

## In gesprek met Marijke Schermer

### *De dramaturg als klankbord*

Marijke Schermer is toneelschrijver en regisseur sinds ze in 1998 afstudeerde aan de Toneelschool van Arnhem. In 2002 richtte ze Toneelgroep Alaska op die gedurende 6 jaar heeft bestaan. Als toneelschrijver werkte ze onder meer in opdracht voor Jakop Ahlbom, Het Zuidelijk Toneel en CW Boost. Daarnaast regisseerde ze andermans werk onder andere bij Generale Oost, De Noorderlingen en Bellevue Lunchtheater. In 2009 kreeg ze de Charlotte Köhlerprijs en in 2012 verschijnt haar debuutroman bij uitgeverij Prometheus. Momenteel is ze onder andere bezig met een onderzoek naar vergeten toneelschrijfsters uit de periode 1850-1950, met een onderzoek voor Carla Mulder en werkt ze samen met de Weense regisseuse Aida Karic rond *Egmont* van Goethe. We spraken haar over haar ervaring met dramaturgie.

### **A Beschrijving loopbaan & werkzaamheden**

#### ***Bleek de opleiding die u volgde de juiste opleiding voor u als regisseuse/schrijfster?***

Ik heb de Toneelschool in Arnhem gedaan. Dat is eigenlijk een acteursopleiding, daarom in die zin niet, maar qua hoeveelheid ervaring die je daar opdoet wel. Die ervaring is ook bruikbaar om zelf theater te maken. Formeel was het de verkeerde opleiding, maar ik denk dat ik veel aan die opleiding heb gehad. Ik kwam er eigenlijk gaandeweg die schoolperiode achter dat ik er niet zelf wou staan, maar dat ik wou bepalen wat er gebeurde. Al op school vond ik spelen een behoorlijke bezoeking, maar ik denk dat het op zich wel een goede achtergrond is om te weten wat een acteur voor werk doet.

#### ***En hoe is het u gelukt om juist als schrijfster en regisseuse te gaan werken, in plaats van als actrice? Werd u hiervoor gevraagd of heeft u in het begin moeten zoeken?***

Toen ik afstudeerde kreeg ik een soort startstipendium van het Prins Bernard Cultuurfonds van 40.000 gulden om een voorstelling te maken en ik won een prijs voor de tekst van mijn eigen toneelstuk waarmee ik afgestudeerd was. Ik had op twee vlakken een enorm goede start: ik had geld om een eerste voorstelling te maken en ook al een afspraak bij productiehuis LantarenVenster om daar een voorstelling te maken. Ik had net die 40.000 gulden en zei: “Als ik die nou meebreng voor de volgende productie, doen jullie er dan iets bij zodat ik nóg een productie kan maken?” Zo had ik meteen een afspraak voor drie producties. Ik was 23 toen ik afstudeerde en ik dacht dat ik altijd nog de Regieopleiding in twee jaar kon doen als het niet zou lukken.

#### ***Kunt u kort vertellen wat de hoogtepunten in uw loopbaan tot nu toe zijn?***

*Sic transit gloria mundi* in 2007, een voorstelling waarbij we het decor verkochten als advertentieruimte en alle adverteerders ook de aandeelhouders van de productie noemden. Dat was in die zin een hoogtepunt, omdat het ontzettend veel aandacht opleverde en daardoor de zalen vol zaten. En het gaf daarbij toch niet het idee dat het een truc was. Het was inhoudelijk, want het had helemaal te maken met het onderwerp van het stuk: geld en economie. Het was voor het eerst dat ik ervaarde dat al die moeilijke zaken rond het maken van een theatervoorstelling— die randvoorwaarden – zoals je zalen vullen, je voorstelling verkopen, proberen media-aandacht en recensenten in de zaal te krijgen net zo’n creatieve dynamiek kunnen hebben als de voorstelling maken zelf. Hierdoor heb ik vaak het gevoel gehad dat ik daarin tekortschoot en dat het niet echt lukte, dat de zaal halfvol was of dat we met z’n allen naar Drachten waren afgereisd om daar voor twintig man te spelen. Daarom vond ik *Sic Transit*

*Gloria Mundi* (2007) wel een hoogtepunt waarbij alles samenviel en dat het zelf produceren ook echt leuk was.

Ik kan ook mijn beste stuk noemen. Ik vond *Het Alphapaar* (2006) mijn beste stuk, maar dat is slecht ontvangen en heeft ook slecht gelopen. Daarbij heb ik ook andere stukken gedaan die het heel goed deden, maar die ik dan weer niet als mijn beste stuk beschouw.

***Hebt u een zeker ideaalbeeld van het theater of van het maakproces zelf?***

Steeds minder misschien wel. Een leuk maakproces, dat prettig is om in te werken, levert bijvoorbeeld niet altijd iets heel goeds op. Ik vind dat die omstandigheden en het resultaat heel onlogisch lijken samen te hangen. Prettige werkomstandigheden leiden niet altijd tot iets waar je zelf helemaal achter kan staan. Het kan soms juist heel stimulerend zijn om het een beetje moeilijk te hebben met acteurs of met andere mensen.

