

Hoezo repertoire?

De tijd pakken of de tijd terugdraaien

Er woedt op dit ogenblik in Nederland een oorlog tussen twee modellen van repertoiretoneel, aldus Tom Blokdijk.

Een derde bijdrage in de grote repertoire discussie.

Het woord repertoire-toneel roept bij mij net zulke intense emoties op als het woord rooms-katholiek: het verenigt alles waarvan je houdt en wat je haat. Het woord repertoire-toneel is ook de katalysator die de fundamentele tegenstellingen die er op dit moment in Nederland bestaan tussen de toneelmakers en de toneelmanagers voortdurend laat escaleren tot schermutselingen, die wellicht tot een complete oorlog zullen leiden.

Het woord repertoire-toneel brengt mij, net als Janine Brogt in haar beschouwing in *Etcetera* 39, terug naar de tijd dat ik - in 1969 - aan het toneel begon. Toen ontstonden er gezelschappen, die daarom ook groepen heetten, die geen bestaande toneelstukken (= repertoire) meer wilden spelen, maar ze zelf gingen maken. Waarom deden ze dat? Omdat zelfs de hedendaagse toneelschrijvers niet schreven over dat waarover zij het wilden hebben. Het repertoire vervreemde hen van de tijd waarin ze leefden. Ik voelde me met hen verbonden. Want toen ik een paar jaar daarvoor regelmatig naar toneel begon te kijken, miste ik geen voorstelling van Toneelgroep Studio van Kees van Iersel, die vrijwel alleen nieuw repertoire speelde, omdat alleen dat uitdrukte hoe hij de werkelijkheid beleefde. En ik ging door zijn ogen naar de wereld kijken.

Waarom zijn de groepen die zelf hun stukken maakten daarmee opgehouden? Omdat de acteurs zichzelf herhaalden, omdat hun eigen belevingswereld als bron van hun spel uitgeput raakte.

Terwijl zij nog bezig waren hun methodes te ontwikkelen, zag ik in het buitenland al, dat je ook met oud repertoire iets over je eigen tijd kunt zeggen. Dat de grote toneel-

teksten de ruimte bieden om ze, met respect voor het stuk en juist doordat je eerst nagaat hoe ze in hun eigen tijd gewerkt hebben, zo te laten klinken en zo vorm te geven dat de toeschouwers ze direkt binnen hun eigen werkelijkheidservaring interpreteren, zonder dat er sprake is van een platte actualisering. Ik was wild enthousiast.

Ouders en kinderen

Terwijl het Werkteater nog triomfen vierde en de andere groepen hun grootste successen hadden, presenteerde zich vanaf 1978 in Nederland en Vlaanderen een nieuwe generatie toneelregisseurs die, geïnspireerd door die buitenlandse voorbeelden, technieken ontwikkelden om met het oude repertoire hedendaags toneel te maken. Een groot aantal van die regisseurs begon in de jaren tachtig ook zelf stukken te schrijven. Zij deden dus in hun eentje wat in de jaren zeventig het werk was van de hele groep. Hoewel ik niet al die regisseurs in hun kijk op de wereld kon volgen en dus ook niet door al die ogen naar de werkelijkheid kon kijken, juichte ik toe wat ze deden.

Maar dat deed niet iedereen. Er waren vanzelfsprekend weerstanden bij de andere theatermakers, maar vooral bij veel schouwburgdirecteuren. Want het bestaande publiek reageerde afwijzend. De zoons en dochters hadden in de jaren zestig het theater als niet relevant voor hun werkelijkheidsbeleving de rug toegekeerd of waren de nieuwe groepen gaan volgen in de kleine theaters, de vaders en moeders werden nu in de grote theaters geconfronteerd met het antwoord van de nieuwe generatie toneelmakers. De grote theaters wisten zich geen raad.

Daardoor ontstond er een probleem voor

de beleidsambtenaren van het Ministerie. Want kunst mag dan onmisbaar zijn in een mensenleven, maar om dat te kunnen wezen moeten de mensen daar wel kennis van nemen. En wat als ze dat niet doen? Bij beeldende kunst kan je altijd nog denken dat wat een kunstenaar nu aan de straatstenen niet kwijt kan, straks voor honderd miljoen bij Christies wordt geveild, zoals bij Van Gogh. Maar bij muziek- en theateruitvoeringen?

