



## KLEINE ZAAL GROTE ZAAL

**Tijdens theaterbezoeken heb ik me wel eens afgevraagd: waarom zit ik nu in een kleine dan wel grote zaal? En wat maakt het uit? (Behalve de prijs van het kaartje.) Janine Brogt, Monique Corvers, Sophie Kassies, Edwin van Balken en aanwezigen probeerden onder leiding van Tom Helmer tijdens het toneelschrijverssymposium te Theater Bellevue op dergelijke vragen het verlossende antwoord te formuleren.**

Aanleiding tot gesprek is de vraag: ‘wat maakt een toneeltekst (on)geschikt voor de grote en/of kleine zaal?’ Edwin van Balken, huidig directeur van de Theateralliantie, neemt, in reactie op het **openingsessay** van Janine Brogt, dapper het woord en de microfoon.

Hij noemt de kwaliteit van de grote zaalproducties zorgwekkend en vraagt zich, in het hol van de starende, schrijvende meute, af wat daarvan de oorzaak kan zijn. De korte ontwikkelingstijd voor de tekst van een vrije productie? Schrijftalent? (Oei!) Wil de Nederlandse toneelschrijver eigenlijk wel schrijven voor de grote zaal? Jawel, kwijlt men in stilte. Jawel.

Als directeur en producent moet hij inschatten of er genoeg mensen op de stoelen komen te zitten. Hij hanteert daarvoor de criteria ‘vertrouwdheid’ en ‘nieuwsgierigheid’: kan het publiek zich in de karakters op het toneel herkennen en kan de tekst met combinatie van humor en een *who-done-it*-achtige spanning de aandacht vasthouden? Hij geeft toe dat deze formule de voor de kleine zaal gebruikelijke tekstexperimenten grotendeels uitsluit. En spreekt dan ook van een jammerlijke scheiding van de vrije producenten en de gesubsidieerde gezelschappen.

Raakt Edwin daarmee aan de realiteit van het huidige theater- en cultuurlandschap? En zijn de wezenskenmerken van een grote-zaal-tekst daarmee vooral te definiëren langs financieel potentieel?

Het economische vraagstuk wordt in elk geval toch nog politiek wanneer Magne van den Berg zich tijdens het nagesprek afvraagt of producenten zich moeten laten leiden door de vraag van het publiek – of dat het publiek in kijkervaring ook mag worden opgevoed en uitgedaagd, zoals bijvoorbeeld gebeurt met het lunchtheater van Bellevue. Bestaat er nog zoiets als de ‘opwinding voor een nieuwe tekst en nieuwe namen’ in de grote zaal?

“Het maken voor de grote zaal,” volgens Monique Corvers, oprichtster van Het Filiaal Theatermakers, “is als het besturen van een olietanker.” Zij beschrijft de invloed van de architectuur van de grote zaal op het karakter en maakproces van een voorstelling. De ruimtelijke eigenschappen (lijst, kap, toneeloppervlakte, soms balkon) zorgen voor een andere publiekservaring, waar je als maker – en wellicht als schrijver – op moet inspelen. Zij doet dit in haar voorstellingen door het samenspel van tekst met muziek en beeld.

De grote, *bezette* zaal zorgt ook nog voor een ander wezenlijk effect: er is sprake van een gemeenschappelijkheid en “verticale energie” die, juist door het grote aantal mensen, niet te vergelijken is met de kleine zaal.

Ze onderschrijft, in wezen net als Edwin, het financiële risico en daarmee de moeilijkheid van zo’n grote zaalproductie en ensemble, maar is ook van mening dat het innerlijk gedreven (jeugd)theater dat risico moet durven nemen. Gelukkig, zegt ze, zijn er makers en groepen die dat doen, zoals KWATTA, de Toneelmakerij, MAAS en Het Filiaal Theatermakers. Maar hoe vertaalt het creatieve handschrift van de kleine zaal zich naar de grote zaal?

Wellicht dat de verschillen tussen de grote en de kleine zaal inzicht kunnen bieden op het antwoord op die trajectvraag, van kleine naar grote zaal.

\*

Sophie Kassies, toneelschrijver, laat in haar verhaal wat meer het licht schijnen op de karaktertrekken van de kleine zaal aan de hand van haar voorstelling *Dood en zo*. De zichtbaarheid van de ogen van de acteurs en de mogelijkheid tot oogcontact zorgen voor de intimiteit van de kleine zaal, die zij noodzakelijk acht voor de kwetsbare materie van haar voorstelling. Aan de andere kant noemt zij ook video- en geluidstechniek als tegenwoordige middelen om die intimiteit voor de grote zaal mogelijk te maken.

