

**Is schrijven voor de kleine zaal klein?
En voor de grote zaal groot?
Een overweging in 7 delen.**

Mijn eerste reactie op de vraag naar verschillen tussen teksten voor de kleine en voor de grote zaal was: die verschillen bestaan niet. Als ik het daarbij had gelaten, dan was mijn bijdrage hier vanmiddag bijzonder kort gebleven. En waarschijnlijk ook te kort door de bocht. Maar laat ik proberen die eerste gedachte te volgen om van daaruit tot een antwoord te komen waarover wel is gedacht en dat niet alleen een buikgevoel weergeeft. Ik begin niet bij het schrijven, maar bij de plekken waar het geschrevene te zien is. Om van daaruit weer terug te kunnen komen bij de vraag of het karakter van een tekst bepalend is voor het formaat van de speelplek.

1.

Griekse tragedieschrijvers schreven voor een publiek van duizenden. Het theater van Epidaurus is berekend op een publiek van 14.000. Dit seizoen worden er Griekse tragedies gespeeld bij ITA (de nieuwe naam van Toneelgroep Amsterdam) in de Rabozaal: *Oedipus*, capaciteit 550 toeschouwers en *Smekelingen* in De Toneelschuur met maximaal 266 stoelen. Rond 1600 speelde Shakespeare's gezelschap in zijn Globe theater voor een publiek van rond de 3000, maar dezelfde voorstellingen werden ook aan het hof gespeeld voor een publiek van nog geen 100. Kort geleden werd door alweer Toneelschuurproducties Shakespeare's *Het temmen van de Feeks* geproduceerd, dus weer voor maximaal 266 toeschouwers. Stukken van Tsjechov en Ibsen worden nu eens in schouwburgen gespeeld en dan weer in het vlakke vloer theater.

Veranderen die teksten van karakter door het formaat van speelplekken? De teksten waarschijnlijk minder dan de voorstellingen. Acteurs in de oudheid werden optisch vergroot met grote maskers en hoge plateauzolen om zichtbaar te zijn voor de duizenden; de koren van tragedies werden niet gesproken, maar gezongen en gedanst. Waarschijnlijk moeten we dus eerder denken aan een operaformat dan aan de intimiteit en het menselijke aspect van tragedievoorstellingen zoals wij die meestal zien. De omstandigheden en de schaal zijn anders, de tekst blijft hetzelfde. In Shakespeare's theater, waar overdag en grotendeels in de openlucht gespeeld werd, was de parterre gevuld met publiek dat stond, liep, at, dronk, vocht, kocht en verkocht en dat alles ongetwijfeld niet in stilte. Daarom benoemt hij zaken van belang voor de plot niet één keer, maar twee of drie keer en geeft hij het einde van een scène aan door twee rijmende regels, zodat het publiek erop werd geattendeerd dat er een nieuwe situatie begon, het equivalent van de geheven vinger: even opletten. Zulke tekens zijn voor ons overbodig in zalen waar een zittend, zwijgend publiek gewend is om het toneel zijn volle aandacht geven.

Maar zijn die praktische details van 2500 en 500 jaar geleden bepalend voor waar die teksten het best tot hun recht komen? Hun oorspronkelijke formele, historisch-maatschappelijke context bestaat niet meer, maar de tekst blijft in staat een publiek te confronteren met de eigen actuele realiteit. Aeschylus, Shakespeare en laten we meteen Ibsen, Tsjechov en Edward Albee ernaast zetten. Hun stukken passen in de intimiteit van de kleine zaal even goed als in de grote zaal die andere vormen stelt. De teksten hebben het potentieel om steeds opnieuw en anders geïnterpreteerd en vormgegeven te worden. Wat ik hier hun 'denkformaat' wil noemen blijft even groot.

2.

Waarover hebben we het eigenlijk als we over een 'grote zaal' spreken? De Rabozaal noemen wij vanwege zijn 550 stoelen een grote zaal, maar het is een vlakke vloer theater, een zwarte doos. Is een zaal alleen een grote zaal als er een lijsttoneel is met een kap? Dat wil zeggen een podium, van de zaal gescheiden door een lijst. Waar de vormgeving voor verrassingen kan zorgen door spectaculaire beeldwisselingen in de speelruimte? Een theater als Carré, oorspronkelijk gebouwd voor circus, heeft allebei: een piste en een podium met lijst. Voor theatervoorstellingen worden bijna altijd rijen stoelen in de piste geplaatst, zodat het een conventioneel lijsttheater wordt. Misschien denkt u dat het onderscheid tussen lijst- en vlakke vloer theater weinig met ons onderwerp te maken heeft, maar dat is niet zo. Het denkformaat

