

Jan Zoet

*Het theater in Nederland wordt verlamd door de ideologische kloof tussen productie en presentatie.*

In de economie en de handel is er sprake van een productieketen: een producent produceert en levert een product. Meestal aan een winkel of een andere wederverkoper die het product opnieuw verkoopt aan mensen: de consumenten.

Tussen producent en wederverkoper vindt overleg en afstemming plaats. Er zijn doorgaans geen uiteenlopende belangen. Er moeten zoveel mogelijk producten worden verkocht aan consumenten. Dat levert waarde op. En daarom wordt er samengewerkt.

Om die waarde – bijna altijd is die financieel van aard – zo groot mogelijk te laten zijn, overleggen producent en wederverkoper over hoe het product zoveel mogelijk consumenten kan aanspreken. Dan hebben ze het over de prijs, de promotie en de aantrekkelijkheid van het product. Dat heet marketing. (Prijs, promotie en product zijn de 3 P's. Die moet je tweaken om succes te hebben.)

In onze liberale samenleving is het realiseren van een zo hoog mogelijke omzet een kernwaarde en een bouwsteen van de ideologie van de vrije markt.

In de kunst werkt het anders. Een kunstwerk is wezenlijk iets anders dan een product dat gemaakt is om zoveel mogelijk financiële of functionele waarde op te leveren. Een kunstwerk is weliswaar van waarde, maar deze is in beginsel niet financieel noch functioneel.

Een kunstwerk ontleent zijn zeggingskracht aan een intrinsieke kwaliteit die een kunstenaar tot stand brengt en die ervaarbaar wordt door de context waarin het wordt gepresenteerd en waargenomen. Dan krijgt het een betekenis die zich niet altijd gemakkelijk laat ontsluiten en weerbarstig kan zijn of ongrijpbaar.

Meer nog dan in de economie en de handel is het dus essentieel dat kunstwerken zorgvuldig en in nauwe samenspraak met de producent van het kunstwerk (de kunstenaar) worden gepresenteerd en gedistribueerd. Om die reden zijn er instellingen, zoals theaters, concertgebouwen en musea, die zich specialiseerden in het tot zijn recht laten komen van een kunstwerk. Iemand die daar werkt noem je een curator of een programmeur, die geen ander doel heeft dan een bemiddelaar zijn tussen kunstenaar en publiek. Een



zo groot mogelijk publiek is daarbij een doelstelling, maar niet ten koste van het kunstwerk.

Toch kan en moet ook kunst functioneren in een markt die afhankelijk is van handel: kunst wordt verkocht. Maar niet alle kunst kan in een opgeschroefde financiële vrije markt overleven. Daarom zijn er in dit deel van de wereld samenlevingen die de ideologie aanhangen dat er gezamenlijk solidariteit moet worden opgebracht en geïnvesteerd in waarden als onderwijs, veiligheid en kunst.

Ook in Nederland is dit in beginsel het geval. Verschillende overheden werken samen om een bestel van functies te combineren tot een geheel van opleiding, talentontwikkeling, productie en distributie.

Voor het theater betekent dit dat de rijksoverheid investeert in opleiding, talentontwikkeling en distributie. En dat de lokale overheden, met name, investeren in presentatieplekken als podia en festivals.

Die tweedeling is niet het geval in landen om ons heen. In Duitsland, Frankrijk en België zijn de producenten, de kunstenaars, ook verantwoordelijk voor de presentatie.

In Nederland werkte ons losgekoppelde systeem heel lang vrij goed. Podiumkunstenaars produceerden werk.

Programmeurs van podia waren curatoren die zich samen met de kunstenaars inzetten om een zo goed mogelijk publiek te vinden en er als sector toe te doen.

Al polderend lukte dat redelijk. Er werd gestreefd naar een evenwicht tussen toegankelijke en complexe kunst, zodat een zo breed mogelijk deel van de samenleving werd bereikt.

Toch ging er iets mis dat verlamdend uitpakte voor de ontwikkeling van een vitaal theaterlandschap. Er ontstond een ideologische kloof. Polderen werd verzuiling. De schouwburg directies, die een eigen vereniging hadden opgericht, klaagden over de ontoegankelijkheid van de producties die hen werden aangeboden. En de producenten, die ook een eigen vereniging hadden opgericht, klaagden over het gebrek aan smaak en durf bij de podia die bovendien te lui waren om publiek te werven voor hun producties.

