

OPHELIA EN HET SOEPMEISJE

**Afstudeerscriptie over de artistieke ontwikkeling
van acteurs werkzaam in zowel gesubsidieerde als
vrije geproduceerde producties**

Pieter Heebink

Opleiding Productie Podiumkunsten

Groep T

Maart 2014

Interne begeleider - Anke Nust

Externe begeleiders - Job Gosschalk & Marc van Bree

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING	2
1 DEFINITIE ACTEUR	9
2 WERKVELD ACTEURS	11
2.1 Gesubsidieerd theater vanaf 1920	12
2.2 Het huidige gesubsidieerd theater	13
2.3 Vrij geproduceerd theater vanaf de Tweede Wereldoorlog	14
2.4 Het huidige vrij geproduceerde theater	17
2.5 Verweving gesubsidieerde en vrij geproduceerde circuit	23
3 ERVARINGEN ACTEURS	26
3.1 Op de opleiding	28
3.2 Carrière	29
3.3 Criteria voor nieuwe producties	33
3.4 Beeldvorming overstappen	35
3.5 Voor- en nadelen overstappen	39
4 CONCLUSIE	41
5 NAWOORD	45
6 BRONNEN	46
7 BIJLAGEN	49

INLEIDING

Tijdens mijn stage bij *Hij gelooft in mij* van Stage Entertainment zag ik dat er veel acteurs direct vanuit hun opleiding bij deze vrije producent zijn gaan werken. Daarnaast stonden acteurs op de planken die meer in het gesubsidieerde circuit gewerkt hebben dan in het vrij geproduceerde circuit. Dit is niet het enige voorbeeld. Nog meer acteurs die hun loopbaan begonnen in het gesubsidieerde theater maken de overstap naar het vrij geproduceerde werkveld. Peter Blok werkte een tijd lang bij gesubsidieerde gezelschappen zoals Orkater, Het Toneel speelt en de Utrechtse Spelen, maar speelde in de zomer van 2013 in *Een ideale vrouw* en is in het najaar van datzelfde jaar weer te zien in een productie van DeLaMar producties.¹ Een opmerkelijke commercial komt voorbij in het najaar van 2013. Halina Reijn die op een cello speelt voor de *Drie Dwaze Dagen* van de Bijenkorf, afgewisseld met beelden van een aanvallende zwarte panter. Een actrice die al sinds 2003 verbonden is bij Toneelgroep Amsterdam legt haar keuze om in deze reclame te spelen in de making of uit.

*Ik vind het een mooi abstract beeld van een soort van kracht in vrouwen die dan naar buiten komt. Als ik televisie doe of film dan kies ik het ook heel erg uit op de inhoud. Voor mij is dat heel erg belangrijk. Ik ben best principieel en ik laat heel veel dingen gaan. Het moet uitdagend zijn. Net als bij dit: ik heb heel hard moeten oefenen op de cello. (...) Als ik alleen maar met mijn haren in de wind moet gaan wapperen vind ik dat niet leuk.*²

De actrice Hadewych Minis zei haar vaste baan op bij Toneelgroep Amsterdam om, zoals naar eigen zeggen, iets anders te kunnen doen. Ze koos ervoor om in tijden van financiële crisis haar vaste inkomen op te zeggen om de projecten te kunnen doen die ze nog graag wilde doen. Één van die producties die ze ging doen was *Hij gelooft in mij* van Joop van den Ende Theaterproducties.³

¹ www.delamar.nl

² www.youtube.com

³ www.spitsnieuws.nl

De overstap naar vrij geproduceerd theater of het wisselen tussen gesubsidieerde en vrij geproduceerde producties lijkt gemakkelijk. Toch bleek er in het verleden een taboe te liggen op het feit dat acteurs overstapten. Wat ik me afvroeg was waarom acteurs die voorheen bij het gesubsidieerde theater werkten in vrije producties willen werken.

Nederland kende een lange tijd drie politieke hoofdstromingen: een confessionele, een sociaal-democratische en een liberale stroming. Elke stroming had zijn eigen politieke partijen, onderwijsinstellingen en sociaal-economische organisaties. Deze samenklontering werd zuilen genoemd. De groep mensen binnen elke zuil had hun eigen krant, tijdschrift, omroeporganisatie, vakvereniging, jeugd-, sport- en ontspanningsvereniging. De invloeden van buiten de eigen zuil werden argwanend bekeken. Er was maar een klein gedeelte van de bevolking dat zich niet in een zuil thuisvoelde, maar gematigd en vrijzinnig was. In de periode van de verzuiling, tussen 1917 en begin jaren 60, bleef iedereen bij zijn zuil. Het hoogtepunt van de verzuiling was rond de Tweede Wereldoorlog. Halverwege de jaren 60 verviel de verzuiling in hoog tempo. Dit kwam doordat steeds minder mensen zich konden identificeren met hun zuil. De groei van welvaarts- en opleidingsniveau zorgde ervoor dat mensen buiten hun eigen zuil gingen zoeken naar zorg, informatie, vertier en vrijetijdsbesteding. Daarmee verloren instellingen en organisaties hun basis. Bijvoorbeeld tijdschriften en omroeporganisaties waren niet meer per se van een zuil en verloren hierbij hun oorspronkelijke karakter. Door het wegvallen van de zuilen kwam er meer plaats voor individuele zelfontplooiing. Het werd nu opeens gezien als een recht voor elk individu. Dit leidde tot een hogere mate van tolerantie tot gedragingen van mensen en groepen. ⁴

In de jaren 60 zijn er typische televisieacteurs die nooit op de planken stonden en toneelacteurs die nooit op tv zullen verschijnen. Halverwege de jaren 90 doen acteurs zowel tv- als theaterprojecten. De vrije producenten maken daar ook veel gebruik van. Doordat de acteur bekendheid heeft opgebouwd met zijn

⁴ Ministerie van OC&W

televisieoptredens, wordt hij eerder gecast voor theaterproducties van de vrije producenten.⁵

Volgens dramaturge Dorine Cremers zijn er projecten die je in de jaren 90 wel of niet deed als serieus acteur. Je kon absoluut niet in een commercial spelen. Hoogstens liet je alleen je stem horen in een reclame, maar je gezicht liet je niet zien. Je wilde niet als 'het meisje van dat ene soepmerk' bekend staan. Het gesubsidieerde theater zocht naar Ophelia en niet naar de soepmeisje. Als acteur moet je kiezen tussen vrij geproduceerd of gesubsidieerd. Je past je aan aan je doelgroep. Aan de ene kant zijn het vaak de castingdirectors voor het vrij geproduceerde circuit die acteurs kiezen, aan de andere kant de regisseurs voor het gesubsidieerde theater.⁶ Betekent dit dat dat vrij geproduceerde projecten minderwaardig zijn in de ogen van gesubsidieerd theater?

Om me heen hoor ik nog steeds dat er een verschil bestaat in erkenning van cultuur. De musical heeft volgens sommige mensen minder artistieke kwaliteit dan toneel. In Boekman 65 betoogt Susanne Janssen dat er nog steeds 'hogere' en 'lagere' cultuur bestaat. In 2005 waren er volgens Janssen nog steeds verschillen te zien in erkenning en prestige die bepaalde vormen van kunst en cultuur kregen in onze samenleving. Bepaalde disciplines krijgen meer steun en aandacht in cultuurbeleid, kritiek, pers, onderwijs en wetenschap.⁷ Deze disciplines worden 'hoge' cultuur genoemd. Als reactie hierop zegt Frans de Ruiter:

Laten we 'hoog' en 'laag' gebruiken voor hun eigenlijke betekenis: de hoge en lage kwaliteit (en van alles daartussen) van inhoud en vorm, uitvoering en presentatie, ambacht en beweging, waarin zich allerlei combinaties kunnen voordoen: een kwalitatief hoogstaand werk kan bijvoorbeeld slecht worden uitgevoerd dan wel het omgekeerde.⁸

⁵ Doorman, M., Zeeman, M.

⁶ Schmitz, J.

⁷ Janssen, S.

⁸ Janssen, S.

Dit houdt in dat zowel vrij geproduceerde als gesubsidieerde projecten objectief beoordeeld moeten worden op hun kwaliteit en niet op hun 'hoge-' of 'lage cultuurstatus'.⁹

De vraag rijst of er nu nog steeds een taboe ligt op een overstap van een acteur van gesubsidieerde gezelschappen naar vrije producenten.

De artistieke ontwikkeling en de keuzes daarvoor van de acteur is mijn grootste fascinatie binnen deze scriptie. Welke productie of werkgever moet een acteur kiezen om zichzelf te kunnen ontwikkelen op artistiek vlak? Met welke regisseur moet een acteur werken om artistiek uitgedaagd te worden? Het gaat niet zozeer over geld of hoe je jezelf aanprijst, maar hoe een acteur zichzelf heeft ontwikkeld. Het maakt niet uit of dat in gesubsidieerd of vrij geproduceerd theater werk. Als de artistieke kwaliteit maar voorop staat.

Naast de artistieke ontwikkeling zijn er ook nog de financiën en marketing. Een acteur heeft voeding nodig. Zowel artistieke voeding als letterlijke voeding, het brood op de plank. Natuurlijk heeft iedere acteur werk nodig om rond te kunnen komen. Dan is er ook nog de marketing. Een acteur kan aangenomen worden omdat het een bekende naam is. Daarvan heeft de producent veel profijt, want deze acteur met een bekende naam zal meer publiek naar het theater trekken dan een acteur die net zijn opleiding heeft afgerond. Door je naam als bekende acteur aan een productie te koppelen, is er zeker een mogelijkheid om jezelf als acteur te ontwikkelen. Niet op het artistieke vlak, maar om meer exposure te krijgen en jezelf als acteur beter in de markt te zetten. De financiën en marketing zullen echter niet expliciet benadrukt worden in deze scriptie, omdat de artistieke ontwikkeling van de acteur voorop staat.

Hoofdvraag: In hoeverre levert werken in zowel gesubsidieerd theater als vrije producties meer artistieke ontwikkeling op voor acteurs?

⁹ Janssen, S.

Ik hoop te vinden dat acteurs kiezen voor hun artistieke ontwikkeling. Doordat acteurs nu al in zowel het gesubsidieerde als vrij geproduceerde circuit te werken, lijkt het mij dat de schande van vroeger gedeeltelijk of helemaal verdwenen is. Ik denk dat dit komt doordat de wereld meer individueler is geworden. Hopelijk is er te concluderen dat door het werken in beide sectoren, acteurs zich meer artistiek ontwikkelen omdat ze van beide werelden het beste gebruiken voor henzelf. Het is goed als mensen op hun werk reflecteren. Hierdoor haal je het beste in jezelf naar boven en kun je aan bepaalde aspecten werken.

Het werkveld van een acteur is breed. Je kunt als acteur werken voor theater, bioscoopfilms, televisie, commercials, stemmenwerk en rollenspellen/trainingen.¹⁰ Ik beperk mij tot het werk van acteurs in theater. Bioscoopfilms hebben een andere financiering dan theater. Elke film wordt op een andere wijze gefinancierd. Vaak met een combinatie van voorfinanciering en subsidies. Voor televisie geldt dat acteurs bij zowel bij de publieke als bij de commerciële omroepen kunnen werken. Als bioscoopfilms en televisie ook in deze scriptie erbij gehaald wordt, wordt het een te groot overzicht van het werkveld. Bij publieke, commerciële omroepen en filmproducenten zijn er weer andere belangen en werkwijzes dan theatergezelschappen en theaterproducenten. Commercials zijn commercieel en hebben een ander belang voor acteurs. Het levert in korte tijd veel geld op, maar is vaak éénmalig werk.¹¹ Ditzelfde geldt voor stemmenwerk. Rollenspellen en trainingen zijn voor educatieve doeleinden en commercieel. Ten slotte de acteurs die in het theater werken. Ik richt mij tot acteurs die hun voornaamste inkomsten genereren uit producties die gesubsidieerd of vrij geproduceerd zijn. Daarbij sluit ik cabaret uit. Dat is een vorm van vrij geproduceerd theater, maar cabaretiers zijn zowel scheppende als uitvoerende theatermakers. Dit is een ander genre en een eigen wereld binnen het theater.

¹⁰ Fuhr, S. Von der, e.a.

¹¹ Fuhr, S. Von der, e.a.

Ten eerst is nodig om een definitie van de acteur te geven. Wie mag zich in Nederland professioneel acteur noemen? Ook wordt er gekeken wat de functie van een acteur is binnen een productie in het eerste hoofdstuk. Hierdoor wordt een beeld gegeven van wat er verstaan wordt onder een acteur en hoe de acteur wordt gezien in de theaterwereld.

