat veel mensen zijn encenering te modern vonden, aan de andere kant speelden zijn Amsterdamse roots hem parten. Een deel van het Haagse publiek nam het hem namelijk niet in dank af dat hij met een door en door Amsterdams toneelstuk zijn debuut maakte bij de nieuwe, in *Den Haag* gevestigde, toneelgroep. Nu misschien moeilijk voor te stellen, maar destijds was deze controverse tussen beide steden voor sommige Haagse toneelliefhebbers genoeg reden om de schouwburg te mijden. *Hebriana*, een toneelstuk van de Noorse schrijver Lars Norén, was een groot succes. De belangrijkste reden hiervoor was Guido de Moor, een zeer geliefd acteur onder het Haagse publiek. Toen bekend werd dat hij ziek was en zijn rol in *Hebriana* zijn laatste zou zijn, stroomde heel de stad toe om hem nog eens te zien spelen. Rezy Schumacher, destijds dramaturg bij deze première, zag het succes niet aankomen: "Het was een heel rustige voorstelling. Ook heel modern. Norén is veel praten en er gebeurt nooit wat. Een stuk vol met conflicten, familierelaties, ruzie; allemaal erg onderhuids." ¹¹

Het laatste toneelstuk in de grote zaal was *Le Bourgeois Gentilhomme* van Molière, geregisseerd door Leonard Frank. De encenering van dit 17^e-eeuwse stuk werd te modern gevonden. "Het doek ging open, de mensen zagen het decor en dan hoorde je ze fluisteren 'o het is modern.'" ¹² Naast de bovengenoemde grote-zaal-producties, wilde Croiset ook dat er kleinere producties in de programmering werden opgenomen. Deze producties werden in kleinere theaters in Den Haag gespeeld: Theater aan de Haven, Theater Diligentia en in Het Paradijs, een klein theatertje bovenin de Koninklijke Schouwburg. In totaal programmeerde Croiset zeven kleine producties, waarvoor hij zowel jonge, onervaren (Albert Lubbers, Aike Dirkzwager) als ervaren (Leonard Frank, Shireen Strooker) regisseurs vroeg. Croiset vond het erg belangrijk om vernieuwing te stimuleren en bood daarom een aantal jonge regisseurs die net van de Regieopleiding kwamen de kans een productie bij een groot gezelschap te maken.

Hans Croiset programmeerde het openingsseizoen van het Nationale Toneel. Wel in samenspraak met de verschillende regisseurs natuurlijk, maar hij had de eindverantwoordelijkheid. Volgens Rezy Schumacher koos Croiset destijds voor een repertoiresamenstelling die in deze tijd, begin 21^e eeuw, nog steeds geldig is. "Het is een ideale compositie van een repertoire voor een seizoen. Het is wat dat betreft een heel coherent geheel om zich voor te stellen aan de stad, want dat was het uitgangspunt." ¹³ En inderdaad, als je nog eens goed naar de producties kijkt zie je dat er van alles bijzit: de oude Grieken (Euripides), een toneelstuk uit de tijd direct na de Renaissance (Molière), theaterteksten die toen net uitkwamen (Norén), regisseurstheater, zelfgeschreven werken, klassiek, modern, monologen en grote 'ensemblestukken'. In alle opzichten een mooie dwarsdoorsnede van wat het theater te bieden had tot dan toe.

"Als je kijkt naar het eerste jaar van het Nationale Toneel zie je dat het hem [Croiset] om de theaterkunst ging. Veel meer dan dat al deze dingen uitspraken deden over de werkelijkheid." ¹⁴ Het was inderdaad precies wat Croiset wilde: "het verguisde repertoiretheater nieuw leven inblazen en weer op de kaart zetten." ¹⁵ Zo formuleerde hij zijn missie met het Nationale Toneel bij de oprichting, en zo heeft hij het ook uitgevoerd. "Ik denk juist dat het heel goed is om een verzet dat je in een bepaalde tijd voelt te doorbreken. Ik ben ook erg blij dat ik de wens van toen

¹¹ Interview met Rezy Schumacher en Costiaan Mesu. Gehouden op 21 oktober 2009 te Den Haag.

¹² Idem.

¹³ Interview met Rezy Schumacher en Costiaan Mesu. Gehouden op 21 oktober 2009 te Den Haag.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Zoals geciteerd in: Zalm, Rob van der, en Xandra Knebel. *Hans Croiset. Theatermaker*. Amsterdam: TIN, 2005: 122.

nu toch kan verwezenlijken, en door de tijdgeest heenbreek in plaats van me daardoor te laten infecteren.”¹⁶

Dit klinkt erg mooi, maar zijn uitspraak over ‘verguist repertoiretheater’ moet misschien wel met een korrel zout genomen worden. Kijkend naar de programmering van Toneelgroep Amsterdam in 1988, zie je dat zij ook ‘gewoon’ toneelwerken van schrijvers als Pinter, Euripides en Bernhard op het repertoire hadden staan. Misschien moet Croiset’s uitspraak dan meer betrokken worden op de encenering van de stukken. Hij had immers kenbaar gemaakt dat er naast uitdagende enceneringen van Rijnders bij Toneelgroep Amsterdam, er ook “andere opvoeringen” (van bijv. *Hamlet*) mogelijk moesten zijn. Nu specificceert hij “andere opvoeringen” niet, maar impliciet lees ik het als zogeheten ‘klassiek’ of meer conventioneel. Redelijk opmerkelijk is het dan te constateren dat destijds veel toneelproducties van het NT niet goed ontvangen en/of bezocht zijn, juist omdat ze te modern geënceneerd werden gevonden. In hoeverre hij werkelijk door de tijdgeest heen brak, valt in twijfel te trekken.

¹⁶ Boerman, Saskia. “Hans Croiset: Ik ben blij dat ik door de tijdgeest heenbreek.” in: *Toneel Theatraal*, nr.04 (1988): 9.

HOOFDSTUK 2 – SEIZOEN 2009-2010

We zijn 21 jaar verder. Het Nationale Toneel bestaat nog steeds en wordt inmiddels geleid door algemeen directeur (ook wel intendant) Evert de Jager en artistiek directeur Johan Doesburg. Tien stukken staan er dit seizoen geprogrammeerd. Hoe is deze programmering tot stand gekomen?

Het keuzeprocess begint bij de dramaturgen. Daar komen de theaterteksten binnen. Zij lezen alles en hebben een soort zesde zintuig om te kunnen zeggen of een tekst speelbaar is voor het NT of niet. Vinden ze de tekst de moeite waard, dan wordt er gekeken of het in de huidige tijdsgeest past. Als dit zo is, bereiden de dramaturgen een goede *pitch* voor om de directeur ervan te overtuigen het stuk in de programmering van volgend seizoen op te nemen. Is De Jager overtuigd, dan is het stuk officieel toegelaten tot het repertoire. Is De Jager daarentegen niet overtuigd, kan de dramaturg het volgend jaar nog eens proberen.

De grote rol die dramaturgen spelen bij het maken van repertoire heeft natuurlijk een geschiedenis. Het ontstaan van de hedendaagse functie van de dramaturg is eigenlijk ontstaan in Duitsland, rond de jaren '60. De term 'productiedramaturg' werd in die jaren geboren. In diezelfde tijd kwam in West-Duitsland een nieuwe generatie op van regisseurs. De stroming van het moderne theater dat zij voortbrachten staat bekend als Regietheater. Deze vorm van theater speelde kritisch in op de huidige maatschappij en politiek door zeer radicale enceneringen van klassieke stukken ten tonele te brengen.¹⁷ Door bijvoorbeeld een klassieke tekst van Shakespeare op een totaal bizarre wijze te enceneren, bekritiseerden de Duitse regisseurs zowel de werkelijkheid in het heden als de starre theaterconventies uit die tijd. Het concept van de voorstelling was dan ook heilig voor de makers en de dramaturgie was zeer radicaal te noemen. Het concept moest namelijk tijdens het hele proces goed bewaakt worden. De voorstelling was een lineaire uitdrukking van het proces. Om dit Regietheater te bewerkstelligen werkten de regisseurs samen met dramaturgische teams. Deze dramaturgen kregen veel taken die goed terug te zien waren in het hele proces: repertoirekeuze, ensemblevorming en de artistieke visie. Een goed voorbeeld van zo'n gezelschap is die van regisseur Peter Stein. Bij de *Schaubühne am Halleschen Ufer* werkte hij nauw samen met dramaturgen Dieter Sturm, Ellen Hammer en Botho Strauss. Hun invloed op de voorstellingen van Stein waren zeer groot.¹⁸ In die tijd kwamen er veel Duitse stadsgezelschappen op. De dramaturgen hadden de taak om het cultureel erfgoed daarvan voort te zetten. Zij zorgden er onder andere voor dat de artistieke visie van het gezelschap goed geformuleerd en zowel intern en extern gecommuniceerd werd.