Wat ik me wel aantrek, maar dat is een veel groter ding, is de manier waarop theater momenteel onder druk staat door de bezuinigingen. Ik zit nu bijvoorbeeld in verschillende projecten waarbij we eerst een soort ‘voorversie’ moeten maken voor er wordt besloten of er geld is voor de echte versie. Het voelt een beetje alsof dat een trend gaat worden, maar ik hoop dat dat niet zo is. Het is een manier om op safe te spelen, om niet in één keer twee ton in iets te steken, maar beginnen met een preview te vragen voor 10.000 euro. Ik zou het wel erg vinden als dat in de toekomst zo gaat. Een grotere gedachte binnen mijn ideaalbeeld over theater is dat er nog steeds risico’s genomen mogen worden, dat men genoeg ruimte krijgt om iets te creëren.

***U richtte in 2002 Toneelgroep Alaska op, die zes jaar heeft bestaan. Wat waren de hoofdredenen om een productiegroep te starten?***

Toen ik ben afgestudeerd in 1998 is het begonnen: vanaf dat moment werkte ik op mijn eigen voorwaarden. Mijn eerste toneelstuk ooit heette Alaska. Na onze studie hadden we te lang vergaderd over hoe onze toneelgroep eigenlijk moest heten, daarom noemden we het toen Berend en Het Been.

In 2002 werd het wat formeler, omdat ik al een aantal jaren had samengewerkt met De Theatercompagnie en we toen op eigen benen wilden staan. Dat was het moment om de groep Alaska te noemen en om voor een jaar geld aan te vragen voor de groep. Maar wat is een eigen groep? Dat je op je eigen voorwaarden werkt, dat je zelf geld aanvraagt, mensen bij elkaar zoekt en zo mogelijk langer samenwerkt met dezelfde mensen.

***Wat was de visie op de aard van de producties?***

Toen we in 2002 de naam veranderden in Alaska, was het expliciet de bedoeling om voorstellingen te maken met door mij geschreven stukken, die een actueel of in ieder geval een maatschappelijk onderwerp zouden hebben. Niet zomaar: “Er waren eens twee mensen en die waren zo verliefd”. Jaloezie of dat soort universele thema’s zouden we niet doen. We hadden ons voorgenomen dat het iets te maken zou hebben met de wereld waarin het werd opgevoerd.

Het had er eerder mee te maken dat ik dacht dat het als schrijver goed was om mijn blik open te gooien. Als je gaat schrijven heb je in het begin de neiging om dichtbij jezelf te blijven, net zoals veel debuten van boeken, die ook meestal dicht bij de schrijver zelf liggen. Ik dacht dat het goed was je te verhouden tot de wereld, dat dat goed was voor je schrijfwerk en daarbij ook een goede taak voor het theater. Ik vind het geen verplichting en ik ben inmiddels ook een beetje van die gedachte genezen. Ik dacht toen dat ik enkel dat wilde en daarom geen familiedrama’s en dergelijke wilde schrijven. Nu zou ik echter best een stuk over familie willen schrijven, dat is ook net zo belangrijk of zinnig. Ik denk wel dat het goed is om je voortdurend te verhouden en in discussie te gaan met alles wat je op je afgevuurd krijgt en leest en dat het belangrijk is dat het theater de confrontatie met de werkelijkheid en de politiek opzoekt.

***U hebt binnen Toneelgroep Alaska veel posities ingenomen, hoe kon u die combineren?***

Ik heb dat nooit als een onderscheid ervaren. Schrijven en regisseren wel natuurlijk, maar er was niemand die mij vroeg om het beleid te maken. Ik wou gewoon graag mijn eigen stukken doen. Dan moet je dat opschrijven, zet je er ‘beleidsplan’ boven en dan ben je beleid aan het maken. Ik heb nooit gedacht van, “Nu zet ik de pet van beleidsmaker op.” Het ligt allemaal in het verlengde van dat je iets wilt maken.

***Waren de teksten die u schreef voor Alaska dan ander, omdat u daar een specifieke visie op had?***

Ik denk dat de stukken die ik in die periode schreef wat meer, letterlijk, in zichzelf gekeerd waren. Ik heb een stuk geschreven dat zich afspeelt in een viswinkel van een vader en dochter die daar in een soort eigen droomwereld leven (*De verschrikkelijke geschiedenis van Xantippe* (1999), red.). Ook heb ik een stuk geschreven wat zich afspeelt op het Groningse platteland tussen de klei met uitzicht op niks, slechts één boom in de verte. Letterlijk heel geïsoleerde figuren. Vanaf ongeveer 2002, 2003 stonden de personages veel meer in relatie tot de wereld.

***Werd in uw teksten geknipt tijdens de voorstelling of was de tekst heilig?***

Jawel, er werd zeker nog wel in veranderd. Ik had ook vaak een stuk nog niet af en ik heb vaak nog ontzettend zitten puzzelen op het einde, tijdens het repeteren. Ik heb wel eens gehad dat het einde niet af was en dat ik ook niet goed wist hoe het af moest lopen of in tijdnood kwam. Ik beschouwde dat altijd wel als een handicap.