van teksten mag hetzelfde zijn, maar de productievoorwaarden zijn dat niet. Nederlandse theatermakers en publiek houden van het vlakke vloertheater, meestal niet zo groot als de Rabo-zaal, maar wel in de vorm van de 'zwarte doos' waar publiek vanaf een tribune op de vloer kijkt. Meestal heeft zo'n zaal een capaciteit van 150 tot 300 stoelen. Ze trekken een publiek voor heel diverse voorstellingen, van theater, moderne dans en muziektheater. Maar Nederland staat in en buiten de grote steden vol grote schouwburgen met een lijsttoneel, een kap en een bezoekerscapaciteit van boven de 600. Die beantwoorden dus in alle opzichten aan de definitie van de grote zaal. Krijgt de toneelschrijver met ambitie voor de grote zaal zijn teksten gespeeld op deze podia? Dat zal tegenvallen, want deze schouwburgen produceren in principe zelf geen voorstellingen. Het zijn stenen kolossen, maar er is geen budget om de stenen tot leven te brengen. Het gebouw zou een sociale functie kunnen vervullen in de stad, maar als alleen 's avonds de deuren opengaan, zal dat niet snel gebeuren. Er is geen directe binding tussen het publiek en een theatergezelschap. Het café is alleen geopend tijdens en na de voorstelling, dus het is geen plek waar je overdag even heen gaat of er een afspraak maakt. De gebouwen bewijzen de culturele ambitie van de gemeente. Maar in veel gevallen bestaat er geen programmeerbudget meer, sinds de grote bezuinigingen op de kunstbudgetten van 2012. Het omgekeerde is het geval: theaters moeten zelf geld opbrengen voor de gemeente, soms wel een half miljoen per jaar. Theater verdwijnt dan als eerste, want het is duur en het succes vaak onvoorspelbaar. Directeuren en programmeurs spelen dan op safe. Zo min mogelijk financieel risico lopen. Veel verhuur van de zalen voor feesten en partijen. Veel solocabaret, meestal cabarettiers met televisiebekendheid en weinig decor. Als er al theater geprogrammeerd wordt, dan is het een incident, geen vast gegeven. En er moeten grote namen zijn en bekende titels. Grote namen betekenen ook hier: televisiebekendheid. Buiten de grote steden zijn de gesubsidieerde toneelgezelschappen steeds minder te zien.

Het vergrijzende publiek van de schouwburgen in de provincie wordt grotendeels bediend door vrije producenten die met veel inventiviteit en liefde voor theater proberen dat publiek te behouden en uit te bouwen. Maar ook zij proberen hun financiële risico te beperken en kiezen daarom voor bekende titels, bv bewerkingen van boeken of films met bekende televisiepersoonlijkheden in grote rollen en een zo klein mogelijke bezetting, het liefst twee acteurs. Dat zijn productionele kaders die voor een individuele schrijver bijna niet op te rekken of te doorbreken zijn. Elk stuk dat publiek bereikt, doet dat via een producent. Vrije producenten die de grote zaal bedienen en de schrijver een ruim publiek kunnen bieden, stellen dus grenzen; er mogen niet meer dan twee of drie rollen in het stuk zitten, het plot ligt vast, of de stem van de schrijver zal slechts hoorbaar zijn via die van een andere schrijver: Jan Wolkers, Harry Mulisch of Griet Op de Beeck. Buiten vakgenoten zal publiek niet denken: ik ga naar Turks Fruit van Sophie Kassies, maar Jan Wolkers de eer gunnen van haar inventiviteit en beeldend vermogen. Schrijvers van een oorspronkelijke komedie gaan dan weer schuil achter de hoofdrolspelers die het publiek moeten trekken: de afgelopen seizoenen stond bv Magne van den Berg achter Ingeborg Elsevier of Nathan Vecht achter Pierre Bokma.

3.

