

De stem van een toneelspeler

Zijn Stan, Dito'Dito, Maten en De Roovers
epigonen van Maatschappij Discordia?
Deze vraagstelling vormde het vertrekpunt
voor een artikel van Marianne Van Kerkhoven.
Tijdens de gesprekken bleek dat acteurs
en auteur meer bezig waren met vragen

over een politiek theater

Inleiding één

Toen ik enkele weken geleden, zittend op een terrasje ergens in het zuiden van Frankrijk, in de krant las over de inname van de moslim-enclave Srebrenica, was daarbij ook het korte getuigenis van een medewerker van Artsen zonder Grenzen die vertelde hoe een wenende moslimvader zijn baby in haar armen afstond, omdat er niemand was om voor het kind te zorgen en hijzelf als 'weerbaar man' werd opgeëist; later op de dag zou ik ergens onder hoge bomen in een prachtige, rustige naturomgeving verder lezen in 'Een geschiedenis van God', Karen Armstrongs analyse van vierduizend jaar jodendom, christendom en islam, en het allemaal weer beter begrijpen.

Maar ik begreep het niet en het verhaal van die man – één van die miljoenen verhalen uit de wereld van pijn, onderdrukking, armoede en oorlog – liet mij niet los. Wat zat ik daar in godsnaam te doen? Wat was de zin van het schrijven van artikels over theater? Waarom (en hoe dan) vandaag met theater bezig zijn, in de context van de wereldorde zoals die voor ons ligt? Alle vragen waarmee ik het voorbije seizoen geworsteld had, maar die ik onbeantwoord had achtergelaten, kwamen opnieuw in alle hevigheid aan de oppervlakte.

Waarschijnlijk zijn er slechts twee richtingen waarin een antwoord gezocht kan worden. Een antwoord dat het grote schuld-besef van een weldoervoede, blanke Europeaan wat kan temperen: ofwel je met politiek-sociaal werk gaan bezighouden, ofwel het politieke in het theater weer een stem geven... Terug naar het engagement van de jaren zeventig dus. Maar hoe dan, gezien de tijd zo anders is?

Inleiding twee

Oorspronkelijk zou het vertrekpunt van dit artikel een reactie zijn op de manier waarop Maatschappij Discordia dit laatste seizoen binnen onze Nederlands-Vlaamse theaterwereld in een hoek werd gedrukt; we wilden zoeken naar het waarom van de met regelmaat terugkerende, heftig negatieve, soms niet echt rationeel te verklaren kritieken op de werkwijze/ acteermethode/ opvatting over theatermaken van Maatschappij Discordia en haar zgn. 'epigonen' die in Vlaanderen zouden heten: Stan, Dito'Dito, Maten, De Roovers...

Het basismateriaal voor het artikel zou worden geleverd door een reeks gesprekken: met Willy Thomas en Mieke Verdin van Dito'Dito over hun eigen evolutie en hun relatie met Maatschappij Discordia; met Sara De Bosschere van De Roovers over haar ervaring met Jan Joris Lamers aan het Conservatorium te Antwerpen en later in Discordia-voorstellingen; met Jan Joris Lamers zelf, o.a. over Discordia's nieuw, zevenjarig project *Ad memoriam revocare* waarvan de proloog op 20 juni 1995 in de Toneelschuur te Haarlem in première ging en dat de laatste honderd jaar van onze theatergeschiedenis als onderwerp heeft; met Frank Vercruyssen over hoe Stan tot stand kwam en hoe hun werkwijze evolueerde; en ten slotte – in briefwisseling – met Waas Gramser, die haar bedenkingen over in hoeverre Maten een 'epigoon' van Maatschappij Discordia zou zijn bij voorkeur schriftelijk kwijt wilde.

Zowel voor Frank Vercruyssen als voor Waas Gramser heeft vooral het contact met Matthias De Koning in hun ontwikkeling een rol gespeeld. De meeste van deze gesprekken hadden voor de vakantie plaats; ze zouden niet als interviews op zich, maar eerder als achtergrond dienen; er zou slechts sporadisch uit geciteerd worden.