Het resultaat was dat, in plaats van samen om tafel te gaan zitten, de kunstproducenten en wederverkopers (de uitzonderingen daargelaten) verder uit elkaar groeiden. Er was nog maar 12% rijks gesubsidieerd aanbod te zien op de Nederlandse Podia. Er ontstonden tegengestelde lobby's. 'Hooghartig en badinerend' werd letterlijk gezegd over de gezelschappen. Artistiek leiders van gezelschappen hadden geen tijd voor overleg omdat ze moesten repeteren.

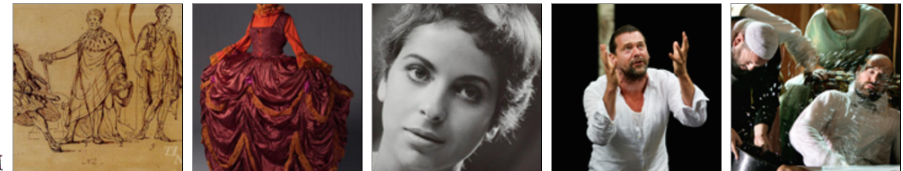


UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM



Vertegenwoordigers van de schouwburgvereniging riep om het hardst dat het slecht ging met de podiumkunst en waren de belangrijkste pleitbezorgers voor het afschaffen van de productiehuisen. Deze verdeeldheid heeft er toe geleid dat de lokale politiek, die immers opdrachtgever en financier was van de podia, iedere verantwoordelijkheid voor het presenteren van gesubsidieerd aanbod afwees. Er werden wezenlijk andere ideologische uitgangpunten gehanteerd. Een zaal moet vol zitten. Zo niet dan is het werk niet goed. Kwantiteit en financiële waarde werden doorslaggevend. Dat leidde er toe dat veel podia andere directies kregen die zich niet eens bewust zijn waren van de waarde van een gelaagder aanbod en kunst en entertainment op één lijn stelden. Als het niet leuk is of niet te volgen is het geen kunst. Vlakke vloertheaters kwamen in de problemen. Maar ook de podiumkunstenaars zelf zaten vast in het stramien van de splendid isolation van de black box en waren maar al te vaak niet in staat om te zien wat er speelde. Er werden beelden gecreëerd van klagende verwende kunstenaars die hun hand ophouden. Terwijl er toch veel meer overheidsgeld naar podia en infrastructuur gaat dan naar kunstenaars. Waar er synergie zou moeten zijn ontstond verdeeldheid en ging een sector rollend over straat. Dat is schadelijk. Want het is onterecht. Absoluut en relatief gezien gaat het helemaal niet slecht met ons theater. Integendeel zou ik zeggen.

Het wezenlijke dilemma is dat de wereld door een digitale revolutie en immense vraagstukken over overleven op een te volle planeet in transitie is. Waar waarheid een product is en alles theater. En de wereld van de Nederlandse podiumkunsten zich in de loopgraven van een afbrokkelende planeconomie heeft teruggetrokken. Om die verlamming te vermijden moeten we echt elkaar in de ogen kijken en samen naar voren gaan. Om richting te geven en onbenul aan te pakken. Want als ergens saamhorigheid en verbinding kan ontstaan is dat niet op de schermen van de global village, maar in de werkelijke ontmoeting tussen publiek en kunstenaars.





Tom Blokdijk

## *De werkelijkheid was en is ons vreemd*

Toen de gesubsidieerde kunsten een paar jaar geleden getroffen werden door buitenproportionele bezuinigingen, hebben we moord en brand geschreeuwd. Een samenleving als de onze kan nu eenmaal niet zonder kunst, vinden we.

De reactie was voorspelbaar: 'Hoezo, kunst onmisbaar. De overheid subsidieert alleen activiteiten die een maatschappelijk belang hebben. Nou, vertel eens, hoe zit dat bij de met kunst?' Het antwoord op die vraag bleven wij geruime tijd schuldig. En de eerste pogingen daartoe, waren niet erg overtuigend. Maar het wordt langzamerhand beter.

