

stichting  
fonds  
podiumkunsten  
voor de



theater instituut nederland

READER

SPELEN ZONDER GRENZEN

internationaal coproduceren in de podiumkunsten



VLAAMS  
THEATER  
INSTITUUT

Januari, 1998

## Inhoud

<b>Voorwoord</b>	5
<b>Portretten, interviews en verslagen</b>	
• Ritsaert ten Cate: Van idealisme naar pragmatisme door Max van Engen.	7
• Dirk Opstaele (Leporello): Als een virus dat zich uitspreidt door Geert Sels.	13
• Han Bakker (Dogtroep): 'Je moet geen andere groeps cultuur binnenhalen' door Lot Vekemans.	18
• Jan Lauwers (Needcompany): Het denken van de figuur door Jürgen Pieters.	22
(selectie uit bestaand materiaal:)	
• De drang om uit te breken. Muziektheater Transparant en Guy Coolen door Bruno Koninckx.	26
• Duet Berlijn maakt ketting compleet. Danstheater Arena door Bart Deuss.	31
• Op het kruispunt van Europa. Het Kruis van Bourgondië en Guido Wevers door Petra de Kock.	34
• Veel groeten uit Portugal. On the road met Tg Stan door Myriam van Imschoot.	39
• Daniel and the Dancers, Raz/Tuerlings coproductie met Remote Control Productions (Michael Laub): citaten uit diverse jaarverslagen en notities.	43
• Om het meer gelopen, Theatergroep Delta coproductie met Teater Kubur. Correspondentie, interviews en verslag.	45
• Nederlands jeugdtheater: openstaan voor buitenlandse invloeden door Dennis Meyer.	50
• Wereldwijde jamsessie. Casablanca overpeinzingen van Roel Twijnstra (regisseur/artistiek leider Het Waterhuis).	54
• Uit: Verslag Harteklop-project, Rusland, Het Waterhuis.	56
• Uit: Verslag The Secret Window, USA, Het Waterhuis.	65
• 'De Russische ziel is in mij gaan zitten'. Liesbeth Coltof over Netotsjka door Suus Broekhuijsen en Dennis Meyer.	89
• Samenwerkingsovereenkomst en begroting Netotsjka.	93
<b>Culturele uitwisselingsprogramma's</b>	
• Med Urbs VIE en Onafhankelijk Toneel door Pieter Bots.	103
• Presentatie Nederlands-Vlaams Jeugdtheater USA.	107

## **Cultuurpolitiek en -beleid**

- Ontbrekende visies en gemiste kansen: tien jaar buitenlands cultuurbeleid door Marie-Louise Tiesinga-Autsema. Uit: Boekmancahier 26, december 1995. 110
- Het beeld en de kunsten van Nederland: verslag van een cultuurpolitiek debat tussen de fractievoorzitters van paars door Herbert van de Minkelis. Uit: Boekmancahier 26, december 1995. 116
- Uit: Internationaal Cultuurbeleid. Commissie Buitenland - Raad voor de Kunst. Maart 1995.. 122
- Uit: Pantser of Ruggengraat. Cultuurnota 1997-2000. 142
- Uit: Intensivering buitenlands cultuurbeleid - Lijst van vragen en antwoorden. Tweede Kamer der Staten-Generaal. 23 september 1997. 151
- Uit: Beleidsplan 1997-2000. Fonds voor de Podiumkunsten. 155
- Uit: Op zoek naar de meerwaarde van één taalgebied. Subcommissie Podiumkunsten in het kader van de Vlaams-Nederlandse culturele samenwerking. December 1990. 160
- Uit: NieuwsBRIEF, VTI, april 1997. Over de Subcommissie Podiumkunsten Vlaanderen-Nederland. 163
- De culturele ambassadeurs van Vlaanderen. 165
- Uit: NieuwsBRIEF, VTI, april 1997. Overzicht van de activiteiten van het Team Internationaal in 1996. 167
- VICB (Vereniging voor Internationale Culturele Betrekkingen): Hoofdtaken. Positiebepaling. Notitie. 170

## Voorwoord

Een sterk toegenomen internationale uitwisseling binnen de podiumkunsten heeft de laatste jaren geleid tot een groeiend aantal internationale coproducties. Veel Nederlandse en Vlaamse gezelschappen kwamen voor het eerst in aanraking met deze uitdagende samenwerkingsvorm. Het Fonds voor de Podiumkunsten, het Theater Instituut Nederland en het Vlaams Theater Instituut organiseren in samenwerking met de Rotterdamse Schouwburg op 21 januari 1998 de conferentie *Spelen zonder grenzen*, waarin de jongste ervaringen met het fenomeen geïnventariseerd en besproken worden en in een breder professioneel en cultuur-politiek kader gezet kunnen worden.

Deze reader dient als opmaat voor de bijeenkomst. Bij de samenstelling van het materiaal is de aandacht vooral uitgegaan naar die vorm van coproduceren waarbij gezelschappen uit verschillende landen op zowel artistiek als zakelijk vlak intensief samenwerken. Meestal worden daarbij de producties in beide landen gespeeld.

Speciaal voor de conferentie zijn vier 'deskundige', of in ieder geval ervaren personen geportretteerd. Ritsaert ten Cate merkt in het coproduceren een verschuiving op van idealisme naar pragmatisme en hamert erop dat een coproductie meer moet zijn dan het zoeken naar een vorm waarin de taken en financiële lasten verdeeld worden; Dirk Opstaele (Leporello) beschrijft hoe zijn theatertaal de onmiskenbare sporen draagt van een internationale carrière; en Han Bakker (zakelijk leider Dogtroep) benadrukt dat zonder een inspirerend gesprek de optelsom van twee culturen niets nieuws oplevert. Dit eerste gedeelte wordt afgesloten met een portret van Jan Lauwers en zijn Needcompany.

Wat drijft de theatermaker bij het sluiten van deze zogenaamde artistieke huwelijken? Wat doet die 'white pain in the ass' (regisseur Roel Twijnstra van Het Waterhuis) in een zwarte achterstandswijk in Philadelphia? En waarom is het voor Guido Wevers (Het Kruis van Bourgondië) juist van essentieel belang een internationale coproductie in de eigen Euregio te maken? Waaraan dankt Guy Coolen (Muziektheater Transparant) zijn titel 'mister international coproduction'? Uit de interviews en verslagen komt een grote variëteit aan artistieke motieven en aanleidingen naar voren. De een zoekt naar artistieke verdieping met geestverwanten, de ander is op zoek naar iets 'dat West-Europa verloren heeft' of put inspiratie uit een contrasterende speelstijl. Ook profilering van een groep of, in het geval van Danstheater Arena, van een relatief onbekende discipline als de jeugddans, kan een extra impuls betekenen. Smeuïg leesvoer moet natuurlijk gezocht worden in de anekdotes over hardnekkige communicatieproblemen, tot wanhoop drijvende zakelijke conflicten en hoog oplopende

irritaties. De eerste kennismaking met de internationale partners vindt opmerkelijk vaak plaats tijdens culturele uitwisselingsprogramma's of festivals. De artikelen over de uitwisselingsprojecten van Med Urbs VIE en het US/Netherlands/Flanders Touring & Exchange Project laten zien hoe bepaalde netwerken ondersteunend kunnen zijn bij het samenbrengen van partners.

Tenslotte is er natuurlijk de niet onbelangrijke vraag wat de positie is van de politiek. In Nederland is men over internationaal cultuurbeleid meer expliciet dan in België, maar klachten over een 'papieren' stellingname, het ontbreken van een consistent beleid en ondoorzichtige motieven zijn ook hier niet van de lucht. In hoeverre is internationaal cultuurbeleid onderdeel van andere beleidsterreinen? Wie speelt de coördinerende rol of zou dat moeten spelen? Hoe ziet het beleid en het budget van het Fonds voor de Podiumkunsten met betrekking tot internationaal coproduceren eruit? Een cultuur-politieke bloemlezing vindt u in het laatste deel van deze reader.

*Petra de Kock, december 1997*

---

## Ritsaert ten Cate: Van idealisme naar pragmatisme

door Max van Engen

### Vooraf

Praten met Ritsaert ten Cate over internationaal coproduceren blijkt in de praktijk neer te komen op praten over 25 jaar Mickery en de wijze waarop er in die 25 jaar volgens hem verschuivingen zijn opgetreden in het internationaal coproduceren. 'Van idealisme naar pragmatisme' is de samenvattende titel die ik eraan heb meegegeven. De nuance in deze betiteling ontbreekt. Dat kon ook niet anders. Waarom niet? Ritsaert ten Cate zei het zo: 'Ik denk dat het niet te vermijden is dat een hoop nuances verdwijnen, wanneer je in een kwartiertje 25 jaar internationaal coproduceren probeert samen te vatten. Niet alleen een hoop nuances verdwijnen, maar ook een hoop verklaringen: waarom en van waaruit die ontwikkelingen zijn voortgekomen; waarom een volgende stap wel moest ontstaan en waarom die in die tijd acceptabel was. Alle kleine verschuivingen laat je dan weg. Misschien klinkt er dan een ondertoon van "het is niet zoals het was". Godzijdank is dat niet zo. Het is zoals het nu is.' Hieronder de weerslag van het gesprek dat ik met Ritsaert ten Cate had over internationaal coproduceren, op een herfstige namiddag in november in één van de gebouwen van DasArts - de tweede fase theateropleiding waarvan hij nu al enkele jaren de artistiek leider is.

### Aan het woord

Wie denkt aan Mickery, denkt aan voorstellingen die predikaten als 'avantgardistisch' en 'experimenteel' opgeplakt hebben gekregen. Of - meer in de rol van toeschouwer - aan theatrale gebeurtenissen die uitspraken als 'prachtig', 'opzienbarend', 'schokkend' en 'onvergetelijk' uitlokten. Zonder de morele en financiële steun van Mickery waren veel van die voorstellingen, die veelal door buitenlandse theatermakers gemaakt werden, hier nooit te zien geweest. Het waren dus internationale coproducties.

*Was dat ook hetgeen Ten Cate met Mickery aanvankelijk beoogde: het opzetten van internationale coproducties?*

Ten Cate: 'Dat coproduceren is later gaan groeien, tegen de tijd dat ik meende dat ik er iets

meer vanaf wist - van wie wat was en waarom hij dat deed. Eigenlijk heb ik vanaf het begin telkens een poging gedaan om dat wat ik zelf nog niet kende te introduceren binnen het theater in Nederland. Het was eerst theater zien, en dat vervolgens tonen. Omdat ik dacht dat het interessant was, of fijn om met andere mensen te delen. En omdat ik zo iets spannends nog nooit had gezien. Coproduceren had in de begintijd van Mickery het meest te maken met het praten met een regisseur of een groep over mogelijke projecten. Er zaten toen vaak nog geen andere producenten bij. Er was in die zin sprake van coproduceren, dat de groep een deel betaalde en dat Mickery het andere deel betaalde - in een aantal gevallen een behoorlijk deel. In het begin hebben we bijvoorbeeld heel diep in de buidel getast om de Wooster Group überhaupt een voorstelling te kunnen laten maken.'

*Wat is internationaal coproduceren eigenlijk in de ogen van Ten Cate?*

'Het begint absoluut bij de artistieke ideologie of het artistieke credo van iemand. Vervolgens gaat een aantal mensen daarvoor staan, die er vervolgens weer het geld voor vinden. In die volgorde. Maar die volgorde zul je lang niet altijd aantreffen, tegenwoordig mede niet doordat er minder geld voor is gekomen.'

*Als de artistieke ideologie of het artistiek credo niet het beginpunt is, waar gaat internationaal coproduceren dan over?*

'Nu denk ik aan afgedwongen samenwerking. Als er nu over internationaal coproduceren gesproken wordt, dan ben ik er lang niet altijd van overtuigd dat twee, drie of meer verschillende instituten hartstochtelijk graag met elkaar willen samenwerken om iets te kunnen bereiken. Dat gebeurt ook. Maar ik denk dat dat ver in de minderheid is en dat het in een groot aantal gevallen om een puur pragmatische samenwerking gaat. Dat is dus behoorlijk ver verwijderd van de ideële steun die je als producent aan een groep wilt geven, zodat die zich verder kan ontwikkelen.'

*'Ideële steun' en 'afgedwongen samenwerking' lijken de twee uitersten te zijn waartussen een internationaal coproducent zich sowieso beweegt. In twee en een half decennia tijd heeft Ten Cate echter vooral een verschuiving van 'ideële steun' naar 'afgedwongen samenwerking' zien plaatsvinden - en deels aan den lijve moeten ondervinden. Waardoor is die verschuiving tot stand gekomen?*

'Internationale coproducties kwamen al gauw tot stand als afgeleiden van "hartstikke goed dat jullie dit doen, kan ik ook meedoen?". Bepalend daarbij was van welke groep je hield, en of die groep op dat moment een grotere bekendheid had en zich dus ook in de belangstelling van anderen mocht verheugen. Maar voor mij is dat niet werkelijk internationaal coproduceren.'

Daarna volgde een periode, waarin ik mezelf in een aantal gevallen in een van anderen afhankelijke positie bevond. Ik vond het fantastisch als iets zou kunnen gebeuren, alleen kon ik dat niet alleen dragen en dus moest ik gaan zoeken naar coproductanten. Dan hing het er alweer heel erg vanaf om welke groep het ging en wat die groep maakte. Die afhankelijkheid - of je medesteun kon vinden - was soms van zeer grote invloed op de keuzes die gemaakt werden en op de vorm die het project kreeg. De volgende fase - dat is vlak voor nu - was een lange periode waarin internationaal gecoproduceerd werd vanuit de gedachte: "ik heb een idee en jij moet het betalen". En heel vaak werd de aard van de productie afgestemd op de mogelijkheid dat meer mensen er "ja" op zouden kunnen zeggen zodat dan het budget gedeeld zou kunnen worden. Dat was ook een periode waarin je extra subsidie kreeg voor grootschalige projecten, als er maar minstens drie Europese landen aan meededen (die code wordt overigens nog steeds gehanteerd). Daar krijg je het eerste griezelige fenomeen; dat er eerst bekeken werd welke drie dat konden zijn en pas daarna wat er geproduceerd zou gaan worden. Daaropvolgend kreeg je een ander fenomeen: verschillende kunstenaars uit verschillende landen. Ideëel was het dan het mooiste, wanneer die verschillende landen gelijkelijk participeerden. Ik kan me weinig producties herinneren die dat artistiek overleefd hebben. Het draaide wel. Er kwamen wel voorstellingen en tournees. Maar die spelen in ieder geval in mijn geheugen geen rol van betekenis.'

*Maar hoe weersta je de invloed van andere factoren dan de artistieke bij het maken van een internationale coproductie?*

'Je moet heel eigenwijs zijn in je keuze. Daarmee heb ik toch hele mooie voorstellingen kunnen presenteren, die lang niet altijd succes hadden op het moment dat ze er waren. Maar dan kwam dat wel de volgende keer. Daar heb je overtuiging en een lange financiële adem voor nodig. Ik denk, dat dat vrijwel onmogelijk is geworden. Het is nu eerder een samengaan van belangen. Het gaat er veel minder om dat iets absoluut moet gebeuren. Het gaat om de verkoop. Om kostendekking. Ik zeg het misschien wat onvoorzichtig. Maar eigenlijk is het vergelijkbaar met het volgende - dat er teveel voorstellingen gemaakt worden, waaraan je niet of onvoldoende kunt zien waarom die er überhaupt zijn. Dat krijg je, als je de volgende productie vooral maakt omdat je in een systeem zit. Een systeem waarin je accepteert, dat de volgende productie nu gemaakt moet worden. Zonder na te denken over het waarom, wat dan precies, etcetera. Ik zeg niet dat dat over de hele linie gebeurt, maar het gebeurt wel meer. En daarmee verschuift het beeld van waarom voorstellingen er zijn en hoe ze tot stand moeten komen. Misschien is dat wel een tussenfase, totdat weer veel duidelijker de vlam in de pan slaat.'



*Ten Cate keert zich tegen systeem van gedachteloos produceren. Dat lijkt nu te overheersen. Het was voorheen spannender. Maar is dat wellicht niet juist een reden om goed om je heen te kijken? En ligt daarin dan de zin van het hedendaagse internationaal coproduceren?*

'De wordingsgeschiedenis van het internationaal coproduceren - in de zin waarvan ik vermoed dat de term nu gehanteerd wordt - is voor mij negatief. Die is afgedwongen, doordat er minder mogelijkheden zijn en men toch wil dat iets getoond kan worden - al dan niet ideëel tot stand gekomen. Als het zo zou zijn dat er internationaal gecoproduceerd wordt om uit het eigen systeem te stappen, dan is dat fantastisch. Want dan is het de moderne versie van wat indertijd blijkbaar wel mogelijk was, of makkelijker mogelijk was. Namelijk: het halen van hele spannende groepen die achter elkaar volstrekt nieuw materiaal bleken aan te bieden. Misschien is de situatie internationaal ook veranderd. Afgevlakt. De wanhoop of de interesse om nieuwe energie en nieuwe impulsen te vinden, om nieuwe inspiratie op te doen, moet dan dus als heel positief gezien worden. Dat kan. Maar dat weet ik nog niet. Ik zit nog erger met de echo van mijn wantrouwen, omdat ik in de wordingsgeschiedenis van het groeiend coproducentschap vooral suspecte dingen ben tegengekomen. Het gaat om wat de gevaren zijn en wat de misverstanden zijn, of je nou positief of niet zo positief reageert op het fenomeen internationaal coproduceren. Ik denk dat zwaar onderschat wordt, dat er waanzinnig veel misverstanden en conflicten ingebouwd zitten in het internationaal coproduceren. Als er al succesvol wordt onderhandeld, wordt er vaak veel te kort gepraat over wie eigenlijk wat bedoelt - wat er dan ook aan inhoudelijke tekst geleverd is. Veel wordt vervolgens voor de lieve vrede maar onder het tapijt geschoven. Maar daar gaat de productie dan naar staan. Een internationale coproductie maken met gewoon zomaar een aantal internationale figuren bij elkaar, kan bijvoorbeeld niet zonder een verdomd goede regisseur die zich vooral heel erg bewust is van de gevoeligheden in dat handjevol totaal niet op elkaar afgestemde mensen. Zelfs als die mensen wel op de productie afgestemd zijn.'

*Zo gesteld rijst het vermoeden dat het maken van een internationale coproductie zo langzamerhand neerkomt op eerst het organisatorische en financiële kader scheppen en vervolgens - als de productie eenmaal gemaakt kan worden - op het leren van elkaars cultuur in plaats van het iets toevoegen aan bestaande culturen. Is dat zo?*

'De boekhouding en de administratie, dat is een deel dat alsmaar groeit. Maar ik denk niet dat je daardoor elkaars cultuur leert kennen. Dan gaat het gewoon over wat je moet doen om te kunnen coproduceren. Aan elkaars cultuur leren kennen kom je aanzienlijk minder toe. Het kost namelijk extra geld. Als je dat werkelijk wilt doen, dan moet je lang aan vooronderzoek doen. Dan moet je langer met elkaar werken en moet je voorzichtiger met elkaar omgaan. Dus als dat niet kan, dan weet je ook wat het gevolg wel moet zijn. Namelijk: dat iets in een vorm

gedwongen wordt, waarmee je niet al teveel risico's neemt en waarbij duidelijk is wie wat doet. Dan krijg je misschien ook een vorm van theater die daarbij hoort. Die hoeft niet automatisch slecht te zijn, maar de scherpe kantjes zijn er misschien a priori afgesneden.'

*Kort samengevat zou je kunnen zeggen, dat er bij het internationaal coproduceren een verschuiving is opgetreden van idealisme naar pragmatisme.*

'Als je nu al teveel als idealist rondloopt, dan sta je buiten de wereld. Maar je hoeft niet te vergeten, dat dat ook een mogelijkheid is.'

*Is Ten Cate zelf met Mickery eigenlijk ook vanuit idealisme begonnen?*

'Ik denk dat het idealisme bij mij wat later is gekomen dan aan het begin. Het was eerst een onstuitbare nieuwsgierigheid. En meer van "als we dan toch een boerderijtje min of meer geschikt hebben gemaakt om daar rare dingen in te laten zien, dan moet het naar Nederland komen". Alles wat met idealisme te maken heeft - in de goede betekenis, het kan ook zijn dat je met een bord voor je kop loopt en maar een eind weg droomt - is eerder gegroeid dan dat het automatisch aan het begin van die tijd lag. Vervolgens kun je wel zeggen, dat het toen misschien een tijd was om met overtuiging te proberen om een idealist te worden.'

*Wat heeft het internationaal coproduceren Ten Cate opgeleverd?*

'Een ongelooflijke stoot vrienden. Een groot aantal onvergetelijke theaterervaringen. Ik denk dat in Nederland ook behoorlijk wat mensen uit het vak zich hebben kunnen en willen laten inspireren. Het heeft mogelijkheden geschapen. Maar dat zeg ik nu; toen waren we gewoon bezig.'

*En wat zijn de negatieve kanten?*

'Ik weet er niet zoveel. Daar bedoel ik niet mee, dat er niet golven van uiterst sombere perioden waren. Nee, ik ben blij dat het zo lang gelukt is met Mickery. Ik ben ook blij dat we in staat zijn gebleken om er een punt achter te zetten.'

*Aan profetieën waagt Ten Cate zich - tenslotte - niet. Dat er momenteel sprake is van een minder spannende tijd, die wellicht een voorbereidende fase is voor weer heel veel spannende nationale en internationale producties dan wel coproducties, is er eigenlijk al eentje.*

'Hoe het theater eruit zal zien, zal me een rotzorg zijn. Omdat ik in de Mickery-tijd teveel heb gehoord, dat iets geen theater was en dat dat dan drie jaar later weer wel theater mocht zijn. Dus het kan me echt niet schelen of de titel klopt. Als het maar iets oplevert, waar - als het

enigszins kan - mensen diep geroerd door zijn of van mijn part zeer kwaad over worden. Als ze  
maar niet schouderophalend zeggen: het viel wel mee vanavond.'

---

## Dirk Opstaele: Als een virus dat zich uitspreidt

Leporello, meer buitenland dan Vlaanderen  
door Geert Sels

Eerst zat Dirk Opstaele in kleine formaties, met leden van uiteenlopende nationaliteiten. Later ging hij meer de richting uit van het muziektheater, sowieso internationaal georiënteerd. Zijn traject heeft geen tussenstappen: ofwel meteen heel groot, ofwel in de marge. Maar nooit alleen in Vlaanderen. Opstaele: "Slechts een vijfde van wat ik doe is bij Leporello. Er is een tijd geweest dat de groep zonder het buitenland niet kon overleven."

Vanaf zijn eerste voet op de planken, was het theater van Dirk Opstaele internationaal gekleurd. "Puur toeval," zegt hij nu, "het waren jaren van pogingen, van halve mislukkingen en het zoeken van een weg. Ik wou acteur worden. Als ik de normale weg gevolgd had, zat ik nu misschien in een gezelschap, dat alleen door Vlaanderen toerde. Maar ik werd geen acteur en moest mijn eigen weg zoeken. Die leidde vaak naar het buitenland." Ook dat is internationalisering.

In het theatertje van een school voor plastische kunsten in Etterbeek, bij Brussel, zette Opstaele in 1980 zijn eerste stappen. Zonder ervaring, zonder opleiding. "De man die de stukken schreef was een Duitstalige Italiaan. Hij woonde in Brussel met zijn Zwitserse vrouw. Tijdens de repetities werd er in zes talen gesproken. De voorstellingen deden we in het Frans en het Nederlands. Toen we er mee naar Italië gingen, speelden we in het Italiaans."

Toen al. Het theater van Opstaele is nooit anders geworden. Steeds met uitvoerders van allerlei achtergronden en nationaliteiten, zowel in binnen- als buitenland.

En toch, het was geen bewuste keuze. Het overkwam hem. Zoals hij nadien in Parijs belandde, in de opleiding van Jacques Lecoq. Hij woonde en werkte twee jaar in Parijs. Het inzicht dat theater een adresserende kunst is, gericht naar een publiek, was voor hem revelerend. "De opleiding van Lecoq is heel internationaal. Er komen Polen, Zweden, Italianen, Amerikanen en nog veel meer. Daar wordt een soort van koeterwaals gesproken, half Frans en half Engels. Je leert er je Frans af. Bij de improvisaties mag iedereen zijn eigen taal spreken."

Het werk met artiesten die andere talen spreken, heeft indirect gevolgen voor iemands esthetische opvattingen. Het beluisteren van zo een taalratatouille ontwikkelt de gave om de taal puur als klank te benaderen. Niet alleen de betekenis van een tekst is van belang, maar

ook het volume dat een tekstaandeel inneemt. Bij ontstentenis van talige overdracht, kan het lichaam een belangrijker rol gaan spelen als betekenisgever. Bij uitbreiding ook de gezamenlijke lichamen die op het speelvlak staan: een groep wordt als gewicht op een podium uitgespeeld.

Enkele van die elementen doken op in het werk van Pantarei, de groep waar Opstaele deel van uitmaakte bij zijn terugkeer in Brussel. Ze hadden elkaar opgezocht omdat ze volkomen vreemd waren met de theaterpraktijk in het land. Pantarei bestond uit een Spanjaard (Pedro Edo), een Japanse (Kayoko Mori) en Dirk Opstaele. "Met zo een samenstelling, sta je meteen voor de vraag in welke taal je gaat spelen. We deden ook veel beroep op zang. En we bedachten komische situaties, waar niet in gesproken hoefde te worden."

Al bij al vond Opstaele deze werkwijze te dicht bij de opleiding van Lecoq liggen. En dus stapte hij van het ene internationale circuit naar het andere: de wereld van het muziektheater. Als individueel kunstenaar bracht het hem naar de Opéra de Lausanne, de Opéra de Lyon en verschillende theaters in Duitsland. Daarnaast richtte hij in 1986 een collectief op: Leporello. De samenstelling was nog steeds uitgesproken internationaal. In de cast van de eerste productie *Herz und Schmerz* (1986) zaten een Engelse pianist, een Franstalige zangeres en twee Nederlandstalige zangeressen. In de tweede productie, *Divabrasiva* (1988), zaten twee Vlaamse muzikanten, twee Zweedse zangers, een Amerikaanse zangeres en een Zwitserse zanger-acrobaat.

Wat is nu oorzaak, wat gevolg? Dirk Opstaele denkt er niet zo vaak over na hoe dat internationaal perspectief zijn werk heeft beïnvloed. Feit is dat de producties van Leporello vaak dezelfde vreemdsoortige vermenging hebben tussen dansen, mime, zingen en acteren. Dat ze voortdurend balanceren tussen ernst en luim. Dialogen worden versplinterd tot slogans, zegswijzen en kreetjes. De talen die daarbij ingezet worden, kunnen al eens verschillen. Daarna gebeurt het wel dat de afzonderlijke stemmen elkaar vinden in een gezamenlijke koorzang. Gebruik makend van deze elementen heeft Leporello een volstrekt unieke theatertaal ontwikkeld. Dankzij de brede invloedssfeer, mede door de internationalisering? Wat vereist het van een artiest om internationaal te werken? Moet hij zich daarbij voortdurend aanpassen aan andere wetmatigheden? Opstaele: "Mijn traject is er een zonder tussenstappen. Ik kom uit het kleine, marginale circuit en ben dan, door het muziektheater, meteen de grote zalen ingestapt. Plots was daar Théâtre National de Bruxelles met *Dibouk* en de Opéra de Lausanne met *L'histoire du soldat*. Daar is voor elke denkbare functie iemand aanwezig. Er is iemand die de acteurs opbelt in hun hotel om te zeggen dat de repetities een half uur later beginnen."

"Daarnaast werk ik in de kleinere organisaties, zoals Leporello, en de Nederlandse Stichting

Lichting en Theater Ad Hoc. Ik heb in allebei extases gehad, in allebei mislukkingen. Door dat grote contrast ga je je wel eens bedenkingen maken. Ik heb ooit een keer gewerkt in de Opéra de la Bastille in Parijs en vernam er dat de werkingskosten van een dag bijna even hoog zijn als een middelgroot theater in een heel jaar. Dan denk je wel eens dat er iets mis is. Dat we niet zo moeten klagen dat er te weinig geld is voor cultuur."

"Er zijn verschillen tussen de landen waar ik al werkte. Voor mij is Nederland een echt theaterland. In het kleinste dorp is er een schouwburg waar elke week wel eens iets langskomt. Dat in tegenstelling tot Frankrijk, dat heel provinciaal is. Naast de grote zalen heb je daar werkelijk niets. Ook in Spanje en Italië is er niet echt een theateratmosfeer. Dat wat theater aangaat. De operapraktijk is overal vergelijkbaar. Dat is een grote machine, waarvan het uurrooster tot op de minuut geregeld is. Als je maar met vier of zeven mensen werkt, is het allemaal soepeler."

Aan de start van de internationale werking van Leporello lag geen bewuste strategie ten grondslag. De groep was gedurende enkele jaren gestationeerd bij het kunstencentrum Limelight in Kortrijk, dicht bij de Franse grens. In die regio waren er al langer pogingen gaande om een as tot stand te brengen tussen Zuid-West-Vlaanderen en Noord-Frankrijk. Die kregen vorm door bustrips en uitwisselingen. Zo kwamen Franstalige producties van Leporello in Douai, later ook in Maubeuge te staan.

De eerste was *Saterzang Antigone* (1991), een opera voor negen stemmen, op een compositie van Luc Brewaeys. Aangezien het muziekaandeel groot was en de theatertaal vrij fysiek, was deze productie uitermate geschikt voor het buitenland. Later volgde *Tokyo*, een meertalige productie. Opstaele: "Dankzij Limelight speelden we in Douai en Maubeuge. De programmator van Douai zit nu in Parijs. Als je daar een voorstelling kunt spelen, ziet iedereen je werk. Voor je het weet ben je op weg voor een tournee van een jaar."

Leporello heeft ondertussen de markt in het buitenland aanzienlijk kunnen verkennen. Op de aanmaak van nieuwe producties heeft dat geen invloed. "Wat we gaan doen, is daar zeker niet op bedacht," zegt Opstaele. "Anders zouden we toch beter niets meer in het Nederlands maken? Een productie als *Monstrueux*, op basis van de Hölderlinvertaling van *Antigone*, hebben we in de originele taal gespeeld: Duits. Daar hebben we eerder weinig mee in Duitsland gespeeld. Hoewel we dat wel gehoopt hadden. Na een selectie in Kampnagel in Hamburg dachten we dat we wel meer gevraagd zouden worden. Dat bleek niet zo te zijn. Een andere productie, *Few Phenomena Gave me more Delight*, op tekst van Thoreaux, is volledig in het Engels. Daar hebben we ook weinig mee in Groot-Brittannië getoerd."

"We spelen nu een voorstelling op tekst van Nathalie Sarraute, *Isme*, die we in het Nederlands vertaald hebben. Als daar in Frankrijk voldoende interesse voor bestaat, dan repeteren we die

gewoon opnieuw, in het Frans. Soms gaat het ook anders. We speelden een paar jaar geleden *Les jumelles*, van Copi. Die heb ik half naar het Nederlands vertaald, zodat er nog voldoende Frans inzat. Kwestie van er rekening mee te houden dat er ook Franstaligen komen kijken. Dat is nog steeds die reflex die ik bij Lecoq aangeleerd heb. Theater is een adresserende kunst. Bij Lecoq mochten wij improviseren in onze eigen taal. Dat heb ik nooit gekund. Ik koos altijd voor Engels of Frans, omdat ik vond dat ik mijn toeschouwers moest kunnen aanspreken." Het lijkt de acteurs van Leporello erg weinig uit te maken in welke taal ze spelen. Ze vinden het resultaat niet merkkelijk anders nu ze Molières *Tartuffe* niet langer in het Nederlands spelen, maar in het Frans. "Ja, dat werkt even goed," vindt Opstaele. "We kunnen makkelijk van taal veranderen, omdat we geen voorstellingen maken die op een iemands schouders rusten. Uiteraard zitten er acteurs tussen die wat minder goed Frans of Nederlands spreken. Die haal je er ook zo uit. De meeste kijkers vinden dat net heel charmant. Het organisme van de mise en scène is ook iets dat de voorstelling verder helpt."

Voor een klein ensemble als Leporello kan het buitenland een reddingsboei zijn. De groep greep naast structurele subsidies voor de periode 1997-2001. Voor hun nieuw project, een double bill van Marivaux, kregen ze een projectsubsidie. Leporello gaat *Les fausses confidences* integraal spelen, gevolgd door een grondig herschreven versie van *La double inconstance*. Kan Leporello niet overleven zonder het buitenland?

Opstaele: "Er is een tijd geweest dat dat zeker waar was. Het Festival aan de Werf (in Utrecht) heeft ons ooit geproduceerd, zonder dat er een enkele frank tegenover stond aan Vlaamse zijde. Zonder de steun van L'Hypodrome in Douai en de stad Brighton hadden we nooit een project als *Antigone* van grond gekregen. Dat zijn zowat de enige coproducties die we deden. We kregen een som geld om de Franse of de Engelse première bij hun te laten doorgaan, plus eventueel nog een paar opvoeringen in de omgeving."

"Als het van mij afhing, dan deed ik alles in Vlaanderen. Ik ben namelijk nog steeds freelancer. In 1996 had ik tien premières, waarvan slechts drie bij Leporello. Pas op, dat zijn niet allemaal projecten van mij, voor sommige ben ik gewoon ingehuurd. Ik merk dat ik toch nog steeds beter aan de bak kom in het buitenland. Zo deed ik enkele regie-opdrachten aan de toneelscholen van Amsterdam en Maastricht. Met studenten die afstuderen en zelf een project opstarten, komt het vaak nog eens tot een samenwerking. Zo gaat dat nu eenmaal. In België zit ik nog niet in zo'n circuit. Ik vermoed dat mijn opleiding bij Lecoq me parten speelt. Velen denken dat dat acrobatie en mime is. Terwijl Christoph Marthaler, William Kentridge, Yasmina Reza en Ariane Mnouchkine allemaal daar vandaan komen."

Het gaat Leporello aardig voor de wind, tegenwoordig. *Tartuffe* toerde voluit in het circuit van de Vlaamse culturele centra. In het Frans loopt de voorstelling nog steeds, en als Wallonië

meetelt als buitenland, speelt Leporello zeker zo vaak in den vreemde als in Vlaanderen. Over de consequenties van het veelvuldig reizen is bij Leporello weinig gemopper te horen. De voorstellingen worden in blok gegroepeerd, er zijn geen zware decors om mee te zeulen en voor het verblijf zorgen de gastheren. De groep doet bij de Vlaamse Gemeenschap aanvragen voor reissubsidies en vertaalsubsidies, neemt deel aan uitwisselingsprojecten (zoals Boedapest) en dient dossiers in bij Kaleidoscoop van de EU.



---

## Han Bakker: 'Je moet geen andere groeps cultuur binnenhalen'

Gesprek met Han Bakker, zakelijk leider van de Dogtroep  
door Lot Vekemans

De Dogtroep heeft een jarenlange ervaring in het samenbrengen van artistiek gedachtegoed. De praktijk heeft hen daarbij geleerd in samenwerkingsprojecten altijd de artistieke leiding in eigen hand te houden. Over de zin en onzin van coproduceren.

In 1990 werd de Dogtroep gevraagd om samen met de Russische groep Litsedeï een voorstelling te maken bij de Brandenburger Tor in Berlijn. De muur was net gevallen en een Berlijnse cultuurorganisator bedacht de symbolische actie om op dit historische moment een Nederlandse en Russische groep - beide landen waren in de oorlog bezet geweest door de Duitsers - samen een voorstelling te laten maken. Dat moest plaatsvinden op het voormalig mijnenveld tussen Oost- en West-Berlijn. Hetzelfde terrein waar een week eerder Pink Floyd het legendarische 'The Wall'-concert gaf. Han Bakker: 'Wij kenden die Russische groep heel goed en zij ons. We bewonderden elkaars werk, op persoonlijk niveau ging het redelijk goed, dus we hebben die uitnodiging aangenomen. Met dat project hebben we eigenlijk gezien wat de onzin is van twee groepen bij elkaar optellen. Het lijkt geweldig om twee beroemdheden samen te brengen, maar het is zoiets als The Beatles en The Rolling Stones naast elkaar zetten. Dat levert niets méér op. Ze zijn allebei sterk, omdat ze iets hebben opgebouwd met een eigen manier van communiceren. In die Russische groep spraken ze nauwelijks met elkaar. Dat zat in de natuur van de groep, in hun werk werd ook niet gesproken. Bovendien deden ze soms de hele dag niks. In onze ogen dan. Ze hadden een hele andere manier om tot een voorstelling te komen. Wij hadden een werkschema opgesteld - typisch Nederlands - van 's ochtends 10 tot 's avonds 10. We begonnen met trainen om een beetje discipline in de groep te houden, maar zij hadden daar helemaal geen boodschap aan. Hun werk kwam ergens anders uit voort. Er ontstond ook geen inspirerend gesprek. Feitelijk bracht het optellen van culturen niets nieuws. Het was zoiets als een appel en een peer naast elkaar zetten. Uiteindelijk hebben wij voorgesteld dat één van beide groepen de leiding zou nemen, zowel artistiek als logistiek. Iemand moest de regie in handen nemen, want democratisch samen iets van de grond te trekken werd nooit wat. Daar moesten we ons dan ook aan committeren, want we hadden maar drie weken om die voorstelling te maken. Er was enorme tijdsdruk en heel veel publicitaire

belangstelling. Je voelde de camera's in je nek. Wij hebben uiteindelijk de leiding genomen en er is een voorstelling gekomen. Het was een mooie voorstelling, maar ik denk dat die voorstelling er ook was gekomen als we het alleen hadden gedaan en dat die misschien coherenter en sterker was geweest. Je blijft nu toch veel compromissen maken.'

Bakker denkt dat hun ervaring in Berlijn de grootste

valkuil van coproduceren blootleegt, namelijk de idee om twee groepsidentiteiten tot iets beters, mooiers en groters te smeden. 'Veel mensen die praten over coproduceren denken aan dat soort dingen. Maar je moet geen andere groepscultuur binnenhalen. Je bent allebei bijzonder omdat je een eigen karakter hebt. Het is geen enkel probleem om in een café mensen uit allerlei nationaliteiten aan de bar te hebben staan, maar als er in één keer een bus toeristen aankomt dan slaat je de schrik om het hart, omdat iedere groep zo'n eigen dynamiek heeft. We hebben wel een aantal dingen van Litsedeï geleerd. Zij waren bijvoorbeeld ontzettend goed in subtiel spel. Bij voorstellingen die we daarna geproduceerd hebben, is die invloed absoluut doorgestroomd. Maar ik denk niet dat het model van twee groepen naast elkaar zetten zo belangrijk was. Het Nationale Ballet gaat ook niet samenwerken met het Nederlands Dans Theater, maar ze wisselen wel choreografen uit. Ik denk dat het project in Berlijn beter geslaagd was als we met twee acteurs van Litsedeï hadden samengewerkt. Zo brengen ze ook een stukje uit hun eigen bedrijfscultuur binnen. Ze kunnen jouw structuur ook gaan bekritisieren zonder dat die direct uit elkaar valt. Sindsdien hebben we in bijna elk project mensen uitgenodigd om binnen onze structuur en binnen onze manier van communiceren mee te werken. We vragen ook altijd aan mensen om zich daaraan te committeren. Coproductie is daarin ook niet het juiste woord. Het is samenwerking binnen afgesproken regels.'

Han Bakker is voor de Dogtroep een belangrijke schakel in de zoektocht naar mogelijke samenwerkingsverbanden. 'Ik loop het gezelschap een paar jaar vooruit. Eigenlijk ben ik een soort projectontwikkelaar. Ik kijk letterlijk en figuurlijk naar braakliggend terrein om te zien wat we zouden kunnen doen en met wie we dat zouden kunnen doen. Daarmee stuur ik het gezelschap feitelijk op hoofdlijnen. Ik moet ook goed weten waarom we als groep met iemand artistiek willen samenwerken. Er moet een artistieke nieuwsgierigheid zijn en je moet het alleen doen als het de enige mogelijkheid is om elkaars werk te leren kennen. Als je net zo geïnspireerd raakt door elkaars voorstellingen te bekijken en daarover te praten, dan moet je het niet doen. Coproduceren kost namelijk heel veel tijd en energie. Je moet ook iets opgeven om de ander ruimte te geven. Dat doe je alleen maar als je een soort artistieke verliefdheid hebt.'

'Ik heb ook wel verzoeken gekregen om met drie partijen uit drie verschillende Europese landen om de tafel te gaan zitten. Zo kan je namelijk proberen Europees geld te krijgen. Ik heb

daar nooit aan meegedaan omdat het motief om samen te werken dan verkeerd is. Het kan altijd nog goed gaan, maar als je een slechte start maakt dan begin je met niets.'

Voor Bakker begint een goed project bij een goede inhoud. Tegelijkertijd is hij natuurlijk ook verantwoordelijk voor de financiering. 'Dat is een soort tweede natuur geworden. Ik weet inmiddels dat als een idee fantasieën losmaakt bij mensen, het ook fantasieën losmaakt bij geldverstrekkers. Je moet het wel goed kunnen vertellen, want het plan moet echt verkocht worden aan financiers en organisatoren. Iedereen moet meegaan in dat bijzondere idee. Bij een goed plan lukt dat meestal wel. Zo'n plan kan van alle kanten komen, door een ontmoeting met een inspirerende kunstenaar of zelfs met een vertegenwoordiger van een gemeente. Die ontmoetingen bestaan meestal uit het feit dat je met elkaar gaat eten. Dat is een ontspannende bezigheid. Bij een te formele situatie ontstaat er geen idee. Ik ben overigens wel opgehouden met het zoeken naar traditionele partners uit de theaterwereld, zoals festivals en schouwburgen. Daar was ik vroeger vooral mee bezig. Toen ik bij Dogtroep kwam werken, kwamen de meeste opdrachten van theaterfestivals of steden die een cultureel festival wilden organiseren. De ontwikkeling van festivals vind ik over het algemeen saai. De meeste festivals bestaan uit animatie-activiteiten om het winkelend publiek te vermaken of de stad aantrekkelijk te maken voor toeristen. Vervolgens moeten ze wel één of twee bekende groepen hebben waarmee ze de krant kunnen halen, of liefst de nationale televisie. Iedereen wil zijn stad toch op de "culturele kaart" plaatsen, over de hele wereld wordt diezelfde formulering gebruikt. Je kunt het circus dat zich daarna gaat afspelen al bijna voorspellen. Dat is voor ons minder interessant.'

Ervaring met een ongewone partner hebben ze in het voorjaar van '97 opgedaan. 'Jaren geleden werden we benaderd door het Academisch Ziekenhuis Groningen. Zij wilden "iets" met ons, maar ik zag het toen niet zo zitten om met een ziekenhuis samen te werken.' Met die boodschap in zijn achterhoofd toog Bakker samen met mede-directeur Threes Schreurs naar het Groninger ziekenhuis. Al pratende werden ze daar echter van het tegendeel overtuigd; ze namen de opdracht aan om voor de officiële opening van het nieuwe ziekenhuis een voorstelling te maken. Ter voorbereiding nam de Dogtroep zijn intrek in één van de vleugels van het ziekenhuis. 'Ik had niet gedacht dat zo'n grote organisatie zo flexibel zou kunnen reageren. We kregen toegang tot alle afdelingen om ideeën op te doen, we hebben zelfs operaties meegemaakt. Dat is allemaal onwaarschijnlijk goed gelopen. We kregen dat alleen maar voor elkaar, omdat zij het ook een spannend avontuur vonden. Anders was het nooit gelukt. Van hun zijde was namelijk heel wat *commitment* nodig. Mijn aanvankelijk wantrouwen daarover bleek absoluut onjuist te zijn geweest.'

In feite ontstond in het Academisch Ziekenhuis Groningen veel meer dan een voorstelling. Die

was na een uur weer voorbij. 'In dat ziekenhuis - waar duizenden mensen werken - ontwikkelde zich opeens een gemeenschappelijk verhaal. Het hele project begon te leven; in het restaurant was het het gesprek van de lunch. Iedereen kende wel iemand die er ook inzat; iemand die in het orkest speelde of in een koor zong of hielp met het bouwen van props. Het verhaal is een geheel eigen leven gaan leiden. Die werking was minstens zo belangrijk als de uiteindelijke voorstelling. Als je een eenheid wil vormen in zo'n complexe organisatie als een ziekenhuis, dan heb je mythen nodig en dit project nam mythische proporties aan. In hun herinnering is het waarschijnlijk alleen maar groter en bijzonderder geworden. Zo heb je niet alleen een functie op het moment dat de mensen op de tribune zitten, maar blijf je ook jarenlang in de fantasie van mensen een stimulerende, positieve rol spelen. Het draait voor de groep natuurlijk om het artistieke verhaal, maar als algemeen directeur kijk ik ook breder naar wat een project voor die samenleving betekent.'

'Mijn grote inspirator hierin is Cristo. Het bijzondere van zijn project 'Running Fench' in Florida was niet zozeer dat daar over 35 kilometer een muur van doek hing, maar dat hij al die boeren zover had gekregen om over hun terrein iets te doen wat zuiver ideëel was en geen enkel nut diende. Hij kreeg dat voor elkaar, of eigenlijk kreeg zijn vrouw dat voor elkaar. Dat vind ik een inspirerend verhaal, dat je de organisatie met dezelfde creativiteit benadert als het inhoudelijke project. Bij het werk van Cristo is dat een beetje onderbelicht. Het gaat bij hem misschien wel meer om het avontuur van het organiseren. Een ingepakte brug is uiteindelijk het eindpunt van een heel lang verhaal.

Het publiek kent alleen die foto's, maar al die mensen die bij zo'n project betrokken zijn geweest dragen dat verhaal ook weer uit. Het ziekenhuisproject in Groningen is op kleine schaal ook zoiets geworden. Je bouwt aan de mythologie van een plek.'

Bakker benadrukt tot slot dat er op het gebied van coproduceren veel meer mogelijk is dan de meesten denken. Met name op financieel gebied. 'Je kunt ook denken aan materiële ondersteuning in vorm van het gratis gebruik van ruimtes en materiaal. Er zijn heel wat organisaties die geen geld, maar wel faciliteiten te bieden hebben. Een andere omgeving kan bovendien ook tot artistieke inspiratie en uitwisseling leiden. Als je altijd tussen de Etos en de HEMA-worsten inzit dan maak je op een gegeven moment alleen nog maar HEMA-worsten.' Voor alles geldt dat je wel zelf het voortouw moet nemen. Een bijzonder project met een bijzondere partner komt immers niet op je af. 'Ik reis veel, ben veel van huis. Dat moet je wel leuk vinden. Als je dat niet leuk vindt, kun je beter repertoire draaien in Nederland met eenvoudige financiering.'

---

## Jan Lauwers: Het denken van de figuur

door Jürgen Pieters

Dat Jan Lauwers een van de theatermakers is geworden die de Vlaamse dramaturgie begin jaren tachtig de internationale uitstraling hebben bezorgd die ze dringend nodig had, hoeft achteraf gezien niet te verwonderen. Reeds van bij zijn intrede in de lokale theaterscene immers zoekt Lauwers zijn inspiratie in het buitenland (de naam van Bob Wilson valt vaak, die van Pina Bausch ook). Samen met generatiegenoten als Jan Fabre en Anne Teresa de Keersmaeker zet hij zich af tegen de praktijk die op dat moment in de Vlaamse schouwburgen hoogtij viert. Theater dat een verhaaltje vertelt. Theater dat psychologisch onderbouwd is en ook als dusdanig geacteerd wordt. Theater dat zichzelf de taak stelt de wereld te tonen zoals hij is, herkenbaar en verteerbaar. Theater, tenslotte, dat voorstelling na voorstelling aflevert omdat dat zo hoort, niet uit artistieke noodzaak.

Jan Lauwers is de man van een oeuvre en Needcompany de naam van een project. Dat is het uiteindelijk wat het werk van Lauwers over de hele lijn zo interessant maakt, de mislukkingen zowel als de successen. Nochtans is het project van Lauwers niet uniek. Hij deelt het immers met die honderden, misschien zelfs duizenden die hem vooraf zijn gegaan in wat we met Paul de Man de traditie van de "esthetische ideologie" kunnen noemen. De Mans op het eerste gezicht schijnbaar tegenstrijdige begrip draagt de paradox in zich waardoor het werk van Lauwers de voorbije jaren op een steeds pregnantere manier wordt gekenmerkt. Die paradox impliceert een gelijktijdig opgaan in schoonheid en esthetiek én een kritisch bevragen van de (kunst)ideologie die erachter schuilgaat, een rigoureuze zoektocht naar de meest verheven idealen en de confrontatie met de illusies die ze zonder uitzondering in zich dragen, een doordringen tot het tijdloze moment van het sublieme en een besef van de ultieme onbereikbaarheid van dat moment in het leven van wie sterfelijk is, enzovoort. In zijn ambivalente fascinatie voor dit alles toont Lauwers zich verwant met de romantische en post-romantische auteurs over wie De Man ook schreef, schrijvers die hun leven lang op zoek gingen naar het moment waarop, zoals een van hen ooit zei, het beeld werkelijkheid wordt en de werkelijkheid beeld.

Reeds vanaf het begin wordt Lauwers' werk gekenmerkt door de uitgesproken drang - om het met een aankondiging van een van zijn vroegste producties te zeggen - van het "zoeken naar totaaltheater waar vorm en inhoud samenvallen tot een hard geheel waarbij woord en taal

overbodig wordt." Deze zin komt uit de persmap bij *De struiskogel* (1983), een productie die Lauwers nog maakte als lid van Epigonteater zlv, een door hem opgericht acteurscollectief dat naar de mode van die tijd theater maakte 'zonder leiding van' een regisseur. In die productie, evenals in het vergelijkbare *Incident* (1985), zijn de kiemen reeds aanwezig van wat later het handelsmerk van de Needcompany zal worden. Dit is theater dat drijft op sterke beelden, beelden die op het eerste gezicht niks met elkaar te maken hebben, maar die, voor wie zich de moeite getroost de esthetiek van de herkenning achter zich te laten, van een ongemene rijkdom zijn. Lauwers' vroege voorstellingen zijn verder gestructureerd als een montage van repetitieve handelingen die zo vaak worden herhaald dat ze het rituele karakter dat ze in zich lijken te dragen, uiteindelijk verliezen. Ook dat is een gegeven dat in het latere werk terugkeert: door de herhaling ontmaskert de daad zichzelf in zijn artificialiteit. Achteraf gezien beschouwt Lauwers *Incident* als een keerpunt in zijn werk: de verhaallijn, die in vroegere producties nog enigszins aanwezig was, wordt vanaf dat moment resoluut afgebouwd. Scènes, acties en beelden putten niet langer hun betekenis uit het geheel waarin ze functioneren, maar uit zichzelf, uit de sublieme gebeurtenissen (de 'incidenten') die ze zelf zijn. De productie is ook nog op een andere manier een keerpunt, aangezien ze duidelijk maakt dat in het collectief van de Epigonen de figuur van Lauwers steeds sterker op de voorgrond komt. In 1987 volgt dan ook het onvermijdelijke. Het Epigonencollectief is niet meer. De Needcompany wordt geboren en Lauwers is er de onomstreden spil van.

Deze organisatorische ommekeer gaat evenwel niet gepaard met een artistieke revolutie. Lauwers zelf beschrijft zijn ontwikkeling liever in termen van een esthetische 'uitzuivering'. Ook bij de Need-producties blijft hij werken met universele thema's - liefde, haat, macht, ambitie, de dood - die concreet worden ingevuld door de specifieke acteurs die er hun eigen noodzakelijke, biografische uniciteit in investeren. Ook al was het Epigonteater zlv al duidelijk ingebed in een internationale infrastructuur (het collectief maakte deel uit van Hugo de Greefs Schaamte-concern en was als dusdanig ook gelieerd aan het Kaaitheater), toch zal deze internationalisering bij de oprichting van de Needcompany nog toenemen. De meeste voorstellingen van het gezelschap worden immers gecoproduceerd door verschillende Europese theaterhuizen. Uitvalsbasis is het Brusselse Kaaitheater - waar Lauwers kind aan huis blijft - maar andere Europese kunstencentra als het Berlijnse Hebbeltheater en het Frankfurtse Theater am Turm financieren de Need-projecten mee. Dat blijft ook zo wanneer het gezelschap in 1993 eindelijk de subsidies krijgt waar het al zo lang op wacht en een eigen vaste stek aan de Hooikaai.

Eén belangrijk aspect van de theatrale 'uitzuivering' van de Needcompany betreft het feit dat Lauwers steeds vaker met bestaande tekst(fragment)en gaat werken. In de eerste grote Need-productie, *Need to Know*, zijn dat flarden uit Shakespeares *Anthony and Cleopatra*,

dialogen tussen twee mensen die zich liever overgeven aan hun ongebreidelde liefde dan zich hun leven lang te bekommeren om hun plaats in de maatschappij. Lauwers blijft in deze productie het montage-principe trouw. Naast de fragmenten uit Shakespeares tekst plaatst hij een televisiefilm van Geraldine Pilgrim, "Kidnap, Terror and the State", die als tegenhanger fungeert voor de thema's van *Anthony and Cleopatra*: machtige mannen discussiëren voor de camera over hoe ze een gegijzelde industrieel kunnen bevrijden. Liefde en ambitie, geld en passie, macht en ethische kwesties komen contrapuntisch aan bod in een productie die onder meer wordt geprezen om haar consistente zoektocht naar een nieuwe theatertaal, een taal die zich uiteindelijk zal moeten differentiëren van het - in deze voorstelling ook letterlijk - concurrerende televisiebeeld.

Voor Lauwers zelf gaat *Need to Know* over "zuiverheid en sociale betrokkenheid" en over hoe moeilijk het is om die twee idealen volwaardig met elkaar te combineren. Hoewel Lauwers in deze omschrijving ook al aangeeft in welke richting zijn volgende producties thematisch zullen evolueren, valt het niettemin op dat de dood vanaf *Need to Know* in zijn voorstellingen steeds sterker op de voorgrond treedt. Dat is al zo in *Ca Va* (1989), dat op een Hamburgs avant-gardefestival wordt bekroond met de belangrijke Pegasusprijs. Deze productie is een collage over dood en schoonheid, die haar inspiratie vindt in een krantenbericht over een jong meisje dat zelfmoord pleegt omdat het zich niet kan vinden in de gang van zaken in de wereld. (Opnieuw maakt Lauwers gebruik van tekstfragmenten uit de wereldliteratuur: Cannetti, Tsjechov en de sterfscène uit *Aïda*)

Ondanks - of juist dankzij? - de internationale bekroning van deze productie, begint duidelijk te worden dat de nationale theaterkritiek het steeds moeilijker krijgt met een aantal poëtische premissen van Lauwers' theater. Het verwijt dat de man meer en meer "designertheater" begint te maken, is niet van de lucht. De kritiek is ondubbelzinnig: de producties worden in de plaatselijke pers gereduceerd tot een aantal al dan niet mooie, maar in elk geval weinigzeggende beelden, steriele plaatjes die enkel dienen om een gebrek aan inhoud te maskeren. *Julius Caesar* (1990), opnieuw een Shakespeare, en *Invictos* (1991), naar Hemingway, worden nog gematigd positief ontvangen. Maar met de eerste twee delen van Lauwers' prestigieuze *Snakesong*-trilogie bereikt de kritische receptie van de *Needcompany* in Vlaanderen een dieptepunt. Avant-garde in de jaren tachtig, is Lauwers tien jaar later passé, zo lijken een aantal critici te willen suggereren. Het buitenland blijft nochtans lovend, en wie de moeite neemt om de verschillende delen van de trilogie niet alleen afzonderlijk te doorgronden, maar ook als een geheel, gaat zich al gauw afvragen of de Vlaamse kritiek - enkele uitzonderingen niet te na gesproken - niet wat te snel heeft geoordeeld. In het geheel van zijn (voorlopige) oeuvre bekeken, durven we zelfs zeggen dat de *Snakesong*-trilogie, samen met de tussen delen twee en drie ingeschoven, eigennijverige bewerking van *Macbeth*,

een ontegensprekelijk hoogtepunt vormt. Als deze producties een ding duidelijk maken, dan is het wel dat Lauwers' poëtica zich juist verzet tegen de verwachtingen die in de pers worden verkondigd: vele recensenten gaan ervanuit dat die voorstelling geslaagd is die woord en beeld op een harmonieuze manier met elkaar verbindt. Niet zo Lauwers echter, die beide componenten steeds duidelijker met elkaar laat botsen, in een zoektocht naar wat Jean-François Lyotard in *Discours, Figure* typeerde als het 'figurale' van de kunst. Voor Lyotard is 'de figuur' de manifestatie van datgene wat zich voorij het talige denken situeert, datgene wat erdoor verdrongen wordt, maar er tegelijk ook door wordt opgeroepen. De figuur verstoort de zingevingsstructuren van de taal, doorbreekt ze, maar heeft ze tegelijk ook nodig, als haar tegendeel én als haar constitutieve basis. Ze bevindt zich op een ander plan dan het denkplan, maar heeft dat denken (en de taal waarin dat doorgaans gebeurt) ook nodig, wil ze onder woorden worden gebracht. Die dubbel(zinnig)heid karakteriseert ook de beelden in Lauwers' werk: op het eerste gezicht lijken ze illustratief voor in een voorstelling ontwikkelde ideeën, maar wie ze in hun volle theatraliteit tot zich laat doordringen, voelt dat ze iets toevoegen en meer aan de orde brengen dan woorden vermogen. Veel meer dan een decoratieve hebben ze dan ook een communicatieve functie, tenminste als we 'communicatie' begrijpen op de manier zoals de Amerikaanse dichter John Ashbery dat doet. Met het beeld stelt Lauwers zich namelijk tot doel het denken voorij de horizon te jagen die er de grens van vormt, "so that understanding/May begin, and in doing so be undone".

De idee van de grens is wellicht het centrale motief van de hele *Snakesong*-trilogie. Dat wordt het duidelijkst in het tweede deel, *Le Pouvoir (Leda)*, dat gebaseerd is op een door Lauwers zelf geschreven tekst. De inspiratie ervoor haalde Lauwers uit het werk van de denker die als geen ander het predicaat van 'filosoof van de grens' verdient: Georges Bataille. In zijn tekst vertekt Lauwers van *De Tranen van Eros*, waarin Bataille het onder meer heeft over de bekende rotstekeningen van Lascaux, een document dat aan het begin staat van een eeuwenlange traditie van reflectie over zowel de menselijke kunst als de menselijke seksualiteit. In het laatste deel van zijn trilogie, *Le Désir*, is Lauwers aanbeland bij de kunst-om-de-kunst-denkers, Wilde, Lautréamont en Huysmans. De cirkel lijkt rond: wat hebben zoveel eeuwen kunst ons bijgebracht, over onszelf, over de maatschappij waarin we functioneren, over de ander die we nog steeds niet kennen? De cirkel *lijkt* rond, maar hij is het allerminst. Najaar 1997 zette Lauwers alweer een nieuwe stap in zijn carrière, toen *No beauty for me there, where human life is rare* in première ging op de Documenta in Kassel. Deze productie - een verregaande bewerking van de *Caligula* van Camus - deed in ieder geval uitkijken naar wat de toekomst brengen zal. Lauwers kennende zal dat meer van hetzelfde zijn, maar dan weer helemaal anders.



**Uit: Carnet, nr.16 (januari 1998)**

## **De drang om uit te breken**

Muziektheater Transparant

door *Bruno Koninckx*

Decennialang stond opera en 'serieus' muziektheater in Vlaanderen gelijk met wat de grote operahuizen - De Munt en de Vlaamse Opera - brachten. De laatste jaren is er echter een duidelijke kentering merkbaar. Opvallend is daarbij de rol van Muziektheater Transparant.

Dat de erbarmelijke situatie van het muziektheater buiten de grote huizen - eindelijk - iets aan het verbeteren is, valt af te leiden uit verschillende signalen. Waar de bloei, of heropbloei, precies aan te danken is, is moeilijk te bepalen. Misschien ligt de eerste aanzet wel bij een aantal regisseurs of artistiek leiders die het medium een nieuwe impuls wilden geven. Tegelijkertijd lijkt er vanuit verschillende hoeken toch ook een gunstiger klimaat te worden geschapen. Sinds enkele jaren is er vanuit kunstcentra en culturele centra duidelijk meer interesse voor muziektheater. Dat betekent dat de enkele muziektheatergezelschappen die er in Vlaanderen zijn, meer kunnen spelen, wat een groter potentieel publiek oplevert en waardoor ze vaak ook makkelijker coproductenten kunnen vinden. Bovendien lijkt ook de overheid sinds een tweetal jaar het muziektheater ontdekt te hebben. Hoewel de operahuizen in België op een redelijke subsidiëring kunnen rekenen, was er tot voor kort zo goed als geen geld voor wat er daarbuiten gebeurde. Ter illustratie: tot drie jaar geleden had Transparant een jaarsubsidie van ongeveer één miljoen BF (28.000 US Dollars), een getal dat voor zich spreekt. Ondertussen is dat bedrag voor het huidige seizoen opgetrokken tot vijftien miljoen BF (420.000 US Dollars). In vergelijking met de grotere theatergezelschappen is dat nog niet veel, en voor een dure discipline als muziektheater is het zeker niet voldoende, maar het is toch al een stap in de goede richting.

Transparant is een tiental jaar geleden opgericht, en heeft ondertussen een bewogen geschiedenis achter de rug. Een jaar of vier geleden was het gezelschap op sterven na dood. De toenmalige artistieke ploeg functioneerde niet meer naar behoren, en de subsidiërende overheid verloor het geloof in de groep bijna helemaal zodat de subsidies dreigden weg te vallen. Drie jaar geleden werd Guy Coolen echter benoemd tot artistiek leider, en hij heeft het

gezelschap op korte termijn uit het slop gehaald. In zijn programmatie zit uiteraard een lijn, maar ze kent toch verschillende vertakkingen. Hij speelt stukken van oude meesters als Händel en van hedendaagse componisten als Maxwell Davies, maar hij brengt ook creaties van jonge componisten. Grotere producties met internationale uitstraling staan naast kleinere projecten die bijna een laboratoriumfunctie vervullen. Die verscheidenheid op diverse vlakken maakt dat Transparant enerzijds voor uiteenlopende mensen interessante dingen doet, maar anderzijds levert ze ook wel een imagoprobleem op en zorgt ze soms voor verkeerde verwachtingen doordat de kleinere projecten soms met dezelfde maatstaven beoordeeld worden als de grote producties, wat uiteraard tot teleurstelling leidt. Het nieuwe Transparant kenmerkt zich verder doordat het zoveel mogelijk probeert te werken met jonge mensen uit eigen land en door de internationale werking. Artistiek leider Guy Coolen legt een en ander uit.

*Waarom ga je internationaal? Is dat uit louter financiële noodzaak of ook om artistieke redenen?*

'Het zou unfair zijn om te zeggen dat er geen financiële reden is, maar een noodzaak zou ik het niet noemen. In vele gevallen is het bij grote operahuizen wel een drijfveer, maar ik heb bij onze vorige coproducties gemerkt dat het niet echt kostenbesparend werkt. Omdat je samenwerkt ga je budgetten bijeen gooien en hoop je beiden iets groters te kunnen realiseren, iets wat je alleen niet kan doen, maar, wat toch interessant is voor het gezelschap. Dus eigenlijk is de voornaamste reden de artistieke keuze en vooral ook de drang om uit te breken, om je product aan de wereld te laten zien en niet alleen aan die paar honderd mensen hier. Het grote voordeel van muziektheater is dat er geen taalbarrière is. Als een gezelschap in Wenen, een in Londen, een ander in Lissabon en wij met dezelfde stukken in ons hoofd rondlopen, waarom dan niet proberen met twee of drie partners iets samen op te zetten. Het grootste gevaar is dan uiteraard het behoud van de eigenheid. Het stuk kan wel artistiek in de lijn van programmeren liggen, maar de invulling van het artistieke team is niet altijd even makkelijk. Een gelijke verdeling vinden is meestal onmogelijk, maar om die reden plan je zo'n coproductie ook niet zomaar enkele maanden van tevoren. Mij heeft het van het begin geïnteresseerd om te zien hoe andere landen muziektheater ervaren en wat hun standaard is voor een goede productie. Muzikaal loopt dat meestal nogal gelijk en is de standaard vrij hoog, wat de regie betreft ligt het veel moeilijker.

Een andere belangrijke reden voor mij om te coproduceren is het stimuleren van ons eigen talent. Onze jonge mensen worden op het vlak van muziektheater weinig geholpen en als ik iemand als sopraan Anne Cambier een hoofdrol kan laten zingen op een Europese tournee naast goede Britse en Ierse zangers denk ik dat ik iets nuttig gedaan heb. Daaruit komt dan werk voor haar en zo krijgt iemand met veel kwaliteiten een kans. Dit is een zeer sociaal bewogen reden om internationaal te gaan, maar als zij succes heeft is dat ook goed voor ons.

Het internationale aspect dwingt je om het kwaliteitslabel beter in het oog te houden, want de buitenlandse pers en festivals geven je minder krediet.'

*Is er een verschil tussen nationaal of internationaal coproduceren?*

'Uiteraard. De noodzaak om nationaal te coproduceren is anders. De keren dat we dat doen, zoals nu bijvoorbeeld met Laagland aan *Walcott Songs* met Dirk Roofthoof en Henry Threadgill, is dat omdat dit in onze lijn past van literaire projecten. Ik geloofde reeds lang in het project en het kwam niet echt van de grond. Ik heb toen met Laagland gepraat, en samen hebben we onze internationale contacten gebruikt om een hele mooie Europese tournee bijeen te krijgen. Een andere vorm van nationale coproductie is bijvoorbeeld onze samenwerking met theaters als De Munt of deSingel - zij treden bijna op als mecenas. Hoewel ik elk detail van de productie met hen overleg en hen wil betrekken in de artistieke keuzes, ligt de artistieke verantwoordelijkheid toch compleet bij ons. Dat is prachtig, het geloof in de artistieke werking van een klein gezelschap en die steun is ook nodig. Onze nieuwe opera van Wim Henderickx die in 1999 zal worden gecreëerd krijgt door de samenwerking met de Munt en deSingel plots veel meer cachet en aandacht en ik denk dat dit de juiste instelling is voor deze grotere instituten.

Internationaal coproduceren is zoals gezegd eerder een organisch groeien en dit lukt makkelijker met een repertoirestuk dan met een nieuwe opera. Wim Henderickx verkopen aan een buitenlandse groep is moeilijk, maar iemand als Peter Maxwell Davies is al internationaal bekend genoeg. Het heeft veel te maken met de bekendheid, want uiteraard wil het gezelschap in Wenen of Madrid ook volk in de zaal en met een voor hen onbekende Vlaamse componist is dat niet evident.'

*Kan je schetsen hoe de internationale werking gegroeid is? Is dat organisch gegroeid, of ga je echt actief op zoek naar partners?*

'Soms groeit zo iets organisch en begin je op een congres of tijdens een voorstelling te praten. Op de (muziek)theatercongressen heb ik ondertussen de naam van 'mister international coproduction' gekregen en onlangs op een internationale bijeenkomst in Cambridge werd ik gevraagd een sessie te leiden over coproductie, omdat dit blijkbaar nog steeds ongekend terrein is. Ik heb een hekel aan de pieteputerigheid van de meeste gezelschappen en de navelstaarderij alsof hun ding het enige interessante is. Ik wil muziektheater maken naar mijn eigen instincten, maar een van mijn voornaamste drijfveren is dat ik het publiek een goede voorstelling wil geven. Er wordt in de grote operahuizen veel te voorzichtig geprogrammeerd, dus moeten wij dat gat vullen.