Een creatief gunstige situatie voor de schrijver is, als zij zich als huisschrijver kan verbinden aan een gezelschap of collectief. Waar schrijver en makers elkaar op artistieke gronden kiezen en vinden, is veel mogelijk: vernieuwing, kruisbestuiving het ontwikkelen van een nieuwe, gezamenlijke theatertaal. Dit kan financieel gezien alleen in het gesubsidieerde circuit, maar daar gebeurt het dan ook en het is een prachtige ontwikkeling die veel belooft voor de toekomst van het Nederlandse theaterlandschap. De schrijvers met een positie bij een groep: Rob de Graaf bij Dood Paard, Jibbe Willems bij Toneelgroep Maastricht, Rik van den Bos bij het NNT, Joeri Vos, eerst bij Oostpool en nu bij de Veenfabriek, Ko van den Bosch jarenlang bij het NNT, zij bloeien. En zij blijven ook voor anderen schrijven, dus hun eigen geluid draagt verder dan het gezelschap dat hun artistieke thuisbasis is. Ze schrijven voor de grote en de kleine zaal. Ze hebben zich kunnen ontwikkelen via kleinere plekken, bv lunchpauze-producties hier in Bellevue en in talentontwikkelingstrajecten hun ervaring kunnen uitbouwen omdat ze daar werden opgemerkt. Hun namen zijn gevestigd; ze maken ook vertalingen, bewerkingen en teksten voor muziektheater. Maar ondanks de grote vrijheid, zie ik in hun werk vaak het patroon

terug van de vrije producenten: want de grote zaalvoorstellingen van deze schrijvers zijn bewerkingen en geen oorspronkelijk eigen werk: dit seizoen *Brave New World* van Van den Bos of *Het Hout* van Willems. De vrijheid, het experiment, zijn die bij het gesubsidieerde toneel ook te risicovol voor de grote zaal?

Bij het Nationale Theater doorbreekt Eric de Vroedt die beperking. Tussen 2004 en 2012 werkte hij in kleine – en middenzalen aan zijn 10-delige theaterserie *Mighty Society*. Nu trekt hij als artistiek leider van het Nationale Theater de banden met de stad Den Haag strak aan. Het grote succes van de marathonvoorstelling *The Nation*, een soort Netflixserie op het toneel, heeft dit seizoen een spin-off gekregen. Hij regisseerde *De wereld volgens John*, maar dit keer is de tekst niet van hemzelf, maar van Joerie Vos. Een interessante kruisbestuiving én in de grote zaal. Eric de Vroedt heeft zich als schrijver en maker in een lange lijn ontwikkeld naar een overtuigd maker in de grote zaal. Dit is een lijn waar ik later nog op terugkom.

Een sterke verbinding tussen schrijver en regisseur kan ook nieuw werk in de grote zaal opleveren. Johan Simons heeft die met Lot Vekemans ontwikkeld met *Zus van*, *Gif*, en *Judas*, eerst als intendant bij de Münchner Kammerspiele en nu bij het Schauspielhaus Bochum. In Nederland werden haar stukken in kleine zalen gespeeld, maar in Duitsland en inmiddels overal ter wereld in de grote zalen. Dezelfde teksten, in zeer kleine bezetting, 2 solovoorstellingen en een stuk voor 1 man en 1 vrouw.

Een andere interessante tandem is regisseur Sarah Moeremans en schrijver/dramaturg Joachim Robbrecht. Zij ontmoetten elkaar op de regie-opleiding van de Amsterdamse Academie voor Theater en Dans en zijn sinds hun afstuderen, zo'n kleine vijftien jaar geleden, blijven samenwerken. Een serie radicale Ibsenbewerkingen, onder de gezamenlijke titel *Crashtest Ibsen*, heeft geleid naar een nieuwe serie *What's in a fairytale?* die sprookjes, of verzonken cultuurgoed onder de loep nemen. Ook hier zien we een route van kleine naar midden- en grote zaal. Toneelgroep Oostpool, waar Moeremans inmiddels is toegetreden tot de artistieke kern, produceert de laatste serie in de grote zaal. Dit seizoen deel 2: *Bambi*, na *Robin Hood* in het vorige seizoen en voor *De Rattenvanger* in het volgende.

4.