Laten we het over het theater hebben. Theater confronteert de toeschouwers met een beeld van de werkelijkheid. Welke werkelijkheid? Om te kunnen functioneren moet dat de werkelijkheid zijn die de toeschouwers als hun werkelijkheid herkennen. Een stukje daarvan. Om een maatschappelijk belang te hebben, moet dat stukje belangrijk zijn voor de toeschouwers. Het hoeft hen niet eens zelf aan te gaan. Seksueel misbruik van kinderen en jongeren door een priester roept bij mensen heftige emoties op, ook al hebben

zij er zelf geen ervaring mee. Zoiets mag gewoon al niet voorkomen. Dit verstoort de orde in het kwadraat. Een stuk over een man die als jongen seksueel misbruikt is door een priester en zelf priester is geworden en dat stuk is goed gemaakt, dan stromen de toeschouwers toe. Het belang van dat soort stukken wordt meteen onderkend. Soms vraagt het wat meer tijd voordat dat belang tot je doordringt. Maar er zijn ook voorstellingen waarbij je meteen weet dat ze eigenlijk nergens over gaan. Niet iets van belang, tenminste. Ze zijn misschien schitterend gemaakt zijn, erg ontroerend, of extreem grappig, maar belangrijk... nou nee.

Het is duidelijk: de eerste categorie komt in aanmerking voor subsidie, de tweede niet. .

Een goede gesubsidieerde voorstelling biedt ons een visie op iets wat wij als onze werkelijkheid beschouwen en echt belangrijk vinden. Zaken die ons beroeren, angst aanjagen, waarmee we worstelen en die toch wezenlijk zijn voor ons bestaan, onze toekomst, ons hun geluk. Die visie van de voorstelling verdiept onze eigen visie daarop, verbreedt of ondergraaft die, brengt hem aan het wankelen, bevestigt hem. We worden door elkaar gerammeld, zijn totaal ontdaan, intens blij of zielsgelukkig.

Hoe vaak gebeurt het u dat een gesubsidieerde theatervoorstelling dat bij u teweeg brengt? Mij zelden. Als



dat bij u ook zo is – en eerlijk gezegd hoop ik van niet, maar ben ik bang van wel – dan ziet de toekomst van het gesubsidieerde toneel er slecht uit. Want wat denkt u dat in dat geval het eerste kabinet Halbe Zijlstra in 2017 zal gaan doen?

Hoe komt het dat het theater in deze penibele toestand is geraakt? Waarom houden wij ons zo weinig met zaken bezig die echt belangrijk zijn voor onze toeschouwers?

Ik zie drie oorzaken. De eerste is dat we het theater vooral zien als een vak. U kent die stevige uitspraak wel: Het theater is een vak, niets meer en niets minder. Natuurlijk is het een vak en als we dat niet heel goed uitoefenen bereiken we niks, hoe belangrijk ook. Maar als voorstellingen eigenlijk alleen daarom worden gemaakt, is er geen reden waarom het niet aan de markt kan worden overgelaten. Er wordt nu te veel gesubsidieerd theater gemaakt omdat theatermakers nu eenmaal theater willen maken. En moeten maken: ze leven ervan. Ik kan vaak geen andere noodzaak ontdekken.

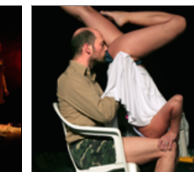
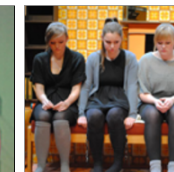
De tweede oorzaak is dat wij als theatermakers niet goed weten hoe aan stukken te komen of te maken die duidelijk herkenbaar gaan over de brandende kwesties van toeschouwers nu en daar ook nog een opmerkelijke visie op bevatten. Het is niet zo dat de theatermakers daar geen

behoefte aan hebben. Het wordt op allerlei manieren geprobeerd.

Door voornamelijk nieuwe stukken te spelen bijvoorbeeld. Het aantal daarvan is spectaculair gestegen, de Nederlandse toneelschrijfkunst is opgebloeid. Maar groot is mijn teleurstelling en die van velen met mij, dat veel van die nieuwe schrijvers niet echt belangrijke onderwerpen aansnijden of een niet zo'n erg bijzondere visie op onze werkelijkheid presenteren. Ja. Zo gaat het.

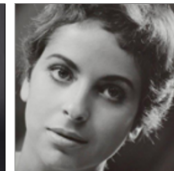
Acteurs begonnen zelf stukken te improviseren. Soms met veel succes – Het Werkteater – soms met minder. Ja. Zo gaat het.

En tenslotte waren er nog die schitterende klassiekers, waarin de toneelschrijvers van toen hun visie vorm gaven op de tijd waarin zij leefden. Hoe kunnen we daarmee onze visie geven op ónze tijd. Al meer dan veertig jaar zijn we dat aan het proberen. Het mislukt bijna altijd jammerlijk, wat wij makers ook allemaal beweren over de actualiteit van onze voorstellingen. Wij verwijzen wel met allerlei vormmiddeltjes naar onze eigen tijd, maar slagen er zelden in daarmee over onze tijd ook iets concreets en bijzonders te melden, iets dat onze opvattingen en ideeën aan het wankelen brengt. Wie Tasso van het Nationale Toneel gezien heeft, weet wat ik bedoel. Ook mij is het vaak niet gelukt. Ja. Zo gaat het.