In het begin ben ik echt op zoek gegaan naar partners. Drie jaar geleden stelden we zowel op

nationaal als internationaal vlak niet veel voor. Ik zag dat erkenning alleen kon komen als we elders gingen scoren. Dit is de beste manier - eerst succes in het buitenland en dan respect afdwingen in Vlaanderen. Nu komt dat spontaner, ons werk wordt ook echt gevolgd door de internationale pers en collega's. Er stromen nu dagelijks voorstellen binnen, omdat men blijkbaar denkt dat wij de succesformule gevonden hebben, maar zo werkt het niet. Ik weet heel duidelijk waar ik naar toe wil met het gezelschap en kies zelf wat we doen.'

*Wat zijn de criteria om met andere groepen samen te werken ?*

'Het is eigenlijk simpel. Je moet een zekere affiniteit voelen voor elkaar. In tegenstelling tot internationale samenwerkingen in de bedrijfswereld gaat het hier in de eerste plaats om menselijke contacten. De allervoornaamste eis om met iemand te gaan samenwerken is hun drive om iets te maken en hun kwaliteit. Vaak leggen we de beider sterke punten samen om zo tot een beter product te komen.

In tegenstelling tot vele anderen heb ik bewust een goede ondergrond proberen uit te bouwen voor Transparant. Ik ben rustig begonnen en heb de fundamenten gelegd door met minder grote organisaties samen te werken - ik wilde niet meteen naar het Holland Festival en het Hebbeltheater. Door onze omzwervingen zijn we nu toch al ongeveer waar ik het gezelschap wil krijgen. Het ligt waarschijnlijk in mijn aard om niet direct op het dak te staan roepen en er dan gelijk bij de eerste windstoot weer af te vliegen. Ik zal voorzichtig mijn wimpeltje uit het raam van de eerste verdieping uithangen en dan een verdiepinkje klimmen.'

*Kan je enkele belangrijke projecten van de komende jaren toelichten?*

'Op nationaal vlak ben ik heel blij dat er vaste partners komen zoals deSingel en een aantal projecten met de Munt. Een eerste samenwerking is de opera van Wim Henderickx. Op internationaal vlak zijn er twee projecten met de Nationale Reisopera (NL), voor hen zijn dat kleinere projecten, voor ons grote. Wat betreft festivals zijn er gesprekken en afspraken met het Holland Festival en de Salzburger Festspiele. Dat klinkt allemaal ongelofelijk voor mij, wetende van waar we komen, maar het is plots allemaal mogelijk. Als ik een project wil aanhalen wat mij nu nauw aan het hart ligt en een belangrijke stap is voor ons, dan heb ik het over de nieuwe opera van Spaans componist Mauricio Sotelo. Dit wordt een coproductie met de Münchener Biennale en Teatro de la Zarzuela in Madrid. Ook het nieuwe muziektheaterwerk dat Peter Maxwell Davies in 2000 voor ons en het muziekensemble PSAPPHA uit Manchester zal schrijven is een oude droom. Ik vroeg hem er 3 jaar geleden naar en nu heeft hij zich geëngageerd.'

*Je bent in enkele jaren hard gegroeid. Daar zijn ongetwijfeld leuke, maar ook minder leuke kanten aan. Wat zijn die?*

'De prettige kant is dat mensen meer en meer interesse tonen en dat we blijven groeien. De minder leuke kanten zijn steeds van financiële aard geweest, beloftes die werden gedaan en niet werden nagekomen, zodat wij toch wel een tijdlang een moeilijke financiële situatie hebben gekend en nog kennen. Sinds dit jaar hebben we wat subsidie en kunnen we het verleden min of meer rechtekken.

De dubbele houding van de overheid blijft echter. In de staving van de recentste erkenning staat dat we worden geprezen om onze hoogstaande kwaliteit en internationale uitstraling. Dat is een advies van de raad voor muziektheater bekrachtigd door de Minister. Op een aanvraag om Cultureel Ambassadeur te worden krijgen we van een andere commissie te horen dat er geen zekerheid is of we wel genoeg uitstraling hebben. Daar zijn we het blijkbaar niet waard om het label Vlaamse Cultuur te dragen. Ik lig daar niet van wakker, maar ik stel me wel vragen. Als De Munt, het Holland Festival en Salzburg vinden dat we goed genoeg zijn, wat moeten we dan nog meer doen?'

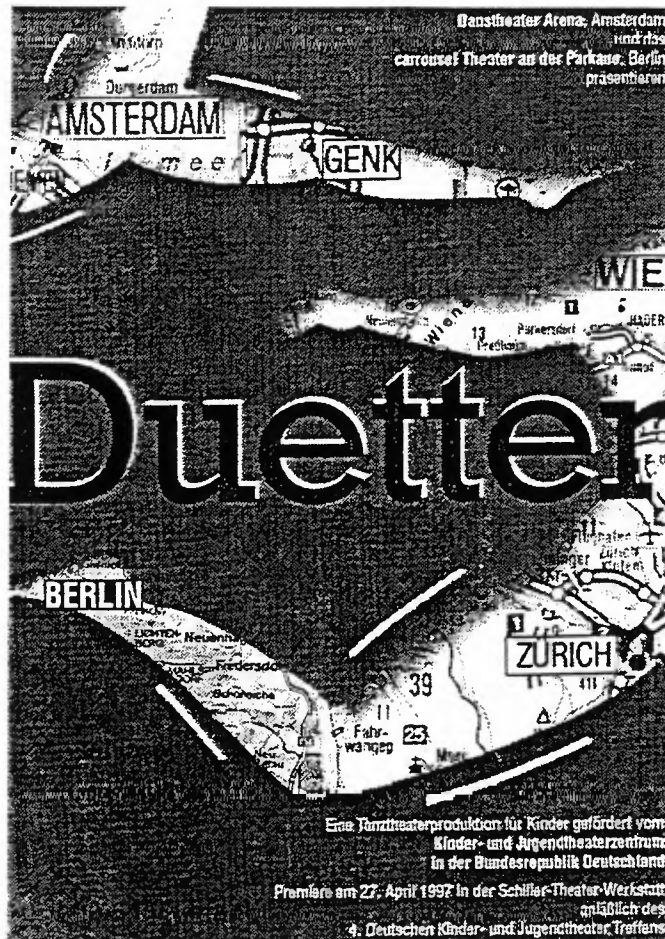


# Duet Berlijn maakt ketting compleet

Waar het in dit nummer enerzijds over festivals en anderzijds over internationale ondernemingen gaat, combineerde Danstheater Arena beide in Berlijn. Eind april vond daar het vierde jeugdtheaterfestival Augenblickmal plaats, en kreeg *Duetten*, een internationaal project van de Amsterdamse jeugddansgroep, een aangenaam vervolg. Redelijk ver buiten eigen land oogste de groep de waardering die het in Nederland niet altijd krijgt. Op invitatie maakte artistiek leider Kim van der Boon met twee Berlijnse dansers een op de stad genspireerd duet. De vijfde in de serie.

Danstheater Arena  
Door Bart Deuss

In Nederland is de jeugddans, in het kielzog van het jeugdtheater, langzaam terrein aan het winnen. Toch blijft het lastig: de moderne danswereld neigt jeugddans te beschouwen als een met anekdotiek besmette tak, terwijl de dans ten opzichte van het theater juist mogelijkheden lijkt te bieden om op een minder concreet en verhalend niveau jonge mensen aan te spreken.



Het affiche van *Duetten*.

Buiten de landgrenzen is dit debat een luxe probleem, want daar is überhaupt nog nauwelijks sprake van speciale op jeugd gemaakte dans. En derhalve veel ruimte en ook belangstelling voor een groep als Arena. Wolfgang Schneider, artistiek leider van het Berlijnse festival, zag in Wenen de première van *Tweesprong* waarmee Arena haar *Duetten*-serie afsloot en greep de gelegenheid aan om de Nederlanders bij wijze van impuls voor jeugddans naar het laatste door hem te leiden festival te halen. Schneider wilde niet alleen enkele producten uit de *Duetten*-serie, maar vroeg Kim van der Boon meteen of ze, net als dat in Wenen was gebeurd, een *Duet Berlijn* wilde maken. Ter plekke, met Duitse dansers. Een beetje overdonderd ('ik dacht eerst dat het een grap was') nam Van der Boon de

vraag in overweging om tien dagen later toe te stemmen. Dat was eind december en er restten nog krap drie maanden voor het festival. Begin mei is ze terug van weggeweest, schor en moe, maar uitermate voldaan. Berlijn is een waardevolle toevoeging aan de *Duetten*-reeks geworden, waarvan het einde nog niet helemaal in zicht lijkt.

*Duetten* is de resultante van een aantal plannen. In eerste instantie wilde de groep afzonderlijke duetten maken, die op het lijf van de dansers waren geschreven. Het betrekken van verschillende choreografen zou moeten zorgen voor een rijke schakering aan materiaal. Bovendien wilde Kim van der Boon ook makers buiten de jeugddans hiervoor zien te interesseren. De subsidie-aanvraag werd afgewezen maar

tegelijktijd kreeg Arena herhaaldelijk verzoeken uit het buitenland om er voorstellingen te komen maken. Waarom niet het *Duetten*-idee met buitenlandse partners uit gaan voeren? Zo gezegd en dus ook maar gedaan.

Het uitgangspunt klonk simpel: een serie coproducties, deels met eigen, deels met buitenlandse dansers, choreografen en theatermakers. Korte, technisch eenvoudig te realiseren voorstellingen rond één thema (reizen, op de vlucht zijn) en in de compacte duetten-bezetting. Het vrij kleinschalig opgezette plan groeide al snel tot een tijdroevende en intensieve onderneming uit, temeer daar veel van de gevonden coproductanten weinig ervaring hadden. De middelen werden op "veelzijdige" manier bij elkaar gezocht.

*Duetten* vond coproductanten in België, Oostenrijk en Zwitserland. Daarnaast produceerde het zelf *Duet Amsterdam*, waarvoor jeugdtheatermaker Liesbeth Coltof (van jeugdtheater Huis aan de Amstel) werd aangezocht. Alleen in het geval van *Duet Wenen* lukte het om de voorstelling van het choreografen-duo Blok & Steel zowel door een Oostenrijkse cast als door twee dansers van Arena in te laten studeren, zodat het in beide landen gespeeld kon worden.

In december sloot de productie *Tweesprong* (in het buitenland *Crossroads* geheten) het *Duetten*-project af. Kim van der Boon maakte de voorstelling met alle zes dansers van Arena. Als eindstation van de reis die thematisch én fysiek als leidraad door het geheel had gelopen. Niet alleen op de vloer, maar ook er omheen speelde het gesleep met koffers en immateriële bagage een belangrijke rol. Want op reis zijn is verbonden aan kennismaking met onbekende dingen, en daardoor ook weer met je eigen bagage.

De uitnodiging om een duet in Berlijn te maken, betekende voor Van der Boon dat de koffers weer gepakt moesten worden. Het leverde opnieuw een aardige combinatie van krachten op. De vele gezichten van de stad vonden hun weerslag in het duet dat geheel en al paste in de reeks van voorgangers: gedanstes episodes over ontmoetingen, afscheid en cultuurverschillen.

Aangezien het festival zelf geen productie-faciliteiten had, mobiliseerde men de assistentie van het vermaarde Carrousel Theater in (voormalig Oost-)Berlijn. Eén van de drie huis-regisseurs, Klaus-Peter Fischer, zou de rol van dramaturg op zich nemen. Fischer bleek even daarvoor een Duitse versie van *Kinderjaren* te hebben geënceneerd, een stuk van Nederlandse bodem waaraan Kim van der

Boon destijds meewerkte als choreografe. Dansers werden middels een auditie gevonden en in twee sessies van zo'n tien dagen ieder, werkte Van der Boon en Fischer, in een studio van de Tanzfabrik, aan het duet dat net als de andere duetten, zo'n twintig minuten zou gaan duren. Na duchtig zoeken - Van der

Boon wilde graag met een Berlijnse componist werken - werd te elfder ure een componist gevonden uit het voormalige Westen, de huiscomponist van het nog immer kordaat vormingstoneel makende Grips Theater. Matthias Witting maakte muziek die Van der Boon zeer beviel, maar ook hemzelf verraste vanwege de nieuwe rol die het kreeg als impuls voor dansers.

Uiteraard was het zeer aantrekkelijk om zelf weer een duet te kunnen maken na alle beslommingen van het afgelopen jaar. Ook

was Van der Boon blij met de ruime aandacht die het jeugdtheaterfestival schonk aan dit project. Daarnaast was de fascinatie voor deze stad in beweging een zwaar wegend argu-

ment om de uitnodiging aan te nemen. Berlijn bleek voldoende stof op te leveren om er tenminste één duet op te baseren.

*Dans lijkt ten opzichte van theater mogelijkheden te bieden om op een minder concreet en verhalend niveau jonge mensen oon te spreken.*

Regisseur Klaus-Peter Fischer leidde als voormalige Ossi Van der Boon langs de markante plekken van de stad. Berlijn lijkt verweekt in een zware worsteling met de tijd en met twee zeer verschillende culturen. De gigantische bouwterreinen zijn er de getuigen van, zoals bijvoorbeeld op het Potsdamerplatz, dé plek bij uitstek waar de eenwording gestalte zou moeten krijgen. Maar de vereniging wordt in Berlijn op het scherpst van de snede vormgegeven in een architectonische vlijt die weinig goeds doet vermoeden. Modern en futuris-



tisch moet het daar worden, maar in de volksmond noemt men deze uitbundigheid vooral een aanslag, een gemiste kans om iets van het plein te maken. Fischer vertelde over een oud, waardig hotel, dat gezien de bouwontwikkelingen net in de weg stond. Het werd in zijn geheel enige meters verplaatst, om de nieuwbouw doorgang te bieden. Het geschuif en gepuzzel om tot een nieuwe orde te komen, liet Van der Boon terugkomen in haar duet. Daarin belagen twee vrouwen elkaar, een stadsbewoner en een nieuwkomer, die gewapend met enige losse stoelen en een karretje zoals men die op vliegvelden aantreft, probeert haar stek te vinden. Inspiratie school er eveneens in de wijze waarop de twee helften van de stad naast elkaar voortbestaan. De Berlijners weten nog altijd feilloos te zien wie er uit Oost of West komt. En het optimisme dat pal na de

*Dans maken voor kinderen betekent een bepaald bewustzijn ontwikkelen voor dit publiek, dat eigen kijkregels en reactiepatronen kent.*

val van de Muur heerste, heeft plaats gemaakt voor teleurstelling. Bij Oost en West. Want de gouden bergen die men aan de Oostzijde verwachtte, blijken minder hoog en ook de extra (economische) aandacht die West-Berlijn voorheen genoot vanwege haar eiland-status in Oost Duitsland, is niet meer. Van der Boon ondervond het verschil in cultuur. Bij het Carrousel Theater is men naar goed Oost-Duits gebruik gewend elkaar iedere ochtend een hand te geven (dat gekus van de Wessi's vinden ze een tot oppervlakkigheid gedegradeerde omgangsvorm). De vertrouwde strenge hiërarchie is er nog steeds voelbaar. Ook ervoor Kim van der Boon de nodige onwennigheid ten opzichte van haar rol: een vrouw in een leidinggevende positie, tussen allemaal heren. In Berlijn stond naast het speciale duet ook de voorstelling *Tweesprong* van Arena

op de planken en werd *Duet Wenen* gespeeld. Daarnaast weidde de organisatie een apart forum aan het project en de betekenis van dans voor een jong publiek. Naast een recensent en een dame uit de Duitse moderne danswereld zat ook Marc Jonkers aan, voorheen ondermeer dansprogrammeur bij het Holland Festival. Uiteindelijk ging dat gesprek, tot genoegen van Van der Boon, over de inhoudelijke kant van dans voor jeugd. Naar dat gecompliceerde midden tussen de bekende extremen van de pure dans en het verhalende werk. Van der Boon vond gehoor voor haar opvatting dat er bij meerdere personenages/dansers op toneel altijd sprake is van relaties. En dus van theatrale aspecten en betekenis. Juist kinderen zijn daar gevoelig voor. Niet dat er dus voor kinderen altijd toegankelijke, theatrale producties moeten worden gemaakt. Het gaat Van der Boon vooral om de aandacht voor het theatrale, en voor het inhoudelijke aspect. Dans maken voor kinderen betekent een bepaald bewustzijn ontwikkelen voor dit publiek, dat eigen kijkregels en reactiepatronen kent. Dat zoekt naar herkenbare verhoudingen maar weldegelijk in staat is om intuïtief en "tussen de regels door" te interpreteren. Het zijn dit soort gesprekken die Van der Boon het gevoel geven dat de inspanningen rond *Duetten* effect hebben. Het nadenken over de theatrale aspecten van jeugddans levert nieuwe inzichten op en dat is van groot belang voor de toekomst van dit genre, meent Van der Boon. *Duetten* overtrof uiteindelijk de verwachtingen en zorgde voor de noodzakelijke dialoog over jeugddans. *Duet Berlijn* leverde alweer verzoeken op om bijvoorbeeld ook in Zagreb iets dergelijks te realiseren, en in Wenen hebben vier makers aangeklopt bij de plaatselijke co-producent (Szene Bunte Wähne Trafo) met plannen voor jeugddans. Volgend jaar gaat Suzy Blok een productie doen bij Arena, een gevolg van haar deelname aan dit programma. Allemaal voorbeelden van reiservaringen en grensverleggende activiteiten, in meest ruime zin, die de Amsterdamse groep verrijken en sterken in hun pleidooi voor speciaal voor jonge mensen gemaakte moderne dans. ■



*Christin Choo en Katrin Pohlmann in Duet Berlijn door Donstheater Arena. Foto: Jörg Metzner.*



Uit: Carnet, nr.16 (januari 1998)

## Op het Kruispunt van Europa

Het Kruis van Bourgondië

door Petra de Kock

Het Kruis van Bourgondië in Maastricht is een productiehuis waar vooral jonge theatermakers de ruimte krijgen. Maar het huis moet meer zijn dan een bonte verzameling van producties meent de artistiek leider. Guido Wevers over de artistieke noodzaak van regionaal theater en zijn ervaring met de 'Euregionale theaterproductie'.

Met een zwaai opent Guido Wevers de hoge ramen van het repetitielokaal: 'Kijk, wij werken in het zuiden. De taal klinkt anders, de cultuur is anders. Zie je die kerktorens? Zeventien zijn het er. En dan die prachtige oude bomen en de kloostertuin. We zitten hier in het hartje van Maastricht en tegelijkertijd is het heerlijk rustig, landelijk bijna.'

Wevers' woorden doen me denken aan acteur Bert Luppens die in *De Hartstreek*, een productie die hij met regisseur Floor Huygen bij Het Kruis van Bourgondië maakte, ook de ramen openzet, in mijn geval waren dat de ramen van Theater Bellevue in Amsterdam. Deze monoloog over een man die het landschap en de liefde uit zijn jeugd mist, werd daar begin september gespeeld in Het Theaterfestival. Tijdens de première, op locatie in een oud mijngedouw in Maasmechelen (B), keek de toeschouwer met Luppens uit over een prachtig bebost heuvellandschap. In Amsterdam was nog wel een enkele boom aangelicht, maar het 'stadse' uitzicht gaf de voorstelling een ander accent. Bert Luppens na afloop van de voorstelling: 'Het werkte wel. De man woont in het stuk immers ook in de stad en gaat terug naar zijn geboortestreek. Alleen ging de voorstelling in Amsterdam veel sterker over verlangen.' Toch kon je ook in Amsterdam nog ruiken dat *De Hartstreek* in het zuidelijke landschap gemaakt was. En dat werd niet alleen opgeroepen door de modder die aan de schoenen en broekspijpen van de acteur kleefden. Guido Wevers (1952): '*De Hartstreek* heeft een andere impact in Amsterdam, maar het verhaal dat verteld wordt is natuurlijk van alle tijden en alle streken. De kleur waarin het verteld wordt, de sensibiliteit, de klank, de *Sturm und Drang*-sfeer die erin zit, de romantiek bijna, maakt dat het iets bijzonders is dat bijna alleen maar hier ontwikkeld kon worden.'

De thuisbasis van Het Kruis van Bourgondië is een pand in Maastricht waar zij niet lang na de oprichting in 1990 introkken. Het gebouw ademt nog steeds de sfeer uit van de 'klompenschool' die hier ooit huisde, een lagere school voor de arme kinderen die gerund werd door een Kloosterorde. Na wat kleine aanpassingen heeft het inmiddels alle wenselijke voorzieningen. Er zijn twee repetitielokalen en een zolderetage waar tussen de houten balken wordt gespeeld. Het theater is intiem, met zestig zitplaatsen en een verplaatsbare tribune. Doordat er naast de eigen producties niets anders geprogrammeerd wordt heeft men heeft altijd voldoende tijd om op het toneel te bouwen. De foyer is klein maar sfeervol, de kantooruimte licht en ruim. Een brede gang laat ruimte voor opslag van de kostuums en het decorateliër huist in twee bouwketen op de binnenplaats.

Het gevecht om een productiehuis in Limburg heeft jaren geduurd. In de jaren zeventig en tachtig was Het Vervolg het enige toneelgezelschap in de wijde omtrek. Jonge theatermakers kregen bij hun afstuderen aan de Toneelacademie in Maastricht als het ware een enkele reis Amsterdam cadeau. Met Het Kruis van Bourgondië kwam er eindelijk een plek waar beginnende regisseurs en acteurs terecht konden. Zo'n zes à zeven producties gingen er sinds 1990 jaarlijks in première en langzamerhand lijkt er in Maastricht een heus toneelklimaat te ontstaan. Meest in het oog springend hierbij is de groei die theatergroep De Federatie doormaakte. Hun eerste producties presenteerden zij bij Het Kruis van Bourgondië en inmiddels zijn zij als gesubsidieerd gezelschap op hun beurt op zoek naar 'zelfstandige woonruimte' in de Maasstad.

Om aanvragen van theatermakers die een voorstelling willen komen maken zit Wevers niet verlegen. Over zijn selectiecriteria is hij heel uitgesproken. Het mes moet aan twee kanten snijden. Jonge makers werken aan de ontwikkeling van hun kunstenaarschap, maar het moet meer zijn dan dat. Wevers: 'Bot gezegd: als ik aan de voorstelling niet kan zien waarom hij hier gemaakt is, zie ik niet in waarom wij dat geld hier naartoe zouden halen. Het moet niet zo zijn dat acteurs hier een voorstelling maken die ze ook in Amsterdam hadden kunnen maken. Dat is pure kapitaalvernietiging. Je moet open staan voor de cultuur waarin je werkt en altijd een commentaar geven op en vanuit de tijd en de samenleving. Dat levert je een impuls op voor je werk. Bovendien betekent het ook nog eens dat je theater ontwikkelt dat zijn plek heeft hier, in het Kruispunt van Europa.' Het artistieke belang van regionaal theater ontdekte Wevers zelf toen hij, een Belg, een aantal jaren het Friestalige theatergezelschap Tryater leidde. Zonder exact te kunnen benoemen wat de Friese identiteit was, zocht hij op de toneelvloer steeds weer naar vormen waarin het zintuiglijke, de kleur en het geluid, het specifieke van die cultuur tastbaar gemaakt kon worden.

Een uitgesproken voorbeeld van een streekgebonden productie is *Das glühend Männla-P'tit bonhomme ardent-T gloeiend Mannetje* die in november 1996 in Aken in première ging. Het

Kruis van Bourgondië afficheerde het als haar eerste 'Euregionale theaterproductie'. De Euregio - het gebied tussen Aken (D), Luik (B), Maastricht (NL) en Hasselt (B)- werd vertegenwoordigd door acteurs uit de drie landen. Zij creëerden een nieuwe taal, een mengelmoes van Nederlands, Duits en Frans. Deze Euregionale meertaligheid was nauw verbonden met het thema dat de Duitse auteur Kerstin Specht in *Das glühend Männla* aan de orde stelt met het verhaal over twee vrouwen die zijn vastgelopen in de grauwheid van hun bestaan. Specht schrijft over de Duitse muur, maar het ging haar en ook regisseur Guido Wevers niet zozeer om geografische grenzen als wel over grenzen tussen mensen. In het stuk dromen twee vrouwen van het geluk dat aan de overkant van de heuvel, aan de andere kant van de grens lijkt te liggen. Wevers: 'Deze productie was een van de mooiste studies in de 25 jaar waarin ik in het theatervak werkzaam ben. Wat het resultaat betreft was ik graag nog wat verder gegaan, maar dat komt nog wel. Ons doel was om te kijken of het mogelijk was om iets van de kleur, geur, klank en sensibiteit van dit gebied zichtbaar te maken. We hadden onze handen vol aan die talen en de sfeer. Dat was een eerste stap.'

Geprobeerd werd om het eigene sterk overeind te houden. Dus geen 3-talige taal of Esperanto, maar een 'nieuwe', kunstmatige taal. Geen poging tot het samenbrengen van speelstijlen, maar het tonen van de verschillen. Het werken vanuit de verschillende theaterculturen was erg inspirerend. De Duitse gründlichkeit, de nadruk op de dramaturgie, het nauwkeurig lezen van de tekst; het Franse gevoel voor sfeer en vormvastheid, de muzikaliteit en het gevoel voor het absurde; de Nederlandse vrijheid in bijvoorbeeld de speelstijl, het moeiteloos kunnen wisselen van vertellend naar ingeleefd spel, een houding die ruimte schept voor de verbeelding.

Wevers: 'Nu zou ik het thema nog veel meer willen problematiseren. Wij ontkomen er niet aan dat wij steeds meer te maken krijgen met het onmiddellijke buitenland. Naar de verscheidenheid, maar ook naar de binding van culturen zijn we met Het Kruis van Bourgondië steeds intenser op zoek. Ik vertel het nu vaak bijna via de smaakpapillen, maar het is ook een politieke vraag. Binnen dit Europa is de verscheidenheid voor ons een luxe, maar voor diegene die aan de poorten kloppen is het een heel ander verhaal. En dat wat je heel dichtbij aan verscheidenheid ziet, ervaar ik ook steeds meer als politieke verscheidenheid, waardoor ik opeens op het verhaal van de multiculturele samenleving kom, dan moet je het ook hebben over ontheemding en over geweld. En zo bereik ik het einde van dit thema in mijn mensenleven natuurlijk bij lange na niet.

Al die thema's krijg je vertaald in de directe omgeving. De oude Brecht zei het al: in het concrete toont zich het algemene. En dan draait het zich om. Als je het concreet kunt vertalen in je voorstellingen, dan wordt het opeens interessant om daarmee ook naar buiten te gaan. Dan ben je Europees bezig, niet vanuit het internationale, maar vanuit het eigene. Daarin zit

tegelijkertijd de spanning. Als ik het heb over identiteit en eigenheid van een bepaalde cultuur is het grote gevaar dat je in de hoek van *Blut und Boden* geduwd wordt. Dan zeggen mensen dat het een nationale aangelegenheid is. Maar daar heb ik het nu juist niet over. Ik heb het niet over de anekdotes.'

Dat het hem niet om de anekdote of documentaire weergave te doen was maar om fictie, om een metafoor voor het geweld in de samenleving, heeft Wevers afgelopen zomer tot in de rechtbank moeten uitleggen. De tekst van *De Bende van Venlo* deed veel stof opwaaien omdat het citaten uit de processtukken bevatte die gebruikt waren bij de veroordeling van de echte bende van Venlo en omdat de personages sterke overeenkomsten zouden vertonen met de bendeleden die enkele jaren geleden in Noord-Limburg zeker zeven mensen vermoordden. Voor een voormalig bendelid, die door de rechter was vrijgesproken van een aandeel in de misdaden, was de tekst aanleiding voor een kort geding. De vrouw voelde zich in haar privacy aangetast, maar haar eis, het schrappen van de rol van het liefje van de bendeleider, werd uiteindelijk niet ingewilligd. Wevers: 'We wilden al heel lang een voorstelling maken over geweld en hadden een paar versies uitgetoetst, maar we konden maar geen vat op de materie krijgen. Totdat op een keer iemand iets zei over de bende van Venlo. Dat was een eye-opener. Dat was het soort geweld waar we het over wilden hebben. De discussie over geweld kwam opeens heel dichtbij en we vroegen ons af waarom we tot dan toe zo moeilijk hadden gedaan.'

De affaire haalde het televisiejournaal en plotseling was de landelijke theaterpers massaal aanwezig op een première. Een belachelijke situatie wanneer je bedenkt dat bijvoorbeeld voor *De Hartstreek* slechts een enkeling naar het zuiden afreisde. De pers moest de schade inhalen tijdens Het Theaterfestival, toen het al tot de meest belangwekkende producties van het seizoen was gerekend. Wevers vindt echter het belangrijkste dat ze in Maastricht een plek hebben veroverd. Zijn theater is voor gemiddeld 80 procent van de plaatsen gevuld en dat terwijl ze per definitie met kwetsbare producties te maken hebben: 'Op de naam van een onbekende theatermaker komt niemand af. Men komt voor Het Kruis van Bourgondië. Door enorme investeringen, niet alleen in het gebouw, maar ook in de herkenbaarheid van de thematiek en door bepaalde theatermakers aan je te binden, kun je iets opbouwen. In feite nodigen we regisseurs uit en vragen ze hun verhaal binnen de context van dit huis te vertellen. Ik beschouw hun voorstellingen als statements in een doorlopende discussie.'

Een vaak gehoorde klacht is dat de werkplaatsen en productiehuizen in Nederland zichzelf in de staart bijten. Nadat jonge theatermakers alle werkplaatsen zijn afgelopen en een aantal producties gemaakt hebben, vallen zij in een groot gat. Wevers: 'Ja en dan moet je dus weer opnieuw je eigen weg vinden, opnieuw vechten. Je kunt die doorstroom wel weer willen organiseren, maar je ziet bij De Federatie bijvoorbeeld dat ze zich toch via de voorstellingen

bewijzen. Je moet de dingen ook relatief durven zien. De grote gezelschappen in Nederland functioneren relatief goed. Het is zinvol, vernieuwend, actueel en belangrijk theater dat er gemaakt wordt. Dus dat moet je zo laten. Vervolgens moet je natuurlijk wel blijven proberen om middelen te vinden voor dat tussengebied. Maar je hoort mij niet roepen "die oude zakken kunnen niets". Wat mij interesseert is het artistieke debat dat al die makers zouden moeten aangaan. Misschien is het ons grote geluk dat wij hier in deze hoek van het land zitten. Het internationale karakter breekt het debat meteen open. Je merkt al snel dat er ook andere wegen te bewandelen zijn.'

# Veel groeten uit Portugal

Deze zomer verbleef Tg Stan in Lissabon, waar het een workshop opzette en een klein retrospectief gaf. Toeren in het buitenland is voor dit toneelspelerscollectief een vitaal onderdeel van zijn werking. Het spelen in wisselende contexten als een oefening in verschil. Enkele snapshots van een gezelschap dat niet stilstaat.

Myriam Van Imschoot

**H**et is de tijd van de volksverhuizingen. Halve landen stromen leeg naar weer andere halfleegstromende landen. Wat toerisme heet is eigenlijk een op grote schaal georganiseerde partnerruil: alleen worden partners niet gewisseld, maar oorden en bestemmingen. Reizen, of de collectieve onvervulde wensdroom: het verlangen naar wat anders is, maar dat telkens weer voert naar de platgetreden paden van toeristische *must sees* en *sites*.

Te midden van deze migraties zal het toneelspelersgezelschap Stan drie weken lang resideren in het culturele hart van Lissabon. Of juist, in de culturele pacemaker van Lissabon. Het aan de oever van de Taag gelegen CCBelem is een immens complex met congresszalen, auditoria en goed geoutilleerde podia. Zeven jaar geleden door architecten Vittorio Gregotti en Manuel Salgado in de Belemwijk ingeplant, is het - na die operatie - nog niet helemaal met het omliggende weefsel vergroeid en is het op zoek naar zijn ware harteklop.

Marc Deputter, ex-theaterprogrammator van het Leuvense kunstencentrum Stuc, was in 1994 in Portugal *on sabbatical* toen hij de baan van dansprogrammator aangeboden kreeg. Voor de theaterprogrammatie viel de keuze op Jorge Silva Melo, een in Portugal bekend theaterregisseur. Met hun program-

ma en residenties voor kunstenaars proberen zij CCB leven in te blazen.

Het is via zijn Belgische collega dat Silva Melo in contact komt met Stan. Hij is onder de indruk van de voorstellingen en het engagement dat eruit spreekt. Vooral de wijze waarop acteurs zonder regisseur werken fascineert hem. Het plan rijpt om in Lissabon een workshop op te zetten waarin Stan acteurs met zijn aanpak vertrouwd zou maken. Aanschouwelijk moet het worden met producties zoals *De Laatste*, *Kleine Bezetting*, *One 2 Life* en *Pick up/kanker*. Wanneer ook het naburige Festival d'Almada bereid is *JDX-a public enemy* op zijn affiche te zetten, groeit een bescheiden plan tot kennismaking uit tot een Stan-invasie. Stan, versterkt met de spelers van Dito'Dito en Inge De Büscher, speelt vijf producties, dertien voorstellingen, en leidt één workshop mét toonmoment - in twee talen, het Frans en het Engels, in maar liefst drie weken tijd. Dat kan tellen.

**E**erder bij toeval kwam Stan voor het eerst op buitenlandse bodem toen het Vlaams Theater Instituut met het gelegenheidsproject *The New Eccentrics* het Lagelandse theater bij Engelse theaters wou promoten. Een kleine tournee voerde toen langs vier

theaters. Naar de Greenroom in Manchester keerde Stan later terug. ICA in Londen gaf niet meteen een retourticket, maar trok toch sporen. Bijvoorbeeld in het discussieplatform *No Body's Theater for Nobodies*, dat Dito'Dito een tijd later opzette en waar veel Londenense gasten aanwezig waren.

De weg naar het buitenland was geopend. Stan sloeg hem verder in. Net zo toevallig als Engeland was komen opdagen, kwamen speelbeurten in Scandinavië en nu recent in Lissabon tot stand. Voor een middelgroot gezelschap zijn deze uitstapen een hele investering. Van energie en geld. Daar houdt toeval op te bestaan en wordt het 'in den vreemde' spelen een keuze. Vrijwel meteen heeft Stan de inhoudelijke meerwaarde daarvan benut. Met een zo al indrukwekkende lijst van 150 voorstellingen per seizoen (de norm is 80) gaat het er daarbij niet zozeer om het publiek kwantitatief uit te breiden als wel kwalitatief heterogener te maken.

Het internationalisme van Stan ondersteunt immers niet de droom van universaliteit; het vestigt precies de aandacht op het feit dat speellocaties in de eerste plaats lokaliteiten zijn. Plekken en publieken doen zich telkens anders voor. Dat is ongetwijfeld zo wanneer het gezelschap in de thuishaven Monty of in het cultureel centrum Zwevezele speelt. Maar dat verschil wordt opgedreven en verhevigd als een voorstelling na de première in pakweg een klein zaaltje ergens in Oakland even later naar de chique Kaaithaterstudio's afzakt, zoals bij *One 2 Life* gebeurd is.

*One 2 Life* was de in het afgelopen seizoen ophefmakende documentaire theatervoorstelling over de in verdachte omstandigheden gestorven

geïnterneerde *frontman* van de Black Panther-beweging, George Jackson. De productie kwam tot stand in Oakland, de thuisbasis van de voor *One 2 Life* aangetrokken Malumba. Voor hem betekende dat een terugkeer naar zijn familie nadat hij die had verlaten voor een acteursleven in Amsterdam. Voor de Stan-ploeg was het leven in een *all-black community* een indringende ervaring, net als de ontmoetingen met activisten die Jackson van nabij hadden gekend.

Maar Oakland was meer dan de keuze voor een plek van research of een flirt met een wel erg letterlijke *couleur locale*. Het is helemaal niet zo politiek correct als je bedenkt dat het project voor veel zwarten aldaar bizar tot blasfemisch was. Hoe kunnen 'jullie' iets vertellen over 'onze' realiteit, klonk het ongelovig. De emancipatieverhalen en verzetsfigu-

On the road  
met Tg Stan

THEATER

ren waarrond vele zwarten zich een identiteit construeren 'onteigend' door een stel bleekscheuten? (Bij uitbreiding verschilt deze opmerking niet erg veel van de nogal verbaasde houding van enkele Britten toen bekend was dat een groep Belgen Oscar Wilde zou komen spelen. Moeten 'zij' 'ons' een poepje laten ruiken?)

*One 2 Life* is een oefening in kroniekschrijving. Niet de autobiografische kroniek, dat genre waar de eigen ervaring tot spreken gerechtigd; veeleer gaat het om een kroniekschrijverij die zich plaatst in een eigentijdse orale traditie van vertellen, van medelen. Eigentijds omdat deze bezigheid zich plaatst op het wrijvingspunt van contexten, omdat ze het spel aangaat met verschillende vertel- en toehoordersperspectieven, omdat ze onteigent, toeïgent, maar ook dat verwerkingsproces weer blootlegt.

De mengeling van toespraken die Frank Verduyven halverwege de voorstelling ten gehore brengt is in dat opzicht dubbelzinnig. Enerzijds ontmaskert hij de valse retoriek waarmee een 'democratisch' Amerika het beeld van vrijheid en gelijkheid ophangt. Anderzijds toont hij, door als een volleerde dj het materiaal te sampelelen, hoe ook hij informatie manipuleert, verknijpt, assembleert. Als een boemerang komt dat terug naar de rest van de voorstelling: wat is het statuut van de informatie die versprekt wordt? Hoe bepaal je dan nog het waarheidsgehalte ervan? De acteur-verteller als manipulator, als dj?

*One 2 Life* begon in Oakland en werd een verhaal dat zestig keer opnieuw verteld werd en naargelang de wisselende publiekscontexten andere betekenissen kreeg. Kijken toeschouwers uit een land dat worstelt met een postkoloniale nasleep, zoals Portugal, anders dan die uit Litouwen, waar Stan voor de zomer nog stond? Hoe begrepen zij deze tegenparabel over Amerika?

Op een minder spectaculaire, maar daarom niet minder indringende manier verhouden de andere 'bijna-soloprojecten die Stan dit seizoen heeft uitgebracht zich tot plekken en plaatsen. *Oude Meesters* van Damiaan de Schrijver en

Jolente De Keersmaeker werd bewust een locatieproject. De kankerende tirade van een man in een museum wordt gekoppeld aan opslagplaatsen die een geschiedenis van bewaring en geheugen uitstralen. Tegenover deze stolling plaatst Sara de Roo in *Stukgoed* de beweging van het reizen. Reizen is er voor haar een metafoor voor dat existentiële en onvervulbare verlangen naar verandering. De mens als voortvluchtige, de reis als omweg naar de plek waar je vertrok.

Het theater van Stan is er een van de mededeling, maar op maat gesneden van het besef dat die niet statisch of onveranderlijk is. Zij ontleent haar betekenis aan wisselende situaties. Reële situaties - met deze acteurs met deze tekst met deze toeschouwers op deze plek. Maar hoe dat overbrengen op de 26 deelnemers van de workshop, hongerig naar het keukengeheim van Stan. Enkele snapshots.

Damiaan De Schrijver, om het culinaire metafoor te houden, drukt het zo uit: "Bij Stan krijg je op het toneel voortdurend de keuken te zien. Het gerecht is niet eerst thuis bereid en wordt dan op de avond voorgeschoteld. Je krijgt de bereiding zelf te zien." De groep knikt.

Metaforen doen het goed. Een van Frank Verduyven: "Theater kun je vergelijken met parachutespringen. Is je parachute te groot, dan wordt je sprong saai. Maar maak je hem te klein, dan wordt je val fataal. De kick is een kwestie van de juiste dosering, maar daarvoor moet je weten welk gereedschap je nodig hebt."

Jolente De Keersmaeker is combatiever in haar beelden. De benodigdheden van de valschermspringer worden bij haar wapens. "Je tekst en de woorden zijn jullie wapens." Ze kunnen treffen, lokken, overtuigen, misleiden, verleiden. Aan de acteur de keuze hoe hij ze op het beslissende moment inzet. Hij bevindt zich in

een veld van mogelijkheden die hij open houdt (en niet op voorhand inperkt) om ze optimaal te kunnen 'bespelen'.

De voorbereiding van deze vechter? Een grondige tekstkennis; niet in de zin van diepzinnige tekstinterpretaties, maar in een feitelijker zin. "Weet je wat je nu net gelezen hebt," vraagt Inge De Buischer menig deelnemer bij de tekstlezingen. Meestal volgt een interpreterend, ontwijkend antwoord. "Ik bedoel, wat zeggen de woorden?" vraagt ze verder. Vaak

leest men meer naar de vorm, om het mooi te laten klinken, dan naar een begrip van de woorden.

Bijna onvermijdelijk sluipen er toontjes in het lezen. Verdrietige toontjes bij sombere zinnen, opgewekte stembuigingen bij opgewekte

inhouden. "Misschien moet je niet dubbel op de onmiddellijke betekenis gaan zitten. Het kan ook verademend zijn om tegen de dominante betekenis in te gaan," is de raad. En als dat niet helpt: "Probeer de tekst blank te laten," suggereert Mieke Verdin. "Zoek eerst een neutraal nulpunt op." Inkleuren kan later op de vloer.

Opvallend bij dat alles is dat bij Stan niet de gebruikelijke relatie tussen acteur en personage centraal staat. Belangrijker voor een acteur is diens verhouding tot de tekst. Een nuanceverschil, met verreichende gevolgen. In het eerste geval versmalen situaties veelal tot een fictionele *setting* en personages tot hun psychologie. De tweede benadering ontsluit de tekst, dynamiseert en dynamiteert allerlei potentiële ladingen.

Ook de impliciete taalopvatting achter Stans tekstbehandeling verschilt van die van bijvoorbeeld het klassieke repertoiretooneel. Het klassieke spel is hoofdzakelijk gericht op de denoterende betekenis van de woorden. Anders gezegd: de klassieke acteur geeft een rechtstreekse vertaling van wat zich in de hoorlaag van de tekst bevindt, zonder acht te slaan op de lagen onder het betekenisbeeld.

Liever detoneert Stan die onmiddellijke mimetische verhouding van een acteur tot zijn tekst, om de vrijgekomen zones te bespelen. Stan activeert het woord, eerder dan het te belijden. De speelvloer is daarbij het strijdtoneel waar de verschillende posities die de acteurs innemen, botsen en klotsen. Waar de acteurs

met elkaar in onderhandeling treden over de materie in de tekst. Waar men elkaar van repliek dient. Waar men elkaar in de haren én armen vliegt. Een vinnig steekspel, een prikkelend kattelwerk, een vuurwerk.

Stan kreeg er na afloop van *JDX - a public enemy* op het festival d'Almada een staande ovatie voor. Zuiderse gewoonte of niet, het doet toch even slikken: 600 mensen veren op in een openluchttheater, een warme nacht in Portugal.

Begrijp je? De vraag wordt een stopwoord. Begrijp je? Snap je? Zie je? Het is een vraag niet zozeer naar inleving (ga je akkoord met mij?), maar naar: ben je mee met mij, praat met mij, vertel me wat je denkt, ga niét

akkoord, dialogueer, daag me uit, kom aan, kom op. Maar de deelnemers begrijpen. Ze knikken, beamen. Wanneer echter de eerste speelsessies plaatsvinden, blijkt dat begrip een rekbaar begrip is. De grote vrijheid die de spelers krijgen drijft hen naar oude tics en manières. De verhitte discussie die volgt is enigszins bevrijdend omdat ze het cordon van de instemming doorbreekt en verschillende posities laat oplichten. De deelnemers spreken zich uit, er wordt gepraat.

Even stèllen de deelnemers het publiekelijke toonmoment ter discussie. Voor hen hoeft die afsluiter niet door te gaan, wat ze in de workshop opsteken is van tel. Maar omdat Stan de confrontatie met een publiek opvat als dat laatste cruciale bestanddeel dat aan de bereiding wordt toegevoegd, dat wat het theater (het gerecht) tot theater maakt, gaat het toonmoment door. Vraag is of de parachute wel voldoende groot is. Of ze überhaupt een parachute hebben?

Het wordt een succes. Niet omdat alle scènes succesrijk zijn. Maar de avond bevat voldoende momenten van 'magic' om de spelers even te laten voelen wat Stan met woorden had bedoeld. Dat is een begin, maar het is een begin. Eén zegt nadien: "Dit was heerlijk. Ik heb me nog nooit zo alert gevoeld." Een uit Angola afkomstige acteur ziet in deze autonomie en responsabilisering van de acteur een begin voor alle theater dat geëngageerd wil zijn. Waarop een ander aarzelt: "Maar, was dit nu politiek theater?"

**O**ok in Lissabon leidt Stans 'politieke' imago tot misvattingen. Net als in Vlaanderen. De maatschappelijke betrokkenheid die Stan met *One 2 Life* op een manifesterende manier uitdroeg, was voor de commentatoren aan de zijlijn een duidelijk signaal om Stan en Dito'Dito tot hoegbeeld van een nieuwe politieke golf te pro-

moveren. Na de voornamelijk op vorm gefixeerde experimenten uit de jaren tachtig zou de draad van het engagement uit de jaren zeventig weer zijn opgenomen. Die draad zou het theater uit de artistieke impasse van de jaren negentig kunnen leiden: Stan en Dito'Dito als Ariadnes op kop.

Het debat dat zich ontspon in bladen als *Etcetera* en op colloquia zoals afgelopen weekend georganiseerd in de rand van het theaterfestival, werd al snel een strijd om definities. Het accent kwam te liggen op de vraag 'wat is politiek theater?', met welles nietes gekibbel tot gevolg. Stan is politiker dan Platel, of omgekeerd. Een ander gezelschap is dan weer helemaal niet politiek, of op een oninteressante manier. 'Politiek' wordt een apothekersweegschaaltje waarop het

'gewicht' van het theater bepaald wordt.

Dat de discussie zich toespit op gezelschappen, en vaak op een versteend beeld van die gezelschappen, verraaft dat onder de zogenaamde inhoudelijke discussie een positioneel gevecht wordt gestreden. Een soort mini-stellingenoorlogje tussen verschillende theateropvattingen, vaak over het hoofd van de makers heen.

Te midden van de haarklieverij worden de voorstellingen zelf wel eens vergeten. Bijvoorbeeld het feit dat Stan in hetzelfde seizoen van *One 2 Life* ook de luchtige komedie *Private Lives* van Noel Coward uitbrengt is een te weinig opgemerkt gebaar. Na George Jackson de huwelijksperikelen van een viertal opvoeren ligt niet bepaald voor de hand. Maar de vanzelfsprekendheid waarmee Stan van de gevangenis in San Quentin in het huwelijksbed duikt, bewijst alvast dat Stan zijn eigen praktijk veel opener en diverser, veel minder rigoreus en militant opvat dan de scheidsrechters aan de kant.

Tegengesteld aan het idee dat over Stan nog heerst, als het gezelschap dat altijd 'ironische afstand' neemt, zie je hoe Stan precies de kloof tussen acteur en taaluiting stapsgewijs kleiner maakt. Alsof het spannender is om het héél even héél hard te menen. Zo wordt een komedie soms op een merkwuurige manier ernstiger dan verwacht. Dat balanceert op het randje van een vreemde, nieuwe emotionaliteit. Het duidelijkst was dat bij de Engelse première van *Kleine Bezetting* in Lissabon. Goed een jaar na de première is het spel intiem en daardoor indringender. Misschien valt de richting die Stan uitgaat wel te vatten met het slot van *Kleine Bezetting*: "Gij vindt uit volle borst vals zingen schoon? - Bij u wel, ja. - Dat is toch gênant." De speler als diegene die vals zingt. Maar met overgave, met echt gevoel. Stan wordt op een spannende manier gênanter.

Kunstenaars zijn te lastige gasten voor een statiefoto. Ze staan niet stil. Ze stappen voortdurend al in een ander beeld. Ze zijn steeds weer weg. Onderweg.

.....  
Stan speelt *Oude Meesters* en *Private Lives* op verschillende plekken. *Oude Meesters*: in Geel op 12 en 13 september, Klapstuk van 7 tot 11 oktober, in Luna van 19 tot 22 november.



# STAN: stop het denken aan grenzen

Toneelspelersgezelschap uit Antwerpen centrale gast op theaterfestival in Lissabon

Het zullen in één jaar tijd vijf maanden zijn geweest, de periode dat het Toneelspelersgezelschap STAN voorstellingen in het buitenland zat. En voorlopig gaan ze er lekker mee door: overmorgen begint in het Centro Cultural de Belém in Lissabon een reeks van vijf STAN-producties uit de voorbije jaren, van Gorki's *The Last Ones* tot *Black Hole/Cancer*, de vertaling van Gerardjan Rijnders' verschroeiende dialogen over die vreselijke ziekte. Daarnaast staat nog een workshop met de plaatselijke theatermakers op het programma. STAN, een afkorting voor de slogan *Stop Thinking About Names*, lijkt daarmee de Europese gedachte te belichamen: stop het denken aan grenzen. Lissabon is immers de halte na speelplaatsen in Helsinki, Litouwen en Manchester.

**D**amiaan De Schrijver: "Zoals we hier in België goeie contacten onderhouden niet bijvoorbeeld Vooruit en Monty, kennen we vriendelijke organisatoren van Manchester tot Bergen. Het zijn niet eens zozeer de plekken die ons bevallen als wel de mensen die ze bevolken. Net zoals het heel prettig blijft om in Geel in het Cultureel Centrum op de planken te staan, of in 't Waalgat in... Was het Burcht?"

Sara De Roo: "Zwijndrecht."

De Schrijver: "Omdat dat toch heel verfrissend werkt, die afwisseling. De afstanden zijn ook relatief klein. In twee uur ben je in Lissabon, dat is sneller dan naar Groningen rijden."

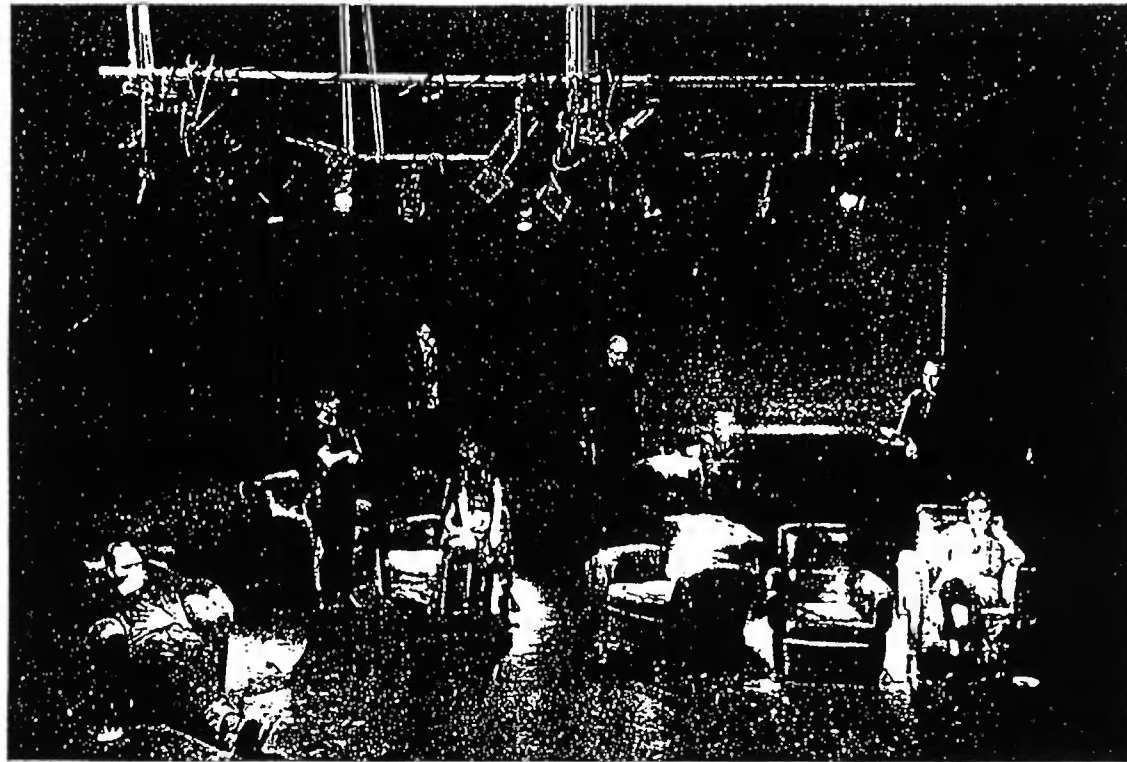
Frank Verduyssen: "One 2 Life bijvoorbeeld hebben we ook veel gespeeld in niet-Engelstalige landen, waar je tuch wat moeilijkheden ervaart om het publiek te bereiken. Niet het minst in Litouwen..."

Jolente De Keersmaeker: "Een aantal toeschouwers Jaar haakt

natuurlijk af omdat ze de tekst gewoon niet verstaan."

Verduyssen: "In Litouwen speelden we de eerste voorstelling voor 180 mensen of zoiets, en je zag de zaal zo leegdruppelen. Maar na de pauze zat er toch nog tachtig man die het dan wel begreep. Waarmee ik maar wil zeggen dat het een verademing was om *One 2 Life* ook in Manchester te spelen, waar iedereen elke syllabe verstaat. Dan kan je het ritme aanhouden dat je wenst. Je kunt doorbabbelen, iedereen verstaat elke nuance. Zo was de balans van de voorstelling in Manchester perfect: tussen zwaarte en lichtheid. Terwijl, als het publiek moeite moet doen om alles te verstaan, de voorstelling veel sneller naar het zware toeneigt. In Manchester gingen ze mee omhoog op de piekmomenten, en dat is echt belangrijk voor deze voorstelling."

De Keersmaeker: "Ook voor de andere producties. *The Last Ones* uit *A Public Enemy* van Ibsen, ver-



STAN met 'De Laatste' van Gorki, versie Rotterdam '94: elke confrontatie in taal levert een ander verhaal op.

(Foto Rina de Jong)

loopt de kennismaking met het publiek soms moeizaam. Dat is ook normaal als je repertoire gaat spelen in een andere taal."

De Schrijver: "Ja, het is een vrij unteke positie die we in het Vlaamse theaterlandschap innumers... (gegruttel)"

Verduyssen: "Anderzijds levert spelen in het buitenland natuurlijk fantastische ervaringen op. Litouwen was ook heel tuf, ondermeer door de thema's die we met *One 2 Life* aansnijden: het liberalisme, links tegenover rechts... Het is echt wel waanzinnig om

daarover met mensen uit Litouwen te discussiëren. Hoe ze daar het kapitalisme koppelen aan het Westen, of het sovjetstelsel aan het communisme. De vaandieleen over het Westen bestaan er nog altijd. Terwijl wij een stapje terug moesten zetten in onze

romantische beschouwing over Oost-Europa."

## Maatschappij

"In Litouwen is het theater als medium nog heel belangrijk. Daar zie je moeders en vaders, jonge gasten en oudere mensen

in de zaal. Een veel grotere doorsnede van de maatschappij dan in België, waar je toch een beetje in een club van weldenkenden zit. Kinderen kleden de mensen zich op als ze naar het theater gaan, en dat is prachtig om te zien. Het festival was er trouwens in een paar dagen uitverkocht."

"Zo zat er een Litouws acteur de hele voorstelling geboeid te staren, terwijl ik hadig merkte dat hij niet eens 'alsjeblief' of 'dankuwel' kon zeggen in het Engels. Het enige wat ik als antwoord kreeg, was een vriendelijke grijns..."

De Keersmaeker: "Zelf spreken we allen Engels niet en accent, wat dan weer in Manchester voor een andere beleving zorgt. Daar kreeg je een soort vervreemding bij het publiek, omdat ze als het ware opnieuw tegen hun eigen taal aankijken. Vuur velen gaf dat de voorstelling een onverwachte dimensie."

Verduyssen: "Tut nu toe spelen we alleen in het Frans en het Engels. Er zijn wel een paar mensen, zoals Sara en Jolente, die ook goed Duits spreken, maar voorlopig is dat er nog niet van gekomen. Ik zou het wel kunnen, maar dan wordt het wel zeer letterlijk uit het hoofd leren. Maar als het moet, moet het gewoon. Ik vind de stap in ieder geval bijzonder interessant. Zo zou ik doodgraag eens een voorstelling in het Spaans spelen. Eerst uw tekst leren en dan kunnen ransmen in het Spaans: dat moet tuch fantastisch zijn?"

(SH)

STAN op het Festival van Lissabon: van 1 tot en met 18 juli in het Centro Cultural de Belém.

## *Daniel and the dancers*

co-productie Raz / Hans Tuerlings en Remote Control Productions  
in samenwerking met Theater am Turm Frankfurt, Dansens Hus Stockholm,  
Nestheaters Amsterdam, Lantaren/Venster Rotterdam gesteund door Northern Telecom  
Europe Ltd.

"Laub neemt ontegenzeggelijk een plaats in, in de niet eens zo grote groep van Europese, vernieuwend opererende theatermakers. Ik denk dat hij belangrijk is. Belangrijker kan worden, in de zin van volgroeien, rijpen. Ieder nieuwe voorstelling is daarmee onderdeel van dat proces.

Ieder "uitstapje" door samenwerking met een andere creatieve of ideeële inbreng komt me gunstig voor. Zowel voor Laub's ontwikkeling als wat samenwerking met hem voor de deelnemers kan betekenen.

Wanneer de achtergronden voor die samenwerking van tevoren goed in kaart zijn gebracht en door een producent krachtig worden begeleid kan alleen maar worden gehoopt en verwacht dat de samenwerking met Raz zal plaats vinden. Wat eruit komt zal onvoorspelbaar zijn maar van essentieel belang voor een ieder die er in deelnam. In die zin kan ik niet anders dan dit samenwerkingsverband warm aan te bevelen."

Ritsaert ten Cate, 27 oktober 1993

...

*"I like traditional theatre, but more as a form of necrophilia"* is een opmerkelijke uitspraak van Michel Laub. Met deze theatermaker heeft Tuerlings voor het eerst iemand te gast in wiens werk hij zich helemaal kan vinden. Dans heeft voor Laub een speciale, magische maar ook vervreemdende aantrekkingskracht. Bij Raz heeft hij vanuit zijn eigen achtergrond met dansers gewerkt aan 'Daniel and the dancers'. De regisseur Laub mixt dans, tekst, beeld, clichés en muziek. Zijn theater staat bol van invloeden van film, video en popart, en bol van betekenis. Met esthetiek als uiteindelijk doel, creëert Laub een nieuwe realiteit van eenzaamheid en rusteloosheid en levert hij een commentaar op maatschappij en vastgeroeste toneeltraditie. Hij voedt zich met alle denkbare culturen. Om te beginnen met de televisiecultuur. Het zappen heeft zijn behendigheid tot het ontwijken van, en het stilstaan bij treffende, arbitraire beelden tot in het extreme aangescherpt.

...

Een oude wens is in vervulling gegaan: Michael Laub heeft met zijn acteurs tezamen met de dansers van Raz op uitnodiging van Hans Tuerlings een voorstelling gemaakt. Een voorstelling over het menselijk tekort: de onbereikbaarheid van de grote liefde, het succes, de grote musical...zelden is de leegte van het menselijk bestaan zo geraffineerd vormgegeven.

Deze voorstelling heeft de Europese ogen op Raz doen richten: wij hebben nu entree bij theaters in het buitenland en wij hopen dat het werk van Hans Tuerlings hierdoor

eveneens zijn weg vindt naar die theaters.

Voor deze produktie -die de financiële mogelijkheden van Raz overschreed- is aanvullende subsidie aangevraagd bij het Fonds voor de Podiumkunsten; helaas is dit verzoek afgewezen ondanks ons hoger beroep. Gelukkig hebben wij wel de Europese Award gekregen van Northern Telecom Europe Ltd., een bedrag van £ 10.000,00.

...

Bij het spelen in het buitenland gaat het ons vooral om de 'uitwisseling'. Door confrontatie met ander werk vanuit een andere achtergrond krijg je inzicht in de merites van het eigen werk en kan het 'discours' gevoerd worden.

De co-productie met Remote Control Productions is daar een goed voorbeeld van: acteurs, technici, Michael Laub en zijn agente kwamen vanuit alle hoeken van de wereld 10 weken in Tilburg; in artistieke zin zijn er ervaringen uitgewisseld met onze dansers, Hans Tuerlings en de leden van het bureau.

...

Hieraan kan nog worden toegevoegd dat de appreciatie van het werk van Laub is toegenomen; toen Raz in 1992 het initiatief nam een productie met hem te realiseren werd hij -behalve door Ritsaert ten Cate- nauwelijks door artistieke raden en fondsen gesteund. Wij menen dat een kentering in de waardering is waar te nemen. Dat blijkt o.a. ook uit de sponsoring van Northern Telecom, de financiële steun van het Fonds voor de Podiumkunsten (reissubsidie) en het Theater Instituut Nederland (reissubsidie), en de uitnodiging van Summer University Amsterdam (workshop Michael Laub).



Korte Leidsedwardsstraat 12 - 1017 RC Amsterdam - tel 020 6261435 - fax 020 4210639

Fonds voor de Podiumkunsten  
tav Ineke Vehmeijer

Adam, 26 11 1997

Beste Ineke Vehmeijer,

Graag brengen wij het Fonds voor de Podiumkunsten op de hoogte van de voortgang van onze internationalisering.

*Werkreis naar Indonesië*

In juli jl. ondernamen medewerkers van Delta een werkreis naar Jakarta om middels improvisaties met leden van 'Teater Kubur' het samenwerkingsproject 'Om het meer gelopen' in gang te zetten. De reis bleek uitermate waardevol, met name inzake het ontdekken van de verschillende theaterstijlen van beide groepen. Nadrukkelijk hebben wij gekozen voor het verwerken van de expressieve theaterstijl van 'Kubur' in de te ontwikkelen voorstelling. De schrijver heeft deze ervaringen verwerkt in de voortgang van het script.

*De internationale co-productie 'Om het meer gelopen'*

Begin september arriveerden drie leden van 'Teater Kubur' op Schiphol om gedurende september en oktober deel te nemen aan het repetitieproces onder leiding van Cox Habbema. Aangezien in Indonesië geen gelden worden verstrekt aan (onafhankelijke) niet-traditionele theatergroepen, moest de financiering van deze "co-productie" geheel van Nederlandse zijde komen. Met de voorbereidende werkreis naar Jakarta, de komst van 'Kubur' naar Nederland en de opvang gedurende september t/m december was een omvangrijke financiering gemoeid. Middels bijdragen van het Fonds voor de Podiumkunsten en het Ministerie van OC&W kon een deel van de financiering worden bekostigd. Echter, een groot gedeelte van de benodigde gelden moest komen uit het krappe structurele theaterbudget van Delta. Gelden, die bij voorkeur besteed dienen worden voor het produceren van voorstellingen.

De voorstelling 'Om het meer gelopen' beleefde haar internationale première op Donderdag 6 november in theater De Brakke Grond te Amsterdam. Momenteel volgen er optredens in theaters en schouwburgen door heel Nederland (t/m 11 december).

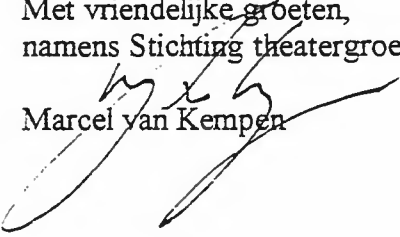
*Toekomstige internationaliseringsplannen*

Artistiek is deze productie 'Om het meer gelopen' niet volledig geslaagd. Echter, met inachtneming van het experimentele karakter ervan (de eerste internationale samenwerking van Delta, het krappe budget en de korte productieperiode), concluderen wij dat de gewenste internationalisering daadwerkelijk vorm kan gaan krijgen en continueren wij onze inspanningen hierin. Een uitgebreidere evaluatie volgt medio december.

'Teater Kubur' zou Delta graag naar Jakarta zien komen om aldaar de opgedane ervaringen bij dit project te verwerken in een nieuw te ontwikkelen voorstelling. Echter, vanwege een tekort aan financiële middelen, zal deze nieuwe internationale co-productie nooit door 'Kubur' gefinancierd kunnen worden. Derhalve zullen wij een beroep doen op het Ministerie van OC&W, het Ministerie van Buitenlandse zaken en het Fonds voor de Podiumkunsten ter financiering van dit project (benodigde financiering ongeveer F 125.000). Bovendien blijft Delta streven naar een Indonesische tournee met één van haar in Nederland ontwikkelde jeugdvoorstellingen.

Ik sluit een aantal publikaties bij. Als de evaluaties afgerond zijn, ontvangt het Fonds voor de Podiumkunsten uiteraard de nodige informatie. Wij zullen bovendien binnenkort in overleg treden omtrent de aangeven plannen voor 1998.

Met vriendelijke groeten,  
namens Stichting theatergroep Delta,

  
Marcel van Kempen

## Delta: drie culturen op de planken

De zoete geur van *kretek* (Indonesische kruidnagelsigaretten) wijst moeiteloos de weg naar de repetitieruimte. Daar werkt Theatergroep Delta samen met drie leden van Theater Kubur uit Jakarta - kennelijk niet helemaal rookvrij - aan een nieuwe Delta-productie. *Om het meer gelopen* gaat 6 november in première.

Aanstichters van deze samenwerking zijn Anis de Jong en Nel Lekatompessy (onlangs onderscheiden met de Zami-prijs voor de beste actrice), sinds jaar en dag de artistieke spil van Delta. Delta-woordvoerder Marcel van Kempen spreekt van 'een eerste voorzichtige stap'; hij waagt zich in dit stadium liever niet aan een 'afgewogen oordeel' over het experiment. Het stuk begint met de ontmoeting in Jakarta van twee oude vrienden: de Nederlander Peer en de Indonesiër Bayoeng. De laatste is na een verblijf in Nederland gedesillusioneerd teruggegaan en heeft alle contact met Peer verbroken. Dan komt Peer hem en zijn familie na zeven jaar opzoeken. Peer en Rosa, het jonge zusje van Bayoeng, worden verliefd op elkaar. Kiest Rosa voor Peer? Of trouwt ze toch met haar verloofde Mangoen?

'De repetities zijn één grote vertaalslag,' zegt regisseur Cox Habbema tussen de bedrijven door. 'In feite hebben we hier te maken met drie culturele achtergronden: de Indonesische, de Molukse en de Nederlandse.' Het werken met buitenlandse acteurs is haar overigens niet vreemd: behalve jarenlang werkzaam te zijn geweest in het Oost-Berlijnse theater regisseerde ze in de jaren tachtig het multiculturele programma Poëzie Hardop. De voormalige directeur van de Amsterdamse Stadschouwburg kende Anis de Jong en zijn Theatergroep Delta en vond het 'ontzettend leuk' het oude regie-handwerk weer op te nemen.



Dindon, leider van Kubur, moet wennen aan de productiedwang van het Nederlandse toneelbestel. 'De gezelschappen moeten hier hun target halen van zo en zo veel voorstellingen per jaar. Bij Kubur repeteren we een stuk desnoods twee jaar, elke dag weer.'