***En hoe kwam de tekst dan uiteindelijk toch af? Op de vloer of met hulp van de dramaturg?***

Uitproberen. Met *Het Alphapaar* (2006) heb ik vaak een slotscène geschreven en dan weer uitgeprobeerd. Als je eenmaal aan het repeteren bent, heeft iedereen invloed: ook de acteurs en de vormgever. Het wordt dan zogenaamd ook een ‘collectief’ probleem waar iedereen zich mee bemoeit. Ik heb wel gehad dat ik schreef voor Jakob Ahlbom, waar Jeroen van den Berg, zelf een toneelschrijver, dramaturgie deed, en Jeroen heeft heel goed mijn tekst bewaakt. Dat vond ik geweldig. Dat komt waarschijnlijk omdat hij zelf ook toneelschrijver is. Jakob wilde twee scènes omdraaien en Jeroen vond dat hij dat niet mocht doen voordat hij dat met mij had besproken. Dat, terwijl hij natuurlijk vooral in dienst van Jakob werkte voor *zijn* voorstelling! Ik vond het wel meesterlijk dat hij zo voor de schrijver op kwam. Hij zei: “Dat heeft die schrijver vast niet willekeurig in die volgorde gezet”. Jakob heeft het me willen laten zien wanneer hij het al had omgedraaid. Ik zei dat hij me niet het probleem kon laten zien, maar een oplossing voor iets waarvan ik niet weet wat het probleem is. Hij heeft de verandering teruggedraaid om het probleem te laten zien en dan hebben Jeroen, Jakob en ik daar eindeloos over gepraat. Jakob had het ook opgenomen, we hadden de videoversie waarin we het hebben omgedraaid om te kijken hoe dat dan werkte. Ik heb het uiteindelijk wel een beetje veranderd in de tekst. Ik heb wat herschreven, maar de volgorde is gebleven zoals hij was. Het is ook zo dat in een repetitie dingen worden ontdekt en dat de voorstelling beter wordt als je dat als schrijver erkent. Ik heb dus door de ontdekkingen en inzichten van Jakob dingen veranderd in de tekst en die voelden niet als een concessie.

***Om even terug te komen op Toneelgroep Alaska, had u nog andere moeilijkheden om het gezelschap staande te houden buiten de subsidieaanvragen?***

Ik vond het lastig om die aandacht naar buiten te organiseren. Theaters, publiek, krant. Dat is veel werk en ook zoiets waar je slecht de vinger op kan leggen waarom iets op een gegeven moment wél loopt en waarom iets niet loopt. Ik verkocht *Sic Transit Gloria Mundi* (2007) aan de theaters en ze zeiden, “Je moet het anders noemen, dit is onverkoopbaar. Dat gaat niemand

onthouden, daar gaat niemand heen. Als je belt naar de kassa ga je niet vragen: ‘Mag ik drie kaartjes voor ‘Sic Transit Gloria Mundi?’’ Je weet niet wat het betekent, want het is Latijn. Nou, die voorstelling zat altijd vol. Er zijn altijd mensen die bepaalde wetten formuleren, wat wel en wat niet zou kloppen. Als je bijvoorbeeld zelf denkt dat je twee goede en vrij bekende acteurs hebt, met *Safety First*(2009) had ik Nettie Blanken en Kees Hulst, en het was de eerste voorstelling na *Sic Transit Gloria Mundi*(2007) waarmee we ons een beetje op de kaart hadden gezet, maar dat liep helemaal niet.

## **B Samenwerken met een theaterdramaturg - algemeen**

### ***Wanneer kwam u voor de allereerste keer in aanraking met dramaturgie?***

Toen ik net één jaar van school was, kwam ik Laura Minderhoud tegen via iemand die we allebei kenden. Ze zei: “Als je je eigen stukken regisseert, heb je vast wel behoefte aan een dramaturg.” Ik zei dat ik dat eigenlijk niet wist en ze wilde eens komen kijken. Daarna is onze samenwerking begonnen en die heeft tien jaar geduurd. Ik heb natuurlijk wel eens les gehad van een dramaturg, maar dit was mijn eerste ontmoeting met een dramaturg die zich met mijn werk ging bemoeien.

### ***Welke betekenis heeft dramaturgie daardoor voor u gekregen?***

Het gaat over die specifieke relatie, omdat ik lang met Laura gewerkt heb. Ik kan me voorstellen dat er ook dramaturgen zijn die anders werken. Ik vind haar altijd een soort klankbord om je ideeën op los te laten zonder dat het ter discussie staat met allerlei mensen, dat zij ergens op reageerde of mij soms ergens aan herinnerde als ik gaandeweg een beetje was verdwaald in het denken. Gewoon letterlijk feedback op je tekst, “Als je dit doet, moet je volgens mij dat doen.” Voor een schrijver is het belangrijk dat een dramaturg slim is. Je moet het idee hebben dat je dramaturg slimmer is dan jij of in ieder geval net zo slim en dat ze je behoedt voor domme fouten. Of dat je soms ook een stapel boeken kan verdelen, dat je erover praat en dat je vertrouwt wat iemand erin leest. Het is een groot vertrouwen in iemands denkkraft. Bij je eigen stuk is het fijn om een dramaturg te hebben, maar niet per se bij elk project.

### ***Bent u daarna wel eens tegen andere opvattingen van dramaturgie opgebotst? Bent u, buiten Laura, nog met andere dramaturgen in aanraking gekomen?***

Ik heb wel eens een los project met een andere dramaturg gedaan. Ik heb met Berthe Spoelstra samengewerkt, maar slechts zijdelings. Zij had mijn bewerking van *Orestes & Elektra*(2004) gelezen en kwam af en toe kijken. Zij had op de achtergrond een zekere bemoeienis. Als schrijver heb ik met Cecile Brommer gewerkt, bij een stuk dat ik voor regisseur Matthijs Rümke had geschreven. Zij was tijdens het schrijven wel betrokken, ze las mee en ze zei dan iets over mijn werk, maar bemoeide zich er verder weinig mee. Ze dacht meer een beetje met me mee.