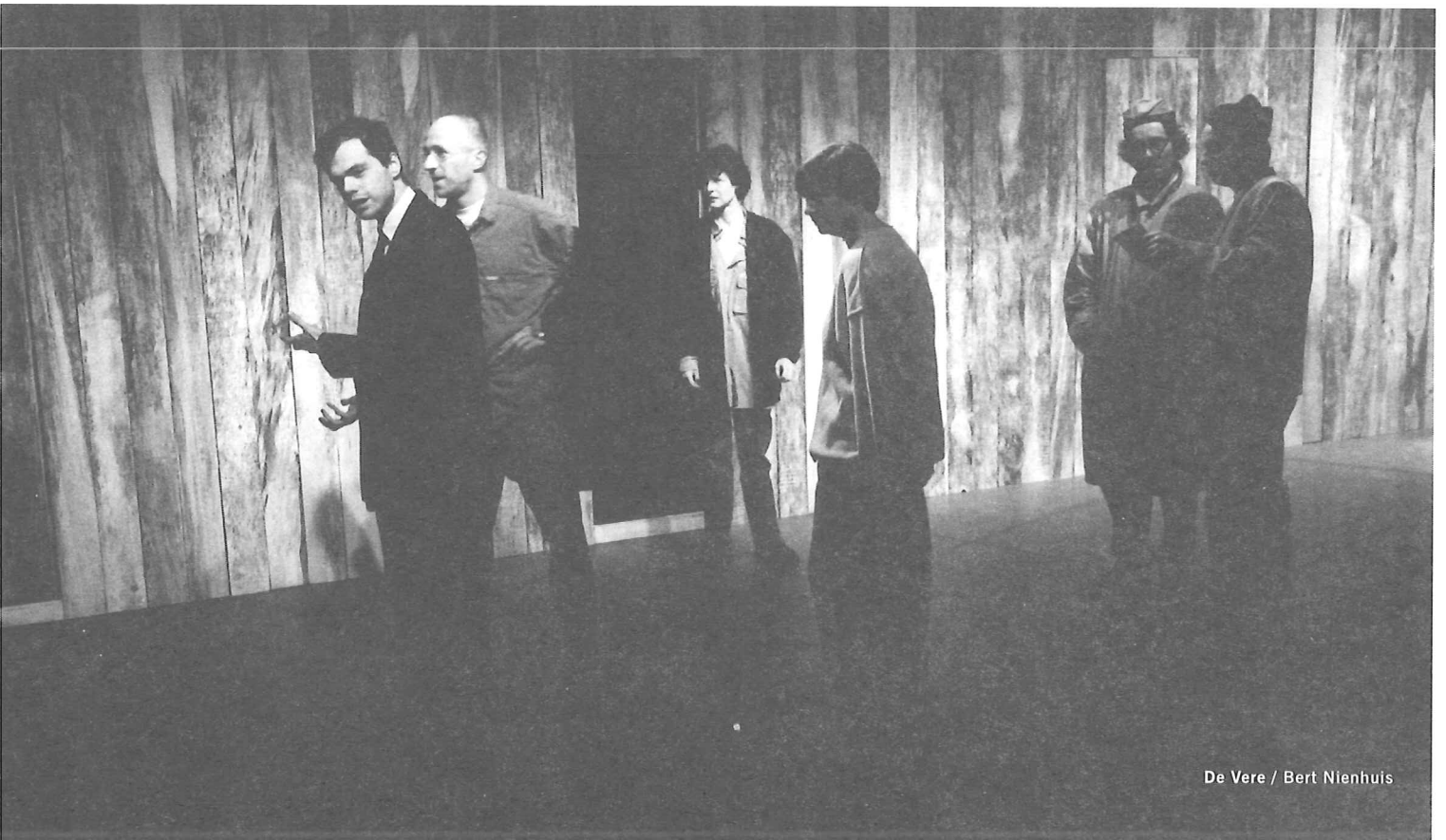
Inleiding drie

Al pratend kwamen ondanks mijn 'theatervragen' ook andere accenten in de antwoorden naar boven, die alle van politieke aard bleken te zijn. Hoe grondig verschillend de hierboven vermelde groepen ook werken, de vraag naar een nieuw maatschappelijk engagement van het actuele theater werd door hen zonder uitzondering aan de orde gesteld, een engagement dat door een aantal van deze theatermakers ook daadwerkelijk wordt beleden: Dito'Dito ontplooit een werking om o.a. via workshops leden van de Brusselse multiculturele gemeenschap bij hun projecten te betrekken; Sara De Bosschere trekt met de groep Pageia, waartoe ook studenten van Studio Herman Teirlinck behoren, naar Kroatië; Frank Vercruyssen voert actie voor de redding van de onrechtmatig ter dood veroordeelde Black Panther militant Mumia Abu-Jamal...

Worden de vragen die mij en waarschijnlijk nog vele anderen bezighouden, hierdoor in een theatrale praktijk (of daarbuiten) beantwoord? Wordt het mogelijk en is het nuttig ze nog te verbinden met het oorspronkelijke opzet van het artikel? Wordt mijn lezing van het materiaal niet te uitsluitend gekleurd door de problemen die mij bezighouden? Wordt de tekst daardoor totaal anders, maar toch nog schrijfbaar? We willen het proberen; hoewel mijn persoonlijke verwarring niet tot de coherentie zal bijdragen; wellicht worden het flarden van bedenkingen waarvan de samenhang een vermoeden is.

[1]

Dat 'het persoonlijke politiek is' heb ik onthouden uit het werk van de vrouwenbeweging van de jaren zeventig; ik begrijp die zin nog steeds in een dubbele betekenis; enerzijds dat in alle persoonlijke gedragingen/ bedenkingen politieke wortels terug te



De Vere / Bert Nienhuis