Improvisaties vormen een integraal onderdeel van de werkwijze van Kubur. (De naam betekent graf en is ontleend aan de begraafplaats in een volkswijk in Oost-Jakarta, waar de in 1983 opgerichte groep placht te repeteren bij gebrek aan een officiële ruimte.) Ook het stuk *Om het meer gelopen* draait om improvisaties.

Er is nog geen afgeronde tekst. Cox Habbema: 'We improviseren scènes tot ze een bepaalde vorm hebben, vergroten ze uit, schrijven ze op. Er zijn lange discussies geweest. In het begin was er veel tijd nodig om de Indonesische spelers zo ver te krijgen dat ze zich uitspraken. Ze waren erg geneigd zich als gast op te stellen.'

'Een onderdeel van het hele zoekproces is het einde dat door de schrijver open is gelaten. Iedereen in het stuk wacht op iedereen. Maar Dindon en de twee Indonesische actrices wisten één ding zeker: Rosa trouwt niet met Peer. Ze kan de familie niet in de steek laten. Mangoen onderhoudt immers het gezin omdat Bayoeng daar niet in slaagt. Daar waren ze heel beslist in.'

Willy van Rooijen

*Om het meer gelopen* gaat 6 november 20.30 uur, in première in De Brakke Grond, Nes 45, Amsterdam, 020-6266966. Vanaf 17 november tot 11 december volgt een landelijke tournee. Zie ook agenda Theater. Info Delta, 020-6261435.

# Internationale samenwerking met 'Teater Kubur'

Voor het eerst in haar bestaan werkt Delta samen met een theatergroep uit Indonesië aan de voorbereiding van een nieuwe voorstelling. In 'Om het meer gelopen' ontmoeten twee culturen elkaar op de theatervloer.

Vrijdag 5 september werd een gedenkwaardige dag in de 14-jarige geschiedenis van Delta, als op Schiphol drie leden van theatergroep Kubur uit Jakarta worden verwelkomd. Al lang bestond het verlangen bij Delta om met (onafhankelijke) theatermakers uit Indonesië samen te werken. Deze wens lijkt eindelijk in te vervulling te gaan, al was de voorbereidende periode er één van een lange adem geweest. Zelfs in de nacht voorafgaande aan het vertrek van Kubur uit Jakarta, moest diploma-



Scene uit voorstelling van 'Teater Kubur'

tiëk overleg met de ambassade in Jakarta, het alsnog stranden van hun komst naar Nederland voorkomen. Gelukkig konden alle inspanningen worden beloond en dus zetten drie medewerkers van Kubur (artistiek leider en acteur Dindon WS, actrice Zazila Hamzah en actrice Tj) voet op Nederlandse bodem. Zij zullen hier vier maanden verblijven en meewerken aan de nieuwe voorstelling 'Om het meer gelopen'.

Theatermaken in miljoenenstad Jakarta Theatergroep Kubur is in 1983 (ook zij vieren volgend jaar het 15-jarige jubileum!) opgericht door artistiek leider Dindon WS. Kubur ontwikkelt haar voorstellingen middenin een drukke wijk van Jakarta. Daar, op een braakliggend terrein tussen de huizen, repetiteert de groep vaak in aanwezigheid van alle buurtbewoners. Kubur heeft zich gespecialiseerd in een expressieve theaterstijl, waarin beweging en improvisatie belangrijke elementen vormen. Haar voorstellingen worden



Acteurs Nel Lekatompessy en Herman Bolten.

opgevoerd in bekende theaters als het TIM (Jakarta) en het Asti theaterinstituut te Bandung. Kuburgeniet bekendheid in de Indonesische theaterwereld en haar voorstellingen ontvangen waardering van de landelijke pers. Dindon WS wordt bovendien geregeld uitgenodigd door internationale festivals voor het geven van workshops. Hij had al eerder te kennen gegeven graag in contact te komen met theatermakers uit Nederland, toen Anis de Jong en Nel Lekatompessy hem benaderden voor dit samenwerkingsproject.

## Repetitieperiode goed begonnen

Een uitdaging is het zeker, twee groepen uit verschillende werelddelen samen in één voorstelling. Echter, op de vloer kan pas blijken of hieruit iets moois kan groeien. Veel hangt af van tekstschrijver Frank den Os en regisseuse Cox Habbema: zijn zij in staat de gewenste samenwerking in een goede richting te dingeren? De eerste repetitieweken geven een goed voor gevoel. Uit tekstoefeningen en uitgespeelde spelsituatie's bleek, dat er voldoende inspiratie is om de gewenste voorstelling vorm te geven. De medewerking

van Cox Habbema, die vóór haar directorschap bij de Stadsschouwburg Amsterdam al internationale theaterervaring opdeed in Berlijn, bleek al meteen waardevol. Onder haar leiding zullen de ideeën van beide groepen samengevoegd worden.

Wij zijn verheugd dat Delta-actrice Nel Lekatompessy, na haar 'Stille kracht' avontuur, weer op het vertrouwde Delta-nest is teruggekeert. De muziek voor deze produktie wordt gecomponeerd en uitgevoerd door Rudy Tuhusula.

## Symbolische liefde

In de voorstelling staat de liefde tussen een Nederlandse man (Peer, gespeeld door acteur Herman Bolten) en een Indonesisch vrouw (Zella van theatergroep Kubur) centraal. Peer is in Jakarta om een oude vriend te bezoeken. Bij de hereniging met zijn jeugdvriend (gespeeld door Anis de Jong) ontmoet hij Rosa, de zus van zijn vriend. Hij raakt op slag verliefd op deze vrouw, die echter aan de vooravond van haar huwelijk staat. Toch raakt Rosa gefascineerd door Peer en zo ontstaat een spel van toenadering en - door haar omgeving gedwongen - afstoten. De verwarrende situatie waarin Rosa verkeert - zij zou immers snel gaan trouwen - maakt het moeilijk haar hart te volgen. Ze had immers al haar liefde gevonden, of blijkt de aantrekkingskracht van Peer toch sterker?

## Wereldpremière

Vanwege de internationale samenwerking kunnen we spreken van een wereldpremière als op 6 november deze voorstelling in De Brakke Grond (Amsterdam) haar eerste uitvoering beleeft. Gedurende november en december zal 'Om het meer gelopen' te zien zijn in een beperkt aantal schouwburgen in het land.

Of volgend jaar ook in Jakarta zal worden opgetreden, is een veel gestelde vraag die we, mede door de ervaringen bij eerdere produkties, nog niet kunnen beantwoorden.

Zorgt u er in ieder geval voor dat u de optredens in Nederland niet mist!

De speeldata staan in de Agenda op de pagina hiernaast.

## DELTA-SPONSORS GEZOCHT

(overheidsregeling maakt verdubbeling van sponsorbedrag mogelijk!)

Info: 020-6261435

# Samengaan culturen staat centraal in nieuwste stuk theatergroep Delta

door Ernst Jan Rozendaal

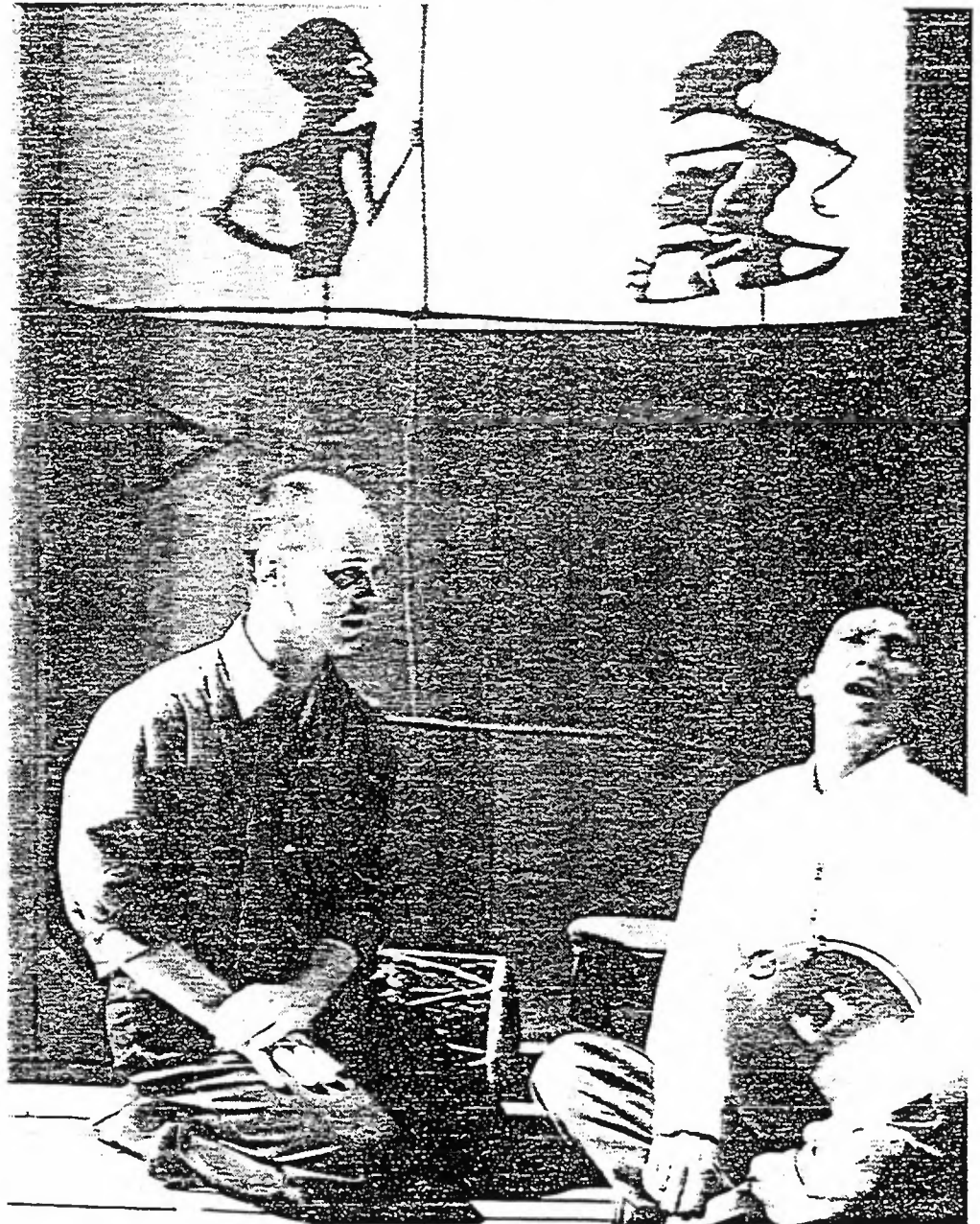
MIDDELBURG - In de stukken die de van oorsprong Molukse theatergroep Delta opvoert speelt de moeizame verhouding tussen verschillende culturen doorgaans een belangrijke rol. In de nieuwste productie *Om het meer gelopen* is dat meer dan ooit het geval. Het samengaan van verschillende culturen is dit keer niet alleen op het podium het centrale thema, maar ook daarbuiten. *Om het meer gelopen* is namelijk gemaakt in samenwerking met de Indonesische groep Teater Kubur, onder leiding van een Nederlandse regisseur, Cox Habbe-

ma. „Het verhaal is eigenlijk secundair aan wat wij met deze opvoering doen”, zegt hoofdrolspeler Anis de Jong, tevens artistiek leider van theatergroep Delta. „De samenwerking met Teater Kubur staat voorop. Het is een experiment, een onderzoek naar de richting die we willen inslaan. Het proces is voor ons heel moeilijk. Er zijn problemen met de communicatie, de taal, de cultuur van de Molukken, Indonesië en Nederland. Maar al met al zijn we hartstikke blij dat we nu concreet samenwerken na een voorbereiding die toch wel een paar jaar heeft geduurd.”

Theatergroep Delta en Teater Kubur werden beide in 1983 opgericht. Verder zijn de verschillen aanzienlijk. „We kijken op een andere manier naar theater”, aldus De Jong. „Zij benaderen het theater meer vanuit het fysieke, de expressie. Wij gaan meer uit van de psychologie en de teksten. Van dit gezelschap sprak me zeer aan dat ze in de chaos van Jakarta maatschappelijk en sociaal proberen te overleven. De groep speelt op verschillende plekken zonder faciliteiten. De naam is ontleend aan een begraafplaats waar vroeger werd gerepeteerd en waar performances werden gegeven. Net als wij werkt Teater Kubur niet traditioneel.”

## Onbegrip

Het onbegrip tussen verschillende culturen is ook het belangrijkste gegeven in het verhaal. De Nederlander Peer reist naar Jakarta om zijn



Scène uit *Om het meer gelopen*.

foto Erna Leussink

jeugdviend Bayoeng op te zoeken. Het weerzien verloopt stroef en de hechte vriendschap bestaat niet meer. Maar Peer zoekt wel toenadering tot Rosa, de zus van Bayoeng, wat door haar omgeving bepaald niet met instemming wordt begroet.

De Jong: „De bezoeker ziet meer dan dit verhaal. We laten ook het proces zien dat nodig was om deze voorstelling te spelen. Op een gegeven mo-

ment stappen de personages zelfs uit het stuk, omdat ze het niet meer begrijpen. Ik kom van de Molukken. Voor ons is het al uniek om met een Javaan op het podium te staan. Hier komt dan ook nog eens een Nederlander bij. Dat complexe gegeven is helemaal inge-  
oouwd in het stuk.” „Met de voorstelling willen wij geen statement uitspreken over de scheuring tussen culturen. We zijn eerder op zoek naar toena-

dering. De verhouding tussen Nederland en Indonesië is altijd moeizaam geweest. Maar wij zijn een exponent van de dialoog, die ook wordt gezocht. Ondanks de verschillen zijn we uiteindelijk allemaal mensen. En als mensen samenwerken kan dat iets van grote rijkdom opleveren.”

*'Om het meer gelopen'* van Theatergroep Delta, vrijdag 21 november in de Stadsschouwburg in Middelburg, aanvang: 20.30 uur.



# Nederlands jeugdtheater: openstaan voor buitenlandse invloeden

Het jeugdtheater internationaliseert. Jawel, maar dan voornamelijk één kant op: van Nederland naar het buitenland. Van import is bijna geen sprake. De reden: het Nederlands jeugdtheater staat over de breedte genomen aan de top. Het is bijvoorbeeld niet zo makkelijk om op een internationaal festival veel interessante buitenlandse voorstellingen te zien. Dit wil echter niet zeggen dat er in het buitenland helemaal niets belangwekkends is te zien en dat alles in Nederland geweldig is. Juist niet: het Nederlandse jeugdtheater moet oppassen dat het geen opgeblazen artistieke ballon wordt. Daarom is het belangrijk om meer open te staan voor invloeden van buitenaf. Zoals Huis aan de Amstel, het Waterhuis en Wederzijds dat op dit moment doen. Een pleidooi.



*Trudi Klever in  
Netatsjka.  
Co-productie van  
Huis aan de Amstel  
(Amsterdam) en  
Gouden Mask (Maskau)  
Foto: Huis aan de  
Amstel.*

## *"Internationalisering andersom"*

Door Dennis Meijer

Het Nederlandse jeugdtheater heeft al een tiental jaren grote invloed op het buitenlandse (met name Europese) jeugdtheater. Nederlandse voorstellingen zijn te zien op internationale festivals - vooral Duitse jeugdtheatergezelschappen spelen graag Nederlandse toneelteksten. Bovendien worden regisseurs hier vaak uitgenodigd voor gastregies en workshops elders. Nederlands jeugdtheater staat voor artistieke inventiviteit, niet op de knieën gaan voor het kinderpúblic, voor eigenzinnig tekstmateriaal en spannende ideeën om voorstellingen te maken.

Maar hoe zit het andersom? Heeft het buitenlandse jeugdtheater ook invloed op ontwikkelingen hier te lande? Weinig. Het is voor de gemiddelde jeugdtheatremaker moeilijk om kennis te nemen van het buitenlandse jeugdtheater. Het Holland Festival laat het al jaren afweten om op dit gebied een constructieve bijdrage te leveren, en het Kunstjr. Festival blijft in eerste instantie een nationaal festival. Misschien gaat het nieuwe internationale jeugdtheaterfestival in Noord-Holland - dat volgend jaar februari voor de eerste maal zal plaatsvinden - soelaas bieden. Dit festival is echter in eerste instantie een publieksfestival, wat bij het kinderpúblic al gauw betekent dat taalarme/taallose en makkelijk toegankelijke voorstellingen getoond worden.

Maar het kan ook anders. Bij jeugdtheatermakers die regelmatig in het buitenland zijn met hun voorstellingen, is te zien dat een aantal contacten met buitenlandse jeugdtheatermakers leiden tot bijzondere nieuwe projecten. Ik zie deze contacten als voorboden van een ontwikkeling waarbij de Nederlandse jeugdtheatermaker veelvuldig gebruik maakt van buitenlands repertoire, buitenlandse regisseurs en buitenlandse voorstellingsideeën. Voorbeelden: Theatergroep Wederzijds, Het Waterhuis en Huis aan de Amstel.

De afgelopen maanden stonden deze drie gezelschappen in verschillende vormen bloot aan buitenlandse invloeden. Theatergroep Wederzijds vroeg aan regisseur John Retallack (artistiek leider van het Oxford Stage Company) om in de vorm van een workshop een tekstlezing in te studeren met acteurs van Wederzijds van *The Clearing* van Helen Edmundson. De tekstlezing was één van de hoogtepunten van het Kunstjr. Festival, afgelopen april. Het verhaal gaat over een episode in Ierland in de zeventiende eeuw, waarin Engelsen en Ieren tegenover elkaar staan in een situatie vergelijkbaar met de oorlog in het voormalig Joegoslavië.

Het Rotterdamse gezelschap Het Waterhuis werkt samen met Annenberg Center's Philadelphia International Theatre Festival for Children en The Philadelphia Festival Theatre for New Plays in de co-productie *The Secret Window* van Elizabeth Swados. Regisseur is Roel Twijnstra, de cast bestaat uit Nederlandse en Amerikaanse acteurs. De voorstelling is eind mei in Philadelphia in

première gegaan en zal in september in de Rotterdamse Schouwburg te zien zijn.

*The Secret Window* is het verhaal van het Joodse meisje Nelly dat vertelt over haar belevenissen tijdens de Tweede Wereldoorlog in Polen. Het verhaal doet denken aan het verhaal van Anne Frank. In het geval van Nelly schrijft zij echter geen dagboek, maar tekent zij.

Huis aan de Amstel, ten slotte, werkt samen met de Associatie Golden Mask uit Moskou aan de coproductie *Netotsjko*, naar het eerste deel van een novelle van Dostojewski, geschreven door Roel Adam en Michail Bartenev, geregisseerd door Liesbeth Coltof en Boris Tseitlin, en gespeeld door een Nederlandse en Russische cast. De voorstelling is inmiddels in Moskou in première gegaan en zal in juni tijdens het Holland Festival te Amsterdam te zien zijn.

*Netotsjka Njezwonowo* is een terugblik van het meisje Netotsjka op haar jeugd. Het eerste gedeelte van de novelle beslaat haar armzalige jeugd met haar moeder en stiefvader. De stiefvader Jefimow, een violist, had weliswaar een begenadigd kunstenaar kunnen zijn, ware het niet dat hij het niet aandurfde of aankon om zijn talent

werkelijk te gebruiken. Drank was de oplossing voor deze gemankeerde kunstenaar. Netotsjka koos ondanks alles altijd de kant van deze dronkelap, zelfs toen hij haar moeder vermoordde. Het is een verhaal over een meisje dat in haar jeugd bepaald wordt door de ellende van de volwassenen om haar heen, het is ook het verhaal van de gemankeerde kunstenaar.

Ik woonde bij alle drie een repetitie bij, ongeveer halverwege het productieproces. Er viel mij iets op. Hoewel zeer verschillend, is er een opvallende overeenkomst tussen deze drie producties (overigens: de tekstlezing beschouw ik ook als een productie): de volledige overgave waarmee de acteurs hun personage spelen. Bij *The Clearing* ligt deze overgave in het "karakterspelen". Bij *The Secret Window* is het vooral het emotionele verhaal. En bij *Netotsjko* is de blinde passie van de Russische acteurs voor hun personage, beangstigend en aanstekelijk tegelijk.

Deze overgave trekt ons, Nederlanders, klaarblijkelijk aan. Het lijkt een teken, dat Nederlandse jeugdtheatermakers hunkeren naar die passie en het emotionele verhaal. Alsof ze het zat zijn altijd een understatement te spelen, de vierde wand te ontkenen, om altijd de acteur en het personage te scheiden. Misschien is het weer tijd om een verhaal en personages zo werkelijk mogelijk op toneel te zetten, zodat we ons erin kunnen verliezen en achteraf kunnen verzuchten hoe mooi, treurig of vrolijk het allemaal geweest is.

Vijf jaar geleden speelde Huis aan de Amstel op een Russisch jeugdtheaterfestival één van haar mooiste voorstellingen: *Het Leven een Droom*. Op datzelfde festival was de voorstelling *Storm* te zien in de regie van Boris Tseitlin. Tseitlin is op dit moment één van Ruslands spraakmakende regisseurs. Dat hij binnen het jeugdtheater werkt (of beter gezegd werkte), komt eerder voort uit noodzaak dan uit overtuiging. Tijdens het communis-

tiesch bewind in Rusland konden de werkelijke talenten nog enigszins vrij werken binnen het jeugdtheater. Na de val van het communisme zijn de meeste van die talenten weer verdwenen uit het jeugdtheater. Alleen een regisseur als Anatoli Praudin uit St. Petersburg en Tseitlin zijn min of meer blijven hangen.

*Het Nederlandse jeugdtheater moet oppassen dat het geen opgeblazen artistieke ballon wordt.*

De voorstelling *Storm* was (en is: de voorstelling werd tot en met het huidige seizoen nog gespeeld!) een staaltje van the-

atraal vernuft. Het publiek bevindt zich midden in de handeling en met spel, lichteffecten en decorwisselingen wordt een wereld opgeroepen van geesten, monsters en mensen op de vlucht voor elkaar en op jacht naar elkaar - alles als een metafoor voor deze tijd in Rusland. Het is ongebruikelijk om in Rusland zo dicht op het spel van de acteur te zitten. Meestal is de afstand groot en het gebaar des te groter. In *Storm* is het gebaar juist klein, maar intens.

Dat Liesbeth Coltof, na het zien van deze voorstelling, de wens had om met deze regisseur eens een productie te maken, kan ik me goed voorstellen. Naast de kwaliteit van de voorstelling is het ook een stijl, die aansluit bij haar eigen werk: het verbinden van een grote theatrale zeggingskracht met een politieke/actuele lading. De reden waarom Boris Tseitlin met Coltof wilde werken, is mij niet helder geworden. Opportunistische redenen zullen hem niet vreemd zijn. En opportunistisch denken in Rusland betekent meestal overleven, en is derhalve geen verwijtbare of slechte eigenschap.

Toch zal het artistieke avontuur Tseitlin als integere theatermaker ook hebben aange trokken. En dat Rusland en Europa elkaar proberen te naderen is duidelijk, dus waarom niet binnen het theater. Of hij zich ten volle bewust was van de consequenties van de constructie waarbinnen de samenwerking met Coltof zou gaan verlopen, vraag ik mij af. Want deze constructie knaagt aan één van de belangrijkste kenmerken van Tseitlin als regisseur: zijn autoriteit.

De volgende constructie is bedacht: twee auteurs (Roel Adam en Michail Bartenev), vijf Nederlandse acteurs en zes Russische acteurs, en een vormgever (Joeri Charikov) werken onder leiding van twee regisseurs (Tseitlin en Coltof) aan het eerste gedeelte van de novelle *Netotsjko Njezwonowo* van F.M. Dostojewski. De gezelschappen bereiden ieder in eigen land hun versie voor van het verhaal in een aantal losse scènes. Tijdens een repetitieperiode in Nederland en een repeti-



*De Russische  
Kravny in Nu.  
Foto: Huis aa  
Amstel.*

tieperiode in Rusland worden deze scènes tot een geheel verweven.

De constructie is ingewikkeld, maar vanuit het gezichtspunt van Coltof niet ongebruikelijk. Ze deed iets vergelijkbaars bij de beide *Voyeurs*-projecten van Huis aan de Amstel en

bij het internationale theaterproject *The Red Shoes*.

Eén van de stijlkenmerken van Coltof als regisseur is de "geleide collectiviteit". Iedereen die artistiek aan een productie onder haar leiding meewerkt, brengt zijn of haar eigen

ideeën en vormen in. Uit al dat materiaal kiest zij datgene wat past in haar beeld van de uiteindelijke voorstelling. Het is een werkwijze die in Nederland niet onbekend is. Zij drijft daarmee op de artistieke inbreng van de acteurs, auteurs en vormgevers en is ook afhan-



Roel Adam in *Netotsjko*.  
Foto: Huis aan de Amstel.

kelijk van de atmosfeer die er heerst tijdens het repetitieproces. Het co-regisseurschap met Tseitlin lijkt de ultieme vorm van die geleide collectiviteit. Maar misschien is het ook wel een stap te ver. Want het grote verschil in aanpak tussen beide regisseurs en de grote moeite om tot werkelijke samenwerking te komen heeft het productieproces van *Netotsjko* in sterke mate bepaald.

Tseitlin is in Rusland onder meer geschoold door Z. Korogodskiy, theaterdocent uit St. Petersburg. Geen onbekende in Nederland, omdat hij een aantal jaren geleden een workshop aan Nederlandse jeugdtheateracteurs heeft gegeven. Korogodskiy hecht een groot belang aan structuur en autoriteit: acteurs moeten op de tel nauwkeurig hun lichaam kunnen gebruiken en zich volledig overgeven aan de opdracht die gesteld wordt en de autoriteit van de meester.

Dit zijn de middelen om uiteindelijk grote resultaten te behalen. Het is vergelijkbaar met de manier waarop een zanger met zijn "instrument" omgaat. Deze autoritaire manier van werken is Nederlanders vreemd en stuit ook gauw tegen de borst. Want wanneer ze te dwingend is, smooit ze iedere vorm van individualiteit, een eigenschap die wij in het theater, maar ook daarbuiten zo hoog inschatten. Het is echter diezelfde autoriteit die zorgt dat acteurs volledig opgaan in hun personage en scène. Hoewel ook angstaanjagend (geen acht slaan op gebroken glas is iets wat ons bijvoorbeeld te ver gaat), is het tegelijkertijd intrigerend te zien hoe immens be-

langrijk het is of lijkt, een personage hier en nu ten tonele te brengen.

Autoriteit versus individualiteit lijken kernbegrippen waarlangs het productieproces van *Netotsjko* verloopt. Wie heeft het voor het zeggen? En waar wint het begrip voor elkaars individualiteit het van domweg gelijk willen hebben?

Een belangrijk obstakel voor deze co-productie vormde natuurlijk de taal. De Russen spreken nauwelijks een andere taal dan het Russisch. En ondanks het feit dat Huis aan de Amstel al een tweetal jaren Russische les heeft genomen, is een vloeiend gesprek over bijvoorbeeld Dostojewski niet mogelijk. Elke communicatie dient dus met een tolk of zeer beperkt met handen en voeten te geschieden. Dit taalprobleem gaat verder dan alleen elkaars woorden en zinnen niet begrijpen. Allereerst is er de afhankelijkheid van de tolk. Wanneer dat risico enigszins is afgedekt, blijft er nog het probleem van de cultuur die onder die taal verborgen zit. Honderd jaar onderdrukking heeft grote invloed gehad op dat wat de Russen zeggen, de manier waarop ze het zeggen en vooral op dat wat ze niet zeggen. Het is een bijna onmogelijke opgave voor een Nederlands gezelschap om met een dergelijk obstakel tot volledige artistieke overeenstemming te komen.

In dit opzicht heeft de productionele kant van de zaak artistieke consequenties gehad. Het is een intensief proces (eufemistisch uitgedrukt) geweest, met veel wisselende Russische zakelijke partners en onzekere momenten.

Deze problemen en conflicten zijn kenmerkend voor vele projecten die vanuit Europa met Rusland uitgevoerd worden - terwijl deze problemen zich nauwelijks voordoen in de Engelstalige coproducties. (Bijna) iedereen spreekt immers Engels. Maar voor Europees/Russische projecten geldt: je kunt elkaar behoorlijk dicht naderen, maar helemaal tot elkaar kom je niet. En in de poging om zo dicht mogelijk tot elkaar te komen, wordt een ieder uitgedaagd tot aan zijn grenzen te gaan, of zelfs daar overheen.

Met name Huis aan de Amstel, maar ook het Waterhuis en Wederzijds hebben binnen het jeugdtheater het voortouw genomen om een nieuwe artistieke brug te slaan met jeugdtheatermakers uit andere landen. Niet iedereen zal de kracht en de ruimte hebben om dit op eenzelfde manier te herhalen. Dat is ook niet nodig. Hopelijk zullen beide coproducties en de tekstlezing wel velen inspireren om wat vaker en intensiever buiten de landsgrenzen te kijken naar wat zich daar afspeelt binnen het jeugdtheater. In het belang van het eigen jeugdtheater. ■

## WERELDWIJDE JAMSESSIE CASABLANCA OVERPEINZINGEN VAN ROEL TWIJNSTRA (regisseur/artistiek leider)

's Nachts in de auto terug van Rabat naar Casablanca met Kees Bavius en Margot. Het is één van de weinige stukjes snelweg in Marokko en nodigt uit tot mijmeren. Dat is levensgevaarlijk, want zo nu en dan ontwijken we ternauwernood een schaap. Of laveren tussen ezelswagens door, die hier gewoon in het donker, zonder licht op de snelweg rijden. Ik moet denken aan een citaat van Ben Okri, de Nigeriaanse schrijver: "... de wegen waarover zij gaan, zijn niet dezelfde die hun vaders maakten. De dromen waarin zij wandelen, zijn niet meer dezelfde als die van hun vaders en moeders". Elke regie is een reis, heb ik ooit eens iemand horen zeggen. De coproducties die we de afgelopen jaren maakten met een Russisch, een Amerikaans en een Marokkaans gezelschap, zijn in de meest letterlijke zin reizen vol onbekende obstakels en verwonderingen. Elke keer valt mij het verschil weer op met een regie bij een gezelschap dat je kent, met acteurs en vormgevers waar je vaker mee hebt samengewerkt en voor een publiek dat voor je bekend is. Internationale coproducties zijn voor ons tot nu toe een zoektocht, waarin naast het eindproduct, op het moment het proces erg belangrijk is. Veel meer een chaotische chemie van artistieke tekens, die borrelt en die zijn oorsprong vindt uit twee verschillende denkwerelden. Verschillen in speelstijl, uitgangspunten, dramaturgie opvattingen: het is de esthetiek van de gelukkige greep, uit een bron van onrust. Het hart van die rusteloosheid ligt in de internationalisering van de samenleving. Op alle niveaus en onomkeerbaar worden we geconfronteerd met sociale en culturele tekens uit andere landen. Een internationale coproductie is een smeltkroes van verschillen, die elkaar uit nieuwsgierigheid opzoeken. Ben Okri schrijft: ".. De wereld is ons thuis, we zijn hier maar zo kort, we kunnen maar beter delen in elkaars grappen, het gelach, de verwondering, de vreemdheden en excentriciteiten, de ontdekkingen in wetenschap en kunst, het gevoel voor humor, we hebben elkaar nodig.

De grote wereldwijde jamsessie moet nog beginnen. Dat gaat beginnen met de nieuwe generaties in het komende millennium. Talloze kunstuitingen dragen de sporen hier al in zich."

De aanleiding voor internationale coproducties, voor ons, is meestal het gevoel dat West-Europa iets verloren heeft, en dat dat de wereld kaler heeft gemaakt. Minder mysterieus en minder poëtisch. Die aanleiding kwamen we tegen in ons werk in Nederland, en met name in Rotterdam. De grote groepen Marokkaanse leerlingen in het basisonderwijs (voor De Kruik), of de eerste tekenen van gettovormingen in een grote stad als Rotterdam (voor de Secret Window). Of het zijn beelden op tv over economisch uitzichtloze gebieden, mysterieuze grote gaten in de samenleving waardoor we uiteindelijk speelden voor de ondervoedde kinderen uit de Russische industriestad Samara. We zijn geobsedeerd door de kruisbestuiving tussen "arme landen" en de West-Europese moderne landen. Elke keer verbaast het me dat onze partners voor internationale coproducties en hun publiek, of ze nou komen uit de arbeiderswijken van Casablanca of uit de zwarte getto's van Philadelphia, bijna niet geïnteresseerd zijn in onze zoektocht naar rituelen, mystiek en poëzie. Dit in tegenstelling tot de kinderen die we in Nederland in de voorstellingen treffen. De

eerder genoemde zoeken in tegenovergestelde richting, het materialisme, ze zijn geobsedeerd door dingen. Natuurlijk, als de levensomstandigheden je in de jungle van 'survival-of-the-fittest' dwingen zou ik ook het materialisme omarmen.

Tegelijkertijd weet ik dat het een doodlopende weg is.

Bijvoorbeeld voor Marokkaanse acteurs zijn geld en de mogelijkheid om naar Nederland te kunnen, belangrijke drijfveren om met ons samen te werken. Maar hoe dan ook ze brengen hun eigen cultuur mee en het lijkt wel of zij daar sterker op terugvallen in contact met ons of in Nederland.

In het geval van de Marokkaanse acteur is dat b.v. de vertelvorm (de Helka) in combinatie met spel en muzikanten. Omgekeerd werkt het net zo. In Rusland waar ik twee maanden werd geconfronteerd met een chaotische uitzichtloze samenleving voelde ik me meer 'Nederlander' dan ik me ooit in Nederland had gevoeld. Als je in het buitenland werkt, voel ik meer de grenzen van mijn eigen cultuur, wat wel bekend is, en wat niet. In het buitenland kan en moet ik mijn eigen cultuurgrens overschrijden en zoeken naar wat daarachter ligt omdat ik dan de noodzaak voel "de wereld te herdromen" (citaat Ben Okri) en dat zichtbaar te maken in een voorstelling. Deze rusteloze kruisbestuiving proberen we in voorstellingen uit te dragen. Artistiek gezien heb ik het gevoel van nul-af-aan te moeten beginnen, dat je samen een theatrale taal moet vinden die de noodzaak van die specifieke coproductie kan vertellen. Daar komt op dit moment nog geen weloverwogen artistieke parel uit tevoorschijn, eerder een fragmentarische voorstelling. Het is nu nog de verwondering die de boventoon voert. Op termijn zal deze moeten bezinken en dan zal duidelijk worden wat die zoektocht het Waterhuis heeft opgeleverd. In de chaos waarin je je begeeft zoeken we pas aan de randen van een oceaan aan mogelijkheden. We zoeken, voor deze producties, steeds meer naar presentatievormen die niet alleen het eindproduct laten zien, maar die ook de zoektocht naar de voorstelling toe laten zien. In de komende productie *De Kruijk*, een coproductie met Theatre d'Aujourd'hui uit Casablanca, met een Nederlandse en Marokkaanse acteur, gaan we met een oude gemotoriseerde gammele bakfiets langs de scholen. We gaan spelen op pleintjes of in gemeenschappelijke ruimten. Een korte voorstelling die al begint als we aankomen en die, als een steen in een stille vijver, zijn rimpels uitwaaiert.

In *The Conference of the Birds* spelen behalve Nederlandse ook Russisch, Amerikaanse en Marokkaanse acteurs. *The Conference of the Birds* is gebaseerd op het middeleeuws islamitische gedicht van Attar, waarin vogels uit verschillende windstreken samen komen en daarna een lange zoektocht maken. Voor die voorstelling zoeken we in verschillende landen een karakteristieke locatie, een park aan zee, een ruïne in de woestijn, een dorpsplein of een lege fabriekshal. Zowel qua speelplek als qua inhoud lijkt alles op losse schroeven te staan vergeleken met ons oude ideaal van "kwaliteitstheater".

Alle zekerheden verdwijnen tijdens internationale coproducties omdat je ergens instapt, waarvan je diepte niet kan inschatten en waarvan je de toevallige ontdekkingen die je in alle onwetendheid doet, wilt uitdragen.

Het zal een tijd duren, maar er zal zeker iets nieuws uit te voorschijn komen.

Voorlopig merken wij dat ontdekkingen uit de internationale coproducties doorwerken in reguliere producties en dat dat zowel onze reguliere als de internationale coproducties aanknopingspunten bieden voor een multicultureel publiek.

## I Wat voorafging

In het kader van het uitwisselingsproject tussen Nederland en het GOS kwamen in 1991 enkele Russische jeugdtheatermakers op uitnodiging van de Nederlandse ASSITEJ (internationale belangenbehartigende koepelorganisatie voor jeugdtheater) en het (toenmalige) NTHI (Nederlands Theaterinstituut) naar ons land. Zij spraken, met handen en voeten en via tolken, met Nederlandse collega's en bezochten het Jeugdtheaterfestival in Den Bosch. Theo Fransz, Heleen Verburg, Lillian van Bennekom, Eva Pieper en Roel Twijnstra werden vervolgens uitgenodigd voor een tegenbezoek dat plaatsvond in april 1992.

Naar aanleiding van dit tegenbezoek ontving Roel Twijnstra een uitnodiging voor een nadere kennismaking met het Jeugdtheater in Jekatarinenburg. In oktober '92 en maart '93 werden aldaar voorbereidingen getroffen voor een regie en een scholingsprogramma. Het project groeide uit tot een uitwisseling van regisseurs en docenten tussen het Muztheater in Nederland en het Jeugdtheater in Jekatarinenburg in het GOS. Theo Fransz, artistiek leider van het Muztheater, nodigde een Russische regisseur uit om in Nederland op basis van het werkscenario 'Harteklop' een productie te realiseren. Regisseur Roel Twijnstra zou op basis van hetzelfde werkscenario in Rusland een productie regisseren.

In juni '93 adviseerde het Fonds voor de Podiumkunsten negatief over dit project, daar het om een co-productie zou gaan.

Het Russische deel van het project was echter al zo ver voorbereid dat Roel Twijnstra besloot voor dit deel een nieuwe subsidie-aanvraag te doen. Ditmaal richtte hij de aanvraag aan de heer Lawson persoonlijk, omdat in het landschap van instellingen geen plek bleek voor dit deel van het project. Na overleg tussen het (toenmalige) Ministerie van WVC, het BIS (Bilaterale Internationale Samenwerking) en het (toenmalige) NTHI werd een verdeelsleutel gevonden en adviseerden deze drie instellingen alsnog positief. Zo leek in oktober 1994 het project doorgang te kunnen vinden.

In het voorjaar van '94 echter werden de theaters in het GOS geconfronteerd met belangrijke kortingen op hun budget, op landelijk en sommige ook op stedelijk niveau. Deze ingreep was zo omvangrijk dat het theater in Jekatarinenburg geen mogelijkheden zag om het project te dragen. In april 1994 werd via bemiddeling van de Russische Assitej het Samart-theater in Samara bereid gevonden het project te adopteren.

Hierop reisden tolk/dramaturg Johan Spaans, productie leider/lichtontwerper/componist, Henk Bothof en Roel Twijnstra, regisseur, in oktober 1994 naar Samara. Zonder de situatie ter plekke te kennen, zonder de acteurs te kennen, slechts afgaand op inschattingen van bevriende collega's die het gezelschap kenden (o.a. Flora Verbrugge) en de Assitej, wat achteraf een van de meest betrouwbare instituten in het GOS bleek te zijn.

## II Opzet van Harteklop

De opzet van het project was tweeledig. Naar aanleiding van het werkscenario 'Harteklop' zou in Samara met zes Russische acteurs en een vormgever van het theater een produktie worden gerealiseerd. Daarnaast zou een aantal trainingen worden gegeven op de toneelschool van Samara, waar zowel de acteurs van het theater als studenten aan deel zouden nemen.

### het werkscenario

In november 1985 kwam bij een vulkaanuitbarsting in Colombia een lawine van modder naar beneden die hele dorpen en dalen bedekte. Meer dan 25.000 mensen kwamen om het leven. De cameraman die het eerst ter plaatse was, ontdekte een meisje dat tot haar nek in de modder en het puin vastzat. Hij fotografeerde haar, bleef gedurende drie dagen bij haar en deed vele pogingen haar te bevrijden. Tijdens de koude nachten vertelden ze elkaar verhalen om de ellende te vergeten. Het meisje was 13 jaar oud en heette Ohmayra Sanchez. Zij stierf van uitputting na drie dagen. Hij fotografeerde nooit meer.

Naar aanleiding van deze dramatische gebeurtenis schreef Roel Twijnstra een werkscenario waarin naast deze geschiedenis vier Zuidamerikaanse verhalen een centrale rol spelen, de verhalen die Ohmayra vertelde over haar moeder, oma en tante, de geheimen van haar familie.

### het produktieteam

De 'Nederlandse brigade' bestond uit dramaturg/tolk Johan Spaans, produktie-leider/lichtontwerper/componist Henk Bothof en Roel Twijnstra, regisseur. Van de zijde van het Samart-theater werden zes acteurs beschikbaar gesteld, die gecast konden worden uit de 24 acteurs van het theater. Verder leverde het Samart een decor/kostuumontwerpster en stelde het produktie-apparaat van het theater en een extra tolk Engels-Russisch ter beschikking. Samart zou de voorstelling als een voor hun gewone produktie financieren.



### III Negen weken Samara

*"4 oktober 1994 – Samara – oude stad aan de Wolga – Rusland.  
Alles onduidelijk. We zijn nog steeds niet aan het echte werk begonnen. Veel kijken, praten. Veel drijfzand.*

*Acteurs zijn o.k. Het theater een omgebouwde bioscoopzaal. Ons hotel heel rustig, een oud sanatorium voor zieke kunstenaars. Geen maffia te bekennen. De directeur van het theater overigens ook niet. Behalve hem lijkt niemand van onze plannen op de hoogte en is er dus helemaal niets geregeld. Geen repetitie, geen ruimte, geen repetitietijd, geen ontwerper te bekennen. Alles, ja alles zullen we zelf moeten regelen. Er werken hier honderd mensen. Wie is te vertrouwen? Aan wie hebben we wat?"*

#### produktioneel

Woorden en tijd zijn ontoereikend om de chaos, de misverstanden en de onmacht ten aanzien van alle praktische produktionele aangelegenheden te beschrijven. Zelden was iets te koop of te leveren op een plek waar het te koop zou moeten zijn. Er is van alles te koop, maar alleen via via en van horen-zeggen. Een verlengsnoer, dat we zelf moesten aanschaffen, kostte een ochtend zoeken in de stad. Planken om zes kleine kistjes te timmeren, waren er niet, zodat de aanvechting onderdrukt moest worden om zelf 's nachts een schutting te gaan slopen om aan hout te komen. De 'stoffenververij' was failliet. De chauffeur te dronken om delen van het decor te vervoeren. Het naai-atelier zat zonder stroom en de decorontwerper had eigenlijk nog nooit een decor ontworpen, wat het team deed besluiten ook dit dan maar zelf te doen. Er waren niet genoeg stoelen om op te zitten, de sleutel van het theater was zoek. Er was plotseling geen repetitietijd meer op het rooster om te repeteren. Om onduidelijke redenen moest het team steeds verhuizen. Op zeker moment kwam men zelfs in een pittoreske datsja terecht waar het binnen ook vroom, de waterleiding sprong en je je moest warmen aan de samovar.

Wanneer men alles had gehad, de leden van het team, moe of kwaad, op het punt stonden het vliegtuig terug naar huis te nemen, was plotseling weer van alles te regelen. Waren binnen een dag de kostuums klaar. Was er tijd genoeg om te repeteren, kwamen stoelen uit het niets tevoorschijn en vroeg de Russische ploeg zich af waar die Nederlanders zo moeilijk over deden.

Na een dag of tien overwoog het team serieus om het proces te stoppen en terug te gaan. Niet alleen omdat niets werkte en afspraken niet nagekomen werden, maar juist omdat het theater hen voortdurend deed geloven dat het wél werkte en dat het allemaal wel goed zou komen. Trotse mensen, maar er was gedurende de opzet van het project weinig om trots op te zijn. Het theater wankelde financieel op rand van de afgrond, er waren weken dat de salarissen niet uitbetaald werden.

Na een lang gesprek met de directeur besloot het team, in een laatste poging, om zich vanaf dat moment als producent op te stellen. Het team zou zo veel mogelijk bepalen met wie en hoe er gewerkt werd. Alles werd gecontroleerd. Met de betrokkenen werd een planning opgesteld waarin deadlines waren opgenomen. Zodra die niet haalbaar bleken, moest er direct aan de bel getrokken worden om onaangename verrassingen te voorkomen. Deze werkwijze werd door het team als een noodgreep ervaren. Men was met andere idealen gekomen, wilde mensen medeplichtig maken, hen zelf ook verantwoordelijkheid laten dragen. Maar zo werkte het niet in Samara. Toen het team eenmaal de verantwoordelijkheid naar zich toe getrokken had en op post-communistische wijze mars-orders afkondigde, elke discussie uit de weg ging, werkte het produktie-proces uitstekend!

Het kostte de produktieleider tijd om de knop om te zetten, omdat zo'n cultuurverandering het wezen van zijn eigen humanistische idealen geweld aan leek te doen. Ook omdat de nieuwe werkwijze het werk er niet altijd prettiger op maakte. Als in een kleuterschool moest alles gecontroleerd worden. Je moest er (meestal terecht) van uitgaan dat wat men beloofde op Russische lucht gebaseerd was. Daartegenover stond het gemeenschappelijk enthousiasme over de voorstelling in wording. Dat die uiteindelijk ook daadwerkelijk getoond kon worden, was vooral te danken aan de inzet van de produktieleider.

Deze werd overigens nooit opzettelijk tegengewerkt. Hij ondervond weliswaar weinig medewerking, maar dit was vooral uit onmacht en niet uit onwil. Toen eind oktober de roebel crashte, verslechterde de financiële positie van het theater nog meer. Basismaterialen werden drie tot vier keer zo duur en het theater moest alle uitgaven stopzetten. Daardoor was men, noodgedwongen, afhankelijk van contacten en bevriende instanties om toch aan de benodigde materialen te kunnen komen.

#### het Samart-theater, de mensen

*"15 oktober 1994 - Samart-theater (duizend eilandenrijk) - Ik zal je voorstellen aan de mensen met wie we hier direct te maken hebben. In het oude gebouw van het theater - het staat overigens op instorten en is door de gemeente verzegeld, maar wij werken er gewoon - zwaait Polsikof de scepter. Hij is produktieleider, noemt zich vice-directeur en lijkt een enorme sjacheraar. Dat kan hier nooit kwaad, dus op hem hadden we onze hoop gevestigd (onterecht bleek achteraf). In dit gebouw zit verder nog een oude rekwisietenmaker, die we Jampotje noemen vanwege zijn dikke brilleglazen. Gisteren werd gevierd dat hij 30 jaar in het theater werkt. Toen we 's middags binnenkwamen, was iedereen dan ook al aardig dronken.*

*De directeur, Sokolof, zit in het nieuwe gebouw in zijn directiekamer. Hij lijkt geen enkele weet te hebben van wat er allemaal gebeurt in z'n theater. Hij is voortdurend aan het telefoneren, of je nu met hem praat of niet. Later is onze mening over hem gelukkig positiever geworden.*

Voor de kluis, op de boekhouding, zit een gezellige dame. 'Kluisvrouwetje' noemen we haar. Elke week zetten we een handtekening voor ons sejour. De produktie-leider, heeft verder nog te maken met een dame die de repetitie- en voorstellingsroosters maakt. Hij heeft daar veel ruzie mee en dat werkt! (Later ging het ook zonder ruzie.) André is de chauffeur. Hij is net door zijn vrouw het huis uit gezet: als hij zo weinig thuis kon zijn, moest hij maar in het theater gaan wonen. Vaak zit hij stomdronken op de bank in de hal. Verder zijn daar nog Galia, een naaister. 'De artiest', die van alles beschildert en veel bijkluist voor winkels: uithangborden zijn erg in op dit moment. Irina van het naai-atelier. Zwetlana van het licht. Galia van het geluid en Sascha de enige betrouwbare toneelknecht (er zijn ongeveer vijf toneelknechten).

Ik heb als regisseur ook een aantal assistenten die ik naar huis heb gestuurd omdat ik niets voor ze te doen had. Alles wat je uit handen geeft, zo hebben we al snel geleerd, kost je veel meer tijd dan wanneer je het zelf doet (die Russen vinden ons erg vreemd)."

"Ze spelen hier twee voorstellingen per dag. Ofwel sprookjes als Ali Baba óf klassiekers: Shakespeare, Gorki etc. Sinds kort hebben enkele acteurs zelf het initiatief genomen voor 'Leopolds verjaardag', een clowneske voorstelling met de nodige acrobatiek. Geen hoogstandje, maar hier wel een kassucces. Als de voorstellingen beginnen en de spots aangaan, beginnen de lampen in de rest van het gebouw mee te knipperen. En wat erger is: de spots in het theater zelf knetteren ook. Ze gaan niet geruisloos aan, maar knallen er in, vallen vaak spontaan uit en zijn bovendien amper te verstellen."

Het zal de produktieleider later twee weken kosten om enige grip op dit 'Baltische' lichtstelsel te krijgen, met open mond gade geslagen door de technici van het theater die absoluut geen idee hebben hoe het werkt. Dit sinds de eindverantwoordelijke man met een hartaanval in het ziekenhuis belandde.

"Eén van onze grootste zorgen is hoe de technici, na ons vertrek, de spots weer terug zouden moeten hangen in de stand voor Ali Baba. En een nog grotere zorg is de vraag hoe ze daarna diezelfde spots weer in de goede positie voor onze voorstelling krijgen. Ze zeggen dat ze het kunnen, en dat is misschien nog wel onze allergrootste zorg."

#### trainingen/scholing

De toneelschool in Samara werkt vanuit een Stanislawskaanse traditie en met een harde discipline. De oefeningen en trainingen die het Nederlandse team gaf, bleken niet los te staan van hun traditie, maar waren meer een speelse variant van Stanislawsky, meer gericht op creatieve intuïtie. Voor de spelers was dit een bevrijding. De oefeningen waren heel basale Stanislawskaanse trainingen, die een wonderlijke chemie teweeg brachten bij de spelers. Opvallend was dat de spelers die niet 'gedemocrateerd' zijn, dat wil zeggen niet gewend om onder alles wat ze

doen hun individuele artistieke handtekening te zetten. Een openbaring. Voor de Russische spelers was het vanzelfsprekend dat meedenken en meepraten niet hetzelfde is als meebeslissen.

### het repetitieproces

Na een workshop voor alle 24 acteurs van het theater maakte de regisseur een keuze voor zes van hen. Na een week moest hij die cast op één punt wisselen: een oudere acteur die niet begreep waar het over ging en die twee keer dronken op de repetities kwam. Hij werd vervangen door een jongere acteur die prima in de cast paste. De ervaring met de acteurs was feitelijk de beste. Met hen is boven alle verwachtingen gewerkt. De inzet en werkhonger onder hen was enorm. Hun betrokkenheid bij de voorstelling ging zeer ver en zij waren er trots op: hún voorstelling!

*"14 oktober 1994 – Sascha speelt een hoofdrol (fotograaf). Hij is iets jonger dan ik. Soms te serieus. Gisteren heb ik hem met mijn fototoestel de stad in gestuurd om mensen in onwaardige situaties te fotograferen. Om te ervaren hoe dat is. Daarna hebben we de foto's af laten drukken en met de andere spelers, als in een redactievergadering, een keuze gemaakt en ze besproken. Sascha zit de hele dag in z'n hoofd, te weinig in z'n hart. Soms vrees ik dat z'n rol te dicht bij zijn eigen karakter ligt. Olga speelt het meisje. Een actrice in elke vezel en technisch erg goed. Nog jong en misschien wat over het paard getild omdat ze alle hoofdrollen speelt. Van Julia tot de gelaarsde kat aan toe. Ze heeft heel veel medelijden met het personage dat ze moet spelen. De documentairebeelden die wij meenamen en lieten zien, sloegen in als een bom. Veel tranen tijdens het repeteren. Marina is niet echt een actrice, maar meer een bizarre vrouw. Ze speelt in de voorstelling alle moederrollen. Is erg onzeker en zenuwachtig, maar ze weet het van zichzelf en zet zich enorm in.*

*Sergei is een beer van een acteur. Vaak fout gecast als de 'bad guy' in sprookjes. Altijd geregisseerd vanuit het principe 'mond dicht, doen wat er gezegd wordt'. Voor een gevoelig mens als hij is dat slopend. Tijdens het repeteren bloeit hij op, verrast me steeds in positieve zin en is het aanspreekpunt voor mij en voor de andere spelers.*

*Louba is een wat oudere actrice. Als ze staat, kijkt en niets doet, is ze prachtig. Meestal 'overact' ze, maar ze krijgt dat steeds meer onder controle. Het is een schat van een vrouw die de hele verwoestende geschiedenis van haar land in tranen met zich mee torst. Dima doet kleine rolletjes, is een prima schakel in de groep en geniet veel aanzien van de andere spelers. Wij vermoeden dat dat komt door het feit dat zijn vader een belangrijke stadsbestuurder is."*

Uit Nederland waren fotoboeken en films meegenomen (op video) die met de voorstelling te maken hadden evenals documentair materiaal over de ramp in Colombia in 1985. De eerste week werd voor een deel besteed aan het overbrengen van dit materiaal, achtergronden, inspiratiebronnen aan de spelers, hen over dit

alles vertellen. Het werkscenario was door Johan Spaans in het Russisch vertaald, zodat daar stukken uit konden worden gelezen. Ondertussen startten de speltrainingen die in de ogen van de acteurs een algemeen karakter hadden, maar voor de regisseur de basis waren voor een aantal scènes. Gaandeweg werd het doel echter steeds duidelijker. Er werd gericht geïmproviseerd naar aanleiding van de scènes.

De voorstelling stond grof na drie à vier weken. Daarna werd het een kwestie van eindeloos werken om helderheid te verkrijgen, onkruid te wieden, verbindingen te maken, doorgaande lijnen te trekken en de gehele beeldregie op scherp te zetten. En keuzes te maken want er was één uur en drie kwartier materiaal dat moest worden teruggebracht tot één uur. Er werden nog drie tekstversies geschreven en door Johan Spaans vertaald.

*"2 november 1994 - Ik ga me wel hechten. Aan mensen en aan de manier waarop iedereen hier overleeft. Hier is niets geregeld, kan opeens je loon wegvallen. Op straat blijft een dode hond dagenlang liggen. Veel bedelaars en invaliden op straat, niet weggestopt en opgeborgen. Nederland lijkt ver weg, niet meer te bestaan. Hier voel ik me minder afgesneden van het leven, alhoewel ik hier nooit voor lange tijd zou willen wonen. Twee maanden een onderdeel zijn van die chaos die 't leven hier is, geeft me een rijk gevoel. Ik zie nu al op tegen het afscheid."*

#### vroege confrontatie met het publiek

Na vier weken, wanneer het materiaal voor het eerst achter elkaar gezet wordt, worden twintig kinderen (leeftijd 12, 13, 14) gevraagd te komen kijken. Alhoewel de voorstelling nog lang niet klaar is, is de regisseur nieuwsgierig naar wat de kinderen zullen zien. De spelers vinden dit een absurd idee. Iets laten zien wat nog niet eens af is? Ze zijn erg zenuwachtig maar doen het prima. Ze staan nog geen voorstelling te spelen, maar zoeken naar de verbindinglijnen en proberen dingen uit. De kinderen zitten anderhalf uur doodstil. Er komt daarna geen woord uit. Pas als de regisseur hen in groepjes over de spelers verdeelt, beginnen ze te praten, meer dan een uur lang. De spelers zijn stomverbaasd over wat er zich allemaal in de hoofden van het publiek heeft afgespeeld. Dit is de eerste keer dat zij werkelijk luisteren naar wat de kinderen vinden en hebben gezien. Dat ze daar hun voordeel mee kunnen doen, snappen ze onmiddellijk en er heerst dan ook een feeststemming hierna.

#### laatste twee weken - in de zaal (300 plaatsen)

*"22 november - Vandaag verhuisd naar het 'Novò'. Angst bij iedereen, voor die zaal. Sergei, die tot nu toe bij de acteurs de kar trekt, meldt zich ziek. Ernstig? Niemand weet het. Later belt z'n vrouw op dat hij hartklachten heeft. Het kan waar zijn. Het kan ook zijn dat hij zich, in z'n zenuwen, een stuk in de kraag heeft gedronken. Of beide. Hij is de beste speler. Qua instelling en talent. Het zou een ramp zijn als ik hem moest missen. Oververmoeidheid speelt ook een rol. Naast de*

repetities speelden ze de afgelopen week 1 à 2 voorstellingen per dag. Dat is gelukkig voorbij: de komende twee weken zijn de spelers fulltime voor ons. Vreemd genoeg heb ik het gevoel voor te lopen op schema. De voorstelling en ook de produktie is een heel eind gevorderd. Donderdag de eerst try-out voor honderd kinderen..."

"23 november - Sergei komt morgen weer terug. Hij had inderdaad iets met z'n hart, maar we komen er niet achter wat het precies geweest is. De stemming in het 'Dutch team' is weer uitstekend. Er wordt veel gelachen en er heerst een goede werksfeer. Van negen uur 's ochtends tot negen uur 's avonds zijn we bezig. Het theater staat nu echt in het teken van de voorstelling. De andere acteurs zijn naar huis gestuurd en iedereen is met ons bezig (al is het in onze ogen meestal op totaal inefficiënte en overbodige wijze). Henk en Johan werken keihard aan de produktionele kant van de zaak, waardoor ik me op de repetities kan concentreren. Aangezien Johan overdag ook tolkt, is die 's avonds echt leeg en op."

"24 november - Vandaag zei Henk: Als ik terugkom in Nederland heb ik geen verhaal, want dit kan je niet uitleggen. Je kan het nergens mee vergelijken en wat er gebeurt, is onbegrijpelijk. Wekenlang hebben we gemopperd over alles en nu, vandaag, is alles opeens af. Zo vroeg heb ik nog nooit kostuums en décor gehad. Zo snel is de montage en de eindregie van de voorstelling nog nooit op zijn plek gevallen!"

#### eerste doorloop in het theater

"Voor het eerst moet ik streng optreden: deze doorloop was niet goed. Een paar spelers in tranen, ze deden toch hun best. Ja, maar het is niet goed. Ik heb een waslijst met wel honderd 'notes', al met al een fikse tegenvaller. Morgen hebben ze iets om hun tanden in te zetten. Zo'n dieptepunt blijkt altijd weer nodig."

#### eerste publieks try-outs

"Het theater staat nu echt op z'n kop. Een paar acteurs die niet in de produktie zitten, zijn komen kijken en vonden het prachtig. En opeens valt alles op zijn plaats. Spelers zijn trots op hun voorstelling. Ik weet niet wat er gebeurd is, maar we zijn klaar."

Achteraf blijkt de invloed van twee oudere acteurs op de groep erg groot. Als zij het goed vinden dan is het goed in de ogen van de acteurs. Er heerste een soort overwinningsoes.

"Sergei roept: We hebben gewonnen! Als ik vraag wat hij bedoelt, vertelt hij tot mijn verbazing dat er binnen het theater veel wantrouwen en jaloezie was ten opzichte van onze voorstelling. Nu na de try-outs iedereen echt positief is, is dat verdwenen. Een enorme opluchting voor de betrokken acteurs. Ik wil niet in die

*termen over de voorstelling denken en besluit de laatste dagen voor de première keihard met ze te werken. Met name de atmosfeer van het laatste deel, de toonzetting is nog veel te zwaar..."*

#### sdatsja (voor-première)

Een sdatsja is een fenomeen dat we in Nederland niet kennen. Voor de spelers is het belangrijker dan de première, want op deze dag komen het bestuur van het theater, de wethouder van cultuur en andere culturele grootheden kijken. In communistische tijden was er direct na de sdatsja een vergadering met de regisseur en de bestuurders/censor, waarin werd besproken of de voorstelling in première kon en wat er in veranderd moest worden. Het kon voorkomen dat een voorstelling vijf of zes sdatsja's beleefde en pas een jaar later, gekuist en geschoond en op communistische leest geschoeid, in première ging.

Deze betekenis heeft de sdatsja niet meer, maar die vergadering na afloop is er, tot verbazing van het 'Dutch team', nog steeds. *"Hoewel ik me van de op- en aanmerkingen niets hoef aan te trekken, voel ik bij de spelers en later tijdens die vergadering het gewicht ervan en het verleden doorgalmen. Bestuurders namen voor het eerst geen blad voor de mond en gaven vrijuit hun (positieve en negatieve) meningen en kanttekeningen. Na drie kwartier bleek de algemene opinie zeer positief en konden de spelers die dat later hoorden, opgelucht ademhalen."*

#### première

Voor de première waren Galia uit Moskou en Alda Reijnders uit Amsterdam overgekomen (zie ook hun verslag). *"Wij zijn totaal op, maar trots op ons produkt. Het gevoel dat we het gered hadden en dat het boven onze verwachtingen is uitgegroeid, komt langzaam bovendrijven.*

*Pijn van het afscheid. Het valt me zwaar deze spelers hier achter te laten, maar het is een goed gevoel deze voorstelling die zo dicht op m'n huid zit hier achter te laten."*

Later, als ik dit verslag schrijf, heb ik heimwee naar deze tijd. Hoe moeilijk het ook was, het was zuiver. Zo totaal met een voorstelling bezig te zijn en met niets anders, gaf mij persoonlijk artistiek een enorme bevrediging.

Roel Twijnstra  
Amsterdam, februari 1995

## Eerste ontmoetingen

*Januari 1996*

's Avonds gaat de telefoon.

Dennis Meijer van het TIN: "ik heb wat Amerikanen hier, in het kader van het US Netherlands Touring and Exchange program. Ik zou het aardig vinden als je ze kan ontmoeten." Als ik niet direct enthousiast ben begrijpt Dennis dat, maar toch, het is alleen oriënterend en voor die Amerikanen ook goed om zo veel mogelijk mensen te ontmoeten. De volgende ochtend zitten ze allemaal in mijn keuken te ontbijten.

Sally de Sousa, de Amerikaanse producent en Brian Joyce, directeur van het Philadelphia International Festival for Children en Philip Arnoult, wiens functies velen zijn en die zich vooral opstelt als 'friend from the project'. We praten over Amsterdam, over onze huisgeest die een paar jaar geleden door een professionele exorcist uit ons huis verdreven werd en over een fascinerend dagboekje. Een soort Anne Frank — verhaal van de hand van een Pools achtjarig meisje dat de holocaust overleefde; Nelly Toll.

Een week later bezoeken ze een repetitie van *Harteklop* in onze repetitieruimte in Rotterdam. Bij die doorloop is een klasje kinderen aanwezig. De doorloop trekt op niets, is loeizwaar. We zijn erg aan het zoeken naar de juiste toon van de voorstelling en dit is wel het dieptepunt.

Verbaasd zijn we als onze Amerikaanse 'vrienden' daarna besluiten dat na alle bezoeken aan andere jeugdtheatergezelschappen ze het liefst met het Waterhuis in zee willen gaan voor een grote zaal productie *The Secret Window*, te schrijven en te componeren door Liz Swados.

Liz Swados, waar wij nog nooit van gehoord hebben, is in Amerika iemand. Ze is medeoprichtster van LaMaMa in New York, heeft jarenlang samengewerkt met Peter Brook en haar werk werd bekroond met Tony Awards en Obie's.

Voordat we besluiten in het project te stappen, moeten we haar ontmoeten. Want wat behelst dit project eigenlijk? Het basismateriaal boeit, maar theater gaat ook over de mensen die het maken.

Amerika klinkt wel interessant, maar als we niet door één deur kunnen met Liz Swados, stopt alles.

Drie weken later sta ik met Brian Joyce in New York, midden in Soho, voor het appartement van Liz Swados. Als ze opendoet zegt Brian tot mijn verbazing dat we het maar uit moeten zoeken met z'n tweeën en verdwijnt.

Daar zit ik dan, tegenover een zwijgzame Liz Swados, die ongevraagd een glas kraanwater voor me heeft ingeschonken. Ze kijkt wat om zich heen en verbreekt de stilte met: "You're probably one of those authorian European directors... You think I am a diva?!"

Eerlijk gezegd dacht ik wel iets in die richting, maar ik ben niet zo ad rem dat ik op dat moment een assertieve opmerking kan maken. Dus ik begin met een omslachtig verhaal. Ik vertel wat ik van het project vind en laat haar schetsen van beelden zien die het dagboekje al lezende bij me opriep.

Het werkt tussen ons voor geen centimeter, alsof we een uur lang over eieren lopen. We besluiten elkaar de volgende dag weer te treffen en door te praten.

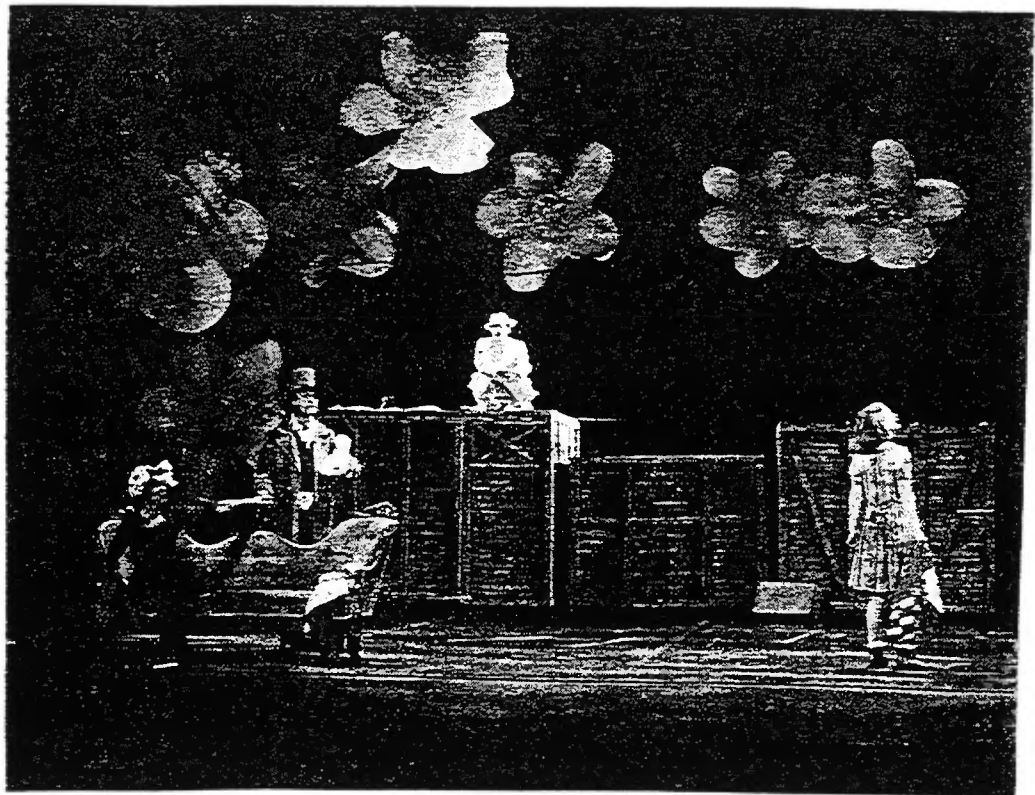
Die avond pieker ik me suf. Hoe kan ik erachter komen of ik iets met Liz Swados wil of niet? Praten over je werk is altijd zo reflectief. We moeten gewoon aan het werk. Ook al is het maar voor een uur.