Om te onderzoeken tot wat voor een soort theater acteurs zich moeten verhouden, is het nodig om dit werkveld van de acteur te onderzoeken. Hierbij wordt een onderscheid tussen vrij geproduceerd en gesubsidieerd theater gemaakt. In het tweede hoofdstuk wordt stilgestaan wat er onder deze twee termen valt en welke werkgevers in welke categorie vallen. Het gaat dus om de vrije producenten die toneel en/of musical produceren, de BIS-gezelschappen en de fondsgesubsidieerde gezelschappen. Door een overzicht in aantallen van deze producenten en gezelschappen vanaf 1920 te maken, komt er een beeld dat de ontwikkeling van dit werkveld laat zien. Dit historisch overzicht eindigt met het huidige theaterveld. Hoe is het gesteld met de gesubsidieerde gezelschappen en wie zijn de vrije producenten van dit moment? Dit geeft inzicht in het werkveld waar de acteurs zich nu bevinden. Ook wordt er gekeken naar de verschillen in inkomsten. Waar komen hun inkomsten vandaan? Daarnaast is het interessant om te onderzoeken of het vrij geproduceerde circuit en de gesubsidieerde sector steeds meer verweven zijn, aangezien acteurs soms overstappen, maar ook switchen tussen deze twee gebieden.

In het derde hoofdstuk komen de ervaringen van acteurs aan bod. Hierin worden zeven acteurs geïnterviewd over hun loopbaan en hun artistieke beweegredenen om een rol aan te nemen. Om daar een beeld van te krijgen zal er gevraagd worden naar hun verwachtingen en dromen toen zij op de toneelopleiding zaten en hoe hun loopbaan eruit zag. Verder zal dit hoofdstuk antwoorden van acteurs bevatten over hun beweegredenen voor de overstap naar vrij geproduceerd theater, de keuzes die ze moesten maken in hun loopbaan, hun flexibiliteit bij een vast contract of een opdracht en het morele oordeel over de overstappen. Ook de vraag welke artistieke criteria zij voor zichzelf stellen bij het zoeken naar een nieuwe rol. Misschien moet er een nieuwe uitdaging in zitten zoals een

onbekende regisseur, een tekst die ze nog nooit gespeeld hebben of er moet opeens gedanst worden. Als laatste wordt gevraagd wat de voor- en nadelen zijn van het werken in zowel gesubsidieerd als vrij geproduceerde producties. De acteurs zijn Doris Baaten, Peter Blok, Ria Eimers, Hugo Haenen, Hein van der Heijden, Paul R. Kooij en Wil van der Meer.

Per hoofdstuk zal er een deelvraag zijn die afgeleid is van de hoofdvraag.

Deelvraag 1: Wat is een theateracteur?

Deelvraag 2: Hoe zit het werkveld van een acteur eruit in Nederland?

Deelvraag 3: Wat zijn de artistieke beweegredenen en criteria die acteurs maken en hebben om keuzes voor producties te maken?

Tenslotte volgt de conclusie. In dit hoofdstuk hoop ik antwoord te krijgen op de hoofd- en deelvragen.

Met dit onderzoek hoop ik de lezer een beeld te geven van de overstappen in de theaterwereld. Deze scriptie focust zich op acteurs, maar ik hoop dat de lezer ook zelf gaat nadenken over zijn carrière. Zowel binnen als buiten het theater. Er is meer op de wereld dan alleen geld en beroemd te worden.

1 DEFINITIE ACTEUR

Het beroep acteur is geen wettelijk beschermd beroep. In dit onderzoek gaat het over professionele acteurs. In dit hoofdstuk wordt er een definitie gegeven van wat er bedoeld wordt met een professioneel acteur en wat zijn rol is in een productie.

Volgens het UWV (Uitvoeringinstituut Werknemersverzekeringen) is een acteur 'iemand die rollen uitbeeldt in bijvoorbeeld film- of televisieproducties, reclamefilmpjes, theaterstukken of bij bedrijfstrainingen.' ¹² Dit betekent dat iemand die één keer een rol heeft gespeeld in één van deze voorbeelden zichzelf al acteur mag noemen. Om het onderscheid te maken tussen amateuracteurs en professionele acteurs specificeert ACT, de belangenvereniging voor acteurs in Nederland, de definitie van het UWV.

ACT is voor iedereen die aan een van de volgende voorwaarde voldoet:

- *HBO toneelschool diploma. Maastricht (acteursrichting en theatraal performer), Arnhem, Amsterdam ATKA & mime, Utrecht (acteursrichting).*
- *Meer dan éénmalig bij een NAPK (VNT) toneelgezelschap gespeeld (stages niet meegerekend).*
- *Meer dan éénmalig een dragende rol heeft gespeeld in een toneelproductie welke direct geproduceerd is door één van de VVTP producten.*
- *Meerdere hoofdrollen en/of dragende rollen gespeeld in nationale Nederlandse televisie series, telefilms/bioscoopfilms. Documentaire's en scripted reality series vallen hier niet onder.* ¹³

Er wordt geen verschil gemaakt tussen acteurs die in het gesubsidieerde of vrij geproduceerde circuit hebben gewerkt. De opleidingen en de NAPK toneelgezelschappen worden namelijk gesubsidieerd en de VVTP producenten

¹² Fuhr, S. Von der, e.a.

¹³ www.acteursbelangen.nl

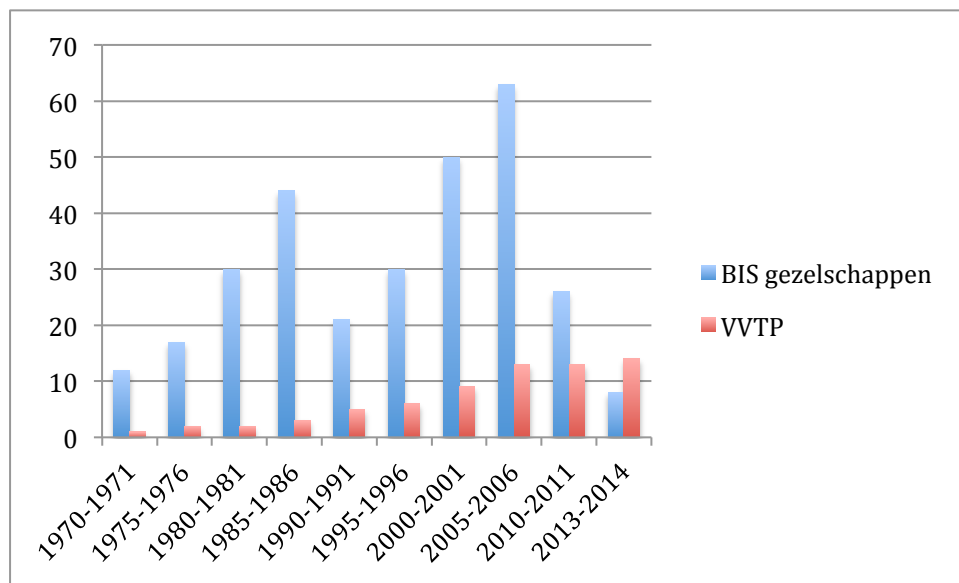
zijn allemaal vrije theaterproducten. Voor televisieseries, telefims en bioscoopfilms geldt dat ze zowel gesubsidieerd als vrij geproduceerd kunnen zijn.

Eugeen van Aerschot, televisieregisseur, acteur en toneelschrijver- en regisseur, en Hugo Meert, recensent en dramaturg-regisseur, zien de acteur als een scheppende kunstenaar. Volgens hen is de acteur de creërende kunstenaar van het toneelmedium. Ze gebruiken expres niet het woord *creatief*, maar *creërend*, omdat van iedereen in een productieproces wordt verwacht dat ze creatief zijn. In hun ogen komt wel de acteur het '*scheppen van het kunstwerk*' toe. Dit komt doordat theater live wordt gespeeld. Volgens Van Aerschot en Meert is een voorstelling om via actie het drama te tonen. De enige dader van deze actie is de acteur. Alle productionele onderdelen die aan de voorstelling vooraf gaan, zijn dan ook slechts voorbereidingen tot de creatie. De schepper van het drama is dan de acteur, die op het moment zelf en in contact met een lijfelijk aanwezig publiek, het drama voltrekt.¹⁴

¹⁴ Aerschot, E. Van, Meert, H.

2 WERKVELD ACTEURS

De Raad voor Cultuur, het wettelijk adviesorgaan van de regering en het parlement op het terrein van kunst, cultuur en media, beschrijft het Nederlandse professionele theater als volgt: ' Een aanbod dat wordt gemaakt door instellingen uit de BIS (Basis Infrastructuur), door fondsgesubsidieerde instellingen, door vrije producenten en individuele artistieken.' ¹⁵ De BIS- en fondsgesubsidieerde instellingen maken producties voor alle podia. Alle podia zijn de grote zalen, middenzalen en kleine (vlakkevloer) zalen en bijzondere locaties, zowel binnen als buiten. De vrije producenten en individuele artiesten maken hun producties vooral voor de grote schouwburgpodia waar meer dan vijfhonderd stoelen zijn. ¹⁶ Onder vrij geproduceerd theater worden producties verstaan die niet gesubsidieerd worden door de overheid. Sommige voorstellingen zijn te klein en niet-subsidiabel en daarnaast zijn de grote theaterproducties. Het betekent niet dat alle vrij geproduceerde producties altijd winstgevend moeten zijn. ¹⁷ In dit hoofdstuk wordt bekeken hoe het gesubsidieerde theater en de vrije producenten zich hebben ontwikkeld vanaf 1920, hoe het huidige werkveld van de acteur er uitziet en hoe deze circuits naar elkaar toe groeien en verweven.



Figuur 1: Door Heebink, P. - Ontwikkeling BIS-gezelschappen en Vereniging Vrije Theaterproducenten

18

¹⁵ Raad voor Cultuur, blz 93

¹⁶ Raad voor Cultuur

¹⁷ www.beroepkunstenaar.nl

¹⁸ Productiedatabase TIN en VVTP

2.1 Gesubsidieerd theater vanaf 1920

Voor de Tweede Wereldoorlog zijn de gemeentes Amsterdam, Rotterdam, Utrecht en Den Haag de eerste toneelsubsidiënten. De schouwburgen in deze steden worden geëxploiteerd door de gemeentes. Na de Tweede Wereldoorlog gaat het Rijk samen met de gemeentes Amsterdam, Den Haag en Utrecht drie toneelstichtingen subsidiëren. Deze bedragen in totaal 50 procent van de exploitatie. Dit leidt tot vier repertoiregezelschappen die vanuit de Randstad in seizoen '53-'54 stukken maken voor het hele land. De Nederlandse Comedie en de Toneelvereniging in Amsterdam, De Haagsche Comedie in Den Haag en het Rotterdams Toneel in Rotterdam.¹⁹ In 1953 wordt ook het eerste gezelschap buiten de Randstad gesubsidieerd. Dit is gezelschap Theater uit Arnhem. Het Zuidelijk Toneel is het tweede regionale gezelschap dat in 1956 hun eerste subsidie krijgt. Na de oprichting van het Groot Limburgs Toneel in Maastricht (1965) en de Noorder Compagnie (1967²⁰) voor Friesland, Groningen en Drenthe is er voor alle regio's in Nederland gesubsidieerd toneel. Na Aktie Tomaat in oktober 1969 komen er veranderingen in het Nederlandse toneel. De actievoerders, studenten van de Amsterdamse Toneelschool, zijn van mening dat er meer maatschappelijk engagement en artistieke vernieuwing moet komen. Zowel theatermakers als overheden zien in dat er veranderingen moeten komen. Door het Rijk wordt er een nieuwe doelstelling gemaakt die inhoudt dat er meer vernieuwing en artistieke verscheidenheid komt. Hierdoor neemt het aantal gesubsidieerde gezelschappen toe. Al in seizoen 1969-1970 staat de teller van gesubsidieerde gezelschappen op negen. In 1970 worden er 3600 gesubsidieerde voorstellingen gespeeld. In 1983 wordt door de Raad voor de Kunst in hun rapport het advies gegeven om het toneelbeleid weer grondig te hervormen. Volgens de Raad voor de Kunst is er 'geen sprake van in het oog vallende artistieke activiteiten over een breed front, zoals dat een aantal jaren geleden nog wel het geval was, evenmin van veel vernieuwing.'²¹ Hieropvolgend worden gezelschappen samengevoegd of zelfs opgeheven. Ook worden er

¹⁹ Manen, H. van

²⁰ www.gemistvoornmt.nl

²¹ Ministerie van OC&W

nieuwe artistiek leiders aangesteld. Dit rapport is het begin van het ontstaan van de systematiek van de vierjaarlijkse kunsten- en cultuurplannen. Vanaf 1985 worden de grotere gezelschappen buiten de Randstad gefinancierd door het Rijk. In Amsterdam, Rotterdam en Den Haag is er sprake van cofinanciering. Het Rijk betaalt 40 procent en de gemeentes 60 procent. Halverwege de jaren 90 wordt er een begin gemaakt om de subsidiering van het Rijk langzaam te minderen. Via het Fonds voor de Podiumkunsten komt er geld vrij om producties te programmeren. In 2002 zijn er twaalf repertoiregezelschappen, waaronder Toneelgroep Amsterdam, Het Nationaal Toneel en het Rotheater. Zij hebben de Randstad als basis. Het Zuidelijk Toneel/Hollandia, Toneelgroep Oostpool en het Noord Nederlands Toneel bedienen de regio met toneel. Ze spelen zowel klassieke als moderne toneelstukken. Naast deze gezelschappen zijn er 53 toneelgroepen die voor een periode van vier jaar structureel subsidie krijgen.²²