vinden zijn en anderzijds dat een politieke stellingname slechts geloofwaardig kan zijn, wanneer zij uitgaat van een authentieke persoonlijke betrokkenheid bij die politieke problematiek.

Met andere woorden: de woede waaraan door Frank Verduyssen en Willy Thomas vorm gegeven werd in *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser* heeft enkel waarde én kracht omdat het een werkelijke woede is. In de kritiek die zich zo negatief opstelt t.o.v. – wat ik van nu af aan zal omschrijven als – ‘dit soort van theatermaken’, vindt men vaak de opvatting dat ‘de man/ vrouw op de scene het niet moet “voelen”, als het publiek het maar “voelt”’ (omschrijving van Frank Verduyssen). Dit lijkt mij een vervreemd begrip van communicatie in het algemeen en van theater in het bijzonder. Hoe kan in een communicatieproces iets wat bij de ene partij ‘gefaked’ wordt bij de andere partij als ‘echt’ overkomen? Zijn de tranen die de toeschouwer bij een of ander soap-drama plengt dan ‘echte’ tranen? Moeten we in het theater, zeker vandaag, niet op zoek naar een reële ontroering, naar een wezenlijk ‘geraakt’ worden? Dat wat ‘fictie’ is in het theater, die glasheldere en toch ondefinieerbare filter die er steeds weer schuift tussen het doen alsof en het werkelijk zijn, is toch van een erg ‘reële’ natuur, ook al

wordt hij door het ‘onderhoudend’ theater constant de andere kant uitgeduwd.

[2]

Het lijkt mij – uit het voorgaande – evident dat aan elke politieke emancipatie een persoonlijke emancipatie voorafgaat of dat beide ten minste in nauwe samenhang tot stand komen. Als ik de bedoelingen van Maatschappij Discordia met hun project *Ad memoriam revocare* juist begrijp – en zo lees ik ze ook uit de reeds gespeelde proloog-voorstelling – dan is precies deze koppeling tussen persoonlijke en politieke emancipatie het centrale gegeven van dat project.