De volgende dag koop ik een groot schetsboek en een doos Wasco-krijtjes. We beginnen te praten over scènes, schetsen door elkaar heen, schrijven steekwoorden op. Liz hoort overal geluiden, melodieën, harmonieën, voetstappen, staal op staal, kerkklokken en talen door elkaar heen: Duits, Jiddisch, Nederlands, Pools, Russisch en Engels. Ik zie meer beelden, door de ogen van een kind die haar ogen niet kan sluiten en niet begrijpt wat er om haar heen gebeurt. We werken 2,3,4 uur. Het ene idee haalt het andere binnen en we besluiten dat we al die beelden ook zo weer weg kunnen gooien en dat we zeker deze voorstelling gaan maken. Met of zonder Brian.

We spreken af dat Liz de eerste versie op basis van het dagboek gaat schrijven, een scenario /libretto waar we met z'n tweeën aan door werken. Dat materiaal moet aanleiding worden voor een workshop met alle spelers in oktober. In de volgende bezoeken doe ik audities in Philadelphia, New York en Rotterdam. Zo vormt zich langzaam de groep die *The Secret Window* zal gaan realiseren. De drie Nederlandse acteurs zijn: Mariëlle van Sauers, Kees van Loenen en Marline Williams. De vier Amerikaanse acteurs zijn: Susan McKey, John Lionares, David Ingram en Marc Gwinn. Tryntsje Bakkum, een Nederlandse ontwerpster waarmee het Waterhuis in een eerdere productie samenwerkte, zal het decor en de kostuums ontwerpen.

Henk Bothof, productie leider van het Waterhuis, zal samen met een Amerikaanse stagemanager Susan Merrill en technisch directeur J. Dorothy, de productie begeleiden. Sally de Sousa is de Amerikaanse producent die met zakelijk leider van het Waterhuis, Margot van Asseldonk, samen zal werken.



(foto: Carol Rosegg).

"Scene uit *The Secret Window*". V.l.n.r.: Marline Williams, Kees van Loenen, David Ingram, Susan McKey.

## Fundraising

Hoewel het merendeel van het budget voor deze productie uit Amerikaanse bronnen moet komen (o.a. van de Universiteit van Pennsilvenia), schrokken de in Nederland rondreizende Amerikanen die deel uitmaakten van het US-Netherlands Touring and Exchange Program er niet voor terug al hun contacten in contracten om te zetten. Met een merkwaardige mengeling van ongegeneerdheid, eerlijkheid en strategisch inzicht, lukt het ze om extra financiering te vinden bij het Fonds voor de Podiumkunsten en de Gemeente Rotterdam.

Gedurende drie jaar hebben zij en andere Amerikanen in Nederland festivals, gezelschappen en overheden bezocht die de podiumkunsten subsidiëren. Deze coproductie is het sluitstuk van die drie jaar. Ondanks het feit dat 85% van het budget uit Amerikaanse bron komt, heb ik me nooit artistiek gedwongen gevoeld. Wij wilden zelf het grote zaal experiment graag doen en hebben in alle vrijheid en onwetendheid de theatrale vormen gezocht om zo'n zaal te bespelen. Dat die zaal tien keer uitverkocht zou moeten zijn was de verantwoordelijkheid van het festival, waar *The Secret Window* onderdeel van zou uitmaken. Of in Brian's woorden: "Every stinking seat in that theatre will be sold out". Het belangrijkste uitgangspunt wat we met Brian en Sally besproken was dat deze voorstelling ook kan en dus mag mislukken.

Begeleidende one-liners uit die periode:

"There is a bunch of money outthere"

"You guy's are so creative"

"Lets make a bumpersticker out of that."

"Peace Brother".



*(foto: Henk Bothof)*

*De cast, gestoken in kostuum, ontworpen door Tryntsje Bakkum. V.l.n.r.: David Ingram, Kees van Loenen, John Lionarons, Marc Gwinn.*

## Workshop in Philadelphia.

*Oktober 1996*

Het is elf uur 's ochtends. Wij zijn in repetitieruimte, room 215 van het Annenbergcenter in Philadelphia. Behalve de cast was er nog niemand aanwezig op deze eerste repetitiedag. Terwijl er toch duidelijk was afgesproken dat iedereen bij aanvang van de eerste repetitie aanwezig zou zijn. Iedereen, ook de technici, ontwerpers, stagemanager en het administratieve personeel. We kunnen blijkbaar nog zoveel afspreken, hier geberud wat zij wenselijk achten. Ook Sally is er niet, die heeft een afspraak met haar baas en heeft Henk en Margot meegenomen. De anderen zijn door Sally niet ingelicht. Nelly Toll, de nu 60-jarige schrijfster van het dagboek, loopt stuurloos door de betonnen catacomben van het theater, op zoek naar Liz Swados, die van haar dagboek een scenario heeft gemaakt en waar ze niet helemaal rustig over is. Er is niets georganiseerd, er is zelfs geen koffie. Driftig loop ik bij alle kantoren op de eerste verdieping naar binnen en vraag iedereen die betrokken is naar beneden te komen. Als Sally dan zegt dat zij later komt, plof ik uit elkaar. Ik snap deze ontvangst niet. Ik zie Steve Goff, de baas van Sally zijn wenkbrauwen optrekken en denken: "Wat een ongelikte beer; ik gooi hem eruit."

Wat zeur je toch. De repetitieruimte is toch open en koffie kan iedereen toch buiten bij de catering-vrachtwagens halen (truckfood), daar zijn wij toch niet bij nodig!"

Drie kwartier later begint de eerste lezing alsnog, met alle betrokkenen, maar zonder koffie.

Terwijl wij met Liz de workshop beginnen, na een eerste gezamenlijke lezing, begint er op de tweede verdieping een financiële workshop waarbij Margot en Henk alle voorwaarden financieel en praktisch in kaart proberen te brengen. Dit alles moet dan in een contract worden vastgelegd. Beide workshops duren drie dagen en al snel blijkt dat het een groot probleem is onze, nog vage, artistieke wensen te vertalen in financiële termen. Er ontstaat een paniekachtig contact tussen de twee workshops. Als Tryntsje de eerste schetsen en ideeën voor het decor laat zien, zie ik tot mijn verbazing Sally op haar rekenmachine uitrekenen wat dat allemaal gaat kosten. Terstond vertrekt ze zenuwachtig naar haar baas. Later kost het me veel tijd om uit te leggen dat die schetsen niet definitief zijn en dat daar in het komende half jaar nog veel aan veranderd zal gaan worden. Dat lijkt hun onmogelijk, omdat ze nu al budgetten willen vast stellen. Het is aan ons om uit te leggen, dat ook wij met vooraf vastgestelde budgetten werken, maar dat er desondanks, binnen die budgetten, tijdens het proces nog van alles kan veranderen. Zij kunnen niet in een proces denken, alleen in een eindproduct. Normaliter werken zij met een repetitieperiode van twee à drie weken. Daarin is geen tijd voor een groeiproces. Alles moet van tevoren al klaar zijn. Geen twijfel, geen discussie.

MARIËLLE VAN SAUERS (Ned. Actrice)-

*Wij zijn gewend aan minimaal zes repetitieweken. Voor onze Amerikaanse collega's is dat een ongekende luxe.*

*Ze repeteren gemiddeld twee à drie weken voor een voorstelling, en dat is iets wat je terug vindt in hun spel; als ze eenmaal iets gevonden hebben, zijn ze niet geneigd het te veranderen. Wij Hollandse acteurs kennen het plezier van uitproberen en veranderen tot je écht tevreden bent.*

Toch zijn deze Amerikanen ervan overtuigd dat onze werkwijze iets goeds kan opleveren, want dat is uiteindelijk de reden waarom ze met ons in zee gaan. Van onze kant blijkt al heel snel dat we hier nooit volledig op onze eigen termen kunnen werken. Als we dat hadden doorgezet, hadden we net zo goed thuis kunnen blijven. Twee werelden, veel misverstanden en maar één oplossing; veel praten en niet ontsnappen in een makkelijk vijandsbeeld over elkaar.

In twee en een halve dag spelen we door de versie van Liz heen. Ik krijg van haar alle vrijheid om scènes op mijn eigen manier uit te proberen en mijn eigen ideeën vorm te geven. Zij zoekt op de vloer naar woorden en melodieën. Er is geen conflict tussen ons omdat we verschillende interesses hebben die elkaar aanvullen. Voor ons beiden is het werk van de ander totaal nieuw. Ik heb nog nooit zo intensief op de scène samengewerkt met een componiste en zij heeft nog nooit met een regisseur gewerkt met een beeldende achtergrond. De muziek en zang van Liz verhoudt zich op een vreemde manier tot mijn beelden. Zoals de tekst "c'est ne pas une pipe" zich verhoudt tot de tekening van een pijp van Magritte. Als tekst onder een foto die niet letterlijk weergeeft wat er op die foto te zien is, maar daar een eigen of contrasterende waarde aan toevoegt.



*(foto: Henk Bothof)*

*De spelers nemen hun teksten door.*

Twee en een halve dag is het feest in room 215. De extraverte fysieke en speelse scènes brengen bij de spelers een aangename gretige energie boven die ze graag met elkaar delen. De start voor een hecht ensemble is gemaakt. Henk en Margot komen zo nu en dan uit hun besprekingen naar beneden om de sfeer van de repetities te voelen en om weer mee te maken waar het eigenlijk om gaat.

Op basis van deze workshops zal Liz een tweede versie schrijven en Sally de Sousa een eerste versie van het contract.

## “White Pain in the Ass”

Een van de redenen om deze voorstelling te maken is de mogelijkheid om te spelen voor de kinderen uit de getto's van Philadelphia. Met een auto word ik naar een school in een van de armste wijken gebracht en ben een tijdje bij een les aanwezig. Ik word er niet veel wijzer van, het geeft me geen beeld en geen gevoel over de leefwereld van deze kinderen.

Op zondagochtend loop ik terug naar die buitenwijk. Het vuilnis ligt overal op straat. Er staan veel uitgebrande huizen en met piepende banden zoekt een drugsdealer zijn weg. In sommige straten is er nog maar één huis bewoond. Op een kruispunt blokkeert een uitgebrande taxi verkeer dat er niet is.

Al lopend komen de statistieken die ik eerder las over deze wijk in mijn herinnering. Eén op de drie meisjes van 14 is zwanger of heeft een kind. De helft van de mannelijke bevolking zit meer dan twee maanden per jaar in de gevangenis. Het percentage echtscheidingen in deze wijk ligt hoger dan waar ook in de USA. Op een straathoek hangen wat jongeren, vrouwen en kinderen. Een van hen loopt naar me toe en vraagt wat ik hier zoek. Ik begin een omslachtig verhaal over Nederland, over theater, over WOII. Mijn verhaal verbrokkelt en verbleekt bij het zien van het onbegrip in zijn ogen. Ik voel me volkomen belachelijk en overbodig. Ik mompel een excuus en loop weg.

Na twee straathoeken merk ik dat ik gevolgd wordt door vier opgeschoten pubers. Ze roepen zoiets als “Hee, white pain in the ash”. Ik snap dat het geen grap is. Ik loop sneller, zij lopen sneller. Ik voel me vies, vluchtend voor iets dat ik niet begrijp. Hoe kom ik er nu achter wat ik hier te zoeken heb. Ik sta stil en loop terug. Ik passeer de opgeschoten pubers die wat duwen, maar ook opeens niet meer weten wat ze met die “White pain in the ash” aanmoeten. Een paar straten terug staan nog steeds die vrouwen en kinderen. Ik spreek twee kinderen aan en begin te praten over Nelly Toll. Over onderduiken, je ouders verliezen, over tekenen en schilderen, over geweld dat je niet snapt en over wat een concentratiekamp is.

In hun ogen zie ik interesse in dat verhaal, in de gekke witte man die ik voor hen ben. Ik realiseer me opeens voor wie we de voorstelling hier gaan maken en vooral waarom.

Een politieauto stopt. “You are in trouble, sir?”

Nee ik ben helemaal niet in trouble, ik ben er net uit.

MARIËLLE VAN SAUERS (Ned. actrice) -

*Amerika is een land met een harde mentaliteit— het draait om geld, het krijgen, hebben en houden van geld. Niemand kan het zich veroorloven iets te maken wat geen succes is, zowel artistiek als financieel. Als je niet je geld verdient — niet alleen als acteur maar in willekeurig welk beroep dan ook — dan sta je, soms letterlijk, op straat. De netjes aangeklede mensen die je beleefd aanspreken of je hun metrokaartje wilt betalen, zal ik dan ook nooit vergeten. Je hebt daar rijk, je hebt daar arm en je hebt veel:*

*“We hebben de boot gemist”.*

## Repetitieperiode in Nederland.

*April 1997*

Terug in Nederland ontvangen we het coproductie-contract. Op een paar punten na is het geworden zoals we besproken hadden in Philadelphia. Het contract leggen we voor aan een aantal deskundigen, wiens mening unaniem is dat het een heel redelijk contract is, zeker naar Amerikaanse begrippen. Ook het bijbehorende budget is conform de afspraken. Na de moeizame start ten kantore van Steve Goff lijkt de zaak zakelijk nu ook op de rails.

Terug in de keuken op de Prinsengracht, waar meer dan een jaar geleden de eerste ontmoeting met Brian, Sally en Philip plaatsvond. Nu zit daar de hele cast van dertien mensen, op gammele keukenstoelen, maar met koffie en moet er een begin gemaakt worden.

MARLINE WILLIAMS (Ned. actrice) –

*De Amerikanen hebben een cultuur van praten, praten en nog eens praten, over het stuk, over hun vorige stuk, en het stuk daarvoor dat toch wel heel succesvol was geweest, over hun ooms, tantes, moeders, vaders, geliefden, over babies, over fietsen, en uiteindelijk toch ook hun angst, de angst die iedere acteur kent: "Wordt het wel wat, kan ik het aan, ben ik wel goed genoeg...?" De angst die hen liet praten, was dezelfde die de Nederlandse acteurs tot stilte bracht. Althans de eerste twee weken..*

Kleine cadeautjes, plannings, verhalen, een boottochtje over de grachten, een kort bezoek aan de repetitieruimte en een etentje in een half illegaal pools restaurantje. De volgende dag zwerven we door de stad langs plaatsen die te maken hebben met WOII.

De Hollandsche Schouwburg, het Auschwitz-monument, de Portugees Joodse Synagoge, het Joods-Historisch Museum en het Anne Frank – huis. Ook wij, Nederlanders, hebben nog nooit zo naar deze stad gekeken en we realiseren ons hoe anders wij tegen WOII aankijken dan onze Amerikaanse collegae. Die oorlog was hier en iets ervan is er nog steeds. Voor hen is het voltooid verleden tijd. Heldhaftig afgesloten door de geallieerden, begin van de wederopbouw en invloedsfeer van de Amerikanen in Europa.

*(Foto: Kees Bothof)*

*Een dagje Amsterdam. v.l.n.r.: Kees van Loenen, Roel Twijnstra, Carmen van der Heijden, Marc Gwinn, Susan McKey*



In die eerste week proberen we door allerlei activiteiten een groep te maken van deze zeven spelers. Daar is weinig voor nodig, we hebben gewoon vanaf het begin een erg goede tijd. Het repeteren is iedere dag kort en uitbundig en als Liz zich na een tijdje bij de groep voegt en er veel gezongen en gemusiceerd wordt, is het feestje compleet. Alle voorbereidingen komen er nu vanzelfsprekend uit als losse scènetjes, beelden, viool, klarinet, gitaar en accordeon.



*(Foto: Henk Bothof)  
Repetities in Amsterdam.*

Na twee weken zetten we alles wat we hebben achter elkaar, een klas kinderen van 10 en 11 jaar komt kijken. Pas dan realiseer ik me iets van de basistoon die de voorstelling zal gaan hebben. Pas dan zien we wat de voorstelling bij kinderen oproept. Ze zijn geïntrigeerd en niet afstandelijk. Het extraverte spel en de thematiek van het opgebroken gezin, zit hen dicht op de huid. Het toneel is de ruimte van het kind, waarin de andere personages worden opgevoerd. Doordat er opeens in een vroeg stadium publiek zit, gaan de spelers ook proberen een verhaal te vertellen en, ook al is het maar voor die middag, langere lijnen te spelen.

Susan, die het meisje speelt, laat zich in die lange lijnen veel te veel meeslepen door de tragiek en is op zoek naar tegenkleuren en tonen voor al haar tranen. David begrijpt nog niet hoe hij zich als "dode-vader" (Guardian Angel), gelukkiger zou kunnen voelen dan als "levende-vader". Kees treft de rol van Wojtec, een Poolse boer, perfect, al dreigt het laatste bedrijf te veel een solo te worden.

Marline zet de moeder zo goed neer dat ik me afvraag wat ik de komende vier weken nog met haar moet doen.

Mariëlle komt steeds lossen van haar voorzichtigheid van de eerste dagen. Marc, die alles kan, dansen, acteren en gitaarspelen, voelt zich als een vis in het water, in deze voorstelling waarin hij zoveel verschillende personages moet spelen. David studeert eindeloos op zijn klarinet, zo nu en dan schiet het instrument nog in een schrille schreeuw. John, de muzikant, is deze weken erg op de achtergrond. Hij zal pas een week voor de première opeens verrassend voor de dag komen. Nu kijkt hij, neemt alles op en zuigt zich vol.

De cast weet erg snel de juiste toon te treffen. Dat betekent dat het meeste werk niet op de spelregie komt te liggen maar op de ruimte-regie en de dramaturgie. Ik geniet volop van het regisseren van 7 spelers. Het lijkt wel essentieel anders dan met 2 of 3 of 4 spelers. Ik ben veel minder individueel met de spelers bezig, ik regisseer meer het beeld, dat de spelers daarna weer invullen. Het geeft mij als regisseur en hun als spelers veel ruimte en lucht. Misschien dat dit deels ook de aangename energie van de voorstelling verklaart.

## Repetitieperiode in Philadelphia

29 april - 17 mei 1997

29 april 1997. Het is 6.00 uur 's ochtends. Jet-lag-ochtend. De gipsen Madonna die we hadden meegenomen, in plastic bolletjes gewikkeld, heeft de overtocht niet overleefd. Ze ligt in stukjes op mijn vloerkleed. Haar gezichtje is nog heel, dat geeft hoop. Mijn kamer is op de begane grond van een Victoriaans huis. Uit het keukenraam kijk ik uit op blauwe sering en andere fel paarse bloemen. Het vloekt zó, dat ik direct wakker ben.

In het theater van het Annenberg, waar we eerst in de kleine zaal repeteren, zijn we op slag al onze vrijheden en eigenheitjes kwijt. Geen etenswaren meenemen in de repetitie-ruimte, geen koffie. We mogen zelfs geen kleine aanpassingen maken aan het decor. Zelf een schroef ergens indraaien is uitgesloten. Tijdens de lunch moet iedereen het theater uit, dat dan op slot gaat. Dit stramien van acquity (vakbonds)- regels, roept bij ons veel puberale reacties op. De koffie wordt toch meegesmokkeld. Aan het eind van de middag trek ik heel stil een blikje bier open.

Op de tweede dag draait Henk demonstratief een schroef in het decor om een jas van een van de kostuums aan op te hangen. Plots exploderen er een paar technici en is er een druk gehol en geschreeuw. Henk staat op de gang en luistert verbaasd naar een woedende Sally. De technisch directeur loopt vuurrood van woede rond.

“Dat moet Henk toch begrijpen”.

“Die schroef staat niet op de bouwtekening en is dus niet verzekerd. Als een acteur zich daaraan bezeerd kan het theater gesewd worden”.

“Als jullie al onze regels aan je laars lapt dan kunnen jullie beter direct oprassen”.

Dat soort zaken moet eerst aangevraagd worden. Dan wordt er volgende week op de productievergadering over vergaderd, en dan zal die Amerikaanse technicus die schroef erin draaien als het nodig is.

Henk laat deze orkaan van onbegrip gewoon passeren en begint uit te leggen waarom die schroef erin moet. Voor de repetitie en niet volgende week. Tenslotte zit die bewuste schroef er die middag in. Op dit niveau spelen zich elke dag wel tien zaken door elkaar heen. Henk probeert ze op te lossen en houdt die conflicten ver van de repetitie. Op die manier werd een productiewijze gevonden die tussen onze vrije manier en hun regelstramien in stond.

MARLINE WILLIAMS (Ned. actrice) –

*Hoewel de theaterpraktijk in Amerika wezenlijk anders in elkaar zit, en er zaken worden gedaan, niet met het mes op tafel, maar de hakbijl, is er onder acteurs veelal dezelfde achtergrond in vakkennis en techniek. Wij Nederlanders relativeren en abstraheren wat meer. Dat was voor de Amerikanen soms moeilijker. Daar staat wel hun totale overgave tegenover...*

Het decor ziet er overigens geweldig uit. De “workshop” (decorwerkplaats) heeft samen met Tryntjse Bakkum een geweldige goede klus gedaan. De goederentreinachtige kisten met schuifdeuren en raampjes, op zwenkwielen rond te rijden, zijn degelijk en goed afgewerkt.



"3 mei 1997 ... ( ...) Met de voorstelling gaat het goed, maar het werken kost hier veel energie. We hebben het gevoel dat we de voorstelling voor de poorten van de hel moeten wegslepen. We repeteren deze week vier dagen in de grote zaal, waar we over drie weken ook zullen spelen. Een zaal met 1.000 zitplaatsen. Om afstand te nemen van het toneel ren ik zo nu en dan een gangpad op en af. De spelers helpen elkaar erg door zo nu en dan achter in de zaal te gaan zitten en elkaar aanwijzingen te geven over projectie, volume en het gebruik van de bovenlip.

Het gevecht gaat er om de betrokkenheid en de energie van de intieme repetitieruimte ook op het grote toneel voor elkaar te krijgen. In groter extravert spel en zang, zonder dat het z'n noodzaak en waarden verliest. We hebben met z'n allen nog nooit eerder een grote zaal productie gemaakt en weten dus niet goed wat we precies doen. We missen elke referentie. De onzekere factor is niet de voorstelling zelf, maar ons spel in de grote zaal en alles wat daar praktisch en technisch bij komt kijken.

### *Het Toronto-debacle*

Met relatieve onwetendheid ten aanzien van onze coproducer stapten wij in dit avontuur. Alhoewel we enig inzicht hadden in de praktische en financiële achtergronden van onze partner, wisten we dat een ding zeker was; dat we voor verrassingen zouden komen te staan. Op zich zijn die verrassingen hanteerbaar en zelfs positief aan te wenden, zolang ze het repetitieproces geen schade toebrengen. Soms liep dat gevaarlijk uit de hand. Zo was het geval met onze werkvergunningen. Die moesten door de Amerikaanse producent worden aangevraagd. Een half jaar tevoren was de dialoog daarover al begonnen. Dat leidde allemaal tot niets, we moesten ons geen zorgen maken, dat kwam allemaal later wel. Zij waren gewend dat op het laatste moment aan te vragen. Kritische vragen daarover werden afgedaan als motie van wanvertrouwen. In hun uiteindelijke aanvraag zaten echter fouten, zodat ze werden teruggestuurd en de werkvergunningen niet rond waren op het moment dat er naar Amerika afgereisd moest worden. Er kon dus bij ons vertrek op 28 april geen visum aangevraagd worden.

Commotie en woede bij het Waterhuis. We wilden niet illegaal (op een toeristenvisum) het land binnen want de ervaringen van b.v. het Onafhankelijk Toneel, waarvan een speler om dezelfde reden een paar dagen in de gevangenis kwam, logen er niet om.

We werden voor het blok gezet en de enige keuze die er was, was gaan als toerist of niet gaan. De aanvraag zou zo snel mogelijk in orde worden gemaakt en dan zou het toeristen visum in een tijdelijk (werk) visum worden omgezet. De werkvergunning was, volgens de producent, ook alleen maar nodig voor het spelen van de voorstelling en niet voor de repetities, dus er was tijd genoeg. Maar er mochten geen scripts mee in de koffer, iedereen moest in een andere rij van de douane gaan staan, het adres van de 'vriend' waar je op vakantie ging in het adressenboek etc. Niets mocht erop wijzen dat we gingen werken in Amerika. Als toerist zijn de zes leden van het Waterhuis vervolgens de douane gepasseerd. Toen de tijd van festival en onze speelperiode naderde, bleek het juridisch helemaal niet mogelijk het toeristenvisum in een werkvergunning om te zetten. De enige oplossing van het probleem was het land weer te verlaten en opnieuw binnen te komen en daartussenin de visa en de werkvergunningen aan te vragen. Volgens de producent was dat alweer een fluitje van een cent. Een kwestie van 's ochtends de ambassade van USA in Toronto, Canada binnenlopen. Zo werd een weekend Toronto geregeld (er moest een zaterdagavond in het ticket zitten). Op de maandag daarop volgend konden de visa afgehaald worden op de ambassade, die lagen klaar, het moest alleen persoonlijk gebeuren. Niks aan de hand, leuk tripje, wel duur, maar de kosten werden door de coproducent betaald. Alleen erg lastig dat we een week voor de première een repetitiedag moesten missen en dat niemand zin had in zo'n tripje.

Toen ook nog bleek dat we niet vanuit Philadelphia zouden vliegen maar vanuit New York, daalde de stemming tot een dieptepunt. De chauffeur die ons weg bracht kwam in files terecht en raakte de weg kwijt. We misten het vliegtuig en moesten op het vliegveld overnachten. Met de eerste vlucht vlogen we de volgende ochtend naar Toronto. Daar kwamen we tot onze verrassing in een pension midden in China-town terecht. Ik heb nog nooit zoveel chinezen bij elkaar gezien. We aten kreeft en ondefinieerbare Chinese culinaire wondertjes in een achteraf restaurantje. Op maandagochtend gingen we een uur eerder naar de ambassade. Toen we daar aankwamen stond er een enorme rij van zo'n twee honderd mensen, in de regen. Wij dachten nog die rij te kunnen passeren want onze visa's lagen immers klaar. Nee, iedereen moest achteraan aansluiten. Na twee uur opschuiven waren we eindelijk aan de beurt. Er lagen geen visa's klaar en ze waren helemaal nooit aangevraagd! Dat konden we alsnog wel doen, maar dat kostte een dag of drie.

De woede vloog als stoom uit onze oren. Totaal overstuur belde ik Steve Goff, de hoogste baas van het Annenbergcenter en baas van zowel Sally als Brian (de directeur van het festival). Hij was woedend. Nu bleek ook nog dat Sally wist dat de visa's helemaal niet klaarlagen. Zij hoopte dat het allemaal ter plekke wel te regelen viel. In feite loog ze ons en hem voor. Deze hele trip kostte al handen vol geld door slordigheden van zijn staf. We besloten terug te gaan, visum of niet, we gingen niet langer in Toronto rondhangen en nog meer repetitiedagen inleveren. Kwamen we nu de USA nog wel in?

Steve belde terug. We moesten direct in een taxi stappen en teruggaan naar de ambassade. Hij had een afspraak met een hoge ambtenaar geregeld. Toen we arriveerden, hoefden we niet meer in de rij aan de achterkant, maar mochten we via de hoofdingang naar binnen. Alles was opeens in een vloek en een zucht geregeld. Een paar tellen later zaten we weer in de taxi naar het vliegveld, waar we nog een eerdere vlucht konden halen naar New York.



*(foto: Henk Bothof)  
Roel Twijnszra en Kees van Loenen*

Dit alles had nooit mogen gebeuren en toch waren we niet bij machte onze coproductent te dwingen dit alles te voorkomen. Een mengeling van incompetentie, cultuurverschillen en toeval was er de reden van. Ik herinner me dit soort "debacles" ook uit het werk in Rusland met het SamArttheater. Ook daar was het niet alleen onwetendheid, financieel onvermogen of incompetentie, maar vooral het gegeven dat de andere partij ons constant het gevoel wilde

geven dat alles echt goed geregeld was. Dat er geen onoverkomelijke problemen waren en dat zij het beste wisten hoe zij in hun cultuur die zaken oplosten. Als je dat in twijfel trok en de feiten wilde weten, trok je in hun ogen veel meer in twijfel. In Rusland het gevoel voor gastheerschap, in de USA het gegeven dat zij het als "Big Brother" zouden regelen, dus hun gevoel voor het zijn van een betrouwbare partner.

De rol die de andere partij zo overtuigend speelt, is hen op het lijf geschreven; een thuiswedstrijd. Bovendien heb je in dit soort samenwerkingsverbanden niet altijd een andere keus. Sommige zaken moet je overlaten aan de partner waarmee je werkt. Als er uiteindelijk niets gebeurt en je trekt hun beloften, afspraken, en suggesties in twijfel, stel je daarmee, in hun ogen, niet alleen het productie-proces ter discussie maar, veel belangrijker, iets van hun nationale ziel.

### *12 mei 1997*

Aan het begin van de laatste repetitieweek spelen we een doorloop voor 70 kinderen. Ze zijn goed voorbereid en hebben zelfs het boek gelezen. Na afloop verdelen we de kinderen over de spelers die niet hun vragen beantwoorden, maar er achter proberen te komen wat zij gezien hebben. Wat ze mooi vonden, onbegrijpelijk en wat ze misten, sterk en zwak vonden.

Susan heeft een groep van 8-jarigen om zich heen verzameld. Als ze vraagt of ze de voorstelling "sad", "happy and sad" of "happy" vonden kiest tot haar verbazing de helft van de kinderen "happy and sad" en de andere helft "happy".

Daarna komen de twee groepen kinderen bijna in een filosofisch debat terecht. Eén van "happy-stemmers" zegt tegen de "happy and sad-stemmers": "Jullie weten niet wat happy is. Je kunt alleen maar happy zijn als je eerst erg sad geweest bent. Jullie snappen niets van het leven!

Een meisje uit de andere groep: "happy" en "sad" zijn twee zaken die altijd naast elkaar blijven bestaan. Als je uiteindelijk alleen maar "happy" voelt, probeer je het verdriet te vergeten. Nou, daar word ik helemaal niet happy van.

Daarna blijkt het gesprek helemaal niet filosofisch te zijn, maar erg over hun eigen ervaringen te gaan. De stiefvader die soms lief is en soms slaat, de drugdealers uit de straat en hoe die laatst een man doodschoten. De vader die gewoon verdween en nooit meer terugkwam. Over het algemeen zijn deze kinderen veel meer "street-wise" dan de kinderen waarvoor we in Nederland spelen en die veel meer beschermd zijn opgevoed.

### *17 mei 1997*

Nog drie dagen te gaan en geen tijd meer om na te denken. Alles dendert door als een trein, waar je niet meer uit kunt, anders gebeuren er rampen. Alles staat veel meer onder spanning dan bij een kleine zaal productie. Nu werken er tien technici tegelijk aan het licht en is alles van tevoren doorgesproken, als ik nu de volgorde van de scène nog wil veranderen, kan dat wel, maar brengt dat veel extra werk met zich mee en de tijd is beperkt.

De spelers zijn de repetitie-ruimte spuugzat en willen niets liever dan in die grote volle zaal gaan spelen. Op zondag wordt de hele dag licht gehangen en gesteld, op maandag is er maar drie uur beschikbaar om 60 lichtstanden te maken. Dinsdagochtend is de 'dress-rehearsal', woensdagochtend een try-out voor een volle zaal en 's avonds de première. Daarna worden nog acht voorstellingen gespeeld, die zo goed als uitverkocht zijn.

## Festival en speelperiode

Sommige schoolvoorstellingen waren expliciet voor zwarte kinderen uit de getto's, sommigen waren gemengd. In het weekend openbare voorstellingen met veel kinderen en op donderdagavond speelden we voor 1000 holocaust-survivors. Grijze dames en heren die in stilte en later geëmotioneerd de voorstelling ondergingen. Zo was elke voorstelling totaal anders. Ook de leeftijd van de schoolvoorstellingen liep erg uiteen van 7 tot 15 jaar. Persoonlijk vond ik de jongste groepen het meest bij de beeldtaal en de inhoud van de voorstelling passen. Een apart boek valt te schrijven over de première. Wat daar allemaal mis ging in de organisatie heb ik eigenlijk al verdrongen, samen met de verwachtingen die het premiere publiek bleek te hebben van deze openingsvoorstelling van het festival. In het festival stond het Nederlands Jeugdtheater centraal en behalve het Waterhuis waren er 5 gezelschappen uit Nederland en België aanwezig.



(foto: Carol Rosegg)  
Scene uit "The Secret Window. V.l.n.r.: David Ingram, Mariëlle van Sauers.

Ons was gemeld dat er voor de aanvang van de *The Secret Window* een korte openingsceremonie gehouden zou worden. Verder waren wij mede op ons verzoek overal buiten gehouden. Vlak voor de aanvang van het 'defilé' werd ons verteld dat ons decor in 15 minuten opgebouwd moest worden. Normaal deden we daar een uur over. De verrassingen hielden niet op, want nadat de Nederlandse delegatie parmantig achter de rood-wit-blaauwe-vlag was aangelopen, betraden Japanse trommelaars het toneel. Niet even, maar 20 minuten, waarna een clown het publiek in de juiste stemming bracht. Welke stemming, daar had niemand echt over nagedacht. De ambassadeur sprak mooie woorden, terwijl achter het doek de spelers en 20 technici ons decor bij elkaar holden. Anderhalf uur later dan ons aan het eind van de middag nog verteld was, begon de voorstelling. Een slechter begin voor publiek en voorstelling kan ik niet verzinnen, zeker niet als je nog in ogeschouw neemt dat de Nederlandse afvaardiging van Ministerie, Fonds voor de Podiumkunsten, TIN en andere Nederlandse collega's, rond dat tijdstip diep in hun jetlag zaten. Gelukkig kwamen de meest geïnteresseerden later die week nog een keer kijken en zagen toen de voorstelling zoals die bedoeld was. Met kinderen, die er op de première niet waren en met spelers die geconcentreerd de lange lijnen van de voorstelling uitspeelden. Ach, als ik het allemaal terughaal was het misschien allemaal niet zo zwart-wit. De recensies in de dagen na de voorstelling waren zeer lovend en de reacties op school en de familievoorstellingen positief. Toch blijft dat wij ons niet hadden gerealiseerd dat de organisatie zo veel

verwachtingen rond deze voorstelling had geschapen door het als centrum van het festival te programmeren. En achteraf ben ik blij dat we daar nooit bij stil gestaan hebben.

Behalve lovende recensies en positieve geluiden van het onderwijs, was er ook kritiek. Felle kritiek van behoudende leerkrachten. Kritiek die wij in eerste instantie als details naast ons neerlegden, maar die in het behoudende Amerika wel degelijk als belangrijke kritiek werd gezien.

Het ging bijvoorbeeld om woorden als "he raped me", een tekst van Pani Kajterova, waarmee ze haar echtgenote dreigt. Het ging om de geweldsscènes. B.v. een oude joodse man wordt door de Nazi's vermoord. Het feit dat de kinderen dagelijks geweld op de t.v. zien is niet belangrijk. Maar dat kinderen dit onder schooltijd en onder verantwoordelijkheid van de school dit zien, tart de behoudende en dubbele opvoedingsmoraal van sommige leerkrachten en ouders. Dat ging zo ver dat sommige docenten dreigden de producent te 'sewen'. Uiteindelijk is dat niet gebeurd.

MARLINE WILLIAMS (Ned. actrice) —

*'s Ochtends vroeg. Een enormiteit aan kinderen Je collega's, die je familie zijn op dat moment, en je gezamenlijke verhaal, zijn datgene waar je je stevig aan kunt vasthouden. Een beleving, mijn eerste keer voor een niet volwassen publiek, nog voor het doek op is, wordt er enthousiast geklapt en gegild en gepraat. Dat laatste gaat natuurlijk ook door nadat het doek op is. En dan is het zaak ze bij de les te krijgen. Dacht ik. Fout. Ze zijn er al, en al zien ze er uit als de woelige zee die bedwongen wordt, ze zijn 'eager' om datgene dat jij ze wilt vertellen in te drinken.*

*Dat lag dus even anders dan collega's in Nederland mij hadden verteld over spelen voor kinderen.*

(foto: Carol Rosegg)

Scene uit *The secret Window*.

V.l.n.r.: Marc Gwinn, Susan McKey, John Lionarons



## Speelperiode in Rotterdam

27 - 29 september 1997

Vier maanden later verzamelen spelers, stagemanagers, regisseur en technici zich in Rotterdam, voor de voorbereiding op de Nederlandse speelperiode. Dat niets vanzelfsprekend is, is de afgelopen 4 maanden gebleken. Onze coproducent, PFT, bestaat niet meer. De organisatie is overgenomen door het Philadelphia Festival for Children, die daar echter geen tijd voor heeft.

Behalve dat, blijkt PFT in de schulden te zitten en kan er geen enkele geplande uitgave meer worden gedaan. De mogelijkheden voor nieuwe Fondsen in de USA lijken voorbij.

De nodige middelen om de spelers te laten overkomen en het decor in te klaren moeten uit extra Nederlandse fondsen komen. Het TIN (Piet Zeeman) helpt ons. Bij het Fonds voor de Podiumkunsten, OC&W en bij de Nederlandse Ambassade in New York worden de benodigde gelden bij elkaar gesprokkeld. Een even groot probleem, maar van een andere orde is dat Marc Gwinn, één van de Amerikaanse acteurs, een rol op Broadway kon krijgen en zijn contract heeft verbroken. Dat kan in Amerika, elk contract is vier weken van te voren op te zeggen. Een nieuwe Amerikaanse acteur wordt door Liz Swados in Amerika ingewerkt. Het kost in Nederland extra repetitietijd om hem in de cast te integreren, maar dat lukt.

MARIËLLE VAN SAUERS (Ned. actrice) —

*In september 1997 komen de Amerikanen nog één week naar Rotterdam. We hernemen de voorstelling, spelen hem in de Rotterdamse Schouwburg en vertrekken terug naar huis. En dat is raar. Om collega's overzee te hebben. Met wie je zoveel (theater)ervaringen gedeeld hebt. Met wie je heel hard aan iets hebt gewerkt. Met wie je samen iets hebt gemaakt, en met wie je samen iets hebt meegemaakt.*

De Nederlandse situatie is voor het Waterhuis totaal anders dan 4 maanden geleden. Alhoewel de voorstelling getoond wordt in het kader het R-festival, moeten wij de PR doen en zorgen dat de grote zaal van de Rotterdamse Schouwburg vol komt. Het

R-festival laat Nelly Toll uit Amerika komen om extra publiciteit te trekken. Dat werkt. Het levert veel landelijke en regionale aandacht op in de media; interviews, t.v.-items en radio-programma's. Ondanks alle inspanningen, blijft de zaal halfvol. Concurrentie van andere evenementen in het R-festival, en het stralende weer spelen ons parten. Daar moet bij gezegd worden dat het hoofd kassa van de Rotterdamse Schouwburg niet ontevreden is. Hij vergelijkt de cijfers met andere jeugdtheatervoorstellingen en merkt ook op dat de voorstelling twee keer speelt op een tijdstip dat het normale publiek niet gewend is dat de schouwburg programmeert. Zaterdag- en zondagavond. Maar wij hadden 'm natuurlijk uitverkocht gewild.

Voor de Nederlandse speelperiode zijn een aantal kleine veranderingen aangebracht. Verbeteringen in de dramaturgische structuur, regie en spel. Enkele teksten zijn vertaald in het Nederlands, maar omdat de taal niet de belangrijkste drager van de voorstelling is, zijn die veranderingen minimaal. Het lichtplan is sterk verbeterd. De

Amerikaanse lichtontwerpers is zelf niet meegekomen naar Rotterdam, vanwege bezuinigingen. De productie leider van het Waterhuis, Henk Bothof, kan hier zonder 1001 vakbondsvoorschriften, sneller werken in de tijd die we voor het licht hebben.

Over het algemeen was het uitgangspunt van de Nederlandse speelperiode: dezelfde voorstelling als in Amerika ook hier aan het publiek te tonen. Dan pas kunnen (cultuur)verschillen in receptie aan het licht komen. Behalve de drie vrije voorstellingen gold dat uiteraard het meest voor de schoolvoorstellingen die door de SKVR waren afgenomen en voorbereid.

De grote zaal van de Rotterdamse Schouwburg is intiem en heeft de prettige kwaliteit dat als hij half of driekwart gevuld is, je als publiek toch het gevoel hebt in een goed gevulde zaal te zitten. Opvallend in de ontvangst was met name de reacties van de oudere generatie. Zij die zelf als kind in de oorlog ondergedoken hadden gezeten, reageerden zeer emotioneel en waardeerden de voorstelling op een totaal andere wijze als Amerikaanse leeftijdsgenoten. De vrije voorstellingen werden in Nederland zwaarder dan in Amerika. Dat gold niet voor de schoolvoorstellingen. Kinderen van groep 7 en 8 die de voorstelling bezochten, waren over het algemeen minder gedisciplineerd dan de Amerikaanse kinderen. Maar hun reacties op, met name de eerste driekwartier van, de voorstelling, waren identiek aan die van de Amerikaanse kinderen. De humor zat op dezelfde plekken, de stilttes, de emoties. Het grote verschil zat in het einde van de voorstelling. In

*The Secret Window* zit daar een breuk, wat verhaal en speelstijl betreft. De laatste scène was nu voor Rotterdam in het Nederlands vertaald, daardoor werd de breuk groter in plaats van kleiner, tegen onze verwachting in.

In de tweede voorstelling hebben we een aantal veranderingen doorgevoerd waardoor die middagvoorstelling goed ging. Toch mistten we nog twee à vier schoolvoorstellingen. Wat we daarin hadden willen doen heeft erg te maken met het wegnemen van de breuk in de voorstelling. Dat blijft nu liggen tot we de voorstelling weer opnemen. De reacties van scholen waren positief.

Bijzonder blijft de reactie van veel allochtone kinderen op de voorstelling. Zij die zelf uit streken komen waar oorlogen woedden of dreigden, projecteren hun eigen verhalen in deze beeldende voorstelling en herkennen in het Joods zijn van de hoofdpersonen hun eigen raciale en religieuze discriminatie.

## Plannen en de toekomst van *The Secret Window*

Er ligt een uitnodiging om de voorstelling te spelen in het New Victory Theatre in New York, een familietheater op Broadway, New York. Wij zijn die uitnodiging aan het onderzoeken.

Er zullen nieuwe contracten voor moeten worden opgesteld met o.a. Nelly Toll en Liz Swados en de spelers. Financieel is het nog niet duidelijk of we ons in een dergelijk vervolg avontuur kunnen storten.

Inhoudelijk is de behoefte om met de spelers door te werken zowel bij spelers als artistieke leiding zeker aanwezig. De voorstelling inspireert ons sterk. Verder liggen er plannen om de voorstelling te spelen op het Haifa International Festival for Children en zijn er contacten met een festival in Wuppertahl. In deze contacten met Shulia Ziv, artistiek programmateur en producent in Haifa, gaan we ervan uit dat een deel van de cast vervangen zal gaan worden door 2 à 3 Israëliische spelers, een deel van de Nederlandse en Amerikaanse cast blijft hetzelfde.

*Roel Twijnstra, artistiek leider Het Waterhuis*

## Het financiële plaatje

In de financiële onderhandelingen met onze co-partners speelden een aantal zaken een rol.

Allereerst was onze coproducent teleurgesteld in het bedrag dat het Waterhuis aan de productie kon bijdragen. Hoewel wij hen van tevoren van onze financiële positie op de hoogte hadden gebracht, dachten zij toch via-via begrepen te hebben dat het Waterhuis meer kapitaalkrachtig was. Maar niemand kan hun natuurlijk meer daarover vertellen dan wijzelf.

Het tweede punt was het honorarium van de decor- en kostuumontwerper. In Amerika liggen die honoraria veel lager. Al snel begrepen we waarom. In Amerika voert de ontwerper een paar gesprekken met de regisseur, schetst een decor uit, vervolgens worden de schetsen naar het decoratier gebracht en die werken het uit. Het decor is klaar bij de start van de repetities. Bij ons is een ontwerper onderdeel van het proces en dat vergt dus veel meer tijd. Gelukkig konden we hen hiervan overtuigen.

Het derde item was dat onze coproducent voorstelde het hele budget samen te voegen en vervolgens in volgorde de kosten te gaan betalen. Ik wilde een gedeelte van de Nederlandse gelden reserveren om in ieder geval de uitbetaling van de salarissen van de Nederlandse medewerkers veilig te stellen. Omdat de Nederlandse medewerkers onder contact van het Waterhuis en de Amerikaanse medewerkers onder contact van P.F.T. stonden, was ik daar contractueel aan gebonden. Het risico dat P.F.T. niet alle benodigde fondsen zou verwerven, zou op deze manier niet afgewenteld kunnen worden op posten waar het Waterhuis contractueel aan gebonden was.

Een ander punt van onderhandeling was het kostuum-budget, maar we kregen het niet voor elkaar om dat te verhogen. De rest van de tijd besteedden we aan afspraken over cashflow en het coproductiecontract.

De opvattingen over educatie lagen nog veel verder uiteen dan de opvattingen over de wijze waarop een productie tot stand komt. Met onze educatief medewerkster hebben we geprobeerd om de ideeën van het Waterhuis omtrent educatie een plaats te geven binnen het totaal van deze productie. Op geen enkele manier wilde onze coproducent hier geld voor reserveren en ook inhoudelijk riep ons verhaal bij hen alleen een wazig gezicht met heel veel vraagtekens op. Vanuit de gedachte dat we onze handen vol zouden hebben aan het tot een goed einde brengen van de voorstelling, besloten we onze energie daarvoor te gebruiken en af te zien van het forceren van een educatief programma. Uiteindelijk was dat de grootste aderlating die we lieten als gezelschap.

Ik kreeg geen totaaloverzicht van alle te maken kosten. Dit kwam omdat een aantal kosten die in gesloten boeken door het Festival of het Annenbergcenter werden betaald. Bijvoorbeeld de kosten voor de schoolvoorstellingen, het busvervoer etc. Ook de salarissen van de producers van Amerikaanse zijde waren niet opgenomen en zo waren de totale kosten voor de productie en dus voor PFT (omdat ons budget vastlag) lagen in werkelijkheid hoger. Deze kosten zijn in de onderstaande begroting opgenomen als schattingen (en aangegeven met \*).



**BUDGET 1997  
THE SECRET WINDOW**

<u>EXPENCES</u>	<u>\$</u>
<b>Actors</b>	
Pay	\$ 47.136,04
Housing	\$ 8.800,00
Travel	\$ 8.260,00
Par diem	\$ 4.900,00
<b>Stagemanagers</b>	
Pay	\$ 23.036,55
Housing	\$ 2.000,00
Travel	\$ 2.250,00
Par diem	\$ 2.800,00
<b>Director</b>	
Pay	\$ 12.927,60
Housing	\$ 1.450,00
Travel	\$ 2.500,00
Par diem	\$ 1.400,00
<b>Company-manager</b>	
Pay	\$ 4.000,00
Housing	\$ 1.000,00
Travel	\$ 1.500,00
Par diem	\$ 500,00
<b>Producer</b>	\$ 16.000,00 *
<b>Manager Annenberg</b>	\$ 4.000,00 *
<b>Director Festival</b>	\$ 4.000,00 *
<b>Designers</b>	
Pay	\$ 13.833,73
Housing	\$ 2.000,00
Travel	\$ 2.000,00
Par diem	\$ 1.400,00
<b>Authors fee</b>	\$ 10.000,00
Travel	\$ 1.500,00
<b>Playright commission</b>	\$ 10.000,00
<b>Playright fee</b>	\$ 5.000,00
Housing/travel	\$ 2.000,00
<b>Workshop total</b>	\$ 6.180,00
<b>Administrative total</b>	\$ 39.064,33
<b>Production staff total</b>	\$ 2.200,00
<b>Production scenery</b>	\$ 16.754,39
<b>Production lighting</b>	\$ 500,00
<b>Production sound</b>	\$ 250,00
<b>Production costumes</b>	\$ 5.000,00
<b>Production props</b>	\$ 4.000,00
<b>Production trucking</b>	\$ 10.771,93
<b>Production misc.</b>	\$ 3.000,00
<b>Anneberg box office</b>	\$ 250,00
<b>House staff</b>	\$ 350,00
<b>Rearsal rental</b>	\$ 5.000,00
<b>Technical staff</b>	\$ 12.500,00
<b>Marketing/publ</b>	\$ 5.000,00
<b>Rental theatre</b>	\$ 5.000,00 *
<b>Schoolbusses</b>	\$ 5.000,00 *
<b>TOTAL EXPENCES</b>	<b>\$ 317.014,57</b>

<u>INCOMES</u>	<u>\$</u>
<b>Waterhuis</b>	
Rotterdam Theater/SKVR	\$ 11.100,00
City of Rotterdam	\$ 29.239,77
Netherlands Fund The Hague	\$ 30.994,15
Ministry OC&w	\$ 4093,57
<b>Total income Waterhuis</b>	<b>\$ 75.427,49</b>
<b>Total income PFT (fundraising and ticketsell)</b>	<b>\$ 241.587,08</b>
<b>TOTAL INCOMES</b>	<b>\$ 317.014,57</b>

\* deze posten/bedragen zijn schattingen. Het waterhuis heeft niet in alle bedragen inzicht gekregen.

In de periode tussen de eerste workshop en de start van de repetities in april in Nederland is er een intensief contact tussen Nederland en Amerika. In december begint het verhaal van de werkvergunningen al een rol te spelen en de dialoog daarover wordt steeds grimmiger. Het kost al eindeloos veel energie om van de Amerikaanse zijde de juiste informatie te krijgen om voor hen hier in Nederland werkvergunningen aan te vragen, om nog maar niet te spreken over het geharrewar over onze vergunningen daar. Ik ga daar hier niet verder op in omdat Roel in zijn stuk daar al uitgebreid over gesproken heeft. Voor mij staat echter vast dat dit een eventuele volgende keer zeker anders moet gaan.

De afspraken die gemaakt zijn over de cash-flow, worden wel nagekomen en het is mogelijk een cheque uit Amerika te innen voor kosten die hier in Nederland gemaakt worden.

Als zakelijk leider in dit project zijn de leukste kanten van de productie grotendeels aan mij voorbij gegaan. In de periode dat de cast in Nederland repeteerde was het erg druk met andere zaken op kantoor, zodat ik er nauwelijks toe kwam bij de repetities binnen te lopen. Wat Philadelphia betreft viel ik binnen in de laatste dagen voor de premiere. In een hectische periode: de voorstelling was klaar, de technische repetities waren bezig en het was een heerlijk gezicht iedereen zo geconcentreerd op het toneel bezig te zien. Het was duidelijk dat Sally mij niet op de set wilde zien, maar meer in de rol van gastvrouw op een "belangrijk" etentje. In de dagen die volgden moest ik mij opsplitsen, wilde ik niet het contact met de voorstelling verliezen. Ik ben zoveel ik kon bij de voorstelling geweest en genoot van de gele schoolbussen die het stadsverkeer ontregelden. Daarnaast volgde ik lezingen en voordrachten van het festivalprogramma en zag de voorstellingen van Nederlandse collegae, vaak voor het eerst, in het Engels.

We worden in de periode voor de voorstellingen in Rotterdam zo mogelijk nog slechter op de hoogte gehouden van de gang van zaken. Het decor blijkt in de haven van Antwerpen te staan, de kosten voor transport zijn niet betaald. Als wij het willen inklaren zullen wij het transport moeten betalen. Ook vernemen wij via de Amerikaanse spelers dat zij eigenlijk nog van niets weten. Ze hebben tot twee weken voor de voorstellingen nog geen tickets en vluchten beginnen vol te raken. We berekenen een worse-case situatie. Wat gaat het ons kosten, naast alle andere nadelige effecten, als we de voorstellingen in Rotterdam moeten afblazen? We lopen de Nederlandse uitkopen mis en moeten wel een aantal kosten maken omdat de spelers bijvoorbeeld onder contact staan. Het blijkt dat het ook financieel gunstiger is om de voorstellingen door te laten gaan. Zelfs als we de tickets van de Amerikanen zelf zouden moeten betalen. Gelukkig regelt Brian op het laatste moment toch nog hun vliegreis en regelt Henk dat het decor zonder bijkomende kosten naar Rotterdam verscheept wordt.

Bij de start van het project dacht ik dat ik nog wat zou kunnen leren van de Amerikaanse efficiëntie, een erg naïeve gedachte achteraf bekeken.

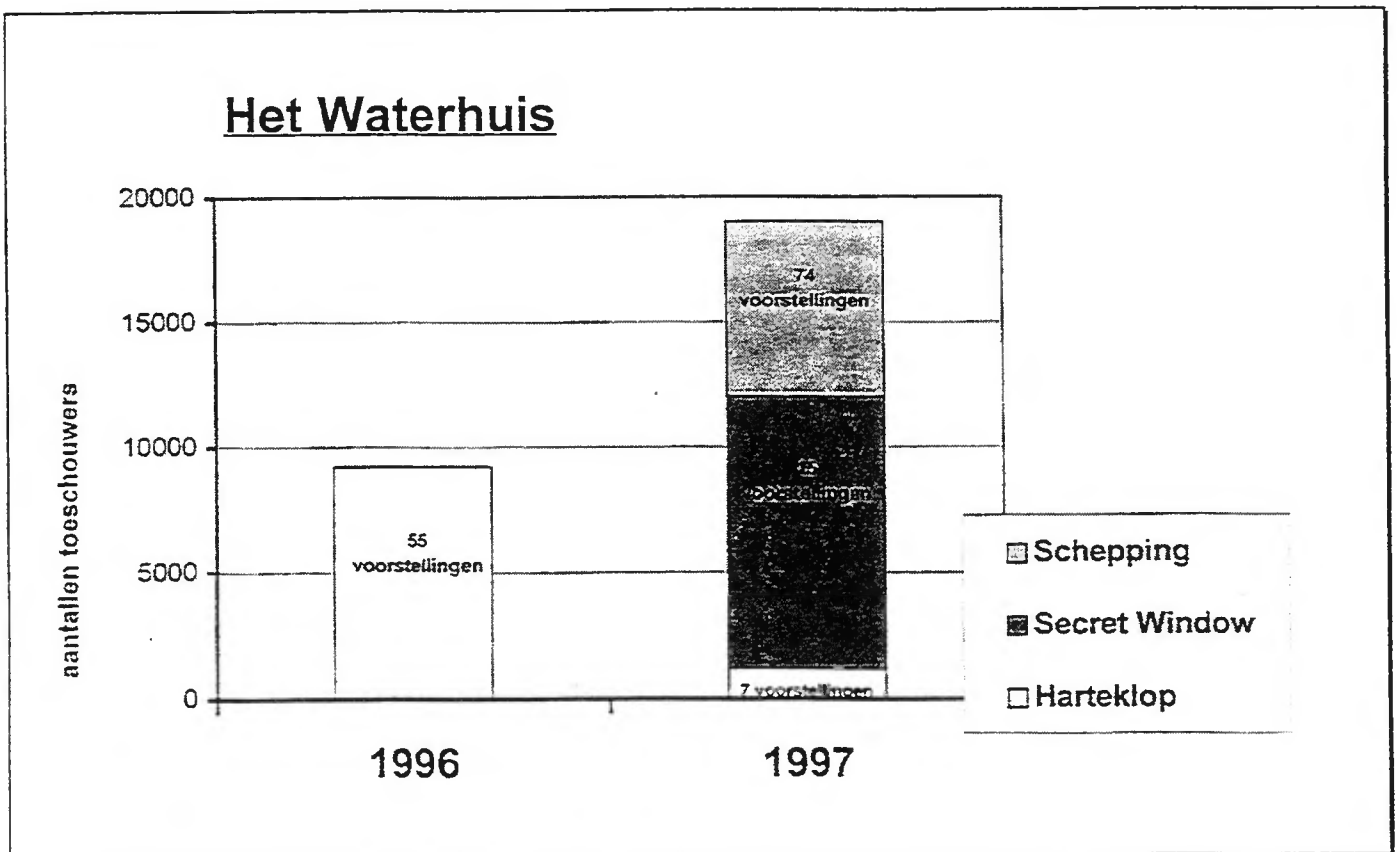
Gedurende het hele proces heb ik wel geleerd het eindproduct in de gaten te houden, me daar op te richten en me telkens te beseffen dat het daar uiteindelijk om gaat. Dat was de basis voor de financiële onderhandelingen en de basis om te zoeken naar mogelijke oplossingen op momenten dat ik graag de hele zaak had afgeblazen. Ik heb aan de lijve ondervonden dat coproduceren niet mogelijk is als je niet bereid bent te laveren tussen je eigen voorwaarden en die van anderen. Een ervaring die andere leden van het gezelschap reeds eerder hadden opgedaan.

Naar mijn idee heeft het Waterhuis zich, als klein gezelschap, niet laten ondersneeuwen door haar Amerikaanse coproducent en heeft ze getoond dat haar medewerkers een dergelijk internationaal verband kunnen aangaan. Bovendien heeft Roel Twijnstra in deze productie kunnen bewijzen dat zijn werk ook op z'n plaats kan zijn op een groot toneel. Een ervaring voor het Waterhuis in z'n geheel waar we wellicht in de toekomst ons voordeel mee kunnen doen.

Na een jaar voorbereiding - onderhandelingen, repetitieperioden in Nederland en in Amerika - is het dan eindelijk zover:

De speelperiode waarin we maar liefst 10.802 bezoekers bereiken. In anderhalve week bereiken we meer publiek dan bij Harteklop in een heel seizoen. (zie tabel volgende pagina)

*Margot van Asseldonk - zakelijk leidster Het Waterhuis*



## ”Kees in Amerika”

I

Het is uren vliegen naar Amerika en het land is erg groot. Er wonen veel mensen en al die mensen zijn ergens mee bezig. Ze lopen kriskras door elkaar heen, en iedereen is op zoek naar iets, een doel. Zoveel mensen, zo'n groot land, er moeten hier veel doelen zijn.

Ons doel is gelukkig duidelijk; wij sluiten ons op in het theater en wij gaan samen met Amerikanen een voorstelling maken, liefst een hele mooie.

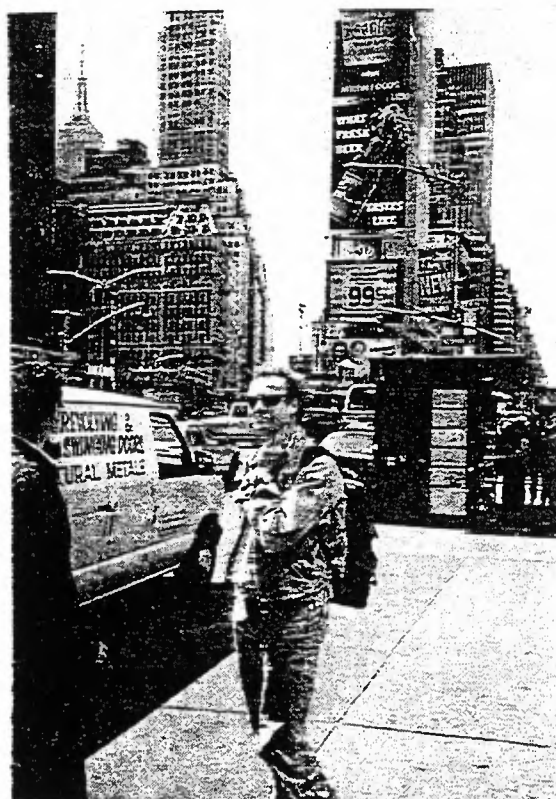
Amerikanen lijken uiterlijk  
veel op ons,  
maar in hun hoofden  
ziet het er toch heel anders uit.  
Ze denken anders.  
Ze gedragen zich anders.  
het meest in het oog springt  
de beleefdheid die ze hebben.  
Zonder enige uitzondering  
vindt iedereen het “So great and  
so Wonderful” om mij te ontmoeten.

's Avonds loop ik alleen over straat en voor mij doemt  
de schitterend verlichte sky-line van de stad op.  
Zo hoog en groot en veel. Vroeger hebben ze ons bevrijd.  
Ik wordt sentimenteel. Ik ben in Amerika. Ik ben trots.

II

Het is ongelooflijk. Amerikanen zijn gewend om in twee of drie weken een voorstelling te maken. Zij noemen het een “show”. Als Roel ons een opdracht geeft, proberen ze ons onmiddellijk een link te leggen naar een eindprodukt. Maar dat eindprodukt is er helemaal nog niet. Dat zijn we aan het zoeken en daar gebruiken we die opdracht voor. Ze proberen dat te begrijpen en Roel legt ze geduldig uit dat er tijd en ruimte is om te zoeken. Ze mogen de plank volledig misslaan. Dat is alleen maar goed. De Amerikanen zijn niet gewend om de plank mis te slaan, daar hebben ze geen tijd voor. Ze proberen het wel om de plank mis te slaan, maar het blijft voorzichtig. Het eindprodukt zit nu eenmaal al in dat hoofd. De Nederlanders snappen het beter. Wij kennen Roel. Wij kennen ‘tijd en ruimte’. Wij durven te zoeken.

Na veertien dagen hard werken hebben we twee dagen vrij. Tot mijn stomme verbazing gaan de Amerikanen in die twee dagen werken. Voor iets anders, voor het volgende, “the next show”.  
Hoe kunnen ze dat nou doen? Wij zijn nu toch met deze show bezig? Maar dan begin ik het te begrijpen. Er is voor hen geen tijd en ruimte om niks te doen. De ene show moet de andere opvolgen. En er mag geen mislukking tussen zitten. Het eindprodukt moet altijd goed zijn. “Every chair has to buy it”. Want anders, als een show flopt of als



iemand je niet aardig vindt dan is het afgelopen. Dan word je niet meer gevraagd. Of erger nog: je krijgt een slechte naam. Of nog erger: je mist de boot. En als je de boot mist in Amerika dan krijg je het slecht. Er is geen sociaal vangnet, er is geen tijd en ruimte. Dat hebben ze niet georganiseerd. Amerika is opgebouwd door en voor mensen die de boot niet missen. De Winnaars. De verliezers liggen gewikkeld in een deken op een rooster, buiten het theater. Ik krijg respect voor mijn Amerikaanse vrienden, die het "so great and wonderful" vinden om met ons en met Roel te werken. En ze zoeken dapper mee, naar een mooi eindproduct.

### III

De show is klaar. Het eindproduct.

Ik sta in het decor, achter een gesloten gordijn.

Ik heb schmink op mijn gezicht en een zwart lijntje onder mijn ogen. Mijn kostuum is gewassen en gestreken. Aan de andere kant van het gordijn zitten duizend mensen. De zaallichten doven, het gordijn zwaait open. Ik heb me altijd een Hollandse theatermaker gevoeld, maar nu ben ik het toch nog geworden; een acteur. Ik ben lang en ver van huis. Maar ik sta er, in een Nederlands-Amerikaanse show.

Er is veel muziek, geluid en zang in de show, maar het is geen musical. Er wordt geacteerd in de show, maar het is geen toneelvoorstelling. Het is niet één doorlopend verhaal, daarvoor zijn er te veel beelden. Het is geen beeldend theater, daarvoor is er teveel gesproken woord. De show is niet één geheel, daarvoor is het te fragmentarisch. Maar het is niet te fragmentarisch, daarvoor is het teveel één geheel.

Het is een eigen stuk, dat zich niet laat vangen onder een noemer, door een etiket. Een goed en mooi produkt.

Nee, nu weet ik wat het is. Het is een ensemblestuk. We zijn na deze weken een hechte goede groep geworden. Het maakt niet uit wie wie is of wie waar vandaan komt of wie wat wel en wie wat niet kan. We zijn er en we doen de dingen waar we goed in zijn. En de show is er ook. Wij zijn de show. We kunnen elkaar niet meer laten vallen. We beschermen elkaar, we zijn een team. Ik ben verrast dat ik me zo gelukkig voel om een onderdeel te zijn van zo'n groep. Het kan me niet schelen of ik 'wonderful' of 'great' ben, of niet. Daarna gaat het niet meer over, dat hebben we eruit gewerkt, hard gewerkt. Hopelijk voor altijd.

Het Amerikaanse publiek reageert Amerikaans:

You were wonderful.

You all did a very good job.

Thank you for the wonderful evening.

Oh your show was so good.

Oh we enjoyed it so much.

You were really doing great, splendid, excellent.

The acting was so nice and beautiful and the music and ja ja.

Die beleefdheid van de Amerikanen, dat heeft wel wat. Ik sluit me er bij aan, welgemeend.

### IV

Het is uren vliegen naar Nederland. Ik ben doodmoe, van het werk, van alles. Ik heb Amerikaanse vrienden gemaakt. Als ik thuis kom, ga ik tegen mijn vrouw zeggen: "Ik wil niet soft klinken, maar er is iets in mij opengemaakt. Laten we hopen, dat het niet al te snel weer dichtslibt."

*Kees van Loenen, Nederlands acteur*

## Nawoord

In dit verslag vallen een aantal inzichten en ontwikkelingen op. Dingen om bij stil te staan voor toekomstige projecten. Inzichten die consequenties hebben voor artistieke keuzen, ambities en mogelijkheden van een relatief klein gezelschap als het Waterhuis.

Het Waterhuis profileert zich sterk door haar voorstellingen in te bedden in een stad, haar culturele instellingen en met name het onderwijs. Die inbedding en specifieke randprojecten, die de beleving van de voorstellingen van het Waterhuis normaliter verdiepen, hebben binnen dit internationale co-project nauwelijks gewerkt.

Het opzetten van een benodigd netwerk in een vreemde stad, ging onze tijd, financiën en energie te boven. In een vroeg stadium werd besloten de taken te delegeren. In Philadelphia is de kunsteducatie overgelaten aan medewerkers van het Annenbergcenter. Zij hebben het publiek wel voorbereid, maar zij vatten hun taak meer op als marketing en P.R om de publieksaantallen te verhogen, dan dat zij op authentieke wijze, in samenwerking met gezelschap en onderwijs, kinderen inhoudelijk hebben voorbereid. In Nederland mislukte voor het eerst de samenwerking met de SKVR, aan wie (via het R Festival) de kunsteducatie was gedelegeerd. De verschillende afdelingen van de SKVR wilden samenwerken in een ambitieus plan rond "Secret Window". Door interne meningsverschillen binnen de SKVR kwam het project niet van de grond. Voor ons waren deze ervaringen aanleiding te besluiten om voortaan de initiëring en vormgeving van onze educatieve projecten in eigen huis te houden, en vanuit dat huis samenwerkingsverbanden aan te gaan.

Artistiek heeft het Waterhuis een grote zaal productie kunnen maken. Voor de acteurs was het spelen voor een groot publiek een ervaring die een appèl deed op andere technieken. Met name het dienende ensemblespel vroeg om nauwe samenwerking, waardoor een hechte spelersgroep ontstond. Ook voor decorontwerpster en regisseur was de grote zaal een uitdaging. Gebruik van 'trekken', het toneelbeeld dat het podium niet alleen vulde en beheerste, maar ook ingenieus en flexibel veel vormen kon aannemen. In de ruimte-regie kwamen compositie van beeld en acteurs veel meer op de voorgrond dan in eerdere producties. De integratie van de extraverte Amerikaanse zang, met de meer gestileerde en intieme beelden, leidde tot een theatrale-taal die voor een grote zaal goed werkte. We sluiten een volgende grote zaalproductie dan ook niet uit.

Wat betreft de samenwerking met Liz Swados, wij vonden haar als componist en inspirator voor de spelers en zangers zo bijzonder, dat wij haar hebben uitgenodigd om de muziek voor onze volgende productie "Mijn Sari Marais" te componeren.