### ***Denkt u dat u zelf af en toe theaterdramaturgie heeft uitgeoefend en zo ja, in welke zin dan?***

Ik heb het net gedaan bij een project van Carla Mulder. Zij heeft een onderzoeks-voorstelling gemaakt (Schermer heeft gewerkt aan de conceptontwikkeling van het Indiëproject van Mulder. Een project rondom het ontsluiten van het Indische erfgoed, red.) Dat was ook een geval waarbij eerst een onderzoek of presentatie gemaakt moest worden. Zij had mij en Martin van Veldhuizen gevraagd om als schrijver-dramaturg-regisseur-redacteur mee te denken over haar materiaal: homevideo’s, film-documentaires, informatie van het Eye Film Instituut Nederland. Ook had ze allerlei historische feiten verzameld, want het ging over haar familie en het verleden in Nederlands-Indië en later in de Jappenkampen in Nederlands-Indië. De bedoeling was om uit dat vele materiaal een verhaallijn te destilleren en daar orde in aan te brengen. Dat was denk ik

dramaturgie. Ik heb ook niet echt geschreven, alleen eens wat teksten bij elkaar gevoegd of aan elkaar geplakt.

Bij het Goethe-project wat ik met die Weense regisseur doe, ben ik tot nu toe vooral dramaturg geweest. Het idee is dat ik de bewerking ga maken en dat die heel radicaal is, eigenlijk een nieuw stuk gebaseerd op het stuk van Goethe, maar tot nu toe was het voornamelijk research doen, teksten vertalen, praten over het stuk, secundaire literatuur lezen die ermee te maken heeft, kortom echt dramaturgenwerk. Het is voornamelijk veel verzamelen, in dialoog gaan en daarbij een dossier voor haar aanleggen.

***Denkt u dat dat werk het maken van die bewerking beïnvloedt en op wat voor manier?***

Jazeker, want die bewerking moet gemaakt worden op basis van al die verzamelde documentatie. Aida Karic wil van dat stuk - een achttiende eeuwse Nederlandse episode gaat in de geschiedenis - een hedendaagse variant maken. Al die research staat ten dienste van die bewerking en haar encenering en is zodoende allemaal 'input'. Het is ook zo dat ik altijd wel veel verzamel. Als ik een stuk schrijf wat niet een opdracht is, lees ik ook veel en voer ik onderzoek eromheen uit.

***U bent toch altijd zelf dramaturgisch bezig dan?***

Ja, maar dat is een toneelstuk schrijven toch ook. Ik zou dat hele verzamelen nooit enkel aan de dramaturg overlaten, omdat je zelf toch ook gevoel moet hebben voor het materiaal om te weten wat je zoekt of waar je van in actie schiet als je het leest.

***U zei eerder dat u wel eens les hebt gehad van een dramaturg, maar tot na uw opleiding nooit met een dramaturg had samengewerkt, dat Laura de eerste ...***

Dat is trouwens niet waar, want ik heb als actrice in 1997 stage gelopen bij Theater van het Oosten en daar deed Jeroen van den Berg de regie en Maaïke Bleeker de dramaturgie. Dat was een stuk van Herman Heijermans dat *Dora Kremer* heette. Ik had totaal geen zicht op wat Maaïke Bleeker allemaal deed. Ik had wel iets met haar te maken, want ze kwam kijken en ze zei iets ten overstaan van de groep, maar heel algemeen, zoals dat we hard gewerkt hadden en dan verdween ze met Jeroen. Ik wist niet wat tussen hen allemaal besproken werd.

***Werd er op uw opleiding wel voldoende aandacht besteed aan dramaturgie?***

Wij hadden les in dramaturgie van Leo zum Vörde sive Vörding, die dramaturg was bij Theater van het Oosten. Zijn lessen hielden in dat we toneelstukken lezen en daar over spraken. We moesten bedenken hoe je iets zou moeten enceneren, waar het over ging of op welke manier je iets moest lezen. Leesles gaf hij ons eigenlijk. Ik herinner me dat niet als heel ambitieuze lessen, inhoudelijk dan. Hij heeft ons ook een beetje theatergeschiedenis gegeven. Achteraf gezien had ik op dat vlak wel een wat grotere intellectuele verdieping willen hebben op de Toneelschool. Ik ben natuurlijk geen speler geworden, maar ik denk dat het ook voor acteurs waardevol zou zijn om dat wat meer te doen. Misschien is dat nu ook wat meer het geval. Ik vind het nodig om je er goed in te kunnen verdiepen. Toneel maken of toneelspelen is niet alleen maar 'gewoon lekker doen'. Het is goed om je rekenschap te geven van een geschiedenis, een context of een traditie.