2.2 Het huidige gesubsidieerd theater

Volgens de Nederlandse overheid moet er voor elke Nederlandse burger een mogelijkheid zijn om cultuur te beoefenen of toe te schouwen. Door deze doelstelling ontstaat er een systeem dat bestaat uit gezelschappen die vierjarig gesubsidieerd worden en gezelschappen die projectmatig gesubsidieerd worden. De gezelschappen met een vierjarige subsidie worden direct door de rijksoverheid gesubsidieerd vanwege hun specifieke functie in het landelijke cultuurbestel of een kernfunctie in de regionale en stedelijke infrastructuur. Het Fonds Podiumkunsten subsidieert gezelschappen per project.²³

Inkomsten

De uitvoering van het Rijkscultuurbeleid voor theater ziet er als volgt uit voor de periode 2013 – 2016:

- de landelijke basisinfrastructuur (BIS): 4-jarige subsidies voor acht theatergezelschappen en acht jeugdtheatergezelschappen

²² Ministerie van OC&W

²³ Ministerie van OC&W

- Fonds Podiumkunsten, waar subsidies aangevraagd kunnen worden voor theaterproducties. De minister is verantwoordelijk voor het beleid en de werkwijze van de fondsen, de verantwoordelijkheid voor de subsidiebesluiten ligt bij het fonds zelf.²⁴

Verantwoordelijkheid en criteria

Voor alle BIS-gezelschappen geldt dat zij verantwoording moeten afleggen aan het ministerie van OC&W over hun inkomsten en uitgaven. De projectmatig gesubsidieerde gezelschappen moeten deze verantwoording afleggen aan het Fonds Podiumkunsten. Daarnaast moeten zij voor hun aanvraag aan criteria voldoen om hun subsidies te krijgen. Het theater dat deze gezelschappen maakt zal dan ook voor een deel beïnvloed worden door wat de overheid met hun doelstellingen wil bereiken.²⁵

De theatergezelschappen die nu in de BIS zitten zijn Het Zuidelijk Toneel, Ro Theater, Toneelgroep Oostpool, het Noord Nederlands Toneel, Het Nationale Toneel, Toneelgroep Amsterdam, Toneelgroep Maastricht en Tryater.²⁶

2.3 Vrij geproduceerd theater vanaf de Tweede Wereldoorlog

Na de oorlog werd er amper nog vrij geproduceerd. Halverwege de jaren 50 beginnen weer een paar vrije producenten met touren door Nederland. Het zijn vooral relatiekomedies of kluchten met een kleine cast en een eenvoudig décor.

²⁷ Na Aktie Tomaat beginnen sommige makers noodgedwongen vrij te produceren. Ritsart ten Cate financierde vanaf 1965 de eerste jaren zijn producties uit eigen zak. Ten Cate is één van de vernieuwers van het Nederlandse toneel. Hij bracht experimenteel theater en de internationale avant garde naar ons land. Om de kosten van zijn Mickery Theater laag te houden ging Ten Cate op zoek naar theaters die geïnteresseerd waren in de producties van de

²⁴ Ministerie van OC&W

²⁵ www.cultuursubsidie.nl

²⁶ Ministerie van OC&W

²⁷ Manen, H. van

internationale avant-garde. In seizoen 1972-1973 komt er wel subsidie vrij voor Ten Cate.²⁸ Of Ten Cate dus een vrije producent is, valt te betwijfelen. Omdat hij eerst zelf zijn producties financieert, maar uiteindelijk toch subsidie krijgt.

In 1969 zijn het Wim Zomer BV en Pim Peters Theaterproducties die voor het eerst echt vrij produceren. Zij maken vooral jeugdproducties. Vanaf seizoen 1971-1972 beginnen ze ook met het produceren van kluchten en komedies. In dat seizoen begint ook Joop van den Ende met komische producties. Onder de naam Joop van den Ende Toneelproducties bindt Van den Ende bekende acteurs en regisseurs aan zich. Onder andere Ko van Dijk, Willeke Alberti, Jeroen Krabbé, John van de Rest en Mary Dresselhuys. Andere vrije producenten in de jaren 70 zijn John Lantings theater van de lach, POC BV en Jacques Senf.

Katrijn Theaterproducties BV en Joop van den Ende Toneelproducties zijn tussen 1980 en 1989 de grootste vrije producenten voor toneel in Nederland.

Hummelinck Stuurman Theaterbureau, opgericht in 1977, begint met wat meer serieuzere producties.²⁹ In 2008 worden de oprichters geridderd en er wordt benadrukt dat zij met hun productie *Going to the dogs* uit 1986 geschiedenis schreven.³⁰

Ook Jacques Senf komt in de jaren 80 met serieus toneel. In 1984-1985 zet Senf *Het dagboek van Anne Frank* op de planken. Later produceert Senf samen met het gesubsidieerde theatergezelschap de Hollandse Comedie de komedie *The Mousetrap*.

Daar waar het in de jaren 80 nog vooral de boekbewerkingen zijn, die de vrije producenten produceren, komt er tussen 1990 en 1999 ook het nieuwe toneelrepertoire (o.a. Pinter en Albee) en soms een klassieker (Shakespeare) bij. Dit is naast de komedies die de vrije producenten nog steeds het meest produceren. Vrije producent John de Crane, die vanaf 1965 komedies en de musicals van Annie M.G. Schmidt produceert, komt in 1990 met *Wie is er bang voor Virginia Woolf*. Dit is ook zijn laatste productie. Ook waren er samenwerkingen tussen vrije producenten en gesubsidieerde gezelschappen. In 1991 komt Senf in coproductie met de Vlaamse Schouwburg met *Hamlet*. Het

²⁸ www.eenlevenlangtheater.nl

²⁹ Productiedatabase TIN

³⁰ ANP

Nationale Toneel werkt twee keer samen met Hummelinck Stuurman. Ze produceren *Celine* en *Scènes uit een huwelijk*. Het Toneel Speelt wordt door Hans Croiset en Ronald Klamer in 1996 opgericht. Het is een toneelgezelschap dat Nederlands repertoire speelt en ook opdrachten geeft om nieuwe Nederlandse stukken te schrijven.³¹ Tot aan 2005 heeft Het Toneel Speelt vrij geproduceerd. Bij het Kunstenplan 2005-2008 krijgt Het Toneel Speelt 600.000 euro subsidie van het Rijk.³² In 1999 richt Rick Engelkes zijn eigen productiebureau op. Onder de noemer Rick Engelkes Producties produceert het bedrijf vooral komedies, maar maakt het ook *De Minnaar* van Pinter.³³ Een andere vrije producent die in 1999 is opgericht, Bos Theaterproducties, maakt vooral komedies. Tussen 1999 en 2005 produceren zij twaalf toneelproducties. Twee daarvan zijn de *Vagina Monologen* van Eve Ensler en *De Gesluierde Monologen* door Adelheid Roossen. Van den Ende maakt achttien toneelproducties in deze periode, maar dit zijn alleen komedies. Hummelinck Stuurman, die ook achttien producties op de planken zet, maakt niet alleen maar komedies. Dit productiebureau is dan ook de grootste toneelproducent die ander toneel dan komedie produceert. Tussen 2000 en 2014 produceert Hummelinck Stuurman Theaterproducties 45 producties. Zowel muziektheater, musical als toneel. Het is een groot aantal boekbewerkingen, maar ook veel repertoiretoneel. De bezettingen van de producties worden ook steeds groter. In de beginjaren van het productiebureau zijn er nog kleine bezettingen, nu worden er stukken gespeeld die meer acteurs hebben. Zoals *Mephisto* met zeven acteurs en *De stille kracht* en *Oude mensen en de dingen die voorbij gaan* met een bezetting van negen acteurs.³⁴ Joop van den Ende Toneelproducties bracht in het seizoen 2008-2009 onder de naam *Toneelmeesters* klassiek toneel. De bedoeling is dat Hans Croiset voor het productiebureau drie klassieke toneelstukken per seizoen gaat maken. Daarnaast blijft Van den Ende doorgaan met het uitbrengen van andere toneelstukken, die over het algemeen blijspelen en relatiekomedies zijn. Croiset zal in deze producties net afgestudeerde acteurs van de toneelscholen in Maastricht, Amsterdam en Arnhem regisseren. Hierdoor wil Van den Ende deze

³¹ Productiedatabase TIN

³² Ministerie van OC&W

³³ Productiedatabase TIN

³⁴ Productiedatabase TIN

beginnende acteurs in aanraking laten komen met de beroepspraktijk en met het klassieke toneelrepertoire. Dit project is bedoeld voor een breed publiek. Helaas wordt dit project gecancelld, door gebrek aan succes.³⁵ In 2012 kondigt Van de Ende aan dat het DeLaMar Theater in Amsterdam zelf theaterproducties gaat maken. Het productiehuis moet het doen zonder subsidies en zal vooral programmeren in de zomermaanden. In deze maanden is er weinig concurrentie van andere theaters, omdat die gesloten zijn. Volgens directeur Edwin van Balken zal het productiehuis zich vooral richten op 'komedies met een diepere laag. Komedies van niveau die ook mogen schuren, met af en toe een traan.'³⁶

2.4 Het huidige vrij geproduceerde theater

Veertien van theater- en muziekproducenten hebben zich verenigd in de Vereniging Vrije Theaterproducenten, afgekort de VVTP. Zij zijn verantwoordelijk voor ongeveer 60% van het professioneel podiumaanbod. Hun doelstelling is om een vruchtbare samenwerking te creëren en behouden tussen niet-gesubsidieerde producenten in alle disciplines van de podiumkunsten, om uiteindelijk een stimulerend effect te hebben op de ontwikkeling van bijzondere theater- en muziekproducties. Bos Theaterproducties, Impresariaat Wallis Finkers, Nieve Media, Pepijn B.V., Lex Passchier productions, Mojo Theater B.V., Opus One, Rick Engelkes Productions, Joop van den Ende Theaterproducties, Stardust B.V., Dommelgraaf, EB Theater, Hummelinck Stuurman Theaterproducties en Albert Verlinde Entertainment produceren de musical- en toneelproducties in de vrije sector en zijn lid van de VVTP.³⁷

³⁵ Auteur onbekend, Volkskrant

³⁶ Kerkhof, M.

³⁷ www.vvtp.nl

Inkomsten

De inkomsten voor de vrije producten komen voor het grootste gedeelte uit publieksinkomsten. Daarnaast kunnen zij inkomsten werven van particulieren en uit private fondsen, zonder directe steun van de overheid.³⁸

Verantwoordelijkheid en criteria

Het voornaamste doel bij de vrije producenten is om een groot publiek te vinden. Ze hoeven geen verantwoording af te leggen aan hun publiek over wat zij met de publieksinkomsten doen. Mochten ze gebruik maken van private fondsen en geld van particulieren, dan hebben zij verantwoording af te leggen voor het deel dat ze verworven hebben uit deze geldschieters. De vrije producenten hoeven niet aan criteria van instellingen te doen, maar willen wel een groot publiek trekken en hierdoor meer inkomsten verwerven. Om hun producties tot een succes te maken, gebruiken ze bekende stukken en bekende acteurs.³⁹

Hier volgt een historisch overzicht van de vrije producenten die aangesloten zijn bij de Vereniging Vrije Theaterproducenten. De jaartallen geven het jaar aan wanneer ze zijn opgericht.

Pepijn B.V. 1964

Dit bedrijf produceert de producties van Paul van Vliet.⁴⁰

Joop van den Ende Toneelproducties en Theaterproducties 1971

Joop van den Ende maakt in de jaren zeventig van de vorige eeuw toneelproducties met bekende acteurs uit die tijd.⁴¹ Op musicalgebied brengt hij in diezelfde tijd zijn eerste musical *Barnum* op het toneel. Elk seizoen brengt Joop van den Ende Theaterproducties twee producties in eigen theater (

³⁸ Ministerie van OC&W

³⁹ Raad voor Cultuur

⁴⁰ www.paulvanvliet.nl

⁴¹ Van Heuven, Robbert

Beatrixtheater, Utrecht en AFAS Circustheater, Scheveningen), een nationale grote tour en een kleinere reizende productie.