Ik sta hier zo uitgebreid bij stil, omdat het probleem van het theater in de grote zalen ligt. Welke schrijver wil de kans om met haar werk door te groeien tot de grote zaal, en welke producenten nemen de bijbehorende risico's? Een groep die zich daar al lang en met veel inzet en kennis van zaken mee bezighoudt, is Orkater. Hun Nieuwkomersprogramma speelt vanzelfsprekend in kleine zalen, maar zij hebben ook veel ervaring in het traject dat klein naar groot brengt. In de afgelopen jaren hebben zij met wisselend succes, maar in de overtuiging dat de kloof tussen kleine en grote zaal gedicht moet worden voordat het theaterpubliek in de provincie geheel uitgestorven is, bewust grote voorstellingen van nieuwe stukken uitgebracht met veelal jonge acteurs – dus niet steunend op de bekendheid van een steracteur. *Op de bodem* van Oscar van Woensel, *Distel* van Rob de Graaf en *Woiski versus Woiski* van een aantal auteurs met als aanjagers Bodil de la Parra en Geert Lageveen maakten een tournee langs de grote zalen, ook in de provinciale schouwburgen, dus in een vormgeving die een toneelkap nodig heeft. Orkater voelt zich verantwoordelijk voor vernieuwing van het publiek in de grote zaal, ook buiten de grote steden. Dat heeft met hun geschiedenis te maken: als ongeveer de uitvinders van het muziektheater in Nederland, brachten zij sinds de jaren zeventig kleine voorstellingen uit, die bij gebleken succes met een aantal technische aanpassingen in steeds grotere zalen te zien waren, ook in lijsttheaters. Dat gebeurde bij ongeveer 80% van hun voorstellingen. Veranderden die door de schaalvergroting? Ja; maar de teksten veranderden niet. Eén van de geloofspunten van Orkater is: een goede tekst werkt overal. Maar in de grote zaal moet anders gespeeld worden; je kunt niet uitgaan van de intimiteit met het publiek. De verhouding tussen makers in de grote zaal en publiek is ook anders; er is niet alleen letterlijk meer afstand. De regie moet droger en strakker; vormgeving, geluid en beeld nemen een belangrijker plaats in. Maar nogmaals: de teksten veranderen niet. Waarom wil een van de productiefste makers van Orkater, schrijver, beeldend kunstenaar, filmmaker Alex van Warmerdam tegenwoordig niks meer in de grote zaal

maken, terwijl zijn voorstellingen indertijd successen waren in de grote schouwburgen? Hij kiest voor intimiteit, voor een directe verhouding met het publiek. En misschien ook voor minder psychische druk. Het gevoel dat het een succes móet zijn. En de economische onmogelijkheid om op het grote toneel nog iets met acht of tien mensen te maken.

Ivo van Hove, directeur van ITA (voorheen Toneelgroep Amsterdam) pleegt te zeggen dat de grote zaal 'een ander beest' is. In ITA's ontwikkelingstraject voor jonge regisseurs TA2 is het mogelijk om over een periode van een aantal jaren via regie-assistenties en het maken van vlakke vloer voorstellingen door te groeien naar het maken van een grote zaalproductie. Er is geen garantie dat het traject inderdaad uitmondt in de grote zaal. En omdat de keuze en de identiteit van ITA groots geproduceerde voorstellingen zijn in de grote zaal, is er binnenshuis verder geen podium voor de TA2 regisseur. Dat geldt nog des te meer voor nieuwe schrijvers die bij ITA in een talentontwikkelingstraject zitten. Er zijn twee niveaus. Samen met Frascati Producties worden vier jonge schrijvers begeleid en binnen ITA nog eens twee, die 'meer gevorderd' zijn. Die laatste twee zijn in de ogen van ITA klaar voor de schaalvergroting. De eis is het schrijven van dramatisch repertoiretoneel voor een spelersensemble van vijf tot tien in de grote zaal. Het moet aantrekkingskracht hebben voor een breed publiek en niet bepaald worden door de actualiteit. Want eenmaal op het repertoire, is het de bedoeling dat het minstens twee seizoenen en mogelijk langer gespeeld kan worden. Eigenlijk, zegt ITA bij monde van Johan Reyniers, hoofd dramaturgie, willen zij 'de opvolger van Tom Lanoye'. Dit is een nauw omschreven eisenpakket en daarom in mijn ogen nogal intimiderend. Daarbij is het hele traject niet gekoppeld aan een opvoering van de stukken die worden geschreven. De bedoeling is om los van de eisen van opvoering, het best mogelijke stuk te schrijven. ITA wil helpen door het stuk eventueel te vertalen in het Engels en het via haar netwerk elders aan te bieden of een workshop te geven waarin de schrijvers oefenen om het stuk internationaal te pitchen.

