

'De grote zaal is de maat voor deze tijd'

De dramaturg: omgevallen boekenkast, dienaar van de regisseur of noodzakelijke kracht in het maakproces van een voorstelling? In deze serie vertellen dramaturgen aan Robbert van Heuven over hun beroep. In deze voorlaatste aflevering Rezy Schumacher: 'Kunst houdt op wanneer iedereen gelukkig is.'

De laatste jaren is er veel veranderd. De Trust werd de Theatercompagnie. Het denken over kunst en over theater veranderde. De wereldpolitiek en de landelijke politiek sloegen om. Het heeft allemaal zijn weerslag op het werk van Rezy Schumacher, sinds 1992 de vaste dramaturge van De Trust en de Theatercompagnie. 'Je kunt in deze tijd moeilijk een heel optimistisch wereldbeeld uitventen. Daar zijn de tekenen niet naar. Anderzijds worden dingen op dit moment gek genoeg wel weer heel duidelijk. Je kunt weer een stelling innemen ten opzichte van de Nederlandse regering of van gebeurtenissen in de wereld.'

Toneel is uitermate geschikt om menselijke machinaties te laten zien, vindt Schumacher. De laatste tijd is ze erachter gekomen dat de grote zaal daarvoor het meest toereikend is. 'In de grote zaal voelt het publiek een minder nauwe betrokkenheid bij wat er op het toneel gebeurt. De esthetica is daar meer van belang. Omdat je meer ruimte hebt, kun je een groter beeld maken; dus ook een groter beeld van de samenleving die je de toeschouwer als spiegel kunt voorhouden. Dat is minder mogelijk bij het gepriegel in de kleine zaal. De grote zaal is de maat voor deze tijd. Wij hebben dan ook in het beleidsplan opgenomen dat we behalve de voorstelling in ons eigen Compagnietheater jaarlijks een of twee voorstellingen in de grote zaal willen maken. Die grote zaal is te lang blijven liggen. Er moet naar een nieuwe esthetica worden gezocht. Daarin zijn een paar grote regisseurs ons voorgegaan: Luk Perceval, Jan Decorte, Johan Simons.'

Repertoire

Sinds de oprichting van De Trust in 1988 heeft het gezelschap altijd geëngageerd toneel willen maken. In de eerste jaren maakte de groep furore met stukken van nieuwe Duitstalige auteurs zoals Gustav Ernst en Werner Schwab, die niet bepaald bekend stonden om hun rooskleurige mensbeeld. 'Van die auteurs waren sommigen misschien ook beter tot hun recht gekomen in de grote zaal. Sommige stukken verdienden dat. Maar qua thematiek kon je ze weer beter in een kleine zaal zetten.'

Behalve die nieuwe stukken koos De Trust ook steeds voor repertoire. 'In zulke oudere stukken proberen we telkens te vinden wat er nu waardevol aan is, omdat we willen bijhouden wat de Westerse toneelgeschiedenis ons heeft gegeven. Die stukken maken we vervolgens gebruiksklaar voor de tijd waarin wij leven. Dat kan, omdat de inhoud van zulke stukken geldig blijft.

Bovendien hoef je niet opnieuw naar een structuur te zoeken, maar kun je je bezighouden met de inhoud. En hoe je die op een eigentijdse, herkenbare manier kunt overbrengen. Tijdens zulke zoektochten kregen we het gevoel dat we uit die kleine zaal barstten. De ruimte die zo'n voorstelling verdient moet groter zijn.'

Onbetaald

Voordat ze als dramaturge aan het werk ging, genoot Schumacher een brede opleiding. Ze studeerde vijf jaar aan de regieopleiding in Brussel, waar ze een breed pakket aan vakken volgde: cultuurgeschiedenis, kunstgeschiedenis, psychologie, intensieve tekstanalyse en politieke geschiedenis. Een gedeeltelijke acteursopleiding hoorde in het curriculum. 'Grote toneelleiders en regisseurs werden naar Brussel gehaald om workshops te geven. Zo heb ik een weekend met Grotowski doorgebracht.' Na haar afstuderen richtte ze met klasgenoten, onder wie Jan Decorte, een eigen groep op, bij gebrek aan werk in het circuit. Na drie jaar besloot ze dat

acteren niet haar levensbestemming was. 'Toen ben ik in Amsterdam Duits en theaterwetenschap gaan studeren.' Ze ontmoette Theu Boermans toen ze voor Duits bezig was met een scriptie over de auteur Jacob Lenz, een vriend van Goethe. Boermans maakte bij Globe een voorstelling over diezelfde schrijver en was op zoek naar iemand die meer over de man wist.