Meteen nadat de ambtenaren de vraag gesteld hadden, raakten ze in het moeras. Want voor hoeveel mensen moet een voorstelling gespeeld worden om zin te hebben? En als er nu nauwelijks mensen naar een toneelgroep komen kijken, kan dat dan niet de noodzakelijke opmaat zijn naar een groot succes later, zoals bij het Werkteater? En kunnen nieuwe ontwikkelingen die de één in gang zet voor weinig publiek later niet door een hele reeks theatermakers worden overgenomen, zoals bij Jan Joris Lamers, de director's director? De hoogste ambtenaren redden zich uit dit moeras door de nogal bezopen maatregel dat iedereen 15% van zijn omzet zelf moet verdienen. Voor de een een lachertje, voor de ander de doodklap, ongeacht de kwaliteit.

De maatregel werd in de kringen van de schouwburgdirecteuren met gejuich ontvangen. Want die waren nog steeds - dus nu al zo'n vijftienvintig jaar - radeloos. Ze wisten en weten nog steeds geen antwoord op het feit dat de mogelijkheden van de mensen om hun vrije tijd te besteden sinds 1950 zijn vertienvoudigd en dat dat uiteraard ten koste is gegaan van het theaterbezoek. Ze wisten en weten nog steeds geen antwoord op de bezuinigingen die hen zijn opgelegd. En ze wisten en weten nog steeds geen antwoord op de artistieke ontwikkelingen van de laatste vijftienvintig jaar. Er zijn er zelfs die weigeren te erkennen dat die artistieke ontwikkelingen een antwoord zijn op de maatschappelijke ontwikkelingen, dat het pogingen zijn om vorm te geven aan en te reageren op wat er nu gebeurt, nu wordt gedaan en gedacht.

Het gejuich in de kringen van de schouwburgdirecteuren is daarom zo verbijsterend, omdat zij het zijn die ervoor moeten zorgen dat die 15% er komen. In Nederland hebben we, in tegenstelling tot alle landen om ons heen, namelijk een duaal bestel. De gezelschappen en groepen hebben tot taak belangrijk theater te maken, belangrijk in inhoudelijk, artistiek en vaktechnisch opzicht. Als ze dat niet doen, moet de Raad voor de Kunst de Minister adviseren hun subsidie in te trekken. De theaters hebben tot taak voor die gezelschappen publiek te vinden. Als zij daarin

niet slagen, moet de Raad voor de Kunst de Minister ertoe brengen dat hij ervoor zorgt dat er schouwburgdirecteuren komen die dat wel kunnen. Natuurlijk, ik weet het, daarvoor moeten de zogenaamde A-schouwburgen eerst worden generationaliseerd. Dat moet dan maar.

Nutsbedrijven

Want natuurlijk zijn er nog steeds fantastische schouwburgdirecteuren die met een grote liefde voor het vak al die nieuwe groepen en gezelschappen programmeren. Maar in de methode om voor al die groepen een (voor een groot deel apart) publiek te werven is, ondanks al het marketing-gepraat, wel iets verbeterd, maar in wezen nog niets veranderd. Nog steeds moeten de voorstellingen eigenlijk zichzelf verkopen, al geeft iedereen toe dat de verschillende toneelgroepen zo andersoortig zijn geworden, dat het publiek er geen wijs meer uit kan. Hét publiek komt niet meer naar alles, voor iedere groep moet één publiek geworven worden.

Om zelf niet te hoeven veranderen, komen er uit de kringen van de schouwburgdirecteuren verwijten dat de gezelschappen op onverantwoorde wijze experimenteren. De directeur van de Vereniging van Schouwburgdirecteuren heb ik keer op keer horen verzuchten dat hij niet begrijpt waarom de gezelschappen niet hetzelfde doen als de orkesten, die ook gewoon iedere keer opnieuw de zoveelste van Beethoven, Brahms of Bartok spelen. Het antwoord had hij al tien keer in de meest verschillende publikaties kunnen lezen: dat doen de gezelschappen niet omdat de wereld sinds Shakespeare, Schiller en Shaw is veranderd. Natuurlijk bevat hun werk nog veel dat nog precies zo geldt, maar niet zonder meer. Repertoire spelen zoals het er staat is een vorm van regressie. Wie van gezelschappen eist dat ze dat doen, zoals nu ook al de directeur van de werkgeversvereniging van de Nederlandse Toneelgezelschappen doet, welke vereniging daarom nu de Vereniging Tegen de Nederlandse Toneelgezelschappen wordt genoemd, wil dat het nutsbedrijven worden als het waterleidingbedrijf, het electriciteitsbedrijf en het gasbedrijf. Dat mag. Maar besteed er dan geen kunstsubsidies aan. Bij dat soort bedrijven heerst de wet van vraag en aanbod. Tenzij de Minister van Economische Zaken het nuttig vindt de bedrijfstak te steunen, zoals hij dat met Daf doet, of met Fokker.