Om deze historische context te koppelen aan de situatie van nu bij het Nationale Toneel, zie ik dat deze huidige dramaturgie afdeling inderdaad veel invloed heeft op de artistieke visie en de repertoirekeuze. Ze zoeken naar mooie nieuwe en oude teksten, doen voorstellen voor te spelen toneelstukken, houden media bij om de huidige tijdsgeest te formuleren en ondersteunen de werkzaamheden van de artistiek directeur. Ook als andere personen, bijvoorbeeld acteurs of regisseurs, een voorstel voor een productie aandragen, gaan deze voorstellen nog wel even langs de dramaturgieafdeling. Makers hebben de vrije hand, maar de dramaturgen zorgen voor enige aanscherping en omkadering van deze plannen. Voor volgend seizoen (2010-2011) staan er onder andere een monoloog en een liedjesprogramma gepland, beiden op voorstel van een acteur.

Soms komt het ook voor dat de directie een voorstel doet. Vaak heeft dat te maken met het in vervulling gaan van een langgekoesterde wens voor een gastregie van een bepaalde regisseur. Dit seizoen tekende Erik Vos, oprichter van *Toneelgroep de Appel*, voor de regie van

¹⁷ Brauneck, M.; Schneilin, G. (ed.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg: Rowohlt, 1990: 719.

¹⁸ Dieho, Bart. *De dialoog van de theaterdramaturg. Een voortdurend gesprek*. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 2009: 31-32.

Tsjechov's *Kersentuin*. Toen duidelijk werd dat Vos een regie ging doen, zijn de dramaturgen van het NT gaan zoeken naar een passende theatertekst. *De Kersentuin* bleek een match. "Het stuk stond ook op Vos' eigen verlanglijstje. Hij moest zijn huis in Frankrijk opgeven wat echt een tweede huid voor hem en zijn vrouw was. Dat afscheid heeft veel pijn gekost."¹⁹ Dit gaf voor Vos zijn persoonlijke ingang voor het toneelstuk.

Mochten ze allen tezamen niet uit de repertoirekeuze komen, heeft de intendant het laatste woord. Voor de dramaturgen is dat soms erg frustrerend, maar blij zijn ze wel dat niet *zij* deze knoop hoeven door te hakken. Costiaan Mesu zegt het fijn te vinden die uiteindelijke keuze niet te hoeven maken, "dat maakt het ons gemakkelijker een geweten te zijn. Dat wordt moeilijker als je er ook rekening mee moet houden dat het gezelschap moet blijven bestaan. Wij kunnen zuiver artistiek kijken."²⁰ Deze artistieke blik is veelal zuiver, maar bij de huidige programmering toch wellicht wat vertroebeld geraakt. Er staan namelijk maar twee repertoirestukken op de lijst: een klassieke Tsjechov, *De Kersentuin*, en een moderne Schaffer, *Equus*. Hoe is dit zo gekomen? Rezy Schumacher denkt dat dat te maken heeft met het feit dat toen het repertoire gezocht werd, ook het nieuwe NT-gebouw geopend werd en er ineens twee extra vlakkevloerzalen beschikbaar kwamen. "Er is toen meer vlakkevloer dan grote zaal geprogrammeerd om een stroom naar dit nieuwe gebouw op gang te brengen. Volgend seizoen, 2010-2011, wordt dat weer minder. Dan maken we weer een goede balans in klassiek en modern."²¹

Een geheel andere factor die meespeelt tijdens de repertoirekeuze is het ministerie van Onderwijs Cultuur & Wetenschap. Het Nationale Toneel is opgenomen in het huidige kunstenplan als stadsgezelschap met repertoirefunctie. Alle stadsgezelschappen hebben eigenlijk precies dezelfde opdracht. Waarom? "Omdat de regering ook niet gek is en gezien heeft hoe het toneel langzamerhand marginaliseert en kleiner wordt. Daarom hebben ze bij elk stadsgezelschap die repertoireopdracht erbij gezet. Maar, je kunt *De Getemde Feeks* verbouwen en daarna zeggen dat je wel een Shakespeare speelt. Daar mengt het ministerie zich natuurlijk niet in, hoe klassiek of modern jij je repertoire speelt."²² Het Nationale Toneel maakt zich naar eigen zeggen wél sterk voor het klassieke repertoire. Annelore Kodde, oud-dramaturg bij het NT, zegt hierover: "Wij brengen repertoire voor een groot publiek, waarbij het bewaken en doorgeven van ambacht en vakmanschap belangrijk is."²³ Volgens Rezy Schumacher maakt het NT zich hiervoor sterk omdat niemand anders het doet. En als niemand het doet, verdwijnt het, wat eeuwig zonde zou zijn. Logischerwijs komt de repertoirekeuze bij het NT dan ook voort uit hun missie: het levend en belangrijk houden van de toneeltraditie.

Om deze traditie levend te houden heeft het NT een lijst met 50 belangrijke theaterteksten, zie Beleidsplan 2009-2012, samengesteld die volgens hen het toneel in Nederland bepaald hebben en daarom steeds opnieuw geïnterpreteerd en gespeeld moeten worden. De drie kernthema's binnen deze lijst zijn de "onrustbarende eenzaamheid van de mens, religie en de politiek".²⁴ De canon dient als voortdurende inspiratiebron voor nieuwe seizoenprogrammeringen. Interessant gegeven vind ik de overeenstemming met de in de inleiding geciteerde definitie van repertoire uit het theaterlexikon van Brauneck/Schneilin. Monica Sandhack sprak namelijk over een lijst met toneelwerken die, voor een toneelgezelschap met vast acteursensemble, altijd oproepbaar zijn om te spelen. Een lijst als de Nationale Toneel Canon.

¹⁹ Interview met Rezy Schumacher en Costiaan Mesu. Gehouden op 21 oktober 2009 te Den Haag.

²⁰ Idem.

²¹ Ibidem.

²² Interview met Rezy Schumacher en Costiaan Mesu. Gehouden op 21 oktober 2009 te Den Haag.

²³ Groot Nibbelink, Liesbeth (2003), "Over dramaturgie – een gesprek met Annelore Kodde."

Theaterdramaturgie.Bank

²⁴ Beleidsplan het Nationale Toneel 2009-2012: 5-7.

Als laatste wil ik de invloed van nieuwe toneelschrijvers en -makers op de repertoirekeuze aanstippen. Het NT maakt zich sterk voor jonge regisseurs die de ambitie hebben voor de grote zaal voorstellingen te maken. Dit om de ontwikkeling van het Nederlands theater te blijven stimuleren, evenals Croiset in 1988 ook deed.

Het NT vindt het belangrijk om ook ‘experimenteel theater’ een kans te bieden zich te laten zien aan een groter publiek, en eventueel door te stromen naar de grote zaal waar de strijd gestreden wordt. Annelore Kodde zei hier in 2003 over: “Ik zoek naar mogelijkheden om 'langere lijnen' uit te zetten met regisseurs, verder te kijken dan een eenmalige productie. Wellicht kunnen we met een aantal regisseurs verder gaan, en wie weet komen die uiteindelijk uit bij de grote zaal.”²⁵

Een voorbeeld van ‘experimenteel toneel’ in huidig seizoen, 2009-2010, is volgens Rezy Schumacher Laura van Dolron met haar voorstelling *Iemand Moet het Doen*. Volgens Schumacher is Van Dolron een theatermaakster die radicaal anders te werk gaat qua maakproces en voorstelling dan het ‘traditionele toneel’, en juist om die reden in de programmering moet worden opgenomen. “De voorstelling die ze nu gemaakt heeft, heeft ze alleen maar kunnen maken omdat ze hier bij het Nationale Toneel gewerkt heeft. Voor ons is het experimenteel omdat het heel anders dan het grote toneel met vaste rolverdeling. Bij Van Dolron zit er ineens een meisje op het toneel die haar tekst niet goed kent. Het aardige is dat ook veel acteurs gaan kijken en bewondering krijgen om zo te kunnen spelen. Het repetitieproces was heel open en iedereen kon komen kijken. Laura pakte de dingen eruit die zij kon gebruiken. Het idee wat zij onder theater verstaat en wat wij én haar werkwijze zijn totaal anders. Dat zijn bijna twee eindpunten van een spectrum en op een of andere manier doet dat iets met elkaar.”²⁶

Het Nationale Toneel betiteld het werk van Laura van Dolron vooral als ‘experimenteel toneel’ omdat het anders is dan ‘traditioneel toneel’. Blijft wel dat wat voor het NT ‘experimenteel’ is, dat voor ander niet hoeft te zijn. Ik denk ook dat toneel zonder vaste rolverdeling in deze tijd niet iets vernieuwends meer is. Wel merk ik, onder andere in mijn directe omgeving en in verschillende theaterrecensies, dat er over het werk van Van Dolron gepraat en geschreven wordt. Mede om deze reden heeft het NT het werk van Van Dolron in hun programmering opgenomen; om het gesprek over haar werk met andere theatermakers en het publiek open te houden, en dat lijkt mij een mooie doelstelling.