In haar schrijven voor *Turks Fruit* zegt ze zich bewust bezig te hebben gehouden met het gegeven van een grote zaal. Het doorbreken van de vierde wand is voor haar een manier tot het “samensmeden van spelers en publiek”. Hoewel de door haar geciteerde passage uiteindelijk niet in de voorstelling zit. “Er zullen er wel een paar [vrouwen waarmee mee hij zijn liefde heeft bedreven] in de zaal zitten, kan bijna niet anders. Statistisch. Sorry, dames, jullie troffen me niet op mijn beste moment.”

Zou dat erop kunnen wijzen dat er wellicht ook een psychologisch aspect aan schrijven voor de grote zaal zit, dat niet noodzakelijkerwijs een ander tekstproduct, maar bovenal een ander schrijfproces, tot gevolg heeft?

\*

Janine, Monique en Sophie vragen zich in de onderbuik af of er nu werkelijk sprake is van karakterkenmerken van een grote dan wel kleine zaal tekst. Het onderscheid tussen het karakter van de tekst en de beleving van de voorstelling wordt door allen steeds gemaakt; maar het lijkt tegelijkertijd moeilijk om de twee volledig uit elkaar te trekken.

Zowel Bo Tarenskeen en Magne van den Berg laten zich in het nagesprek echter uit over de moeilijkheid van het schrijven van zo'n grote zaal tekst en het verlangen naar concrete aanknopingspunten voor het schrijven voor de grote zaal. "Wat betekent het om als schrijver van een kleine naar een grote zaal te gaan?" Edwin valt hen bij en zegt dat de schrijversbegeleiding van vrije producenten in dat opzicht tekort schiet. Waar in dat schrijfproces zitten nu precies de knopen? En hoe kan de vrije producent hen daarbij helpen?

\*

Bodil de la Parra vertelt tijdens het nagesprek over de door haar geschreven voorstelling *We Want More*. Die heeft goede recensies gehad, maar toch was het erg moeilijk om haar (de voorstelling) te verkopen. Ze vraagt zich af waardoor dat komt? Het grote ensemble en de beruchte bezuinigingen van Halbe Zijlstra?

Marije Gubbels daarentegen (naast haar gezeten) schreef *Single Camping*, als grote zaal debuut, waar ongeveer het tegenovergestelde over te zeggen valt. Slechte kritieken, maar een zaalbezetting van eenenzeventig procent. Hoe kan dit? Het valt Marije daarnaast op dat, anders dan voor de kleine zaal, het publiek bij deze voorstelling soms verwordt tot een "levende lachband" – alsof er opeens geen ruimte meer is voor iets anders dan de komedie.

Sophie voegt hieraan toe dat niet vergeten moet worden dat een kaartje voor de grote zaal voor de gemiddelde bezoeker erg duur is. Het lijkt soms wel alsof er sprake is van de wens van het publiek om de prijs van het kaartje 'terug te lachen'.

Edwin vertelt over de honderdveertig tot tweehonderd producties die schouwburgen elk seizoen moeten marketen. Hij drukt wil de schouwburgen en hun programmeurs dan ook op het hart drukken om te kiezen. Minder producties, maar meer ruimte en aandacht voor de verkoop ervan. Op die manier kunnen producties ook op een juiste manier in de markt gezet worden en, bijvoorbeeld, niet enkel als gedoodverfde komedie.

Don Duyns spreekt zich uit over de harde kritieken op de voorstelling van Marije Gubbels en meent dat er voor de grote zaal ruimte moet zijn voor een leercurve. Hij vindt het een kunst om te schrijven voor de grote zalen. Humor en etherische energie van de grote zaal zijn daarin belangrijk, maar ook ontroering en, in multidisciplinaire voorstellingen, zoals van Pieter Kramer en Jetse Batelaan, de dienstbaarheid van de schrijver.

\*

Tom Helmer, van Bellevue, en Willem de Vlam, van de Auteursbond, spreken een dankwoord. We drinken wat. (Je had erbij moeten zijn.)

*Luuk Ritmeester* 18-5-2019

*Luuk Ritmeester (21) is toneelschrijver, belhamel en afstuderend aan de schrijfopleiding aan de HKU. In 2018 won hij De prijs voor jong talent, met zijn bewerking van A Midsummer Night's Dream (Shakespeare), uitgereikt door de vrienden van het Parktheater.*