De leegte

Etcetera vroeg me naar mijn mening over repertoire-toneel. Tot nu toe heb ik me

verscholen achter algemene beschouwingen over geschiedenis en beleid. Hoe gaan we er bij Hollandia mee om? Toen ik er kwam in 1988 bestond het gezelschap al drie jaar. Ik kwam er omdat de manier van theatermaken en het repertoire me beviel. Ik heb dus bij de stukken die ik aanbracht geprobeerd de lijnen door te trekken die Johan Simons, Paul Koek en mijn voorganger Leon van der Sanden hadden uitgezet.

Het dilemma waar wij voor staan, is dat we een maatschappij hebben opgebouwd, in stand houden en ontwikkelen die erop gericht is ons te beschermen, in leven te houden en het leven te veraangename, die daar ook redelijk inslaagt, maar ons tegelijkertijd in de weg zit als we proberen te leven zoals we willen, als we proberen te doen wat we wezenlijk vinden in het leven. Vandaar onze belangstelling voor buitenstaanders, voor mensen die toch doen wat ze willen, daarvoor desnoods zand in de machine van de maatschappij gooien, voor Achternbusch, die trouwens ook zand gooit in de machine van het toneel. Maar ook voor mensen die zich aan de rand van de maatschappij bevinden, of zich daarna laten zakken. Met de vraag of zij er daar wél in slagen om te doen wat wezenlijk voor het leven is. Wat gebeurt er, als mensen zich overgeven aan hun na-

tuur? Büchner vroeg zich af wat dat toch is in mensen dat steelt en moordt. De natuur natuurlijk.

Een van de dingen die voortdurend bij mensen in de knel komen, is de droom van de absolute en grenzenloze liefde. Absoluut in zijn overgave aan elkaar, grenzenloos in zijn vormen van beleving. Maar dat die droom niet te realiseren is, komt dat doordat de door ons ingerichte maatschappij ons teveel beperkingen oplegt of zitten die beperkingen in het wezen van de mens?

En vlak achter deze vragen gaat de leegte.

Ik hou van toneel dat confronteert. Dat me opscheept met een vorm van gedrag dat niet eenduidig is, maar waar ik wat mee moet. Zonder dat de voorstelling zegt wat. Toneel dat me alleen maar uitnodigt tot een denk-exercitie vind ik niet genoeg. Daar heb ik ook niemand bij nodig. Dat doe ik thuis wel, in een fauteuil, desnoods met een boek.

Tom Blokdijk

Tom Blokdijk is dramaturg bij Toneelgroep Hollandia

Between the Margin and the Center **An International Shepard Symposium** **28-30 mei 1993, Bedford Hotel, Brussel**

Georganiseerd door de Vrije Universiteit Brussel en de Belgian Luxembourg American Studies Association, met deelname van: *C. W. E. Bigsby* (Univ. of East Anglia, Norwich), *Enoch Brater* (Univ. of Michigan, Ann Arbor), *Joseph Chaikin*, *Ruby Cohn* (Univ. of California, Davis), *Barry Daniels* (Kent State Univ., Ohio), *Bill Hart*, *Linda Hart* (Univ. of Pennsylvania, Philadelphia), *William Kleb* (Univ. of California, Davis), *Bonnie Marranca* (Performing Arts Journal), *David Savran* (Brown Univ., Providence, Rhode Island), *Don Shewey*, *Susan Harris Smith* (Univ. of Pittsburgh), *Toby Silverman Zinman* (Philadelphia's Univ. of the Arts).

Voor verdere inlichtingen of inschrijvingsformulieren, schrijven of bellen naar Mevr. G. Lercangée, Centrum voor Amerikaanse Studies, Koninklijke Bibliotheek, Keizerslaan 4, 1000 Brussel (tel. 02 519 55 21) of Johan Callens, Vrije Universiteit Brussel, Letteren en Wijsbegeerte, Germaanse Filologie, Pleinlaan 2, 1050 Brussel (tel. 02 641 26 57 of 721 44 58).