Toen Hans Croiset Het Nationale Toneel oprichtte, in 1988, ging ze daar aan het werk. Tegelijkertijd werkte ze in haar vrije tijd bij De Trust, onbetaald. Bij de verhuizing van De Trust naar het tot theater omgebouwde zwembad aan de Heiligeweg in Amsterdam, verliet ze Het Nationale Toneel om in te trekken bij De Trust. Als een grote overgang ervoer ze dat niet. 'De Trust deed veel meer nieuwe stukken maar het was wel altijd auteurstoneel, teksttoneel. En hoewel De Trust collectief werkte, ging dat toch volgens de traditie van het repertoiretoneel.'

Buiten de grens

Nog altijd gaat de Theatercompagnie uit van auteurstoneel. 'Ik denk dat auteurs een rustiger en daarom beter denkparcours kunnen afleggen dan makers. Ze kunnen in alle rust hun stukken componeren en gaan dieper dan veel theatermakers. Die graaien vaak maar wat clichés over de samenleving bij elkaar.'

Omdat De Theatercompagnie altijd op zoek is naar nieuwe teksten om via die teksten vernieuwing in het theater te brengen, werd het vinden van nieuw repertoire een specialisatie op zich. 'We hebben een constant overzicht van wat er overal aan stukken wordt uitgegeven. In ons archief staan er duizenden en duizenden. In Engeland, Frankrijk, Duitsland en Scandinavië zijn grote uitgeverijen en agentschappen die nieuwsbrieven uitgeven. Wij hebben toegang tot die informatiestroom. Omdat we ons er een tijdlang in hebben verdiept, kennen we de auteurs en hun agenten. We hebben geleerd in welke kranten we moeten kijken voor welke premières. Dat is allemaal bureaudramaturgie. Het zoeken van nieuw repertoire is een echte

dramaturgentaak. Dramaturgen zijn nog de enigen die een beetje buiten de grens lezen: minstens twee, drie talen moet je toch wel aankunnen.'

Toch wordt er in Nederland te weinig naar nieuw repertoire gezocht, meent Schumacher. 'Het is schrijnend dat in Nederland bijna niemand meer op de hoogte is van wat er wordt gepubliceerd. Er is in Europa namelijk een heel nieuwe generatie opgestaan van twintigers en dertigers die ongelooflijk mooie stukken schrijven. Zo zijn we nu bezig met Schimmelpfennig en Von Mayenburg, twee jonge Duitsers die in hun schrijfwijze een heel nieuwe vorm hebben gevonden en zeer ingenieuze stukken schrijven. Het is van belang dat zij worden opgevoerd.'

Welke stukken door de Theatercompagnie worden gespeeld, is mede afhankelijk van de signalen die de maatschappij uitzendt. Schumacher houdt niet alleen het gros van de stukken bij dat in Europa verschijnt, ze knipt ook elk relevant stuk uit de krant. 'Ik wil steeds op de hoogte zijn van hoe er over allerlei zaken in de maatschappij wordt gedacht. Mijn kantoor is vergeven van de krantenknipsels.' Door actualiteit en repertoirekennis te combineren, ontstaat een lijst van mogelijk te spelen stukken. Daaruit wordt een keuze gemaakt op basis van de praktische mogelijkheden.

Beroemde sessies

Voordat de repetitieperiode begint, bekijken Schumacher en Boermans het gekozen stuk van alle kanten. 'We trekken het hele stuk uit elkaar om te kijken wat erin zit. Hoe het een verbinding legt met de werkelijkheid. Dat is immers wat je wilt laten zien. In de eerste repetitieweek wordt het stuk met de acteurs erbij verder gekraakt. Wat doen die mensen in het stuk? Wat is hun doel? Hoe zit de wereld van het stuk in elkaar? Dat soort vragen wordt besproken. Er wordt niet geoordeeld, er wordt gekeken naar mechanismen. Dan gaat Theu de repetitieruimte in waar de personages ontstaan die straks op het podium te horen en te zien zullen zijn. Ik kom daar weinig. In de

montageperiode wordt uiteindelijk het kunstwerk in elkaar geschoven. Alles wat gedemonteerd was en in het repetitielokaal vorm en inhoud heeft gekregen, wordt weer bij elkaar gebracht. Voor mij wordt het dan weer interessant, omdat het heel technisch wordt. We bekijken de lange lijnen, de inhoud van de personages, de hele compositie. Ik ben in die periode misschien nog wel technischer dan Theu. Ik kijk op een logisch, associatief niveau naar hoe alles in elkaar glijdt en of het glas- en glashelder is. Ik ben de eerste toeschouwer.'