Wel hebben wij enige kritisch kanttekeningen geplaatst bij het scenario dat zij voor de voorstelling schreef, op basis van het boek "Behind The Secret Window". De plotlijn daarvan hebben wij als te mager ervaren. In de toekomstplannen voor "The Secret Window" willen wij op dat punt in het scenario een aantal verbeteringen aanbrengen.

Het spelen voor een Amerikaans publiek was een rijke ervaring. De Nederlandse acteurs werden, net als hun Amerikaanse collegae, als sterren behandeld, en hebben waarschijnlijk in hun hele leven niet zoveel handtekeningen uitgedeeld. Aan de andere kant konden publieksreacties soms erg bekrompen en afwijzend zijn. Het publiek nuanceerde niet. Het was zwart of wit, euforie of geshockeerde afwijzing.

Het Amerikaanse publiek uitte zich vooral in superlatieven: “*One of the best shows this year*” of “*An untolerable sugabelly, not to be shown to children*”. Overigens waren ook de Nederlandse reacties uiteenlopend. Reacties varieerden van “*Grijpt je bij de strot*”, of “*Te ingewikkeld voor kinderen*” tot “*Te afstandelijk*” en “*Indringend jeugdtheater!*”.

De huidige maatschappij is sterk gelardeerd met internationale contacten en invloeden, niet te ontkennen en onontkoombaar. Zo kan een Amerikaanse producent op een ochtend gewoon in je keuken zitten aan je ontbijt. HET WATERHUIS probeert open te staan voor cultuurverschillen, waarmee je in een proces van internationalisering altijd mee geconfronteerd wordt. Bij deze internationale samenwerkingsverbanden is het ons duidelijk geworden dat het productieproces in dit geval een andere dynamiek kent dan het productieproces binnen een Nederlands productieapparaat met Nederlandse medewerkers, die dezelfde artistieke taal spreken en elkaar min of meer kennen. De verschillen zitten met name in de organisatiestructuur, de veel langere voorbereidingstijd en de budgetten, die veel hoger liggen dan gebruikelijk.

Voor ons betekende deze coproductie uiteindelijk — na alle productionele problemen — vernieuwing en verandering van artistieke uitgangspunten; het vormgeven en uitdragen van ontdekkingen die je, in alle onwetendheid, met elkaar doet. Dat heeft veel te maken met “vrij-zijn”.

*Roel Twijnstra - artistiek leider Het Waterhuis*

---

## “De Russische ziel is in mij gaan zitten”

Liesbeth Coltof over de internationale coproductie *Netotsjka*

Door Suus Broekhuijsen en Dennis Meyer

“Na afloop ben ik ontzettend blij dat we dit doorgezet hebben. De cirkel is rond. Het was een moeilijk project, er zijn dingen mislukt, maar er is ook veel wél gelukt. We hebben samengewerkt met mensen die zowel in hun opvattingen over theater als in hun levensopvattingen totaal verschillend denken. Maar uiteindelijk speelden toch elf Nederlandse én Russische acteurs met elkaar één voorstelling.” Aan het woord is regisseuse Liesbeth Coltof van het Nederlandse jeugdtheatergezelschap Huis aan de Amstel. Zij was, naast Boris Tseitlin van de Association Golden Mask, de regisseur van de internationale coproductie *Netotsjka*, die in mei 1997 in Moskou tijdens de Peter de Grote Manifestatie én in juni 1997 tijdens het Holland Festival in Amsterdam getoond werd.

Het project heeft een lange voorgeschiedenis. In september 1994 speelde Huis aan de Amstel een voorstelling tijdens het internationale jeugdtheaterfestival te Ekatarinaburg, Rusland. Op datzelfde festival speelde het Jeugdtheater uit Kazan de voorstelling *Storm* van Shakespeare in de regie van Boris Tseitlin. Zowel Coltof als haar acteurs waren enthousiast: “In die voorstelling was een intense manier van spelen verbonden met een soort lichtheid. Die intensiteit van spelen was niet zozeer een perfecte beheersing van de techniek, maar leek gekoppeld aan de grote begrippen van het leven. Ik wilde met deze groep mensen iets te maken krijgen.”

Huis aan de Amstel nodigde Boris Tseitlin in april 1995 uit naar Nederland om te praten over samenwerking. Tijdens dat bezoek besloten ze tot een zo maximaal mogelijke samenwerking: twee schrijvers, twee regisseurs, een Russische decorontwerper en Russische én Nederlandse acteurs. Coltof en haar auteur Roel Adam hadden twee plannen bedacht. Tseitlin had het voorstel om naar aanleiding van het boek *Netotsjka Nezvanova* van Dostojewski een voorstelling te maken. “Wij namen zijn voorstel heel serieus, maar hij is eigenlijk nauwelijks op onze voorstellen ingegaan”, aldus Coltof. “Op het moment zelf vond ik dat vervelend. Later begreep ik waar dit mee te maken had. Wij zijn een land van koopvaarders en zeelieden. We verdiepen ons in de cultuur van andere landen en halen daar wat we interessant vinden of nodig hebben. Rusland daarentegen is een land van boeren. De mensen zijn gehecht aan hun land. Zij denken in eerste instantie: wat wij hebben is goed. Aangezien de Russen op dit



moment niet zoveel eer kunnen behalen aan de economie of de politiek richt deze zelfwaardering zich des te sterker op de kunst. Er is geen betere kunstenaar dan de Russische kunstenaar, vinden veel Russen. En in een groot aantal gevallen hebben ze gelijk. Ook Boris was ervan overtuigd dat de Russische kunst de beste was. En dat wij dus iets van hem konden leren." Ondanks enige tegenstand stemde uiteindelijk iedereen in met het Russische voorstel. In augustus 1995 vertrokken Coltof en haar zakelijk leidster Erica van Eeghen naar Kazan. Daar wachtte hen een grote verrassing: Tseitlin en zijn acteurs presenteerden vergevorderde scènes, die bij elkaar ongeveer zes uur duurden. "Het was leuk en interessant. Maar het baarde mij ook zorgen dat zij al zoveel concrete scènes hadden. Wij hadden nog niets. Boris vertelde me dat zij altijd zo werkten, en dat dit alleen maar materiaal was", herinnert Coltof zich. "Pas later begreep ik dat deze manier van werken voortkwam uit hun opvattingen over acteren. Voor hen is acteren niet een vak, maar een manier van leven. Publiek is daarbij van ondergeschikt belang. Het hoogste doel van een Russische acteur is om een scène zo intens en waarachtig mogelijk te spelen, of dat nu met of zonder publiek is, of dat nu tijdens de repetitietijd of tijdens een voorstelling is."

Waar Coltof en van Eeghen tevens mee te maken kregen, waren de hiërarchische verhoudingen. Tseitlin handelde alsof hij de baas was over het gehele project. Deze hiërarchische verhouding komt voort uit de Russische opvattingen over de positie van de regisseur: een strenge leraar in plaats van een meevoelende spelbegeleider. Het is zijn taak om de voorstelling samen te stellen, te componeren. Dat geeft hem ook het overwicht op zijn acteurs. De acteurs moeten spelen, maar hebben geen overzicht. Een opvatting, die bijna tegengesteld is aan de positie van de regisseur in Nederland.

De volgende voorbereidende ontmoeting vond plaats in Nederland in juni 1996. Tussendoor verlieten Tseitlin en zijn acteurs Kazan en gingen werken voor het Jeugdtheater van Cheliabinsk. Deze samenwerking werd echter snel weer opgezegd, waarna de Association Golden Mask uit Moskou de partner werd.

Ter voorbereiding op de komst van Tseitlin en zijn auteur Mischa Bartenev verzamelde Coltof met haar acteurs materiaal om zo tot een concept te komen. Het was moeilijk om van de roman toneel te maken. "Niemand beviel de spruitjeslucht, of beter gezegd de wodkaucht, die in het verhaal zat. Pagina's tekst over de gevoelens van de mensen vonden we nogal overdreven. En wat we zeker niet wilden, was dat ieder een rol zou spelen, alsof het een normaal toneelstuk was."

Het werd een performance-achtige improvisatie met veel beweging en dans, die uiteindelijk aan de Russen getoond werd. Coltof: "Je zag dat Boris en Mischa naar een stijl zaten te kijken die ze helemaal niet begrepen". Tseitlin vond de improvisaties lijken op oefeningen van een eerste klas van de toneelschool. Het had, volgens hem, niets met de voorstelling te maken.

Daarna is Tseitlin gaan werken met de Nederlandse acteurs. Hij gaf hen opdrachten, die zelfstandig uitgevoerd moesten worden. Wanneer een opdracht klaar was, lieten ze het hem zien en reageerde hij met algemene beschouwingen. Daarna stuurde hij ze weer weg. Hij werkte zelf nooit aan de scènes. Voor Tseitlin was dit een goede ervaring. Bij de acteurs overheerste een negatieve stemming. Iedereen was uiteraard nieuwsgierig naar Tseitlin als regisseur, maar voor hun gevoel werkte hij nooit werkelijk met hen. Uit de irritatie kwam ook een aantal mooie improvisaties voort. Coltof: "Het hoort ook bij een dergelijk internationaal project dat je je ontzettend aan elkaar irriteert."

Ter voorbereiding op de gezamenlijke repetitietijd maakte Coltof met haar acteurs een voorstelling, die al min of meer af was. Het waren scènes met een onderlinge samenhang en met een volledig script, geschreven door Roel Adam. Coltof: "Wij waren op dat moment zeer enthousiast. We hadden een ingang gevonden om dat moeilijke verhaal tot theater te maken. En we zagen ook mogelijkheden om de losse scènes van de Russen een goede plek te geven." In maart 1997 arriveerden de Russische acteurs, Tseitlin en Bartenev in Amsterdam. Tot begin april vonden de repetities in Amsterdam plaats, daarna, tot aan de première op 29 april, in Moskou.

Beide groepen toonden aan elkaar het gevonden materiaal. De Russen leken onder de indruk van het Nederlandse materiaal. Het Russische materiaal was grotendeels hetzelfde als wat al eerder vertoond was in Rusland. De Nederlanders waren geïmponeerd door de onbelemmerde manier waarop de Russische acteurs hun emoties inzetten. Ondanks het enthousiasme van de Russen weigerde Tseitlin echter het Nederlandse concept over te nemen. Deze afwijzing lijkt terug te voeren op een verschil in denken tussen de Russen en de Nederlanders over de samenhang der dingen. In Nederland denkt men in processen, denkt men toekomst-gericht. In Rusland leeft men in het hier en nu. Dit heeft zijn weerslag in de manier waarop er door de Russen gedacht wordt over de dramaturgie van een voorstelling. Men is minder geïnteresseerd in een structuur, een opbouw of een samenhang tussen scènes. Men zoekt en maakt scènes die min of meer af zijn, die op zich al voldoende vertellen, en die scènes moeten zo goed mogelijk worden gespeeld. De samenhang is van secundair belang en afspraken daarover kunnen het goed spelen van een scène in de weg staan.

Vanaf dat moment werd op allerlei mogelijke manieren geprobeerd om het materiaal van de Russen én de Nederlanders in een of andere volgorde te plaatsen. Begin april vertrok de hele ploeg naar Moskou. Coltof: "Ik hield mijn hart vast. We hadden een enorme berg scènes, maar we waren voor mijn gevoel ver weg van een voorstelling." De repetities in Moskou vonden op twee gebieden plaats. Het eigenlijke spel en het verder ontwikkelen van de lijn en samenhang. Het laatste gebeurde tijdens lange gesprekken tussen Coltof, Tseitlin en Bartenev. "Voor Boris was het ontzettend moeilijk om te communiceren over de dramaturgie. Hij was een componist,

die vanuit zijn gevoel moest kiezen. Zo gauw hij zich dingen bewust ging maken of zou vastleggen, zou dat tegen zijn opvattingen ingaan”, aldus Coltof. Er waren ook momenten dat Tseitlin en Coltof elkaar makkelijker vonden, met name wanneer zij als regisseur reageerden op een scène.

Coltof: “De eerste voorstelling was een verrassing. Er stond toch iets. Een aantal dingen waar wij niet zoveel aanvonden, vonden de Russen interessant. Het Russische publiek heeft veel meer geduld dan wij. Die draaien hun hand niet om voor een voorstelling van vier uur. Ze hebben meer tijd. Dat slaat terug op de lengte van de voorstelling, maar ook op het tempo in de voorstelling. Het Russische publiek kijkt ook associatiever, meer op een manier zoals wij naar cabaret kijken, nummer na nummer. Het Nederlandse publiek zoekt meer naar grote lijnen.”

Het was duidelijk dat de voorstelling, zoals die in Moskou gespeeld werd niet in Nederland getoond kon worden. De acteurs waren niet gemotiveerd om verder te gaan en ook het Holland Festival stelde voorwaarden. Coltof: “Als we gestopt waren, was het gewoon een mislukt project geworden. Dat wilde ik niet. En toen heb ik iets heel Russisch gedaan. Ik heb de leiding genomen. Ik werd de baas. Mijn voorstel was: ‘Geef me anderhalve week de tijd. Ik ga het hele stuk opnieuw indelen. Ik neem een ander decor en ga alles, ook het Russische gedeelte, uitschrijven.’ Iedereen kon tegen het nieuwe script ja of nee zeggen. Allen gingen met mijn voorstel accoord, ook Boris. Voor hem was dit duidelijke taal in tegenstelling tot onze samenwerking voordien. Toen iedereen met het nieuwe script had ingestemd, hebben we keihard gewerkt. En daardoor ontstond een atmosfeer die heel plezierig was, zowel voor de Nederlandse als de Russische acteurs. Het spelplezier kwam weer terug. En bij de eerste voorstelling hadden we allemaal iets van: we hebben een voorstelling gemaakt en hij is nog goed ook.”

Bij het afscheid merkten de Nederlanders hoezeer zij met de Russen verbonden waren geraakt. Coltof: “Boris zei tegen mij: Ook al zien we elkaar nooit meer. We blijven verbonden omdat we allebei kunst blijven maken. Dat was een geweldig compliment uit zijn mond, omdat hij mij aanvaardde als zijn gelijkwaardige. Ik heb veel geleerd van deze productie. Over wat acteren is of kan zijn, over het regisseren. En ik merk dat er iets van de Russische ziel in mij is gaan zitten. Ondanks alle verschrikkingen heb ik, gek genoeg, soms heimwee naar Rusland. Ik zal niet meer op zo’n manier met iemand samen regisseren. Maar onze samenwerking is niet afgelopen.”

**SAMENWERKINGSOVEREENKOMST BETREFFENDE DE RUSSISCH-NEDERLANDSE  
EXPERIMENTELE THEATERUITVOERING "NETOTSJKA" NAAR DE NOVELLE VAN  
F.M.DOSTOJEVSKI**

Overeenkomstig de intergouvernementele overeenkomst tussen het Koninkrijk der Nederlanden en Rusland is in het kader van de Peter de Grote Manifestatie 1996-1997, het gezamenlijke project NETOTSJKA van start gegaan.

De oorspronkelijke deelnemers aan de uitvoering van dit project waren theatergroep Huis aan de Amstel van Nederlandse zijde en het jeugdtheater van Tsjeljabinsk van Russische zijde. In verband met bepaalde organisatorische omstandigheden is het theater van Tseljabinsk niet langer in staat aan het project deel te nemen. Vanaf heden wordt de Russische zijde vertegenwoordigd door de Associatie Golden Mask, in de persoon van haar president Vladimir Urin en het Nation State Theatre, in de persoon van haar directeur Michail Tsigir.

**I. DE ONDERGETEKENDEN, MET DE VOLGENDE JURIDISCHE ADRESSEN:**

Partij 1) Stichting Huis aan de Amstel, gevestigd te Amsterdam, Nieuwe Leliestraat 169, 1015 HD, Nederland, tel:6229328, fax:6-256609, vertegenwoordigd door Erica van Eeghen,

Partij 2a) Associatie Golden Mask (Moskou), Strastnoj Bulvar 10, tel:2293039, fax: 2299242, vertegenwoordigd door Vladimir Urin,

Partij 2b) Nation State Theatre, Petrovski pereulok 3, tel: 2297777, fax: 2296033, vertegenwoordigd door Michail Tsigir.

Zijn het volgende overeengekomen:

**II. FINANCIERS**

Nederland - Stichting Huis aan de Amstel, Ministerie van Onderwijs Cultuur en Wetenschappen, Ministerie van Buitenlandse Zaken, Fonds voor de Podiumkunsten, Prins Bernard Fonds, Theater Instituut Nederland, Holland Festival.

Rusland - Associatie Golden Mask, Ministerie van Cultuur, middels het Nation State Theatre.

**III. MEDEWERKERS**

REGIE	- Liesbeth Coltof (Nederland)
	- Boris Tseitlin (Rusland)
TEKST	- Roel Adam (Nederland)
	- Michail Bartenev (Rusland)

DECOR-EN KOSTUUMONTWERP	- Yuri Kharikov (Rusland)
LICHTONTWERP	- Henk van der Geest (Nederland)
GRAFISCHE VORMGEVING	- Corriene Nelissen (Nederland) beeld - Maarten Evenhuis (Nederland) typografie
TOLK EN VERTALING	- Jacobien Ritsema (Nederland)
PUBLICITEIT	- Corriene Nelissen (Nederland) - Sergej Korobkov (Rusland)
PRODUCTIE ASSISTENTIE	- Eva Pieper (Nederland), Svetlana Dobrianskaia (Rusland)
ZAKELIJKE LEIDING	- Erica van Eeghen (Nederland) Vladimir Urin (Rusland)
SPEL	- Tessa du Mée, Trudi Klever, Adri - Roza Khayrullina, Roman Yerygin, Nadezhda Kochneva, Jelena Krayny
TECHNIEK	- Ton van Riesen (Nederland)- Licht ..... (Rusland)- Geluid Svetlana Taganova (Rusland) - productieleider techniek

Naast de hierboven genoemde medewerkers, werken de vaste medewerkers op het kantoor van Huis aan de Amstel mee aan de uitvoering van deze productie.

#### IV. PLANNING

1. Onderhandelingen in Moskou van 30 januari tot en met 2 februari 1997 tussen de zakelijk leider van het Huis aan de Amstel, Erica van Eeghen, en de president van de Associatie Golden Mask, Vladimir Urin. Opstellen van de concept overeenkomst en de begroting van het project.
2. Voltooiing van de tekst: 10 maart 1997 (aansluitend correcties en aanpassingen tijdens de repetities). Michail Bartenev en Roel Adam.
3. Het werk van Yuri Kharikov: tot aan de première. Reis van de ontwerper van 11 maart tot 17 maart naar Amsterdam.

4. Ontvangen van de decorschetsen en het Russische deel van de kostuums: tussen 30 januari en 2 februari 1997.
5. Ondertekenen van de contracten met de makers (Russische regisseur, schrijver en ontwerper): onmiddellijk na overeenstemming betreffende onderhavige overeenkomst.
6. Aankomst Russische makersgroep (regisseur, schrijver, decor- en kostuumontwerper, acteurs, productie-assistente) in Amsterdam: 11 maart 1997.
7. Repetities in Amsterdam: 13 maart tot 3 april 1997.
8. Aankomst van de voltallige Russisch-Nederlandse makersgroep in Moskou: 4 april 1997. En de in Nederland gemaakte kostuums en aangeschafte rekwisieten.
9. Gereed zijn van de kostuums: 15 april 1997.
10. Gereed zijn decor: 15 april 1997.
11. Repetities in Moskou in repetitieruimte van 6 tot en met 22 april 1997. Uiterlijk vanaf 15 april met dekor en kostuums.
12. Repetities in Moskou in het theater met licht en geluid e.d.: van 23 tot en met 25 april 1997
13. Voorstellingen in Moskou in het kader van het programma "Peter de Grote Manifestatie 1996-1997", van 26 april tot en met 30 april 1997 (op 27 april twee voorstellingen). Aanvang 19.00 uur en op 27 april matinee om 12.00 uur, in het Mossovjet Theater. Totaal 6 voorstellingen.
14. Officiële première Rusland: 29 april 1997.
15. Aankomst Russische makers-groep, technici, decor, kostuums en rekwisieten in Amsterdam: 31 mei 1997.
16. Opbouwen en repetities: 1, 2, 3 en 4 juni 1997.
17. Voorstellingen in Amsterdam van 4 tot en met 10 juni 1997, aanvang 20.00 uur in de Westergasfabriek Transformatorhuis Toneelgroep Amsterdam (TTA), binnen het Holland Festival. Totaal 7 voorstellingen.
18. Officiële première Nederland: 4 juni 1997.
19. Vertrek Russische groep naar Moskou: 12 juni 1997.

## V. UITGAVEN EN VERANTWOORDELIJKHEDEN

1. Elke partij draagt de kosten (zoals salariskosten, premies belastingen, en verzekeringen) van de medewerkers zijnde landgenoten, voorzover niet anders bepaald in dit contract, en vrijwaart de andere partij tegen aanspraken van die medewerkers en/of derden. Partijen dragen zorg voor tijdige uitbetaling van deze kosten.
2. De makers vermeld op de gemeenschappelijke begroting (bijlage 1.), worden betaald conform de begroting en de met hen gemaakte afspraken. Partijen vrijwaren elkaar tegen aanspraken van derden betreffende de afdracht van belastingen, premies e.d. betreffende het honorarium of salaris van de makers die hun landgenoten zijn.

3. Elke partij is verantwoordelijk en aansprakelijk voor de schade veroorzaakt door daden en/of nalatigheid van al haar medewerkers zijnde landgenoten, waar dan ook gepleegd, en vrijwaart de andere partij tegen aanspraken, van wie dan ook.
4. Elke partij zorgt ervoor dat haar medewerkers/landgenoten beschikbaar zijn, en dat zij hun werk naar behoren uitvoeren, tijdens de samenwerkingsperiode. In voorkomende gevallen zorgt de verantwoordelijke partij, in overleg, voor tijdige en adequate vervanging.
5. Partijen nemen de reiskosten van hun eigen medewerkers zijnde landgenoten voor hun rekening. De reiskosten van de Russische medewerkers voor de voorstellingen in het Holland Festival, juni 1997, worden vergoed door de Nederlandse zijde.
6. Transportkosten van decor, kostuums en rekwisieten van Moskou naar Amsterdam, voor de voorstellingen binnen het Holland Festival worden vergoed door de Nederlandse zijde. Associatie Golden Mask is verantwoordelijk voor de organisatie van dit transport.
7. Huis aan de Amstel neemt de volgende uitgaven voor ontvangst van de Russische medewerkers op zich: séjour ter grootte van Hfl. 50,-- per dag per persoon, maaltijd (lunch) tijdens repetitiedagen, huisvesting. Séjours worden als voorschot een maal per week uitbetaald, te beginnen op de eerste dag na aankomst, en te eindigen op de laatste dag voor vertrek.  
De Russische partij neemt de volgende uitgaven voor ontvangst van de Nederlandse medewerkers op zich: séjour ter grootte van Hfl. 50,-- per dag per persoon in roebels volgens de koers van de MMVB, maaltijd (lunch) tijdens repetitiedagen, huisvesting. Séjours worden als voorschot een maal per week uitbetaald, te beginnen op de eerste dag na aankomst, en te eindigen op de laatste dag voor vertrek.
8. De ontvangende partij neemt de kosten van medische verzekering op zich voor de bezoekende partij, waarbij uitgesloten zijn de kosten wegens ziekte waarvoor betrokkenen de afgelopen 3 jaar onder behandeling van een arts is geweest.
9. Partijen nemen de uitgaven voor huur van repetitie- en speelruimte in eigen land op zich.
10. Elke partij draagt de vertaal- en tolkkosten, die in haar land gemaakt moeten worden.  
Partijen zijn overeengekomen dat het hele project begeleid zal worden door een tolk van Nederlandse zijde. De betaling van de tolk tijdens werkzaamheden in Nederland, komt voor rekening van Huis aan de Amstel. Tijdens de werkzaamheden in Rusland, zal de Associatie Golden Mask direct bij aankomst, met de tolk een overeenkomst sluiten voor betaling

van werkzaamheden voor de totale repetitie- en speelperiode in Moskou, ter grootte van \$ 3000 (bruto), séjour van \$ 15 per etmaal, maaltijd (lunch) tijdens repetitiedagen, zonder huisvesting.

11. Partijen zijn overeengekomen dat de uitgaven die verband houden met de honoraria van de makersgroep, en uitgaven voor het materiële gedeelte van de productie (productiekosten) volgens de gemeenschappelijke begroting (bijlage 1.) zijn vastgesteld op: voor Huis aan de Amstel Hfl. 79.661,-- zijnde 2/3 van het totaal bedrag, en voor de Association Golden Mask Hfl. 42.567,--, zijnde 1/3 van het totale bedrag.  
Het totaal bedrag van de gemeenschappelijke begroting (Honoraria van de makersgroep en Materiële productiekosten) bedraagt Hfl. 122.228,--.
12. Op de gemeenschappelijke begroting staat voor elke post een A of een M vermeld of A,M. Dit betekent dat of A (Amsterdam = Huis aan de Amstel) of M (Moskou = Golden Mask) verantwoordelijk is voor het uitbetalen en doen uitvoeren van de vermelde begrotingspost. Dit houdt in dat de betreffende partij het risico draagt van overschrijding van deze posten. Overschrijdingen waar geen schriftelijke overeenstemming over is, komen ten laste van de verantwoordelijke partij.
13. De partij die verantwoordelijk is voor de uitvoering van een productie onderdeel zorgt voor een tijdige uitvoering en voor een optimale professionele kwaliteit waarover overeenstemming moet bestaan bij beide partijen.
14. Wat betreft de financiële condities van de voorstellingen in het Holland Festival zal een aanvullend contract gesloten worden tussen Huis aan de Amstel en de Associatie Golden Mask/ Nation State Theatre.

## VI. INKOMSTEN VAN DE PARTIJEN

1. Partijen zijn overeengekomen dat inkomsten uit voorstellingen zullen worden verdeeld volgens de verdeelsleutel 2/3 voor de Nederlandse partij en 1/3 voor de Russische partij.
2. Partijen zijn overeengekomen dat zij na de premiéres in Moskou en Amsterdam alle mogelijke inspanningen zullen verrichten ten behoeve van de voortzetting van genoemd project in de vorm van tournees, deelname aan festivals e.d. Partijen verplichten zich om elkaar indien dergelijke mogelijkheden zich voordoen, hiervan direct op de hoogte te stellen.
3. Dienovereenkomstig zullen in alle gevallen van deelname aan tournees en festivals overeenkomsten over concrete voor-



waarden als aanvulling op onderhavige overeenkomst worden gesloten.

## VII. EIGENDOM

1. Partijen zijn overeengekomen dat het materiële gedeelte van de productie wordt verdeeld volgens de verhouding van de investeringen van partijen; 2/3 behoort Huis aan de Amstel en 1/3 aan Associatie Golden Mask.
2. In het geval overeengekomen wordt dat een van de partijen het decor en overige materiële zaken in haar eigendom zal krijgen, zal hiervoor een vergoeding betaald moet worden naar aandeel van de uitgaven.
3. Het decor en de rekvisieten worden opgeslagen in het land waar de laatste voorstelling gespeeld wordt, tenzij om redenen van efficiency anders overeengekomen wordt. De partij waar opgeslagen wordt, draagt de kosten van de opslag en verzekering.
4. Partijen zijn overeengekomen dat, in verband het hieronder VIII.5. genoemde, de kostuums door iedere partij zelfstandig gebruikt mogen worden, zonder toestemming van de andere partij. Partijen zijn verantwoordelijk voor het onderhoud en dragen de kosten hiervan. De kostuums van de Nederlandse acteurs worden in Nederland en van de Russische acteurs in Rusland opgeslagen.
5. Partijen zijn overeengekomen dat gebruik van het decor door een van de partijen slechts mogelijk is met schriftelijke toestemming van de andere partij.

## VIII. (AUTEURS)RECHTEN BEREFFENDE DE PRODUCTIE

1. De rechten betreffende de scènes die gemaakt zijn tot 13 maart 1997, de eerste dag van de gemeenschappelijke repetities, zullen berusten bij ieder der partijen. Ieder der partijen dient ervoor zorg te dragen dat de medewerkers aan de productie (decor, kostuums, tekst, acteurs etc.) hun (auteurs)rechten aan de contractspartij bij deze overeenkomst overdraagt, of daaraan een exclusief gebruiksrecht verleent. De Associatie Golden Mask dient ervoor te zorgen dat de Russische medewerkers de (auteurs)rechten aan haar overdragen of aan haar in gebruik geven. Huis aan de Amstel dient ervoor te zorgen dat de Nederlandse medewerkers de (auteurs) rechten aan haar overdragen of in gebruik geven.

In het geval dat de rechten in gebruik gegeven worden, worden eventuele financiële vergoedingen voor medewerkers zijnde landgenoten, uit het eigen deel van de inkomsten uit de voorstellingen betaald.

2. (Auteurs)rechten betreffende de deelproducties ontstaan voor 13 maart 1997 en die ontstaan vanaf de gezamenlijke repetities, zullen onderdeel gaan vormen van een gezamenlijk (auteurs)recht toebehorende aan Huis aan de Amstel en Associatie Golden Mask.
3. Ieder der partijen is ervoor verantwoordelijk dat (auteurs)rechten die bij medewerkers ontstaan vanaf de gezamenlijke repetities, door de betrokken medewerkers zo mogelijk op voorhand zullen worden overgedragen of exclusief in gebruik gegeven aan de Associatie Golden Mask en Stichting Huis aan de Amstel op de onder VIII. 1. aangeduide wijze.
4. Voor eventuele verdere exploitatie en beheer van de productie na de respectievelijke premières in Moskou en Amsterdam, heeft ieder der partijen de schriftelijke toestemming van de andere partij daarvoor nodig. De wederpartij kan de toestemming aan de verzoekende partij weigeren of daaraan redelijke voorwaarden verbinden. In ieder geval kan de toestemming verlenende partij aanspraak maken op een vergoeding naar rato van de financiële inbreng in de productie (zie VI.1). Weigering van de toestemming zal niet mogelijk zijn op onredelijke gronden.
5. Ten aanzien van de regeling van punt VIII.4., geldt een uitzondering voor masterclasses voor delen uit de productie. Ieder der partijen kan dergelijke masterclasses zonder toestemming van de andere partij organiseren, en de eigen kostuums hiervoor gebruiken. Wel dient in het publiciteitsmateriaal en de contracten die hieromtrent afgesloten worden vermeld te worden, dat het een deel van Nederlands-Russische co-productie Netotsjka van Huis aan de Amstel (Amsterdam)-Golden Mask (Moskou) betreft, en dat de (auteurs)rechten bij dit samenwerkingsverband berusten, en wel op de volgende wijze: copyright notice ©, 1997 Stichting Huis aan de Amstel-Associatie Golden Mask.
6. Over en weer vrijwaren partijen elkaar voor aanspraken van of namens medewerkers gebaseerd op eventuele (auteurs)rechten betreffende de productie die partijen op grond van bovenstaande bepalingen geacht wordt zich te hebben laten overdragen of in gebruik te hebben laten geven. Indien blijkt dat een van de partijen in gebreke is gebleven bij het verwerven van de bedoelde (auteurs)rechten of het gebruiksrecht daarop, is die partij aansprakelijk voor eventuele schade die ontstaat doordat exploitatie van de productie (tijdelijk) onmogelijk wordt.

## **IX. OVERIGE BEPALINGEN**

1. Geen van de partijen mogen enige rechten of verplichtingen onder dit contract aan een derde partij overdragen zonder schriftelijke toestemming.
2. Partijen zullen deze overeenkomst te goeder trouw uitvoeren en alle zodanige handelingen verrichten die daarvoor nodig zijn.
3. Partijen zorgen voor een doorlopende communicatie betreffende het project.
4. De correspondentietaal is Engels, tenzij anders overeengekomen.
5. In de loop van de uitvoering van het project kunnen partijen aanvullende overeenkomsten, bijlagen en begrotingen ondertekenen die een onlosmakelijk deel van onderhavige overeenkomst vormen.
6. Deze overeenkomst kan slechts worden gewijzigd bij schriftelijke overeenkomst tussen partijen, waarin uitdrukkelijk wordt verklaard dat zij deze overeenkomst wijzigt of vervangt.
7. In het geval uitvoering van deze overeenkomst niet mogelijk is ten gevolge van overmacht, zijn partijen gerechtigd de overeenkomst voorzover die nog niet is uitgevoerd, te ontbinden, zonder dat partijen gehouden zijn tot het betalen van schadevergoeding.  
Onder overmacht wordt verstaan: het geval dat een tekortkoming niet is te wijten aan de schuld van de verhinderde partij, noch krachtens wet, rechtshandeling of krachtens de in het verkeer geldende opvattingen, voor rekening van de verhinderde partij komt.  
Onder overmacht wordt niet verstaan het niet kunnen beschikken over subsidies, fondsen of sponsorgelden.

## **X. GELDIGHEIDSDUUR VAN DE OVEREENKOMST**

1. De geldigheidsduur van onderhavige overeenkomst is bepaald op 31 juni 1999 en kan met wederzijdse toestemming worden verlengd.
2. De overeenkomst treedt in werking op het moment van ondertekening, opgemaakt in tweevoud, in de Russische en Nederlandse taal, met gelijke juridische waarde.

## XI. GESCHILLEN

Partijen zijn overeengekomen dat alle onenigheden bij de uitvoering van genoemd project opgelost worden via besprekingen. Indien oplossing van onenigheden onmogelijk blijkt, zal het vraagstuk worden voorgelegd aan de Rechtbank te Amsterdam, althans, ter keuze van de eisende partij, de rechter ter plaatse van gedaagde.

Op deze overeenkomst is Nederlands Recht van toepassing.

datum: *...d. april. 1997...*

1) HUIS AAN DE AMSTEL

2a) ASSOCIATION GOLDEN MASK



Erica van Eeghen



Vladimir Urin

2b) Nation State Theatre

Michail Tsjigir

**N E T O T S J K A**  
**BEGROTING VAN DE GEMEENSCHAPPELIJKE KOSTEN**  
**(honoraria en productiekosten)**

	<u>AMSTERDAM</u>	<u>MOSKOU</u>	<u>TOTAAL</u>
<b>1. Honoraria van de makersgroep</b>			
Schrijver (Nederland)	A 12.228	00000	12.228
Regisseur (Rusland)	A 12.500	00000	12.500
Lichtontwerper (Nederland)	A 12.000	00000	12.000
Decorontwerper (Rusland)	A 8.000	00000	8.000
Schrijver (Rusland)	A 8.000	00000	8.000
Grafisch ontwerper (Ned)	A 1.800	00000	1.800
<b>Totaal honoraria</b>	<b>54.528</b>	<b>00000</b>	<b>54.528</b>
<b>2. Productiekosten</b>			
decor	M 00000	30.000	30.000
kostuums	A M 10.000	5.000	15.000
rekwisieten	A M 1.333	667	2.000
muziekopnamen	M 1.200	600	1.800
drukwerk	A 2.400	1.200	3.600
licht	M 1.200	600	1.800
fotografie	M 1.200	600	1.800
video	A 2.000	1.000	3.000
transport	A M 3.400	1.700	5.100
<b>Totaal productiekosten</b>	<b>25.133</b>	<b>42.567</b>	<b>67.700</b>
<b>TOTAAL</b>	<b>79.661</b>	<b>42.567</b>	<b>122.228</b>

**Verklaring:**

A = Amsterdam (Huis aan de Amstel), M = Moskou (Golden Mask) en betekent welke partij verantwoordelijk is voor de uitvoering van dat productie onderdeel en de betaling van de kosten die hieraan verbonden zijn . De partij, aangeduid met de letter A of M, heeft tot haar beschikking het bedrag, vermeld in de derde kolom onder "Totaal". In het geval beide partijen aangeduid zijn (A M) hebben partijen de beschikking over het bedrag dat vermeld staat in de eigen kolom.

Amsterdam betaalt tweederde van deze totale begroting: fl. 79.661,-- en eenderde wordt betaald door Moskou: fl. 42.567,--.

Aangezien Moskou meer productieonderdelen gaat uitvoeren dan gedekt wordt door het eenderde bedrag zal het teveel te betalen bedrag zijnde: fl. 1.400,-- door Amsterdam aan Moskou betaald worden.

Dit bedrag zal worden betaald na plaatsvinden van de première in Moskou te weten 30 april 1997.

## Med Urbs VIE

door Pieter Bots

Dagen heeft het geduurd voordat de container met decorstukken voor *De beschaving, mijn moeder!* beschikbaar was. Ook de tweede keer dat Onafhankelijk Toneel een tournee door Casablanca maakte, werd het Rotterdamse gezelschap dwarsgezet door de plaatselijke bureaucratie. Pas op de eerste speeldag waren de papieren voor de douane in orde en kon het decor in het theater opgebouwd worden. Maar in welk theater? Op het affiche stond een andere locatie aangekondigd dan het Complexe Culturel waar het stuk zou spelen. En de kranten vermeldden weer een ander theater. Maar als op het nippertje toch alles op zijn pootjes terecht gekomen is, zijn alle zorgen vergeten. Net als een jaar eerder, in november 1995, reageerde het Marokkaanse publiek enthousiast. Ze lachen hardop, juichen en klappen tijdens de voorstelling, zoals Nederlanders op de tribune van een voetbalwedstrijd.

Ondanks de haperingen bij de Casablancese douane was de toneelbewerking van Driss Chraïbi's roman *La Civilisation, ma mère!* het geslaagde resultaat van een unieke samenwerking tussen vijf Marokkaanse acteurs en de Nederlandse regisseur Gerrit Timmers. De voorstelling is in Rotterdam in première gegaan en reisde vervolgens twee keer naar Casablanca. "In Casablanca vond men het een Marokkaans stuk, terwijl het absoluut een voorstelling van Onafhankelijk Toneel is," aldus Cees Bavius, hoofd van het netwerk Med Urbs VIE, in diens kader de voorstelling ontstaan is. Met deze artistieke kruisbestuiving is een van de belangrijkste doelen van Med Urbs VIE bereikt. Het contact tussen Rotterdam en Casablanca heeft niet alleen tot een uitwisseling van de theatercultuur geleid; *De beschaving, mijn moeder!* heeft Nederlandse en Marokkaanse cultuurgrenzen overschreden.

In 1992 nam de gemeente Rotterdam het initiatief voor Med Urbs VIE (Villes Interculturelles d'Europe transmédierranéenne), het cultuurproject van het Europese programma MEDiterranean URBanisation voor stedelijke ontwikkeling. Met deze netwerken, die door de steden zelf opgezet worden, wil de Europese Unie de sociaal-economische banden aan halen met steden ten zuiden van de Middellandse Zee. Rotterdam koos samen met het Franse Lille, Cairo, Casablanca en Istanbul uit om ervaring en kennis uit te wisselen op het gebied van hedendaagse kunst. De theater, de beeldende kunst en muziek krijgen hierbij de meeste aandacht, omdat vooral bij die kunstvormen nog veel internationaal verkeer ontbreekt. Dit netwerk van instellingen uit de vijf steden moet de basis leggen voor gezamenlijke culturele projecten. Iedere stad heeft haar eigen belangen om te participeren in Med Urbs VIE. Voor Rotterdam en Lille biedt het netwerk vooral de mogelijkheid om in te spelen op de multi-culturele samenleving.

Bavius: "Veel van de Rotterdamse migranten komen uit Turkije en Marokko. De gemeente heeft de verantwoordelijkheid om in de toekomst haar cultuurpolitieke beleid aan hen aan te passen. Dat kan zij doen door meer instellingen te creëren die zich specifiek richten op de etnische bevolking, bijvoorbeeld met een museum voor volkenkunde en allochtone theatergroepen. Anderzijds kunnen reguliere culturele organisaties zich meer toespitsen op de migranten. Maar dan moeten die bestaande musea, theaters en dergelijke zich wel eerst oriënteren op de Mediterrane cultuur. Med Urbs VIE wil hen daarin wegwijs

maken. Wij brengen hen in contact met instellingen uit de andere steden van het netwerk en zorgen voor een artistieke uitwisseling.”

Gerrit Timmers, artistiek leider van Onafhankelijk Toneel en regisseur van *De beschaving, mijn moeder!* voelt zich ook verantwoordelijk voor de Rotterdamse migrantenbevolking. Het theater waar het experimentele gezelschap sinds de oprichting in 1974 huisvest is, staat ingeklemd tussen de haven en grote woonwijken waar veel allochtonen wonen.

“Ik heb de stad zien veranderen en realiseer me dat Marokkanen een grote publieksgroep kunnen zijn. Toch komen die zelden of nooit in het theater. De hoger opgeleide Marokkanen zijn vooral geconcentreerd in Amsterdam; een groot deel van de oudere generatie in Rotterdam spreekt zelfs geen Nederlands. Toen het door Med Urbs VIE mogelijk was om met theatermakers uit Casablanca samen te werken, wilde ik daarom het liefst een voorstelling in hun taal maken. Zo konden Marokkanen in Casablanca én Rotterdam het stuk verstaan. Met behulp van boventitels is het bovendien te volgen voor Nederlands publiek.”

Timmers vond zijn inspiratiebron op de terugweg van zijn eerste werkbezoek aan Casablanca. In het vliegtuig maakte hij kennis met het werk van de in Frankrijk wonende Marokkaan Driss Chraïbi. Diens roman *La Civilisation, ma mère!* schetst komisch en haarscherp hoe Chraïbi's moeder in contact komt met de moderne cultuur. Ze leert omgaan met een radiotoestel en de elektrische strijkbout, maar ook met de lossere moraal die haar kinderen van straat mee naar huis nemen.

Voor de vijf acteurs die Timmers tijdens een workshop in Casablanca had leren kennen, was deze botsing tussen twee culturen heel herkenbaar. Zij worden dagelijks geconfronteerd met het verschil tussen de traditionele strikte religieuze normen en waarden en de westerse beschaving die ze van de televisie oppikken. Maar omdat het stuk zich in de jaren vijftig afspeelt, is er voor het hedendaagse Marokkaanse publiek de juiste afstand om er bevrijdend om te kunnen lachen.

Timmers: “Doordat Marokkaanse acteurs zo nauw bij het onderwerp betrokken zijn, had ik deze voorstelling nooit met Nederlandse acteurs kunnen maken. Het had niet dezelfde impact gehad, en er zou geen Marokkaan in de zaal gezeten hebben.”

Na Casablanca zullen in de toekomst de twee andere Mediterrane steden uit het netwerk met Rotterdamse theatergezelschappen co-produceren. Koos Terpstra, regisseur van het RO-theater zal op termijn een voorstelling maken met acteurs uit Istanbul; de artistieke leiding van het experimentele gezelschap Bonheur is op werkbezoek geweest in Caïro en gaat waarschijnlijk met het plaatselijke gezelschap EI Warsha co-produceren.

Voor Bavius staat het voorop dat de theatermakers zelf werkbezoeken brengen. “Eigenlijk zijn we een veredeld reisbureau. We leiden hen door de stad rond, laten hen zowel de theaters als de sloppenwijken zien en organiseren ontmoetingen met kunstinstellingen. Zo kunnen ze daar inspiratie opdoen voor een voorstelling. De samenwerking moet organisch groeien. Het heeft geen zin om in Nederland een theaterproject te bedenken als je daar nog nooit geweest bent.

“We stemmen de het reisdoel af op het soort theater dat het gezelschap maakt. Bonheur, een experimenteel gezelschap dat veel met literatuur en beeldende kunst werkt, heb ik bijvoorbeeld naar Caïro gestuurd. De werkwijze

van Bonheur sluit goed aan bij het abstracte theater dat daar gemaakt wordt. Zij kunnen ook profijt hebben van de Egyptische literatuur, die van een hoog niveau is.”

Meestal was zo'n werkbezoek een openbaring voor de theatermakers. Koos Terpstra geloofde in het vliegtuig naar Casablanca nog dat het Marokkaanse theater hem weinig nieuws kon leren. Het moderne theater was volgens hem westers, en daar had je iets totaal anders. Op de terugweg was hij tot andere inzichten gekomen. Hij beseftte dat hij in een dialoog met de Mediterrane kunst zijn eigen theatertaal verder kan ontwikkelen.

Bavius: “Uiteindelijk streeft Med Urbs VIE naar zo'n wederzijdse beïnvloeding. We zijn gestart met de bedoeling om kennis en kunst uit te wisselen. Maar inmiddels willen we met kunstenaars uit Mediterrane landen een gezamenlijke zoektocht ondernemen. Misschien leidt dat wel tot universele kunst die ook allochtonen in westerse landen kan aanspreken.”

Nadat Med Urbs VIE in 1992 van start ging met een conferentie over de folklore, authenticiteit en moderniteit in de Mediterrane kunsten, is er de eerste jaren vooral veel gereisd. Over en weer hebben kunstenaars uit de vijf steden werkbezoeken afgelegd. Ze bezochten festivals en tentoonstellingen, gaven workshops of liepen stage.

Na enige gastoptredens van Marokkaanse gezelschappen in Rotterdam was *De beschaving, mijn moeder!* de eerste theater-coproductie. Op het vlak van de beeldende kunst organiseerde Med Urbs VIE een expositie met werk van Lamia Naji. Deze Marokkaanse fotografe verbleef op verzoek van het netwerk en het Nederlands Foto Instituut een half jaar in Rotterdam. Daar fotografeerde met de blik van een buitenstaander de stad en haar landgenoten. Rond de tentoonstelling was een randprogramma georganiseerd dat de Marokkaanse fotografie bij het publiek introduceerde.

Omdat het netwerk in fases opgebouwd wordt, staan de muzikale activiteiten van Med Urbs VIE voorlopig nog op een laag pitje.

De aanloop tot de eerste resultaten was dus lang, maar Bavius benadrukt dat contacten die Med Urbs VIE legt, wel duurzaam zijn.

“Er zijn regelmatig ad-hoc uitwisselingen met kunstenaars uit verschillende landen. Med Urbs VIE is daarentegen verankerd in culturele instituten. De instellingen uit de vijf steden gaan een structurele samenwerking met elkaar aan. Zo zal het netwerk blijven bestaan als personen wegvallen.”

Bij de eerste contacten merkte Bavius dat binnen de verschillende kunstvormen theatermakers het meest ontvankelijk waren voor een coproductie met collega's uit Mediterrane landen. “Theatermakers werken erg praktijkgericht. Hun kunst bestaat bij de gratie van samenwerking: zij gaan op de vloer permanent een dialoog met elkaar aan. Dan komt er al snel een wisselwerking tussen verschillende culturen tot stand. Beeldend kunstenaars werken veel individueler. Bovendien hebben in het theater de makers het zelf nog voor het zeggen. In de beeldende kunst hebben we ook veel te maken met conservatoren, beleidsmakers en dergelijke. Zij voeren vaak abstracte discussies, waar de kunstenaar zelf niet meer aan te pas komen. Daarom werken we bij de beeldende kunst meestal met gastateliers en symposia.”

Voor Gerrit Timmers was *De beschaving, mijn moeder!* in vele opzichten een sprong in het duister. Regelmatig moest hij zich aanpassen aan de Marokkaanse acteurs. Tot dan toe was het repetitielokaal van Onafhankelijk Toneel altijd gesloten voor buitenstaanders. Maar nu kon hij veel vrienden en



kennissen van de acteurs niet buiten de deur houden, en eigenlijk werkte dat heel stimulerend. Soms stuitte hij op de beperkingen van zijn gastspelers. Ze konden heel bedreven improviseren, maar zijn niet gewend waren om zelf materiaal aan te dragen. “Ik vroeg hen bijvoorbeeld om een gedicht te zoeken wat zij op een bepaald moment in de voorstelling zouden voordragen. Dat liep nergens op uit, dus toen heb ik dat idee laten varen. Onze werkwijze is experimenteler dan ze in Marokko gewend zijn, maar ze meestal volgden ze gedwee mijn aanwijzingen.

De meeste acteurs uit de voorstelling zijn professionals. Ze spelen in ad-hoc producties of hebben een rol in een film. Een van hen was een amateur.

Omdat hij werkloos is, had hij veel tijd om tussen de twee tournees te repeteren. Hij vertelde me dat hij afgelopen zomer op de fiets naar het bos ging om daar zijn tekst te oefenen. Dan speelde hij daar dat de bomen zijn medespelers en het publiek waren.”



# Presentatie Nederlands-Vlaams Jeugdtheater USA

PITTSBURGH CHILDREN'S FESTIVAL, 14 - 18 mei 1997

PHILADELPHIA INTERNATIONAL THEATRE FESTIVAL FOR CHILDREN, 21-25 mei 1997

ONE THEATRE WORLD, ASSITEJ/USA SYMPOSIUM, 21 - 24 mei 1997

NEW VICTORY THEATRE, NEW YORK, 28 mei - 1 juni 1997

Van 14 mei tot en met 1 juni vond in de Verenigde Staten een grootscheepse presentatie plaats van het Nederlands en Vlaamse jeugdtheater. De presentatie werd vanuit Nederland en België georganiseerd door het Theater Instituut Nederland en het Vlaams Theater Instituut, in nauwe samenwerking met het USA/NL/Flanders Touring & Exchange Project. Dit project bestaat sinds 1991, in 1996 trad Vlaanderen toe als partner. In de Verenigde Staten waren de partners de twee internationale jeugdtheaterfestivals uit Pittsburgh en Philadelphia, het New Victory Theatre in New York en de vereniging van jeugdtheatergezelschappen en jeugdtheatermakers uit de Verenigde Staten: ASSITEJ/USA.

De presentatie bestond uit verschillende onderdelen: Er werden Vlaamse en Nederlandse voorstellingen gespeeld, een coproductie werd opgezet tussen Het Waterhuis (NL) en het Philadelphia International Theatre Festival for Children/Philadelphia Festival Theatre for New Plays, Vlaamse en Nederlandse jeugdtheatermakers namen deel aan het One Theatre World symposium en het Vlaams Theater Instituut en het Theater Instituut Nederland maakten een Engelstalige publicatie.

## VOORSTELLINGEN

De volgende voorstellingen werden in de Verenigde Staten gespeeld:

*Pero of de geheimen van de Nacht* van Speeltheater Holland (NL) in Pittsburgh en Philadelphia;  
*Een Dame in de Kast van Blauw Vier* (B) in Pittsburgh en Philadelphia;

*Stil, de Trommeloor* van Huis aan de Amstel (NL) in Philadelphia;

*Blok* van Theater Sirkel (NL) in Philadelphia;

*Torenhoog* van Theater Terra (NL) in Pittsburgh, Philadelphia en New York.

Alle voorstellingen werden in het Engels opgevoerd. De vertalingen en de manier waarop de acteurs het Engels hanteerden waren van hoge kwaliteit, getuige de reacties van het publiek.

Deze som van voorstellingen gaf een zeer goed beeld van de kwaliteit van het Nederlandse en Vlaamse jeugdtheater. De onconventionele manier van theatermaken, het gebruik van bijzondere toneelteksten voor kinderen en het interdisciplinaire karakter van het jeugdtheater (dans, muziek, toneel, poppen), kwamen duidelijk naar voren. De voorstellingen werden gespeeld voor grote groepen kinderen en hun volwassen begeleiders en, met name in Philadelphia, voor een groot professioneel publiek. Zonder overdrijven kan gezegd worden dat de kijk op het maken van theater voor kinderen bij deze laatste groep in hoge mate veranderd is.

Voor de Nederlandse en Vlaamse theatermakers was het spelen in de Verenigde Staten voor zowel kinderen, volwassenen als een professioneel publiek een belangrijke ervaring. Het spelen voor een buitenlands publiek bevordert een kijk 'naar binnen', naar het gebruik van de eigen theatertaal, naar de inhoud van de voorstelling. Deze reflectie is niet alleen van belang voor deze voorstelling, maar ook voor de toekomstige ontwikkeling van elke individuele theatermaker.

#### ONE THEATRE WORLD SYMPOSIUM

Een keer in de twee jaar komen de professionele jeugdtheatergezelschappen en -makers uit de Verenigde Staten bij elkaar in de conferentie 'One Theatre World'. Wegens de grote afstanden in de Verenigde Staten is die bijeenkomst voor de meeste deelnemers de enige gelegenheid om een groot aantal vakgenoten te spreken en met elkaar te werken aan de deskundigheidsbevordering van het Amerikaanse jeugdtheater.

Voor Nederlandse en Vlaamse jeugdtheatermakers was het symposium dit jaar dé gelegenheid om zich te presenteren aan het professionele jeugdtheater in de Verenigde Staten en om een uitwisseling tot stand te brengen. Het programma bestond naast een reeks voorstellingen uit lezingen, discussies en workshops. Het was in nauwe samenwerking met Nederland en Vlaanderen samengesteld, zodat op alle gebieden een grote mate van uitwisseling mogelijk werd gemaakt.

De conferentie werd geopend met een lezing van Dragan Klaić, directeur van het Theater Instituut Nederland. De lezing ging in op de uitdagingen voor het (jeugd-) theater in deze tijd van sociale onrust en veranderende maatschappelijke omstandigheden, zowel in Europa als de Verenigde Staten. De lezing was een inspiratiebron voor het hele symposium.

Een paneldiscussie, waarin voor Vlaanderen en Nederland de auteur/theatermaker Arne Sierens (onder meer werkzaam bij Victoria uit Gent) en de beeldend kunstenaar/theatermaker Frans Malschaert (Theater Sirkel uit Sittard) zetelden, ging in op de vraag waar de inspiratiebronnen voor deze theatermakers lagen. De eigenzinnige werkwijze van 'onze' theatermakers, met als voorbeelden Bernadetje van Victoria en het nieuwe torenproject van Sirkel, gaf aanzet tot een levendige discussie over de mogelijkheden die theatermakers hebben.

Een paneldiscussie met een aantal belangrijke theaterleiders uit het Amerikaanse volwassenentheater en Eva Bal van het Speeltheater Gent focuste op de relatie tussen de huidige Amerikaanse maatschappij en de mogelijkheid die het (jeugd-)

theater daarbinnen heeft om risico's te nemen en het theater te vernieuwen. Het onderwerp leidde tot een discussie waarbij de inbreng van de Europese ervaring van groot belang was.

Een workshop van een van de belangrijkste jeugdtheaterregisseurs uit Amerika, Linda Hartzell en de regisseur Liesbeth Coitof uit Amsterdam, met als deelnemers regisseurs uit geheel Amerika, gaf een inspirerend beeld van de werkwijze van deze twee regisseurs.

Een presentatie van Nederlands en Vlaams jeugdtheaterrepertoire, met kleine tekstlezingen en toelichting van het informatiemateriaal over Nederlandse en Vlaamse jeugdtheaterauteurs (zogenaamde Fact Sheets/Portretten) gaf aan een select publiek de mogelijkheid meer te weten te komen over het bestaande repertoire.

Een uitwisseling tussen managers van Vlaamse, Nederlandse en Amerikaanse jeugdtheatergezelschappen leidde tot het leggen van contacten voor de lange termijn tussen verschillende gezelschappen.

Naast het feit dat dit symposium een ruime mogelijkheid bood om Vlaanderen en Nederland te presenteren, konden de Vlaamse en Nederlandse deelnemers ook uitgebreid reflecteren op het eigen werk en de eigen situatie. Er was duidelijk een intensief tweerichtingsverkeer.

#### PUBLICATIE

Naar aanleiding van het One Theatre World Symposium is de publicatie *Springtime. Theatre for Children and Young People in Flanders and the Netherlands* vervaardigd. De publicatie geeft een uitgebreid beeld van het Vlaamse en Nederlandse jeugdtheater in verschillende artikelen en interviews. Foto's, kindertekeningen, uitspraken van buitenlandse theaterprofessionals over het Nederlandse en Vlaamse jeugdtheater en een uitdagende vormgeving verlevendigen de publicatie, zodat het geheel zeer informatief en leesbaar is. De publicatie is aan alle symposiumdeelnemers uitgeleend. Aangezien de publicatie inhoudelijk niet gebonden is aan het symposium of het festival kan

deze nog zeker een aantal jaren gebruikt worden als promotiemateriaal.

#### DE RESULTATEN/TOEKOMST

Veel contacten werden gelegd in de wandelgangen, zoals vb. tijdens een gesprek over een voorstelling of een voortzetting van een openbare discussie. Hoewel de resultaten van dergelijke gesprekken niet altijd meetbaar zijn, is het toch mogelijk bij deze presentatie een aantal concrete gevolgen te noemen. Dat heeft te maken met het feit dat deze presentatie in een lange rij van uitwisselingsmomenten staat, geïnitieerd door het US/NL/Flemish Touring & Exchange Project.

#### ENKELE PROJECTEN VOOR DE TOEKOMST:

- Children's Theatre Company, Minneapolis. Artistiek leider Peter Brosius heeft contacten gelegd om met Speeltheater Gent, Blauw Vier, Theater Sirkel en Theater Artemis samen te werken.
- Lincoln Center Institute, New York. Beverly Emmons heeft interesse voor producties van Blauw Vier. Het plan om *Een Dame in de Kast* enkele weken lang in New York op de agenda te zetten is nog steeds concreet.
- Kennedy Center, Washington. Derek Gordon en Kim Novak willen tijdens het volgende festival *New Voices New Plays*, dat met name nieuwe toneelteksten en auteurs centraal stelt, een belangrijke plaats inruimen voor Nederlands en Vlaams jeugdtheaterrepertoire.
- Theatre Communications Group. Directeur John Sullivan is geïnteresseerd om, samen met het Theater Instituut Nederland en het Vlaams Theater Instituut, een anthology van Nederlandstalige jeugdtheaterteksten in Engelse vertaling te verzorgen.
- Het tweejaarlijkse dramaturgische congres in New York is bereid om een dag te wijden aan het Vlaams en Nederlands theaterrepertoire voor het volwassen- en jeugdtheater.
- De volgende *One Theatre World Conferentie* zal in het jaar 2000 plaatsvinden. Waarschijnlijk zal de conferentie, net als dit jaar, verbonden worden aan het Philadelphia International Theatre Festival for Children. Ook in het jaar 2000 zal de focus van het

festival op Nederland en Vlaanderen liggen, waardoor er een vergelijkbare presentatie plaats kan vinden.

- Drie grote jeugdtheatergezelschappen uit de Verenigde Staten, namelijk het Seattle Children's Theatre, Children's Theatre Company uit Minneapolis en First Stage Milwaukee gaan een uitwisselingsproject aan met Theater Artemis uit Den Bosh, Victoria uit Gent en Sirkel uit Sittard.
- De projecten met het Seattle Children's Theatre zijn verder uitgebouwd. De co-producties met Blauw Vier en Speeltheater Holland zijn verder voorbereid. Een samenwerking met Liesbeth Colthof (Huis aan de Amstel) en Ad de Bont (Wederzijds) is verder ontwikkeld.

**Ann Olaerts, Dragan Klaić, Wouter Van Looy,  
Pieter Zeeman en Dennis Meyer**

De publicatie 'Springtime' is verkrijgbaar op het VTI. 250 Bf.

## ONTBREKENDE VISIES EN GEMISTE KANSEN

Tien jaar buitenlands cultuurbeleid

Marie-Louise Tiesinga-Autsema\*

De huidige parlementaire discussie over het internationale cultuurbeleid is opgelaaid in februari 1985, toen de staatssecretaris van Buitenlandse Zaken, mede namens de ministers van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, en Onderwijs en Wetenschappen een *Voortgangsnotitie* publiceerde.<sup>1</sup> Deze werd gevolgd door vele andere notities, brieven en nota's waarvan *Herijking van het buitenlands beleid* de meeste recente is.<sup>2</sup> Marie-Louise Tiesinga-Autsema heeft de stukken nog eens op een rijtje gelegd. Ze constateert dat tot dusverre van regeringszijde geen integrale visie is ontwikkeld op het buitenlands cultuurbeleid.

### Buitenlands cultuurbeleid 1985-1995

De *Voortgangsnotitie* uit 1985 was al de derde nota over internationale betrekkingen. Ze deed het PvdA-kamerlid Frits Niessen opmerken: 'De notitie die wij vandaag bespreken, kan het beste worden getypeerd als: weinig over weinig. Ik vind het ronduit onbegrijpelijk, dat na het serieuze debat dat de Kamer in 1979 aan de internationale culturele betrekkingen wijdde, de regering met zo'n flodderig, nietszeggend verhaal naar de Kamer durft te komen. Driekwart van de tekst bestaat uit een overzicht van de vaak voortreffelijke manier waarop in het buitenland de internationale culturele betrekkingen zijn georganiseerd. In de hieraan voorafgaande pagina's heeft men zich voornamelijk ingespannen om van deze internationale ervaringen geen profijt te trekken.'<sup>3</sup>

Je kunt wel stellen dat zo'n reactie dodelijk is. Van verschillende kanten was er trouwens kritiek op de nota. In een verkenning van de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid valt hierover te lezen dat het begrip cultuur gebrekkig was afgebakend, een geografische prioriteitstelling niet te vinden was en een *follow-up* bij grootschalige manifestaties ten enenmale ontbrak.<sup>4</sup> Nieuw - en daarvoor was de regering te prijzen - was de koppeling cultuur en economie. Dit was echter eerder een gevolg van geldgebrek dan van creativiteit. De nota

was daarover duidelijk: 'Waar de geldmiddelen voor de economische Holland Promotion en voor culturele presentatie in het buitenland beperkt zijn, dient de overheid er naar te streven dat deze twee activiteiten zodanig worden gecoördineerd, dat zij elkaar optimaal versterken'.<sup>5</sup> Dat was het begin van een nieuwe trend om de export met cultuuruitingen te ondersteunen. Deze trend werd gecombineerd met een nieuw beleid van clustermanifestaties naar het model van het 'Holland-Nagasaki Village' in 1984 te Japan, waar Nederlandse cultuur werd gepresenteerd in een samenwerking van ministeries, niet-departementale instanties, de lagere overheden en het bedrijfsleven.

De klachten over het beleid bleven. Die werden niet alleen geuit in de Tweede Kamer, maar ook in discussies in de media. Discussianten grepen niet zelden terug op de kritiek die Maarten Mourik - oud-ambassadeur voor internationale culturele betrekkingen - in 1981 uitte in de *Internationale Spectator*.<sup>6</sup> Kort samengevat kwam zijn kritiek erop neer dat het op dit terrein aan een beleidsvisie ontbrak, dat er geen heldere doelstellingen waren, dat de organisatie van het beleid belemmerend werkte op een goede ontplooiing en dat de financiële middelen te beperkt waren. Die bezwaren hebben eigenlijk vanaf toen het debat beheerst.

Ook het rapport *Cultuur zonder grenzen* van de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid (WRR) was teleurstellend. De Raad van Europa en de Unesco komen er bijvoorbeeld niet in voor. Er is geen enkele relatie gelegd met de Europese Gemeenschap. Het rapport hield zich uitsluitend bezig met bilateraal beleid. Vanuit die zeer beperkte beleidsopvatting werd geconcludeerd dat het buitenlands cultureel beleid er slechts was ter versterking van de internationale positie van de kunst en cultuur in Nederland. Juist van de WRR had een bredere visie verwacht mogen worden. Ik heb dit altijd een misser van de eerste orde gevonden.

Betreurenswaardig was ook dat het WRR-rapport geheel voorbijging aan de culturele component van ontwikkelingshulp. Door het gebrek aan inzet om het buitenlands cultureel beleid in deze richting te ontplooiën, verlopen de culturele betrekkingen tussen westerse landen onderling nog steeds het beste.

Het buitenlands cultuurbeleid is een achtergebleven onderdeel van het beleid van achtereenvolgende regeringen. Het is de afgelopen tien jaar overwegend hetzelfde gebleven. Van vernieuwing is nauwelijks sprake. Dit is curieus als je bedenkt dat internationale uitwisseling en samenwerking op cultuurgebied de laatste jaren duidelijk zijn toegenomen. Het wegvallen van de Europese binnengrenzen, de toenemende mondialisering en de groter wordende mobiliteit in fysieke en elektronische zin zijn daar in belangrijke mate debet aan. Nederland heeft alles in zich om van zijn buitenlands cultuurbeleid een succes te maken. Het ligt centraal tussen drie grote culturen en heeft van oudsher een sterke binding met het buitenland. Al in de zestiende eeuw oriënteerden Nederlandse kunstenaars zich buiten onze landsgrenzen op andere culturen en kunststromingen. Kunstenaars van naam volgden opleidingen in het buitenland, werkten daar en genoten er aanzien. Ook vele buitenlandse kunstenaars zijn hier te gast geweest. Niettemin valt nu te constateren dat het prestige en de presentatie van de Nederlandse cultuur in het buitenland te wensen overlaat.

Aan het veld ligt het naar mijn mening niet. Het niveau van het nationale culturele aanbod staat op

een hoog peil. Onze Nederlandse musea, bijvoorbeeld, staan er goed voor. Zij herbergen een aantal schitterende collecties die, ook naar internationale maatstaven gemeten, van hoge kwaliteit zijn. Wij zijn daardoor een interessante partner voor internationale bruiklenen, tentoonstellingen en dergelijke. Ook op wetenschappelijk gebied hebben onze musea waardevolle internationale contacten. De Nederlandse monumentenzorg (in casu de Stichting Open Monumentendag) vervult, daartoe uitgenodigd door de Raad van Europa, een belangrijke rol in het behoud van het werelderfgoed door de bijdrage aan de 'European Heritage Days'. Het Koninklijk Concertgebouworkest is een wereldtopper en op de Frankfurter Buchmesse zijn de Nederlandse schrijvers doorgebroken. Het zijn maar een paar voorbeelden.

Waar het naar mijn mening tot dusverre op neer komt, is dat men zich op rijksniveau met het buitenlands cultuurbeleid eigenlijk geen raad heeft geweten. Een voorbeeld uit mijn eigen praktijk is de presentatie van Nederland op de Sime, de internationale museumbeurs in Parijs. In 1992 was er voor het eerst een centraal gecoördineerde inzending vanuit Nederland. Deze is op advies van onze Rijkscommissie voor de Musea fors door WVC gesubsidieerd.<sup>7</sup> In 1994 werd weer meegedaan, maar - en dat hadden we al eerder geconstateerd - men wist niet goed wat men met de presentatie beoogde. Als het ging om vergroting van het aantal toeristen, zou Nederland zich beter hebben kunnen presenteren op een internationale toeristenbeurs. Wil men echter museumprofessionals trekken, dan is de Sime een uitermate geschikt forum. In dat geval hoeft het departement er niet zoveel geld in te stoppen, want dan staan de belangen van de musea zelf voorop.

Uit een recent artikel in *NRC Handelsblad* blijkt dat de tulp, de klomp en de molen nog steeds het beeld van Nederland in het buitenland bepalen.<sup>8</sup> Tentoonstellingen als die over Van Gogh en Rembrandt hebben wel voor extra toeristen gezorgd, die over Mondriaan echter veel minder. Deze ervaringen en talloze andere in de kunstensector leren ons, denk

ik, dat we ons cultureel erfgoed, onze kunstenaars en onze cultuuruitingen strategischer moeten inzetten.

### Culturele pluriformiteit

Zoals eerder aangegeven zijn debatten over internationaal cultuurbeleid in beide kamers de laatste jaren uiterst kritisch. Politieke kleur doet daarbij nauwelijks ter zake; alle politieke partijen zijn van mening dat de opeenvolgende regeringen het beleidsterrein niet serieus hebben genomen en er te weinig geld aan hebben gepend. De inadequate samenwerking tussen de betrokken departementen is hun een doorn in het oog. Inschakeling van het veld bij de voorbereiding en de uitvoering van het beleid wordt kamerbreed bepleit, het belang van culturele attachés onderstreept. In de loop der jaren zijn vele concrete voorstellen tot verbetering gedaan, maar van daadwerkelijke uitvoering daarvan door de regering is nauwelijks of geen sprake.