Deze vorm van schrijvers begeleiden stuit bij mij op reserve. Ik vind het goed dat het belangrijkste en internationaalste gezelschap van het land schrijvers helpt zich te ontwikkelen, maar eigenlijk uitsluiten dat de stukken die zij in het traject schrijven ook gespeeld worden, vind ik contra-productief. Een toneelschrijver weet pas echt wat zij heeft geschreven als zij wordt gespeeld. Van Hove heeft een sterke identiteit voor ITA gecreëerd, die tot ver over de grenzen succes heeft en naadloos aansluit bij zijn persoonlijke smaak en ambities. Maar dat gaat dus gepaard met een handreiking naar schrijvers die hen tegelijk de handboeien omdoet. Duidelijk is overigens wel dat ITA de vraag of er verschil is tussen teksten voor de grote en de kleine zaal met een volmondig 'ja' beantwoordt.

5.

Er zijn ook initiatieven die de schrijver centraal stellen en erkennen als autonoom kunstenaar. Die geen nauw omschreven product eisen, maar vragen wat de schrijver nodig heeft. Die de tekst beschouwen als een belangrijk ordenend principe van een mogelijke theatergebeurtenis en de noodzaak zien om daarin te investeren. Die zich realiseren dat de toenemende vraag uit de theaterpraktijk niet beantwoord kan worden, als schrijvers er alleen voorstaan wat hun professionele ontwikkeling betreft. Een prachtig voorbeeld is Het Toneelschrijfhuis, een gecombineerd initiatief van toneelschrijvers en dramaturgen, dat ondersteuning en advies op maat levert en garant staat voor hoogwaardige artistieke gesprekken met vakgenoten. En bv in Het Huis Utrecht, dat volgende week een Toneelschrijversdag organiseert waarin de vraag centraal staat wat er nodig is om de ontwikkeling van toneelschrijvers in Nederland te ondersteunen. Want het is belangrijk wat de schrijver zelf wil en aan kan geven wat haar inspireert.

Dit brengt mij terug bij de vraag of er een lijn loopt van de kleine naar de grote zaal, zoals we zagen in het werk van schrijver / regisseur Eric de Vroedt. Natuurlijk is er ambitie bij de kleine groepen en samenwerkingsverbanden om te groeien. Ook kleine groepen willen veel publiek. Maar een echte overstap van klein naar groot blijft vooralsnog zeldzaam. Dat heeft zeker te maken met de Nederlandse situatie in de grote zalen zoals ik die heb geschetst, die resulteert in artistieke stagnatie. En met de politieke keuze om voorstellingen te laten reizen en publiek in hun

schouwburg om de hoek te laten bedienen. In de toekomst zal, gezien het recente advies van de Raad voor Cultuur om het geld nog meer te verschuiven naar de vraagkant ten koste van de aanbodkant, dit probleem nog groter worden.

Tot ongeveer 1970 bestond de kleine zaal nauwelijks en het is niet toevallig dat er toen amper nieuwe Nederlandse stukken werden geproduceerd. Met het groeien van het vlakke vloer theater is in Nederland en Vlaanderen de ontwikkeling van nieuwe Nederlandse stukken op gang gekomen. Maar de gang naar de grote zaal is voor makers, net als voor schrijvers, problematisch. Eric de Vroedt mag zich gelukkig prijzen met zijn plek. Naast Orkater is er geen producent die het ontwikkelen van nieuwe Nederlandse stukken in de grote zalen in de provincie ter hand durft te nemen. De groep Wunderbaum is naar Duitsland vertrokken en leidt daar nu Theaterhaus Jena. Jeroen de Man heeft De Warme Winkel verlaten om zijn ambities voor de grote zaal te kunnen realiseren bij het Nationale Theater en Oostpool. Waar is straks plaats voor de ambities van het schrijf- en maakduo Hulst en Tarenskeen? Hun denken en radicale vormtaal puilen als het ware nu al de vlakke vloertheaters uit.

6.

Er zijn ook schrijvers en makers die zich heel goed voelen in het vlakke vloertheater en daar willen blijven. Het jeugd- en jongerentheater in Nederland wordt terecht in heel Europa bewonderd. Het speelt zich vrijwel helemaal af op de vlakke vloer, met als uitzondering Het Filaal, dat ziel en zaligheid ook in grote producties durft te steken. In het jeugd- en jongerentheater worden bijna aan de lopende band interessante nieuwe stukken geschreven door heel veel en vaak jonge schrijvers.