Jan Joris Lamers zegt hierover: ‘Het project *Ad memoriam revocare* behelst de laatste honderd jaar theatergeschiedenis, de weergang (sic) van het naturalisme. Want eigenlijk is dat nog niet verdwenen. In de meeste gevallen zit je nog steeds in een verduisterde zaal te kijken naar je eigen huiskamer in alle toonaarden. In feite zijn we nog steeds bezig de resten van het feodalisme van ons af te schudden; het naturalisme was een eerste poging om dat ter discussie te stellen. Freud is daarin uiteraard een spilfiguur: als je echt een persoon wil worden, zegt hij, moet je jezelf leren kennen, moet je die hele miserie van denken/ doen/ beslissingen nemen ontrafelen. Het

naturalisme – de stukken van Ibsen b.v. – behandelt dat. Het toneel is pas laat begonnen zich te emanciperen. Je hebt in de 19de eeuw eerst die grote romantische periode. Al die historische stukken en romans van Alexandre Dumas Père b.v. gaan over het zich losmaken uit het feodale stelsel. Pas dan mag dat op het toneel verteld worden.’

‘Tegelijkertijd heb je rond de eeuwwisseling van die wonderlijke tegenstellingen: Appia b.v. die dwars door het naturalisme heen een theorie ontwikkelt over hoe je moet enceneren en elk naturalisme bij wijze van spreken doet verdwijnen. Ook bij auteurs als Strindberg en Schnitzler vind je die dubbelheid. Of in de dans van de jaren twintig: hoe enerzijds het doorgedreven romantisme van een Nijinski en anderzijds het statement van een Mary Wigman naast elkaar konden bestaan. Het is niet duidelijk wie van beiden eigenlijk het “modernst” was.’

‘Vandaag zijn er nog nooit zoveel toneelspelers aan het woord geweest en nog nooit met zo weinig stem. Aan de ene kant is men bang dat die toneelspelers hun mond gaan opendoen en aan de andere kant is het toch te gek om te denken dat die emancipatie zich niet zou doorzetten, dat het niet mogelijk zou zijn om veel meer gesprek te hebben op allerlei niveau’s.’

[3]

De geschiedenis van de laatste honderd jaar wordt hier duidelijk in het teken gesteld van een moeizaam bevochten emancipatie: een voortdurend gevecht waarin soms plots vooruitgang wordt geboekt en soms de klok weer generaties wordt teruggedraaid. De vroege jaren zeventig heb ik als zo'n moment van emancipatie ervaren, als een ogenblik van grote vreugde om wat je ontdekte en veranderbaar achtte. Vandaag beleven we een tijd van vaak – waanzinnig bloedig bevochten – restauratie. De tegenstellingen waarover Jan Joris Lamers het heeft, het naast elkaar bestaan van elkaar opheffende uitersten blijft uiteraard in alle tijden en in alle maatschappelijke gebieden aanwezig. De grootste tegenstelling is wellicht dat je terwijl je het gevecht voert voor je eigen persoonlijke en politieke emancipatie je dat ook doet binnen een maatschappelijke context waarin je mee verantwoordelijk bent voor de onderdrukking, de weigering van de emancipatie aan die derde wereld die zich geografisch over de hele aardbol heeft verspreid.

[4]