Waarom komt dat toch? Hebben de regeringen dan geen oog gehad voor het belang van cultuur in binnen- en buitenland? Jawel, constateert de Raad voor de Kunst in zijn advies van maart jongstleden, maar er is nog steeds geen consensus over de uitgangspunten van het beleid. Met andere woorden: er is nog steeds geen politieke duidelijkheid over de vraag of de buitenlands-politieke doelstellingen voorop staan, of dat versterking van het nationale cultuurbeleid het belangrijkste motief is voor internationale culturele contacten. De Raad kiest overigens voor het laatste. Jawel, zegt ook de Commissie-Gevers, die op hetzelfde uitkomt als de Raad voor de Kunst, maar daarbij ook onderwijs en wetenschappen betreft.<sup>9</sup>

Juist niet, constateert Maarten Mourik.<sup>10</sup> Hij stelt dat de vraag waarom een buitenlands cultureel beleid nodig is, en zo ja welk beleid, rechtstreeks afhangt van de inhoud die men aan het begrip cultuur toekent - en daarmee slaat hij mijns inziens de spijker op de kop. Mourik wijst op de voortdurende tweespalt van buitenlands beleid versus cultuurbeleid. Degenen die menen dat buitenlands cultuurbeleid beperkt dient te blijven tot de scheppende en uitvoerende kunsten, verdedigen de versterking van

het nationale cultuurbeleid. Dat zijn bijvoorbeeld de Raad voor de Kunst en de Commissie-Gevers, al hanteert die een wat ruimere opvatting door er onderwijs en wetenschappen bij te betrekken. Daartegenover staat de opvatting van het in 1990 opgerichte particuliere Nederlands-Vlaamse Comité Buitenlands Cultureel Beleid, waarvan Mourik medeoprichter is. Dit Comité zet zich in voor 'het behoud en de versterking van de culturele pluriformiteit van Europa' en als middel daartoe voor een samenhangend, geïntegreerd buitenlands cultureel beleid. Het Comité hoopt deze doelstellingen te verwezenlijken in nauwe samenwerking met de Vlaamse Gemeenschap. Het is duidelijk dat degenen die het accent leggen op buitenlands beleid uitgaan van een breed cultuurbegrip. Mourik noemt het een antropologische benadering die alle materiële en immateriële componenten van een cultuurgemeenschap omsluit, inclusief de manier waarop zij daarmee omgaat en de normen en waarden die zij daarbij laat gelden. Deze benadering spreekt mij het meeste aan; dat heb ik de afgelopen jaren - in en buiten het parlement - ook niet onder stoelen of banken gestoken.

Voor de aanhangers van het Comité Buitenlands Cultureel Beleid - en dat zijn er heel wat - is de eigen cultuurgemeenschap heel belangrijk. Zij zetten zich in voor de versterking daarvan, al komen de belangen van de 'Europese gemeenschap van culturen' op de eerste plaats. Het Europese culturele landschap is rijk geschakeerd. Door de eeuwen heen is het naast elkaar leven van die culturen, waarvan slechts 60 procent van de grenzen samenvalt met nationale grenzen, de bron geweest van de Europese beschaving. Die culturele pluriformiteit is een belangrijke beschavingsfactor. Wie dat inziet, ziet ook het belang van het beschermen en koesteren van die culturele pluriformiteit in Europa. Bijvoorbeeld tegen discriminatie van de kleine cultuurgemeenschappen door de grote(re), tegen de dreiging van het marktmechanisme, de digitalisering, en *last but not least* tegen de beperkte opvatting van diegenen in ons land die menen dat het buitenlands cultureel beleid slechts strekt tot versterking en verrijking van het

eigen kunstenbestel. Zo'n opvatting is de dood in de pot voor een buitenlands cultureel beleid waar Nederland in Europa mee voor de dag kan komen.

Een goed, toekomstgericht beleid ter zake heeft Nederland zelf zoveel te bieden. Zo'n beleid is bij uitstek geschikt om ons land in Europa te positioneren. Ik wees al op de naar internationale maatstaven gemeten uitstekende kwaliteit van ons historische erfgoed en onze kunsten. Mourik wijst er ook op dat wij met dit beleidsterrein onze plaats in het Europese beschavingsproces kunnen markeren, analoog aan ons milieubeleid, drugsbeleid, euthanasiebeleid, asielbeleid en onze opvattingen over de wereldvrede en de mensenrechten. Dat alles, inclusief een goed geïntegreerd buitenlands cultureel beleid, draagt bij aan de versterking van onze politieke en economische positie in het Europese integratieproces.

Er zijn echter meer redenen waarom een actief beleid op zijn plaats is. Verrijking van de eigen cultuur met andere culturen natuurlijk - ons land herbergt steeds meer mensen uit andere culturen - versterking van de economie (cultuurhistorisch toerisme) en het leveren van een bijdrage aan de opbouw van een democratische samenleving in de landen van Midden- en Oost-Europa. Dit kan door het ter beschikking stellen van culturele *know-how* in ruime zin. Nederland hoeft dit niet alleen te doen. Met Vlaanderen worden de contacten geïntensiveerd, bijvoorbeeld via de Nederlandse Taalunie. Bovendien tekenden Nederland en Vlaanderen begin dit jaar een cultureel verdrag. Het grote concept, de visie ontbreekt echter en men ziet er van regeringswege kennelijk weinig heil in, getuige ook het feit dat men zich binnen de Europese Unie niet echt sterk heeft gemaakt voor de culturele autonomie van de deelstaten.

#### En het paarse kabinet?

Vlak voor de zomer verscheen de uitgangspuntennotitie van staatssecretaris Aad Nuis, *Pantser of ruggegraat*. Voor de culturele achterban in Nederland beantwoordde die notitie niet geheel aan de verwachtingen, omdat de nota primair is geschreven

vanuit de invalshoek van de kunsten en er te weinig aandacht wordt geschonken aan cultuurbehoud (archieven, archeologie, monumenten en musea). Dat steekt te meer tegen de achtergrond van het beleidsvoornemen van de regering om meer samenhang tussen kunsten en cultuurbehoud te brengen. Wie in deze notitie zoekt naar voornemens op het terrein van het internationale beleid, vindt op pagina 7 onder 'Hoofdpijnen van beleid' een paragraaf over Nederland als ontmoetingsplaats bij uitstek: Nederland als *vrijhaven*. Een obligate paragraaf helaas, waarin de opsteller zegt dat de regering beoogt 'het Nederlandbeeld' verder uit te werken en waar mogelijk te versterken. 'Het zal ook als inhoudelijk richtsnoer dienen bij de dringend noodzakelijke poging om de internationale culturele betrekkingen beter op elkaar af te stemmen, zowel tussen de departementen als met de instellingen en fondsen die op dit terrein actief zijn.' Nou, denk je dan, men erkent dus dat het niet echt goed gaat, maar komt opnieuw met een beperkte visie, getuige de slotzin van deze toch al korte paragraaf voor zo'n belangrijk onderwerp. 'Dit uitgangspunt impliceert handhaving van een eigensoortig evenwicht tussen de grote cultuurgebieden die ons omringen. Wel gaat het gepaard met een actief grenslandenbeleid en een bijzondere gerichtheid op bepaalde andere landen.'<sup>11</sup> Wat beperkt, wat oneuropees, wat een gemiste kans!

Mijn hoop was daarna gericht op de notitie over de herijking van het buitenlands beleid. Maar helaas. Zei oud-collega Niessen in 1985 over de *Voortgangsnote* dat het weinig was over weinig, over deze nota zou ik wat het internationaal cultureel beleid betreft willen zeggen: een beetje meer over weinig, maar nog steeds geen samenhangende, coherente visie! En zeker geen Europees gerichte visie, want daarvoor ontbreekt er te veel. En wat het belangrijkste is: het voorgestelde beleid gaat nog steeds niet uit van een heldere en functionele taakverdeling tussen de betrokken departementen met - naar mijn mening van wezenlijk belang - een coördinerende en toezichhoudende rol voor het ministerie van Buitenlandse Zaken. Opnieuw een gemiste kans.



Mijn hoop was tenslotte gericht op de leden van de Tweede Kamer, maar hun eerste reactie op de nota is buitengewoon teleurstellend. In *NRC Handelsblad* van 23 september staat een verslag van een bijeenkomst op het Instituut Clingendael, waar kamerleden en deskundigen de pas verschenen herijkingnota evalueerden.<sup>12</sup> Ik moet me vergissen, maar in dat gezelschap is het begrip cultuurbeleid als integreerend onderdeel voor een geslaagd buitenlands beleid niet aan de orde geweest. Nu moet ik zeggen dat het paragraafje van nauwelijks twee bladzijden (pp. 26-27) gewijd aan de 'Culturele, wetenschappelijke en onderwijsamenwerking' daartoe ook nauwelijks inspireerde, maar toch.

Na dit betoog rest mij niets anders dan te besluiten met de twee volgende stellingen:

1. het is opeenvolgende regeringen in het afgelopen decennium niet gelukt gestalte te geven aan een samenhangend, geïntegreerd buitenlands cultureel beleid;

2. recente beleidsvoornemens van het paarse kabinet bieden daarop ook geen uitzicht zolang de coördinatie van en het toezicht op dit beleid niet bij het ministerie van Buitenlandse Zaken wordt ondergebracht. Wij missen de Europese boot door niet te kiezen voor een beleid dat zich richt op het behoud en de versterking van de culturele pluriformiteit van Europa.

\* Dit artikel is een bewerking van de inleiding die Marie-Louise Tiesinga-Autsema hield voor een bijeenkomst van oud-leden van de Eerste Kamer der Staten-Generaal op 27 september 1995.

### Noten

1. *Voorgangsnotitie over het internationaal cultureel beleid*, 1985.
2. Zie lijst met literatuur.
3. UCV nr. 12, 12 oktober 1985, p. 12-1.
4. Schmid en Van Dongen, 1987.
5. *Voorgangsnotitie over het internationale cultuurbeleid*, 1985, p. 4.
6. M. Mourik. 'Naar een actief buitenlands cultureel beleid'. In: *Internationale Spectator*, 1981, p. 342.

7. Advies van de Rijkscommissie voor de Musea van 26 februari 1993 (RCB IV-92-584-U) aan de minister van WVC.
8. H. van Nieuwstadt. 'Toeristisch bedrijfsleven ontdekt eindelijk klant'. In: *NRC Handelsblad*, 15 juli 1995.
9. *Internationale culturele betrekkingen*, 1993.
10. M. Mourik. 'Cultuur als instrument van buitenlandse betrekkingen'. In: *Staatscourant*, 12 juli 1995.
11. *Pantsjer of ruggegraat*, 1995, p. 7.
12. 'Kamerleden vinden nota herijking geslaagd'. In: *NRC Handelsblad*, 23 september 1995.

### Literatuur

- Voorgangsnotitie over het internationaal cultureel beleid*, 8 februari 1985; Tweede Kamer, 1984-1985, 18856, nrs. 1-2.
- Nota internationale culturele betrekkingen in multilateraal verband*, 9 juli 1986; Tweede Kamer, 1985-1986, 19590, nrs. 1-2.
- A.P. Schmid en Y.C.L.M. van Dongen. *Buitenlands cultureel beleid: een terreinverkenning*. 's-Gravenhage: Wetenschappelijk Raad voor het Regeringsbeleid, 1987.
- Cultuur zonder grenzen*. 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1987 (Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid; advies nr. 31).

Brief van de minister-president aan de Tweede Kamer van 18 april 1988; Tweede Kamer 1987-1988, 20530, nrs. 1-2 (standpunt van de regering over het WRR-rapport).

*Notitie inzake de internationale culturele samenwerking: uitwerking van het WWR-rapport Cultuur zonder grenzen*, 25 augustus 1988 (uitwerking van het regeringsstandpunt over dit rapport door de betrokken bewindslieden).

*Nederlandse culturele instituten in het buitenland*, 19 september 1989; Tweede Kamer, 1989-1990, 21316, nrs. 1-2.

*Werknotitie inzake het buitenlands cultureel beleid*, 5 juli

- 1990; Tweede Kamer, 1989-1990, 21637, nr. 1.  
*Nota Internationale culturele betrekkingen*, 21 februari 1992; Tweede Kamer, 1991-1992, 21637, nrs. 2-3.
- Internationale culturele betrekkingen: rapport van de onderzoekscommissie inzake de mogelijkheid en de wenselijkheid van een Instituut voor Buitenlandse Culturele Betrekkingen*. 's-Gravenhage, augustus 1993 (Commissie-Gevers). De commissie sprak zich uit tegen een Instituut voor Buitenlandse Culturele Betrekkingen en voor een Vereniging voor Buitenlandse Culturele Betrekkingen.
- Advies internationaal cultuurbeleid*. 's-Gravenhage: Raad voor de Kunst, Commissie Buitenland, maart 1995.
- Toegankelijkheid en behoud van het museale erfgoed*. 21 december 1990; Tweede Kamer, 1990-1991, 21973, nrs. 1-2. Hierin wees cultuurminister Hedy d'Ancona op het belang van een actief internationaal museumbeleid.
- Cultuurnota 1993-1996*, 27 april 1992, 22602. d'Ancona besteedde in deze nota aandacht aan culturele internationalisering als mondiaal fenomeen waaraan geen enkel land zich kan onttrekken.
- Pansier of ruggegraas: uitgangspunten voor cultuurbeleid*. 's-Gravenhage, 13 juli 1995, 24247.
- De herijking van het buitenlands beleid*. 's-Gravenhage 11 september 1995, 24337, nrs. 1-2.

## HET BEELD EN DE KUNSTEN VAN NEDERLAND

Verslag van een cultuurpolitiek debat tussen de fractievoorzitters van paars

Herber van de Minkelis

Het behoeft nauwelijks toelichting dat met het Nederlandse internationaal beleid beoogd wordt de relaties met andere landen te onderhouden en te verbeteren, bijvoorbeeld in economisch, politiek en militair opzicht. En evenmin dat met het cultuurbeleid beoogd wordt de cultuur te onderhouden en te verbeteren, onder andere door de kwaliteit van de cultuurproductie te stimuleren en de spreiding en afname ervan te bevorderen. Maar wat mag er nu verstaan worden onder een combinatie van die twee? En welke component - de internationaal politieke of de culturele - behoort daarbij richtingaangevend te zijn? Daarover ging het zesde Boekmandebat. In een drukbezet theater Frascati in Amsterdam debatteerden op 9 oktober de fractievoorzitters van de regeringspartijen, Gerrit Jan Wolffensperger (D66), Jacques Wallage (PvdA) en Frits Bolkestein (VVD), over het internationaal cultuurbeleid onder leiding van Theo Quené, voorzitter van de Boekmanstichting.

Voorafgegaan door een prikkelende inleiding van Ton Bevers, hoogleraar kunst- en cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit te Rotterdam, ontstond een geanimeerd, inhoudelijk boeiend en door de terloopse anekdoten en illustratieve voorbeelden bij vlagen hilarisch debat, waarbij de standpunten zich allengs scherper aftekenden. (De afzonderlijke voordrachten van de drie fractievoorzitters en de inleiding van Bevers zijn integraal in dit cahier opgenomen - red.) De discussie richtte zich allereerst op de vraag of het internationaal cultuurbeleid nu wel of geen instrument voor buitenlandse politiek behoort te zijn. Daarna kwam aan de orde in hoeverre de huidige beleidsmiddelen aanvulling behoeven en tot slot werd besproken of het beleid zich zou moeten richten op specifieke cultuurkringen dan wel geografische gebieden.

### Instrumenteel of zelfstandig internationaal cultuurbeleid

'De nota *De herijking van het buitenlands beleid* is geschreven vanuit de optiek dat het buitenlandbeleid gericht is op de versterking van de Nederlandse politieke en economische positie; cultuurbeleid wordt gezien als een instrument in dat beleid. Is dat terecht', vroeg Quené de fractievoorzitters, 'of gaat het in het buitenlandse cultuurbeleid om de versterking van de kwaliteit van de Nederlandse schepende en uitvoerende kunsten, zoals Bolkestein verwoordde? En dus om een zelfstandig beleid, ondergebracht bij het ministerie van Cultuur?'

Voor Wolffensperger, als eerste reagerend, staat 'het beeldmerk Nederland' voorop. In zijn visie bestaat dat beeldmerk uit een economisch, een politiek en een cultureel bestanddeel. Sprekend over het culturele bestanddeel verwees hij naar de functie van Nederland 'als kruispunt en platform voor cultuur'. Die platformfunctie - te realiseren door buitenlandse kunstenaars hier naar toe te halen en Nederlandse kunstenaars uit te zenden - heeft voor hem prioriteit, veel meer dan het exporteren van cultuurgoederen. 'Maar', zo voegde hij eraan toe, 'voor beide, voor die functie als kruispunt en voor die export, is het vinden van een gemeenschappelijke noemer in dat buitenlands beleid een essentiële voorwaarde. Die kruispunt-, die platformgedachte dient deel uit te maken van het beeld Nederland dat wij via de buitenlandse politiek naar buiten communiceren.' Het versterken van die kruispunt- en platformfunctie geldt voor hem als eerste doel van de internationale cultuurpolitiek. Met andere woorden en vanuit een andere invalshoek deelt hij de opvatting van Bolkestein dat

het versterken van de cultuurbeoefening in Nederland van grote betekenis is.

Voor Wallage impliceert een buitenlandse cultuurpolitiek het voortdurend stellen van een fundamentele vraag: 'Waarom willen wij dat het buitenland kennis neemt van wat wij doen?' Voor hem ligt het antwoord in een juiste beeldvorming bij de ander: 'Als mensen over ons land spreken, als ze zich daarvan een beeld vormen, dan wil ik gekend worden zoals wij naar mijn idee zijn. En daarbij speelt de cultuur, wat mij betreft in iets engere zin dan Mourik bedoelt, een belangrijke rol. Als het bestaande beeld niet correct is, dient dat te worden rechtgezet, onder andere door het inzetten van cultuur.'

Om zijn uitspraak te illustreren, noemde Wallage het voorbeeld van het Groninger Museum. 'Over de bouw daarvan is veel te doen geweest. Men vond het buitenproportioneel enzovoort. Na verloop van tijd ontdekten veel Groningers dat het beeld van Groningen, de betekenis van de stad voor de buitenwereld, veel meer gevormd werd door dat museum dan ze zich ooit hadden kunnen voorstellen. We hebben jaren achter de rug waarin Groningen alleen werd gezien als stad in de provincie. En nu blijkt het opeens in een aantal opzichten een interessante stad te zijn!'

Voortgaand op deze lijn beschouwt Wallage internationaal cultuurbeleid als een instrument om de nationale identiteit te onderstrepen. De fundamentele waarden die daarin besloten liggen, komen naar zijn idee juist in de culturele productie sterk naar voren. Wallage onderkent tevens een noodzaak tot deze culturele profilering. 'Naarmate er meer multilaterale besluitvorming plaatsvindt, naarmate de markt ook internationaal meer zijn stempel op landen drukt, is het van groter belang dat de identiteiten van landen, van naties tot hun recht blijven komen.'

Wallage trok zijn stelling ook door naar Europees niveau. 'Het antwoord op de vraag naar wat voor soort Europa wij eigenlijk onderweg zijn in bestuurlijk en politiek opzicht, heeft sterk te maken met de vraag wat voor soort nationale identiteiten

wij in stand willen houden en kunnen houden. Dat proces gaat eigenlijk over de mate van federalisme in Europa, over de mate waarin je bevoegdheden wilt en kunt overdragen. In die spanningsrelaties vind ik het van groot belang dat Nederland zich ten minste in Europa, maar ook in andere werelddelen laat zien als het land dat het is. De cultuurproductie van dit land beschouw ik als een van de wezenlijke kenmerken. In dat opzicht is er dus wel degelijk een politieke dimensie in ons internationaal cultureel optreden.'

Bolkestein heeft sterke twijfels over de beeldbepalende sturingskracht die aan het internationaal cultuurbeleid wordt toegeschreven. 'In het buitenland heeft men, voor zover men weet waar Nederland ligt, een bepaald beeld van ons land. Dat beeld heeft positieve en negatieve kanten: onder andere de nuchterheid, de strijd tegen de zee, de bollen, de windmolens, kaas, het sociale paradijs, de democratie, de verdraagzaamheid, maar ook de drugs.' Hij is sceptisch over het rechtstreeks langs culturele weg beïnvloeden van dat beeldmerk. 'Het beeldmerk is een abstractum. We kunnen het beeldmerk wel veranderen, maar alleen langs indirecte weg. De instrumenten en bijeffecten moeten we van elkaar onderscheiden. Instrumenten van ons cultuurbeleid kunnen worden gebruikt voor confrontatie tussen Nederlandse en buitenlandse kunstenaars, voor de presentatie van onze kunstuitingen in bijvoorbeeld Kassel of Venetië, met als doel het artistieke niveau in Nederland te verhogen en te versterken. Als we dat weten te bereiken en als de kwaliteit van onze exportproducten en van de ordening van onze Nederlandse samenleving ook in orde is, dan volgt daaruit indirect, maar wel automatisch, een verbetering van ons beeldmerk.' Het directe verband dat Wolffensperger met buitenlandse en economische zaken signaleert, ziet Bolkestein dus niet. Natuurlijk kent ook hij, net als Jacques Wallage, de wens dat Nederland goed gekend wordt, maar hij ziet geen reden om het internationaal cultuurbeleid op te zadelen met de verantwoordelijkheid daarvoor. 'De beeldvorming', zo betoogde hij, 'is de resultante van

het gehele overheidsbeleid, voor zover dat doorklinkt in het buitenland.'

Wallage was het niet eens met deze sterk vereenvoudigde weergave van zijn standpunt. Hij wees erop dat de cultuurpolitiek waar het in Europees verband om gaat, van een andere en minder vrijblijvende orde is dan Bolkenstein suggereert. 'De vraag is of de cultuurproductie van een aantal landen, die om een reeks van redenen goed moeten samenwerken, een positieve factor in die samenwerking kan zijn. Als we de potentie van een land, bijvoorbeeld Italië, in Europees verband willen weten, zullen we dat land moeten kennen. En dat land wordt niet alleen gekend door zijn economische indicatoren. Dat wordt ook gekend door wat het op cultureel terrein weet te presteren. Ik durf de stelling wel aan dat de Italiaanse designkwaliteit een positieve invloed heeft op de internationale beeldvorming. Bij een beoordeling voor toelating tot de EMU is die culturele beeldvorming natuurlijk niet zo relevant, maar voor de vraag wat eigenlijk het lange-termijnperspectief is van samenwerking in Europa, is die beeldvorming wel relevant. En in Italië zijn ontwikkelingen gaande die voor ons in humaan opzicht, in cultureel opzicht dus, van grote betekenis zijn. Ik vind de versmalling van dat beoordelen van een ander land tot de toetredingscriteria van de EMU een miskening van het Europa zoals het in mijn ogen op de langere termijn zou moeten zijn.'

### Beleidsmiddelen

Voorzitter Quené stelde vervolgens de inzet van middelen om internationaal cultuurbeleid te voeren aan de orde. Ruim twee jaar geleden rapporteerde de adviescommissie Gevers - ingesteld op verzoek van de Tweede Kamer - dat de coördinatie van de uitvoering van het internationaal cultuurbeleid het meest gebaat was bij een vereniging voor buitenlandse culturele betrekkingen. Deze vereniging zou vooral moeten bestaan uit veldorganisaties met internationale ervaring. Die rapportage is indertijd gunstig door de regering ontvangen, maar welk standpunt huldigen de fractievoorzitters van de huidige

regeringspartijen? Quené zelf gaf alvast een voorzet: 'Ik heb in het algemeen bevroed uit uw commentaren dat u positief staat tegenover zoiets als het Literair Productie en Vertalingenfonds en dat u op grond van de *merigood*-overwegingen ook positief staat tegenover de subsidies. Eigenlijk voert u dus een pleidooi voor een relatieve autonomie op een betrekkelijk laag niveau, zonder dat het tot allerlei koepelconstructies leidt. Klopt dit of zijn hier toch nog enige kanttekeningen bij te plaatsen?'

Uit hun reacties bleek dat de fractievoorzitters weinig vertrouwen hebben in een afzonderlijke koepelorganisatie voor internationaal cultuurbeleid. Het lijkt Wolffensperger onmogelijk om de veelheid van kunstuitingen te coördineren, eenvoudigweg omdat ze te veel van elkaar verschillen. Hij heeft dus weinig fiducia in een vereniging volgens het model-Gevers. 'Als er al iets van coördinatie zou moeten zijn, dan zie ik in dat geval een rol voor de minister van Buitenlandse Zaken, als degene die het centrale beeld van Nederland naar buiten toe, marginaal, moet coördineren.'

Bolkestein ziet die mogelijkheid tot coördinatie al evenmin, ook gezien de verschillende instrumenten die kunnen worden ingezet om internationaal cultuurbeleid te voeren. Wat dit betreft is hij het roerend eens met Wolffensperger. Hij plaatst wel een kanttekening bij de gesubsidieerde activiteiten in het buitenland. 'Je moet natuurlijk wel weten waar je die activiteiten uitvoert. Het moet aansluiten bij vorige manifestaties in het buitenland en geen incident zijn zonder culturele inbedding, zoals enkele jaren geleden in Houston (Texas). Daar is zomaar *ins Blaue hinein* voor drie miljoen gulden verspijkerd. Dat heeft geen enkel nut, dat is verloren geld. Ik ben voor subsidies, maar ze moeten wel goed worden besteed. In bijvoorbeeld Berlijn, Boedapest of Kopenhagen was die investering beter op zijn plaats geweest.'

Wallage was het helemaal eens met deze kanttekening. Wat de voorgestelde vereniging betreft, constateerde hij bij de anderen en bij zichzelf een behoorlijke huiver voor nieuwe instituties, infrastruc-

turen en organisaties. 'Dat zegt iets over waar het in Nederland behoorlijk mee uit de hand is gelopen. Wat overblijft is echter de wens tot het creëren van een meerwaarde.' In dat verband zag hij een belangrijke taak voor 'Den Haag' weggelegd. 'De huidige presentatie van onze cultuurproductie is te veel gesegmenteerd,' meende hij. 'Het is te vaak een presentatie per kunstuiting. Wat Den Haag kan bieden als toegevoegde waarde aan datgene wat de makers laten zien, is het leggen van verbindingen tussen een aantal van die verschillende culturele uitingen.' In tegenstelling tot Bolkestein acht hij coördinatie wel mogelijk en zelfs belangrijk. 'Bij de diplomatieke representatie van ons land vind ik het van belang dat er een meerwaarde ontstaat doordat betrokken departementen zich iedere keer de vraag stellen: "Wat kunnen wij toevoegen aan de bilaterale contacten die bijvoorbeeld musca of filmmakers met elkaar hebben?"' Wallage zou het jammer vinden als de kunstwereld niet zou willen profiteren van de ervaring die een aantal grote cultuurproducenten - waartoe hij ook de Nederlandse universiteiten rekent - inmiddels in hun internationale contacten hebben opgedaan. 'Tot slot: een scheutje Melina Mercouri zou Jo Ritzen zeker niet misstaan. Daarmee bedoel ik dat het zichtbaar, met enige trots, met enig gevoel voor presentatie uitdragen van datgene wat hier wordt gepresteerd óók bij dat internationaal cultuurbeleid behoort.'

### Prioriteiten

Na dit bloemrijke beeld van de minister van OCenW bracht Quené de discussie weer op een ander spoor. 'Als we praten over internationaal cultureel beleid, zo strak belijnd als de heer Bolkestein propageert, is er dan gegeven de geringe middelen toch te vertellen op welke cultuurkringen of geografische eenheden dat beleid zich naar het oordeel van het forum bij voorkeur moet richten? Is daar een antwoord op te geven?'

Bolkestein vond dat daar geen algemene en beleidsmatige uitspraken over te doen zijn. 'Dat verschilt

per sector. Voor muziek ligt dat totaal anders dan voor beeldende kunst.' Wolffensperger was meer geneigd te generaliseren. Hij wees op het onderscheid tussen niet-taalgebonden kunsten en de taalgebonden kunsten. 'Het is natuurlijk vrij makkelijk om te zeggen: "Men vindt de weg naar het buitenland vanzelf wel." En er zijn vele voorbeelden waarin dat het geval is. Maar als ik naar de zojuist gehouden Liber 95-manifestatie in Barcelona kijk, dan lijkt mij dat een voorbeeld waar stimulering door de overheid, juist gezien het taalgebied, essentieel zou zijn.' Voorts stelde hij 'dat de beperkte middelen van de overheid in de allereerste plaats zouden moeten gaan naar zich ontwikkelende democratieën, waarin men hulp nodig heeft om een culturele infrastructuur te ontwikkelen. In de tweede plaats naar ex-kolonien en verwante taalgebieden. En in de derde plaats, *last but not least*, naar plekken waar men dat het liefste hebben wil. Ook dat vind ik een belangrijk criterium.'

Dat viel niet direct in goede aarde bij Bolkestein. Hij riposteerde: 'Als je me één opmerking permissieert: inzendingen naar de Documenta en de Biënnale zijn zonder subsidie in de Europese Gemeenschap onmogelijk. Dat kan alleen maar gebeuren met steun van de overheid. En om dan te zeggen: "Ik ga me eerst richten op zich ontwikkelende economieën, want ik wil die mensen zo graag helpen..." Ik wil die mensen ook graag helpen, maar dat is geen internationaal cultureel beleid!' Wallage viel Wolffensperger echter bij: 'Europa - en daartoe behoren ook de landen in Midden-Europa - staat in het hart van ons beleid, op allerlei terreinen. Als Warschau, Boedapest, Praag eindelijk weer gewoon Europese hoofdsteden zijn, dan vind ik het van groot belang dat de uitwisseling van kunstenaars op gang komt en dat er tussen die reeks van dingen verbindingen worden gelegd. Dat zou voor mij althans een hele hoge prioriteit zijn. Ik heb het gevoel dat de Europese ruimte voor een land als Nederland toch wel buitengewoon belangrijk is.'

'Kan het het Nederlandse internationaal culturele profiel eigenlijk niet beter verscherpt worden door

meer aandacht te besteden aan de Nederlandse internationale festivals,' informeerde Quené vervolgens, 'aan de besaande *centers of excellence*, zoals de Rijksakademie, Ateliers en het Berlage Instituut, en aan nieuwe internationale instituten zoals een internationaal kunstenaarshuis?'

Wolffensperger meende die vraag al 'ruimschoots' te hebben beantwoord. Wallage greep Quenés vraag aan voor verdere nuancering. 'Voor die aandacht is veel te zeggen. We hebben alle drie het belang van de uitwisseling, van de ontmoetingen, naar voren laten komen. Het roept wel de vraag op waar je in financiële termen je prioriteit moet leggen. Ik geloof dat er onderscheid moet worden gemaakt tussen het laten zien van dingen, het laten ontmoeten van mensen en het kopen van dingen. De mate waarin je koopt zal vergeleken moeten worden met de mate waarin je laat ontmoeten en laat zien. Voor zover ik het kan overzien wordt van het beschikbare geld relatief weinig besteed aan het hiernaar toe halen en naar elders uitzenden van mensen. Ik meen dat als we internationaliseren definiëren als het bewerkstelligen van internationale ontmoetingen, die ontmoetingen in het internationaal cultuurbeleid een wat zwaardere plaats behoren te krijgen.' Bolkestein had hier slechts aan toe te voegen dat voor hem het hart van het internationaal cultuurbeleid 'de confrontatie is tussen mensen van hier met mensen van daar, via wat zij presteren'. Met het stimuleren van die confrontaties is hij het dan ook 'glad eens'.

### Besluit

De drie fractievoorzitters van paars blijken soms tot dezelfde conclusies te komen, zij het vanuit verschillende vertrekpunten. Op andere punten ontbreekt die eensgezindheid.

Om te beginnen vult ieder het begrip cultuur anders in. Bolkestein gaat feitelijk uit van de schepende en uitvoerende kunsten. Wallage betreft ook onderwijs en wetenschappen erbij. Wolffensperger gaat ook uit van de kunsten, maar voegt er de media aan toe. Zijn motivatie daarvoor is 'dat je niet om de

massamedia heen kunt, al was het maar omdat het aantal mensen dat via die massamedia beïnvloed wordt, een veelvoud is van alle mensen die naar theaters en musea en wat dies meer zij gaan'.

Ook hun visies op de instrumentele dan wel zelfstandige rol van het internationaal cultuurbeleid zijn verschillend. Voor Bolkestein ligt de zaak duidelijk: hij ziet niets in een instrumentele benadering. Internationaal cultuurbeleid moet zelfstandig zijn en hoort derhalve thuis bij het ministerie van Cultuur. Wallage redeneert vanuit de gedachte dat onderwijs, wetenschappen en cultuur in elkaars verlengde liggen. Zijn keuze valt om die reden automatisch op het huidige ministerie van OCenW. Hij zou willen dat dit department zich nu 'internationaal geïntegreerd probeert te presenteren'. Wolffensperger tot slot staat niet afwijzend tegenover een ondersteunende rol van het internationaal cultuurbeleid bij de buitenlandse betrekkingen, zolang het bijdraagt aan een consistente beeldvorming van Nederland. Als er al sprake moet zijn van enige coördinatie - Wolffensperger beschouwt de kunstensector daarvoor eigenlijk als te divers - dan ook bij het ministerie van Buitenlandse Zaken.

Bolkestein is standvastig in zijn verzet tegen een instrumentele beleidsopvatting, omdat hij geen directe relatie ziet met export, buitenlands beleid of ontwikkelingssamenwerking. Wallage ziet dat verband evenmin, maar signaleert wel een politieke dimensie in het internationaal culturele optreden.

Over het doel van het internationaal cultuurbeleid lopen de meningen op vergelijkbare wijze uiteen. Verhoging van de artistieke kwaliteit van de Nederlandse cultuurproductie, zegt Bolkestein. Het uitdragen van onze nationale identiteit, zegt Wallage. Versterking van de kruispunt- en platformfunctie van Nederland als component van het beeldmerk Nederland, zegt Wolffensperger. Voor Wallage en Wolffensperger is het doel dus vooral gerelateerd aan beeldvorming in het buitenland.

Grote eensgezindheid legden de fractievoorzitters van paars aan de dag in het belang dat zij hechten aan contacten tussen Nederlandse en buiten-

landse kunstenaars. Alle drie zien zij weinig in het creëren van nieuwe organisaties die belast moeten worden met de coördinatie van het internationaal cultuurbeleid. Zij hebben weinig vertrouwen in het effect van opgelegde structuren. In plaats daarvan verwachten zij meer van een versterking van bestaande netwerken en instellingen met internationale ervaring.

Door zich, betrokken en genuanceerd, uit te spreken over organisatie, doel en richting van het internationaal cultuurbeleid, namen de fractievoorzitters positie tegenover de culturele paragraaf van de herijtingsnota. Door unaniem het belang van internationale uitwisseling op het gebied van de kunsten te benadrukken, leek het er zelfs op dat een politieke knoop werd doorgehakt.



## 1. INLEIDING

### 1.1 *Introductie*

De cultuur in Nederland heeft van oudsher een sterke binding met het buitenland, hetgeen onder meer is terug te voeren op de kleine omvang van ons land en op zijn centrale ligging, temidden van drie grote culturen. Al sinds de 16e eeuw reizen Nederlandse kunstenaars naar het buitenland om zich te oriënteren op andere culturen en nieuwe kunststromingen. Diverse gerenommeerde Nederlandse kunstenaars volgden opleidingen in het buitenland, werkten daar en genoten er aanzien. Omgekeerd zijn ook vele buitenlandse kunstenaars hier te gast geweest. Daarnaast is cultuur door Nederlandse notabelen en andere hoogwaardigheidsbekleders ook in voorgaande eeuwen ingezet voor vlagvertoon en als hulpmiddel bij handelsmissies.

Na de Tweede Wereldoorlog ontstaat een bloeiend nationaal kunstleven, dat in belangrijke mate wordt gesteund door de overheid en dat meer en meer internationaal opereert. De internationale oriëntatie heeft de laatste jaren sterke impulsen gekregen als gevolg van het wegvallen van de Europese binnengrenzen, de toenemende mondialisering en de alom groter wordende mobiliteit. Dit geldt niet alleen voor de fysieke mobiliteit, maar evenzo voor de 'elektronische mobiliteit', in de vorm van netwerken en nieuwe communicatiemedia die wereld-omspannend zijn. 'Global village' en 'virtual reality' zijn termen die snel ingeburgerd raken en hoge verwachtingen wekken omtrent nieuwe culturele fenomenen die zich snel en gemakkelijk over de gehele aardbol verspreiden.

Ondanks het feit dat het merendeel van de activiteiten op het terrein van internationale uitwisseling en samenwerking in het kunstenveld tot stand komt zonder overheidsbemoediging, is de overheid het afgelopen decennium onder grotere druk komen te staan om het internationaal cultuurbeleid te verbeteren. Dat gaat soms gepaard met forse kritiek: de overheid zou te weinig alert en actief zijn, te geringe financiële middelen beschikbaar stellen en zich te weinig aantrekken van wat er in de culturele wereld leeft. Vele rapporten zijn hierover inmiddels gepubliceerd.

### 1.2 *Politiek en bestuur*<sup>1</sup>

Het algemene beeld van de kamerdebatten over internationaal cultuurbeleid is dat de inhoud en teneur ervan al meerdere decennia uiterst kritisch is. Ongeacht de verschillende politieke kleuren wijzen de leden van de Tweede Kamer telkens opnieuw op een gebrek aan beleid,

<sup>1</sup> Een samenvatting van de kamerdebatten, regeringsnota's en brieven is opgenomen in *Deel II Inventarisatie, 3 Politiek en bestuur*

visie en coördinatie. De Kamer verwijt de regering het beleidsterrein niet serieus te nemen, ondanks het belang dat alle politieke partijen toedichten aan internationaal cultuurbeleid en vindt de beschikbare budgetten ontoereikend. Het ministerie van Buitenlandse Zaken wordt verweten onvoldoende inhoudelijk geïnformeerd te zijn en het ministerie van Cultuur wordt voor de voeten geworpen te veel een incidentenbeleid te voeren. Vooral de inadequate samenwerking tussen de betrokken ministeries op het beleidsterrein is de politieke partijen een doorn in het oog. Een duidelijker inschakeling van het kunstenveld bij de uitvoering en bij de beleidsformulering wordt kamerbreed bepleit. Meermalen wijst de Kamer op het belang van culturele attachés voor de culturele uitwisseling. Concrete voorstellen tot verbetering van de huidige, ontoereikend geachte situatie worden daarbij aangereikt. Het belang van de culturele verdragen wordt de laatste jaren door de Kamer geringer bevonden. Ondanks de uitgebreide besprekingen waarin zij expliciet aandringt op gestructureerd beleid, dat met tussenpozen aan de Kamer zou moeten worden voorgelegd, constateert de Kamer dat daadwerkelijke actie van de kant van de regering uitblijft.

Aan regeringszijde speelt de kwestie van het uitgangspunt van het beleid een centrale rol: staan de buitenland-politieke doelstellingen voorop, of is het nationaal cultuurbeleid het belangrijkste motief voor internationale culturele contacten? De regering stelt zich op het standpunt dat tussen de verschillende soorten internationaal cultuurbeleid geen scheiding mag bestaan, maar dat een meer efficiënte en doelmatige afstemming moet worden nagestreefd. Over de noodzaak van een instituut dat de uitvoerende taken van de overheid op het terrein van het internationaal cultuurbeleid op zich neemt, wordt in de loop der jaren telkens wisselend geoordeeld. De regering deelt de mening van de Kamer dat de culturele instellingen zelf zoveel mogelijk betrokken dienen te worden bij de uitvoering van het beleid. Het beleid ten aanzien van de culturele attachés krijgt van regeringszijde veel aandacht; maatregelen ter verbetering worden echter terughoudend ingevoerd. Het belang van de culturele verdragen is ook naar de mening van de regering in de loop der jaren afgenomen.

### *1.3 Internationaal cultuurbeleid: definiëring en reikwijdte advies.*

Tot het internationale cultuurbeleid rekent de raad het beleid dat de rijksoverheid op dit terrein rechtstreeks of indirect (gedelegeerd aan infrastructurele en kunstproducerende instellingen) voert. Onder 'internationalisering' verstaat de raad zowel de wereldwijde artistieke kruisbestuiving, als de toenemende internationale uitwisseling en samenwerking, waarbij de profilering van de Nederlandse identiteit als vanzelfsprekend wordt meegenomen.

Internationaal cultuurbeleid kan vanuit verschillende invalshoeken worden gezien. In het kader van de buitenland-politieke betrekkingen

staat de relatie met het buitenland centraal en is de cultuur daaraan dienstbaar. Bezien vanuit de cultuurpolitieke invalshoek, weegt het culturele belang het zwaarste en biedt het buitenland belangrijke mogelijkheden ter verbetering en stimulering van de eigen cultuur. In het laatste geval spitst het belang zich toe op kwaliteitsverbetering; de kunsten dienen zich te kunnen verstaan met ontwikkelingen op internationaal niveau om een geschakeerd en kwalitatief interessant aanbod tot stand te kunnen brengen.

In dit advies staat de cultuurpolitieke benadering van het internationaal cultuurbeleid centraal. Het advies is gebaseerd op een inventarisatie van de internationale relaties in de kunstsector, waarbij vele instellingen en personen uit het kunstenveld en alle raadsafdelingen betrokken waren. Daarnaast is een aantal relevante onderzoeken verricht. De commissie Buitenland heeft, onder voorzitterschap van prof. dr A.C. Zijdeveld, het voortouw genomen bij de voorbereiding van het advies. Secretaris was mw drs M.H.L. Prins-Verlijsdonk<sup>2</sup>.

Het buitenland-politieke beleid van het ministerie van Buitenlandse Zaken krijgt minder aandacht in dit advies. De raad acht zich op dit terrein, anders dan op het terrein van de kunsten, ook niet de eerst aangewezen regeringsadviseur.

De reikwijdte van het raadsadvies gaat verder dan het terrein van de kunsten. Daar waar algemene uitspraken worden gedaan hebben deze betrekking op het bredere internationaal cultuurbeleid. De raad gaat daarbij uit van een 'beperkte' definitie van het begrip cultuur. Sport en welzijn behoren daar bijvoorbeeld niet toe.

Cultuurbeheer (met uitzondering van musea voor hedendaagse kunst), media en onderwijs (uitgezonderd het kunstvakonderwijs) worden in het advies buiten beschouwing gelaten. De betekenis van de Europese Unie voor de internationale uitwisseling en de gevolgen van de Europese regelgeving voor het kunstenveld komen slechts zijdelings aan de orde. De raad heeft zich voorgenomen hierop in de toekomst nader in te gaan.

#### *1.4 Doelstellingen van het beleid*

De regering stelt in het beleid inzake internationale culturele betrekkingen een viertal doelstellingen centraal. Samengevat gaat het daarbij om:

- het ontwikkelen van (onderwijs, wetenschap en) cultuur;
- het bekend maken in het buitenland van de eigen cultuur, en van andere culturen in Nederland;
- het ondersteunen van de algemene positie van Nederland (de zogenaamde Holland Promotion);

<sup>2</sup> Zie hiervoor bijlagen 1,2 en 3

- het bevorderen van een beter begrip en verstandhouding tussen mensen en tussen volkeren.

In de nota 'Investeren in cultuur' (1992) spitste de vorige minister van Cultuur de beleidsdoelstelling verder toe:

*'De voornaamste inhoudelijke, maar ook praktische reden voor het voeren van een internationaal cultuurbeleid is gelegen in het onmiskenbare feit dat de condities en de kwaliteitscriteria voor cultuuruitingen in belangrijke mate internationaal worden vastgesteld. Voor de bloei en de kwaliteit van onze culturele activiteiten is het een conditio sine qua non dat individuele kunstenaars, instellingen en deskundigen zich aan de internationale maatstaven kunnen meten en optrekken.'*

De raad heeft nader uitgewerkt aan welke doelstellingen zijns inziens het internationaal cultuurbeleid op het terrein van de kunsten dient te voldoen. Deze vat hij samen in de begrippen 'kwaliteitsverbetering' en 'marktverruiming'.

Het internationaal cultuurbeleid dient de kwaliteit te bevorderen van zowel de productie als van de participatie in kunst. Internationaal cultuurbeleid is voorts gericht op verruiming van de afzetmarkt voor kunstproducten en op profilering van het Nederlandse kunstproduct in het buitenland.

De middelen daartoe zijn:

- het confronteren van kunst uit eigen land met buitenlands aanbod en met de reacties van publiek en kunstkeners in het buitenland;
- het presenteren en promoten van kwalitatief interessante Nederlandse kunst in het buitenland;
- het realiseren van een breder buitenlands aanbod op de Nederlandse podia en in de Nederlandse musea, galleries e.d.;
- het bevorderen van coproducties en andere vormen van samenwerking tussen kunstenaars uit verschillende landen;
- het bewerkstelligen van internationale uitwisseling op het kunstenterrein waarbij verschillende culturele invalshoeken aan bod komen.

Het is niet altijd mogelijk om bij een presentatie in het buitenland te bepalen of kwaliteitsbevordering, dan wel verruiming van de afzetmarkt voor kunstproducten is nagestreefd. Meestal is sprake van een combinatie van beide doelstellingen. De doelstelling betreffende de kwaliteitsverbetering geniet uit oogpunt van internationaal cultuurbeleid het primaat. Het gaat dan tevens om de uitwisseling van ideeën en opvattingen van kunstenaars en kunstkeners. In dit kader is de inbedding van uitwisselingsactiviteiten in een breder programma van workshops, lezingen en gesprekken van belang. Realisering van de doelstelling tot marktverruiming kan tevens een gunstige uitwerking hebben op de werkgelegenheid bij en de financiële positie van Nederlandse kunstinstellingen

### *1.5 De probleemstelling*

De raad is nagegaan welke knelpunten zich binnen de kunstsector voordoen op het terrein van het internationaal cultuurbeleid.<sup>3</sup>

Een belangrijke plaats komt daarbij toe aan het coördinatie-vraagstuk op het niveau van de kunsten. De vraag of een instituut, speciaal belast met deze taak, noodzakelijk is, stond centraal in het rapport van de commissie Gevers. De raad reageerde kritisch op de voorstellen van genoemde commissie. In dit advies gaat hij na of er andere oplossingen mogelijk zijn.

Daarnaast heeft de raad onderzocht hoe de departementen van Buitenlandse Zaken en van Cultuur invulling geven aan het internationaal cultuurbeleid. Bezien is in hoeverre zij de internationale activiteiten in het kunstenveld ondersteunen en de aanwezige mogelijkheden benutten. Ook hierbij nam het coördinatie-vraagstuk een centrale positie in. De raad heeft de vraag gesteld of beide ministeries voldoende profiteren van elkaars deskundigheid en andersom maatregelen treffen om te voorkomen dat zij elkaar in de wielen rijden.

<sup>3</sup> *De vragen die in dit verband zijn voorgelegd aan het kunstenveld, staan vermeld in bijlage 1b.*

## 2.2 *De coördinatie op het terrein van de kunsten*

Doordat de contacten van instellingen met het buitenland voornamelijk gericht zijn op de individuele belangen, ogen zij tamelijk willekeurig. Dit wordt versterkt doordat kunstinstellingen weinig gebruik maken van elkaars deskundigheid en zelden de verschillende activiteiten op elkaar afstemmen. Er is sprake van een sterke discrepantie tussen de contacten die op nationaal niveau onderhouden worden en de contacten die het kunstenveld heeft in het kader van internationale netwerken. De inzet voor en de betrokkenheid bij deze netwerken is bij Nederlandse kunstinstellingen zeer groot. Naast de geringe afstemming heeft het gebrek aan overleg op nationaal niveau als nadeel dat personen en kunstinstellingen uit het buitenland die het initiatief tot uitwisseling of samenwerking nemen, in Nederland in een waar doolhof belanden.

Dit alles duidt op een coördinatieprobleem. De commissie Gevers bracht een rapport uit over ondermeer de wenselijkheid van een instituut dat de uitvoerende taken van de overheid en de noodzakelijke coördinatie op het terrein van het internationale cultuurbeleid op zich neemt. Zoals bekend wees deze commissie het idee van een dergelijk instituut van de hand en koos zij voor een lichtere, dichter bij het kunstenveld gesitueerde vorm. Zij stelde voor een vereniging op te richten waarbij (kunst)instellingen die internationaal opereren zich kunnen aansluiten.

De raad deelt het standpunt van de commissie om de oplossing voor het probleem dichter bij het kunstenveld zelf te zoeken. De raad wenst daarin verder te gaan dan de commissie Gevers voorstelde. Tijdens de gesprekken die de raad voerde ter voorbereiding van dit advies, bleek dat ook bij het kunstenveld een afwachtende houding ten opzichte van de vereniging overheerst.

- *De raad beveelt aan per kunstdiscipline één instelling de taak te geven de internationale activiteiten te coördineren en te ondersteunen en daarvoor extra financiële middelen beschikbaar te stellen. Om afstemming mogelijk te maken in kwesties die discipline-overstijgend zijn, is het noodzakelijk bedoelde instellingen aan elkaar te verbinden in een licht gestructureerd samenwerkingsverband (respectievelijk fl. 0,5 miljoen en fl. 0,1 miljoen).*

Nederland kent op cultureel terrein een fijnmazig netwerk van infrastructurale instellingen. In de meeste disciplines bestaan reeds instellingen die een voortrekkersrol vervullen ten aanzien van het verlenen van faciliteiten op het terrein van het internationaal cultuurbeleid. Deze instellingen fungeren als vraagbaak voor internationale aangelegenheden, zowel voor Nederlandse initiatiefnemers, als voor personen en instellingen uit het buitenland. Ook dienen zij informatie te verstrekken aan PCZ-ambtenaren (Pers- en Culturele Zaken). Daarnaast zijn de coördinerende instellingen verantwoordelijk voor een zekere mate van afstemming van activiteiten binnen de eigen discipline, zodat versnippering kan worden teruggedrongen en continuïteit beter wordt gewaarborgd.

Het samenwerkingsverband tussen deze instellingen dient zich in te zetten voor de bevordering van een actief internationaal cultuurbeleid, de coördinatie van grote, multidisciplinaire evenementen in het buitenland en de uitgave van een periodiek met agenda's van en programma-informatie over internationale presentaties in binnen- en buitenland. Over het kwartaalbulletin 'Buitengaats' (een uitgave van de Rijksdienst voor Beeldende Kunst), dat een vergelijkbare functie vervult, bestaan in het kunstenveld gereede twijfels. Informatie en presentatie zijn voor verbetering vatbaar. Het beoogde samenwerkingsverband zou hierin een rol kunnen vervullen.

In de theater- en danssector komt als coördinerende instelling het Theater Instituut Nederland in aanmerking, dat al vele jaren actief is op internationaal terrein. In de letterensector is het Nederlands Literair Productie- en Vertalingen Fonds daarvoor het best geëquipeerd. In de filmsector lijkt deze positie vooralsnog weggelegd voor de stichting Holland Film Promotion. Voor de beeldende kunstdiscipline zou de Mondriaan Stichting zich als zodanig kunnen profileren. Bij de bouwkunst ligt het Nederlands Architectuurinstituut voor de hand, en op het terrein van de vormgeving het Vormgevingsinstituut. Op het gebied van de amateurkunst en de kunsteducatie zou het LOKV, in nauwe samenwerking met het Platform voor de Amateurkunst, aanspreekpunt moeten zijn.

De muziekdiscipline is meer dan andere sectoren verdeeld in subsectoren. De raad geeft er de voorkeur aan de taken te verlenen aan Gaudeamus, het Nederlands Impresariaat, de Stichting Organisatie Oude Muziek en de Stichting Popmuziek Nederland. De budgetten ten behoeve van buitenlandse presentaties dienen onder hun beheer te blijven. Daarnaast zou

nader bekeken kunnen worden of toedeling van een voorlichtende taak op het terrein van de muziek aan het Theater Instituut Nederland wenselijk is. Het TIN zou daarbij zoveel mogelijk moeten doorverwijzen naar bovengenoemde facilitaire instellingen.

Het Fonds voor de Podiumkunsten opteerde in haar beleidsplan voor een belangrijke rol op het terrein van de internationale uitwisseling. De raad acht het fonds daarvoor minder geschikt. Deze instelling ontleent zijn kracht aan deskundigheid over het nationale, niet meerjarig gesubsidieerde aanbod. Het internationale karakter van de culturele uitwisseling, de behoefte aan continuïteit en de inbreng van het meerjarige circuit sluiten daarbij niet goed aan.



### 2.5 *Internationale coproducties*

De mogelijkheden voor internationale coproducties zijn in Nederland beperkt. Daarbij dient een in het merendeel van de gevallen gra-  
dueel onderscheid te worden gemaakt tussen financiële en artistiek-  
inhoudelijke coproducties. De eerste komen vooral voor in de opera-,  
film- en letterensector en zijn meestal voorwaarde om dure producties  
mogelijk te maken. Bij artistiek-inhoudelijke coproducties is ook de artis-  
tieke inbreng uit meerdere landen afkomstig. Deze vorm van samenwer-  
king vertoont de laatste jaren een toename, met name in de podiumkunst-  
sector, en kan een stimulerende uitwerking hebben op het kwalitatieve  
niveau van producties. De grootste knelpunten bij het tot stand brengen  
van coproducties doen zich voor in de film- en theatersector, waar het  
beschikbare budget meestal breekpunt is.

- *Een ruimer budget ten behoeve van coproducties, onder te brengen bij de coördinerende instellingen, is noodzakelijk om Nederlandse kunstenaars en producenten in staat te stellen deel te (blijven) nemen aan internationale projecten. Oplossing van dit knelpunt is vooral voor de filmsector en in mindere mate de theatersector van belang. (fl. 2 miljoen).*

#### 4. SAMENVATTING EN AANBEVELINGEN

Het belang van internationale uitwisseling en samenwerking op het terrein van de kunsten is de laatste jaren toegenomen. Dit blijkt onder meer uit de sterke toename van het aantal internationale activiteiten in de kunstsector, uit het grote aantal beleidsnota's over dit onderwerp en uit het debat dat hierover in de Tweede Kamer wordt gevoerd. Opvallend is dat, ondanks deze ontwikkelingen, het overheidsbeleid de laatste tien jaar in grote lijnen hetzelfde is gebleven.

Dit advies is gebaseerd op een inventarisatie van de situatie in de kunstsector ten aanzien van de internationale relaties. Daarbij is gekozen voor het uitgangspunt dat niet de buitenland-politieke, maar cultuurpolitieke overwegingen voorrang hebben in het internationaal cultuurbeleid. De raad stelt vast dat het artistieke niveau van ons nationaal kunst-aanbod, naar internationale maatstaven gemeten, gemiddeld op een hoog peil staat. Er zijn vele contacten met collega-instellingen in het buitenland. Nederlandse instellingen tonen zich zeer actief in internationale netwerken, hetgeen de internationale oriëntatie van het kunstenveld nog versterkt.

Desondanks constateert de raad dat het prestige en de presentaties van het Nederlandse kunstleven in het buitenland te wensen overlaten. Het internationale beleid in haar huidige vorm maakt op wereldwijde schaal voornamelijk uitwisselingen van beperkte omvang mogelijk. Het export-beleid biedt vooral aan kleine gezelschappen en ensembles binnen de podiumkunsten en aan kleinschalige initiatieven in de beeldende kunst, vormgeving en bouwkunst ondersteuning. Buitenlandse presentaties van meerjarig gesubsidieerde gezelschappen en meer omvangrijke internationale tentoonstellingen zijn over het algemeen moeilijker te realiseren. De aandacht van de regering voor prestigieuze, grootschalige manifestaties in het buitenland is in lijn met het voorgaande beperkt. Daarnaast constateert de raad dat de beleidsafstemming met betrekking tot internationale uitwisseling tussen de kunstinstellingen op nationaal niveau niet optimaal is.

In Nederland kan in voldoende mate kennis genomen worden van buitenlandse kunstprodukten. De situatie betreffende de symfonische nieuwe muziek, de opera en de beeldende kunst blijft hierbij achter. Gezien de olopemde uitkoopsommen, die buitenlandse gezelschappen genoopt zijn te vragen voor een voorstelling in Nederland, is het niet zeker of de nu relatief gunstige situatie gecontinueerd kan worden. Ook de informatie over het Nederlandse kunstenveld aan het buitenland is voor verbetering vatbaar. Als van buitenlandse zijde het initiatief genomen wordt tot uitwisselingen, belandt men in Nederland veelal in een waar doolhof. De mogelijkheden om kunstenaars en kunstkeners uit het buitenland voor

bliksembezoeken te ontvangen zijn tevredenstellend. Een langer verblijf in Nederland daarentegen is slechts voor weinigen weggelegd. Dit vormt bij meerdere disciplines (m.n. letteren en beeldende kunst) een aanzienlijk knelpunt. Op het terrein van de internationale coproducties tenslotte is de financiële ruimte voor bijna alle disciplines beperkt. Bij de filmdiscipline wordt dit als een knelpunt van formaat ervaren.

Het beleid van de beide meest betrokken ministeries en de onderlinge afstemming daarvan laten te wensen over. Het departement van Cultuur schenkt in haar beleidsnota's veel aandacht aan de internationale aspecten van het cultuurbeleid. Een aantal maatregelen blijkt daarmee echter niet in overeenstemming. Zo zijn bij de overheveling van de budgetten voor internationale activiteiten naar fondsen en andere subsidiërende instellingen bedragen (aanzienlijk) lager uitgevallen en ontbreken criteria waaraan het internationaal beleid van instellingen wordt getoetst. Daarnaast kunnen maatregelen ten behoeve van het nationaal kunstbeleid belemmerend uitwerken op de internationale uitwisseling. Het ministerie van Buitenlandse Zaken is georiënteerd op de buitenland-politieke belangen van het beleid. Het departement maakt onvoldoende gebruik van de aanwezige kwaliteit in de kunst- en cultuursector. De door dit departement gehanteerde interpretatie van wat tot het culturele domein moet worden gerekend, is te breed. Het beleid ten aanzien van de PCZ-ambtenaren, de buitenland-instituten en de internationale voorlichting op het terrein van de cultuur is niet optimaal. De betekenis van de culturele verdragen voor de culturele uitwisseling is gering. Het departement van Economische Zaken tenslotte is ten onrechte nauwelijks betrokken bij het internationale cultuurbeleid.

Het naast elkaar plaatsen van verschillende invalshoeken bij internationaal cultuurbeleid door de overheid heeft de afgelopen decennia niet altijd bijgedragen tot eenduidige beleidskeuzes. Buitenland-politieke en cultuurpolitieke belangen konden onvoldoende op elkaar worden afgestemd. Desalniettemin is de raad van mening dat het mogelijk moet zijn om de verschillende benaderingen in te zetten voor een effectiever en geprononceerder overheidsbeleid op het terrein van de internationale culturele betrekkingen.

### Slotopmerking

Het belang dat de regering hecht aan internationale uitwisseling en samenwerking binnen de kunstsector zou moeten worden vergroot. Anders wordt het risico genomen van een zekere mate van 'provincialisering' van het Nederlandse kunstenveld op de langere termijn en worden interessante mogelijkheden onbenut gelaten om Nederland mondiaal te profileren. Dit terwijl de mogelijkheden om zich wereldwijd te profileren voor kleine landen beperkt zijn, en meer dan bij grotere landen dienen te worden gezocht in de culturele sector. Het

kwaliteitsniveau van de kunst in Nederland biedt hiervoor voldoende aanknopingspunten.

Handhaving van het relatief hoge artistieke peil waarop het Nederlandse kunstenveld zich beweegt, zal slechts mogelijk zijn als meer ruimte voor internationale oriëntatie wordt geboden. Om een geschakeerd en kwalitatief interessant aanbod tot stand te brengen is het immers essentieel dat Nederlandse kunstinstellingen zich kunnen meten aan belangrijke artistieke ontwikkelingen in het buitenland. Het kunstenveld is er de laatste jaren in geslaagd binnen de beperkte beschikbare middelen steeds meer invulling te geven aan deze beleidsprioriteit. De politiek dringt al jaren met klem aan op verbeteringen op dit terrein. Overname van onderstaande aanbevelingen zal ertoe bijdragen dat ook de rijksoverheid haar taak ten aanzien van de internationalisering concreet vormgeeft.

#### *Aanbevelingen*

- *Het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen dient de primaire verantwoordelijkheid te krijgen voor de inhoudelijke invulling van het internationale cultuurbeleid. Daarnaast moet het ministerie criteria ontwikkelen waaraan internationale projecten van (meerjarig gesubsidieerde) instellingen kunnen worden getoetst en belemmerende beleidsmaatregelen moeten zoveel mogelijk worden weggenomen.*
- *Het ministerie van Buitenlandse Zaken dient meer gebruik te maken van de inhoudelijke expertise van het vakdepartement en het culturele veld zelf. Daarnaast dient het departement een minder brede definiëring van het begrip cultuur te hanteren in het kader van de internationale culturele betrekkingen en moet de samenstelling van de CICB worden toegespitst op de relevante ministeries.*
- *Een grotere betrokkenheid van het ministerie van Economische Zaken bij internationaal cultuurbeleid is gewenst. Daartoe is overleg met het departement van Cultuur noodzakelijk.*
- *In de belangrijkste culturele centra van de wereld dienen culturele attachés te worden aangesteld die over de vereiste inhoudelijke deskundigheid beschikken en door het departement van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen worden gedetacheerd bij het ministerie van Buitenlandse Zaken (fl. 3 miljoen).*

## 2. Muziektheater

### 2.1 *Algemeen*

Nederland heeft zich op het terrein van de opera de laatste jaren ontwikkeld tot één van de toonaangevende landen in Europa. De positie die Brussel innam in de jaren tachtig, wordt nu geëvenaard door Amsterdam. De vooruitstrevende theatrale en beeldende aspecten van operaproducties worden positief beoordeeld. De betekenis die Nederland op het terrein van de opera heeft verworven kan worden toegeschreven aan De Nederlandse Opera (DNO). Naast dit gezelschap bestaan er nog twee reisgezelschappen: Opera Zuid en de Nationale Reisopera. Ook op het terrein van het kleinschalig muziektheater heeft Nederland veel kwaliteit in huis. De operette wereld is vooral gericht op binnenlandse producties. Dit geldt in iets mindere mate ook voor de musical.

### 2.2 *Internationale oriëntatie*

Opera is een uitermate internationaal georiënteerde kunstvorm. De artistieke teams (dirigent, regisseur, decor-, licht- en kostuumontwerper) en solisten, die verantwoordelijk zijn voor een productie, worden internationaal samengesteld en aangezocht. Met uitzondering van de echte topsolisten, die ook qua werkwijze (invliegen, rol zingen en afreizen) niet passen bij DNO, slaagt het gezelschap erin de bredere wereldtop voor haar producties te engageren.

Koren en orkesten zijn minder internationaal van samenstelling. Van de musici is 25% afkomstig uit het buitenland. Opera is met name op Europa en de Verenigde Staten georiënteerd.

Deze kunstvorm is door zijn complexiteit en kosten bij uitstek gebonden aan een vaste standplaats. Binnen deze sector gaan producties dan ook relatief weinig op reis. Meer dan bij andere kunstvormen het geval is, blijkt het operapubliek bereid te reizen. Een minderheid reist internationaal. Ook operarecensenten oriënteren zich internationaal.

### 2.3 *Export*

De Nederlandse Opera vertoont weinig producties in het buitenland. Belemmeringen hiervoor zijn de enorme kosten, de eisen die aan de omvang en techniek van het ontvangende theater gesteld moeten worden en de speelbeurtenverplichtingen in eigen land.

Slechts in een enkel geval, bijvoorbeeld de optredens in New York in 1993, gaat DNO in op de vele uitnodigingen die haar vanuit het buitenland bereiken. Vervolgoptredens in de Brooklyn Academy of Music zijn mede als gevolg van het uitblijven van aanvullende subsidiëring van het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen onlangs geannuleerd. Hiermee wordt een belangrijke kans gemist om Nederland te profileren op dit terrein. DNO is uitgenodigd om in 1996 een coproductie te presenteren tijdens de Salzburger Festspiele. Ook dit project is slechts realiseerbaar, indien daarvoor extra middelen worden gevonden. De begroting laat onvoldoende ruimte om bijkomende kosten voor eigen rekening te nemen en de mogelijkheden tot sponsoring zijn beperkt. DNO ervaart de moeizame financiering van buitenlandse reizen als een belangrijk knelpunt.

In eigen beheer gemaakte produkties worden aan het buitenland verhuurd en soms verkocht. Produkties die zijn toegesneden op de maat van Het Muziektheater, lenen zich daarvoor minder.

Het kleinschalig muziektheater heeft evenmin gelegenheid kwalitatief interessante produkties op buitenlandse podia te presenteren. Meestal betreft het ad hoc samenwerkingsverbanden tussen kleinere ensembles (zoals het ASKO en de Volharding) en een muziektheaterinitiatief. De subsidiëring vindt op ad hoc-basis plaats en de kosten voor een buitenlandse tournee zijn hoog.

#### 2.4 *Import*

Als gevolg van de gewoonte van operahuizen van internationale allure om hun standplaats niet of nauwelijks te verlaten, is op de Nederlandse podia, net zo min als in andere landen, een representatief beeld te krijgen van hetgeen zich op mondiaal niveau afspeelt. De kwalitatief meest interessante toevoeging op het aanbod wordt geleverd door het Holland Festival. Daarnaast wordt een groot aantal produkties van kleinere operagezelschappen, met name uit Midden- en Oost-Europa, gecontracteerd. De artistieke kwaliteit daarvan is wisselend. Opera-Zuid importeert voor haar eigen produkties onderdelen van opera's (ensceneringen, decors) die in het buitenland geproduceerd zijn. Hoofdstad Operette importeert vaak kostuums uit Wenen voor haar produkties.

#### 2.5 *Netwerken*

DNO is aangesloten bij de Association Internationale des Directeurs d'Opéra (AIDO). Dit netwerk wordt niet als belangrijk ervaren. Uitgebreide informele netwerken zijn van veel meer belang.

#### 2.6 *Deskundigheidsbevordering en onderwijs*

Op het terrein van de deskundigheidsbevordering bestaat voor de opera het Internationale Opera Centrum Nederland. Het IOCN biedt sinds kort een databank voor studenten en organiseert internationale masterclasses. Ten aanzien van het onderwijs worden plannen ontwikkeld die moeten leiden tot een internationaal georiënteerde opleiding voor operazangers. Amsterdam en Den Haag zullen hiertoe vermoedelijk een samenwerkingsverband aangaan.

#### 2.7 *Overige internationale activiteiten*

De operawereld besteedt relatief veel aandacht aan de mogelijkheid tot coproduceren. DNO ontplooiëde initiatieven op dit terrein in samenwerking met The English National Opera, Bregenzer Festspiele en het Rossini Festival Pesaro. DNO hanteert bij samenwerkingsprojecten hoge kwaliteitscriteria en heeft ook hier te maken met de omvang en de beschikbare technische faciliteiten van het podium van Het Muziektheater.

Het Holland Festival toont zich actief in coprodukties. Holland Festival tracht verder te reiken dan de mede-financiering van een operaproduktie. In 1996 zal een opera gecoproduceerd worden met het Festival van Brussel.