Hummelinck Stuurman Theaterproducties 1977

In 1977 begint Diederik Hummelinck zijn impresariaat. Zes jaar later komt daar ook Arjen Stuurman bij. In het begin zijn het vooral kleinkunstenaars die zij vertegenwoordigen. In het theaterseizoen '84-'85 begint het bureau Hummelinck Stuurman Producties. Ze beginnen hiermee hun toneelproducties te produceren. Ze bestempelen hun producties met 'uniek'. Omdat het nieuwe boek- of filmbewerkingen zijn, het nieuw geschreven Nederlands toneel is of een moderne klassieker is. Het is nu één van die grootste producenten op het gebied van toneel in Nederland. Daarnaast zijn ze ook impresariaat voor een aantal cabaratiërs en jeugd- en kindertheatergezelschappen.⁴²

Mojo Theater B.V. 1983

George Visser sticht in 1983 zijn impresariaat Theaterwerk. Hij biedt een breed aanbod aan dans, muziek en cabaret aan. Na twee jaar gaat dit impresariaat fuseren met Mojo Concerts. Het gaat verder onder de naam Mojo Theater B.V. In 2007 wordt er nog een tweede impresariaat opgericht door Visser. Dit wordt TriColour Productions B.V.

Het biedt nieuw talent kans om zich te tonen aan een groot theaterpubliek. De meeste producties zijn van theatermakers met een etnische achtergrond. Ook nieuwe theatervormen krijgen een mogelijkheid om tot ontwikkeling te komen in dit bedrijf. De aandeelhouders van Mojo Theater B.V. besloten in 2013 dat Mojo Theater B.V. weer werd opgesplitst in de bedrijven die in 1983 waren samengegaan. Alle activiteiten gaan verder onder de naam George Visser Productions B.V. Deze activiteiten bestaan uit een grote variatie aan artiesten en genres. Veel cabaret en muziek, maar ook de producties van Albert Verlinde Entertainment worden vertegenwoordigd door Mojo Theater B.V. Naast de gevestigde namen geeft dit bedrijf ook ruimte om veelbelovend nieuw

⁴² www.hummelinckstuurman.nl

theateraanbod een kans te geven. Zowel George Visser Productions B.V. als TriColour Productions B.V. behoren tot de grootste theaterimpresariaten van Nederland.⁴³

Stardust B.V. 1988

Koninklijk Theater Carré is meestal de thuisbasis voor de producties van Stardust B.V. Het bedrijf produceert eigen musicals. Deze worden niet alleen in Nederland uitgebracht, maar ook in België, Duitsland en Engeland. Stardust B.V. haalt ook internationale balletgezelschappen naar Nederland en programmeert Het Grote Gala van de Dans. De circustak van dit bedrijf produceert onder andere de Wereldkerstcircussen in Carré.⁴⁴

Opus One 1988

Producent Maarten Voogel, regisseur John Yost, componist Ton Scherpenzeel en tekstschrijver Coot van Doesburgh zijn de drijvende krachten achter Opus One dat in 1988 werd opgericht. Het is een rondreizend musical- en dansproducent met als standplaats Amsterdam. Het gezelschap maakt producties voor middelgrote zalen waarin dans, zang, muziek en theater gecombineerd worden. De basis van hun producties zijn klassieke verhalen of klassieke literaire thema's. Vanuit dit beginpunt maken zij een familievoorstelling. Naast deze producties leidt Opus One ook het project LEF. Met dit project laat het bedrijf Amsterdamse scholieren kennis maken met theater en muziek.⁴⁵

Impresariaat Wallis Finkers 1992

Impresariaat Wallis Finkers is een samenvoeging van de impresariaten Wallis (2002) en Angélique Finkers (1992). Impresariaat Wallis Finkers bestaat van af juni 2010. Ze maken kwalitatief hoogwaardige producties die voor een breed

⁴³ www.gvproductions.nl

⁴⁴ www.stardusttheatre.nl

⁴⁵ www.tin.nl

publiek toegankelijk zijn. Hun zwaartepunt ligt op cabaret, toneel en muziek. Verder werken ze samen met theatermakers die producties maken die niet voor een breed publiek zijn gemaakt, maar die zij vanuit een artistiek oogpunt de moeite waard vinden om uit te brengen.⁴⁶

Rick Engelkes Producties 1999

De producent Rick Engelkes maakt vanaf 1999 eigentijdse en verfrissende dramaproducties. Deze producties worden gemaakt op een specifieke doelgroep per productie. Hiermee kunnen ze nadenken over de thema's die in de doelgroep vallen, maar ook hun marketing en communicatie hierop aanpassen. Naast theater, produceert Rick Engelkes Producties ook voor film en TV.⁴⁷

Albert Verlinde Entertainment 1999

Dit bedrijf begint in 1999 als musicalproducent met de naam V&V Entertainment. Verlinde doet dit samen met Roel Vente. Ze debuteren met *Piaf, de musical* en naast de musicals maken zij ook blijspelen. Vanaf 2007 noemen ze zichzelf de tweede theaterproducent in Nederland, naast Joop van den Ende Theaterproducties.⁴⁸ In 2011 zegt Verlinde het vertrouwen op in Vente en zet hem op non-actief. Vente gaat aan de slag bij Joop van den Ende Theaterproducties als algemeen directeur. Nadat Vente is ontslagen, verandert de naam van V&V Entertainment naar Albert Verlinde Entertainment.⁴⁹ Naast musicals maakt Albert Verlinde Entertainment ook toneelproducties, tv-concepten en het leveren van entertainmentnieuws.⁵⁰

Bos Theaterproducties 1999

⁴⁶ www.wallisfinkers.nl

⁴⁷ www.rep.nu

⁴⁸ www.theagenda.nl

⁴⁹ ANP

⁵⁰ www.theagenda.nl

Bos Theaterproducties maakt sinds 1999 toneelproducties, musicals, boekbewerkingen en familievoorstellingen. Dit zijn hun eigen producties. Daarnaast fungeert het bedrijf als impresariaat voor verschillende cabaratiërs. Hun internationale werk bestaat uit het naar Nederland halen van grote, buitenlandse producties. ⁵¹

EB Theater 2002

EB Theater is een impresariaat met als basis Amsterdam. Ze doen de promotie en de verkoop van veel cabaratiërs. ⁵²

Lex Passchier productions 2003

Lex Passchier produceert sinds 2003 theaterproducties. Daarnaast heeft hij nog Het Thriller Theater. Het heeft als doel om de klassieke toneelthriller terug te brengen in Nederland. ⁵³

Dommelgraaf 2003

Dommelgraaf produceert zowel shows, als muziek, toneel en dans. Ze produceren producties uit de hele wereld. Naast dit produceren doen ze ook de marketing voor de producties. ⁵⁴

Niehe Van Lambaart Theaterproducties 2005

Niehe Van Lambaart Theaterproducties begint als Niehe Media in 2005. In het begin zijn het vooral soloproducties van Niehe zelf. Vanaf 2012 is Erwin van Lambaart directeur van Niehe Van Lambaart Theaterproducties. Het bedrijf heeft als doel om een breed en kwalitatief hoogwaardig assortiment aan producties te

⁵¹ www.bostheaterproducties.nl

⁵² www.ebtheater.nl

⁵³ www.lpptheater.nl

⁵⁴ www.dgtheater.nl

bieden in Nederland. Naast concerten, shows en soloproducties produceert het ook toneelstukken.⁵⁵

2.5 Verweving gesubsidieerde en vrij geproduceerde circuit

In 2000 wordt er in de Volkskrant voorspeld dat het gesubsidieerde en vrij geproduceerde circuit dichterbij elkaar zullen komen in de komende jaren. Deze voorspelling wordt gebaseerd op het feit dat de overheid meer waarde hecht aan economische aspecten van haar kunstbeleid. Het Rijk vindt dat gezelschappen en kunstenaars meer voor hun eigen inkomsten moeten zorgen. Bovendien is er van de scheiding tussen kunst voor elite en vermaak voor het volk al lang geen sprake meer. Zoals op het Holland Festival, waar onder leiding van Ivo van Hove, geprobeerd werd om een breder kunstaanbod te brengen en een ander publiek te trekken. Door deze twee redenen is het steeds vanzelfsprekender dat acteurs van het gesubsidieerde theater naar de vrije producties gaan.⁵⁶

Robbert van Heuven, theaterjournalist en dramaturg, schrijft in 2007 dat de vrije toneelsector bloeit als nooit tevoren en dat het gemopper wat verstomt. Hij ziet dat tussen 2002 en 2007, naast de traditionele gesubsidieerde aanbieders van toneel, er steeds meer markt is voor toneel van de vrije producenten. Zij leverden succesvolle producties zoals *Anna, Hanna en Johanna* van Theatergroep De Kern, *Herfstsonate* van Hummelinck Stuurman (winnaar Publieksprijs 2006), *Sexual Perverstij* van Rick Engelkens in samenwerking met MTV, *Gloed* van Impresariaat Gislebert Thierens en *Who is afraid of Virginia Woolf?*, ook van Hummelinck Stuurman en winnaar van de Publieksprijs 2007. Van Heuven verklaart dat de theatersector steeds meer gewend raakt aan de vrije producenten en dat de vrije producenten ook wel subsidies willen voor hun repertoireproducties. Dit vindt Van Heuven een slechte redenering. Volgens hem is subsidie bedoeld om producties mogelijk te maken die zonder overheidssteun niet zouden kunnen worden gemaakt, omdat ze minder toegankelijk of meer experimenteel zijn. Volgens Van Heuven is er een slechte aansluiting tussen

⁵⁵ www.niehevanlambaarttheater.nl

⁵⁶ Auteur onbekend, Volkskrant

vraag en aanbod bij de gesubsidieerde theatersector. Dit heeft als gevolg dat de podia maar weinig gesubsidieerd theater programmeren, want musicals en cabaret lopen wel goed bij een groot publiek. Ook naar de grote theaterproducties van de vrije producenten is over het algemeen veel vraag. Deze producties worden veel geprogrammeerd, wat ten koste gaat van het gesubsidieerde theater. Volgens Van Heuven maken vrije producenten producties die het publiek wil zien, terwijl de gesubsidieerde gezelschappen producties maken waarvan zij vinden dat het belangrijk is dat ze worden gemaakt. Hij ontkent niet dat er ook in het gesubsidieerde circuit theatermakers zijn die zich richten op een breed publiek. Anderzijds kampen ook de vrije producenten regelmatig met een halfvolle of lege zaal. Van Heuven vindt dat gesubsidieerde gezelschappen nog wel eens vergeten, of wellicht verdringen, wat het bezoekersprofiel is van de gemiddelde theaterbezoekers. De vrije producenten kennen dit bezoekersprofiel uit hun hoofd, omdat zij, bij gebrek aan subsidie, zoveel mogelijk zalen moeten vullen met publiek om uit de kosten te komen. De aanpak daarvoor van de vrije producenten is volgens Van Heuven om de precieze doelgroep voor een productie te weten en daar hun marketing op aan te passen. Daarnaast wordt er bij de repertoirekeuze en casting door de vrije producenten al gemikt op een zo groot mogelijk aantal bezoekers. Boek- en filmbewerkingen zijn volgens Van Heuven goede publiekstrekkers. Mocht het stuk bij een groot publiek onbekend zijn, dan neemt de vrije producent een cast met grote (televisie)namen. Hij schrijft dat het voor de acteurs niet meer uit lijkt te maken in welke circuit zij spelen. Verschillende acteurs gaan in het seizoen 2007-2008 van het ene circuit naar het andere circuit, onder wie grote namen als Carice van Houten, Pierre Bokma en Wil van Kralingen.⁵⁷

Uit de sectoranalyse van De Raad voor Cultuur uit 2012 valt het de Raad eveneens op dat de scheiding tussen gesubsidieerd en vrij geproduceerd theater niet meer zo duidelijk is. Beide circuits gebruiken gedeeltelijk hetzelfde repertoire en de vrije producenten gebruiken ook regisseurs, vormgevers en acteurs die voorheen altijd in het gesubsidieerde circuit werkten.⁵⁸ Het blijkt ook uit het onderzoek van onder andere FNV Kiem, vakvereniging voor

⁵⁷ Van Heuven, Robbert

⁵⁸ Raad voor Cultuur

werknemers en zelfstandigen in de kunsten-, entertainment, media- en informatie-industrie, dat er meer overlap ontstaat. Uit dit onderzoek is gebleken dat de indeling in zuilen vroeger nog bestond, maar steeds minder relevant wordt. Meer acteurs worden freelancers en worden per project ingehuurd door de theaterproducent. Afwisselend werken ze bij gesubsidieerde en vrij producerende werkgevers. Zo vervaagt de grens tussen de beide sectoren. Ruim de helft van de ondervraagde acteurs werkt bij gesubsidieerd theater en ook meer dan de helft van de ondervraagde acteurs werkt voor niet-gesubsidieerde theaterproducenten. Meer dan eenderde van de ondervraagde acteurs werkt bij zowel gesubsidieerd als vrij geproduceerd theater. Gesubsidieerde theaterproducenten zijn de belangrijkste werk- en opdrachtgevers met 40 dagen per jaar. Dit is gemeten naar het aantal dagen dat acteurs voor hen werkten per jaar (2008⁵⁹). Gevolgd door de opdrachtgevers voor rollenspellen en trainingen met 24 dagen. Op de derde plaats zijn dat de vrije theaterproducenten met 23 dagen per jaar.⁶⁰

Dit jaar is er een samenwerking tussen het Nationale Toneel en Imagine Nation BV. Imagine Nation is het productiebedrijf van Robin de Levita. De Levita was producent bij *Soldaat van Oranje*, waar hij samen met regisseur Theu Boermans, artistiek leider van het Nationale Toneel, in 2010 *Soldaat van Oranje maken*. De productie die zij nu samen gaan maken is *Anne*. Theu is artistiek eindverantwoordelijk voor de productie, beoordeelt het script en zoekt de acteurs. Een director-in-residence maakt vervolgens de voorstelling. Deze samenwerking is afgestemd met het Ministerie van OC&W en de Raad voor Cultuur. Het Nationale Toneel, een gesubsidieerd gezelschap, stelt zijn artistieke kennis ter beschikking en krijgt daarvoor betaald. Daarnaast krijgen ze een deel van de opbrengen van Imagine Nation.⁶¹ Naast de artistieke kennis mag Imagine Nation ook werken met het décor- en kostuumatelier van het Nationaal Toneel.