Roel Adam en Liesbeth Coltof zijn de peetouders van toneel voor jongeren en de door hun gestichte Toneelmakerij is ook nu nog met zijn radicale keuze voor teksttoneel een fantastische thuisplek waar schrijverstalent wordt gekoesterd. Na hun periode bij de Nieuwkomers van Orkater is een aantal doorgegroeid tot kleine gezelschappen, zoals Via Berlin, Lars Doberman, BOG en Nineties Productions. De combinatie van schrijver / acteur zoals Laura van Dolron en Marjolein van Heemstra zijn vaste waarden geworden. En ook nieuwere voorbeelden als Lowie van Oers, Jordy Vogelzang en Waal & Wind ontwikkelen zich per voorstelling. Wie van hen willen straks de grote zalen in?

Schrijfster Magne van den Berg, die duurzame samenwerkingen heeft met acteur René van 't Hof en choreograaf / maker Nicole Beutler vindt zichzelf een 'vlakke vloer mens'. In de grote zaal gaat het niet simpel om meer publiek. Er moet een groter verhaal verteld worden, ingebed in een plot, de inhoud verbonden met een politiek statement. De wereld om het verhaal heen neemt een belangrijker plaats in. Het aandeel dat de maatschappij heeft in de pijn en het onvermogen dat haar personages in zichzelf en elkaar veroorzaken. Op de vlakke vloer kunnen die particulier blijven. Van den Berg neemt daar als schrijver stelling over haar personages, maar niet over wat de maatschappij met hen doet.

Ik geloof niet dat er een wereld in het stuk geschreven moet worden om een wereld te weerspiegelen. Het grote paradigma van het theaterverhaal is al sinds het begin: familie en macht. In elke familie speelt een insider – outsider dynamiek. Er moet iemand van buiten komen om de familie een toekomst te geven. Dat is een noodzaak en een bron van conflict. Steeds opnieuw worden de kaarten van macht, afhankelijkheid en liefde opnieuw geschud. Ouders, kinderen, broers en zusters, allemaal zijn het al eeuwen stukken op het schaakbord van de Westerse cultuur. En dat spel speelt altijd in een wereld, of die nu nadrukkelijk aanwezig is, of niet. De drie allereerste overgeleverde stukken, Aeschylus' *Oresteia*, zijn een orgie van gezinsgeweld. *De Perzen* staat bekend als de enige Griekse tragedie die niet over familie zou gaan. Maar daarin is de centrale scène die waarin de koningin-moeder haar zoon verwijt, dat zijn overmoed en onverantwoordelijkheid als legeraanvoerder ontelbare mensenlevens hebben gekost. En Shakespeare's koningsdrama's zijn van begin tot einde gevuld met rivaliserende familieleden die elkaar naar het leven staan en desnoods een heel land opofferen aan hun ruzies. Het is waar dat er in deze stukken een grotere maatschappelijke orde meevibreert, maar het gezinsverhaal verschilt niet wezenlijk van *Wie is er bang voor Virginia Woolf*, of van *Gif*.

7.

Een goede tekst kan overal. Is Tsjechov voor de grote zaal? Of Beckett voor de kleine? Pinter? Wat de schrijver nodig heeft is vrijheid om haar droom te volgen en haar eigen utopie te scheppen. En dan weer verder te zien hoe het staat met de wetten en de praktische bezwaren. Maar eerst: die droom. De beste voorwaarde die aan een schrijver gesteld kan worden bij een opdracht is: geen voorwaarde. Er valt zoveel te vertellen en op zoveel manieren, ook manieren waar we nog amper weet van hebben. Of die zogenaamd vaststaande verwachtingen doorbreken. Pinter kwam, laat in zijn carrière, met het ultra-korte stuk *Mountain Language* en verwachtte dat het niet gespeeld zou worden, omdat het te kort was. Hij schreef het uit woede tegen het Turkse verbod op de Koerdische taal. Vervolgens werd het overal ter wereld gespeeld.

We komen naar het theater omdat we ons er kunnen bezighouden met dingen waar we anders niet over kunnen of willen nadenken en dat heel vaak via de woorden van een schrijver. En de gezamenlijkheid van de ervaring wordt steeds belangrijker, omdat buiten het theater gezamenlijkheid een steeds schaarser goed wordt. Mits en ik citeer hier tot slot woorden van Lot Vekemans: 'het repertoire nooit wordt aangepast aan de gemiddelde smaak van het grote publiek. Dan is het als friet; iedereen houdt ervan, maar het is geen culinair hoogstandje.'

Met dank aan: Magne van den Berg, Tom Helmer, Johan Reyniers, Nicolien Luttel en Marc van Warmerdam die tijd namen om met mij van gedachten te wisselen over groot en klein.

11 mei 2019
Janine Brogt