***Er bestaat een deel van de makers die zegt: "Ik hoef niet zo iemand van de universiteit die mij de les komt lezen over hoe mijn creativiteit tot stand komt."***

Het zou ook heel wat anders zijn als iemand je daar de les over komt lezen. Ze vragen zich misschien wel af wat iemand van de universiteit daar nou van weet, als die naar hun proces komt kijken. Dat idee is er misschien, maar daar ben ik het helemaal niet mee eens. Ik vind het altijd goed als er analyse wordt gepleegd. Dramaturgie, hoezeer het ook een academische studie is, is

toch heel erg afhankelijk van de dynamiek tussen twee mensen, tussen een regisseur en een dramaturg of tussen een schrijver en een dramaturg.

***Is dat vanuit uw schrijverschap te verklaren misschien?***

Misschien wel. Ik vind het in het algemeen leuk om veel te weten. Ik vind ook dat als je een bestaand stuk regisseert, je moeite moet doen om er iets van af te weten en dat kan op allerlei vlakken. Je kunt bijvoorbeeld andere stukken of boeken uit dezelfde tijd gaan lezen om een gevoel te krijgen voor de tijdgeest waarin het is geschreven. Het hoeft niet op een heel academische manier te zijn, maar het is wel goed om altijd iets van research te plegen. Het is een ongedefinieerd vak, dat is het moeilijkste ervan. De ene dramaturg heeft een grote inhoudelijke verantwoordelijkheid en een ander is vooral een *sparring partner* of een vertrouwenspersoon van een regisseur. Je hebt ook wel dramaturgen die eigenlijk stiekem de voorstelling maken. Het is een typisch tweede viool beroep, want je hebt heel veel invloed, maar je kunt nooit de doorslag geven. Laura heeft altijd veel invloed gehad op mijn gedachten, op mijn beslissingen, maar als ik het niet met haar eens was dan gebeurde het niet. Want uiteindelijk ben je als regisseur de baas en staat jouw naam eronder. Als dramaturg lijkt me dat de moeilijkheid van het vak, hoe je daarin een evenwicht vindt.

***Bent u ooit enkel als schrijfster betrokken geraakt bij een productie en kreeg u zo te maken met dramaturgie?***

Ja, dat was toen ik voor Matthijs Rümke een stuk heb geschreven, *Laat de Arabieren binnen* (2006), waar Cecile Brommer dan de dramaturge was. Dat was onderdeel van het project *Walhalla*. Ik heb wel leuke gesprekken met haar gehad, maar ik weet niet zo goed hoe groot haar invloed is geweest. Zij heeft vooral geholpen met het nadenken over wat voor stuk ik zou gaan schrijven en hoe ik dat ging aanpakken. Daar is zij belangrijk en betrokken geweest, maar ik weet niet in hoeverre zij de tekst bewaakt heeft in het repetitielokaal, want daar ben ik niet bij geweest.

***En als regisseuse?***

Ik heb in 2007 bij Opium voor het Volk een stuk geregisseerd. Willem de Vlam had dat geschreven en Tom Helmer was dramaturg, maar zij deden ook productie en zakelijk leiding. Tom was, vanuit het Opium voor het Volk, degene die de tekst en het idee van Willem ging bewaken. Iets wat een dramaturg toch vaak doet, zorgen dat een regisseur niet de verkeerde kant op begint te lopen met een stuk. Kennen jullie die vergelijking van Janine Brogt over de koets met paarden? Zij zegt ongeveer dat een theaterproductie is als een koets met een span paarden ervoor: de paarden zijn de acteurs, de koetsier is de regisseur en in die koets zit iemand met een kistje op schoot. In dat kistje zitten wat dingetjes voor de acteurs om ze een beetje gezond te houden, een appeltje bijvoorbeeld, maar vooral het oorspronkelijke *idee* van de voorstelling. Die persoon in de koets is de dramaturg die het kistje bewaart als een schat, terwijl de paarden rennen en de koetsier met zijn zweep zwaait en de zweetdruppels ervan af vliegen. Een mooie vergelijking. Als ik erover nadenk, is het ook wel zo. In ieder geval bij de beste producties die Laura en ik samen hebben gedaan, was zij ook wel iemand die steeds terugging naar de oorspronkelijke gedachte.

***Zou u in de toekomst opnieuw willen samenwerken met een dramaturg, iemand die u input geeft in uw schrijven en regisseren?***

Moeilijk om dat in het algemeen te zeggen. In principe wel, het is heel prettig om iemand te hebben waar je gedachten mee kan delen in een proces. Zeker als regisseur heb je een lastige positie, je moet proberen de acteurs zo te krijgen zoals jij ze wilt hebben. Het is in die zin belangrijk om een vertrouweling te hebben in een project, maar tegelijkertijd is de dramaturg de

eerste die sneuvelt op de begroting als je geldgebrek hebt. Omdat het zo ontastbaar is wat diegene doet. Dan vraag je gewoon of er iemand langskomt in een bepaalde fase van het werkproces om die ogen van buitenaf toe te voegen. Het is een hele onzichtbare positie. In een ideale wereld zou ik graag met een dramaturg werken, maar het is daarmee niet gezegd dat het altijd per se moet. Je zit er zelf zo dicht op, dat je wel graag wat feedback wilt natuurlijk. Je *wilt* ook erg graag bepaalde dingen zien, en soms zie je iets dat maar zo subtiel aanwezig is, dat je toch even iemand nodig hebt die op afstand kijkt en zegt dat het nog helemaal niet duidelijk is of dat het nog anders of beter kan.