⁶²

⁵⁹ 2008 is het onderzoeksjaar van het onderzoeksrapport van Fuhr, S. Von der, e.a.

⁶⁰ Fuhr, S. Von der, e.a.

⁶¹ www.theateramsterdam.nl

⁶² Wensink, H.

3 ERVARINGEN ACTEURS

Om een goed beeld te krijgen van de overstappen, komen in dit hoofdstuk de acteurs aan het woord. Ze zijn gekozen op een aantal criteria. Ten eerste hebben ze allemaal een acteur- of kleinkunstopleiding gevolgd aan één van de vier toneelscholen in Nederland. Dat zijn de Toneelacademie Maastricht, Toneelschool Arnhem, Amsterdamse Toneelschool en Kleinkunstacademie en de HKU Acteursopleiding in Utrecht. Daarnaast hebben ze allemaal in zowel gesubsidieerd als vrije geproduceerde producties gewerkt. Omdat de historie ook een rol speelt in deze scriptie, zijn de acteurs minimaal 15 jaar aan het werk in de theaterwereld. Dan kunnen ze ook vergelijken hoe de beeldvorming van overstappen vroeger was en hoe het nu is. De vragenlijst voor de interviews is te vinden in de bijlage.

De geïnterviewde acteurs zijn Doris Baaten, Peter Blok, Ria Eimers, Hugo Haenen, Hein van der Heijden, Wil van der Meer en Paul R. Kooij.



Doris Baaten is in 1980 afgestudeerd aan de Kleinkunstacademie in Amsterdam. Ze maakte verschillende soloproducties en werkt op dit moment bij *Hij gelooft in mij* van Joop van den Ende Theaterproducties.



In 1982 is Peter Blok afgestudeerd aan de Toneelschool in Maastricht. Hij heeft gewerkt bij verschillende theater- en toneelgezelschappen waaronder Toneelgroep Centrum, De Nieuwe Komedie, Het NT, Het Toneel Speelt en Regio Theater Zaandam. Momenteel werkt ook bij hij *Hij gelooft in mij* van Joop van den Ende Theaterproducties.



Ria Eimers studeerde in 1979 af aan de Toneelschool van Arnhem. Na werkzaamheden bij onder andere de Bloemgroep, Het Ro Theater, Het OT, Maatschappij Discordia en DeLaMar Producties is ze nu te zien bij Bellevue Lunchtheater.



Hugo Haenen werkt bij *Jersey Boys* van Joop van den Ende Theaterproducties. Na zijn afstuderen in 1985 aan de Toneelschool van Maastricht, werkte hij onder andere bij Toneelgroep Centrum, TGA, Gislebert Thierens B.V., Stage Entertainment en Lex Passchier Producties.



In 1983 studeerde Hein van der Heijden af aan de Toneelschool in Arnhem en speelt op dit moment in de muziektheaterproductie *Blue Hynder*. Hij speelde onder andere bij Toneelgroep Theater, TGA, Hummelinck Stuurman Theaterbureau, Stichting Mighty Society en Joop van den Ende Theaterproducties.



Na een aantal jaren in vaste dienst te zijn geweest bij Het Noord Nederlands Toneel is Wil van der Meer nu freelance acteur en regisseur. Hij studeerde in 1984 af aan de Academie voor Kleinkunst in Amsterdam. Hij werkte onder meer bij Bos Theaterproducties, Opera Spanga, Het NT, Het NNT en Impresariaat Jacques Senf & Partners.



Paul R. Kooij studeerde in 1986 af aan de Toneelschool in Arnhem en was werkzaam bij verschillende gezelschappen zoals het Publiektheater, het Ro Theater, het NNT, Het Zuidelijk Toneel en Hummelinck Stuurman Theaterbureau. Hij speelt nu in de productie *God van de slachting* van producent Senf Theaterpartners en zal de rol van Otto Frank op zich nemen in het nieuwe toneelstuk *Anne*.

Na aanleiding van de interviews, zijn de antwoorden opgedeeld in vijf categoriën. Als eerste komen de verwachtingen en dromen van de acteurs aan bod toen ze nog op de opleiding zaten. Wat was het ideaal toen de acteurs op de opleiding zaten? Waar wilden zij werken? Daarna wordt er gekeken naar hoe deze verwachtingen en dromen in de realiteit uitpakte. De acteurs geven antwoorden op onder andere de vragen hoe de werkelijkheid is na hun afstuderen en hoe hun loopbaan eruit ziet. Om inzicht te krijgen waarom ze voor een nieuwe productie kiezen, komen ook de criteria voor nieuwe producties aan de orde. Vervolgens wordt er gekeken naar de beeldvorming van de overstappen. Wat is het algemene beeld hiervan en hoe zien de acteurs het zelf? Afsluitend worden de voor- en nadelen besproken van het werken in zowel gesubsidieerde als vrij geproduceerde producties.

3.1 Op de opleiding

De verwachtingen en dromen van de geïnterviewde acteurs zijn allemaal heel persoonlijk, maar toch zijn er ook overeenkomsten te vinden. De theaterwereld was toen nog heel anders. Eimers zegt dat je nu nergens meer heen kunt als je afgestudeerd bent. Blok vertelt dat zijn klas de laatste klas was die een vast contract kreeg voor onbepaalde tijd. Na hem veranderde dat geleidelijk. Uit de klassen die eerder waren afgestudeerd dan hij, kreeg iedereen altijd voor onbepaalde tijd een contract aangeboden gekregen bij een gezelschap. 'Toneelschool Maastricht is een degelijke, maar uitgebreide opleiding waar je het vak echt leert. Het artistieke deel moest je zelf maar leren. Er waren twee stromingen studenten. Er waren de studenten die kozen voor het klassieke repertoiregezelschappen zoals de Haagse Comedie. Daarnaast waren er de studenten die naar wat meer modernere gezelschappen gingen, zoals het Werkteater.' Zowel Blok als Eimers wilden niet naar een groot repertoiregezelschap. Volgens Blok zijn die wat tuttiger en is het er veilig. Voor zowel Haenen als Van der Meer was het theater een nieuwe wereld. Van der Meer vertelt dat hij alleen maar het schooltoneel en de plaatselijke toneelverenigingen had gezien. 'Ik was nog nooit in aanraking geweest met

acteren. Het leek me een vak waarmee je aanzien kunt krijgen en ik wilde beroemd worden. Dit was een soort van extensieve drift.' Voor Haenen was zijn opleiding een openbaring. Al zijn talenten kwamen daar samen, waar hij zich zo breed mogelijk kon ontwikkelen. Toneelspelen is voor Haenen een manier om iets anders te zijn. 'Het is elke keer weer anders, want het is een momentbeleving.' Van der Meer zegt hierover dat je iets kunt veranderen en teweeg kunt brengen bij het publiek. Je hebt die verantwoordelijkheid als acteur. Baatens droom was om te zingen in een theatrale setting. Ook zij bevestigt dat de theaterwereld toen anders was dan nu. 'Er waren nog geen grote internationale musicals. De musicals die er waren, waren die met Jasperina de Jong, Guus Vleugel en de Annie M.G. Smidt.' Ze had thuis altijd naar de Duitse tv gekeken en daar zangeressen gezien die in een theatrale setting liedjes zongen. Dat is ze op de Academie voor Kleinkunst ook gaan doen. Kooij ging naar zijn opleiding omdat het zijn levensvervulling was. 'Ik wilde me altijd zo breed mogelijk op de markt zetten. Van kindertelevisie tot repertoiretoneel. Hopelijk kan ik dit zo lang mogelijk doen zonder cynisch of treurig te worden' aldus Kooij.

3.2 Carrière

Voor de meeste acteurs kwam er meteen een vaste aanstelling bij een gezelschap. Voor Haenen begon het al voor zijn afstuderen. Hij kreeg een vast contract aangeboden bij Toneelgroep Centrum. In die tijd een bekende groep. Ook Blok is begonnen met werken bij Toneelgroep Centrum. Hij kwam in een ensemble waar hij de jongste was en dus verzekerd was van werk. Hij kreeg alle jonge-mannen rollen. Blok vertelt dat hij goed kon meekomen en de praktijk eigenlijk wel mee viel. Voor Baaten was de praktijk keihard. 'Ik dacht dat de wereld op mij zat te wachten', aldus Baaten. Uit een recensie van Hans van der Berg op de solo die zij samen met Ruut Weismann maakte in theater Suikerhof, bleek iets anders. 'Ik had volgens hem een akelig, kil stemgeluid', zegt Baaten met een glimlach. Na nog een paar vrij geproduceerde solo's is ze auditie gaan doen voor *Les Misérables*. Ze merkte dat solo's eigenlijk niks voor haar waren en wilde graag meer mensen om haar heen. Net zoals Baaten, had Van der Meer ook zijn

eerste baan bij een vrij geproduceerde productie. Na zijn afstuderen deed hij twee producties tegelijkertijd. Één gesubsidieerde en één vrij geproduceerde productie. 'Door de studie was ik langzaam afgedreven van het idee dat ik kleinkunst of musical wilden doen. Het aantal acteurs dat van de opleidingen afkwam was veel minder dan nu en er werden hooguit drie musicals per jaar gemaakt. De opleiding ging meer over acteren, dus ik ging ook als acteur aan de slag,' aldus Van der Meer.

Eimers kreeg meteen een baan aangeboden na haar afstuderen. 'Zowel bij de Appel in Den Haag als de Bloemgroep in Rotterdam kon ik gaan werken. Ik koos voor de Bloemgroep waar we ons verdiepten in de maatschappelijke thema's waar de producties over gingen'. Nog steeds was het wel zoeken wat bij haar past. Volgens Eimers kan je dat niet op school doen, maar moet je dat in de praktijk doen. Ze wilde geen vaste aanstelling bij een gezelschap. Haar voorkeur ging uit naar kleinere groepen, zoals Het Onafhankelijk Toneel, Carver en Discordia. Zulke kleine makersgroepen ontstonden onder andere in Arnhem. Kooij, net zoals Eimers een alumna van Toneelschool Arnhem, vertelt dat zijn opleiding opleidt tot zelfstandige kunstenaars. Kooij: 'Je kon ook in zo'n groepje makers in die tijd. Je had namelijk behoud van uitkering als je aan kon tonen dat je er ook nog naast werkte. Je gleed als het ware zo'n groepje in. Als je niet wilde werken, dan was dat een bewuste keuze. Want iedereen had sowieso werk.' Van der Meer stemt hiermee in. Ook hij zegt dat je in die tijd nog makkelijker een uitkering kreeg en behield. Baaten voegt hieraan toe dat een vast contract toch meer zekerheid gaf op een uitkering dan als je freelancer was.

In de jaren 80 en 90 werd er nog veel werk aangeboden aan acteurs. De geïnterviewde acteurs hadden geen moeite met werk vinden. Blok en Kooij kregen een aanbieding bij het Ro Theater en Van der Meer kreeg een aanbod om bij Joop van den Ende Theaterproducties te gaan werken.

Keuze moeten maken

Er is bij de acteurs niet het gevoel dat ze moesten kiezen tussen gesubsidieerde of vrij geproduceerde producties. 'Je moet geluk hebben in het vak,' zegt Eimers. 'Gelukkig kon ik voor mijn eigen ontwikkeling kiezen. Dat komt voor mij op de

eerste plaats en daarna pas mijn carrière. Het was niet belangrijk hoe hoog ik op de ladder zou staan en waar ik zou werken.' Eimers wilde samen met Olga Zuiderhoek een voorstelling maken. Ze kregen een repetitieruimte aangeboden door Ivo van Hove in de Stadsschouwburg van Amsterdam, Titus Muizelaar wilde wel af en toe komen regisseren en de verkoop werd gedaan voor impressariaat Wallis B.V. Blok kwam ook pas later bij de vrije producenten. De afgelopen zes jaar is hij aan het werk in zowel in het gesubsidieerde als de vrij geproduceerde sector. Ook hij zegt dat het vroeger anders was. 'Er was genoeg keuze bij de gesubsidieerde gezelschappen. Die waren er in overvloed,' zegt Blok. Kooij is niet meteen naar een vrije producent gegaan. Wel deed hij als eerste van zijn klas een commercial. Hij vertelt hoe daar op gereageerd werd. 'Er waren in die tijd nog hokjes of zuilen. Op school werd geleerd dat het not done was om commercieel te werken. Die commercial was een schande. Één van mijn klasgenoten ging naar de Haagse Comedie tegen het eind van de jaren 80. Ook daar werd schande over gesproken door de docenten.' Verder is het volgens Kooij zo dat als je eenmaal bij een vrije producent gewerkt had, je niet meer terug kon naar het gesubsidieerde theater. 'Toen was het repertoire van de vrije producent ook nog anders. Het klassieke repertoire en een enkel blijspel was de taak van het gesubsidieerde theater en de vrije producent maakte amusement en kluchten.'

