

Het Belang van Ernst.

Ongeveer tien jaar geleden begon ik met mijn scriptie over moderne Nederlandse toneelschrijvers, vastbesloten er zelf één te worden. Bij mijn onderzoek deed ik een ontdekking die een heel klein beetje academisch stof deed opwaaien.

Uit de literatuur die toen voorhanden was, had ik eerder begrepen dat het bar en boos gesteld was met de Nederlandse toneelschrijfkunst. De literatuur stond vol sombere beschouwingen en bezorgde artikelen over hoe de noodlijdende toneelschrijfkunst levensvatbaar te maken. Toen ik in de database van het TIN ging kijken om hoeveel schrijvers en stukken het nou eigenlijk ging, verwachtte ik dan ook een treurigmakend handjevol te vinden. Ik ontdekte evenwel dat er sinds halverwege de jaren negentig méér nieuw Nederlands toneel in première gaat dan er klassiekers en geïmporteerde stukken gespeeld worden. Er zat een enorm gat tussen de perceptie en de praktijk van de toneelschrijfkunst: we hadden het veel drukker dan men dacht.

Er is sindsdien een heleboel veranderd en een heleboel precies hetzelfde gebleven. Nieuw is bijvoorbeeld de frisse wind van welwillende belangstelling voor het nieuwe toneelwerk, die de theaterwereld is binnengewaaid. Links en rechts ontspruiten initiatieven en symposia; de Nieuwe Toneelbibliotheek is een godsgeschenk; er staat zo nu en dan zowaar iets over in de krant; vorig jaar wijdde TM er een heel nummer aan; Don Duyns en de zijnen van de VVL leggen niet aflatende ijver aan de dag, en organiseren trouwens in maart nóg een symposium; grote gezelschappen richten trajecten in voor jonge schrijvers en het vuurtje wordt behendig aangewakkerd door de Tekstmederij. Zoals gezegd: vroeger werd er ook veel nieuw drama gespeeld, maar zonder dat men daar een bijzondere toegevoegde waarde in leek te zien. Het huidige klimaat van enthousiasme en waardering is nieuw.

Wat niet veranderd is, is de stuitende onverschilligheid bij Theaterwetenschap. Waar de studierichting indertijd, bij de afsplitsing van de Letterenfaculteit, de Nederlandse toneeltekst als onderzoeksterrein geclaimd heeft, wordt het onderzoeksgebied al decennia verwaarloosd. Dramaturgen in opleiding krijgen geen Nederlandse stukken te lezen, doen er geen onderzoek naar, schrijven geen analyses over Herzberg, Woudstra of Gerritsen en hebben dus geen flauw benul wat er geschreven is en wordt, en door wie. Dramaturgen in de praktijk hebben het Nederlandse drama daardoor niet in de genen zitten, en grijpen telkens weer naar het wereldrepertoire. Dit verzuim veroordeelt ons allemaal tot onwetendheid. Niemand kan niemand met enige onderbouwing iets over het Nederlandse drama zeggen, dat voorbij louter kwantitatieve gegevens gaat. Niet over de kwaliteit, niet over ensceneringsmogelijkheden, niet of ze beter worden, of anderszins van karakter veranderen. Niet of er stilistische verwantschappen zijn. We lijden wat de toneelschrijfkunst betreft allemaal aan chronisch geheugenverlies.

Met daarom de aantekening dat het volgende uit pure armoede gebaseerd is op eigen observatie, wil ik een paar onderwerpen aanwijzen waar toneelschrijvers eens serieus over na moeten denken, vóór we de gloriende gouden toekomst in huppelen. Want als we niet uitkijken loopt het enthousiasme voor onze discipline gewoon weer weg en zijn alle inspanningen van de afgelopen jaren weer voor niks geweest.

We moeten bijvoorbeeld elkaars werk gaan lezen.

Al was het maar omdat niemand anders het doet. Maar vooral omdat een toneelstuk een literair werk is, en die gedijen niet in isolement. Een toneelstuk hoort een relatie te hebben met zijn voorgangers en zijn tijdgenoten. Schrijvers horen op elkaar te reageren, van elkaar te leren en zich tegen elkaar af te zetten. Dit doen we niet, omdat we elkaars werk niet of te weinig lezen. We bespreken dat werk niet want we komen elkaar te weinig tegen. We schrijven er niet over. We reflecteren er niet op. We bouwen niet op elkaars werk. En dat moeten we wel doen, want daar gaan we beter van schrijven.

We moeten beter schrijven.

En dat moet. We kunnen wel met z'n allen over Ron Rijghard vallen als hij – naar verluidt selectief – uit de monden van Rezy Schumacher en Remco van Rijn optekent dat de kwaliteit ondermaats is, maar van

verontwaardiging is nog nooit iemand beter gaan schrijven. Natuurlijk is het raar om het NT enerzijds te horen klagen en anderzijds *As You Like It* te zien uitkiezen; een stuk dat nota bene in de titel bitter verwijst naar zijn eigen banaliteit en hoe dol het publiek daar op is. Maar dit betekent alleen maar dat we beter moeten worden.

Ons werk moet zó goed en zó relevant worden, dat dramaturgen het liever lezen dan stukken uit het wereldrepertoire. Dat regisseurs liever een Wittenbols onder handen nemen dan een Williams. Een schrijfpoddracht eerder naar de Graaf gaat, dan naar Grünberg.

We moeten dramatische vormen beter beheersen.