²⁵ Groot Nibbelink, Liesbeth (2003), “Over dramaturgie – een gesprek met Annelore Kodde.”
Theaterdramaturgie.Bank

²⁶ Interview met Rezy Schumacher en Costiaan Mesu. Gehouden op 21 oktober 2009 te Den Haag.

HOOFDSTUK 3 – REDENEN GERANGSCHIKT

Tijd om uit de lopende verhalen over de seizoenprogrammeringen van 1988-1989 en 2009-2010 de redenen te destilleren die invloed uitoefenen op de repertoirekeuze. De verschillende redenen deel ik op in hoofdzakelijk artistieke en hoofdzakelijk praktische redenen zodat ik daarna wellicht kan concluderen welke noemer de overhand heeft.

Artistieke, primaire redenen - intern	Praktische, secundaire redenen - extern
<ul style="list-style-type: none"> - Ideeën van de schrijver matchen met intentie NT - Regisseur is specialist in het werk van een bepaald auteur - Theatertekst/schrijver/maker introduceren bij publiek - Nederlands toneelerfgoed levend houden - Klassiek repertoire levend houden - Tekst op acteur/actrice gekozen - Regisseur maakt eigen toneelstuk - Acteurs maken eigen toneelstuk - Toneel om de kunst - Toneel om het experimentele / gesprek open houden - Omwille van de continuïteit in het repertoire - Persoonlijke motieven / theatertekst staat op eigen 'verlanglijstje' 	<ul style="list-style-type: none"> - Schrijver (levend) is actueel - Schrijver (overleden) is actueel - Inhoud van een theatertekst is actueel / omwille van de tijdsgeest - Beschikbaarheid gastregisseur - Toneelstuk kiezen bij de zaal (vlakkevloer) - Omdat de directeur het zegt - Omwille van de relatie tot de keuze van andere gezelschappen - Omwille van de regels die het Ministerie van OC&W stelt - Financiële redenen

Logischerwijs is deze lijst niet compleet. Het zijn enkel de redenen die ik heb weten te ontdekken in het keuzeproces van het repertoire voor de programmeringen in 1988-1989 en 2009-2010. Elk toneelgezelschap zal nog vele eigen redenen kennen om een bepaald toneelstuk wel of niet in de seizoenprogrammering op te nemen. Zo kan voor een toneelgezelschap de intrinsieke kwaliteit van een theatertekst, welke bijvoorbeeld ligt in het taalgebruik of de symboliek, de doorslag geven een bepaald toneelstuk in de programmering op te nemen.

Overigens is het niet zo dat er altijd maar één reden aan te wijzen is waarop een theatertekst gekozen wordt. Vaker spelen meerdere factoren een rol. *De Kersentuin* is bijvoorbeeld zowel gekozen om de praktische reden dat gastregisseur Erik Vos beschikbaar was, als om de inhoudelijke reden dat het toneelstuk behoort tot het klassieke repertoire. Hierbij gaat het vaak om het zoeken naar een match tussen alle verschillende factoren. Hoewel de lijst met interne factoren langer is, denk ik toch dat externe factoren bijna altijd de doorslag geven. Misschien ook wel logisch. Blijkt een zaal, gastregisseur of voldoende geld simpelweg niet beschikbaar, is het al einde verhaal. Afhankelijk van de tijd en je prioriteiten op dat moment, zal je altijd de verschillende factoren moeten afwegen totdat je voor jezelf en voor het gezelschap een juiste rechtvaardiging hebt gevonden een theatertekst te spelen.

CONCLUSIE

De belangrijkste uitkomst voor mij is dat er veel verschillende factoren invloed uitoefenen op de repertoirekeuze elk theaterseizoen. Op zich geen heel spannende conclusie, maar wel de realiteit van theater maken in Nederland. Wel is het zo dat er een bepaalde hiërarchie én een bepaalde wisselwerking te ontdekken valt. Zo heeft *het Nationale Toneel*, zowel in 1988-1989 als in 2009-2010, de algemeen directeur het laatste woord over de repertoirekeuze en staat daarmee bovenaan in de hiërarchie. De dramaturgen, regisseurs en acteurs staan hieronder; ieder van hen kan de directeur een voorstel doen om een bepaald toneelwerk in het repertoire op te nemen. Vaak vormen het besef van tijdsgeest en/of persoonlijke motieven het fundament voor de keuze van een bepaald toneelstuk. Voorstellen worden met veel mensen binnen het NT besproken en gaat soms letterlijk door het gebouw heen en weer. Maar altijd zal het als eindpunt het kantoor van de directeur kennen.

Een andere conclusie die getrokken kan worden uit de onderzoeksresultaten is het veranderen van het motief ten opzichte van repertoirekeuze. Hans Croiset koos in 1988 vooral voor theater omwille van de kunst. Hij had de ambitie met zijn nieuw opgerichte gezelschap door de tijdsgeest heen te breken. Of dat in zijn geheel gelukt is valt zoals eerder gezegd te betwijfelen. De programmering van het Nationale Toneel wordt heden ten dage vooral gebaseerd op de tijdsgeest. Men kijkt of de inhoud van een theatertekst ‘matcht’ met de huidige tijdsgeest. Niet voor niets staat volgend jaar de *Dreigroschenoper* van Brecht in de programmering; ten tijde van de huidige economische crisis natuurlijk hét toneelstuk over grote hebzucht en graaiers.

Verder moet ik concluderen dat het NT een vrij conventionele programmering heeft. Naast de klassieke, moderne werken staat er dan wel een eigen voorstelling van theatermaakster Laura van Dolron; binnen het Nederlands theaterlandschap is dit echter niet uitzonderlijk. Zo is Toneelgroep Amsterdam bijvoorbeeld een samenwerkingsverband aangegaan met Eric de Vroedt, een maker die ook zeker vernieuwend genoemd mag worden. Dit past ook in het beleid dat de kerngezelschappen ruimte moeten bieden aan opkomende jonge makers.

Als laatste vind ik het erg mooi om te constateren dat het Nationale Toneel zich, zowel toen als nu, zeer sterk maakt voor het behoud van het klassieke en moderne toneelrepertoire. Dit doen ze niet alleen letterlijk door het archiveren van deze theaterteksten, maar zeker ook door deze teksten te blijven spelen. In die zin vormen ze een schoolvoorbeeld bij in de inleiding besproken letterlijke betekenis van het woord ‘repertoire’: ‘opnieuw produceren’. Ook de door hen zelf samengestelde canon draagt eraan bij theaterteksten op te kunnen blijven voeren. Op deze manier kunnen steeds nieuwe mensen bekend worden gemaakt met voor hen nieuwe toneelwerken, of voor hen nieuwe enceneringen ervan. Wel is het zaak praktische factoren, zoals in het geval van de opening van het nieuwe NT-gebouw in 2008, niet de overhand te geven. Twee repertoirestukken in je programmering is naar mijn mening niet voldoende om jezelf als voortrekker van het repertoiretoneel in Nederland te beschouwen. Hopelijk is de balans tussen oud en nieuw repertoire en nieuw toneel vanaf volgend seizoen, 2010-2011, weer mooi gelijkgetrokken. Ik ga zeker kijken.

LITERATUURLIJST

Boeken

- Brauneck, M.; Schneilin, G. (ed.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg: Rowohlt, 1990.
- Dieho, Bart. *De dialoog van de theaterdramaturg. Een voortdurend gesprek*. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 2009.
- Erenstein, Rob. *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Trilse-Finkelstein, J.C.; Hammer, K. (eds.), *Lexikon Theater International*. Berlin: Henschel Verlag, 1995.
- Zalm, Rob van der. *Shireen Strooker. Theatermaker*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2002.
- Zalm, Rob van der, en Xandra Knebel. *Hans Croiset. Theatermaker*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2005.