In het laatste deel van de montageperiode volgen na afloop van de doorlopen opnieuw gesprekken met de acteurs. 'De sessies van Theu zijn beroemd. Dat zijn lange gesprekken van drie uur lang, soms twee keer: 's nachts en de volgende ochtend. Daarin wordt het hele stuk doorgewerkt en wordt alles benoemd. De acteurs moeten precies weten hoe de voorstelling in elkaar zit. Acteurs krijgen bij ons altijd alles te weten. Ze weten net zoveel als wijzelf. Dat scheidt vertrouwen en ontspanning. In een repetitieproces krijgt een acteur heel veel informatie te verwerken. Dat kan niet in één keer. Een acteur is een normaal mens met een beperkte opnamecapaciteit. Beetje voor beetje vult hij in wat er is benoemd. Hij vertaalt het naar wat het zou moeten zijn. Vooral bij doorlopen zie je dat gebeuren. Daarom zijn daar ook veel van nodig. Ik heb altijd het beeld van een schip dat van een rede glijdt. Het wiebelt eerst en glijdt uiteindelijk elegant het water in. Ik kan met eindeloze bewondering kijken naar wat acteurs doen. Hoe ze hun eigen materiaal gebruiken en beheersen. Een van de grote charmes van toneel is dat je goede acteurs aan het werk kunt zien.'

Veelvuldig met de acteurs praten ziet Schumacher als een belangrijke taak van de dramaturg. 'In mijn geval gaat dat vrij gemakkelijk, omdat ik een regieopleiding heb gedaan en ook jaren heb gespeeld. Maar ook een dramaturg die zulke ervaringen niet heeft, moet een vertaalslag kunnen maken naar zijn acteurs. Ik vind het heel erg als een dramaturg in theoretische overwegingen blijft hangen. Je kunt een acteur erop wijzen dat

hij een scène vertraagt, doordat hij zijn denkovertgangen te langzaam maakt. Je kunt ook zeggen: "De scène werkt niet en dat ligt aan jou". In dat geval kun je beter je mond houden. Als je met acteurs werkt, moet je je ervan bewust zijn dat zij het zijn die topprestaties moeten leveren. Daar moet je ze bij helpen. Anders moet je geen productiedramaturg worden.'

Autonoom

In de beginjaren van De Trust waren bij elke productie zelfs twee dramaturgen betrokken, totdat bezuinigingen dat onmogelijk maakten. Zo heeft Schumacher veel samengewerkt met Dorine Cremers en Berthe Spoelstra. 'Drie denkers bij een proces – een regisseur en twee dramaturgen – is nog prettiger dan twee. Je kunt samen een taal ontwikkelen die specifiek over die ene voorstelling gaat. Daarmee kom je verder. En vier oren horen meer dan twee, vier ogen zien meer dan twee. Theatermaken is een groepsproces. Toneel is net als muziek een kunst van samenspel. De voorstelling is het kunstwerk dat je maakt, alle betrokkenen dragen daar een deel aan bij. Daarom is toneel een toegepaste kunst. Bovendien maak je niet iets wat in een ruimte staat die kan worden afgesloten, waarvan je weet dat het er morgen nog staat. Je maakt iets dat voor zijn bestaan een publiek nodig heeft.'

Dat laatste lijken makers nog wel eens te vergeten, meent Schumacher. 'Wat wij vandaag de dag onder kunstenaar verstaan, komt voort uit een idee uit de Romantiek. Het romantische idee dat een kunstenaar autonoom is, dat de kunst uit hemzelf voortkomt en niet zoveel met de werkelijkheid te maken heeft; die zienswijze is in het verleden een tijdlang opportuun geweest. Maar sinds de dood van de avant-garde is het een hol idee geworden dat in onze tijd gesimplificeerd is tot: "Ik doe mijn ding." Dat is een houding waarvan ik me afvraag of je die in deze stormachtige tijd nog overeind kunt houden. Het betekent namelijk dat je als kunstenaar met je rug naar de werkelijkheid en naar de samenleving staat. Die houding, die je vooral in de beeldende kunst

