

voor en toch begint het stuk met de drie hoofdpersonages in fanfarekostuum. Zij lijken thuis te komen van een optreden, zij hebben ergens gespeeld. Misschien naar aanleiding van een bijzondere gebeurtenis, misschien de begrafenis van de slachtoffers van de apocalyps aan het einde van het stuk. Drie spelers in fanfarekostuum... Niets is zo anekdotisch, en tegelijkertijd is niets zo abstract, universeel als symbool, als metafoor voor het dorp als entiteit. Bovendien abstraheert het uniform tegelijk het concrete menselijke zijn, maakt van de drie spelers personages, dragers van de vertelling. Vandervost laat hier in het anekdotische heel subtiel het abstracte doorschemeren. Hier is geen sprake van enige nabootsing, van enig realisme. Nog nooit zijn fanfarekostuums zo atypisch, zo buiten het alledaagse geweest. Bovendien liggen op de scène her en der instrumenten verspreid. Ook speelt Victor, één van de drie mannen, mondharmonica en trompet. Laat Vandervost hier in een aantal lagen doorschemeren dat de voorstelling een muziekcompositie is, moet gelezen worden als een partituur, als een spel van stemmen en klanken, van timbres en kleuren? Ook in het spel van de drie acteurs zitten veel schalkse knipogen naar de voorstelling als spel, als kunstmatige constructie, en zij relativiseren ook, als verteller, de andere personages wanneer ze in hun huid kruipen. Maar Vandervost gaat verder en laat het chaotische, polyfone, meerlagige en ook versplinterde en gedeconstrueerde van

Vanluchenes tekst doorschemeren in de scenografie. Zo wordt de achterwand van de scène gevormd door een mozaïek van ingelijste kleurenfoto's die samen één monumentaal werk vormen van wellicht 4 bij 8 meter. (Ik heb de afzonderlijke beelden niet geteld, maar misschien waren het er wel 39; Vanluchenes stuk ontrolt zich immers in 39 taferele, 39 variaties.) Vandervost suggereert hier duidelijk dat het de constructie is die van deze chaos van beelden zonder – op het eerste gezicht – merkbare samenhang een denkbeeldige eenheid maakt. Want als je de foto's van naderbij bekijkt, dan gaat het om een diffuus palet van snapshots uit het leven van alledag, om een serie van anekdotische taferele zonder enig verband, een aantal variaties die door de constructie van het raamwerk op een abstracter niveau zin krijgen. Ook de speelvloer die bestaat uit kleine grijze badkamer- of keukenvloertegels, is niettegenstaande de ontelbare grijstinten en licht- en schaduwvlekjes toch in haar schijnbare versplintering één grijs geheel. Op twee blauwe lijntjes rechts vooraan de scène na. De oprukkende snelweg, de rechte lijnen van de vooruitgang? Op weg naar een onontkoombaar debacle? Als de drie fanfarespelers aan het begin van de voorstelling zouden thuiskomen van de begrafenis van de slachtoffers van het hallucinante cataclysm, dan zou de voorstelling wel eens één grote flashback kunnen zijn die zich achterstevoren ontwikkelt naar zijn bron, de apocalyps, en de voorstel-

ling in zijn formele structuur dus cyclisch zijn; net als in de *Golbergvariaties* zijn de 39 taferele uit *Risquons-tout* even zovele verschillende variaties op het initiële thema van de ondergang van die vooruitgang.

Risquons-tout, laat ons alles riskeren, alles op alles zetten, ons zonder remmen in de vooruitgang smijten, koste wat het kost vernieuwen...

In de periferie, op een afstand van het centrum, is de intrinsieke druk tot vernieuwing kleiner, is de onuitgesproken verplichting om alle nieuwe trends te volgen geringer. Verder weg van het oog van de storm van alle creatie en productie is het gemakkelijker de rol van toeschouwer op te nemen – niet enkel van voorstellingen, maar van het theater- en podiumkunstenlandschap in het algemeen – en ligt een beschouwende houding meer voor de hand. Er is tijd en ruimte tot reflectie en tot een zekere traagheid in het proces van beslissen wat belangwekkend genoeg zou kunnen zijn om te tonen, aangezien de mogelijkheden beperkter zijn en het publieksbereik kleiner is. M.a.w. er blijft vaak meer tijd en ruimte in de periferie om met kunstenaars een traject van langere adem uit te tekenen, om een biotoop, een landschap, een warme plek te creëren waar hun – vaak fragiele – werk kan gedijen. Meer tijd dus om o.a. De Tijd een beetje tijdloos te laten zijn.