### 3. Theater

#### 3.1 *Algemeen*

De Nederlandse theaterwereld wordt gekenmerkt door veelvormigheid. Nederlandse groepen presenteren zich in toenemende mate op buitenlandse podia, al dan niet in het kader van internationale festivals. De meeste van deze voorstellingen worden in vertaling gespeeld. Vooral de avantgarde van het Nederlandse theater staat in de belangstelling. Het Nederlandse jeugdtheater heeft in Europa naam opgebouwd. Een aantal groepen verricht pionierswerk. De Bundeling en het Jeugdtheaterfestival in Den Bosch dragen hieraan bij. Ook op mimegebied bekleedt Nederland een sterke internationale positie. Het poppentheater presenteert zich van oudsher veel in het buitenland.

#### 3.2 *Internationale oriëntatie*

De internationale oriëntatie van de theatersector is groot. Dit betreft o.a. speelstijl, regie-opvatting, decorontwerp en repertoirekeuze. Gezocht wordt naar ijkpunten in het buitenland. De toetsing aan de internationale kwaliteitsmaatstaven vindt voornamelijk op het terrein van de artistiek-inhoudelijke ontwikkeling plaats.

Na Vlaanderen is de uitwisseling met Duitsland, Engeland, Frankrijk, Spanje en Midden- en Oost-Europa groot. Ook de contacten met de Verenigde Staten worden intensiever. Een goed voorbeeld hiervan is het Netherlands/USA Touring & Exchange Project waaraan o.a. Het Onafhankelijk Toneel en Stuffed Puppet Theatre deelnemen. De theatersector beoogt door middel van internationale contacten een zo goed mogelijke informatie-uitwisseling te creëren, onderlinge artistieke en organisatorische contacten te verstevigen en coproducties te realiseren.

De Nederlands-Vlaamse samenwerking in de theaterdiscipline is groot en vindt plaats op allerlei niveaus. Gezelschappen, acteurs, regisseurs, theateraccommodaties, festivals en facilitaire instituten onderhouden uitgebreide contacten met de zuiderburen. Het Theater Instituut Nederland werkt nauw samen met het Vlaams Theater Instituut. Deze samenwerking is geformaliseerd in het Nederlands-Vlaams Instituut van de Podiumkunsten EESV. Vlaanderen heeft in Amsterdam haar eigen theateraccommodatie, De Brakke Grond. Het apart budget voor Nederlands-Vlaamse theater-uitwisselingen, waarvan de besteding momenteel ter discussie staat.

#### 3.3 *Export*

Als gevolg van de taalbarrière is de export binnen de theatersector geringer dan bij andere kunstsectoren. De mime-, jeugdtheater- en poppentheatergroepen reizen het meest. De grote toneelgezelschappen gaan weinig op buitenlandse tournee. De kosten om een productie internationaal te verplaatsen zijn hieraan mede debet. Uitzonderingen zijn Dogroep, dat als vooraanstaand straattheatergezelschap veel bij evenementen optreedt en Orkater. Daarnaast treden Toneelgroep Amsterdam, het Nationale Toneel, De Trust, Discordia en Hollandia de laatste jaren vaker op in het buitenland. Het Zuidelijk Toneel speelt ongeveer de helft van haar voorstellingen in België. Het tableau is voornamelijk Vlaams. Ook andere gezelschappen geven vele voorstellingen in Vlaanderen. De Nederlands-Duitse uitwisseling is eveneens

aanzienlijk. De Buchmesse gaf een impuls aan het vertalen van Nederlandse theaterteksten. Naast de export van voorstellingen neemt het aantal buitenlandse opdrachten aan Nederlandse regisseurs de laatste jaren toe.

Het Theater Instituut Nederland neemt een centrale plaats in bij de internationale activiteiten. Het TIN beschikt over een budget van fl. 450.000 voor internationale projecten binnen de theater- en dansdiscipline. Aanvragen worden op volgorde van binnenkomst behandeld. Het enige criterium voor toekenning vormt de kwaliteit van het uitnodigende podium in het buitenland. Projecten worden zoveel mogelijk gecombineerd met neven-activiteiten als workshops, ontmoetingen met buitenlandse collega's en lezingen. Theatergroepen kunnen eveneens een beroep doen op het Fonds voor de Podiumkunsten, waar ongeveer 20 tot 30% van het totale budget (fl. 750.000) voor presentatiesubsidies (zijnde reis- en verblijfkosten) ten goede komt aan de theater- en danssector. Ook het budget van het ministerie voor Buitenlandse Zaken is toegankelijk voor de theaterdiscipline.

### 3.4 *Import*

Sedert de opheffing van Mickery is op de Nederlandse podia minder uitgebreid kennis te nemen van interessante vernieuwende ontwikkelingen in het buitenland. Desondanks is de situatie niet dramatisch, omdat het vernieuwende aanbod niet zo groot is of op z'n minst een ander karakter heeft dan in de tijd van Mickery. De Raamwerkcommissie van de Vereniging voor Schouwburg- en Concertgebouw Directies (VSCD) attendeert aangesloten leden op interessante buitenlandse producties binnen de theater- en danssector. De Rotterdamse Schouwburg, de Haagse Schouwburg (m.n. Franse voorstellingen) en het Soeterijn theater lopen bij de import van buitenlandse voorstellingen voorop. Daarnaast vervullen festivals een belangrijke rol, m.n. het Holland Festival, Theater a/d Werf en Triple X. De Felix Meritis Foundation beoogt een belangrijk podium te zijn, waar internationale ontwikkelingen binnen de podiumkunsten (met name theater en dans) op de voet gevolgd kunnen worden. Bij gebrek aan een programmeringsbudget komt hier voornamelijk niet veel van terecht.

### 3.5 *Netwerken*

In de theatersector is de Informal European Theatre Meeting (IETM) het belangrijkste 'formele' netwerk. Het fungeert als ontmoetingsplaats en zorgt voor informatie-uitwisseling. Een groot aantal Nederlandse organisaties is aangesloten bij IETM. Voorts maken ze deel uit van de Confédération Théâtrale Européenne, de European Mime Federation, enkele netwerken voor het jeugdtheatercircuit (waaronder Assitej), netwerken binnen het poppentheater, zoals de UNIMA en de International Federation for Centres of Puppetry Art (IFCPA), het Europese Netwerk van Informatie-Centra (toegespitst op de Europese podiumkunstsituatie), SIBMAS (theaterbibliotheken en theatermuseum), OISTAT (theatertechnici, vormgevers en architecten), AICT (theatercritici) en de netwerkorganisatie Gulliver. De inbreng van Nederlandse zijde is bij deze netwerken aanzienlijk. Niet georganiseerde informele netwerken zijn in de theatersector vooral van belang voor het Theater Instituut Nederland, Felix Meritis, enkele podia en het jeugdtheater- en mimecircuit.



### 3.6 *Deskundigheidsbevordering en onderwijs*

Internationale uitwisseling is binnen de theatersector vooral interessant voor acteurs en regisseurs. Samenwerking met buitenlandse acteurs kan nieuwe inspiratie opleveren. Reis- en studiebeurzen zijn voor de theatersector dan ook van belang. Sinds één jaar vormt deskundigheidsbevordering onderdeel van het TIN. Hiertoe is een budget van fl. 120.000 beschikbaar (inclusief de nationale deskundigheidsbevordering). Ook bij het Fonds voor de Podiumkunsten kunnen verzoeken op dit terrein worden ingediend.

De Felix Meritis Foundation organiseert in het kader van Amsterdam Summer University cursussen die vooral gericht zijn op zakelijke en organisatorische aspecten van de podiumkunsten.

De faculteit Theater van de Hogeschool voor de Kunsten te Amsterdam organiseert het Internationaal Theaterscholen Festival, heeft een internationaal georiënteerde mime-opleiding en een tweede fase-opleiding theater en dans. Dit betreft de onlangs gestarte opleiding 'DasArts' van Ritsaert ten Cate. Daarnaast moet worden genoemd de 'Moving Academy of Performance Arts' van Ide van Heyningen, gericht op Midden- en Oost Europa.

### 3.7 *Overige internationale activiteiten*

Het Theater Instituut Nederland verstrekt informatie over internationale festivals, podiumkunstinstellingen, persadressen en kunstvakopleidingen. Het instituut verspreidt internationale nieuwsbrieven, geeft het internationale tijdschrift *Carnet* uit (dat eenmaal per kwartaal in het Engels en het Frans verschijnt) en bevordert de vertaling van Nederlandse theaterteksten. Hiertoe onderhoudt het TIN contacten met Franse, Engelse, Spaanse en Duitse uitgevers. Samenwerking met het Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds staat nog in de kinderschoenen. Voor de organisatie van meer omvangrijke internationale projecten beschikt het TIN over een additioneel budget van fl. 550.000. Ten laste hiervan komen projecten als het Netherlands/USA Touring & Exchange Project, Festival de Otône te Madrid, Potsdam 1000 jaar en een programma-onderdeel van het Schwerpunkt Frankfurter Buchmesse.

Het jaarlijkse Theaterfestival beoogt eenzelfde internationale uitstraling te verkrijgen als het Jeugdtheaterfestival te Den Bosch. Belangrijke recensenten uit het buitenland worden uitgenodigd. Felix Meritis tracht zich in te zetten voor de bevordering van internationale coproducties. Hiertoe wordt samengewerkt met theaters in Brussel (Kaaithater), Berlijn (Hebbeltheater) en Frankfurt (Theater am Turm). Gebrek aan middelen is hier spelbreker.

#### 4. Dans

##### 4.1 *Algemeen*

Nederland kent een groot aantal vooraanstaande choreografen. De moderne dans en het moderne ballet van Nederlandse bodem hebben op het terrein van de artistieke ontwikkeling binnen de choreografie een stempel gezet op de internationale danswereld. Inmiddels bekleedt Nederland niet meer de unieke positie in de danswereld die het eens innam. Wel behoort een gezelschap als het Nederlands Dans Theater nog steeds tot de wereldtop. De opwaardering van de danserssalarissen heeft nationaal gezien voor verbetering gezorgd van het dansersklimaat. Vanuit internationaal perspectief gezien blijven de salarissen van dansers bij de topgezelschappen echter nog steeds ver achter bij de gangbare normen.

##### 4.2 *Internationale oriëntatie*

Binnen de dansdiscipline, waar de taal geen barrière vormt, is het gebruikelijk om veel internationaal te reizen. Choreografen werken mondiaal. Voor hen is uitwisseling met buitenlandse gezelschappen noodzakelijk om artistiek te overleven en nieuwe inspiratie op te doen. Ook decor- en lichtontwerpers werken binnen de dansdiscipline internationaal. Voor dansgezelschappen zijn presentaties in het buitenland niet alleen uit hoofde van de kwaliteitstoetsing van belang, maar ook om belangrijke choreografen en ontwerpers te kunnen contracteren. Dansers zelf hebben eveneens vaak een internationaal getinte carrière. Het merendeel van de dansers bij de grootste Nederlandse gezelschappen is afkomstig uit het buitenland. De middelgrote ensembles hebben een minder internationaal samengesteld tableau. De dansdiscipline is vooral georiënteerd op Europa (Duitsland, Frankrijk, België, Engeland, Spanje) en op de Verenigde Staten.

##### 4.3 *Export*

De internationale tournees van de grotere Nederlandse gezelschappen worden in eigen beheer geregeld. De eerste groep van het Nederlands Dans Theater (NDT) presenteert zich uitsluitend op uitnodiging en kan daarbij veelal zelf de inhoud van het programma samenstellen. Alhoewel dit choreografengezelschap zich aldus in een luxe positie bevindt, ziet ook het NDT zich uit financiële overwegingen genoodzaakt concessies te doen in de podiumkeuze. In totaal geeft het NDT per jaar 85 voorstellingen in het buitenland. Het gezelschap streeft naar een internationaal netwerk van vaste speelplekken, waar een eigen publiek kan worden opgebouwd. Het Nationale Ballet (HNB), dat enkele jaren minder veelvuldig in het buitenland heeft opgetreden, moet bij haar internationale tournees meer rekening houden met de buitenlandse vraag. Het repertoiregezelschap geeft jaarlijks gemiddeld tien voorstellingen in het buitenland. Met name de groot gemonteerde (klassieke) produkties leveren HNB financiële problemen op. Het reizen met orkest is voor ieder gezelschap vrijwel onbetaalbaar (en stuit bijvoorbeeld in Engeland ook op problemen met de vakbonden), waardoor meestal met geluidsbanden gewerkt moet worden. De grote Nederlandse dansgezelschappen verwachten - in de toekomst - een beroep te moeten doen op aanvullende middelen om interna-

tionale tournees te financieren als gevolg van afnemende uitkoopsommen in het buitenland.

Middelgrote en kleine Nederlandse dansgroepen ondervinden problemen bij de export van voorstellingen. Bij deze groepen, die via kleine(re) meerjarige subsidies of via het ad hoc budget gesubsidieerd worden, spelen zich belangrijke ontwikkelingen in de moderne dans af. Voor buitenlandse programmeurs is het moeilijk de snelle ontwikkelingen op dit terrein op de voet te volgen. Festivals waarbij zij in korte tijd kennis kunnen nemen van de nieuwste dansproducties, zijn er niet. Het Springdance Festival belicht slechts een specifiek facet van de dans. Holland Dance Festival is momenteel qua programmering zoekende, en Groningen Dansstad is een choreografenconcours. In bijvoorbeeld Londen (Spring Collection) en Berlijn (afwisselend met Frankfurt en München Tanz Platform) worden presentaties gegeven die zich richten op de internationale afnemersmarkt. Ook in Nederland bestaat de behoefte om ter bevordering van export actuele ontwikkelingen beter te presenteren aan de buitenlandse afnemers. De diverse betrokkenen voeren momenteel de discussie over de vraag welke aanpak (festivalvorm of een meer incidenteel gerichte benadering) het meest geschikt is.

De subsidiëring van internationale reizen van groepen zoals Dansgroep Krisztina de Châtel, de Rotterdamse Dansgroep, Introdans, Dansersstudio, Djazzex en de Stichting van de Toekomst, is onlangs van het Nederlands Instituut voor de Dans overgegaan naar het Theater Instituut Nederland. Behalve op het TIN kunnen dansgroepen voor internationale tournees ook een beroep doen op het Fonds voor de Podiumkunsten. Bij beide instellingen is niet exact aan te geven welke bedragen voor de dansdiscipline beschikbaar zijn. Voor internationale reizen voor theater en dans is bij het TIN ± fl. 450.000 beschikbaar. Het internationale budget van het Fonds voor de Podiumkunsten bedraagt fl. 750.000, waarvan zo'n 20 à 30% ten goede komt aan theater en dans. Ook bij het ministerie van Buitenlandse Zaken kunnen dansgroepen subsidieverzoeken indienen. De beschikbaarheid van drie loketten heeft tot gevolg dat de procedure vertraging oploopt. De verschillende subsidieverstrekkers zijn geneigd elkaars oordeel over te nemen en hanteren geen duidelijke criteria. Door het veld wordt dit negatief ervaren. Naast producties worden ook choreografieën aan buitenlandse gezelschappen verkocht. Dit gebeurt meestal onder strenge condities.

#### 4.4 *Import*

Terwijl de export van voorstellingen voor een aantal Nederlandse gezelschappen een probleem vormt, is de import van buitenlandse dansgezelschappen vrij omvangrijk. De Nederlandse podia leveren een goed beeld van wat er op mondiaal niveau gebeurt binnen de dans. Verschillende festivals en podia, zoals Het Muziektheater en AT & T Danstheater, dragen hieraan bij. Als gevolg van de economische situatie zien ook dansgezelschappen zich genoodzaakt steeds hogere uitkoopsommen te bedingen. Bij gelijkblijvende programmeringsbudgetten leidt dit in de toekomst tot verschraling van het buitenlandse aanbod op de Nederlandse podia.

De huidige situatie ten aanzien van de import van dansgezelschappen heeft niet louter positieve kanten. De import van buitenlandse voorstellingen gaat ook ten koste van speelbeurten van Nederlandse gezelschappen op de Nederlandse podia. Ook meerjarig gesubsidieerde dansgroepen kunnen met dit pro-

bleem te maken krijgen. Daarnaast kan het buitenlandse aanbod de publiekstoeloop voor de Nederlandse gezelschappen beïnvloeden.

### 4.5 *Netwerken*

Netwerken als Informal European Theatre Meeting (IETM) en het Netwerk van Europese Informatiecentra zijn ook voor de danssector van belang. Daarnaast is de danssector aangesloten bij netwerken als Harbour Connection, Bancs d'Essaies Internationaux en Bagnolet. Grotere dansgezelschappen en festivals beschikken veelal over (meer of minder) uitgebreide informele netwerken. Voor de artistieke teams van de gezelschappen is het onderhouden van een internationaal informeel netwerk een vanzelfsprekende zaak.

### 4.6 *Deskundigheidsbevordering en onderwijs*

Voor internationale studiereizen is de danswereld, net als de theaterdiscipline, aangewezen op het Theater Instituut Nederland, het Fonds voor de Podiumkunsten en het ministerie van Buitenlandse Zaken. Ook hier wordt het bestaan van meerdere loketten niet positief ervaren.

De meningen over het dansonderwijs in Nederland zijn evenmin positief (zie advies Rapport Evaluatiecommissie Dansopleidingen d.d. 21-09-1994). In relatie tot het aantal opleidingen en studenten zijn er weinig kwalitatief goede dansers. De internationale samenstelling van de tableaux van de grootste Nederlandse dansgezelschappen is mede hierop terug te voeren. De kleine Nederlandse toplaag blijft overigens meestal wel in Nederland. Andere dan de reguliere dansvakopleidingen zijn de sterk internationaal georiënteerde School voor Nieuwe Dansontwikkeling (70% buitenlandse studenten) en DasArts.

### 4.7 *Overige internationale activiteiten*

Het Theater Instituut Nederland geeft het internationale tijdschrift *Carnet* uit, organiseert buitenlandse tournees voor een beperkt aantal dansgroepen en was betrokken bij het Kylián-project in Tsjechië. Op dit moment heeft het TIN een nieuw beleidsplan inzake internationale uitwisseling in voorbereiding. Internationaal georiënteerde dansfestivals kwamen reeds ter sprake. Met name het Springdance Festival toont zich actief op het terrein van internationale coproducties.

#### HOOFDSTUK 4 INTERNATIONAAL: VRIJHAVEN

Nederland is een land tussen grote burens. Het ligt aan zee, open naar de wereld, en is grotendeels door mensen gemaakt. Het vormt een natie die zich door taal, geschiedenis en karakter markant van haar directe omgeving onderscheidt, zonder in isolement te vervallen. Integendeel: juist door nieuwsgierigheid en ondernemingszin wist Nederland zich te handhaven tussen meer op zichzelf gerichte grotere landen. Eigenwijs, maar door zijn postuur niet dominerend of bedreigend. Zo werd het land uitkijkpost maar ook trefpunt, overslagplaats voor goederen én ideeën, plek waar lijnen samenkomen. Uit cultureel oogpunt bekeken levert dit een beeld op van vrijheid van geest, woord en gedrag, van relatieve tolerantie en een egalitaire gezindheid, alles in een context van ordelijke vreedzaamheid en degelijke gematigdheid die zeker vroeger als een soort wereldwonder is beschouwd.

In dit beeld is Nederland een vrijhaven, een uitgezochte ontmoetingsplaats voor mensen uit de hele wereld. De ambitie om bemiddelaar te zijn en specialist in infrastructuur zou naar mijn mening een hoofdrol kunnen vervullen in het buitenlands cultuurbeleid en mogelijk zelfs in het buitenlands beleid als geheel. Vandaar mijn speciale aandacht voor een verblijfsprogramma voor buitenlandse kunstenaars, voor internationale festivals en internationaal georiënteerde opleidingen hier te lande, voor bezoekersprogramma's en voor aanwezigheid in Nederland van enkele knooppunten in internationale netwerken. Daarnaast is de samenwerking met aangrenzende landen in dezelfde cultuurgeografische ruimte van belang.

In het midden van de jaren tachtig is een proces in gang gezet waarbij een deel van de verantwoordelijkheid voor de internationale culturele activiteiten van ons land in handen kwam van culturele fondsen en instellingen. Daaraan lag de overweging ten grondslag dat internationale activiteiten steeds duidelijker in het verlengde waren komen te liggen van nationale. Die ontwikkeling stelde hen steeds beter in staat te beoordelen welke internationale contacten en welke internationale podia een bijdrage konden leveren aan de culturele ontwikkeling in Nederland. Voor de overheid is er geen aanleiding om zich anders dan in voorwaarden scheppende zin met deze kant van de internationale culturele betrekkingen bezig te houden. Er is zelfs alle reden om dit proces verder te stimuleren. Zij het onder voorwaarden, die later in dit hoofdstuk aan de orde komen.

Er is nog een andere dimensie aan het buitenlands cultuurbeleid, door de zogenoemde commissie-Gevers aangeduid als «statelijke activiteiten».<sup>1</sup> Dat zijn internationale culturele activiteiten die uit het oogpunt van regeringsbeleid, dan wel departementaal beleid, als wenselijk of noodzakelijk worden gezien. Hiertoe worden gerekend activiteiten waarvan de schaal en het belang de draagkracht van één culturele instelling of zelfs van enkele te boven gaan.

##### *Verblijfsprogramma's voor buitenlandse kunstenaars*

Om de gedachte van Nederland als vrijhaven nader uit te werken, zal ik, naast de faciliteiten die op sommige terreinen van de cultuur al bestaan, een programma opzetten dat aan vooraanstaande buitenlandse kunstenaars of andere personen uit de culturele sector de mogelijkheid biedt gedurende enige tijd in Nederland te komen wonen en werken. Het doel is tweeledig: enerzijds gasten de kans te bieden diepgaander dan bij een kortstondig verblijf mogelijk is kennis te maken met de Nederlandse samenleving en meer in het bijzonder met de Nederlandse cultuur;

<sup>1</sup> *Internationale culturele betrekkingen. Rapport van de onderzoeks-commissie inzake de mogelijkheid en de wenselijkheid van een Instituut voor Buitenlandse Culturele Betrekkingen, Den Haag augustus 1993, Rijswijk: Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, 1993.*

anderzijds de Nederlandse culturele wereld de gelegenheid te geven om langdurig en intensief met deze gasten te verkeren en zo mogelijk gezamenlijk projecten uit te voeren. Dit zal een gunstige invloed hebben op de kwaliteit van de cultuurbeoefening in Nederland en de kansen voor onze cultuur in het buitenland vergroten.

De opzet van het programma is – in overleg met andere overheden en culturele instellingen – nog in ontwikkeling. De terreinen waarop het zou kunnen worden uitgevoerd, zullen scherper in kaart worden gebracht. Uitgangspunt is koppeling aan bestaande voorzieningen en ondersteuning door een centraal coördinatie- of informatiepunt. De Raad voor cultuur heeft aangegeven separaat nog een nader advies hierover uit te willen brengen op basis van een uitgewerkt voorstel. Ik zal zo'n voorstel aan de Raad voorleggen alvorens tot besluitvorming over te gaan. Intussen zal ik er extra middelen voor reserveren.

#### *Internationale festivals*

Festivals zijn evenementen die goed inhoud kunnen geven aan het idee van Nederland als internationale ontmoetingsplaats. Daarom zal ik initiatieven van belangrijke festivals om, bijvoorbeeld door een speciaal uitnodigingsbeleid, hun internationale elan te vergroten, ondersteunen. Ik onderschrijf het advies van de Raad dat de middelen hiervoor dienen te worden ingezet voor een beperkt aantal goed lopende festivals. Om voor een jaarlijkse additionele bijdrage in aanmerking te komen, zullen de geselecteerde festivals een nauwkeurige opgave moeten doen van hun huidige internationale uitnodigingspraktijk en van hun voornemens om deze uit te breiden. Daarnaast zal ik mijn beleid baseren op een analyse van de aandacht voor deze festivals in de buitenlandse media. Vooralsnog geldt dit voor het Holland Festival, het Holland Dance Festival, Springdance, het Theaterfestival, Poetry International, het International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA), het IFFR en het Holland Animation Festival.

#### *Internationaal georiënteerde opleidingen*

Het opleidingsniveau op het vlak van de kunsten en het cultureel erfgoed is in Nederland in het algemeen hoog. Een aantal opleidingscentra is internationaal gerenommeerd. De internationale oriëntatie van deze instituten draagt bij aan de kwaliteit van de opleidingen en aan de vorming van een internationaal netwerk van studenten en docenten. Ik zal de positie van een aantal van deze werkplaatsen en opleidingen, waaronder de Rijksakademie van Beeldende Kunsten, de Ateliers, de Jan van Eyck Akademie, het Europees Keramisch Werkcentrum en het Berlag Instituut, verder versterken door ze incidenteel aanvullend geld beschikbaar te stellen. Conform het advies van de Raad zal ik ook aandacht schenken aan instellingen die de potentie hebben zich te ontwikkelen tot internationale opleidingscentra van bijzondere kwaliteit. Ook het plan van De Appel om op structurele basis korte, intensieve trainingen voor jonge tentoonstellingsmakers uit verschillende delen van de wereld te gaan verzorgen, spreekt mij aan.

Opleidingsinstituten kunnen hun internationale positie verstevigen door zich te specialiseren. Dit speelt in het bijzonder op het terrein van het cultureel erfgoed. Een nadere taakverdeling in internationaal verband zal de kwaliteit van onderzoek en onderwijs en daarmee ook de internationale profilering van de opleidingen ten goede kunnen komen. Ik zal dit onderwerp in Europees verband aan de orde stellen.

### *Bezoekersprogramma's en beurzen*

Buiten onze grenzen bestaat toenemende belangstelling voor de in Nederland ontwikkelde systematiek voor beleid en beheer in de culturele sector. De in 1994 op initiatief van de Raad van Europa verschenen rapporten over het Nederlandse cultuurbeleid hebben daar in sterke mate aan bijgedragen.<sup>1</sup> Door middel van een bezoekersprogramma zal ik de mogelijkheden voor buitenlandse deskundigen verruimen om zich ter plekke op de hoogte te komen stellen. Evenals bij de bezoekersprogramma's in het kader van internationale festivals zal ik mij vooral richten op cultuurdragers uit landen die in het internationaal cultuurbeleid prioriteit genieten. Ik zal hun de mogelijkheid bieden hier een opleiding of stage te volgen. Voorts zal ik extra middelen beschikbaar stellen ter ondersteuning van hier te organiseren internationale bijeenkomsten op cultureel terrein met een markante inhoudelijke inbreng van Nederlandse kant.

### *Internationale netwerken*

Met de groeiende internationalisering zijn ook op het vlak van de cultuur de internationale netwerken in aantal en omvang toegenomen. Voor vrijwel elke discipline bestaat een Europees of een wereldomvattend netwerk soms beide. Sommige zijn ingebed in grotere structuren, zoals Unesco. Nederlandse culturele instellingen zijn er in het algemeen goed vertegenwoordigd. Zij ervaren de uitwisseling binnen de netwerken als een stimulans voor andere vormen van internationale samenwerking. Ik onderschrijf het belang van een actieve opstelling binnen internationale netwerken en organisaties, waarbij het overigens steeds wenselijker wordt om de mate van participatie te coördineren. In dit verband merk ik op dat de Raad een positief oordeel uitspreekt over de Oistat Foundation en de Informal European Theatre Meeting, maar van mening is dat zij geen ondersteuning verdienen uit het budget van het Rijk. Niettemin zal ik, gelet op de betekenis en het functioneren van deze beide netwerken, een klein bedrag reserveren voor nader te bepalen activiteiten. Ook aan European, dat zich voor de bouwkunst heeft ontwikkeld tot een belangrijk netwerk, waarbinnen Nederland een vooraanstaande plaats inneemt, zal ik een bijdrage beschikbaar stellen. Met name in disciplines waarin Nederland zich in internationaal verband onderscheidt, zal ik ernaar streven dat de internationale netwerken hun secretariaat in Nederland kunnen vestigen of behouden. De Raad wijst er terecht op dat daarbij selectiviteit is geboden. Bovendien kan het niet de bedoeling zijn dat deze netwerken hun financiële draagkracht uitsluitend ontleenen aan steun van de kant van het land van vestiging. Daarom zal ik onder meer in het kader van de Raad van Europa en de Europese Unie initiatieven ontplooiën om te komen tot een bredere financiële verankering van dergelijke netwerkorganisaties.

Ondertussen zal ik conform het raadsadvies overgaan tot voorlopige subsidiëring van Kunst en Jeugd in Europa en van de European League of Institutes of the Arts. Op het terrein van de podiumkunsten zal ik voorts steun geven aan de Europese Mime Federatie en een bescheiden budget reserveren ten behoeve van de Moving Academy for Performing Arts (MAPA), ter ondersteuning van de belangrijke voortrekkersrol die Nederland internationaal op het gebied van de mime vervult. Het voor MAPA gereserveerde bedrag heeft uitsluitend betrekking op de activiteiten in Midden- en Oost-Europa.

<sup>1</sup> *Cultural policy in the Netherlands. Report of a European group of experts.* Zoetermeer: Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, 1994.

De coproductiemarkt voor documentaire films, Forum, is van belang gebleken voor de internationale positie van het IDFA. De markt en het festival versterken elkaar en kunnen verder worden geïntegreerd, waarbij

meer gebruik moet worden gemaakt van de kansen die dit biedt aan Nederlandse producenten en zendgemachtigden om internationaal te opereren. Voor de functie van Forum als internationaal netwerk zal ik subsidie verstrekken.

#### *Grenslanden*

Met het voortschrijden van de Europese integratie en het verdwijnen van de Europese binnengrenzen is er paradoxaal genoeg steeds meer sprake van een Europa van de regio's. Invloeden van buiten op de culturele ontwikkeling van een land worden groter en het wordt moeilijker via nationale kaders alléén, zoals een nationaal cultuurbeleid, invloed daarop uit te oefenen. Vandaar dat er de laatste jaren meer aandacht is gekomen voor de culturele betrekkingen met onze buurlanden. In dit perspectief moet, allereerst op het gebied van de gemeenschappelijke taal, de toenemende samenwerking met Vlaanderen worden gezien, waarbij evenals dat het geval is op het terrein van vooral het hoger onderwijs het accent eerder ligt op contacten tussen instellingen dan op strikt intergouvernementeel niveau. Het in 1995 tussen Nederland en de Vlaamse Gemeenschap gesloten Cultureel Verdrag kan een stimulans voor deze samenwerking betekenen. Het zal er ook toe kunnen bijdragen dat Nederland en Vlaanderen op Europese schaal gezamenlijk – en daardoor sterker – optrekken. Bijvoorbeeld voor de instandhouding van het Nederlands als Europese cultuur- en bestuurstaal of voor consolidatie van de vooraanstaande culturele positie van het Nederlandstalig gebied in Europa. Op het taalbeleid in brede zin en de betekenis van de Nederlands Taalunie daarvoor wordt nader ingegaan in hoofdstuk 5. Ook daaruit blijkt het grote belang van een goede afstemming van de activiteiten die worden ondernomen in het kader van het Cultureel Verdrag met het beleid en de activiteiten van de Taalunie. Ik zal in de komende periode in overleg met mijn Vlaamse ambtgenoten een aantal programma's ontwikkelen ter versterking van onze gemeenschappelijke regionale positie. Ik denk aan een grensoverschrijdende vaste boekenprijs en aan versterking van de positie van de publieke omroep. En ook aan intensivering van de bestaande samenwerking door uitwisseling van deskundigheid en ervaring, door coproducties, gemeenschappelijke regelgeving en subsidiefaciliteiten.

Met de Duitse deelstaat Nordrhein-Westfalen, die qua omvang, bevolkingsaantal en culturele infrastructuur met Nederland vergelijkbaar is, zijn nauwere culturele betrekkingen aangeknoopt. Er bestaat daar grote belangstelling voor de culturele ontwikkelingen in Nederland. Die interesse heeft inmiddels geleid tot een grootschalige presentatie van Nederlandse kunst en cultuur. Evenals mijn ambtgenoot van Nordrhein-Westfalen zal ik in de komende periode extra middelen beschikbaar stellen ter stimulering van deze nu al vruchtbaar gebleken samenwerking.

#### *Migratielanden*

Meer dan ooit het geval is geweest, herbergt Nederland thans een grote verscheidenheid aan culturen. In hoofdstuk 2 heb ik aangegeven dat het, naast de aandacht voor nieuwe vormen van cultuur als gevolg van vermenging van verschillende cultuurelementen, van belang blijft voorzieningen te treffen voor cultuuruitingen uit de migratielanden. Daarom zijn goede culturele betrekkingen met landen en gebieden waaruit grote groepen in Nederland levende migranten afkomstig zijn, van bijzonder belang. Ik denk vooral aan Marokko en Turkije, die beide bovendien deel uitmaken van het nieuwe partnerschap tussen de Europese Unie en de mediterrane landen, aan Suriname en binnen het Koninkrijk aan de Nederlandse Antillen en Aruba.



## **Cultuur en ontwikkeling**

Ontwikkelingssamenwerking en cultuurbeleid hebben de afgelopen jaren steeds meer met elkaar te maken gekregen. In opeenvolgende beleidsnota's heeft de minister van Ontwikkelingssamenwerking aandacht gevraagd voor de relatie tussen cultuur en ontwikkeling. Daarbij wordt cultuur onderkend als instrument van ontwikkeling maar ook als doel op zich. Tegelijkertijd wordt binnen het cultuurbeleid meer plaats ingeruimd voor activiteiten die democratiseringsprocessen ondersteunen, met name in de landen van Midden- en Oost-Europa, in Suriname en Zuid-Afrika. Momenteel worden de raakvlakken tussen beide beleidsterreinen door beide ministeries gezamenlijk in kaart gebracht. Aan de hand daarvan zullen conclusies worden getrokken over de inrichting van nauwere samenwerking, zo mogelijk ook via particuliere organisaties als de Novib. Ter ondersteuning van dit voornemen zullen op korte termijn enkele gemeenschappelijke projecten ter hand worden genomen, zoals de uitwerking op nationaal niveau van het rapport van de Wereldcommissie voor Cultuur en Ontwikkeling van Unesco.

## **Unesco en Raad van Europa**

De multilaterale samenwerking op cultureel terrein werd voorheen vooral gekenmerkt door het ideaal de verschillende volkeren nader tot elkaar te brengen. Tegenwoordig beijveren de Europese Unie, de Raad van Europa en Unesco zich steeds meer om gemeenschappelijke of grensoverschrijdende vraagstukken op te lossen. Uit Nederland is de aandacht vooral gericht op de serie vergelijkende studies naar het cultuurbeleid van de lidstaten en op activiteiten voor leesbevordering, cultuureducatie, cultureel erfgoed en audiovisuele media – wat dit laatste terrein betreft met het accent op regelgeving en de culturele gevolgen van nieuwe informatietechnologie.

Unesco heeft zich hersteld als voorwaarden scheppende organisatie voor internationale intellectuele samenwerking. De non-gouvernementele organisaties waarmee Unesco nauwe banden onderhoudt en de nationale Unesco-commissies fungeren daarbij als instrument voor kennisontwikkeling en -overdracht. Lidstaten kunnen optreden als mede-uitvoerder. Begin 1996 is Schokland door Unesco op de wereld-erfgoedlijst geplaatst. De Stelling van Amsterdam en Willemstad, Curaçao zijn daarvoor inmiddels voorgedragen. Zij zullen te gelegener tijd worden gevolgd door andere objecten en gebieden. Verder zal ik het Nederlandse initiatief voor actualisering van de Haagse Conventie ter bescherming van cultureel erfgoed ten tijde van gewapend conflict voortzetten; tegelijkertijd zal ik uitvoering aan de conventie blijven geven. In de komende periode zal ik in Unesco-verband ook aandacht besteden aan onderwaterarcheologie en illegale handel in cultuurgoederen. Voor dit laatste onderwerp is Nederland lid van het intergouvernementele comité. Zoals zojuist gemeld, zal verdere uitwerking worden gegeven aan het rapport van de Wereldcommissie voor Cultuur en Ontwikkeling.

## **Europese Unie**

Ik heb al opgemerkt dat het groeiende Europa steeds meer een conglomeraat wordt van regio's en regionale culturen die qua omvang niet zoveel van Nederland verschillen. In de toekomst zal moeten worden gezocht naar samenwerkingsvormen en maatregelen die daarop aansluiten. In het Verdrag van Maastricht zijn door opname van een culturele paragraaf en door aanpassing van artikel 92 voorzieningen getroffen die moeten leiden tot een evenwichtiger benadering van de cultuur binnen de Europese Unie. Daarmee is een kader geschapen

waarin ons cultuurbeleid met zijn sterk marktaanvullend en -corrigerend karakter niet langer op gespannen voet staat met uitgangspunten van de Europese Unie als vrijhandel en vrije mededinging. Er is wat mij betreft geen aanleiding aan dit kader te tornen. Wel is het functioneren van de Raad van Cultuurministers van de Unie voor verbetering vatbaar. Ik zal mij daarvoor inzetten. De versnippering van de culturele subsidies van de Unie is inmiddels sterk teruggebracht. De budgetten zijn nu geconcentreerd binnen vier programma's: Media voor de audiovisuele sector, Ariane voor leesbevordering en vertalingen, Raphael voor activiteiten op het terrein van het cultureel erfgoed en Kaleidoscoop voor culturele activiteiten in algemene zin.

Binnen de Europese Unie bestaat veel aandacht voor de positie van de audiovisuele industrie. Economische overwegingen sluiten daarbij nauw aan op culturele. Voor de steunmaatregelen in het kader van het Media II-programma heeft de Unie voor de periode 1996-2000 een bedrag van 310 miljoen ecu uitgetrokken. Media II concentreert zich op gebieden die ook voor de Nederlandse audiovisuele industrie van belang zijn: training, ontwikkeling van producties gericht op zowel de Europese als de wereldmarkt en uitwisseling van eigen films en televisieprogramma's tussen de verschillende Europese landen. In aanvulling op deze steunmaatregelen is een marktgericht financieringsinstrument ter stimulering van de Europese film- en televisieproductie aangekondigd. Aan de hand van de nadere uitwerking van deze voorstellen zal ik streven naar zo goed mogelijke aansluiting met het nationale beleid ter bevordering van particuliere investeringen in de Nederlandse filmproductie, dat in samenwerking met het ministerie van Economische Zaken wordt ontwikkeld en waarop ik in hoofdstuk 8 terugkom. Met het oog op het komende Nederlandse voorzitterschap van de Europese Unie zal ik de Kamer nader informeren over de door mij in dat kader te entameren activiteiten.

### **Presentaties in het buitenland**

Culturele presentaties vormen vaak een belangrijk bestanddeel van grote internationale evenementen. In het jaar 2000 staan de wereldtentoonstelling in Hannover en de manifestatie gewijd aan vierhonderd jaar relaties tussen Nederland en Japan op het programma. Voor deelname aan dergelijke manifestaties zal ik jaarlijks een bedrag reserveren. Bij bepaalde presentaties in het buitenland van Nederlandse beeldende kunst, bouwkunst en vormgeving, bijvoorbeeld op de Biënnale van Venetië of de Triënnale van Milaan, zal ik één fonds of instelling als Nederlands commissariaat aanwijzen. In de regel zal dat voor beeldende kunst de Mondriaan Stichting zijn en voor bouwkunst het NAI. De instituten kunnen het toezicht op de uitvoering van deze taak overdragen aan een persoon of organisatie.

Periodiek zijn er ook op het gebied van de vormgeving evenementen waarbij Nederland niet mag ontbreken. Op het Vormgevingsinstituut rust de taak om de presentaties bij dergelijke gelegenheden te verzorgen. In het algemeen behelst dat directe promotie van de Nederlandse vormgeving in de vorm van tentoonstellingen en manifestaties. Maar ook bij andere presentaties, als handelsbeurzen en wereldtentoonstellingen, is de inbreng van vormgevers onbetwistbaar van belang. In samenwerking met de minister van Economische Zaken zal ik ervoor zorgen dat bij economische presentaties in het buitenland de kwaliteit van de Nederlandse vormgeving scherper wordt geaccentueerd. Voor de uitvoering van deze taak door het Vormgevingsinstituut zal ik separaat middelen reserveren.

Met tevredenheid constateer ik dat er bij de bouw en inrichting van Nederlandse vertegenwoordigingen in het buitenland steeds meer naar wordt gestreefd om Nederlandse architectuur en vormgeving zichtbaar te maken. De gerenoveerde of nieuw gebouwde ambassades in Washington DC en Paramaribo zijn hiervan recente voorbeelden.

De belangrijkste internationale presentaties op het terrein van de film zijn de festivals van Cannes, Berlijn en Venetië en de toekenning van de Academy Awards ofwel de Oscars in Los Angeles. Het zijn uitgelezen momenten om de filmcultuur van een land over het internationale voetlicht te brengen. Deelname aan de competitie en het bewerkstelligen van een nominatie zijn echter zeer kostbaar. Als bijdrage in die kosten zal ik jaarlijks een bedrag reserveren.

### **Overige regionale aandachtsgebieden**

Nederland is in cultureel opzicht verwant aan Indonesië, Suriname en Zuid-Afrika en onderhoudt historische banden met deze landen. In de loop der eeuwen hebben Nederlanders vooral buiten Europa veel bouwwerken, archieven en archeologisch erfgoed achtergelaten. Zowel daar als hier voelt men zich ervoor verantwoordelijk. De historische kennis op dit terrein, doorgaans in Nederland voorhanden, zal ik gaarne beschikbaar stellen, bijvoorbeeld in de vorm van trainingsprogramma's. De Raad noemt in dit verband niet ten onrechte ook Sri Lanka en Ghana. Aan deze landen – in feite behorend tot de landen van de VOC-route – wordt zeker niet voorbij gegaan. Zo is in Sri Lanka onlangs een intensief trainingsprogramma afgesloten. Vanwege de kosten is enige fasering echter onvermijdelijk. Ik wil op dit punt een verbinding leggen met het beleid van de minister van Ontwikkelingssamenwerking, gelet op de belangrijke rol van cultuur in het proces van economische en sociale ontwikkeling.

In het beleid ter ondersteuning van de democratiseringsprocessen in een aantal landen in Midden- en Oost-Europa en in Zuid-Afrika past het leveren van een bijdrage aan de versterking van de culturele infrastructuur. Daarom hecht ik aan de uitbreiding van de mogelijkheden voor hun cultuurmakers om zich in een internationale context te ontplooiën. De Raad waarschuwt om bij dergelijke activiteiten, die deels zijn ingegeven door buitenlands-politieke motieven, toch vooral het culturele aspect niet uit het oog te verliezen. Die opmerking is terecht, maar voor een deel ook vanzelfsprekend. De samenwerking beoogt vooral de ontwikkeling van culturele deskundigheid en een culturele infrastructuur. Daarnaast is er onder meer als gevolg van uitgevoerde projecten sprake van een toenemende culturele uitwisseling en meer mogelijkheden voor coproducties tussen Nederland en met name de Russische Federatie, Tsjechië en Hongarije.

Uit contacten met de Zuid-Afrikaanse overheid blijkt belangstelling voor culturele samenwerking met Nederland. Daarbij speelt de compromisloze opstelling van Nederland in de internationale anti-apartheidsbeweging zeker een rol, maar ook onze wederzijdse historische verbondenheid, zoals het meest duidelijk tot uitdrukking komt in de taal. Ik heb op verzoek van de Zuid-Afrikaanse regering in 1995 en 1996 een inhoudelijke en bestuurlijke bijdrage geleverd bij de voorbereiding van het witboek over het nieuwe cultuurbeleid. Ook op andere terreinen is samenwerking met het zusterdepartement van de grond gekomen. Deze zal intensiever worden voortgezet. Ik denk onder meer aan een beurzenprogramma voor Zuid-Afrikaanse kunstenaars en cultuurmanagers en aan ondersteuning van initiatieven en voorbeeldprojecten die geschikt zijn om inhoud te geven aan de culturele samenwerking met het nieuwe Zuid-Afrika.

Binnen het Koninkrijk hebben de culturele betrekkingen met de Nederlandse Antillen en Aruba een speciale plaats. De uitgangspunten voor de culturele samenwerking zijn kort geleden herzien en vastgelegd in een nieuwe overeenkomst, die ik mede heb ondertekend. In de komende periode zal de nadruk liggen op de ontwikkeling van een goede culturele infrastructuur en op de bevordering van de nodige deskundigheid ter plekke. In dat kader zal ook een belangrijke rol zijn weggelegd voor Nederlandse culturele fondsen en instellingen.

### **Ministerie van Buitenlandse Zaken**

Samenhang tussen het buitenlands cultuurbeleid en de buitenlandse politiek is van groot belang. Het herijkingsproces van het Nederlandse buitenlands beleid biedt nieuwe en concrete aanknopingspunten voor een goede afstemming tussen de ministeries van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen en van Buitenlandse Zaken. De binnen de herijking voorziene intensivering van het buitenlands cultuurbeleid betekent niet alleen extra geldmiddelen, maar ook het creëren van meer samenhang in het buitenlands beleid als zodanig dus ook met andere beleidsgebieden. Samen met de staatssecretaris van Buitenlandse Zaken zal ik een commissie in het leven roepen voor de coördinatie van gemeenschappelijke of verwante projecten op het terrein van de internationale culturele betrekkingen. Eind 1996 zal de Kamer nader worden geïnformeerd over hoe het ministerie van Buitenlandse Zaken en mijn ministerie ieder uit zijn eigen invalshoek en op grond van zijn eigen verantwoordelijkheid samen uitvoering geven aan de besteding van de extra herijkingsmiddelen. Bij de invulling en uitvoering van de hieruit voortvloeiende projecten zal ook een rol zijn weggelegd voor de culturele fondsen en overkoepelende instellingen. Overigens levert de herijking van het buitenlands beleid ook een goede impuls tot onderlinge afstemming van activiteiten die vanuit verschillende beleidsterreinen van mijn ministerie cultuur, onderzoek en wetenschap worden opgezet met landen als Indonesië en Zuid-Afrika. Het betreft hier uiteenlopende aspecten van cultuur, waaronder islamitische kunst en islamstudies, taal en gemeenschappelijk erfgoed.

### **Fondsen en overkoepelende instellingen**

Waar de onderlinge afstemming in het geding is van de diverse internationale activiteiten die met Nederland als basis worden ontplooid; de informatievoorziening daarover; alsmede de deelname aan multidisciplinaire manifestaties in binnen- en buitenland, zie ik uitdrukkelijk een rol weggelegd voor de culturele koepelorganisaties, rijksdiensten en fondsen. De ervaring in de afgelopen periode heeft echter geleerd dat er tussen deze instellingen nogal wat verschillen bestaan in ambitieniveau, financiële draagkracht en beschikbare capaciteit voor internationale activiteiten en de afstemming daarvan. Ik zal mij inspannen om waar nodig en wenselijk de internationale coördinerende taken van een aantal fondsen, koepelorganisaties en rijksdiensten te versterken. Ik zal daartoe extra middelen reserveren.

De totstandkoming van de Vereniging voor Internationale Culturele Betrekkingen (VICB) sluit aan bij mijn streven naar een betere afstemming van internationale activiteiten. Voor 1996 hebben het ministerie van Buitenlandse Zaken en mijn ministerie aan de VICB gezamenlijk een aanloopsubsidie ter beschikking gesteld. Mijn ambtgenoot van Buitenlandse Zaken en ik zien voornamelijk geen aanleiding over te gaan tot structurele subsidiëring. Het is wenselijk dat de VICB haar werkzaamheden zoveel mogelijk onafhankelijk van de overheid verricht. Dit neemt niet weg dat de vereniging een rol kan spelen bij door mij gestimuleerde activiteiten gericht op versterking van het internationale profiel van de

Nederlandse cultuur. In voorkomende gevallen zal ik de VICB met projectsubsidies daartoe in de gelegenheid stellen.

De Raad is van oordeel dat Felix Meritis van betekenis kan zijn bij de realisering van de door mij geformuleerde ideeën over de verdere internationalisering van het cultuurbeleid, waaronder de profilering van Nederland als culturele vrijhaven. In dat licht ben ik bereid om Felix Meritis in de komende vier jaar te ondersteunen, zij het dat ik over de invulling van dit voornemen en de omvang van de benodigde middelen nog nader met het instituut wil spreken. Daarbij wil ik mij bovendien oriënteren op de mogelijkheden die Felix Meritis heeft om in technische zin uitvoering te geven aan enkele eerder geformuleerde beleidsdoelen. Wellicht bestaat er samenhang met de plannen en mogelijkheden van de VICB.

Met de gesubsidieerde koepelorganisaties en fondsen zal ik voor de komende jaren nadere afspraken maken over de wijze waarop de in het internationaal cultuurbeleid gehanteerde prioriteiten kunnen worden doorgevoerd. Ook zal ik de jaarlijkse activiteitenplannen van gesubsidieerde instellingen daaraan toetsen. Waar nodig zal ik jaarlijks schriftelijk aanwijzingen geven over de noodzakelijk geachte financiële inzet van deze organisaties voor bepaalde, door mij van bijzonder belang geachte activiteiten. In bijzondere gevallen zal ik de betrokken fondsen en instellingen aanvullende middelen ter beschikking stellen.

#### **Buitenlandse posten**

In Noord-Amerika zijn goede ervaringen opgedaan met het aanstellen van een expert uit de Nederlandse culturele wereld die werkzaam is binnen de context van een diplomatieke post en daar als een soort verbindingsofficier de internationale culturele uitwisseling ondersteunt. Het opzetten van een netwerk van dergelijke functionarissen in alle belangrijke culturele centra van de wereld is echter buitengewoon kostbaar en niet overal even opportuun. In overleg met de staatssecretaris van Buitenlandse Zaken wil ik bezien op welke wijze hier de komende vier jaar gefaseerd uitbreiding aan kan worden gegeven – wat mij betreft te beginnen met Duitsland. In het verlengde hiervan zal ik na overleg met het ministerie van Buitenlandse Zaken extra middelen vrijmaken ten behoeve van de activiteiten van de culturele bureaus op een aantal diplomatieke posten. Die zouden in de eerste plaats kunnen worden gebruikt voor de uitbreiding van de culturele werkzaamheden door de inzet van gespecialiseerde lokale krachten. Ten tweede voor het opzetten van een specifiek op het terrein van mijn ministerie toegespitste cursus voor beoogde ambtenaren voor pers- en culturele zaken. Tenslotte voor de tijdelijke detachering van medewerkers van koepelorganisaties en andere culturele instellingen bij diplomatieke posten.

Ook informele netwerken van lokale adviseurs kunnen een belangrijke steun betekenen bij de uitvoering van internationaal cultureel beleid. Initiatieven daartoe van belangrijke diplomatieke posten zal ik ondersteunen. De culturele fondsen en instellingen zal ik aansporen om bij de beoordeling van internationale projecten gebruik te maken van de op de diplomatieke posten aanwezige kennis van de lokale omstandigheden. Overigens zal het duidelijk zijn dat er ook andere mogelijkheden zijn om het culturele profiel van Nederland in het buitenland te versterken. Ik denk daarbij aan de werkzaamheden van neerlandici verbonden aan buitenlandse opleidingsinstituten en aan de Nederlandse culturele en wetenschappelijke instituten in het buitenland.

Vergaderjaar 1997-1998

25 270

## Intensivering buitenlands cultuurbeleid

Boekmanstichting - Bibliotheek  
Horengracht 415  
1017 BP Amsterdam  
Tel. 6243739

Nr. 2

### LIJST VAN VRAGEN EN ANTWOORDEN

Vastgesteld 23 september 1997

De vaste commissie voor Buitenlandse Zaken<sup>1</sup> heeft een aantal vragen voorgelegd aan de staatssecretaris van Buitenlandse Zaken over de notitie inzake intensivering Buitenlands Cultureel Beleid (25 270, nr. 1).

De staatssecretaris heeft deze vragen beantwoord bij brief van 17 september 1997.

Vragen en antwoorden zijn hierna afgedrukt.

De voorzitter van de commissie,  
Van Traa

De griffier van de commissie,  
Hommes

#### <sup>1</sup> Samenstelling:

Leden: Beinema (CDA), Van der Linden (CDA), Blaauw (VVD), Weisglas (VVD), Van Heemskerck Piliis-Duvekot (VVD), H. Vos (PvdA), Van Traa (PvdA), voorzitter, Verspaget (PvdA), De Hoop Scheffer (CDA), Ybema (D66), Apostolou (PvdA), Van Middelkoop (GPV), Valk (PvdA), Sipkes (GroenLinks), Woltjer (PvdA), Hessing (VVD), Van den Bos (D66), Hoekema (D66), Marijnissen (SP), Verhagen (CDA), Roethof (D66), Rouvoet (RPF), Van den Doel (VVD), R.A. Meijer (Groep Nijpeis), De Haan (CDA) en Visser-van Doorn (CDA).  
Plv. leden: Leers (CDA), Bremmer (CDA), Korthals (VVD), Van der Stoep (VVD), Voûte-Droste (VVD), Van Nieuwenhoven (PvdA), Dijkema (PvdA), Lilipaly (PvdA), Gabor (CDA), De Graaf (D66), Van Gijzel (PvdA), Van den Berg (SGP), Houda (PvdA), Rosenmüller (GroenLinks), Van Oven (PvdA), Hoogervorst (VVD), Dittrich (D66), Hillen (CDA), vacature (CD), Van Ardenne-van der Hoeven (CDA), Van Waning (D66), Leerkes (U55+), Bolkestein (VVD), Hendriks (HDRK), Bukman (CDA) en Gabor (CDA).

## INLEIDING

1

*Op welke wijze wordt de filosofie van «Pantser of Ruggengraat» vertaald naar internationaal beleid?*

Leidende gedachte in de Cultuurnota «Pantser of Ruggengraat» is dat cultuur zich ontwikkelt in een dynamisch proces, waarin mensen of groepen van mensen zich cultureel zelfbewust openstellen voor signalen en stimulansen van buitenaf. Ook in het buitenlands cultuurbeleid geldt die gedachte als uitgangspunt. Om die reden ligt het accent bijvoorbeeld niet uitsluitend op de export van Nederlandse kunst- en cultuur, maar ook op het stimuleren van de noodzakelijke wisselwerking tussen culturele ontwikkelingen in Nederland en daarbuiten.

2

*Gaat de Regering uit van een breed of eng cultuurbegrip?*

Het internationaal cultuurbeleid zoals in de notitie aan de orde wordt gesteld gaat uit van cultuur in meer specifieke betekenis analoog aan datgene wat hierover is gesteld in de Wet op het specifiek cultuurbeleid. Die specifieke cultuur wordt daarbij overigens wel benaderd in wisselwerking met de cultuur in bredere zin. De culturele «reikwijdte» van de notitie heeft dan ook betrekking op de terreinen zoals die in de inleidende paragraaf zijn vermeld. Andere traditionele onderdelen van het internationale cultuurbeleid, zoals activiteiten op de terreinen van onderwijs, wetenschappen en welzijn maken geen deel uit van het cultuurgedeelte in de homogene groep internationale samenwerking.

## HERIJKING

3

*Is kunst een smeermiddel voor het Nederlandse produkt, of is de cultuur zelf het exportprodukt, of zijn beide mogelijkheden denkbaar?*

Afgezien van de formulering «kunst als smeermiddel van het Nederlandse produkt», die de regering niet voor haar rekening zal nemen, geldt dat de beide mogelijkheden denkbaar zijn. Buitenlands beleid en buitenlands cultuurbeleid liggen in elkaars verlengde en versterken elkaar in hun onderlinge samenhang. Cultuur en culturele samenwerking kunnen alleen een zinvolle rol vervullen als instrument van buitenlands beleid als zij ook als doel in zichzelf worden erkend. Een al te grote nadruk op bijvoorbeeld commerciële doeleinden doet afbreuk aan de culturele betekenis van het produkt.

Daarnaast biedt juist de culturele sector in toenemende mate mogelijkheden voor een land om zich in het internationale verkeer te onderscheiden en te profileren. In die zin is buitenlands cultuurbeleid niet alleen een onderdeel van het buitenlands beleid, maar ook buitenlands beleid in zichzelf.

12

*Hoe denkt men aan de ene kant invulling te kunnen geven aan «ontwikkeling van specifieke accenten in het buitenlandse cultuurbeleid»*

*terwijl men tegelijkertijd verdere decentralisatie nastreeft waarbij allerlei culturele organisaties een eigen verantwoordelijkheid hebben?*

De overheid en de culturele organisaties, waaronder ook culturele fondsen, hebben een eigen verantwoordelijkheid voor de uitvoering van het internationale cultuurbeleid. De eigen verantwoordelijkheid van de fondsen en een aantal overkoepelende instellingen is echter ingebed in een ruimer beleidskader, dat o.m. gegeven is in de Cultuurnota «Pantser of Ruggengraat».

De gemeenschappelijke notitie van de ministeries van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen en van Buitenlandse Zaken die hier aan de orde is, alsmede specifieke subsidiebeschikkingen die in het kader van het beleid worden afgegeven zijn eveneens aan dit beleidskader gerelateerd. De betreffende fondsen en organisaties hebben daarnaast echter een relatief grote vrijheid voor toekenning van gelden ter facilitering van het internationale culturele verkeer, waarbij zij zich in eerste instantie laten leiden door overwegingen van kwaliteit en het belang van de Nederlandse kunst en cultuur. Daarmee leveren zij overigens vaak ook indirect een bijdrage aan de door de overheid gestelde prioriteiten. Er is slechts in beperkte mate sprake van directe sturing van overheidswege, gekoppeld aan de gestelde politieke prioriteiten. Instellingen worden geacht daaraan -los van hun bovengenoemde taakstellingbijdragen te leveren waar mogelijk en zinvol. Daartoe wordt op gezette tijden met hen overleg gevoerd.

16

*Wat zijn de specifieke accenten die beide ministeries in het buitenlands cultuurbeleid ontwikkelen?*

Beide ministeries streven naar verdergaande professionalisering en intensivering van het buitenlands cultuurbeleid. Grosso modo accentueert het ministerie van Buitenlandse Zaken het belang van cultuur voor en in de buitenlandse betrekkingen. Het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen legt het accent op de ontwikkeling van de kwaliteit van de Nederlandse cultuurbeoefening en de betekenis die internationale contacten daarvoor kunnen hebben. In de praktijk werken beide accenten complementair. Verwezen wordt in dit verband naar het antwoord op vraag 3.

31

*Hoe worden gezelschappen en/of personen gestimuleerd of gestuurd om buiten Nederland te werken of op te treden? Wie coördineert dit netwerken?*

De Nederlandse ambassades, betrokken ministeries, fondsen en instellingen ondersteunen waar nodig culturele gezelschappen en personen bij het werken in het buitenland door o.m. het verstrekken van informatie, het ontsluiten van netwerken, het bemiddelen bij het leggen van contacten en het geven van financiële ondersteuning. Veelal echter komen contacten tussen Nederlandse culturele instellingen en partners in

het buitenland tot stand via eigen contacten en op eigen initiatief van deze instellingen en lang niet altijd is ondersteuning van overheidswege nodig. Gestreefd wordt overigens wel naar verbetering van de coördinatie onder meer tussen de culturele functionarissen op de posten en de fondsen.



32

*Wanneer kan de Kamer een herbezinning op de rol van de Culturele Verdragen tegemoet zien?*

Deze herbezinning vindt nu plaats. De Kamer zal hierover in de loop van het volgend jaar geïnformeerd worden. Thans is reeds duidelijk dat de culturele uitwisseling, vooral tussen lidstaten van de Europese Unie, zeer goed zonder culturele verdragen en protocollen kan plaatsvinden. Het zwaartepunt is steeds meer komen te liggen bij de veldinstellingen (musea, universiteiten, theaters, culturele instellingen enz.). De betrokken veldinstellingen sluiten in toenemende mate rechtstreeks overeenkomsten. Door een aantal lidstaten van de Europese Unie worden geen nieuwe culturele verdragen en/of protocollen gesloten of zeer korte protocollen in algemene termen. Ook vinden minder culturele consultaties plaats. Indien een partnerland deze consultaties niet nodig acht wordt daarmee akkoord gegaan. Nederland sluit sedert geruime tijd, behoudens indien zich bijzondere omstandigheden zich voordoen (Vlaanderen, Zuid Afrika en indien de nationale subsidiesystematiek van het partnerland dat vereist), geen nieuwe culturele verdragen.

36

*Op welke wijze stimuleert de regering dat Nederlandse theatergroepen aan Europese theaterfestivals deelnemen.*

*Het Fonds voor de Podiumkunsten en het Theater Instituut Nederland hebben hiervoor speciale budgetten ter beschikking. Daarnaast hebben de posten ook op dit punt een identificerende en – waar nodig – bemiddelende rol.*

37

*Op welke wijze heeft het ministerie van Buitenlandse Zaken bijgedragen aan het succes van het Nederlands Dans Theater onlangs te Parijs?*

Het optreden van het Nederlands Theater in Parijs is tot stand gekomen op basis van de eigen contacten van het Nederlands Dans Theater met Franse partners. Daarvoor was geen ondersteuning van overheidswege benodigd. Verwezen wordt naar het antwoord op vraag 31.

41

*Gezien het grote aantal buitenlandse cultuurmanagers (Pierre Audi en Dragan Klaić om er twee te noemen) en het grote aantal buitenlandse docenten op Nederlandse kunstacademies zou het een aanbeveling verdienen Nederlandse cultuurmanagers, docenten en regisseurs te begeleiden en te helpen in het buitenland aan de slag te komen.*

Nederlandse «cultuurmanagers», docenten en regisseurs zijn al in relatief grote mate actief in het buitenland<sup>1</sup>, waarbij tussenkomst of ondersteuning van overheidswege zeker niet noodzakelijk is gebleken.

#### 4. Het programma van het fonds

In het Beleidsplan 1994-1996 van het Fonds voor de Podiumkunsten hebben wij het bevorderen van artistieke ontwikkeling en van publieksdeelname hoofddoelstellingen van ons beleid genoemd. Voor de komende beleidsperiode zullen wij deze hoofddoelstellingen handhaven, aangevuld - zij het in indirecte zin via deelname in de Stichting PodiumKunstwerk - met het streven naar versterking van de werkgelegenheidssituatie in de podiumkunsten. Het gaat ons dus om de driehoek kwaliteit-markt-werk, die we in hoofdstuk 2 al introduceerden.

##### 4.1. Taakgebieden

In dit hoofdstuk schetsen we, uitgaande van deze doelstellingen en daarbij tevens de hoofdlijnen van beleid uit 'Pantser of ruggegraat' betreffend, het programma van het fonds voor de periode 1997-2000. Dat programma bestaat wat ons betreft uit de volgende ingrediënten:

- het stimuleren van kwalitatief belangwekkende, professionele podiumkunstproductie middels het beschikbaar stellen van produktiesubsidies;
- het stimuleren van de artistieke ontwikkeling van podiumkunstenaren en ensembles middels het beschikbaar stellen van beurzen, stipendia, bijdragen aan ontwikkelingsprojecten en bijdragen aan werkplaatsen;
- het honoreren van op continuïteit gerichte productie-activiteiten van podiumkunstenaren/productiekernen/ensembles en van festivals middels meerjarige projectsubsidies;
- het stimuleren van de kwantiteit en kwaliteit van programmering en publieksdeelname middels het verstrekken van programmerings- en reprisesubsidies en van bijdragen aan bijzondere projecten gericht op samenwerking tussen podiumkunst en educatie en tussen podiumkunst en media;
- het stimuleren van de internationale oriëntatie van de Nederlandse podiumkunsten middels het verstrekken van reiskostensubsidies ten behoeve van optredens in het buitenland en het financieren van deelname van Nederlandse podiumkunstenaren aan internationale coproducties;
- het bevorderen van de werkgelegenheid in de podiumkunsten middels actieve deelname in Stichting PodiumKunstWerk;
- het honoreren van het belang van vrije ruimte middels de budgetten 'integrale afweging' en 'bijzondere bestedingen', waarmee flexibel kan worden ingesprongen op onvoorziene ontwikkelingen en bijzondere initiatieven.

## 7. Internationaal

Binnen het op internationale samenwerking gerichte gedeelte van het (podium)kunstbeleid is een beweging zichtbaar, waarin het beleid steeds meer geconcentreerd wordt op veelomvattende projecten in een beperkt aantal (prioriteits-)landen. Tegelijkertijd - en dat kan op gespannen voet komen te staan met de in de vorige zin genoemde ontwikkeling - benadrukt de overheid dat internationale samenwerking primair aan het veld moet worden overgelaten.

Als fonds zijn wij in de afgelopen periode bij de uitvoering van onze subsidieregeling reiskosten buitenland in toenemende mate met (de gevolgen van) dit dilemma geconfronteerd. Was het tot voor enkele jaren nog zo, dat het Theater Instituut Nederland voor zijn 'loketfunctie' internationale reiskosten een budget van ongeveer vijf ton beschikbaar had, inmiddels is dat bedrag teruggebracht tot 200.000 gulden. De vrijvallende middelen besteedt het TIN aan eigen samenwerkingsprojecten met buitenlandse festivals en andere organisaties. Op zichzelf steunen wij het TIN in die keuze, die recht doet aan de initiërende en coördinerende functie die ook op internationaal gebied van het Theater Instituut mag worden verwacht. Maar nu ook het Ministerie van Buitenlandse Zaken recentelijk (in december 1995) heeft aangekondigd zijn regeling internationale reiskostensubsidies met ingang van 1997 te zullen beëindigen en het geld eveneens aan grote projecten in een beperkt aantal landen zal gaan besteden, dreigt een volstrekte scheefgroei te ontstaan.

### *Eigen initiatief*

Coördinatie en afstemming zijn belangrijke voorwaarden voor het internationale cultuurbeleid. Mede om die reden zijn wij als fonds lid geworden van de Vereniging voor Internationale Culturele Betrekkingen (VICB), waarbij een groot aantal op het gebied van internationale samenwerking actieve veld- en koepelorganisaties is aangesloten.

Tegelijkertijd stellen wij vast, dat veel - waarschijnlijk het merendeel - van de activiteiten van Nederlandse gezelschappen en ensembles in het buitenland tot stand komen op eigen initiatief van die gezelschappen, dat wil zeggen zonder tussenkomst van koepelinstellingen of andere instanties. Dat geldt zeker voor de sector muziek, waar bijvoorbeeld de muziekensembles veel in het buitenland spelen en daartoe eigen netwerken hebben opgebouwd. Maar ook in het theater en de dans hebben veel groepen - al dan niet via hun impresariaten - eigen contacten met buitenlandse organisatoren en festivals die tot regelmatige toernees leiden.

### *Subsidieregeling reiskosten buitenland*

Wij achten het van belang, dat er voldoende middelen beschikbaar blijven om groepen en ensembles, die op eigen initiatief banden met buitenlandse podia en festivals aanknopen en daarmee ook hun markt verruimen, via het verstrekken van reiskostensubsidies daartoe in staat te blijven stellen.

Nu het Theater Instituut Nederland zijn loketfunctie grotendeels heeft afgebouwd en Buitenlandse Zaken dat vanaf 1997 zelfs volledig zal gaan doen - waarmee de ooit door WVC naar Buitenlandse Zaken overgeheveld middelen een bestemming krijgen die wel erg ver afligt van hun oorspronkelijke doel! -, ligt het eens te meer voor de hand om de middelen ten behoeve van incidentele subsidiëring reiskosten buitenland bij ons fonds te concentreren. De deskundigheid, die voor een zinvolle inzet van die middelen noodzakelijk is, is binnen het bureau van het fonds en de adviescommissie buitenland in voldoende mate voorhanden. En daar waar die deskundigheid in concrete gevallen aanvulling behoeft, wordt ook nu al advies ingewonnen bij koepelinstanties als het TIN, de SJIN, Gaudeamus e.a.