Loondienst of zelfstandig ondernemer

Eimers wil graag vrij zijn in de producties die ze aanneemt en zit altijd in projectmatig in loondienst. Daardoor heeft ze alles kunnen doen wat ze wilde, omdat ze niet vast zat aan een gezelschap. 'Ik heb tijdens mijn carrière niet over mijn pensioen of geld nagedacht. Toen ik 45 was en een huis kocht, moest ik opeens werken voor mijn geld. Daarvoor maakte ik gewoon mooie voorstellingen. Nu heb ik meer mezelf gevonden in de theaterwereld, maar denk ik wel na over mijn pensioen.' Kooij zat ook altijd in loondienst, maar na 2005 veranderde dat. 'Toen ben ik zzp'er geworden. Dat was vooral belastingtechnisch makkelijker. Alhoewel er werd gezegd dat ik nu eigen baas was, maakte dat voor mij geen verschil. Ik moest alsnog alle repetities erbij zijn,' aldus Kooij. Haenen

bevestigt dat. Nadat hij bij Toneelgroep Centrum en Toneelgroep Amsterdam een vast contract had, is hij als freelancer gaan werken. 'Ik kon toch mijn eigen dingen doen. Alleen was ik wel afhankelijk van wat er geboden werd,' zegt Haenen. Nu zit hij weer in vaste dienst bij Joop van den Ende Theaterproducties. Naast zijn vaste contract kan hij zijn eigen dingen blijven doen, zoals televisie. Haenen: 'In die diversiteit kan ik ook mijn kracht kwijt.'

Moreel oordeel

Volgens Haenen zijn er veel vooroordelen over de vrije sector. Vanuit zijn opleiding was de gedachte dat je voor de kunst koos. De vrije producenten werden niet gewaardeerd, zegt Haenen, maar die kwaliteit is nu wel verhoogd. Dat de artistieke kwaliteit minder was zegt ook Blok. 'De vrije producties werden in de jaren 80 vooral door acteurs zelf geproduceerd. Dat waren meestal stukken die makkelijk liepen, want er moest geld verdiend worden om de kosten eruit te krijgen,' vertelt Blok. 'Willem Nijholt voelde te weinig waardering vanuit het gesubsidieerde toneel toen hij bij de vrije producenten zat,' zegt Haenen, 'Volgens mij ben je geen ander mens als je daar werkt. Je bent elke dag met je vak bezig. Alhoewel de vrije producenten niet de artistieke hoogstandjes maken.' Baaten zegt dat er vanuit een bepaalde hoek toch wel een mening was. De acteurs die bij vrije producenten zaten, hadden geen contact met het gesubsidieerde theater. 'Ook was het, toen ik begon in de jaren 80, not done om commercials te doen. Verder heb ik wel eens meegemaakt dat mijn gitarist per se niet voor de TROS wilde werken,' vertelt Baaten. Kooij vertelt dat toen Johnny Kraaijkamp sr. als King Lear werd gevraagd bij het Ro Theater, daarop alsvolgd werd gereageerd: 'Een komiek kon toch echt niet bij het gesubsidieerde theater werken.' Van Van der Meer werd altijd al wel gedacht dat hij in zowel gesubsidieerd als vrije geproduceerde producties zou staan. 'Tijdens mijn werkzaamheden bij Art & Pro vertelde ik, na lang het voor me uit geschoven te hebben, regisseur Frans Strijards dat ik een aanbod van Joop van den Ende had gekregen. Hij reageerde heel goed. Later vertelde ik het aan de acteurs en die dachten allemaal allang dat ik wel naar de musical zou gaan,' aldus Van der Meer.

Beweegredenen keuzes

Van der Meer vertelt dat hij altijd probeert in producties te spelen die bij zijn ontwikkeling horen. Van der Meer: 'Vaak kreeg ik wel aanbiedingen om dingen te spelen die ik vroeger al had gedaan. Dat was een herhaling van zetten voor mezelf, maar dat is wat mensen van je onthouden.' Ook bij Blok werden er producties aangeboden. 'Ik keek eerst wat er aangeboden werd, daarna of het me leuk, interessant of spannend leek. En natuurlijk of het goed uitkwam.' Bij Eimers ging de overstap van gesubsidieerd naar vrije producties heel geleidelijk. 'Regisseur Antoine Uitdehaag wilde na een fijne samenwerking bij de productie *Augustus: Oklahoma* nog graag een keer met die acteurs en mij werken en nam ons mee naar het DeLaMar,' vertelt Eimers.

3.3 Criteria voor nieuwe producties

Baaten vindt met leuke mensen werken het belangrijkste. Verder is voor haar de productie een belangrijk criterium. Het moet voor haar een leuk onderwerp en goed bedacht zijn. Daarnaast is ook de regisseur belangrijk. 'Ik maak altijd wel een afweging als ik iets aangeboden krijg,' vertelt Baaten, 'want het is voor mij wel belangrijk dat er een uitdaging of iets nieuws in zit.' Haenen stemt hiermee in. 'Het moet een nieuwe parel zijn aan de ketting. Ik wil iets nieuws laten zien wat ik vroeger nog niet nodig had,' zegt Haenen. Hij wordt wel ouder, waardoor er minder keuze is. Vroeger keek hij op tegen de acteurs met status. Nu probeert hij een nestor te zijn voor de jonge acteurs. Voor Blok zijn de criteria veranderd. 'In het begin van mijn carrière was het de opwindende van het nieuwe en alles willen uitproberen. Na zo'n 10 à 15 jaar is dat veranderd,' aldus Blok, 'want nu is dat op de eerste plaats met wie ik samenwerk.' Hij denkt dat deze verandering komt door zijn carrière en leeftijd. Eimers haakt op de leeftijd in. 'Ik kan geen jonge minnares meer spelen. Het worden vaak de rollen van moeders of grootmoeders,' aldus Eimers, 'maar verder heb ik nog geen last van mijn leeftijd eigenlijk en kan ik nog doen wat ik wil.' Van der Meer doet nu alleen dingen waarbij hij zich kan verbinden aan het materiaal wat hij en zijn collega's maken.

Verder moet hij er het meeste uit kunnen halen. 'Ik moet niet hoeven bukken voor het werk, maar rechtop kunnen acteren en laten zien wie ik ben,' zegt Van der Meer. Op zijn planning staat ook een nieuwe productie wat een vorm van cabaret is. Het is nieuw voor hem, want hij heeft het nog nooit gedaan. Ook Kooij gaat iets nieuws doen bij het toneelstuk *Anne*. 'Voor *Anne* heb ik gekozen omdat ik werd gevraagd door Theu Boermans. Met hem had ik gewerkt aan de tv-serie *De Prooi*. Hij liet mij daar iets nieuws doen wat ik eigenlijk nog nooit gedaan had. Daarom ga ik nu ook *Anne* doen. Om verder met Boermans te ontwikkelen, maar ook om het nieuwe van het genre theater dat zij maken.'

Kooij zegt dat het nu een lastige tijd is. 'Ik probeer vooral voor inhoud te kiezen. Het stuk is voor mij ook belangrijk. Ik geloof steeds meer in de woorden die op papier staan en dat we daar weer naar toe moeten gaan,' zegt Kooij. Een regisseur is ook heel belangrijk voor Kooij, want die kan hem verder helpen. Verder vindt hij het fijn om te weten wie zijn medeacteurs zijn en met wie hij het stuk gaat maken. Voor Haenen is het stuk of de rol ook het belangrijkste. 'Daarnaast kan een regisseur me uitdagen en die weet het totale plaatje. Als dat niet zo is, gebruik ik mijn eigen motivatie,' zegt Haenen. Voor hem zijn collega's een bonus. Ook al zijn het minder leuke collega's. Regisseur en collega's zijn erg belangrijk voor Eimers. Het maakt volgens haar veel uit welke regisseur op een productie zit, want dat maakt hoeveel artistieke vrijheid je hebt. 'Vroeger las ik nooit stukken, maar tegenwoordig wel,' vertelt Eimers nog. Op de eerste plaats staan voor Blok de collega's met wie hij werkt. 'Dat is het belangrijkste, zegt Blok, 'en op nummer twee staat het stuk en/of de rol. Het gaat erom wat je ermee doet.' Op drie staat voor hem de regisseur. Hij vertelt ook dat hij na een tijdje in het vak te zitten, hij ook wel weet van bekende regisseurs wat zij met een stuk gaan doen. Voor hem komt geld wel na de andere criteria, maar voor te weinig geld zou hij een productie niet doen. 'Ik wil betaald worden naar mijn ervaring. Dat wil weer niet zeggen dat ik alles doe voor 20.000 euro per maand,' zegt Blok. Van der Meer ziet de regisseur als een collega. Hij wil het liefst een regisseur die met de acteur de rol vormgeeft. Daarna leest hij het stuk altijd van tevoren. 'Collega's zijn wel meer belangrijker geworden,' zegt Van der Meer, 'als het niet met leuke mensen is, dan houdt het op. Publiciteit is voor mij niet meer

belangrijk. Liever niet eigenlijk.' Het beroemd willen worden, wat de droom van Van der Meer op zijn opleiding was, is vervaagd en veranderd naar erkenning. Kooij heeft over die publiciteit eigenlijk nooit nagedacht. 'Ik ben van de Arnhemse Toneelschool waar ons geleerd werd dat het gaat om het product of de voorstelling,' vertelt Kooij, 'ik heb een hekel aan publiciteit en ik doe ook nooit interviews. Vaak vind ik publiciteit een beetje armoedig en te veel in stereotypes gedacht.'

3.4 Beeldvorming overstappen

Eigen beeld

Over het algemeen vinden de acteurs de overstap tussen de gesubsidieerde en vrij geproduceerde producties goed. Blok zegt dat vanuit de Toneelschool Arnhem acteurs gezien werden als kunstenaars. Ze maken iets vanuit een eigen visie en wereldbeeld. Dat betekende ook dat je als acteur geen commercials deed. Volgens Blok moet een vrije producent verkopen. Dus dan was het voor een de producent financieel gunstig als er een bekend iemand staat, omdat dat publiek trekt. De opleiding had wel kritiek op de concessies die soms gedaan moeten worden bij vrije producenten door een beperking in budget voor bijvoorbeeld décor. 'Ik heb ook die kritiek op vrije producenten als zij concessies doen wat de artistieke kwaliteit vermindert,' zegt Blok. 'Bij vrije producenten heb ik vaak een gesprek over wie er mee doet, wat er gaat gebeuren en bijvoorbeeld wat de repetitietijden zijn. Ik wil graag weten hoe daar over gedacht wordt,' aldus Blok. Hij vindt ook dat DeLaMar producties het goed doet. Regisseur Antoine Uitdehaag en actrice Tjitske Reidinga hebben gezegd dat ze als zij mee werken er geen concessies gedaan mogen worden. Bij de gesubsidieerde gezelschappen ziet hij deze concessies minder. 'Deze gezelschappen maken producties die door artistieke visie gestuurd zijn. Daar is meer artistieke vrijheid. De subsidies die zij krijgen, zijn er om het verlies dat zij draaien weer op te vullen. Hun doel is niet om volle zalen te hebben,' zegt Blok. Kooij ziet juist dat de takenpakketten van de gesubsidieerde en vrije producerende instellingen diffuus worden. 'Vroeger

maakte het gesubsidieerde theater experimenteel theater. Daarnaast maakte het repertoiretooneel om dat levend te houden. De vrije producent maakte amusement en had soms rare combinaties in zijn producties,' zegt Kooij. Volgens hem zijn deze sectoren naar elkaar toe gekropen. Nu maakt een Hummelinck Stuurman een Tsjechov voor een breed publiek. 'Het is voor het publiek niet meer te herkennen welke sector welke productie maakt. Het is inwisselbaar geworden. De namen van de instellingen staan niet meer voor één stijl, maar het wordt meer oppervlakkig,' vindt Kooij. Vroeger werd volgens Kooij een stuk gekozen door een producent of regisseur, terwijl de marketingafdeling daar nu ook vaak een flinke vinger in de pap heeft. Volgens hem gaat die vervlakking soms ten koste van de kwaliteit, omdat iedereen hetzelfde doet. Overigens vindt Kooij het wel een goede zaak dat iedereen overal kan werken. Ook Eimers vindt dat het goed is dat acteurs in beide sectoren kunnen werken. Volgens haar is het door de tijd zo gegaan. 'Elke generatie heeft weer een andere traditie. Als je dit aan acteurs vraagt die ouder zijn dan ik, dan zullen ze een ander antwoord erop hebben,' zegt Eimers die daaraan nog toevoegt dat iedereen vooral een eigen plek moet vinden in het pallet van de theaterwereld. Haenen ziet ook veranderingen. 'De wereld verandert en nieuwe waarden worden toegelaten. Je kunt gewoon alles doen, om jezelf zo compleet mogelijk te maken,' zegt Haenen. Wel vindt hij de krampachtigheid van het vasthouden aan de zuilen lastiger dan de raarheid van het werken in beide sectoren die er aan hangt. Van der Meer kan de overstappen alleen maar toejuichen. Hij vindt dat er eigenlijk een symposium georganiseerd moet worden om het te stimuleren. 'Vanuit de musical is er een hang naar toneelacteurs, omdat musicalzangers willen leren acteren. Musicalzangers kunnen niet zomaar de kroeg in gaan tot 4 uur 's ochtends. Acteurs kunnen dat wel. Die moeten dat zelfs omdat ze een beeld moeten vormen van de wereld en dat kan in de kroeg,' aldus Van der Meer. Acteurs hebben vaak hun mening klaar liggen over het spel van musicalzangers in musicals volgens Van der Meer. Daarbij merkt hij ook dat musicalzangers vaak niks mogen zeggen over de zang van acteurs. Van der Meer vindt dat beiden zich eigenlijk moeten verdiepen in de ander. Baaten sluit hierbij aan. 'Als de overstappen naar beide kanten gaan, is het helemaal goed. Je kunt volgens mij nog altijd van elkaar leren,' aldus Baaten.