Toneelkijken, een lust

Jac Heijer (1936-1991): een geprivilegieerd toeschouwer die ontzettend veel en heel nauwkeurig en gevoelig gekeken heeft.

Wie *Jac Heijer. Een keuze uit zijn artikelen* (IT&FB, Amsterdam 1994) leest, krijgt een indringend beeld van het Nederlandse theater tussen 1970 en 1990 én van het buitenlandse theater dat Nederland in die periode aandeed, een beeld van een zich veranderende kunstvorm in een veranderende maatschappij. Het is verbazingwekkend hoe treffend Heijer in die korte tijdspanne tussen het bekijken van een voorstelling en het schrijven van zijn krantenartikelen de essentie van zijn kijkervaring wist te verwoorden. De hier afgedrukte tekst schreef hij in november 1973 voor *Samenspel*, het tijdschrift van het Nederlands Centrum voor Amateurtoneel. Heijer hield van theater en was zich terdege bewust van Rilkes uitspraak: 'Kunstwerken zijn van een oneindige eenzaamheid en met niets zo weinig nader te komen als met kritiek. Alleen liefde kan ze omvangen, bewaren en recht doen wedervaren.'

Ben Bos heeft me gevraagd voor uw blad een stukje te schrijven over wat een toneelkritikus bezielt. Zo'n stukje zie ik helemaal niet zitten; ik worstel er al weken mee. Maar alla, voor Ben doe ik alles. Hij heeft zo'n harde, homerische lach, die in *Vrij Nederland* ooit als een 'act' omschreven is. Mijn lach is ook hard, maar dan meer bête en hooggierend. U begrijpt, samen hebben wij destijds heel wat afgelachen. Maar

Ben is van de *Linie* naar de Komedie gestapt en er valt überhaupt weinig meer te lachen in het toneelwezen. Dit zijn sombere tijden.

Ter zake: als verslaggever heb ik vele malen aan artisten gevraagd, waarom ze hun vak uitoefenden. Ik kreeg daar tot mijn verwondering altijd oninteressante antwoorden op. Nu stel ik mezelf die vraag en ja hoor, wat komt eruit?

'Ik hou ervan; ik vind het wel leuk om over toneel te schrijven en nog leuker om er naar te kijken.' Ik had u graag van een meer geëngageerde motivatie blijk gegeven, maar dat zit er niet in. Aan de basis zit domweg liefhebberij, Liefde voor het Toneel. En ik weet, dat er in de journalistiek nuttiger dingen te doen zijn dan toneelrecensies te schrijven. Belangrijker dan 'waarom?' is de vraag, hoé je naar toneel kijkt,

Over de verhouding tussen kunstenaar en publiek

Fragmenten uit Tarkovski's tekstbundel *De verzeelde tijd*.

Kunst is in haar natuur al artistocratisch en maakt daardoor ook een soort *selectie* uit het publiek. Want bij de 'collectieve' kunsten theater en film is de werking verbonden met de beleving van het individu dat met het kunstwerk in aanraking komt. In de individuele beleving van haar receptie wordt kunst beteke- nisvoller naarmate ze iemands ziel kan *schokken*. De artistocratische natuur van de kunst ontstaat de kunstenaar echter nog lang niet van zijn verantwoordelijkheid ten opzichte van het publiek of – zo men wil – van de mensheid in het algemeen. Integendeel. Aangezien de kunstenaar zijn tijd en wereld het volledigst kan bevatten, wordt hij tot de stem van diegenen die hun relatie tot de werkelijkheid niet kunnen reflecteren en uitdrukken. In die zin is de kunstenaar inderdaad de stem van het volk. En daarom is hij verplicht zijn talent en daarmee ook zijn volk te dienen. Het ligt bij hem om te beslissen of hij dit talent zo omvatend mogelijk wil realiseren dan wel zijn ziel voor dertig stuivers wil verkopen. De innerlijke strijd van een Tolstoj, Dostojevski of Gogol had toch ook zijn grond daarin dat zij van hun rol en hun bestemming voluit bewust waren. [...]