Wat voor mij essentieel is in de arbeid van Maatschappij Discordia, Dito'Dito, Stan, Maten, De Roovers... en waarom ik hier ook hun verdediging opneem, is dat hun werkwijze zich steunt op het vertrouwen in de geëmancipeerde toneelspeler: de keuze, de analyse en de vormgeving van het materiaal komen tot stand als een uiting van zelfbeheer van de groep acteurs die de voorstelling maakt. Er wordt lang aan tekst en vertaling gewerkt, er wordt materiaal verzameld en over dat materiaal gediscussieerd; hierdoor wordt elke speler in de eerste plaats drager van het geheel, en pas in de tweede plaats van zijn eigen rol; het moment van 'op de scène gaan' wordt zolang mogelijk uitgesteld; op die scène telt de frisheid van het reactievermogen en de zelfwerkzaamheid van de speler en niet datgene wat door een regisseur werd vastgelegd; er wordt gepoogd om niet te 'anticiperen', maar te luisteren naar elkaar, de 'ander' te lezen zoals hij is op dat moment en het publiek daarin te laten delen. Dat brengt uiteraard risico's met zich mee. Sara De Bosschere zegt over de volgens een structuur geïmproviseerde proloog van *Ad memoriam revocare* waarin de herinnering van de acteur centraal staat: 'Voor hetzelfde geld wordt zo'n voorstelling niks; alles steunt op concentratie en bewustzijn en op het vertrouwen dat de speler de voorstelling kan maken, het vertrouwen dat als je herinnering geraakt wordt ze ook wel loskomt'.

Wie als criticus of als toeschouwer in het

theater in de eerste plaats 'onderhouden' wil worden of wie afgewerkte, onder controle gerealiseerde producties wil zien, botst uiteraard met dit soort van voorstellingen: hier wordt niet elke avond hetzelfde 'herhaald' en de magie van het ogenblik lukt uiteraard de ene keer beter dan de andere. Sommige critici zijn wellicht daarom zo heftig negatief omdat zij het gegeven van een minder gelukte avond niet aanvaarden: ze hebben het dan over amateurisme, geklungel; aan het belangrijkste gaan zij daarbij echter voorbij: het is m.i. niet zozeer de taak van de kritiek om te vertellen of een avond 'goed' of 'slecht' was; dat maakt het publiek wel zelf uit: een toeschouwer kent het verschil tussen iets meemaken of gewoon zitten kijken; het is veeleer de taak van de kritiek om te duiden op welke premissen dit soort van theatermaken zich baseert, zich minstens de vraag te stellen waarom deze theatermakers op die manier willen werken en zich af te vragen of het dan misschien niet een steeds weer herhaalde poging is het theaterbedrijf op het einde van de 20ste eeuw te emanciperen.

Elke poging tot autonoom werken, elke kleine kern waarin een emancipatie tot uiting komt, is binnen een grotere context waarin dat niet gebeurt een broos gegeven. Om maar één en een politiek voorbeeld te noemen: de Commune van Parijs was zo'n eilandje; het hield 72 dagen stand en werd in 1871 op bloedige en radicale manier van de kaart geveegd. Zelfbeheer van welke aard en omvang dan ook lijkt mij in het theater een te koesteren kleinood waarover een intelligente pers zich op kritische wijze zou moeten ontfermen.

[5]

De subversieve kracht van het theater ligt in de eerste plaats bij de acteur. Eens men op het podium staat en zich richt tot een publiek, heeft men invloed, heeft men in principe de vrijheid om te doen wat men in dat 'hier en nu' wil en alle voorafbesproken codes onderuit te halen. De angst voor de autonoom sprekende acteur is gekend; ik weet niet of het nu nog van kracht is, maar tot voor kort bestond er in Vlaanderen een negentiende eeuwse politiereglement, dat bepaalde dat elke zin die in een voorstelling gezegd werd en niet in de geschreven tekst van het stuk voorkwam (b.v. een mededeling over een vervanging van een acteur) vooraf en schriftelijk door de politiemacht gecontroleerd diende te worden. Wie op een scene improviseert en zich niet 'aan zijn rol' houdt, is per definitie maatschappelijk 'gevaarlijk'.