De derde oorzaak dat er zo weinig echt belangrijke voorstellingen zijn is dat de tijd ons al meer dan dertig jaar niet mee zit. Al in 1977 werd het Ik-tijdperk uitgeroepen. Begin jaren tachtig werd het not done om je met de grote kwesties in te laten die de samenleving beroerden, om ergens kritiek op te hebben. Alles wat serieus was, diende belachelijk te worden gemaakt. Alles moest gerelativeerd en geïroniseerd. Je blik als kunstenaar diende niet verder te reiken dan het eigen ik. Er waren en zijn uitzonderingen, maar deze beweging werd in de jaren negentig mainstream. Jonge theatermakers werd en wordt geleerd uit te gaan van wat henzelf bezig houdt. Maar dat is: henzelf. Ok. Maar heeft dat enig maatschappelijk belang? Is dat iets waar mensen naar toe stromen omdat het gaat over iets dat wezenlijk voor ze is? Meestal niet.

Toch zal het moeten lukken. Denk aan het eerste kabinet Halbe Zijlstra. We hebben geen andere keus. Het maken van schitterende voorstellingen alleen zal ons niet redden. We zullen ons moeten richten op de grote brandende kwesties en hete hangijzers van onze tijd. Op zaken waar de mensen echt mee zitten. En dan bedoel ik niet speciaal de grote politieke kwesties. En als de mensen zich daar niet van bewust zijn, moeten we ze daar bewust van maken. Om te beginnen onszelf.







Maarten Doorman

## *Het geloof in het vlakkevloertheater is een cliché*

Sinds Bertolt Brecht heerst er een taboe op lijsttoneel en de te romantisch geachte betovering. Aap. het eind zakt het gordijn niet (of het licht blijft aan, een equivalent van het open doek). De spelers en zangers' dienen zelf op een gegeven moment af te druipen, liefst voor het applaus is verstomd. Al decennia heerst het vlakkevloertheater. Opdat het publiek niet gelooft dat wat op het podium gebeurt echt is. En we ons niet de emoties van het stuk eigen maken. Want het lijsttheater is een kijkdoos die ons, het publiek, een illusie voortovert en ons elke kritische distantie doet opgeven. Het publiek wordt gezien als consument en zoals religie opium is, zo brengt de poppenkast van het lijsttoneel ons, onnozele kinderen, in een bedenkelijke roes en maakt ons tot willoze slachtoffers van het grootkapitaal.

Natuurlijk, vlakkevloertheater is vaak de beste vorm. Ik heb veel theater op locatie gezien, dat nog verder weg staat van de kijkdoos en de verwerpelijke illusie. Ik zwierf door de buitenwijken van Dries Verhoevens Niemandland, zag vol bewondering stukken in het Amsterdamse Bos, in garages, steengroeves, een gesloopte flat, op straat en in

fabrieksloodsen. Ik ging naar één-op-ééntheater op afgelegen plekken. Wat was het vaak goed en bijzonder. Maar de kijkdoos van het lijsttoneel is onderschat, of eigenlijk: het idee erachter. Juist nu we alles kunnen met licht en film en geluid zouden regisseurs weer vaker aan de magie van het theater mogen denken. Zoals Guy Cassiers dat doet. Ik weet precies hoe de bakstenen muur achter het toneel in de Amsterdamse Stadsschouwburg eruit ziet. Wat is het statement om die voor de zoveelste keer te tonen?

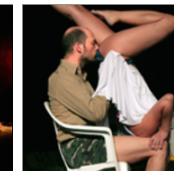
Er spookt veel jaren zeventig door het toneel. Zoals in de beeldhouwkunst in de publieke ruimte een taboe ontstond op de sokkel, het voetstuk waarop immers eeuwenlang de macht van koningen, dictators en generaals was geplaatst; zoals in grote gebouwen uit de jaren zeventig de hoofdingang nog maar zelden te vinden was in de grauwe trieste gevels omdat een pontificale toegang als kapitalistische krachtpatserij, zo niet als puur fascisme werd gezien; zoals in die jaren de literatuur om laagdrempeligheid te bereiken op krantenpapier werd gedrukt en onder de omineuze naam Bulkboek verscheen zo ontstond een dwangmatig geloof in het vlakkevloertheater. Omdat het dichterbij de toeschouwer stond, opdat de toeschouwer niet romantisch zou wegdromen, omdat: we – hoe paradoxaal was dit paternalisme als toeschouwer toch vooral kritisch bleven. Ik heb vaak op het podium gezeten, onder andere bij Ivo van Hoves Scènes uit een huwelijk, waarbij wij, publiek, werden