Ik ben er overtuigd van overtuigd dat het publiek aan de kunst uitgesproken gedifferentieerdere, interessantere en ook verrassender eisen stelt, dan gewoonlijk aangemenen wordt door diegenen die over de verspreiding van kunstwerken beslissen. Daarom kan elke, zelfs de gecompliceerde en ellitiriste opvatting van kunst minstens een zekere – zij het ook vaak bescheiden – respons vinden bij het publiek. Ze is daartoe zelfs gerechtigd veroordeeld. De discussie of een bepaald kunstwerk voor de zogenaamde 'brede massa', die mythische meerderheid, nu ook werkelijk verstaanbaar is, camoufleert daarentegen slechts de werkelijke relatie van de kunstenaar met zijn publiek, kaar wederzijds. Blijft de kunstenaar aan zichzelf trouw en onafhankelijk van de dagelijkse

waardeoordelen, dan creëert en verheft hij zelf het receptieniveau van zijn publiek. [...]

Gestloze kunst draagt de eigen tragiek reeds in zich. Zelfs het inzicht in de geestloosheid van zijn tijd eist van de kunstenaar een zekere spiritualiteit. De werkelijke kunstenaar staat immers in dienst van de onsterfelijkheid: hij probeert deze wereld en de erin levende mensen onsterfelijk te maken. Als hij zich daarentegen niet op zoek begeeft naar de absolute waarheid en het globale doel voor de nietigheid, dan blijft hij een eendagsvlieg. [...]

Ik durf beweren dat elke kunstenaar diep in zijn hart toch aan een ontmoeting met de toeschouwer denkt, dat hij de hoop en het geloof heeft dat precies zijn werk de tijdgeest treft en daarom voor het publiek buitengewoon belangrijk wordt, verborgen snaren van hun ziel beroert. Het is zeker geen tegenspraak als ik er enerzijds niets bijzonders voor doe om mijn toeschouwer te behagen, en anderzijds toch met een bang hart hoop dat hij mijn film aanneemt en waardeert. Want hierin ligt voor mij een bevestiging van het wezen van de relatie kunstenaar-publiek, die ten diepste dramatisch is! [...]

Daar waar het om een vooropgestelde 'publieksoriëntering' gaat, hebben we met enter-tainmentindustrie te maken, met showrooms en massa's, maar in geen geval met kunst, die onverminderd haar eigen, immanente weten moet volgen. Of ons dat nu past of niet.

Het creatieve proces voltrekt zich bij elke kunstenaar op een verschillende manier. Maar alle kunstenaars gelijken volgens mij daarin op elkaar, dat ze openlijk of verborgen op een contact met en een begrip van het publiek hopen, en dat elke mistukking daarvan voor hen een pijnlijke ervaring is. [...]

De moeilijkste en verpletterendste opdracht van de kunstenaar is van zuiver morele aard: van hem worden namelijk extreme eerbijheid en oprechtheid tegenover zichzelf vereist, en dat betekent oprechtheid en verantwoordelijkheid tegenover de toeschouwer.

Een regisseur heeft niet het recht iedereen te willen behagen of met een blik op het ver-wachte succes zijn werkproces te sturen. De onvermijdelijke prijs van zo'n sturing zou een principieel andersoortige relatie met het publiek zijn, die de regisseur dan met zijn concept en met de realisering van dat concept zou aangaan. [...]

De formule 'Dat begrijpt het volk niet!' heeft mij altijd al verschromkelijk verontwaardigd. Wat betekent dat eigenlijk? Wie eist hier voor zichzelf het recht op in naam van het volk te spreken, zichzelf voor de incarnatie van de meerderheid van het volk te kunnen uitgeven? En wie weet dan wat 'het volk' nu begrijpt of niet, wat het nodig heeft of afwijst? Of heeft misschien ooit iemand eens op zijn minst een beschelden, eerlijke bevestiging van dat volk georganiseerd, om klaarheid te krijgen over zijn werkelijke interesses, overwegingen, verlangens, hoop en ontgoocheling? [...]