***U vertelde daarnet over dat vertrouwen. Hoe bouwt u dat op met elkaar? Veel met elkaar omgaan, een keer gaan eten ...?***

Ik denk dat je op den duur vooral vertrouwen krijgt in iemands smaak. Als iemand zegt dat het mooi was, dat je dan ook zeker weet dat het ook echt zo was. Je moet iemand vertrouwen in zijn smaak en dat krijg je toch door veel tijd met elkaar door te brengen. Door te weten hoe iemand over zaken denkt, over zaken praat, of door samen naar voorstellingen te gaan. Of door letterlijk te toetsen wat diegene mooi vindt en waar diegene van houdt. Dat vertrouwen ontstaat in de loop van de tijd. Meestal is het wel zo dat je allebei bereid bent om dat aan te gaan of op te zoeken.

***Laura Minderhoud is belangrijk geweest in die tien jaar en dat heeft u later niet meer gehad met een andere dramaturg. Zou u dat nog een keer willen?***

Ik heb daarna allerlei wisselend werk gedaan. Dat project wat ik met Carla Mulder deed of dat project over die vergeten toneelschrijfsters doe (Schermer doet hierbij vooral research, red.) was allebei samen met Martin van Veldhuizen, die ook schrijver/regisseur is. Eigenlijk zijn we samen ook de dramaturg, we zijn met zijn tweeën schrijver/regisseur/dramaturg.

Als ik een groot toneelstuk zou schrijven, zou ik graag wel weer met een dramaturg werken. Ik heb nu een stuk geschreven voor twee actrices voor het Bellevue Lunchtheater dat na de zomer van 2012 in première gaat en daar heb ik bij het schrijven geen dramaturg gehad. Het was een idee van die actrices, zij waren in die zin wel een soort bewakers van het idee, omdat zij meelazen en er iets van vonden. Het is wel een heel andere positie als je als actrice een stuk leest waarin je gaat spelen, omdat je dan andere belangen hebt. Het was misschien best zinnig geweest om er een dramaturg bij te hebben, maar ik heb het niet per se gemist en ook niet gezocht.

## **C Samenwerking met Laura Minderhoud**

***Laura Minderhoud is op u afgestapt, en als u nu terugkijkt op de toneelstukken die u schreef voordat u werkte met een dramaturg ...***

Ik heb voor de periode met Laura twee stukken geschreven en schrijf nu ook weer stukken zonder Laura. En ik ben nu een boek aan het schrijven, ook zonder Laura, maar dan heb ik een redacteur. Dat is ook een soort dramaturg eigenlijk.

***Miste u haar bij het schrijven van die andere toneelstukken in latere perioden? Hebt u nog weleens iets naar Laura Minderhoud opgestuurd van uw latere werk waar zij verder niet bij betrokken was?***

Ik heb dat nieuwe toneelstuk voor die lunchvoorstelling naar Laura opgestuurd en daar hebben we dan ook wel even over gekletst, maar ik kan me wel voorstellen dat als ik bijvoorbeeld helemaal vast zou zitten met een stuk, dat ik haar absoluut zal bellen. Dan lijkt zij mij wel de ideale gesprekspartner, omdat zij ook de dynamiek van het schrijfproces, zoals dat voor mij werkt, heel goed kent. Soms was zij ook gewoon heel stimulerend en dan zei ze dat het hartstikke mooi aan het worden was. Dat is nou niet per se erg inhoudelijk, maar kan wel heel erg

helpen. Zeker als ik in de problemen zou zitten met een stuk, zou ik haar onmiddellijk bellen. Ze was ten tijde van Alaska op een gegeven moment een jaar weg, ze zat in Nepal. Dat was toen we voor het eerst een meerjarige subsidie gingen aanvragen, het was heel raar dat ze er niet bij was. Dat jaar heeft Berthe Spoelstra de dramaturgie gedaan. Dit was voor *Orestes & Elektra* (2004), maar dat was geen actieve dramaturgie. Dat was meer dat ik haar op een gegeven moment een versie had gegeven en dat zij die las en daar dan opmerkingen over gaf, van het verbeteren van een tikfout tot “Als ze hier dit zegt, is het dan niet onlogisch dat ze dit daar zegt?” Gewoon goed lezen, dat heeft zij gedaan. Bij dat stuk kwam ook nog een rechtenkwesitie bij kijken. Ik had geen rechten van de vertaling, daar hadden we geen geld voor. Berthe heeft een belangrijke rol in het communiceren met een boze vertaler gespeeld. Dat is uiteindelijk goed gekomen, maar ik heb wel nog een brief van die vertaler, waar het schaamrood van op mijn kaken komt als ik hem lees. Het is echt een heel strenge brief. Het was zo dat we aan het begin hadden besloten dat we geen rechten zouden verwerven, omdat ik verschillende vertalingen had gebruikt en ik zelf ging bewerken. Het zou een nieuw stuk worden. Toen het er eenmaal lag en we zagen dat het toch sterk op die ene vertaling leunde, moesten we het wel laten weten. We hebben hem in de try-out week een brief geschreven dat we die vertaling gebruikten en of hij dat goed vond.

Je zou kunnen zeggen dat dat misschien een goede taak van een dramaturg zou zijn geweest, om dat in een eerder stadium te zien. Hiermee wil ik absoluut niet suggereren dat zij dat had moeten zien. Ik had dat zelf ook kunnen bedenken. Uiteindelijk is de vertaler akkoord gegaan met een symbolisch bedrag.