tegenkomt, vind je ook steeds weer terug op het toneel. Het uit zich in een vormencircus, aangejaagd door het romantische cliché dat kunst vernieuwend moet zijn. Er is een gestresste run op steeds weer nieuw. Dat is een pak Omo in een nieuwe verpakking. Het is vorm. Wanneer de inhoud daarbij achterblijft, krijg je designertoneel. Terwijl we al omsingeld zijn door design. Het vervelende is dat het heel lang regeringsbeleid geweest om vernieuwend te moeten zijn. Terwijl niemand daar eigenlijk wist wat die vernieuwing dan zou moeten betekenen. Het gevolg daarvan is dat het publiek vaak niet meer goed weet waarnaar het moet kijken. Het voelt zich in de steek gelaten omdat het door sommige toneelmakers niet meer serieus wordt genomen. Het argument van de makers is dat het publiek zelf mag weten wat het van een voorstelling vindt of wat het erin ziet. Dat zijn doodoeners. "Ze zoeken het maar uit," bedoel je dan eigenlijk. Toneel bestaat juist bij de gratie van het feit dat je iets uitwisselt met het publiek. Je moet dat geëmancipeerde publiek ook niet onderschatten. Toeschouwers zijn dikwijls beter op de hoogte dan de huidige theatermakers. Een voorstelling, het kunstwerk, moet transparant zijn. Het moet zijn inhoud tonen, waartoe het publiek zich kan verhouden. Die band moet worden hersteld. Daar heeft onze terugkeer naar de grote zaal ook mee te maken. Ik pleit voor een intelligent toneel, dat op een politieke manier wordt gemaakt. Dan krijgt toneel weer de status van een zaak van belang.'

Meer denkers

Het hoort tot de taak van de dramaturg over zulke dingen na te denken. Hij kan zijn deel bijdragen aan een nieuwe kunsttheorie. Beginnende dramaturgen, zoals de studenten van de masteropleidingen dramaturgie, moeten daarom gestimuleerd worden te reflecteren. 'Ik vind het vakkenpakket van die masters van groot belang. Ze moeten de situatie van kunst en toneel en de politieke opvattingen daarover kennen, zowel van dit land als van daarbuiten. Zodat ze daarop kunnen reageren. Wie doet dat anders? Kunst heeft absoluut meer denkers nodig. Er zijn meer mensen die

reflecteren op de combinatie kunst en economie dan mensen die nadenken over kunst. Terwijl je dat denken over kunst, over hoe kunst een samenleving kan en moet beïnvloeden en over hoe daarvoor beleid moet worden gemaakt, moet stimuleren. We zijn er rijk genoeg voor om een beschaafd land te kunnen zijn.'

De dramaturg is er om kunst de samenleving in te begeleiden en de mechanismen die hij in die samenleving waarneemt te vertalen naar het toneel. 'Het is uiterst belangrijk dat je je bewust bent van de functie die je als dramaturg hebt. Toneel kan en moet een hofnar zijn met een gevaarlijk trekje. Het moet tegengaan, of in elk geval helder maken, waar wij op afstevenen. Ik geef sinds twee jaar les op de regieopleiding en merk dat jonge mensen weer vragen gaan stellen. Dat vind ik bijzonder. De tijdgeest is er immers niet naar om kritisch te denken. Het is niet hip om na te denken. Maar dat kentert. De studenten maken zich weer los van die vormenwarboel en die inhoudsloosheid en richten hun blik weer op het wezenlijke. Daarom probeer ik ze te leren dingen twee keer te vragen. Om dat behang los te peuteren en er eens achter te kijken. Naast het ambachtelijke waarop op school de nadruk ligt, probeer ik ze het gereedschap te geven om iets open te breken, om te kijken hoe iets eigenlijk functioneert. Dat is het beste wat een toneelschool of een kunstacademie zijn studenten kan bieden. Het talent van de individuele student zorgt dan wel voor de unieke vorm. Toneel, als de kunstvorm die niets anders kan zijn dan een afbeelding van de werkelijkheid, kan de thema's en de problemen van nu weerspiegelen. Dat is wat kunst kan en moet doen. Kunst houdt op, wanneer iedereen gelukkig is.'

Biografie Rezy Schumacher

Rezy Schumacher volgde een regieopleiding in Brussel. Daarna speelde ze korte tijd in de theatergroep van Jan Decorte. In Amsterdam studeerde ze vervolgens Duits en Theaterwetenschap. Als dramaturge werkte ze achtereenvolgens bij Globe en Het Nationale Toneel. Sinds 1992 is zij de

vaste dramaturge van De Trust (later de Theatercompagnie). Ook geeft ze les op de Gerrit Rietveld Academie en de regieopleiding van de Amsterdamse Theaterschool.

Robbert van Heuven, 2006