Bij de uitvoering van de subsidieregeling reiskosten buitenland zullen wij de bestaande criteria (de kwaliteiten van de kunstenaars, het uit te voeren programma en het podium in het buitenland) handhaven. Wanneer het fonds inderdaad het centrale loket wordt voor reiskostensubsidies buitenland, overwegen wij de huidige praktijk van indiening per kwartaal los te laten en permanente indiening van aanvragen mogelijk te maken.

#### *Internationale Coproductie*

In ons vorige beleidsplan hebben wij er al op gehamerd en inmiddels is ook vanuit andere hoeken (Commissie-Gevers, Theater Instituut Nederland) het belang onderschreven: er zou budgettaire ruimte moeten komen voor deelname van Nederlandse podiumkunstenaars/gezelschappen in internationale coproducties.

Productiegerichte samenwerking tussen kunstenaars uit verschillende landen en culturen is de meest ultieme vorm van culturele internationalisering. Het biedt kunstenaars gelegenheid nieuwe ervaringen op te doen en inzichten te verwerven die de kwaliteit en diversiteit van de Nederlandse podiumkunsten ten goede komen.

In de afgelopen periode is, ondermeer binnen de sectoren muziek, muziektheater, dans, toneel en jeugdtheater, een toenemend aantal internationale coproducties gerealiseerd, ondanks het feit dat de financiering daarvan in de meeste gevallen op grote problemen stuitte. Het wordt tijd het belang van deze ontwikkeling te erkennen en te honoreren.

Mede met het oog op deze ontwikkelingen zijn wij als fonds lid geworden van de IETM (Informal European Theatre Meeting), waarbij naast producenten en podia ook overheidsinstellingen en fondsachtigen uit verschillende Europese landen zijn aangesloten. Binnen de IETM zijn wij betrokken bij een initiatief dat gericht is op het verbeteren van de afstemming tussen subsidiegevers uit diverse landen met name waar het gaat om internationale coproductie.

### *Andere aspecten*

Als fonds zullen wij in de komende jaren onze internationale activiteiten concentreren op export (reiskostensubsidies) en internationale coproductie. Toch zijn er enkele andere aspecten binnen het internationale cultuurbeleid, waarop wij kort willen ingaan.

Dat betreft in de eerste plaats het belang van internationale netwerken, van de internationale uitwisseling van personen. Veel van de 'zichtbare' activiteiten op internationaal gebied kennen hun bron in de internationale ontmoeting tussen kunstenaars en kunstproducenten. Die ontmoetingen kunnen plaatsvinden tijdens festivals, cursussen, symposia, netwerkhijeenkomsten of waar dan ook. Feit is dat de kaders voor deze ontmoetingen op zichzelf meestal niet 'subsidiabel' zijn, terwijl het belang ervan uit het oogpunt van internationalisering groot is. Het 'onzichtbare', procesmatige karakter van dergelijke activiteiten (voorbeeld: Felix Meritis) leent zich slecht voor projectmatige financiering.

Een tweede aspect is dat van de import. Zowel uit het oogpunt van de diversiteit van het aanbod in Nederland als vanuit het perspectief dat het streven om Nederlandse gezelschappen te presenteren in het buitenland niet los kan worden gezien van de mogelijkheid om buitenlandse groepen naar Nederland te halen, is het van belang om daadwerkelijk ruimte te scheppen voor de presentatie van belangwekkend buitenlands aanbod.

Anders dan in ons vorige beleidsplan pleiten wij desondanks niet opnieuw voor een afzonderlijke subsidieregeling gericht op import. Enerzijds biedt het subsidiëren van festivals en bepaalde circuits (bijvoorbeeld Netwerk Niet-Westerse Muziek) de nodige ruimte. Daarnaast kunnen voor bijzondere producties uitkeringen uit het programmeringsfonds worden verstrekt, waarbij concentratie van middelen richting die podia en festivals, die ook nu al een belangwekkend internationaal aanbod bieden, voor de hand ligt.

## KWANTITATIEVE EN BUDGETTAIRE RAMINGEN PER SUBSIDIEREGELING

In dit overzicht wordt, op basis van onze ervaringscijfers uit de afgelopen periode en onze verwachtingen voor de komende vier jaar, een raming gegeven van de te verwachten aantallen aanvragen en toekenningen alsmede de daartoe noodzakelijke financiële middelen per subsidiereregeling. Voor een overzicht van de subsidiereregelingen verwijzen wij naar hoofdstuk 5.

Nieuwe (onderdelen van) subsidiereregelingen zijn cursief gedrukt.

<i>discipline</i>	<i>aanvragen</i>	<i>toekenningen</i>	<i>gemiddeld bedrag per toekenning</i>	<i>budget</i>
<u><i>Subsidiereregeling internationale coproductie</i></u>				
diversen	30	4	125.000	500.000

2.2.

*HUIDIGE SITUATIE*

De mede door de regeling geboden mogelijkheid om de theaterontwikkelingen in beide landen beter te kunnen volgen, heeft ertoe geleid dat ook op produktieniveau de samenwerking is geïntensiveerd: meer dan vroeger werken Vlaamse acteurs, regisseurs, ontwerpers en andere theatermakers bij of met Nederlandse groepen en vice versa. Regelmatig komen vormen van samenwerking tussen produktie-eenheden voor en zien wij co-produkties tot stand komen. De subcommissie constateert dat het toneelklimaat verbeterd is en de grenzen op artistiek niveau zijn geslecht. Toch blijven er handicaps bestaan die het tot op heden bijvoorbeeld onmogelijk maken, dat grote gezelschappen hun produkties over het gehele taalgebied spreiden of dat overleg op accommodatieniveau plaatsvindt. Infrastructureel dient de samenwerking verder uitgebreid te worden en de subcommissie zal in deze nota ook aanbevelingen doen om deze belemmeringen weg te nemen.

Niet alleen vanuit artistiek-inhoudelijke overwegingen hecht de subcommissie grote waarde aan Vlaams-Nederlandse samenwerking op het gebied van theater. Verhoging van de effectiviteit, bevordering van de doelmatigheid, bundeling van promotie-activiteiten en samenwerkingsmogelijkheden binnen het kunstvakonderwijs en het wetenschappelijk onderwijs spelen hierbij eveneens een belangrijke rol.

Over vele van deze punten is incidenteel reeds overleg gaande, maar structurele kaders ontbreken om een effectief beleid te voeren. Dit is mede een gevolg van de verschillende wijze van subsidiëring van de podiumkunsten. In verband met een toekomstige samenwerking binnen het taalgebied heeft de subcommissie dan ook de verschillen geïnventariseerd tussen enerzijds het Kunstenplan en de daaruit voortvloeiende subsidievoorwaarden en anderzijds de theaterdecreten.

2.3.

*SAMENWERKING BINNEN HET TAALGEBIED*

In het kader van de Europese eenwording gelden ook op het gebied van de cultuur het verbod van discriminatie naar nationaliteit en het verbod op concurrentie-vervalsende steunmaatregelen. Dit heeft gevolgen voor de nationale subsidieregelingen en de daarin gehanteerde subsidievoorwaarden. Wat die gevolgen precies zullen zijn is nog niet te zeggen, onder meer omdat nog onduidelijk is in hoeverre voor cultuur uitzonderingen bestaan op de regels van EG-recht.

Regelingen ter bevordering van de eigen taalcultuur zullen evenwel mogelijk blijven, mits deze niet discrimineren naar nationaliteit.

Gezien de kwetsbaarheid van het Vlaamse- en het Nederlandse taalgebied lijkt de taalverbondenheid aangewezen om op die terreinen, waar de taal een essentiële rol vervult, tot hechte samenwerking te komen en zich gezamenlijk als één taalgebied te presenteren.

De in de loop der jaren gegroeide toneelsamenwerking tussen Vlaanderen en Nederland is niet afgedwongen of opgelegd. Het zijn veeleer die taalverbondenheid, artistieke overwegingen en de mogelijkheden die het Cultureel Verdrag bood om voorstellingen uit te wisselen, die de samenwerking tot stand hebben doen komen.

De verder gaande internationalisering van het toneel en de schaalvergroting binnen het toekomstige Europa geven evenwel aanleiding om die samenwerking "op nationaal niveau" verder te stimuleren en uit te breiden.

Hoe worden nu binnen één taalgebied de maximale mogelijkheden voor maximale samenwerking gerealiseerd?

Toneelmakers, producenten en groepen moeten in beginsel in aanmerking kunnen komen voor de subsidiemogelijkheden in het andere land. Daarbij moet echter de eis gesteld worden, dat geproduceerd gaat worden in het land dat de subsidie ter beschikking stelt. Het ligt daarbij voor de hand dat de subsidieregelingen, de subsidievoorwaarden en de advisering over de aanvragen in Vlaanderen en in Nederland zoveel mogelijk gelijkkluidend zijn. Bij de vergelijking van de in dit verband bestaande regelingen komt de subcommissie tot de volgende aanbevelingen voor harmonisatie:

- in de regelingen dient te worden opgenomen dat het speelgebied niet bepaald wordt door de geografische grenzen, maar door de grenzen van het gemeenschappelijk taalgebied;
- verschillen op het gebied van de primaire en secundaire arbeidsvoorwaarden dienen door overleg tussen werkgevers- en werknemersorganisaties opgeheven te worden; (ook op juridisch en fiscaal terrein zullen verschillen door daartoe bevoegde instanties door overleg opgeheven dienen te worden, maar deze vallen buiten het blikveld van de subcommissie);
- de verschillende subsidievormen (projectsubsidies, eenjarige- en meerjarige subsidies) als ook de subsidiënormen dienen meer met elkaar in overeenstemming te worden gebracht;
- in de regelingen moet tot uitdrukking komen dat produkties in het subsidiërende land tot stand moeten komen en mede daar worden uitgevoerd;
- de nationale regelingen moeten de mogelijkheid bevatten dat co-produkties gezamenlijk gesubsidieerd kunnen worden;
- de procedures voor behandeling van subsidieaanvragen dienen meer op elkaar te worden afgestemd, d.w.z. door welke instantie en op grond van welke criteria aanvragen inhoudelijk worden beoordeeld en welke termijnen bij de behandeling in acht worden genomen.



## 2.4.

### ADVISERING

Wat de advisering betreft is de subcommissie van mening dat bij de afstemming in ieder geval aan de volgende elementen aandacht moet worden geschonken:

- het advies dient uitsluitend op kwalitatieve gronden te zijn gebaseerd;
- de adviseurs dienen direct, noch indirect betrokken te zijn bij het project waarover advies wordt uitgebracht;
- het advies dient rekening te houden met de door beide Ministers aangegeven financiële kaders;
- er dient zoveel mogelijk overeenstemming te bestaan over de criteria die bij de advisering worden gehanteerd;
- de adviezen moeten op een zodanig tijdstip beschikbaar zijn, dat de Ministers ruim voor de aanvang van een project of een subsidieperiode een beslissing kunnen nemen;
- als een advies met inachtneming van de overeengekomen criteria en ook overigens op zorgvuldige wijze tot stand is gekomen, kunnen de Ministers slechts met redenen omkleed van dit advies afwijken.

Geregeld overleg tussen de beide administraties en tussen de secretarissen van beide adviesorganen moet voorkomen dat procedures en inhoudelijke beoordeling gaan divergeren en dat, behalve voor co-producties, voor hetzelfde doel in beide landen subsidie wordt aangevraagd en zal worden verstrekt.

## *Subcommissie Podiumkunsten Vlaanderen-Nederland*

In het kader van het voormalige Belgisch-Nederlands Cultureel Akkoord bestaat de Subcommissie voor Podiumkunsten. Deze subcommissie is samengesteld uit vertegenwoordigers van de overheidsadministraties en van de podiumkunstensector van Vlaanderen en Nederland. Ze heeft als opdracht, in overleg een beleid uit te voeren ter ondersteuning van de podiumkunsten van beide "landen" in een internationale context.

Waar aanvankelijk een subsidiëring voorzien werd om de uitwisseling van opvoeringen te stimuleren stelde de subcommissie de beleidsnota "De meerwaarde van één taalgebied" op die in 1993 door de ministers van cultuur goedgekeurd werd. Deze nota verlegde de klemtoon van uitwisselingen naar het samen optreden naar het gezamenlijke buitenland. De subsidiëring van uitwisselingen was minder nodig geworden: de gezelschappen en de organisatoren deden dit ondertussen spontaan en in ruime mate.

De planning en de realisatie van het gezamenlijke buitenlandbeleid wordt toevertrouwd aan de twee theaterinstituten VTI en TIN. Dit resulteerde vooral in de deelname van Vlaamse en Ne-

derlandse gezelschappen aan buitenlandse manifestaties (wat toch wel zeer moeilijk blijkt voor het talige theater), in vertaling van hedendaagse Nederlandstalige theaterteksten en in een gezamenlijk promotiebeleid.

Enkel voor de uitwisseling van kinder- en jeugdtheater en voor margetheater blijft de subsidiëring behouden. Zo werd in 1996 van Vlaamse zijde nog 1.391.850 fr. gesubsidieerd voor de uitwisseling van 73 opvoeringen in Vlaanderen en 3.600.000 fr. voor de gezamenlijke buitenland-initiatieven.

Ondertussen is er in vervanging van het Belgisch-Nederlands Cultureel Akkoord en Vlaams-Nederlands Samenwerkingsverdrag dat op 1 maart 1997 van kracht werd. In afwachting van een invulling van de structurele werking blijft de subcommissie op post.

Ter informatie volgt hieronder de leidraad inzake de uitwisselingen.

### *Leidraad voor subsidiëring van de uitwisseling professionele Podiumkunsten in het kader van de Vlaams-Nederlandse culturele samenwerking*

1. De subcommissie podiumkunsten behandelt, binnen het kader van het Vlaams-Nederlandse Culturele Akkoord, de samenwerking op het vlak van de podiumkunsten tussen Nederland en Vlaanderen. Onder podiumkunsten wordt in dit verband onder meer verstaan toneel, dans, bewegingstheater, poppentheater en mengvormen.
2. De subcommissie is samengesteld uit experts uit het werkveld en ambtelijke vertegenwoordigers. De subcommissie wordt voorgezeten door de heren Erik Antonis (VL) en Rob Erenstein (NL).
3. De aanwending van de middelen gebeurt via twee sporen. Een belangrijk deel wordt gebruikt voor het aanmoedigen en opzetten van een gemeenschappelijk Vlaams-Nederlands presentatiebeleid in derde landen. Hiertoe worden momenteel de Vlaamse en Nederlandse Theater Instituten ingeschakeld. Via het tweede spoor wordt geadviseerd omtrent de podiumkunsten uitwisseling tussen Vlaanderen en Nederland. Hiertoe is jaarlijks een bedrag van 2 x 1.500.000 fr. beschikbaar, of 750.000 fr. per seizoen helft en per land.
4. Aanvragen moeten door de organisator in duplo worden ingediend onder opgave van:
  - plaats, datum en zaal van opvoering;
  - titel van de productie, naam van de auteur en regisseur;
  - naam van het gezelschap;
  - kopie van het contract of ander schriftelijk bewijsstuk;
  - organisatie, al of niet binnen een abonnementenserie, festival, schoolvoorstelling of ander verband.
5. Aanvragen in België te richten aan:  
Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap  
Departement W.V.C.

Afdeling Muziek, Letteren en Podiumkunsten  
T.a.v. Mevr. Hoefkens Peggy  
Parochiaansstraat 15  
1000 Brussel

Aanvragen in Nederland te richten aan:  
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen  
Directie Kunsten  
Afdeling Podiumkunsten  
Postbus 25000  
2700 LZ Zoetermeer

6. Hierbij zal ondermeer rekening worden gehouden met:
  - de kwaliteit van de productie
  - een positieve discriminatie van marge-, jeugd- en danstheater
  - het risicodragend karakter van de voorstelling voor de organisator
  - de financiële positie (of de status) van het gezelschap
  - het vernieuwend karakter van de voorstelling
  - oorspronkelijk Nederlandstalig repertoire
  - de geografische spreiding van het totaal van de aanvragen in Nederland en Vlaanderen
  - de tijdsperiode gedurende welke het op te voeren stuk al op het repertoire staat van het betrokken gezelschap.
7. De aanvragen moeten uiterlijk 30 april voor de daaropvolgende periode van 1 juli tot en met 31 december en uiterlijk 31 oktober voor de periode van 1 januari tot en met 30 juni worden ingediend.
8. De genoemde commissie zal voor 31 mei respectievelijk 30 november haar advies formuleren. Er zal naar worden gestreefd de organisatoren voor 15 juli respectievelijk 15 januari schriftelijk uitsluitel te geven.

9. De subsidie bedraagt maximaal 50 % van de voor beide overheden aanvaardbare uitkoopsonder voorstellingen die voor het eerste seizoen in het ander land spelen. Voor reprises en voor schoolvoorstellingen kan maximaal 20 % subsidie in de uitkoopsonder verleend worden. Uitgangspunt is dat de gehanteerde uitkoopsonder dezelfde is als die, welke in het land van het gezelschap voor dezelfde voorstelling onder vergelijkbare omstandigheden wordt gevraagd. Indien dit niet het geval is, moet de afwijking bij de aanvraag aangegeven en gemotiveerd worden.
10. Aan de subsidietoezegging wordt als voorwaarde verbonden, dat op de programma's en op al het voor de voorstelling benodigde drukwerk wordt vermeld:
- 'Georganiseerd in het kader van de Nederlands-Vlaamse Culturele Samenwerking'
11. Binnen 2 maanden na elke voorstelling of reeks voorstellingen dient de organisator een afrekening in, welke bevat:
- een verklaring dat de opvoering heeft plaatsgehad;
  - een bewijs van betaling van de volledige uitkoopsonder;
  - een opgave van het aantal bezette plaatsen;
  - een overzicht van inkomsten en uitgaven (deze bewijsstukken moeten allemaal voor eensluidend worden verklaard en ondertekend).
12. De beide overheden kunnen in onderling overleg in uitzonderlijke gevallen van deze leidraad afwijken.

## *Afdeling muziek, letteren en podiumkunsten*

Jan Wouters vervoegde het team letteren met ingang van 10 oktober 1996.

## *Adviescommissies en -raden*

Sinds het verschijnen van de vorige nieuwsbrief vonden de volgende wijzigingen plaats :

Nieuwe leden	ter vervanging van
Vlaamse Adviescommissie voor de Muziek	
Ronny De Schepper	Walter Boeykens
Jan Schiettekatte	Herman Sabbe
Raad voor Nederlandstalige Dramatische Kunst	
	Hugo Van der Cruyssen (overleden op 16.11.96)
Raad voor Dans	
Erna Metdepenninghe	Danny Rosseel
Reinhilde Huyghe	Inge Elbers-Vanpaeschen
Raad voor Muziektheater	
Hubert Peeters	Daniël Ditmar
Commissie van advies ter Bevordering van de Nederlandse Letterkunde in België	
Bij Ministerieel Besluit van 10 maart 1997 werden voor de periode 1997-1998 de volgende leden aangeduid : Martine Cuyt, Majo De Saedeleer, Annie Reniers, Eric Rinckhout, Ronald Soetaert, Greet Spaepen, Dirk Van Bastelaere, Stefan Van den Bossche, Rik Van Gorp en Maurits Van Liedekerke. De voorzitter blijft Marcel Van Nieuwenborgh.	

## *Kalender voor het indienen van subsidieaanvragen*

Hierna volgen de uiterste inzendingdata voor het indienen van een subsidiedossier :

LETTEREN	
Literaire manifestaties en verenigingen	25.3.97
Literaire en culturele tijdschriften	1.5.97
Publicatiepremies en steunaankopen	1.5.97
Productiesubsidies	15.5.97 (2de reeks)
164	15.8.97 (3de reeks)

*Voorwoord*

Sedert het Verdrag van Maastricht is het principe van „het respect voor de culturele identiteit en diversiteit” algemeen aanvaard in Europa. De visie van Vlaanderen op de toekomst van ons continent is op dit principe gebaseerd en wordt duidelijk geformuleerd in het „Handvest van het Europa van de Culturen”, dat ik op 10 december 1992 in Edinburgh heb voorgesteld. In onze Vlaams-Europese visie staan niet de 12 EU-lidstaten centraal, maar wel die staten en deelstaten die culturele verscheidenheid en gelijkwaardigheid hoogstbelangrijk vinden en hun economisch beleid laten bezielen door culturele waarden en culturele kracht.

De Vlaamse regering belichaamt deze visie in haar concrete beleidsmaatregelen. Maar ze gaat ook actief op zoek naar partners in Europa die mee willen bouwen aan een Europa dat zijn culturele verscheidenheid koestert als zijn voornaamste rijkdom. Op die manier maakt Vlaanderen zijn ambitie waar om een pionier te zijn van het Europa van de Culturen.

Deze Vlaams-Europese visie heeft de Vlaamse regering er ook toe aangezet toonaangevende Vlaamse culturele instellingen, gezelschappen en individuele kunstenaars als cultureel ambassadeur voor Vlaanderen aan te duiden. Zij worden gestimuleerd om de Vlaamse cultuur in het buitenland en vooral bij de Europese culturele partners beter en vaker te doen kennen. En om eveneens de beste ensembles uit die landen via hun festivals vaker bij ons uit te nodigen als Europese ambassadeurs.

De overhandiging van de geloofsbrieven aan onze eigen culturele ambassadeurs vond niet toevallig vorig jaar in Antwerpen plaats en in de Rubenszaal van het Museum voor Schone Kunsten. Antwerpen was toen immers Culturele Hoofdstad van Europa en in die hoedanigheid droeg de stad niet weinig bij tot de culturele en algemene uitstraling van Vlaanderen in de wereld. Rubens is dan weer de historische referentie bij uitstek voor onze culturele diplomatie.

Om ten slotte die Europese culturele ideeën vlug en efficiënt te doen ontluiken en groeien, hebben we „Het Festival van de Europese Culturen” gesticht. We zien het als een dynamisch promotie-instrument, en voor onze eigen culturele ambassadeurs, en voor de festivals en ensembles van onze Europese culturele partners.

L. VAN DEN BRANDE,  
*Minister-President*

*Voorwoord*

De Vlaamse Gemeenschap staat voor de grote uitdaging om zich, binnen het kader van haar recent verworven autonomie, te profileren in een veranderend België en in een veranderende wereld.

Elk veranderingsproces is een creatief proces.

Daarom bekleedt cultuur een prominente rol in het vorm geven aan de Vlaamse identiteit.

De Vlaamse cultuur is geen statisch geheel van zogenaamde Vlaamse eigenschappen, maar een dynamisch en creatief proces met wortels in het verleden.

Gezien zijn centrale ligging vormt Vlaanderen van oudsher een kruispunt van Latijnse, Germaanse en Angelsaksische invloedssferen. Deze historisch gegroeide openheid is steeds kenmerkend geweest voor de Vlaamse identiteit.

De Vlaamse cultuur is dan ook exemplarisch voor de rijke verscheidenheid van de Europese cultuur, en als kleine gemeenschap kan Vlaanderen een opgemerkte rol spelen in de huidige internationalisering van de culturen.

Binnen deze context wil de Vlaamse regering de verrijking van de Vlaamse, Europese en wereldcultuuruitingen bevorderen.

Vlaanderen kan nog meer een podium worden voor de internationale kunstenactualiteit. En Vlaamse kunstenaars moeten nog meer kansen krijgen om hun talent te verzilveren op de internationale podia. Daarom zendt de Vlaamse regering culturele ambassadeurs uit.

Dit zijn individuele kunstenaars, gezelschappen of organisaties die elk op hun eigen manier het culturele klimaat in Vlaanderen vertolken. Tegelijk is hun werk een grensoverschrijdend en universeel niveau.

Deze kunstenaars hebben geen titel nodig om hun internationale draagkracht waar te maken, maar de actie culturele ambassadeurs is wel een hefboom om Vlaamse kunstenaars en initiatieven - en daardoor de Vlaamse cultuur - nog beter te profileren in de wereld.

De Vlaamse primitieven en polyfonisten en meer algemeen onze kunstenaars uit de middeleeuwen tot de art nouveau hebben zich vanuit hun Vlaamse voedingsbodem onuitwisbaar ingeschreven in de Europese kunst- en cultuurgeschiedenis.

Vandaag zijn onze dansgezelschappen en orkesten even toonaangevend en zijn er tal van vertegenwoordigers uit de sectoren kunst, jeugdwerk, sport en toerisme die het creatieve Vlaanderen mee vorm geven.

Aan de titel van cultureel ambassadeur zijn middelen verbonden die een meer comfortabele aanwezigheid op de internationale podia mogelijk moeten maken.

Met de aanstelling tot cultureel ambassadeur drukt de Vlaamse regering haar waardering en erkentelijkheid uit ten opzichte van al die kunstenaars die autonoom en soms compromisloos een vaak vernieuwende stempel drukken binnen hun discipline.

HUGO WECKX.

*Vlaams minister van Cultuur  
en Brusselse aangelegenheden*

# HET FESTIVAL VAN DE EUROPESE CULTUREN DOELSTELLINGEN

**L**ees dit boek, dit „Jaarboek voor Europese coproductie en vriendschap” met aandacht, want u verneemt er meer over NIEUWE STRATEGIEËN voor een efficiënte en menselijke samenwerking in een Europa dat op zoek is naar eenheid.

Deze 100 bladzijden zijn immers het gevolg van het idealistisch overleg dat sedert enige tijd plaats heeft tussen kleine Europese culturen die zullen samenwerken om zodoende in dat grote Europa hun kostbare eigen identiteit niet en nooit te verliezen.

We concipieerden dit Europees intercommunicatie jaarboek nog om een andere reden: we nodigen u uit om samen de INNOVERENDE TAKTIEKEN toe te passen, die in het Festival van Vlaanderen en in de partnerfestivals werden uitgewerkt en beproefd, met succes:

1. In deze tijd van massacommunicatiemedië realiseren de Europese strategen en festivals, naast het uitwisselen van opera-producties, totaal nieuwe joint-ventures: de partners zijn thematisch gegroepeerd en werken elk een verschillend facet uit van die gemeenschappelijke serie.  
Zo is er bijvoorbeeld „De wederzijds verrijkende muziekinvloed van de Europese landen”. De deelnemende omroepen zenden dan de hele reeks uit in een logische volgorde.
2. Naast het operawezen treedt een even bloeiende en even druk bezette zegetocht aan van het oratorium en dat gebeurt niet in kunstige operadecors maar tegen een achtergrond van meesterwerken uit de bouw-, schilder- en beeldhouwkunst. Zeer geschikt voor televisie.
3. Die wisselwerking tussen verschillende en elkaar verrijkende kunstakten gaven aanleiding tot de organisatie van „Europese kathedraal-, kasteel-, abdij- en museumconcerten”. Wij vinden voor uw festival een plaats in dat kader.
4. De thema's zelf worden grondiger en aantrekkelijker dan voorheen. „Expecting Mozart” was het middel bij uitstek om de Mozartlawine een jaar vóór te zijn, maar was tevens een uitgelezen kans om ook de voorlopers van de jarige toondichter te belichten.
5. Europa: voor de verjaardag van Lassus in 1994 kunnen we talloze programma's van mooie werken uitvoeren en uitzenden.  
Maar hoeveel beter is een titel als „Lassus en Monteverdi-Schütz-Bach”: affiniteiten!
6. Later behandelen we nog „Magnificatus”, een structuur voor alle sacrale kunsten: samenwerking voor sacrale muziek en expo's;
7. En „Trefpunten van Europese omroep-symfonieorkesten”, jaarlijkse coproductie van festivals en omroepen;
8. En „East meets West”, thema dat in dit jaarboek vaak aan bod komt;
9. En „Crown of creations”: 5 compositie-opdrachten, 5 landen, 5 festivals, 5 omroepen;
10. En „Freude-Vreugde-Joie-Joy!”: de symboolmuziek van de Europese Unie. En van dit jaarboek voor coproductie.

Besluit: het is dus niet alleen onze taak u te informeren over wie er in Europa samenwerkt maar tevens moeten wij innoverende ideeën opsporen over die samenwerking. Wij staan dus geheel tot uw dienst. Festivals, concertorganisaties, opera's, omroepen, ensembles, iedereen die op een meer systematische wijze coproducties wenst op te zetten, kan op „Het Festival van Europese Culturen” een *beroep doen*: we zijn een coproductie-organisatie en een communicatienetwerk; geen computer maar een helpende hand.

## Overzicht van de activiteiten van het Team Internationaal in 1996

De werking van het team Internationaal kadert enerzijds in de uitvoering van de Culturele Akkoorden en Samenwerkingsprogramma's en anderzijds in de beleidsprioriteiten die de Vlaamse Gemeenschap zich heeft gesteld inzake de ontwikkeling en presentatie van Vlaamse artistieke producties in het buitenland en de ontvangst van waardevolle internationale culturele initiatieven in Vlaanderen. Hulpmiddelen hiertoe zijn, naast de vermeide Culturele Akkoorden en Samenwerkingsprogramma's, de netwerk-werking van gelijkaardige en gelijkwaardige instellingen in binnen- en buitenland, projectmatige initiatieven en participatie in multilaterale organisaties.

In dit kader wordt verwezen naar de Beleidsbrief Buitenlands Beleid en Europese Aangelegenheden van de Vlaamse minister bevoegd voor het buitenlands beleid, die op zijn beurt gesitueerd moet worden in het Strategisch Planningsproces 'Vlaanderen Internationaal', waarbij de versterking van het imago en van de eigen identiteit van Vlaanderen een belangrijke peiler vormt. De promotie is erop gericht de buitenlandse publieke belangstelling te vergroten en te stimuleren voor cultuur uit Vlaanderen en interesse te wekken bij buitenlandse instellingen voor de presentatie ervan. Een andere belangrijke doelstelling is het bijdragen aan de internationale positieverbetering van de cultuur uit Vlaanderen. Voor de ontwikkeling van onze cultuur is het belangrijk dat deze zich door presentatie in het buitenland kan oetsen aan internationale kwaliteitsnormen. Een benadering, waarbij de interactie tussen nationale en internationale culturele ontwikkelingen wordt beoogd, moet steeds het uitgangspunt zijn bij deze internationale presentaties.

In de uitvoering van vermelde Beleidsbrief en Strategisch Planningsproces werden door de Horizontale Werkgroep Externe Betrekkingen de diverse landen en regio's gegroepeerd in prioriteitsgroepen met als belangrijkste (alfabetisch) : Denemarken, Duitsland, Frankrijk, Italië, Japan, Nederland, Spanje en Zuid-Afrika, gevolgd door : Berlijn, Catalonië, Nord-Pas de Calais, Noordrhein-Westfalen, Québec en regio Sint-Petersburg. Vervolgens komen : Australië, China, Groot-Brittannië, Hongarije, Ierland, Nederlandse Antillen, Oostenrijk, Polen, Slovenië, Suriname, Tsjechië en USA. Tenslotte komen Estland, Finland, Letland, Litouwen, Marokko en Vietnam aan bod.

Als basiscriteria voor de toekenning van tussenkomsten worden gehanteerd :

- 1 de culturele referentie van de aanvrager,
- 2 zijn internationale uitstraling,
- 3 de herkenbaarheid van de betrokkene als Vlaamse kunstenaar/initiatief,
- 4 (indien het om een buitenlandse aanvrager gaat) de mate waarin de drie eerder vermelde criteria aan bod kunnen komen in de aangeboden actie.

### Budgettaire kadering

Het team Internationaal maakt voor zijn werking gebruik van vier basisallocaties :

- ▽ programma 44.4 - basisallocatie 01.02 : Uitgaven in het kader van de internationale culturele samenwerking voor aanleggelegenheden inzake kunst
- ▽ programma 44.4 - basisallocatie 33.01 : Bijdrage aan de Nederlandse Taalunie
- ▽ programma 44.4 - basisallocatie 33.03 : Bijdrage aan de Nederlandse Taalunie - Actie Zuid-Afrika.
- ▽ programma 44.4 - basisallocatie 33.04 : Allerhande uitgaven met betrekking tot de Culturele Ambassadeurs.

Voor wat de laatstgenoemde basisallocatie betreft, verricht het team Internationaal enkel het uitvoerende werk rond de saldo-vereffeningen van de Culturele Ambassadeurs, t.w. de controle en de inspectie van de verantwoordingsstukken en de daaropvolgende vereffening van de vereiste saldi. De oproep tot de kandidaat-ambassadeurs, de jury-ondersteuning, de opmaak van de subsidiëringdossiers, de vereffening van de voorschotten en het contact met de klanten tot en met deze fase, behoren niet tot het takenpakket van het team Internationaal.

Voor wat de beide bedragen aan de Nederlandse Taalunie betreft, verzorgt het team de opmaak en de vereffening van de subsidiëringdossiers. Hiermee was in 1996 een bedrag gemoeid van 57.800.000 fr. Het specifieke jaarverslag voor de werking van de Taalunie in 1996 is steeds opvraagbaar bij betrokken instelling.

De hiernavolgende cijfers hebben bijgevolg enkel betrekking op de besteding van de kredieten onder programma 44.4 - basisallocatie 01.02, zoals deze werden toegewezen aan de afdeling Muziek, Letteren en Podiumkunsten. Voor het begrotingsjaar 1996 bedroegen deze 81.108.522 fr.

### Effectiviteitskadering

Per discipline werd deze 81.108.522 fr. als volgt verdeeld :

- ▽ 29.953.242 fr. voor Muziek
- ▽ 23.921.604 fr. voor Letteren
- ▽ 27.233.676 fr. voor Podiumkunsten

Aan specifieke landen toe te wijzen kredieten werden als volgt verdeeld :

- ▽ 20.158.421 fr. voor geografische prioriteitslanden en -regio's categorie I
- ▽ 3.560.232 fr. voor geografische prioriteitslanden en -regio's categorie II
- ▽ 2.813.066 fr. voor geografische prioriteitslanden en -regio's categorie III
- ▽ 763.910 fr. voor geografische prioriteitslanden en -regio's categorie IV

detail geografische prioriteitslanden en -regio's categorie I ( 20.158.421 fr.)			
Denemarken	2.498.572	Nederland	11.094.869
Duitsland	2.126.490	Spanje	344.600
Italië	2.946.890	Zuid-Afrika (*)	1.322.240
Japan	797.000		

detail geografische prioriteitslanden en -regio's categorie II ( 3.560.232 fr.)			
Sint-Petersburg	1.437.000	Quebec	2.123.232

detail geografische prioriteitslanden en -regio's categorie III ( 2.813.066 fr.)			
Australië	1.095.000	Oostenrijk	144.654
Groot-Brittannië	759.980	Polen	10.200
Hongarije	12.530	Slovenië	43.000
Ierland	249.000	Tsjechië	69.470
Indonesië	38.201	USA	391.031

detail geografische prioriteitslanden en -regio's categorie IV ( 763.910 fr.)			
Burkina Faso	30.000	Noorwegen	180.000
Ecuador	45.000	Portugal	25.000
Finland	55.000	Zweden	76.820
IJsland	63.450	Zwitserland	235.900
Israël	52.740		

Verenigingen en manifestaties die activiteiten ontplooiden waarbij méérdere landen betrokken waren, kregen een totaalbedrag van 43.606.284 fr. toebedeeld. Als voornaamste werden weerhouden :

Op het vlak van Muziek	
I Fiamminghi	15.000.000
La Petite Bande	2.250.000
Vooruit Geluid Festival	1.500.000
Festival v. Vlaanderen - Vlaams-Brabant	1.200.000
Filharmonische Vereniging PSK	1.000.000
Sfinksfestival	1.000.000
vzw Paleis PSK	600.000
Zuiderpershuis Antwerpen	500.000
Kuijken Strijkkwartet	282.000
Ruckersgenootschap	200.000
Stichting Logos	160.000
Rembetika	100.000
Inzage in kleinere subsidies is verkrijgbaar bij het team Internationaal.	

Op het vlak van Letteren	
Stichting Ons Erfdeel	4.353.500
Stichting Vlaamse Literatuur Buitenland	2.976.336
Behoud de Begeerte	150.000
Elzenveld Antwerpen	195.000
Inzage in kleinere subsidies is verkrijgbaar bij het team Internationaal.	

Op het vlak van Podiumkunsten

Toneelgezelschap STAN	400.000
Les Ballets C. de la B.	3.000.000
I.E.T.M.	500.000
Beursschouwburg	600.000
deSingel Antwerpen	3.500.000
Dans in Kortrijk	250.000
Vlaamse Mime Federatie	180.000
De Beweeging Antwerpen	106.500
I.T.I.	500.000
Vlaams Theater Instituut	2.000.000
Klinkende Munt Brussel	500.000
Inzage in kleinere subsidies is verkrijgbaar bij het team Internationaal	

Binnen de internationale kredieten wordt tevens uitvoering gegeven aan het vertalingenbeleid van de Vlaamse Gemeenschap. Dit valt uiteen in twee luiken : de rechtstreekse steun aan vertaalprojecten door tussenkomst in vertaalhonoraria, productiekosten en aankopen enerzijds en de werking van het vertalershuis te Leuven anderzijds.

De vertaalprojecten werden voor een totaal van 8.799.299 fr. gehonoreerd, waarvan 7.189.700 fr. tussenkomst in vertaalhonoraria, 1.117.428 fr. tussenkomst in productiekosten en 492.171 fr. aankopen.

In 1996 werden letterkundige werken vertaald naar 15 talen, als volgt opgesplitst

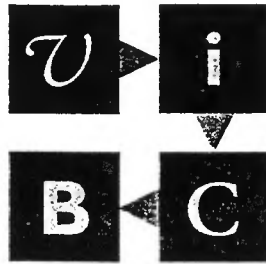
Afrikaans	150.000	Engels	503.000
Duits	1.699.200	Fins	192.000
Frans	1.326.700	Portugees	554.000
Italiaans	312.400	Noors	83.000
Deens	284.400	Zweeds	316.000
Spaans	165.000	Bulgaars	100.000
Tsjechisch	278.000	Servo-Kroatisch	948.000
Hongaars	278.000		
De detaillijst van deze vertalingen is verkrijgbaar bij het team Internationaal.			

In het vertalershuis te Leuven resideerden 21 buitenlandse vertalers van Vlaamse letterkunde naar vreemde talen uit volgende landen : Rusland, Italië, Duitsland, Joegoslavië, Denemarken, Polen, Verenigde Staten, Hongarije en Bulgarije. Het gratis verblijf in het vertalershuis biedt de betrokkenen de mogelijkheid contacten te leggen met Vlaamse uitgevers en auteurs en gebruik te maken van alle faciliteiten die de Leuvense Universiteit biedt inzake vertaalwerk. De vertalers krijgen elk een verblijfsvergoeding van 50.000 fr./maand, hetgeen de totale kost van dit project op 1.000.000 fr. brengt.

Voor méér inlichtingen omtrent de besteding van de middelen 1996 kan men steeds terecht bij het team Internationaal (tel. 02/501.69.00).

In het kader van de betere dienstverlening worden de verenigingen die voor het begrotingsjaar 1998 een internationale werking of internationale activiteiten ontwikkelen en daarvoor tussenkomst van de afdeling Muziek, Letteren en Podiumkunsten zoeken, verzocht ten laatste op 30 september 1997 een volledig dossier hieromtrent in te dienen. Dit dossier omvat : de voorstelling van de vereniging/her project te samen met een door de Raad van Bestuur goedgekeurde ontwerpbegroting. Laattijdige of onvolledige dossiers zullen niet in aanmerking worden genomen voor onderzoek naar eventuele subsidiëring. De aanvragen worden gericht aan : Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Cultuur, Afdeling MLP, r.a.v. dhr. Robert Elsen, Afdelingshoofd, Parochiaansstraat 15 te 1000 Brussel.





Vereniging voor Internationale Culturele Betrekkingen  
Netherlands Association for International Cultural Relations  
Keizersgracht 324  
1016 EZ Amsterdam  
The Netherlands  
tel. +31 20 427 01 07  
fax +31 20 427 01 06  
e-mail vicb@vicb.nl

## Vereniging voor Internationale Culturele Betrekkingen VICB

De VICB is een intersectorale vereniging van instellingen die zich uit hoofde van hun doelstellingen intensief met internationale culturele activiteiten bezighouden. De vereniging beoogt meer samenhang te brengen in de uitvoering van het buitenlandse culturele beleid en daar waar dat nog niet gebeurt de samenwerking tussen verschillende disciplines, instellingen en de overheid te bevorderen.

De VICB werd opgericht in 1995 en telt inmiddels ongeveer 60 leden.  
Haar hoofdtaken laten zich verdelen in vijf categorieën:

- *Informer en documenteren* De VICB zorgt ervoor dat informatie over internationale culturele zaken wordt uitgewisseld tussen de leden onderling, en tussen de leden en de overheid. Het secretariaat beschikt over een informatiesysteem waarin informatie m.b.t. het internationale culturele beleid van Nederland, Vlaanderen en andere landen is opgenomen.
- *Adviseren* De VICB adviseert overheden m.b.t. hun internationale culturele beleid en de organisatie van internationale culturele evenementen. Daarnaast adviseren de leden elkaar onderling over bijvoorbeeld de organisatie van evenementen, specifieke contacten etc. Ook is de VICB een eerste contact voor een ieder uit het buitenland die contact zoekt met Nederlandse culturele instellingen, maar nog geen contacten en/of kennis hiervan heeft.
- *Coördineren* De VICB peilt de actieve belangstelling onder haar leden voor internationale activiteiten van de overheid en organiseert een intersectoraal inhoudelijk overleg dat resulteert in een plan van aanpak voor dergelijke activiteiten. Daarnaast coördineert zij op aanvraag activiteiten die door leden zelf zijn geïnitieerd.
- *Uitvoeren* Een of meer lidinstellingen voeren de gezamenlijk ontwikkelde plannen uit. De VICB legt waar gewenst de afspraken tussen de instellingen en de overheid contractueel vast.
- *Stimuleren* De VICB brengt het belang van internationale culturele projecten onder de aandacht van overheden, politieke en culturele instellingen in Nederland, Vlaanderen en eventueel elders. Zij vestigt tevens de aandacht op de voordelen van een intersectorale aanpak.

## POSITIEBEPALING, VERDERE STRATEGIE EN ACTIVITEITEN

Het volgende artikel is een samenvatting van de toespraak van Steve Austen bij gelegenheid van de algemene ledenvergadering van de VICB, gehouden op woensdag 5 oktober 1994 in het Vormgevingsinstituut.

Na de inleiding van dr. Dragan Klaić, directeur van het Theater Instituut Nederland, met als titel 'Internationale culturele betrekkingen, noodzaak of luxe', en enige formele agenda-punten, waren onder punt 5 aan de orde de positiebepaling, verdere strategie en activiteiten van de Vereniging, waarvoor ondergetekende getracht heeft een aanzet te geven.

Als het gaat om een positiebepaling van de Vereniging, dan dient een korte beschouwing over haar ontstaansgeschiedenis aan een speculatie over de toekomstige strategieën vooraf te gaan. De VICB komt voort uit de aanbevelingen van de commissie Gevers. Wie het rapport van de commissie bestudeert zal tot de conclusie komen dat de Vereniging in haar huidige vorm en taakopvatting volstrekt voldoet aan de aanbevelingen zoals die door de commissie Gevers aan de regering zijn aangeboden en door het vorige kabinet in grote lijnen zijn overgenomen.

Het is daarom verhelderend nog eens nader in te gaan op de positiebepaling van de commissie Gevers. De commissie wijst er met name op dat het debat over de vormgeving van het internationale culturele beleid van Nederland een lange geschiedenis heeft. Een geschiedenis waarin tot op heden niet of nauwelijks overeenstemming werd bereikt tussen de verantwoordelijke ministeries, en waarbij het veld toch grotendeels buiten beschouwing is gebleven. Het is interessant te zien dat de commissie Gevers de uitdrukkelijke opdracht had op basis van opvattingen, verwachtingen en feitelijke ervaringen van alle betrokkenen en analyse te plegen van het materiaal en op basis daarvan een set van aanbevelingen aan de overheid te doen met betrekking tot een mogelijke plaats en taak voor een instituut voor buitenlandse culturele betrekkingen. In die zin is het werk van de commissie een voorlopig eindpunt in een reeks van divergerende opvattingen, particuliere meningen, topische voorstellingen en feitelijke onmogelijkheden. De commissie Gevers zou immers

niet tot een aanbeveling kunnen komen die onwerkbaar zou zijn.

Alle opvattingen, verwachtingen en feitelijke ervaringen zijn geïnventariseerd. Aannemende dat er een juiste analyse is gemaakt, of althans een zorgvuldige, dan moeten de aanbevelingen van de commissie Gevers aan de overheid gezien worden als het maximaal haalbare, dat binnen de Nederlandse verhoudingen zowel financieel alsook organisatorisch en beleidsmatig de internationale culturele betrekkingen van Nederland kan verbeteren. Gevers wijst er fijntjes op dat al in 1956 een semi-onafhankelijk Nederlands instituut voor internationale culturele betrekkingen werd opgericht. Het heeft het vier jaar uitgehouden. Algemeen werd aangenomen dat het gebrek aan samenwerking tussen de ministeries de oorzaak van de mislukking was.

Hoewel uit een dergelijke gang van zaken lezing te trekken zou zijn geweest, is het een ieder bekend dat de gedachte aan een semi-onafhankelijk instituut van bepaalde zijde nog steeds krachtig naar voren wordt gebracht. Verderop in de rapportage komt ook de commissie Gevers tot de onverbidelijke conclusie dat in Nederland noch de politieke wil, noch de infrastructuur, noch de praktijk, noch de financiële middelen aanwezig zijn om een dergelijke instelling - vergelijkbaar met de Goethe Instituten of The British Councils, The Swedish Institutes - ook maar in essentie erop na te kunnen houden. Opvallend is dat in de publikaties en bijdragen van auteurs die een dergelijk standpunt verkondigen, op de bovengenoemde voorwaarden voor een semi-onafhankelijk instituut zelden of nooit wordt ingegaan.

Uiteraard speelt hierin mee dat het er maar vanaf hangt hoe je de internationale culturele betrekkingen ziet. De voorstanders van een semi-autonoom instituut zijn veelal de vertegenwoordigers van de stroming die het cultureel beleid in eerste instantie ziet als een verbijzondering van het buitenlands beleid van het Koninkrijk der Nederlanden. Vergelijkingen met andere landen worden dan snel gemaakt. Voor degenen die zich nader in de materie verdiepen, blijkt echter al snel dat het buitenlands beleid van Nederland als zodanig nauwelijks vergeleken kan worden met dat van Duitsland of Frankrijk, om enkele landen

te noemen die met enige regelmaat in de discussie opduiken. In Duitsland bijvoorbeeld is het cultuurbeleid 'die dritte Säule der auswärtigen Politik'. Daar is in Nederland geen sprake van. Bovendien is het binnenlandse kunstbeleid daar in handen van de Länder en ook daarvan is in Nederland geen sprake.

### | *Veranderende tijden*

Het rapport Gevers wijst heel nuchter en pragmatisch op de veranderende tijden waarin het beleid moet worden uitgevoerd. Daarmee neemt de commissie in één zin afstand van het idee dat de internationale culturele praktijk zoals die zich tussen Nederlandse en buitenlandse instellingen daadwerkelijk voordoet alsnog met terugwerkende kracht in een keurslijf van een alles omvattend buitenlands beleid zou kunnen worden geperst. Daarmee is de principiële variant van deze visie feitelijk overboord gezet.

Het siert de commissie dat ze niet uitputtend is ingegaan op de mogelijkheid het soms moeizaam, soms minder moeizaam interdepartementale overleg te verbeteren. Het oprichten van een instituut voor buitenlandse culturele betrekkingen, dat ertoe zou moeten leiden dat de strubbelingen tot het verleden zouden behoren, zou een al te enge taakopvatting zijn.

De commissie heeft eenvoudigweg geanalyseerd wat er feitelijk gebeurt in het buitenland. En hoewel er weinig of geen materiaal beschikbaar was, heeft de commissie het voor elkaar gekregen een lijst op te stellen van ruim duizend evenementen op het gebied van Nederlandse cultuur die in het buitenland werden gepresenteerd. Uit de analyse bleek dat drie-kwart van deze evenementen in de Europese regio plaatsvindt. Wat interessanter was: het initiatief werd zelden of nooit door de overheid genomen. Bij benadering ging het slechts om tien procent van de gevallen.

De conclusie was dan ook dat een instituut dat zich als centraal punt voor internationalisering en internationaal cultureel beleid zou gaan opwerpen, een stap terug zou zijn ten opzichte van de gegroeide praktijk. De internationalisering van de Nederlandse kunstbeoefening vindt de facto plaats.

Internationalisering is van wezenlijk belang voor de kunsten zelf en daarmee een verant-

voordelijkheid voor de betrokkenen en voor de instellingen op dat gebied. Daarmee blijft de Nederlandse kunstbeoefening op afstand van de Nederlandse overheid functioneren: een algemeen geaccepteerd beginsel, dat sinds de privatisering van overheidstaken alleen maar versterkt is.

De commissie kwam al snel tot de conclusie dat de Nederlandse cultuur haar internationale karakteristiek ontleent aan haar doorlaatbaarheid en haar vermogen om nieuwe elementen te benutten. De actoren - de instellingen, de kunstenaars, de impresario's, de produktiebureau's - zijn gewend autonoom te opereren. Zij voelen zich zelden of nooit in de eerste plaats Nederlander, zij voelen zich in de eerste plaats kunstinstelling. Het is dan ook niet helemaal duidelijk hoe deze vigerende praktijk zou moeten worden verdedigd op grond van specifieke en unieke Nederlandse elementen. Het zijn de eigen structuren, de bestaande netwerken, die leiden tot mobiliteit van Nederlandse kunst- en cultuuruitingen - op een wijze die naar alle waarschijnlijkheid in de omliggende landen niet in die mate voorkomt.

De overheid blijft op afstand en wellicht is dat juist een van de voorwaarden voor de bloei van de internationale culturele betrekkingen. De visie van de overheid is in de meeste gevallen niet of nauwelijks bekend, en als er al een visie is, heeft die nauwelijks invloed op de praktijk. De behoefte van de overheid, als er al ergens behoefte toe is, is vooral het verbeteren van de mogelijkheid voor het zoeken van directe contacten met gelijkgestemden. Met andere woorden: het verbeteren van de voorwaarden voor het intensiveren van de bestaande internationale contacten. En het zou natuurlijk erg mooi zijn als blijkt dat al die afzonderlijke activiteiten, bewegingen, bijeenkomsten, voorstellingen, coprodukties, onderzoeken, uitwisselingen en wat dies meer zij, achteraf wonderwel blijken te passen in de beleidsoverwegingen van de overheid.

#### | *Investeren in Cultuur*

Nu de regering in de nota Investeren in Cultuur zo pontificaal aandacht heeft besteed aan de noodzaak van internationale culturele betrekkingen, zou men kunnen vermoeden dat, ook na het volledig verdwijnen van de financiële paragraaf die de realisering daarvan mogelijk zou moeten maken, de regering de

bloei en de kwaliteit van de internationale component van het kunst- en cultuurbedrijf als buitengewoon belangwekkend karakteriseert. Dat zou ervoor pleiten dat de instellingen die - zoals eerder aangegeven - voor negentig procent voor die bloei zorgen, duidelijker gesignaleerd worden. Met andere woorden, dat het primaat van de internationale presentie zoals dat primair tot stand komt op grond van autonome acties vanuit de kunsten en culturele instellingen zelf, als het ware door de overheid als uitgangspunt genomen wordt. En dus ook door het overheidsbeleid zal moeten worden ondersteund.

Voor zover de overheid al buitenlands cultureel beleid uitvoert, is het beleid in de marge geweest. We hebben al eerder vastgesteld waarom dat zo is. Het kan geen kwaad nog even te wijzen op de bepalende parameters: er is te weinig geld, er bestaat traditioneel geen initiërende of dirigistische rol van de overheid in het kunstbeleid en de eventuele Nederlandse dimensie van het binnenlandse als ook het internationale verkeer is niet goed vast te stellen. Typisch voor Nederland dus: de open en kosmopolitische cultuur.

Al eerder is de vraag gesteld: wat is er nu Nederlands aan het Nederlands Danstheater? Ook zou de vraag gesteld kunnen worden: wat is er nu nationaal aan het Nationale Toneel? Hoe dan ook, een beleid dat zich zou willen baseren op een vermeend nationaal identiteitsgehalte, is gedoemd constructivistisch, primitivistisch, en provinciaal te zijn en zou dientengevolge tegen de vigerende praktijk ingaan. Hoewel ook de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid in 1987 de Hoekse en Kabeljauwse twisten tussen de respectievelijke ministeries over het primaat over het internationaal cultureel beleid wilde omzeilen, door de buitengewoon originele vondst van het binnenlands cultuurbeleid als bron en oriëntatiepunt voor het internationale beleid te nemen, heeft dat de onderlinge meningsverschillen niet kunnen doen afnemen en blijft ook na '87 de noodzaak voor een realistische aanpak op basis van feiten en cijfers geboden.

Heel pragmatisch kiest de commissie Gevers voor twee clusters van activiteiten, in modern, begrijpelijk, ambtenarenjargon. In de eerste plaats de presentie van Nederlandse cultuur en kunsten in het buitenland en de presentie van buitenlandse cultuur en kunsten in Nederland. En daarnaast de activiteiten die de

Staat der Nederlanden onderneemt en waar bij deze zich al of niet bedient van kunst- en cultuuruitingen als onderdeel van zijn buitenlands beleid. Beide clusters zijn niet makkelijk onder te brengen in een semi-onafhankelijk instituut dat overigens ook om vele andere redenen, zoals eerder genoemd, een te zware constructie zal blijken te zijn.

De gedachte om beide functies in fondsen onder te brengen is in zekere zin ook een te zware constructie. Er komt naast al het bestaande een nieuwe structuur bij die naar alle waarschijnlijkheid haar uiterste best zal doen om haar eigen actieradius te bevechten, naast alle al bestaande zeer adequate, professionele en functionerende kleinere en grotere instellingen met een verantwoordelijkheid en een praktijk gericht op het buitenland.

#### | *Brugfunctie*

De commissie Gevers kan niet anders dan op grond van al het voorafgaande komen tot de aanbeveling het beleid te plaatsen bij de instellingen die dat in de praktijk reeds uitvoeren. De private oprichting van een vereniging voor buitenlandse culturele betrekkingen zou de cluster betreffende de presentie van Nederlandse cultuur en kunsten in het buitenland en die van buitenlandse cultuur en kunsten in Nederland, van dienst kunnen zijn door stimulerend en bundelend te werken en zou als zodanig een nuttige brugfunctie kunnen vervullen naar de activiteiten en de beleidsvoornemens die vanwege de statelijke presentie door het Koninkrijk der Nederlanden worden ondernomen. Natuurlijk heeft een dergelijke constructie slechts zin wanneer de instellingen in het veld zelf het initiatief nemen en de overheid bereid is daar constructief op in te spelen, zoals het rapport letterlijk vermeldt. Het streven zou moeten zijn tot een symbiose te komen van maatschappelijke activiteiten en overheidsbeleid. De vereniging vervolgens, kan alleen nut hebben en van belang zijn wanneer er een vrijwillig lidmaatschap is vanuit daadwerkelijke belangstelling voor de doelstellingen van de vereniging.

De vereniging zal echter slechts in haar doelstellingen een stimulerende en bundelende ambitie kunnen hebben ten behoeve van de toekomstige leden. De commissie Gevers dacht daarbij aan kunstinstellingen en culturele instellingen met een internationale taak of oriëntatie, aan instellingen met meer alge-

te op het buitenland gerichte doelstellingen en aan onderwijsinstellingen en bedrijven met een dergelijke oriëntatie. Natuurlijk zou de overheid de aanloopfinanciering moeten verstrekken zodat de infrastructuur van de grond kan komen. Ook de commissie Geerts was van mening dat taken of diensten op het gebied van de internationale culturele betrekkingen op ad-hoc-basis gecontracteerd kunnen worden. Met inbegrip van afspraken over controle en evaluatie.

De VICB inmiddels, is van mening dat - als het een vereniging betaamt - de leden de praktijk het werk zullen doen. De Vereniging zal nooit - noch via het bureau, noch via het bestuur - een eigen rol claimen in het uitvoeren van het buitenlands cultureel beleid. De Vereniging is er voor de leden en zal niet door de bundeling van belangen een extra functie kunnen vervullen naar de overheid, zoals die zich in vele gedaantes op het vlak van het buitenlands cultureel beleid taak toebedeelt, c.q. uitvoering geeft aan culturele projecten.

Wat is het feit dat jaarlijks moeiteloos meer dan duizend evenementen in het buitenland geïnitieerd kunnen worden waarvoor een Nederlandse instelling als contractpartner heeft gekozen, die voor twee-derde tot stand zijn gekomen op verzoek van buitenlandse partners (waaruit de horizontale, informele en netwerkstructuur van deze bedrijfstak blijkt)? Het is een vereniging het meest aangewezen middel om de belangen van de leden waar het alomvattende vraagstukken betreft zo goed mogelijk te behartigen. Rapportage, informatieverzekering, scholing, documentatie: dat alles wordt door een bureau geschiedt - voor zover de leden daaraan hun medewerking verleent. Representatie in het buitenland, optreden in alle mogelijke fora, het deelnemen aan overleg, het onderhandelen over omvangrijke projecten ten behoeve van Nederlandse representaties in het buitenland: al dit soort zaken kunnen en zullen in de praktijk door individuele leden namens de Vereniging worden behartigd en uitgeoefend.

*Exclusiviteit*  
De VICB claimt de VICB een zekere exclusiviteit. Zij gaat ervan uit dat de aangesloten leden over de expertise beschikken die nodig is in de toekomst daadkrachtiger, met meer succes en vooral met meer continuïteit,

de Nederlands culturele belangen in het buitenland uit te dragen. Daarmee verschilt de VICB niet erg veel van de Nederlandse Vereniging van Registeraccountants. Ook daar is een ballotage, ook daar is een interne code, ook daar zijn het de leden die in de markt, al of niet in samenwerking, grotere projecten realiseren.

Bij een toenemende internationalisering van het maatschappelijk leven, bij een toenemende horizontalisering van de kunstpraktijk, bij een afnemende rol van de overheden in het initiëren van culturele evenementen ligt het voor de hand dat de Nederlandse kunstwereld haar expertise bundelt en deze ter beschikking stelt van de leden.

De VICB als zodanig zal dan ook niets produceren. Het is een netwerk van informatie dat voor de leden van belang kan zijn. De Vereniging zal echter door de beschikbaarheid van een bescheiden bureau in continuïteit aanwezig zijn op al die plaatsen waar een Nederlands, een cultureel, een kunstzinnig of een internationaal belang in het geding is.

De Vereniging zal uit dien hoofde meespreken in de eerste fase van beleidsvoorbereidingen bij supranationale, nationale, intergouvernementele, lokale en andere organisaties die zich bezig houden met toekomstig internationaal cultureel beleid. De leden kunnen een beroep doen op het verenigingssecretariaat voor al die zaken waarvoor zij zelf thans niet de mogelijkheden hebben, maar waarvan de noodzaak evident duidelijk is en zonder welke zij in de toekomst niet effectief kunnen functioneren, c.q. kunnen concurreren met nationale en internationale instellingen.

De Vereniging zal derhalve bij vraagstukken zoals de inrichting van de internationale betrekkingen met Zuid-Afrika, een prominente rol moeten spelen. De enige rol, zou ik willen zeggen, waar nu bij gebrek aan enig platform dat onze krachten bundelt en tot uitdrukking kan brengen, het Comité Zuidelijk Afrika deze rol kennelijk op zich heeft genomen. Aan dit soort zaken zal alleen door bundeling een richting gegeven kunnen worden, waardoor het aanzien van de Nederlandse presentie in het buitenland zal verbeteren.

| *Steve Austen,*  
*vice-voorzitter VICB*

## VLAANDEREN

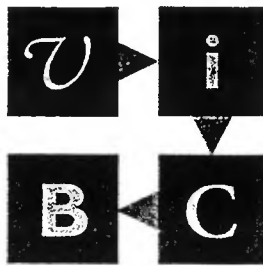
De VICB is een Nederlands/Vlaamse vereniging. Er zijn momenteel drie Vlaamse organisaties aangesloten. Daar de Vlaamse situatie op het gebied van internationale culturele betrekkingen verschilt van de Nederlandse, hieronder een korte uiteenzetting over het internationaal kunstenbeleid van Vlaanderen.

Dit beleid is niet gemakkelijk te omschrijven. Er is binnen de kunstenbegroting weliswaar een post 'internationale culturele samenwerking' die ook jaarlijks gespendeerd wordt, maar de beleidslijnen - mochten deze er al zijn - waarlangs dit gebeurt, zijn niet erg duidelijk. Verschillende projecten worden door de overheid ondersteund: tentoonstellingsprojecten in het buitenland, voorstellingen uit de podiumkunsten, muziekoptredens etc. Het totale bedrag voor de post 'internationale culturele samenwerking' is voor 1995: 119 miljoen BF (ca. 6,5 miljoen Nederlandse gulden). De samenwerking met Nederland heeft in het geheel een prioriteit te zijn. De toelage voor De Brakke Grond en voor de Taalunie zijn echter niet bij de begrotingspost 'internationale culturele samenwerking' ondergebracht.

Naast deze internationale culturele samenwerking bestaat ook sinds 1993 het zogenaamde programma 'culturele ambassadeurs'. Een selectie theater- en dansgroepen, muziekensembles, culturele organisaties etc. krijgt de titel 'culturele ambassadeur'. Aan deze titel is een extra subsidiebedrag verbonden. In het totaal beschikt dit programma in 1995 over een budget van 79 miljoen BF (ca. 4,5 miljoen Nederlandse gulden).

De Minister van Cultuur heeft de intentie te kennen gegeven om een preciezer internationaal beleid uit te tekenen voor het geheel van de voorhanden zijnde financiën, dus de 'internationale culturele samenwerking' en het programma 'culturele ambassadeurs' samen. Het kan echter nog wel enige tijd duren voordat dit beleid er ook werkelijk is. De relatie Nederland/Vlaanderen binnen de VICB zal dan ook waarschijnlijk ongelijk verlopen.

| *Hugo de Greef,*  
*bestuurslid VICB*



Vereniging voor Internationale Culturele Betrekkingen  
Netherlands Association for International Cultural Relations  
Keizersgracht 324  
1016 EZ Amsterdam  
The Netherlands  
tel. +31 20 427 01 07  
fax +31 20 427 01 06  
e-mail vicb@vicb.nl

## Korte notitie

Goedgekeurd door de Algemene Ledenvergadering,  
d.d. 4-12-1997

De volgende punten werden ter bespreking/goedkeuring aan de algemene ledenvergadering op 4 december voorgelegd, teneinde verdere beleidsvorming en uitvoering te stroomlijnen, en in ieder geval te verhelderen.

- Het rapport Gevers over de internationale culturele betrekkingen ligt aan de basis, de oprichting en de werkwijze van de VICB.
- De VICB dient zich te ontwikkelen tot de "eerste" gesprekspartner met de overheid op het terrein van de internationale culturele betrekkingen, mede op grond van een breder draagvlak binnen de instellingen van kunst, cultuur, onderwijs en wetenschap.
- Het is de gezamenlijke verantwoordelijkheid van de leden en toekomstige leden van de VICB dat door een coherent en consistent optreden meer tot stand wordt gebracht dan in de afgelopen periode mogelijk (b)leek.
- Het is immers verontrustend dat de VICB onvoldoende betrokken is bij concrete plannen en manifestaties die in overheidskringen worden geconcipeerd.
- Uitvoering van het beleid op het terrein van de Internationale Culturele Betrekkingen - bilateraal en multilateraal - dient te liggen in de handen van het terzake deskundige veld.
- De VICB is onder andere een service verlenende organisatie ten behoeve van de leden en de overheid; de meerwaarde van de VICB is gelegen in het multi- of interdisciplinaire karakter van de vereniging, door haar leden, waardoor recht wordt gedaan aan de ontwikkelingen die thans - in de jaren '90 - in de wereld van kunst en cultuur plaatsvinden. Door deze aanpak kan Nederland in internationaal perspectief ook op dit terrein een toonaangevende en voorbeeldfunctie vervullen.
- In de gesprekken met de Tweede Kamer bepleit de VICB directe betrokkenheid van de professionele kunstinstellingen teneinde te komen tot een - op grond van openbare en geaccordeerde criteria - heldere besteding van de extra 16 miljoen voor het buitenlands cultuurbeleid waarover op 17 december in de kamer wordt gesproken. De prioriteiten van dit beleid zijn volgens de VICB:
  1. Import/export
  2. Internationale co-productie
  3. Grootschalige manifestaties in samenwerking met internationale partners
  4. Netwerken/artists-in-residence/uitwisselingen
  5. Invulling culturele verdragen

## Colofon

De conferentie *Spelen zonder grenzen. Internationaal coproduceren in de podiumkunsten* wordt georganiseerd door het Theater Instituut Nederland, Fonds voor de Podiumkunsten en het Vlaams Theater Instituut in samenwerking met de Rotterdamse Schouwburg.

Samenstelling reader: Petra de Kock in samenwerking met Wouter Van Looy en Dennis Meyer  
Productie: Ike van der Schoor

Theater Instituut Nederland  
Herengracht 168  
1016 BP Amsterdam  
Nederland  
tel 020 551 33 00  
fax 020 623 70 39  
E-mail: [info@tin.nl](mailto:info@tin.nl)

### **Missie Fonds voor de Podiumkunsten**

Het Fonds voor de Podiumkunsten is een nationaal en internationaal werkende instelling met als belangrijkste opdracht het financieren van producties en andere activiteiten van (groepen) podiumkunstenaren. Daartoe ontvangt het Fonds jaarlijks bijna 25 miljoen gulden van het Ministerie van Onderwijs Cultuur en Wetenschappen. Behalve als subsidieket wil het Fonds voor de Podiumkunsten ook stimulator zijn van het debat over (nieuwe) ontwikkelingen binnen de podiumkunsten en het podiumkunstbeleid.

### **Missie Theater Instituut Nederland**

Het Theater Instituut Nederland stelt zich ten doel een belangrijke bijdrage te leveren aan de kennis van en de meningsvorming over de Nederlandse theatercultuur in haar internationale context.

Het verstrekt informatie, verricht onderzoek, initieert het debat, zet aan tot reflectie, aansluitend bij de behoefte en belangstelling van het professionele theater en het publiek van vandaag en morgen.

Het beheert een museale collectie en een bibliotheek, verzorgt actuele informatie en documentatie, organiseert evenementen zoals discussies, conferenties, workshops, tentoonstellingen en internationale presentaties. Het publiceert boeken, CD's en andere uitgaven. Het maakt deel uit van verschillende internationale netwerken.

### **Missie Vlaams Theater Instituut**

Het Vlaams Theater Instituut verstrekt informatie, verricht onderzoek, initieert het debat, zet aan tot reflectie en bevordert de deskundigheid, aansluitend bij de behoefte van het professionele theater, nationaal en internationaal. Tevens bevordert het de kennis van en het inzicht in het theater in al zijn verschijningsvormen bij het publiek van vandaag en morgen. Om deze doelen te bereiken verzamelt en verwerkt het VTI informatie, organiseert het activiteiten zoals discussies, conferenties, workshops en internationale presentaties; publiceert het boeken en tijdschriften en maakt het deel uit van een groot aantal internationale netwerken. Het VTI hanteert een ruime definitie van theater: het werkterrein van het VTI omvat alle podiumkunsten, met uitzondering van muziek.