Artikelen

- Boerman, Saskia. "Hans Croiset: Ik ben blij dat ik door de tijdgeest heenbreek." in: *Toneel Theatraal*, nr.04 (1988) p.5-9.
- Croiset, Hans. "Door de ogen van Hans Croiset. Vijftig jaar engagement in het Nederlands theater." in: *Theatermaker*, nr.07 (2005) p.24-28.
- Heuven, Robbert van, "De dramaturg # 1-8" in: *Theatermaker*, nr.04 (2006) p.40-42.
- Groot Nibbelink, Liesbeth (2003), "Over dramaturgie – een gesprek met Annelore Kodde." *Theaterdramaturgie.Bank*
- Schumacher, Rezy; Spoelstra, Berthe (2002), "Beschrijving werkzaamheden dramaturgie" *Theaterdramaturgie.Bank*.
- Steijn, Robert. "Seizoen 1988-89, een terugblik. De race om het publiek." in: *Theaterjaarboek 1988-1989*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1989.
- Rapaport, Dan, en Wijbrand Schaap. "Haagse Comedie / Het Nationale Toneel." in: *Op de goede weg: 6 gezelschappen 10 seizoenen in cijfers (1980-1990): een onderzoek*. Utrecht: Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen, Nederlands Theaterinstituut (1990) p.55-63.

Overig

- www.nationaletoneel.nl (geraadpleegd 17 maart 2010)
- Beleidsplan het Nationale Toneel 2009-2012.
- Theaterjaarboek 1988/1989*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.

BIJLAGE – PROGRAMMERING 1988-1989 EN 2009-2010**1988-1989**

Op volgorde van premièredatum.

WOYZECK

Van Georg Büchner. Vertaling: Ger Thijs. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Leo zum Vörde sive Vörding.

EERSTE LIEFDE

Van Samuel Beckett. Vertaling: Ger Thijs. Regie: Albert Lubbers.

ALKESTIS

Van Euripides. Vertaling: Gerard Koolschijn. Regie: Shireen Strooker. Dramaturgie: Tineke Daniëls, Rezy Schumacher, Claudia de Weerd.

RITTER DENE VOSS

Van Thomas Bernhard. Vertaling: Karel Hermans. Regie: Leonard Frank. Dramaturgie: Rob Scholten.

SHIRLEY VALENTINE

Van Willy Russell. Vertaling: Ger Thijs. Bewerking: Anne-Wil Blankers, Shireen Strooker. Regie: Shireen Strooker.

GIJSBRECHT VAN AEMSTEL

Van Joost van den Vondel. Bewerking: Guus Rekers. Regie: Hans Croiset. Dramaturgie: Leo zum Vörde sive Vörding.

HEBRIANA

Van Lars Norén. Vertaling: Karst Woudstra. Regie: Ger Thijs. Dramaturgie: Rezy Schumacher.

KONTINU KLASSIEK

Tekst/Uitvoerende: Bart Kiene. Regie: Thomas de Neve. Dramaturgie: Rezy Schumacher.

NACHT VLAK VOOR DE BOSSEN

Van Bernard-Marie Koltès. Vertaling: René van Asten. Regie: Michiel van Rooy.

WAT KNAAGT?

Teksten van o.a. Fritzi Harmsen van Beek. Regie: Albert Lubbers. Dramaturgie: Rezy Schumacher.

BOURGEOIS GENTILHOMME

Van Molière. Vertaling: Barber van de Pol. Regie: Leonard Frank. Dramaturgie: Tineke Daniëls.

DE PRIJS

Van Arthur Miller. Vertaling: Aike Dirkzwager, Leo zum Vörde sive Vörding. Regie: Aike Dirkzwager. Dramaturgie: Leo zum Vörde sive Vörding.

2009-2010

Op volgorde van premièredatum.

IEMAND MOET HET DOEN

Van Laura van Dolron. Tekst en concept: Laura van Dolron.

ULTIMO

Van Alessandro Baricco. Vertaling: Manon Smits. Regie: Dirk Groeneveld.

EQUUS

Van Peter Shaffer. Vertaling: Johan Boonen. Regie: Johan Doesburg.

DE KERSENTUIN

Van Anton Tsjechov. Regie: Erik Vos.

THE NEW ELECTRIC BALLROOM

Van Enda Walsh. Vertaling: Karst Woudstra. Regie: Susanne Kennedy.

DAT SMOEL

Van Polly Stenham. Vertaling: Tom Kleijn. Regie: Jaap Spijkers.

TIRZA

Van Arnon Grunberg. Bewerking: Sophie Kassies. Regie: Johan Doesburg.

PIER PAOLO PASOLINI – P.P.P

Van Franz Marijnen. Regie: Franz Marijnen.

OVER DIEREN

Van Elfriede Jelinek. Vertaling: Tom Kleijn. Regie: Susanne Kennedy.

GLENN GOULD

Bewerking: Franz Marijnen. Regie: Franz Marijnen.

Interview met Rezy Schumacher en Costiaan Mesu. Dramaturgen bij het Nationale Toneel

A OVER DE REPERTOIRE-OPBOUW IN SEIZOEN 1988-1989

Zou je kunnen vertellen hoe de repertoirekeuze in 1988 tot stand kwam?

R: Ik kan dat alleen maar op het algemeen betrekken. Jij zult meer informatie hebben dan ik op het moment paraat heb, maar ik veronderstel dat een van de belangrijkste dingen was dat Hans Croiset in zijn eerste seizoen al zijn nieuwe regisseurs heeft willen introduceren.

Het seizoen begon met Franz Marijnen. Daarna Albert Lubbers in de kleine zaal. Dan achtereenvolgens Shireen Strooker, Leonard Frank, Ger Thijs, en Hans zelf.

Hans wilde een nationaal, groot en landelijk toneelgezelschap, het hield destijds meer in dan enkel een naamsverandering.

Hij wilde een gezelschap dat niet plaatsgebonden was?

R: Ja. Een gezelschap dat over Den Haag heenging. Later is dat wel zijn ondergang geworden, hij heeft het maar een aantal jaar bij het Nationale Toneel uitgehouden. Dat kwam niet zozeer door wat hij deed en wat zijn programmering was, maar dat had vooral te maken met het feit dat hij met het Haagse publiek al vanaf het eerste seizoen een haat-liefde verhouding had. Het Haagse publiek vond, kort door de bocht, de klassieke stukken te modern geënceneerd. Dat modernisme, dat nieuwerwetse, dat vonden ze helemaal niets. Bovendien speelde mee dat Hans een Amsterdammer was. Dat werd gezegd. Voor mij was dat destijds onnavolgbaar, nu kan ik me daar meer bij voorstellen.

De programmering van 1988-1989 is een schoolvoorbeeld van Hans' ideaal idee van wat een repertoiregezelschap moest doen. En dat kan je ook zien. Ik zal het even doorlopen. Een *Woyzeck* is in het toneelrepertoire een ongelooflijk belangrijk stuk. Büchner is het begin van de Modernen in het toneelrepertoire. Je hebt drie grote periodes in de toneelschrijfkunst: de Grieken, Shakespeare en de Groot Realisten. Büchner is een schrijver die eigenlijk 50 jaar te vroeg geboren is. Mensen begrepen ook pas aan het eind van de 19e eeuw wat een groot vernieuwer hij was. Daarom werden zijn stukken in zijn tijd ook niet gespeeld, de mensen snaptten daar niets van. De vader van de 20e-eeuwse toneelschrijverskunst is eigenlijk Büchner, omdat hij gefragmenteerd en documentair theater schreef en erg van binnenuit gewerkt heeft, vanuit een innerlijkheid naar buiten gewerkt heeft. Als je begint met een nieuwe naam, en je wilt dat die naam "Het Nationale Toneel" is, en dat die groep toneel voor heel Nederland gaat maken en uitgaat van een bepaalde status, dan is het heel goed om met een Büchner te beginnen.

Daarna *Alkestis*, een heel weinig gespeelde Griekse tragedie. Nederlandse toeschouwers kenden dat niet, het was nieuw voor hen. En het spannende was om die Griek te doen met Shireen Strooker van Het Werkteater.

Dan de *Gijsbrecht*. Dat is erg de regie van Hans geweest, dat was zijn visitekaartje. Hij is Vondel-specialist en wilde zich hiermee in Den Haag op de kaart zetten. Dat had er ook mee te maken dat vanaf 1980 (1968 gestopt. In 1981 en 1982 nog tweemaal opgevoerd. FG.) die traditie van de *Gijsbrecht* op 1 januari in Amsterdam, opgehouden was.