Beeldvorming vanuit het perspectief van de theaterwereld

Volgens Haenen bestond er een schande over de vrije producent in de tijd van de verzuiling. De overstappen waren vroeger meer van economisch belang. In de musicalwereld worden er acteerworkshops gegeven door acteurs van vroeger, wiens zang niet hun grootste kwaliteit was. 'Ze konden het verhaal mooi vertellen, maar minder goed zingen en zij kregen op hun beurt weer zang- en danses,' vertelt Haenen, 'Een overstap per productie is nu gemakkelijker, diverser en unieker. De stukken die gesubsidieerde instellingen maken, moeten nu ook commercieel interessant zijn. Een soort van cultureel ondernemen. Iedereen komt zo op zijn beste plek terecht en je moet je eigen waarde vinden in een productie.' Verder vindt hij dat je niet te krampachtig in de wereld moet staan, want het gaat om spelkwaliteit. Blok denkt ook dat het gemakkelijker is geworden om van gesubsidieerd naar de musical over te stappen. 'Vroeger produceerden de vrije producenten een beetje fletse verhalen,' vertelt Blok, 'want toen stonden de vrije producenten nog in hun kinderschoenen. Het werd gezien als commerciële troep. Musical is nu gewoon een genre. Het is net zoals Italiaans en Indisch eten. Het is allebei lekker, maar het is een andere keuken.' Volgens Blok is het nu ook gemakkelijker om iemand te vinden die zowel kan dansen, zingen als acteren. Baaten maakt hierbij wel een aanmerking. 'Acteurs die in een musical komen, hebben de neiging om te vertellen hoe er geacteerd moet worden. Het wordt door hen nog gezien als de musical. Anderzijds hebben zangers vaak een mening over de zang van de acteurs,' aldus Baaten. Eimers denkt dat het acteren nergens anders is. 'Van mij mag een toneelspeler overal werken,' vindt Eimers, 'want het is zijn vak.' Overigens vindt Eimers dat je als acteur bij vrije producenten wel andere stukken maakt dan bij gesubsidieerde gezelschappen. Ook ziet ze dat het publiek anders is, omdat bij vrije producenten het stuk vaak voor een breder publiek geschreven is. Kooij vindt dat de grens totaal vervaagd is. Hij kent nog amper collega's die nooit iets bij een vrije producent willen doen. In principe zijn de sectoren hetzelfde volgens hem; alleen bestaat het onderscheid nog in de termen. 'De grens is alleen nog zichtbaar in geld. Bij gesubsidieerd theater kunnen ze grote decors maken. Bij de vrije

producent wordt alles heel efficiënt geproduceerd. Dat is nu bij gesubsidieerde gezelschappen ook vaker, ' zegt Kooij.

Redenen van verschil in beeldvorming van de theaterwereld toen en nu

Volgens Van der Meer is er een wereld van verschil met hoe het vroeger was. 'Er zullen er altijd wel een paar zijn die er neerbuigend over doen, maar de norm is opgerekt, ' zegt Van der Meer. Hij denkt dat dit vrij langzaam is gegaan. De afgelopen 30 jaar zijn de vrije producenten een ander soort theaterstukken gaan maken. Ze zijn van komedies naar stukken gegaan met meer inhoud en moeilijkheidsgraad. 'In het verlengde daarvan zijn veel acteurs naar de vrije producenten gegaan, ' zegt van der Meer. Wat betreft de rol van financiering denkt Van der Meer dat er bij de vrije producenten het geld is om nieuwe vormen uit te vinden. Hij vindt dat er bij het gesubsidieerde theater meer onderzoek zou moeten zijn. De norm moet volgens hem hetzelfde zijn als in de wetenschap. Er hoeft niet per se iets uit te komen in de tijd die ervoor genomen wordt. Eimers vindt ook dat de subsidies voor onderzoek zijn. Ondanks de verschillen in hun geldgebruik, ziet Eimers ook dat beide sectoren dichter bij elkaar komen te liggen. 'Het grote verschil tussen gesubsidieerd theater en vrije producties zijn de uitverkochte zalen bij vrije producties. Dit komt door de bekende acteurs die erin spelen, ' zegt Eimers. Kooij denkt dat elk gezelschap op zoek is naar publiek. Volgens hem ging het publiek naar een vrije productie voor een makkelijk en goed product en bij het gesubsidieerde theater was het meer een experimenteel publiek. 'Vroeger moest je nadenken of je in een vrije productie wilde spelen. Nu is dat helemaal niet nodig en vergeet je het soms zelfs. Ook was het vroeger ondenkbaar dat Gerard-Jan Rijnders een Tsjechov-trilogie zou gaan doen bij een vrije producent. Nu wil hij dat graag doen en is het uiteindelijk ondergebracht bij Hummelinck Stuurman Theaterproducties, ' zegt Kooij. Haenen zegt dat er vanwege de krimp in de gesubsidieerde sector een angst is ontstaan bij de gezelschappen in die sector om zich open te stellen en brengen daarmee zichzelf in gevaar. Volgens Haenen was het vroeger een probleem om naar een musical over te stappen. Hij vindt het kortzichtig. 'Door de groei van de musicals is er meer gelegenheid gekomen om de overstappen

daarmee mogelijk te maken. Meer mensen worden nu opgeleid en ook beter opgeleid. Die kunnen straks allemaal meedingen naar de hoofdrollen,' zegt Haenen. Volgens Baaten heeft de musical zich ontwikkeld. Ze vindt het niveau verbeterd en het is ook populair geworden. De afgelopen 7 tot 8 jaar wordt er minder neergekeken op overstappen zegt Baaten. 'De acceptatie is nu veel beter. 2000 was ongeveer het jaar waarin acteurs beginnen met overstappen. Een tip voor acteurs zou zijn om zanglessen te nemen. Daar heb je later nog wat aan,' zegt Baaten.

3.5 Voor- en nadelen overstappen

Blok zegt dat als je elke keer in een ander team werkt, er geen ontwikkeling is met een groep. Alleen soms een klein beetje met mensen die je al kent of waarmee je gewerkt hebt. Van der Meer vindt dat het wel een voordeel is dat je jezelf op totaal verschillende manier kan spiegelen en confronteren en je jezelf meer leert kennen. 'Een nadeel is dat je niet in een hokje te stoppen bent en dat is ook wat ik wil. Vaak moet ik uitleggen aan iemand uit het vrije producerende circuit wie iemand uit het gesubsidieerde circuit is, en andersom. Nog een nadeel vind ik dat je jezelf telkens opnieuw moet bewijzen,' aldus Van der Meer. Blok vindt het een groot voordeel dat bij vrije producenten zeer efficiënt gewerkt wordt. De efficiëntie is volgens Blok nodig om de kosten zo laag mogelijk te houden, maar daar zit wel een grens aan. Daartegen zet hij het voordeel van de gesubsidieerde gezelschappen die meer tijd hebben om te onderzoeken door de subsidies. 'Bij vrije producenten ligt er al veel meer vast. Ik heb daar zelf geen last van,' zegt Blok, ' maar er is bijna geen tijd voor onderzoek bij hen.' Het nadeel van vrije producenten vindt hij is dat ze vaak spelen. Baaten merkt dit op als een verschil in werkwijze. 'Bij opera worden er niet meer voorstellingen gespeeld dan berekend. Als een musical een succes is, worden er vaak extra voorstellingen gespeeld,' vertelt Baaten. Over het verschil in werkwijze zegt Haenen het volgende: 'Bij vrije producenten is er soms sprake van minder artistieke kwaliteit, maar op een verrassende manier kunnen ze toch wel kwaliteit bereiken.' Een ander voordeel vindt Haenen dat er veel verschillende mensen

met verschillende kwaliteiten aan vrij geproduceerde musicals mee doen. Toch moet Haenen wel zeggen dat de inhoud van vrij geproduceerde producties vaak minder is, maar hij daar zelf wel de uitdaging in ziet. 'Een echt nadeel is dat de deuren van het gesubsidieerde theater vaak dicht gaan als je langer bij de vrije producenten hebt gewerkt,' aldus Haenen. Kooij denkt dat iedereen een zo goed mogelijke voorstelling wil maken. Hij zegt, 'Er is één voordeel: het werkveld is groter geworden voor acteurs. Producenten kunnen kiezen uit een grote pool van acteurs. Alles kan nu en je zult daar niet op afgerekend worden.'

4 CONCLUSIE

In deze scriptie onderzocht ik de vraag in hoeverre levert werken in gesubsidieerd theater en vrije producties meer artistieke ontwikkeling op voor acteurs.

De gesubsidieerde en vrije geproduceerde sectoren komen steeds dichterbij elkaar. De gesubsidieerde gezelschappen moeten steeds meer eigen inkomsten verwerven. De grens tussen de beide sectoren vervaagd steeds meer. Steeds meer acteurs werken zowel bij gesubsidieerde en vrij geproduceerde werk- en opdrachtgevers. Begonnen de sectoren in de jaren 90 al een paar incidentiële keren een samen te werken, nu zijn dat er veel meer geworden en met succes.

Bij de antwoorden op de vraag wat de verwachtingen en dromen zijn op de opleiding, is het opmerkelijk dat bijna geen enkele geïnterviewde acteur duidelijk aangaf in welke sector ze wilde werken. Allen kozen ervoor om hun eigen weg te kiezen en zich niet te weerhouden van een keuze tussen de een of de andere sector. Ook in de realiteit daarna hebben de acteurs voor hun artistieke ontwikkeling gekozen. De meesten gingen wel of de gesubsidieerd of de vrij geproduceerde kant op en bleven daar werken. In de jaren 80 en 90 gingen ze ook overstappen maken tussen beide sectoren. Er was vroeger genoeg werkaanbod en de acteurs konden kiezen tussen de aanbiedingen die ze kregen. Al was er in de jaren 70 en 80 nog wel een schande over vrij geproduceerde en commerciële werkzaamheden. Op het moment dat de geïnterviewde acteurs hun overstap deden, was deze schande al veel minder. Hun keuzes baseerden zij vooral op wat voor hun artistieke ontwikkeling goed was.

De meeste acteurs waren in loondienst voor een bepaalde tijd. Vaak per project of productie. Zo konden ze daarna zelf kijken of ze daar bleven of naar een andere werk- of opdrachtgever zouden gaan.

Een sterk moreel oordeel over de overstappen was er niet meer toen de acteurs dat deden. Wel was er nog een duidelijk onderscheid tussen beide sectoren.

De criteria die de acteurs hebben om een nieuwe productie aan te nemen hebben het meeste met henzelf te maken. Het belangrijkste voor hen is dat er iets nieuws inzit wat ze nog nooit gedaan hebben. Daarna is het belangrijk wie de collega's zijn en wie de regisseur is. Waar het vroeger meer om het nieuwe uitproberen ging, zijn de geïnterviewde acteurs nu zover dat ze alles meegemaakt hebben en het belangrijker vinden dat ze weten met wie ze werken. Het stuk en/of de rol zijn ook criteria waarop gekozen wordt. Na veel ervaring kunnen ze zelf met collega's of regisseur waar ze het niet zo goed mee kunnen vinden, toch nog genoeg uit een stuk en/of rol halen voor zichzelf dat het interessant blijft voor hen.