Vooraf jongere schrijvers lijken ongeveer evenveel van plot te houden als van Duitse grammatica. Daarmee bedoel ik niet dat ze allemaal plotgedreven drama moeten gaan schrijven maar wel dat ze het allemaal moeten kunnen. Weten op welk punt je het verhaal moet beginnen te vertellen. Weten wanneer een gebeurtenis voldoende massa heeft om een volgende aan het rollen te krijgen. Weten hoe je verschillende lijnen in een climax kan laten samenkomen, zodat theatermakers niet naar het belegen middel van het snoeiharde geluidseffect hoeven te grijpen om een hoogtepunt te simuleren. Een toneelstuk schiet tekort als het alleen maar bestaat uit een uitwisseling van zinnen, hoe puntig of poëtisch ook geschreven. De meerwaarde van de toneelschrijver zit hem niet in een raak gekozen zinswending; iedereen met een beetje taalgevoel kan met wat oefening een fatsoenlijke dialoog schrijven. Ook niet de prikkelende personages; goede acteurs weten veel interessantere mensen te creëren. We laten ons kunstenaarschap zien in de opbouw van het werk als geheel, en de manier waarop we de strekking van het werk uit die opbouw laten spreken – niet uit wat de poppetjes tegen elkaar zeggen.

We moeten het woord 'halffabrikaat' van ons afschudden.

Het woord 'halffabrikaat' bedoelt te onderstrepen dat een toneeltekst zich op het podium moet bewijzen, maar het is gaan betekenen dat een toneeltekst alleen maar in de context van een voorstelling beschouwd moet worden. Wat betreft de eerste betekenis valt het op dat de term alleen gebruikt wordt voor toneelteksten, en dan vooral voor nieuwe Nederlandse. Zelden voor *evergreens* uit het wereldrepertoire, en al helemaal nooit voor bijvoorbeeld composities - heeft ooit iemand *Die Schöpfung* een halffabrikaat genoemd? En zelfs als het zuiver op drama van toepassing is; hoe zit het dan met de andere betrokken kunstenaars? Moeten we dan de regie ook als een halffabrikaat zien? Of het werk van een acteur? Natuurlijk niet- dat is een heilloze weg.

De tweede betekenis miskent dat toneelstukken nu juist uniek zijn in het aspect dat ze óók als literair werk genoten kunnen worden. Een van mijn meest dierbare jeugdherinneringen is bijvoorbeeld het lezen van *The Importance of Being Earnest*, samen met mijn moeder op de bank. Ik heb ook de indruk dat het lezen van toneel in het buitenland helemaal niet zo bizar wordt gevonden. In mijn boekenkast staan allerlei Franse en Engelse toneelstukken, uitgegeven bij gewone literaire uitgeverijen.

Wij hebben in Nederland de neiging om onze eigen culturele eigenaardigheden tot natuurwet te verheffen. Wij denken dat een toneeltekst buiten de context van een inscenering niet gelezen hóórt te worden. Hierdoor hoeft de toneelschrijver zich niet meer volledig artistiek verantwoordelijk voor zijn tekst te voelen; het is immers geen volledig kunstwerk. Dát is de implicatie van het begrip halffabrikaat en daarom moet het de prullenbak in.

We moeten elkaar vaker spreken.

De afgelopen jaren ben ik meer in gesprek geraakt met collega-toneelschrijvers. Het valt me telkens op hoe stimulerend het is om ervaringen uit te wisselen en te kletsen over het vak. Bij het TEKST symposium werd ik hier opnieuw door getroffen. Misschien komt het doordat ik nooit op een schrijfopleiding heb gezeten, maar met tientallen andere schrijvers in dezelfde ruimte zijn en hardop nadenken over het vak: ik vond het een verademing. Eigenlijk niet verwonderlijk; in andere beroepen is het de normaalste zaak van de wereld om periodiek bij elkaar te komen. Van advocaten tot raketgeleerden – men bespreekt om de zoveel tijd ontwikkelingen die het vak raken.

Om dezelfde reden vond ik het ook zo waardevol om bij het aansluitende uitreiking van de Charlotte Köhlerprijs aan Ad de Bont te zijn, en heb ik spijt als haren op mijn hoofd dat ik de uitreiking van de Taalunie Toneelschrijfprijs gemist heb. Bij dit soort gebeurtenissen staat onze discipline in het middelpunt en door erbij te zijn, verdiep je niet alleen je kennis, je geeft er met je aanwezigheid ook gewicht aan. Zoveel gelegenheid is daar niet voor. We moeten meer gebruik maken van de kansen die we krijgen.

We moeten professioneler worden.

Het komt uiteindelijk allemaal op hetzelfde neer. We wijzen te gemakkelijk naar anderen als het over de toneelschrijfkunst in Nederland gaat. Naar gezelschappen die meer opdrachten moeten geven, naar theaters die meer moeten programmeren, naar dramaturgen die onze oude stukken meer moeten aanbevelen, naar recensenten die ons meer aandacht moeten geven, enzovoorts.

Het stoort me dat we zo weinig naar onszelf kijken. Dat we ons zo zelden af lijken te vragen of kritiek op Nederlands drama niet een serieus te nemen signaal bevat. Dat we met de term 'halffabrikaat' artistieke verantwoordelijkheid uit de weg gaan. Dat we ons zo weinig in onze eigen discipline verdiepen. Dat we ons, kortom, als kunstenaars niet professioneler opstellen.

We hebben nu een echte kans om de droom van een bestendig Nederlands toneelrepertoire te verwezenlijken. Maar dan moeten we ons óók afvragen wat we zelf kunnen doen om bij te dragen aan een bloeiende, interessante toneelschrijfcultuur. Want wie serieus genomen wil worden, moet zich serieus gedragen. Dat is het belang van ernst.

Willem de Vlam is toneelschrijver en artistiek leider van Opium voor het Volk