Dan een modern stuk van Lars Norén. Europa werd toen overspoeld met Norén, dit is een van zijn mooiste stukken. Ger regisseerde, omdat dit stuk goed met zijn temperament ging. Hij kan Norén erg goed. Dan als laatste nog een Molière, uit de Shakespeare-Renaissance tijd.

Was het ook met die Amsterdam - Den Haag controverse in het achterhoofd dat hij de Gijsbrecht deed?

R: Die controverse Amsterdam - Den Haag is iets wat je achteraf pas kon constateren. Dat wisten we toen helemaal niet. De *Gijsbrecht* van het NT maakte heel veel los. Ze vonden het in Den Haag een soort scheiding der geesten. Hans was beroemd om zijn *Lucifer*, zijn *Adam in Ballingschap* welke hij bij het Publiektheater geregisseerd had. Hij was bekend in Den Haag omdat hij bij Toneelgroep De Appel een paar regies had gedaan, waaronder *Faust*. Heel succesvol. Nu zouden ze dat fantastisch vinden als de *Gijsbrecht* weer opgevoerd wordt, om de huidige trend van hang naar geschiedenis etc. Maar toen was dat te modern.

Ik zag dat het het enige toneelstuk van een Nederlands toneelschrijver in het repertoire was.

R: Ja klopt. Maar dat heeft eigenlijk te maken met het feit dat wij geen toneelschrijftraditie hebben. Hans wilde eigenlijk een hele serie Vondels doen. Wat nog over was van het Nederlands repertoire wilde hij gaan doen: elk jaar een stuk van Heijermans bijvoorbeeld, maar daar is helaas niks van terecht gekomen. Hij heeft het altijd heel erg gevonden dat er weinig Nederlandse toneelschrijvers waren.

En de kleine zalen?

Hans Croiset wilde ook graag kleine zalen toneel. Dit omdat de toneelschrijfkunst veranderde in de 20e eeuw: veel stukken die gewoon niet in de grote zaal konden, werden aan de hand van de tijdsgeest geschreven. Kammerspiele; daar moest je dichtbij zitten. Dat kan je niet voor 600 man spelen want die vinden dat heel vervelend. Voor de kleine zaal producties werd het Theater aan de Haven in Scheveningen gebruikt. Bij het oprichten van het Nationale Toneel is ook het Paradijs geannexeerd. Dat is een heel klein zaaltje bovenin de Koninklijke Schouwburg, waar 50-60 man in kunnen. Dus daar zijn ook voorstellingen gespeeld.

Leonard Frank kwam van Baal en Baal had een traditie in Thomas Bernhard, zij hebben hem geïntroduceerd. Frank, ook Amsterdammer, werd hier geïntroduceerd met dat wat hij het beste kon: Thomas Bernhard - *Ritter Dene Voss*.

Shirley Valentine. Een van de paradepaardjes destijds was Anne-Wil Blankers, die was toen al een ster. Hans wilde haar apart iets laten doen in de combinatie met Shireen Strooker. Dat stuk is 200 keer gespeeld in Theater Diligentia, wat te maken had met Hans' idee dat er op verschillende plekken in de stad stukken te zien moesten zijn.

Eerste Liefde is van Albert Lubbers, die destijds drie jaar afgestudeerd regisseur was. Dat was een Paradijs-productie. Een toegankelijk stuk van Beckett.

Dan hebben we *Kontinue Klassiek*. Weet ik helaas niet veel meer van. Misschien is dat wel niet doorgedaan, maar dat zou ik even moeten nazoeken.

Dan een Koltès. Koltès was mode, die leefde toen nog. Moderne jonge schrijver. Michiel van Rooy heeft dat geregisseerd, hij heeft dat Hans gevraagd. Hij is een van de acteurs geweest die van de Haagse Comedie mee naar het Nationale Toneel is gekomen.

Wat Knaagt was een project van Albert Lubbers, wat in de nieuwe trend zat van regisseurs die hun eigen stuk maakten. Dat wilde Hans ook in huis hebben. Albert was helemaal verliefd geworden op de gedichten van Fritzi Harmsen en heeft daar een toneelvoorstelling van gemaakt. Heel leuk.

De Prijs. Hans had jonge mensen in zijn stal gehaald, Albert Lubbers dus, en Aike Dirkzwager, die echt net van school kwam.

Zo is het toen opgezet. Echt geniaal. Het is wat dat betreft een heel coherent geheel om je voor te stellen aan de stad, want dat was het uitgangspunt. Dus met alles wat het Nederlands toneel op dat moment te bieden had. Ook echt een dwarsdoorsnede in tijd, van de Grieken tot de stukken die toen net uitkwamen.

Hoe zijn de voorstellingen destijds ontvangen?

R: Van *Woyzeck* had iedereen heel hoge verwachtingen, maar dat viel tegen. Volgens mij had dat te maken met het feit dat Franz *Woyzeck* had opgezet als een soort opera, heel monumentaal. Eigenlijk achteraf gezien heel erg mooi. Maar dat werd toen als te afstandelijk en te monumentaal beschouwd. Franz kwam uit het buitenland en had daar een aantal opera's gedaan, vandaar deze encenering.

Alkestis is min of meer de mist in gegaan, omdat Shireen niet goed wist hoe vrij ze kon zijn bij de Grieken.

Ritter Dene Voss, dat was natuurlijk Chinees. Maar het leuke aan Hans is dat hij het altijd weer gedaan heeft. Bijvoorbeeld ook de bijna ondoorgrondelijke stukken van Botho Strauss, heeft hij ook allemaal hier in de grote zaal gedaan. Voor mij een hoogtepunt was - Thomas Bernhard stierf in 1989 - dat Hans hier een halfjaar later *Heldenplatz* heeft gedaan, in de regie van Leonard Frank en met Anne-Wil Blankers als fascistische huishoudster. Geweldig. Die vrouw moest in drie kwartier twintig overhemden strijken en haar monoloog doen. Maar dat stuk viel niet goed, dat was te modern.

Shirley Valentine was zoals gezegd een grote hit.

De *Gijsbrecht*, daar waren de meningen over verdeeld. Veel Hagenezen vonden het geweldig, vooral de ambtenaren, maar er waren ook minder enthousiaste mensen.

Hebriana is goed ontvangen. Het was een heel rustige voorstelling. Ook heel modern. Bij Norén gebeurt er eigenlijk nooit wat, het is vooral heel veel praten. Een stuk vol met conflicten, familierelaties, ruzie; allemaal erg onderhuids. Duurt 4-5 uur en als het goed gedaan is word je daar zo in meegezogen in de ellende. Dat was met de Haagse lieveling, Guido de Moor, die werd hier op handen gedragen. Het was De Moor's laatste rol en ik wist niet wat ik zag: bij de try-out zat de zaal vol. Ik bedoel; *Hebriana*, modern stuk.. *Tout* Den Haag wist dat De Moor ongeneeslijk ziek was, en de mensen hingen aan zijn lippen. Hij speelde ook een ziekelijke oude man. Dat was dus ondanks het feit dat het een modern stuk was, wel een groot succes.

De *Bourgeois Gentilhomme* is ook niet goed gegaan. Die was ook te excentriek. Ze snapten het niet. Het doek ging open, de mensen zagen het decor en dan hoorde je ze fluisteren 'o het is modern'. Maar ja, die Hagenezen hebben veertig jaar Haagse Comedie gehad. Heel erg verzorgd, klassiek, verhalen met een kop en een kont. Hans is in die tijd te modern geweest voor hier en toen werd 'ie bokkig. Maar hij is het blijven doen. Hij zei 'ze zullen eraan moeten wennen'. Echt vier jaar lang is hij dat blijven doen. Met een repertoiresamenstelling die eigenlijk nu in deze tijd nog steeds geldig is. Het is een ideale compositie van een repertoire voor een seizoen. Van alles op de tijdslijn: klassiek, modern, jong, oud, regisseursdingen, zelfgemaakt. Iets waar we nu ook weer naar streven. Alhoewel dat moderne van ons, het heeft de neiging om politieker te worden, maar dat heeft erg met de tijdsgeest te maken. Je wordt erg uitgenodigd je te verhouden tot de samenleving. Op basis daarvan zoek je repertoire.