Het in alle opzichten mondig worden van de acteur in 'dit soort van theatermaken' werpt uiteraard vragen op m.b.t. de functie

van de regisseur in het theater tout court. Vroeger bestonden regisseurs niet. Hun verschijning situeert zich eigenlijk bij de opkomst van het burgerlijke theater; van dan af zou niet alleen meer de tekst van een voorstelling maar ook het spel vastgelegd (gecontroleerd?) worden. Is de regisseur in historisch perspectief een instantie die een mogelijkheid tot grotere professionaliteit in het theater installeert, een instantie die zich in die zin ontwikkelt of is de regisseur een tijdelijk verschijnsel, verbonden aan een burgerlijke theatervorm die uiteindelijk een emancipatie van de toneelkunst en de toneelspeler in de weg zal staan? De wijze waarop het regisseursvak vandaag in het theater wordt uitgeoefend vertoont een zo oneindige reeks van varianten dat het voorlopig moeilijk is te zeggen welke richting dit vak uitgaat. Het lijkt mij alleszins een fascinerend gegeven om dieper te onderzoeken.

[6]

'Dat zoeken naar individuele vrijheid t.a.v. elk systeem, elke traditie of wat dan ook, daar ging het ons om bij de keuze om te werken in een eigen structuur als Dito'Dito', zegt Willy Thomas. 'Dat is de voornaamste basis voor het werk dat je doet.' Mieke Verdin voegt daaraan toe: 'Reeds tijdens onze opleiding bij Jan Decorte hadden wij geleerd alle mogelijke theater- en acteernormen af te breken tot op het bot en dat dragen wij met ons mee.' Sara De Bosschere stelt dat haar belangrijkste ontdekking in het werk met Jan Joris Lamers was 'dat er geen normen zijn, dat je letters worden aangereikt, maar geen alfabet; je moet je eigen woorden maken.' Deze theatermakers proberen zichzelf de zekerheid van bestaande theatercodes te ontnemen.

Waas Gramser: 'We willen een voorstelling maken die de onze is, die de wereld vertelt die op dat moment de onze is en niet een andere wereld die zich op het toneel afspeelt'. In het spanningsgebied tussen illusie en werkelijkheid, dat in elke theatervorm aanwezig is, krijgt bij 'dit soort van theatermaken' de werkelijkheid een groter accent. Zoals ik in het eerste Theaterschrift 'Over acteren' al schreef, leidt dit tot 'een standpunt t.o.v. theater waarin de werkelijkheid/ aanwezigheid van de acteur sterker benadrukt wordt dan die van het personage'.

Een kritiek die 'dit soort van theatermaken' blijft benaderen vanuit een theaterbeeld of -concept waarin inleving in het personage en fictionalisering van de relatie met de toeschouwer centraal staan, kan dan ook niet anders dan in botsing komen met het getoonde. De hardnekkigheid van een bepaalde kri-

tiek t.o. 'dit soort van theatermaken' kan daarom m.i. in verband gebracht worden met de hardnekkigheid waarmee het naturalisme (de verduisterde zaal, de eigen huiskamer, het op zich zelf teruggeworpen publiek, de analyse van de zieleroerselen, de inleving in het spel, enz.) in ons theater aanwezig blijft en in mindere of meerdere mate voortdurend gerestaureerd wordt; het werk van Lars Norèn b.v. is een prototype van een dergelijke restaurerende praktijk.

De behoefte van de theatermakers in de hier besproken groepen om de theatercodes zelf onderuit te halen, om zonder normen op een scene te gaan staan – dat 'geklungel' –, toont m.i. bovendien aan dat het hen om meer te doen is dan om het spelen van een stuk of een voorstelling, maar dat zij een verantwoordelijkheid op zich willen nemen t.a.v. die aan de gang zijnde emancipatiebeweging in het theater en ook daarbuiten.

Frank Verduyssen: 'Een levende mens die in iets durft doorgaan is essentieel voor het toneel. Dat je een dynamisch om zich heen schoppend wezen bent is t.o. de slapende mentaliteit al een politiek statement. Het is niet gratis, het is geen *métier*.' Sara De Bosschere: 'Als je op een podium gaat staan, doe je dat niet zomaar voor je eigen succes, voor applaus. Het stuk moet daarom nog niet over politiek gaan, maar toch heb je op een podium een politieke verantwoordelijkheid. Als je eraan gaat staan moet je weten waarom. Je kan dat niet zomaar doen.' Willy Thomas: 'Het gaat om de communicatie, het gesprek dat je met je publiek voert en dat heeft alles met de realiteit te maken. Je kan niet naast die realiteit gaan staan; ze wordt trouwens steeds prangender.'