Als men zijn publiek werkelijk respecteert, dan is men ervan overtuigd dat het niet dommer is dan men zelf is. Om met iemand anders te kunnen spreken, moet men natuurlijk minstens een gemeenschappelijke, voor beide gestrekspartners verstaanbare taal beheersen. Goethe heeft ooit gezegd dat men slechts een verstandig antwoord kan krijgen als men een verstandige vraag stelt. Tot een werkelijke dialoog tussen kunstenaar en publiek komt het pas echt als beiden zich op hetzelfde begripniveau bewegen. Ze moeten zich ten minste op dezelfde wijze bewust zijn van de doelstellingen die de kunstenaar zich in zijn werk stelt. [...]

Wie zijn toeschouwer wil behagen en de criteria van zijn smaak kritiekloos overneemt, heeft voor hem geen respect. [...]

Vertaald uit *Texte zur Theorie des Theaters*, Klaus Lazarowicz en Christopher Balme, Stuttgart, Reclam, 1991.
Vertaling: Dries Moreels.

onmiddellijk gevolgd door de vraag hoe je er over schrijft in de krant. Dat zijn dingen die wèl te beredeneren vallen. Alhoewel... Je zit in de schouwburg als een soort gitaar, een twaalfsnarige en het hangt vooral van de uitvoerenden af hoe die snaren beroerd worden. Ik heb een gevoelige snaar, een verstandelijke, een sentimentele (wat zou ik graag méér willen janken in de schouwburg), een histories-materialistische, een (anti)roomse, een leedvermakelijke, een zelden of nooit beroerde magiese snaar, een ervaringsnaar, een zeer oververmoeide snaar die nooit te spannen is en nog zo wat meer. Ik zou graag de nieuwe trend in de Nederlandse toneelkritiek, die gebaseerd is op het marxisme, willen volgen, maar helaas, dat lukt me niet. Zeker, ik vind dat toneel iets te maken moet hebben met de mensen voor wie het gespeeld wordt, in die zin dat uit een opvoering moet blijken dat het stuk een analyse bevat van de toestand waarin die toneelfiguren zich bevinden, opdat ook wij als publiek onze eigen toestand beter kunnen begrijpen. Maar met die ene snaar kom je bij veel teater niet uit. Voor geen goud had ik voorstellingen als van Grupo Tse en Tenjo Sajiki willen afkraken omdat marxistische kritiek er niet op toepasbaar is, tenzij men zich in allerlei kronkels moet wringen om de theorie maar te laten kloppen. Toneel is een middel om ervaringen over te dragen, dat niet uitsluitend bestaat uit de verbaal-verstandelijke weg. Natuurlijk moet er met verstand gewerkt worden bij het toneel. Bij de voorbereiding moet er goed nagedacht en geanalyseerd zijn, niet alleen door de schrijver, door de dramaturg en de regisseur maar door de hele spelersgroep. Als recensent moet je dat er aan af kunnen zien. Gebeurt dat niet, dan zie ik geflodder en ijdelheid! Op z'n hoogst één goeie rol en de rest flut (Annwil Blankers in *Tartuffe* bij de Haagse Comedie) of een stuk met een behoorlijk uitgangspunt en een flapdrollerige uitvoering (*Steel wat minder – het zevende gebod* bij de Toneelraad Rotterdam). Om het in algemeenheden samen te vatten: als ik plezier aan toneel wil beleven, wil ik mensen zien en/of gebeurtenissen, die dan en daar en nooit eerder noch later en nergens anders meer zullen gebeuren. Ik geef toe, zoiets maak je zelden mee. Soms heb je één minuutje wonder, soms één figuurtje. Heel zelden is het een gebeurtenis (happening) die om kwart over acht begint en net zo lang mag duren als ze maar willen. Wilt u voorbeelden? *Medea* door La Mama New York, *Do it* door Pip Simmons, *Dracula* en *The history of theatre* door Grupo Tse, *Oom Wanja* door Globe, *Een zeer bijzondere dag* door Centrum (ja ja; iedereen vond het afschuwelijk), *The Family 1 en 2* van Lodewijk de Boer, *Baal* door Baal, *Mistero Buffo* door de