B OVER DE REPERTOIRE-OPBOUW IN SEIZOEN 2009-2010

We hebben nu bijvoorbeeld een opdracht gegeven aan Rob de Graaff om een stuk te schrijven over migratie, over wat er met een mens gebeurt wanneer hij met zijn voeten uit zijn vaderland, zijn eigen grond wordt getrokken en ergens anders neergezet wordt. Maar dan geen anekdotische dingen over de allochtonen-problematiek. Wat we nu proberen is heel direct politiek te reageren. We doen in februari *The Power of Yes*. Dat stuk verklaart voor ons de kredietcrisis op een goede manier, eigenlijk een soort college. Zo heeft David Hare het ook geschreven. En dat stoppen we dan in theatrale openbare lezingen, maar dat is randprogrammering.

Dat actueel zijn; voor mijn gevoel is theater redelijk traag. Een idee kan op zijn snelst pas volgend seizoen op de planken staan.

R: Klopt. Schrijvers bekommeren zich niet erg meer om de eeuwigheidswaarde. Ze schrijven erg in de tijd. Ze zijn niet geïnteresseerd of hun project over 20 jaar nog iets betekent. Je hebt ook altijd nog schrijvers die daar wel overheen gaan hoor, die die meerwaarde wel hebben. Maar veel niet, dus zoeken wij naar een andere manier om het ook snel te brengen. *The Power of Yes* is in juni geschreven, in oktober in Londen uitgekomen en als wij dat in februari doen is dat behoorlijk snel.

C: Er is wel een verschil tussen actueel en hypes. Wij reageren op ontwikkelingen waarvan je ziet dat ze langer zullen blijven hangen dan een paar weken.

De kredietcrisis bijvoorbeeld?

C: Precies. Het verandert het leven van mensen en die invloed zal je de komende jaren blijven zien.

R: Over vijf jaar overigens ook niet meer, maar nu nog wel. Wat we nu al weten is dat we volgend seizoen de *Dreigroschenoper* van Brecht gaan doen. Als klassiek repertoirestuk. Dat is natuurlijk dé poppenkastparodie over de hebzucht van de mens. En over het feit dat hebzucht een soort menselijke criminaliteit is. Daar wordt bij wijze van elke bankier een crimineel. En hen wordt de hand boven het hoofd gehouden omdat de koning hen op het einde allemaal onschuldig verklaart voor hun misdaden. Op een heel groteske manier wordt het gevoel over de samenleving nu, met die graaiers en die hebzucht, getoond. Dat Dirk Scheringa nu een volksheld wordt net als Mackie Messer in de *Dreigroschenoper*. Je zoekt repertoire bij de tijd. En dan kun je dat in het groteske trekken.

Daarnaast komt volgend seizoen een Faust. En *Faust* is natuurlijk hét prototype van de Westerse mens die nooit genoeg krijgt. Dus dan zoek je het specifiek in de thematiek. Je probeert niet het incident te pakken, maar de lijn of de tijdsgeest, en dat dan te vertalen naar repertoirekeuze. De verpakking wordt zeker naar deze tijd getrokken, maar de inhoud niet. Er zijn ook niet zoveel inhouden, omdat de mens niet verandert.

Hans had dat - proberen te buitenwereld binnen te brengen binnen de metaforen - dat had hij niet zo. Als je kijkt naar het eerste jaar van het Nationale Toneel zie je dat het hem om de theaterkunst ging. Veel meer dan dat al deze dingen uitspraken deden over de werkelijkheid.

Heeft Croiset heeft al het repertoire van '88 gekozen?

R: In samenspraak wel, maar hij heeft daar zijn handtekening ondergezet. Het is ook zo slim in elkaar gezet, dat kan ook alleen maar uit zijn kop komen. Hans is ook niet echt een politiek mens geweest. Niet zo 1 op 1 op werkelijkheid reageren. En dat merk je bij het Nationale Toneel nog steeds. Ook een deel van de stukken die we uitbrengen gaat over kunst. Zijn hermeneutisch. *Ultimo* bijvoorbeeld, gebaseerd op de roman van Barrico, is een heel bijzonder vreemd verhaal. Over een man met een leven vol bochten. Een raceparcours. Die voorstelling is mooi, de regie is

mooi, maar het blijft binnen de muren van het theater. Als je even wil ontsnappen aan de werkelijkheid, dan moet je naar die voorstelling gaan, maar het heeft dus niet die rechtstreekse lijn naar de werkelijkheid. *Ultimo* zou ook goed een Hans Croiset project kunnen zijn. Door de schoonheid, de esthetica en wat het wil vertellen over de *condition humaine*. Hans is een humanist dus het had daar ook altijd mee te maken. Dat zie je in het repertoire van '88 ook heel erg. Nu zoeken wij bij het NT toch meer een balans tussen reageren op de werkelijkheid en dat soort esthetica. Met *De Kersentuin* is dat nu ook zo. De kostuums zijn prachtig. Erik Vos heeft als interpretatie voor een onderzoek naar de liefde gekozen. Terwijl je zou zeggen, *De Kersentuin* dat is het Westerse landgoed dat verloren gaat. Dus eigenlijk het Westen dat verloren gaat, en niemand let daarop. Ze laten het onder hun kont verkopen door de Chinezen en de Zuid-Amerikanen. Je zou heel gemakkelijk een politiek aspect in dat stuk kunnen leggen. Maar daar heeft Vos absoluut niet voor gekozen, omdat hij daar de regisseur niet voor is. Hij zoekt in het stuk naar thematieken en heeft nu de liefde voor elkaar, voor zichzelf en geld gevonden.

Hoe is De Kersentuin in de programmering terecht gekomen?

C: We wilden heel graag nog een regie met Erik Vos doen. Hij is 80 jaar oud en in Den Haag heel erg beroemd. Hij is oprichter van Toneelgroep De Appel. Na De Appel wilde hij graag iets bij het Nationale Toneel doen en daar zijn we gretig op ingegaan. Vos regisseerde *Naspel* en *Maria Stuart*. Dat beviel zo goed dat we met hem zijn blijven werken. In overleg met Evert en Johan is daar een wens uitgekomen die gehonoreerd is. We zijn gaan zoeken naar een passend stuk en *De Kersentuin* was een match tussen het NT (groot repertoire vanuit de Realisten) en Erik Vos. Het stond ook op Vos' eigen verlanglijstje. Hij moest zijn huis in Frankrijk opgeven en dat was echt een tweede huid voor hem en zijn vrouw. Maar doordat ze zo oud waren konden ze dat niet meer houden. Dat afscheid heeft veel pijn gekost. Dit vormde zijn persoonlijke ingang voor het stuk. Hij wilde dat graag met Sacha Bulthuis doen, maar zij is afgelopen week verdrietig genoeg gestorven.

Het lijkt of De Kersentuin het enige klassieke beroemde repertoiretoneelstuk is dit seizoen.

R: Ja, en *Equus*. Dat is modern wereldrepertoire maar dat hoort wel tot het repertoire. Dit stuk van Peter Shaffer zullen ze over 50 jaar ook nog spelen. De norm 'wat is normaal' zal je altijd kunnen blijven toetsen in de tijd dus het stuk zal altijd gespeeld worden omdat de tijd die toetsmomenten nodig heeft.

C: *Equus* is inderdaad modern. Maar misschien zijn we wel een beetje doorgeschoten in moderne stukken.

R: Dat was ook de klacht van ons de dramaturgen en de directie, dat er dit seizoen te veel moderne stukken zijn. Ik denk dat dat te maken heeft met, toen het repertoire gezocht werd, dit NT-gebouw geopend werd en er ineens twee vlakkevloerzalen beschikbaar waren. Er is toen meer vlakkevloer dan grote zaal geprogrammeerd om een stroom op gang te brengen naar dit nieuwe gebouw toe. Maar er waren ook zoveel leuke moderne stukken dit jaar. Volgend jaar wordt dat weer minder. Dan maken we weer een goede balans in klassiek en modern.

C: De frisheid die wij ervaren met zo'n nieuw gebouw, zie je terug in het repertoire.

R: Het vlakkevloerrepertoire dit seizoen is fantastisch. Polly Stenham met *Dat Smoel, Über Tieren* van Jelinek. Ik ben blij dat er eindelijk een Jelinek wordt gedaan in Nederland. Nederland vind haar maar een eng wijf maar dit is een tamelijk toegankelijke tekst. We werken sinds een jaar of drie weer met jonge regisseurs, wat Hans in '88 ook deed.

Welke personen hebben invloed op de repertoirekeuze? En hoe zou je de wisselwerking tussen deze personen kunnen omschrijven?