[7]

Meer en meer wordt voor mij duidelijk dat 'dit soort van theatermaken' steunt op een standpunt t.o.v. het theater en t.o.v. de werkelijkheid waarin het begrip 'emancipatie' (persoonlijk en politiek) wel eens de kern zou kunnen uitmaken. Het zou ons wellicht te ver voeren om de twee vormen in detail te gaan vergelijken, maar het is niet toevallig dat in deze werkwijze een aantal parallellen voorkomen met werkwijzen die in het politieke theater van het begin van de jaren zeventig werden uitgetest, hoe totaal anders die voorstellingen ook waren.

Als men ook in de verderafgelegen geschiedenis terugkijkt naar die momenten waarop een uitgesproken politieke vorm van theater bedreven werd, dan vallen er nog kenmerken op die in 'dit soort van theatermaken' eveneens aanwezig zijn, zoals b.v. de snelheid

waarmee bepaalde opvoeringen gerealiseerd worden en de integratie van amateurs/ niet-theaterprofessionelen in het gebeuren. Waar het eerste te maken heeft met een urgente

Lachaise kerkhof te Parijs, bij 'le mur des fédérés', de plek waar de Communards met z'n allen werden gefusilleerd, omdat ze het gedurfd hadden zichzelf een stem te geven.



De Roovers / Bert Nienhuis

behoefte tot meedelen, met het verwoorden van de actueelste denkbeelden, verwijst het tweede naar een opvatting dat 'theatermaken een kwestie van iedereen zou kunnen zijn' (Willy Thomas), naar een behoefte ook 'de andere' – en dat kan zich uitbreiden tot het publiek – aan het woord te laten. Enzovoorts.

De mij toegemeten bladzijden zijn vol en ik heb het nog niet gehad over De Vere, misschien wel een van de belangrijkste pogingen van de laatste jaren om het theaterbedrijf in zijn kern te vernieuwen; en ik heb het nog niet gehad over zgn. epigonisme, een verwantschap die eerder te duiden is als de verwerping van een aantal te vergelijken inzichten en werkwijzen. Enzovoorts.

Terug naar af

Terug naar af dan, met twee feiten uit de werkelijkheid. In de week van het beëindigen van dit artikel ging Ernest Mandel dood, de marxistische econoom, erfgenaam van Trotski, die door alles heen in de mogelijkheid van de revolutie bleef geloven en die in mijn persoonlijke en politieke emancipatie in de jaren zeventig een belangrijke rol heeft gespeeld. Hij zal begraven worden op het Père

Als ik diezelfde week op een avond de televisie aanzet wordt er verslag gedaan van een sensibiliseringsactie van Artsen zonder Grenzen op het Muntplein te Brussel: diezelfde medewerkster uit Bosnië waarover ik het in het begin van mijn artikel had, doet opnieuw het verhaal van de man met de baby; met meer details nu, dat de moeder en de grootmoeder gedood waren en dat de man in de rug geduwd werd door de bajonet van een Bosnisch-Servisch soldaat die hem dwong het kind af te geven. De vrouw snikt het uit voor de camera. Terug naar af dus: wat vermag het theater tegenover deze werkelijkheid?

Zolang we beslissen in dat theater te blijven werken is ons enige verweer de politieke stem van dat theater te laten klinken. De stem van de toneelspeler. Dagelijks en heel luid.

(Door de vakantieperiode was het onmogelijk de verschillende hier geïntegreerde uitlatingen nog door de auteurs te laten controleren. Waarvoor mijn verontschuldigen.)

Marianne Van Kerkhoven