***Laura Minderhoud had als dramaturge ook toen al een zekere betrokkenheid bij uw schrijfproces, vertelde u. Wat hield die betrokkenheid dan precies in?***

Meestal stuurde ik pas voor het eerst wat op als het stuk half af was. We hadden dan vaak al moeten beschrijven waar het stuk eigenlijk over ging voor de subsidieaanvraag of de seizoen brochures. Dan wist ze al wel waar ik mee bezig was en hoeveel acteurs er nodig waren, enzovoort. Halverwege het schrijven, als ik ongeveer wist hoe het verder moest, stuurde ik het naar haar. Als je namelijk helemaal niet weet hoe het verder moet, is het ook onhandig om het aan iemand te geven omdat die dan daar zijn eigen gedachten over formuleert. Meestal had ik op dat moment al zo'n 6000 à 7000 woorden. Zij vertelde waar het haar aan deed denken en daar gaf ze me bijvoorbeeld een boek over.

***Laura Minderhoud was echt betrokken bij het maakproces. En ze kwam anderhalve dag in de week kijken?***

Ze had nog veel andere taken. Meestal begon het met een idee van mij, maar door de gesprekken tussen ons ontwikkelde het idee en daar had zij dan ook invloed op. Ze heeft ook wel eens een stuk geopperd wat we ook beschreven hebben, maar dat we nooit hebben gedaan, omdat we er geen geld voor kregen. Ze was ook betrokken bij het schrijven van meerjarenplannen of subsidieaanvragen. Dat stuurden we dan heen en weer via de computer.

Omdat we samen de groep aan de gang hielden, moest er ook altijd wel ergens een tekstje aangeleverd worden voor een website of brochure. Of degene die de publiciteit deed, moest gevoed, aangestuurd, aangespoord of opgejaagd worden. Voor de nagesprekken moest met gasten worden afgesproken, enzovoort. Dat deed zij ook in die periode. Ze kwam zeker wel één keer in de week kijken naar een doorloop of een paar scènes. Ik vond dat wel goed, want dan heb je gewoon een doorlopend gesprek. Ik denk dat de meeste wrijving tussen ons geweest is op momenten dat zij dan naar een doorloop had gekeken en zij haar ‘notes’ aan mij wilde geven. Dat was natuurlijk het ritueel: zij ging kijken, hield haar schriftje bij en ik maakte mijn aantekeningen. Dan was er een nagesprek met zijn allen over hoe het gegaan was. Daarna moest er nog een moment komen, ‘s avonds of de volgende dag, dat ik alleen met Laura haar



aantekeningen doornam. Er zijn echt wel momenten geweest dat ik daar helemaal geen zin in had, omdat ik dacht dat ik zelf wel wist wat er niet goed aan was of anders moest, maar dat Laura ook per se haar opmerkingen kwijt wilde. Zij kwam natuurlijk ook niet kijken om vervolgens weer naar huis te fietsen. Ik heb wel momenten gehad dat ik het bijna plichtmatig zat aan te horen terwijl zij haar schriftje afwerkte. Dat heeft ook te maken met dat je midden in zo'n voorstelling zoveel zaken aan je hoofd hebt dat je niet altijd andermans mening erbij wilt hebben. In theorie wil je die er wel bij, maar op dat moment misschien niet.

***U was nooit bang dat ze niet meer objectief kon zijn omdat ze zo vaak langs kwam? Dat ze teveel een medemaker werd?***

Nee, want zij ging nooit regisseren. Zij ging niet zeggen hoe het dan wel moest, maar probeerde meer te benoemen wat ze zag of wat er naar haar idee nog aan ontbrak.

Het zoeken naar de visie en de weg voor toneelgroep Alaska deden we wel echt samen. Daarbinnen hadden we wel een soort taakverdeling. Laura was bijvoorbeeld beter dan ik in bepaalde contacten leggen of onderhouden, maar anderzijds was er ook wel een grote gezamenlijke lijn.

## **D Samenwerking in project *Brodders in Arms***

***We hebben de tekst gevonden van *Brodders in Arms* uit 2004. Wat was de taakverdeling tussen u en Laura Minderhoud tijdens het schrijfproces en tijdens de repetities?***

Het enige wat ik nog goed weet, is dat we lange discussies hebben gehad over het al dan niet inzetten van blackouts. Zowel Laura, als ik, als de vormgever hebben hier eindeloos over gepraat omdat we er voortdurend weer op terugkwamen. *Brodders in Arms*(2003) was denk ik één van de laatste stukken dat helemaal af was toen we eraan begonnen en waar ik goed de tijd voor had genomen.

Het was ook het eerste stuk waarbij we activiteiten om de voorstellingen heen begonnen te doen, dat we soms nagesprekken hadden met gasten. Dat waren geen nagesprekken om het alleen met ons over hoe het was gegaan te hebben, maar juist om met wat mensen wat meer over het onderwerp van de voorstelling te praten. Ruben Maas leidde die nagesprekken. Hij is gespreksleider van beroep, maar wij kenden hem omdat hij in Marci Panis in Amsterdam, waar wij repetitieruimte huurden, woonde. Laura heeft in het organiseren van die nagesprekken een belangrijke rol gespeeld. Ook later bij het benaderen van gasten, zorgen dat je weet wie je benadert. Dat ging zij specifiek doen vanaf dat moment. We wilden dat het meer over het onderwerp ging dan over hoe wij het gemaakt hadden. Mensen die mogelijk de gedachte van het stuk konden aanvallen of juist verdedigen.