R: Dat ligt ingewikkeld. In 1988 al. Hans had een artistieke raad welke bestond uit de dramaturgen en de regisseurs. Die kwamen samen en maakten ruzie. Dat had te maken met het

feit dat in de jaren '80 het regisseurstheater was opgekomen. Een breuk met het verleden, ook met de Haagse Comedie, waar regisseurs gewoon een stuk kregen en zich ten dienste stelden aan de auteur. Na de Aktie Tomaat is dat helemaal op z'n kop gezet en voelden regisseurs zich ineens ook autonoom kunstenaar. Sommige acteurs ook. Wat er bij mij overigens nooit in is gegaan. Voor mij zijn dat allemaal toegepaste beroepen. Kunnen we uren over praten. Toen moest er geschipperd worden, nu ook, maar wel minder. Je kunt nu niet naar Franz Marijnen gaan en zeggen 'kijk dit hadden we voor je bedacht'. Dan leest hij het en krijg je het de volgende dag terug en zegt hij 'kan ik niet, zoek maar een ander'. Je moet dus kijken naar wat de man of vrouw leuk vindt, wat hun thema's zijn en naar aanleiding daarvan teksten zoeken. Dus zoeken naar teksten die passen in het repertoire én bij de regisseur. En dan nog kunnen ze heel lastig zijn, maar daar zal ik tot mijn dood tegen vechten. In de jaren '90 en 2000 is het erg regisseurstheater geweest. Je ziet nu dat er weer meer auteurs gespeeld worden, we gaan weer terug naar de verhalen. Vooral ook jonge regisseurs nu zijn daar niet vies van, die hoeven niet meer perse hun eigen verhaal maken. Ze zijn er misschien toch achter dat ze niet ver komen als ze hun eigen verhalen maken.

C: Dat is nu inderdaad minder, dat regisseurstheater. Er is wel een periode geweest dat Evert zei "nou deze stukken gaan we doen". Hij wilde een bepaald stuk gedaan hebben en vroeg daar een regisseur bij. Wat natuurlijk voor problemen zorgde. Pas sinds kort hebben we een vast regisseursensemble. Daarvoor veel gasten. Dat was allemaal wat minder transparant dan nu. Nu is het veel duidelijker waarop we keuzes funderen. Wij, of Evert, of iemand anders, kan nu zeggen 'dit stuk past bij ons repertoire en bij bijvoorbeeld onze regisseur Suzanne Kennedy'. Dan lezen we het stuk en als er een match is, is er dus ook een reden om het stuk te doen.

R: Wij zijn met z'n drieën het hele jaar door bezig met lezen, omdat er het hele jaar stukken uitkomen en zoeken dan naar matches. Hier komen de teksten binnen. We lezen ze en hebben vaak meteen een gevoel of het wat is of niet. Als wij een tekst wat vinden, hebben we het erover met de directie. Dit geldt dus voor nieuwe stukken. Voor de oudere teksten hebben we een canon. We hebben met een aantal mensen de koppen bij elkaar gestoken over wat nou dé stukken zijn. We kwamen op zo'n 200 stukken en hebben toen een lijst van 100 stukken gemaakt voor het NT.

Er zijn overigens zo oneindig veel stukken. Je denkt dat het eindig is maar dat is niet zo. Ook niet de stukken in de geschiedenis. Dan doe je jezelf een plezier en ga je eens een halve week in de Koninklijke Bibliotheek zitten lezen, maar dan merk je bijvoorbeeld dat veel Nederlandse stukken gewoon slecht zijn. Dat ze terecht vergeten zijn. Het zuivert zichzelf op een bepaalde manier.

C: Repertoirekeuze is iets waar we nu veel meer invloed op hebben en ook willen hebben en ook kunnen hebben. 'Willen hebben' is een beetje een principieel uitgangspunt. Wij vinden met z'n drieën dat dramaturgie het beginpunt moet zijn van je repertoirekeuze. Wat niet wil zeggen dat wij al die stukken maar aan moeten dragen, maar dat alles wel hier langs moet. Dus als een regisseur een idee heeft, prima, maar kom even bij ons langs omdat wij willen kijken. Je kiest natuurlijk niet zomaar. Je kiest iets omdat je er iets mee wil in deze tijd en daar willen we dan graag over praten. En ook met Evert die de knoop doorhakt.

Dus de intendant hakt de knoop door?

C: Ja, Evert is zowel zakelijk als artistiek leider, wat een goede keus is omdat je dan het conflict tussen zakelijk en artistiek niet hebt. Hij kan alleen beslissingen nemen. Hij hakt de knoop door maar het is niet zo dat hij in zijn eentje het repertoire samenstelt. Dat is misschien wel even zo geweest vanuit een soort van noodzaak, maar nu wij hier zo fraai bezet zijn, is het nu echt anders.

Komen er vaak acteurs die graag een stuk willen doen?

R: Ja, eindeloos. Maar een deel van het beleidsplan zegt ook dat mensen binnen het gezelschap die de drang hebben zelf iets te maken, een monoloog bijvoorbeeld, dat dat ook gestimuleerd moet worden. Volgend seizoen hebben we een monoloog met een van de actrices. Michel Sluysmans is bezig met een eigen muziektheaterstuk. Samen met Anniek Pheifer heeft hij een liedjesprogramma samengesteld met een zeer doorwrochten verhaallijn. Het speelt zich af als een optreden, een soort kroegentocht door Den Haag.

Eigenlijk kan een voorstel voor een stuk voor een seizoen van heel veel kanten komen.

C: Ja, klopt. Maar je moet wel het financiële plaatje in het oog houden. Met de randprogrammering hier in het gebouw kan je meer experimenteren. In de grote zaal hangt er meer vanaf. Een bepaalde verantwoordelijkheid.

R: En geld, grote zalen zijn gewoon heel erg duur. Het risico dat je daar loopt moet je minimaal houden.

C: Dat klinkt alsof je geen risico's kan nemen, maar je moet realistisch zijn hoeveel publiek ergens in geïnteresseerd is.

R: Ben ik het niet mee eens. Dat heeft gewoon met het idee van het NT te maken. Je kan niet iets gaan doen wat niet in ons idee past. Als blijkt dat het publiek een liedjesprogramma zou willen, dan zou ik daar tegen stemmen. Ik wil gewoon dat daar dan een Shakespeare staat.

Wat kan je zeggen over de identiteit en missie van het NT in relatie tot het repertoire?

R: Dat heeft heel erg te maken met het bewaken en bewaren van het erfgoed. We proberen, wat kunst eigenlijk altijd doet, om ook experimenteel materiaal stukje bij beetje de grote zaal in te brengen zodat ook de grote zaal zich verder blijft ontwikkelen. Mijn interesse is puur en alleen de grote zaal, want daar wordt de veldslag geslagen. Het huiskamertoneel is voor het belang en status van het toneel zo marginaal. Het marginaliseert zich daar al genoeg, met dat overaanbod. Er moet iets in de grote zaal en dat moet excellent en van groot belang zijn. Dat heeft te maken met onze cultuur.

C: Wij spelen als Nationaal Toneel een grote rol in het levend en belangrijk houden van de toneeltraditie. Er kan geen enkel goed modern stuk zijn zonder bewustzijn van de Grieken. En een oud stuk kan je niet opvoeren zonder bewustzijn over wat er daarna geschreven is. Daar is het NT erg mee bezig.

Het repertoire komt dus voort uit de missie?

R: Zeker.

Wat voor invloed oefent het kunstenplan en subsidies uit op het repertoire?

R: We zitten nu in het nieuwe kunstenplan, met die stadsgezelschappen. Die moeten een repertoirefunctie hebben. Wat volgens mij door heel Nederland niet gedaan wordt behalve door ons. Alle stadsgezelschappen hebben eigenlijk precies dezelfde opdracht. Omdat de regering ook niet gek is, en gezien heeft hoe langzamerhand het toneel marginaliseert en kleiner wordt. Dat klassieke stukken minder gespeeld worden. Daarom hebben ze bij elk stadsgezelschap die repertoireopdracht erbij gezet. Maar goed, je kunt *de Getemde Feeks* verbouwen en daarna zeggen dat je wel een Shakespeare speelt. Daar mengt het ministerie zich natuurlijk niet in, hoe klassiek of modern jij je repertoire speelt. Wij proberen daar wel een tegenwicht in te geven, in die zin dat we in principe uitgaan van het stuk, van het teksttoneel. Het moet herkenbaar en transparant zijn voor deze tijd, anders zou ik niet weten waarom je nog een Shakespeare zou moeten doen. Je speelt wel met moderne middelen en moderne gedachten natuurlijk. Hier wordt door mensen in het hier en nu leven gemaakt dus met hun gedachtes; daar ontkom je niet aan.