Nieuwe Scène en alles van het Werkteater. Als ik daar vandaan kom, kan ik het leven weer aan en heb echt zin om er over te schrijven. Ik geef onmiddellijk toe, dat het voor marxistische critici niet genoeg is. Ik besef dat ik met mijn liefhebberijmotivatie in het aloude liberalistische Wester Woud zit, waarin elk vogeltje zingt zoals het gebekt is. Maar ik wil de mogelijkheid open houden, dat er van alles met je kan gebeuren in het teater. Zo gaat de recensent, altans ik, om een uur of zeven met de trein naar de plaats waar een première plaats grijpt, waartoe je namens de krant bent uitgenodigd. Je toont je kaartje, je krijgt een plaats die gratis is en meestal goed zicht biedt op het speelveld. Dat voordeel heb je boven een gewone toeschouwer met vergelijkbaar inkomen. Bovendien zit je bij de eerste voorstelling, waarop iedereen erg zijn best doet zo goed mogelijk te spelen. Dat bezwaart mij, want er zijn voorstellingen die na de première snel afzakken in kwaliteit. Als ik Globe in Velsen zie spelen, erger ik me bont en blauw wanneer ze met de pet eraan gaan gooien. Goddank zijn nieuwe groepen, die met een veel gezamenlijker gedragen verantwoordelijkheid werken, lang zo bang niet zich aan de pers te tonen op andere dagen dan de première. Het première-systeem is overigens de schuld van de kranten waarvan de hoofdredacteuren uit concurrentiestrijd niets willen missen. Daar zit je dan in de zaal met je twaalfsnarige gitaar. Soms kun je op je vingers natellen dat het slecht wordt, ook al blijf je altijd hopen. Soms heb je je voorbereid, het stuk gelezen, de schrijver geïnterviewd of de regisseur, enige repetities gezien. (Omdat ik bij het *Haarlems Dagblad* werk en Centrum een Haarlems premièregezelschap is, krijgt die groep bij ons altijd een voorkeursbehandeling.) Vaak volsta je met de informatie in het programmablad, dat soms zeer goed is samengesteld (bij de Haagse Comedie, Publieksteater, toneelgroep Theater, toneelgroep Centrum). Als je je goed hebt voorbereid, snap je de bedoelingen beter. Dat is nuttig, maar ook vervelend, omdat je er minder onbevangen tegenover staat als de doorsnee toeschouwer, voor wie je schrijft. Dan ga je kijken. Ik probeer te achterhalen of de groep waar maakt wat hij belooft; wat de schrijver wilde zeggen en hoe de regisseur dat begrepen heeft, hoe hij zijn spelers laat spelen, hoe deze mensen daaraan werken. Ik erger me rot als je merkt dat de regisseur of spelers op andere effecten uit zijn dan je uit het stuk zou kunnen halen of dat ze er niet genoeg uit hebben gehaald. Vooral als ik me erger, betrap ik me erop dat ik alvast krakende zinnetjes zit te formuleren, om ze eens goed te pakken. Dat vergeet ik meestal later weer; behalve als het echt te gek wordt. Dan schrijf ik het op, in het