Bij *Brodders in Arms*(2003) hadden we, dat was natuurlijk ook wel een komisch stuk, een apart groepje actief. Die gingen de Nederlandse kustlijn bewaken, omdat The Hague Invasion Act was aangenomen in de Verenigde Staten. Die Act zei dat als er een Amerikaanse soldaat voor het Haags Oorlogstribunaal zou worden gevoerd, Amerika die generaal zou komen bevrijden. Dat was natuurlijk totale fictie, maar die wet maakte dat wel mogelijk. Er waren een paar mensen, 'Het Volksfront van Hogerhand' heetten ze, die de Nederlandse kustlijn gingen bewaken als ludieke actie met zandzakken, enzovoort. Wij hadden er natuurlijk ook wat mee gedaan in die voorstelling omdat er daarin ook iemand vastzat in Den Haag. We hebben hen daarop uitgenodigd voor een gesprek en opeens kwamen er drie militairen Bellevue binnengelopen. Dat was heel grappig. We hadden ook bijvoorbeeld Pieter Hilhorst gevraagd te reflecteren over het gedachtegoed. Dat soort gasten, om echt mee te praten over de inhoud.

Verder ging het eigenlijk zoals altijd: ik liet Laura op een gegeven moment in het schrijven meelesen en zij kwam tijdens de repetities één of anderhalve dag per week kijken.

*Marijke Schermer belt Laura Minderhoud op om ons meer anekdotes te kunnen vertellen over het proces van Brodders in Arms.*

***Waar had ze tijdens het maakproces juist aanmerking op en wat deed u daar dan mee?***

Elk hoofdstuk of elke scène had een titel en daar hebben we het ook eindeloos over gehad. Hoe we die titels moesten ensceneren, want die wou ik er heel graag in. Uiteindelijk hebben we het met een flipover gedaan. Daar hebben we uitvoerig over gepraat. Ik dacht met die titels voor elke scène de kern van de scène weer te geven. Het hoorde bij het ritme van de voorstelling en het ging ook om de vraag of dat er wel of niet een black-out moest bij dat laten zien van die titels. Of we die scènes als losse scènes zouden doen of dat we er toch een vloeiend geheel van zouden maken. Uiteindelijk lieten we elk hoofdstuk met een titel beginnen en eindigen met een black-out. Het was een keuze voor het ritme van de voorstelling.

En er zat een bepaalde zak in de voorstelling. Dat was een scène waarvan zij vond dat hij eruit moest of totaal anders moest en ik vond van niet. Daar hebben we veel over gepraat. Laura zei net aan de telefoon dat elke keer als ze de voorstelling zag dat ze dan dacht, “Zie je wel ...hier zit die zak weer.” Zij was niet overtuigd geraakt door mijn enscenering, maar ze wist nog wel te zeggen dat het was toch goed dat het erin was gebeven. Ze zei ook dat het niet aan de voorstelling lag, maar aan *hoe het gespeeld werd*.

Er zat ook nog een scène in, *Mediacircus* geloof ik dat hij heette, waarin allemaal radio en televisieprogramma's zaten. Dat is ook iets waar Laura veel werk in heeft gestoken. Bij Stand.nl had Sjors Fröhlich een hele uitzending voor ons opgenomen na zijn reguliere uitzending. We hebben met Felix Meurders en allemaal bekende stemmen van radio en televisie samen gezeten om scènes op te nemen. Laura is degene geweest die contact heeft gezocht met die mensen, de scènes heeft opgestuurd en de context waarin het plaatsvond aan hen heeft uitgelegd.

***Uw samenwerking met Laura Minderhoud is zo te horen zeer goed geweest door de jaren heen, maar u had het net wel over de discussie over de blackouts. Hoe is daar uiteindelijk dan tot een beslissing gekomen?***

Ik denk dat in dit geval, want we hebben de blackouts gedaan, de vormgever het pleit gewonnen heeft. Dat kan ook nog. Ik vind dat de vormgever soms ook wel een dramaturgische functie heeft in een productie. Zeker Richard Janssen, waarmee ik bij *Orestes & Elektra*(2004) had samengewerkt, die muziek en decor deed. Vormgevers bepalen veel in de mise-en-scène en het ritme van een voorstelling. Dat heeft met interpretatie te maken, en daarmee ook met dramaturgie. Zeker in die latere producties was hij dan ook bij die gesprekken over de interpretatie van het toneelstuk, de aanpak en de dramaturgie betrokken. Ook de advertentieverkoop bij *Sic transit gloria mundi*(2007) begon bij een idee van Richard Janssen. Het is een belangrijk en soms een beetje verborgen kwaliteit van een regisseur dat hij de ideeën en inspiratie van andere mensen mobiliseert en gebruikt.

*Marijke Schermer in gesprek met Liesje De Smet, Suzan Hogenbirk en Maaike van der Sluijs (studenten theaterwetenschap, Universiteit Utrecht) Amsterdam, december 2011*