Het beeld dat de geïnterviewde acteurs hebben van de overstappen is goed. De sectoren zijn naar elkaar toegegroeid. Ze hebben allebei een andere werkwijze, maar er valt wel te leren van elkaars werkwijze. Wel zien de acteurs dat de producties van de vrije producent vaak minder artistieke kwaliteit hebben dan die van de gesubsidieerde gezelschappen. De beeldvorming van de theaterwereld tegenover overstappen is veranderd. Er moet volgens de acteurs in beide sectoren gespeeld kunnen worden. De vrije producenten zijn wel gestegen in hun artistieke kwaliteit. De producties die zij maken zijn flink ontwikkeld. De subsidies voor de gezelschappen die gesteund worden vanuit het Rijk zijn voor onderzoek. Wel hebben acteurs en zangers in musicals nog vooroordelen over elkaar. Deze twee groepen zouden meer met elkaar samen moeten werken en van elkaar leren.

De nadelen zijn dat je als acteur niet in een hokje gestopt bent en dus geen duidelijk profiel hebt voor de theaterwereld. Je jezelf als acteurs telkens moet bewijzen, wat ook mede door het ontbreken van een duidelijk profiel komt. Bij de vrije producenten is er geen tijd om langdurig onderzoek te doen, waar de gesubsidieerde gezelschappen daar wel geld en tijd voor hebben. De vrije producenten werken zeer effectief, want dat is nodig om de kosten laag te houden. De vrije producent moeten acteurs vaak spelen omdat de kosten gedekt moeten worden door publieksinkomsten. De producties die de vrije producent maakt zijn kwalitatief minder hoog. Een voordeel van deze minder hoge kwaliteit

is dat er wel uitdaging voor de acteurs is om zelf er iets van te maken. Daarbij zijn er veel verschillende mensen met verschillende kwaliteiten, zodat er uitwisseling van die kwaliteiten ontstaat. Het grootste voordeel is dat het werkveld voor de acteurs heel groot is geworden nu ze zowel bij de gesubsidieerde als vrij geproduceerde producties kunnen werken.

Uit dit onderzoek is gebleken dat het voor acteurs van waarde is om zowel in het gesubsidieerd als vrije geproduceerde circuit te werken. Nu er minder werk is bij de gesubsidieerde gezelschappen en er minder schande bestaat over vrije producenten, is de weg naar de vrije producties meer open geworden. Daarnaast kunnen beide sectoren ook nog veel van elkaar leren. De gesubsidieerde gezelschappen over de werkwijze en inkomsten van de vrije producenten. Anderzijds kunnen de vrije producten van de gesubsidieerde gezelschappen leren om meer onderzoek te doen en hun artistieke kwaliteit te ontwikkelen. Op het niveau van de acteurs kunnen acteurs uit het repertoiretoneel leren zingen van de musicalzangers. Andersom kunnen de musicalzangers leren van de acteurs om betere acteerprestaties te kunnen geven. Het is belangrijk om elkaars kwaliteiten te benutten.

Ik ben blij dat uit het onderzoek is gekomen dat acteurs hun producties en werk kiezen op basis van artistieke criteria maken dan op financiële redenen. Verder vind ik het goed om te zien dat de schande die er vroeger heerste nu veel minder is geworden en acteurs kunnen werken waar ze willen zonder dat daar een oordeel over is.

Gaandeweg dit onderzoek ben ik erachter gekomen dat er nog meer onderzoek naar dit onderwerp gedaan kan worden. In dit onderzoek zijn alleen de acteurs die minimaal vijftien jaar in het vak zitten geïnterviewd. Het is ook interessant om dit onderzoek te doen met de huidige afstuderende acteurs om te zien hoe zij op dit moment het werkveld zien en de keuze tussen een gesubsidieerd en vrij geproducerende werkgever. Misschien is die keuze bij de huidige generatie niet meer aan de hand. Een ander onderzoek kan zijn in hoeverre de toneelscholen van Nederland zich aanpassen aan de veranderende omstandigheden in het

werkveld van acteurs. Wellicht passen zij hun leerplannen aan op het feit dat het werkveld voor acteurs breder wordt. Laten zij hun studenten meer verdiepen in één bepaalde tak van theater of leiden ze hen juist zo breed mogelijk op? Mogelijk is er zelfs sprake van cultureel ondernemerschap die acteurs moeten ontwikkelen om zichzelf beter in de markt te zetten en aan werk te komen. Daarnaast zijn er door de bezuinigingen van de overheid veel gesubsidieerde gezelschappen die ophouden te bestaan of hun ensembles moeten verkleinen. Het gevolg hiervan is dat er veel acteurs geen vaste contracten meer hebben. Mogelijk zullen gezelschappen vaker acteurs op tijdelijke of freelancebasis aannemen. Hierdoor kunnen acteurs ook makkelijker werken bij verschillende werk- en opdrachtgevers.

5 NAWOORD

Met deze scriptie heb ik even afstand kunnen doen van de praktische kant van de theaterwereld en daar met een objectieve blik op kunnen kijken. Na bijna vier jaar van theorie en praktijk, was dit een van de laatste onderdelen om af te kunnen studeren aan de Theaterschool. Door een ander onderwerp te kiezen dan mijn specialisatie binnen de opleiding, voorstellingsleiding, kon ik mijn visie op theater onderzoeken. Ik vond het inspirerend om de verhalen en ervaringen te horen van de geïnterviewde acteurs over hoe zij de theaterwereld en hun vak zien.

Op de eerste plaats wil ik mijn begeleiders Anke Nust, Job Gosschalck en Marc van Bree bedanken voor hun kennis, inspiratie en motivatie. Vooral die motivatie had ik soms even nodig. Daarnaast wil Doris Baaten, Peter Blok, Ria Eimers, Hugo Haenen, Hein van der Heijden, Paul R. Kooij en Wil van der Meer bedanken voor het delen van hun ervaringen, dromen en verhalen.

6 BRONNEN

Gepubliceerde bronnen

- Abrams, F., Doorman, M., Zeeman, M., *Het scherm der verbeelding; opstellen voor televisie*, Amsterdam: Meulenhoff, 1998
- Aerschot, E. van, Meert, H., *Handboek voor toneelmakers en toeschouwers*, Antwerpen/Apeldoorn: Garant, cop. 2003
- ANP, 'Albert Verlinde schorst zakenpartner musicalbedrijf', *Volkskrant*, Amsterdam, Persgroep Nederland, 21-3-2011
- ANP, 'Amsterdamse theaterproducenten geridderd', *Parool*, Amsterdam: Frits Campagne, 23-9-2008
- Auteur onbekend, 'Kunst en commercie', *Volkskrant*, Amsterdam, Persgroep Nederland, 13-1-2000
- Auteur onbekend, 'Van den Ende gaat klassiekers brengen', *Volkskrant*, Amsterdam: Persgroep Nederland, 20-6-2006
- Fuhr, S. Von der, e.a., *Spelen voor de kost*, Tilburg: Onderzoeksrapport van NORMA, ACT, Ntb en FNV Kiem, april 2010
- Heuven, R. van, 'Lessen uit de vrije sector', *TM: Tijdschrift over Theater, Muziek en Dans/11/7*, Amsterdam, Stichting ter bevordering van de podiumkunst in Nederland, 1-10-2007
- Janssen, S. 'Vervagende grenzen', *Boekman 65: Hoge en lage cultuur*, Amsterdam, Boekmanstichting, 2005
- Kerkhof, M., "Geheugen van water' eerste eigen productie De La Mar', *Trouw*, Amsterdam: Persgroep Nederland, 21-3-2012
- Kremer, M., 'Hadewich Minis is te benijden', *Spitsnieuws*, Telegraaf Media Nederland en Landelijke Media, 27-8-2013
- Manen, H. van, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997
- Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, *Bijlage 1: toekenningen culturele basisinfrastructuur 2013-2016*, Den Haag: Bijlage bij de brief *Besluiten culturele basisinfrastructuur 2013-2016 van de staatssecretaris van OC&W*, 18-9-2012

- Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, *Cultuurbeleid in Nederland*, Den Haag,: Publicatie van Ministerie van OC&W, okt 2002
- Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, *Het Nederlandse cultuur bestel*, Den Haag: Brochure van Ministerie van OC&W, juni 2013
- Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, *Cultuurnota 2005-2008, bijlage 1: toekenningen*, Den Haag: Cultuurnota 2005-2008 Ministerie van OC&W, 7-12-2004
- Raad voor Cultuur, *Sectoranalyse Podiumkunsten*, Den Haag: Raad voor Cultuur, 2012
- Schmitz, J. 'Schipperen tussen Hamlet en soeprclame', *Boekman 84: beroep kunstenaar*, Amsterdam, Boekmanstichting, 2010
- Wensink, H., 'Producent bouw nieuw theater in Amsterdam', *NRC*, Amsterdam: NRC Media, 2-10-2013
- wiki.theaterencyclopedie.nl/wiki/TIN_Productiedatabase, geraadpleegd op 2-10-2013
- www.acteursbelangen.nl/commissies, geraadpleegd op 11-9-2013
- www.beroepkunstenaar.nl, geraadpleegd op 24-9-2013
- www.bostheaterproducties.nl, geraadpleegd op 2-10-2013
- www.cultuursubsidie.nl/subsidieverstrekkingen/ministerie-ocw, geraadpleegd 31-1-2014
- www.delamar.nl, geraadpleegd op 27-9-2013
- www.dgtheater.nl, geraadpleegd op 2-10-2013
- www.ebtheater.nl, geraadpleegd op 3-10-2013
- www.eenlevenlangtheater.nl/ritsaerttencate, 30-1-2014
- www.gemistvoornmt.nl, geraadpleegd op 1-10-2013
- www.gvproductions.nl, geraadpleegd op 2-10-2013
- www.hummelinckstuurman.nl, geraadpleegd op 2-10-2013
- www.lpptheater.nl, geraadpleegd op 2-10-2013
- www.niehevanlambaarttheater.nl, geraadpleegd op 2-10-2013
- www.paulvanvliet.nl, geraadpleegd op 2-10-2013
- www.rep.nu, geraadpleegd op 2-10-2013
- www.stardusttheatre.nl, geraadpleegd op 2-10-2013
- www.theagenda.nl, geraadpleegd op 7-10-2013

- www.theateramsterdam.nl/nl/Anne-de-theatervoorstelling/samenwerking-het-nationale-toneel.html, geraadpleegd op 1-2-2014
- www.tin.nl, geraadpleegd op 1-10-2013
- www.vvtp.nl, geraadpleegd op 24-9-2013
- www.wallisfinkers.nl, geraadpleegd 2-10-2013

Ongepubliceerde bronnen

- Interview met Doris Baaten op 7-2-2014 in Amsterdam
- Interview met Hein van der Heijden op 17-2-2014 in Amsterdam
- Interview met Hugo Haenen op 6-2-2014 in Amsterdam
- Interview met Paul R. Kooij op 12-2-2014 in Rotterdam
- Interview met Peter Blok op 4-2-2014 in Amsterdam
- Interview met Ria Eimers op 2-1-2014 in Amsterdam
- Interview met Wil van der Meer op 5-2-2014 in Amsterdam

Beeldmateriaal

- www.youtube.com, *Xsaga & de making of van de commercial Drie Dwaze Dagen 2013*, geraadpleegd 8-10-2013

7 BIJLAGEN

Interviewvragen scriptie

Pieter Heebink

1. Persoonlijke vragen carrière
 - a. Wat was uw droom toen u nog op de opleiding zat?
 - b. Hoe is de realiteit na het afstuderen?
 - c. Hoe was de werkelijkheid na 5 jaar na uw afstuderen?
 - d. Hoe was de werkelijkheid na 10 jaar na uw afstuderen?
 - e. Hoe was de werkelijkheid na 15 jaar na uw afstuderen?
 - f. Voelde u dat u moest kiezen tussen een carrière in het gesubsidieerde of het vrije producenten-circuit?
 - g. Kon u kiezen tussen een carrière in het gesubsidieerde of het vrije producenten-circuit ?
 - h. Kon u kiezen in de tijd dat u een vast contract had?
 - i. Kon u kiezen in de tijd dat u zzp'er was?
 - j. Was er een morele oordeel?
 - k. Wat zijn uw beweegredenen voor uw keuze?

2. Persoonlijke vragen nieuwe producties
 - a. Wat zijn uw criteria voor een nieuwe productie?
 - b. Gelden de beweegredenen:
 - i. Stuk/rol?
 - ii. Regisseur?
 - iii. Collega's?
 - iv. (Geld)?
 - v. (Publiciteit)?
 - c. Heeft u keuze in welke producties u aanneemt?

3. Algemene vragen
 - a. Hoe is uw beeld van crossovers tussen gesubsidieerd en vrije producten?
 - b. Hoe ziet de theaterwereld deze crossovers?
 - c. Wat is het verschil in hoe de theaterwereld (wie?) deze crossovers ziet tussen het moment dat u afstudeerde en nu?
 - d. Wat waren de redenen voor dit verschil?
 - e. Wat zijn de voor- en nadelen van crossovers?