Houden jullie rekening met de seizoensprogrammering van andere gezelschappen?

R: Jawel. Maar dat gebeurt al heel lang. Als de programmering klaar is dan moet dat doorgegeven worden aan de VNT (Vereniging van het Nederlands Toneel), de belangenorganisatie van alle toneelgezelschappen in Nederland. Dat komt op een lijst en alle leden kunnen dat inzien en dan kan je kijken of jouw stuk ergens anders ook gespeeld wordt. En dan kan je even bellen: 'wij komen een halfjaar eerder uit.' Veel gezelschappen kan het weinig schelen trouwens hoor. Zoals vorig jaar al die Shakespeare's.

Ja, en nu geen?

R: Ja inderdaad. Maar dat komt niet door onderlinge afspraken. Dat komt door tijdsgeest, wat alle gezelschappen gewoon heel goed doorhebben. Over 2-3 jaar komt Shakespeare wel weer.

Zit er een bepaalde continuïteit in de keuze, qua repertoireopbouw?

R: Er zitten een aantal constanten in. We hebben een aantal 'vakken', waar we dan repertoire indoen. Er zitten een constanten in het repertoire: klassiek, modern, Nederlandse schrijfpoddrachten.

Zijn er voorstellingen die jullie graag in het seizoen zouden zien, maar wat om een of andere reden niet lukt?

R: We willen graag elk jaar een familievoorstelling doen. Een klassieke familievoorstelling in december voor de Haagse mensen. Maar dat heeft veel haken en ogen. We hebben er niet echt een regisseur voor en het is in de decembermaand, een maand die de Koninklijke Schouwburg niet graag afgeeft. Dit omdat mensen midden in de winter naar het theater gaan. En in principe is het een heel dure productie. Het kost eigenlijk net zoveel als twee producties. Het stuk moet voor iedereen toegankelijk zijn en daardoor gaat er veel geld in de vormgeving zitten. Er blijft elk seizoen te weinig geld over om een familievoorstelling te realiseren, maar het is nog niet van de baan.

Op jullie website staat dat jullie ook experimenteel toneel in de huidige programmering hebben opgenomen. Wat verstaan jullie daaronder?

R: Wat Laura van Dolron doet. De voorstelling die ze nu gemaakt heeft, heeft ze alleen maar kunnen maken omdat ze hier bij het Nationale Toneel gewerkt heeft. Voor ons is het experimenteel omdat het heel anders dan het grote toneel met vaste rolverdeling. Bij Van Dolron zit er ineens een meisje op het toneel die haar tekst niet goed kent. Het aardige is dat ook veel acteurs gaan kijken en bewondering krijgen om zo te kunnen spelen. Het repetitieproces was heel open en iedereen kon komen kijken. Laura pakte dan de dingen eruit die zij kon gebruiken. Het idee wat zij onder theater verstaat en wat wij én haar werkwijze zijn totaal anders. Dat zijn bijna twee eindpunten van een spectrum en op een of andere manier doet dat iets met elkaar.

Suzanne Kennedy doet dat ook. We hadden eens een hele discussie over haar *Hedda Gabler*. Onder het publiek maar ook onder de acteurs. 'Wat doe je, daar gaat het stuk helemaal niet over' zeiden sommige mensen dan. Dat soort werk moet in de programmering, om het gesprek open te houden.

Jullie heten het Nationale Toneel, maar in hoeverre hebben jullie een nationale functie voor Nederland?

R: Dat doen wij zelf. Iemand moet het doen. De politiek doet daar niets aan, dus dan moet je dat zelf doen blijikbaar.

Voor mij was de naamsverandering ook om een soort uniek positie te verkrijgen. Is dat nog steeds zo?

R: Ja, dat is nog steeds. De ambitie is er. De naamkeuze toen in 1988 van een geniale vondst van Hans Croiset. Het is trouwens niet zo dat het NT het grootste budget van het land heeft, ik geloof het tweede grootste.

Kan je iets over de andere gezelschappen zeggen?

R: Het RO Theater richt zich erg op het zuiden, de helft van de acteurs zijn Vlaams. Het RO Theater heeft ook geen enkele aspiratie om naar het noorden te komen. Het is erg aanwezig in de stad. Dat doen ze heel goed. Dat kan en moet ook in Rotterdam. Ik weet dat Alize Zandwijk daar perfect gelukkig mee is, zij heeft niets met Den Haag of Amsterdam of de Randstad. Matthijs Rumke zit daar in Tilburg en het Zuidelijk Toneel nog zuidelijker in het land. En Ola zit daar in het noorden en brengt ook maar 1 productie per jaar het land in. Maar de stadsgezelschappen mogen ook voor een deel een regionale functie hebben. Ze moeten toch een regionaal gebied bedienen.

Wij hechten er veel belang aan om veel te reizen. Veel gezelschappen doen dat niet, maar die zijn daar voor een deel ook van vrijgesteld. Toneelgroep Amsterdam is daar helemaal van vrijgesteld, die reizen vooral binnen- en buitenland. Dus er moet een gezelschap zijn dat ook veel schouwburgen bedient. Toneel maakt in de schouwburg misschien 5 procent uit van het aangeboden. Iemand moet dat wel blijven aanbieden, anders verdwijnt het gewoon uit de grote zalen. En toneel in een grote ruimte is fantastisch. Die ervaring. En je zult ervoor moeten vechten omdat er meer esthetica bij komt kijken dan bij het intieme van een vlakke vloer. Sommige verhalen hebben die ruimte nodig. Shakespeare bijvoorbeeld. Een grote Ibsen. Als je werelden op het toneel wilt zetten, moet je grote zalen gebruiken. Er wordt in Nederland zo weinig gedacht en beschouwd over toneel. We hebben daar geen traditie in. Jij gaat daar nu wel iets over opschrijven en dat is heel goed. Maar traditie daarin hebben we niet, dus moet iemand dat dan wel doen.

R: Helft 20e eeuw bestonden toneelgezelschappen uit een directie en twee dramaturgen. Regisseurs waren regisserende acteurs en die gingen de gezelschappen langs. Die werden ingehuurd. Het fenomeen regisseur is echt pas ontstaan in de jaren '80. Een regisseur moet ook echt niet in de artistieke leiding zitten. Vind ik belachelijk. Ik houd van intendanten, die zijn objectiever en hebben alleen belang bij een goede voorstelling en dat vind ik ook het belangrijkste. Dus de regisseurs weggedacht, heb je gewoon een basic gezelschap met een artistieke leiding met daarin de dramaturgen. Zij zorgen voor content en inhoud. De uiterste keuze moet bij de intendant liggen.

Stel: er is een toneelstuk waarvan jij heilig overtuigd bent dat dat nu gespeeld moet worden, je pitcht het bij Evert en hij keurt het vervolgens af.

R: Ja, dan raak ik heel gefrustreerd. Maar dan probeer ik het het jaar daarna opnieuw. Ik heb een lange adem. We zijn wel zo slim om gesprekken met Evert altijd goed voor te bereiden, met veel pro-argumenten en daar moet Evert dan tegenop boksen. Je krijgt wat en je moet soms wat terugnemen.

C: Ik vind dat makkelijk, om die uiteindelijke keuze niet te hoeven maken, dat maakt het ons makkelijker een geweten te zijn. Dat wordt moeilijker als je er ook rekening mee moet houden dat het gezelschap moet blijven bestaan. Wij kunnen zuiver artistiek kijken.

R: Een intendant zijn telefoonboekje is natuurlijk ook heel erg goed gevuld. Moet ook netwerken. En dat is ook zo'n vervelende taak. Daar zijn dramaturgen helemaal niet goed in. Die moeten heel veel nadenken en zijn daardoor ook niet de meest representatieve mensen.

C: Nou. Dat vind ik een beetje ouderwets.

Hans Croiset vertrok na 4 jaar. Het NT heeft in de jaren daarna vele directies gekend.

Waarom is het er nog?

Het NT blijft door het ministerie. De directie verandert steeds mee. Mocht het misgaan, gaan wij weg en komen er nieuwe dramaturgen en een nieuwe directie. Hopelijk blijft de missie van het NT dan wel ongewijzigd.

Rezy Schumacher en Costiaan Mesu in gesprek met Fenna Gerritse

(student Theaterwetenschap Universiteit Utrecht)

Den Haag, 12 oktober 2009