donker knoeien op het programmablad. Na de voorstelling reis ik naar Haarlem terug, meestal met collega's die bij voorkeur spreken over andere dingen dan de voorstelling. (Behalve dan die keer dat Ischa Meijer luide zijn recensie zat te formuleren onder onze aanmoediging het zo scherp mogelijk te zeggen.) De meeste critici gaan dan hun stukje maken, tikken of schrijven en doorbellen. Vooral de ochtendblad-critici werken zich gek. Ze moeten kort formuleren en nog wat zinnigs zeggen ook. Ik zelf slaap er een nachtje over. Dat wil zeggen: ik word voortdurend wakker en tracht de inleiding alvast te formuleren met een samenvattende inhoud en beoordeling erin. Om half acht ga ik naar de krant, draai een stuk papier in de machine, leg het programmaboekje naast me en schrijf zeker zes inleidingen voor het vlekkeloos uit de machine loopt. Het grote zweeten begint dan. Welke woorden kies je, welke goede zaken zijn het belangrijkste, wat wil je scherp stellen, wat wil je verdoezelen, hoe is je relatie met de spelers of met de groep, wat is het belang van de opvoering voor het publiek, hoe veel ruimte in de krant heb ik, is er een foto bij, waar komt de recensie op de pagina te staan, wat wil je zeggen en wat kan je niet zeggen. Een heel moeizaam, ingewikkeld raderstelsel knarst in werking. Je weegt je persoonlijke ervaring af aan de bedoelingen van de voorstelling. Je stelt je de vraag of het stuk vanuit een sociaal-kritische instelling te beschouwen is. Zo ja, hoe dan wel en waarom? Zo nee, is dat dan erg? Wat deden de spelers ermee, hoe was de aankleding, de belichting en hadden die enige functie? Uiteindelijk maak je je keuze; je laat vaak dingen onvermeld omdat je tegen de klok werkt. Dan moet je begrijpelijk schrijven. Korte zinnen. Geen moeilijke toneeltermen. Voortdurend moet je op je hoede zijn, dat je in de eerste plaats voor lezers schrijft die het stuk nog niet hebben gezien, dan voor lezers die hun eigen ervaring willen vergelijken met de mijne en dan pas voor de toneelmakers. Op de achtergrond hou ik altijd het motto: 'Kan mijn moeder het begrijpen?' Na een kleine twee uur is de recensie af. Ik verzin er een kop boven en stop het in de buizenpost naar de zetterij. Dan begint de grote wroeging. Ben ik niet te slap geweest, was ik te scherp, heb ik het nou wel begrepen wat ik zag. Even lezen wat Daniël de Lange in *de Volkskrant* erin zag; die ziet het anders, maar hij heeft geen gelijk; of: wat hij zag heb ik helemaal niet gezien, maar het zat er wel in; wat een uilskuiken ben ik. 's Middags komt de krant, ik sla mijn recensie op. Ja hoor, zetfouten. Schrijf ik 'vroeg vlucht', staat er 'vroeg klucht' Schrijf ik 'plasties wonder', staat er 'platonies wonder' En die zin loopt niet, wat een schoolmeesterachtig



Maria Stuart - de Roovers / Raymond Mallemijer

Theater kijken is als voedsel voor mij. Gemiddeld twee maal per week sla ik mijn portie verhalen, fantasie, emoties en beelden op. Telkens halen, opnieuw verwacht ik van een voorstelling dat ze mij raakt. Wat dat juist inhoudt, is moeilijk te omschrijven. Laat mij toch maar eens proberen. Ik geniet ervan mensen in levende lijve te zien acteren, goed acteren. Zo blijven mij voorstellingen als *My dinner with André* (Tg Stan en Cie De Koe) en *De Bitterzoet* (Theatergroep deze acteurs deze rollen overtuigend kunnen spelen. Zij genieten van een grote beheersing van het métier, gecombineerd met eenvoud, natuurlijkheid en bescheidenheid. Bovendien merk je als toeschouwer dat deze spelers graag

is van huize uit een fervente theaterliefhebber.

Els Lysen, leraar Nederlands (Parnas Dilbeek) en docent Culturele Animatie (Katholieke Hogeschool Leuven),

Wekelijkse portie voedsel

toontje. 's Avonds lees ik André Rutten in *De Tijd*, des vrijdags Anton Koolhaas in *Vrij Nederland*. Wat een zak ben ik. Ik schrijf nooit meer. Ik kruij dan in mijn schuip en prijs me gelukkig dat ik in een plaatselijk blad schrijf waar ik de vrijheid heb om fouten te maken. Natuurlijk vind ik ook wel eens dat ik méér

gezien en beter gekeken heb dan sommige collega's, heel soms hoor je van toneelmensen dat ze het met je eens waren of van vrienden dat ze het leuk geschreven vonden. En dan ga ik 's avonds weer opgeruimd op pad. Toneelkijken is mijn lust, maar erover schrijven hou ik nooit vol.

Uit *Samenspel/NCA*, november 1973, opgenomen in *Jac Heijer, Een keuze uit zijn artikelen*, Amsterdam, Uitgeverij International Theatre & Film Books, 1994