verplaatst, net als bij Martijn Paddings opera Laika afgelopen zomer. Het was prachtig. Maar ik zag ook overrompelende opera's van Händel in een oud lijstdecor. De moordende intimiteit van Who's afraid of Virginia Woolf smeekt om podium en doek. Of de belichtingsvariant ervan. We vergeten dat het bij theater om een ritueel gaat met een ongeschreven liturgie. Om bezoek aan een ruimte waar wij door die geheime liturgie bij iets anders komen, onbehaaglijk of vreugdevol, tegelijk vreemd en bekend, maar niet in de eerste plaats 'herkenbaar' en 'werkelijk'. Was in die zin niet juist het vlakke vloertheater een hellend vlak?



UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM



Marijke Hoogenboom

## *De theaterwetenschap gaat het Nederlandse theatergeheugen niet redden*

Wie theater maakt leeft gevaarlijk en loopt voortdurend het risico om te verdwijnen. Theater is een kunst die weinig achter laat, niets eigenlijk, als wij het niet vertellen, oprapen, aan elkaar plakken, tonen, bespreken, opschrijven, vergelijken, verwerpen, opnieuw uitproberen. Het geheugen van het theater moet, net als het theater zelf, steeds weer gemaakt worden. Maar in Nederland lijken wij een tijd tegemoet te gaan waarin we uitsluitend nog in het heden mogen bestaan, een tijd van verwaarloosde archieven en collectieve amnesie.

De rampzalige teloorgang van het Theater Instituut Nederland – als sector én erfgoedinstelling – staat symbool voor het fundamentele gebrek aan aandacht voor het geheugen van en de reflectie op de podiumkunsten in Nederland. De politiek heeft gekozen voor geschiedenis zonder perspectief: de collectie is 'veilig' ondergebracht bij de UvA, tegelijkertijd wordt niet meer geïnvesteerd in het bijhouden van de actuele praktijk, laat staan in een centrale, onafhankelijke plek die zich verantwoordelijk voelt voor een kritisch discours en onderzoek vanuit het veld zelf.

Hoe vanzelfsprekend deze crisissituatie blijkbaar al is geworden illustreert de recente verkenning van de Raad voor Cultuur. Voor het belangrijkste adviesorgaan bestaat het veld enkel uit productie, presentatie en publiek. Een kwalijke vergissing. Een Raad die niet de noodzaak agendeert om documentatie, analyse en kritiek een onmisbare plek te geven in het bestel heeft weinig verwachtingen van de toekomst en laat een belangrijke kans liggen om ooit nog voorbij te gaan aan de huidige status quo.

En toch is mijn stelling: er is hoop. De Nederlandse podiumkunsten kennen niet alleen een unieke geschiedenis van individuele kunstenaars, maar ook van eigengereide 'instituten' die reflectie en onderzoek dicht op de huid van de praktijk hebben georganiseerd. Met onze wederopbouw moeten we daarom ook niet beginnen bij dat ene nationale monument dat in elkaar is gedonderd, maar juist bij heel andere bouwsels. En het mooie is: deze zijn niet van steen, ze zijn mensenwerk. De bron is de onvermijdelijke Jan Kassies en zijn Instituut voor Theateronderzoek. 'Niets ingewikkelds', geen krampachtig beleid voor talentontwikkeling: gewoon de vanzelfsprekende verplichting om de beroepspraktijk van informatie te voorzien en kunstenaars de gelegenheid te bieden hun ambacht te vernieuwen. Vervolgens hoeven we ons maar door een aantal vuurtorens te laten leiden: de zoektocht: en

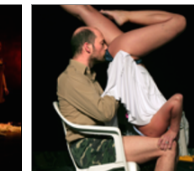


nieuwsgierigheid van Mickery om de eigen werking steeds verder uit te breiden; de ethiek van Discordia om van het toneel een levende wetenschap te maken, dwars door de generaties heen; de integriteit van Marianne Van Kerkhoven (Theaterschrift) om te luisteren, door te vragen en vast te houden; en de courage van Ditte Pelgrom om met I)e Nieuwe Toneelbibliotheek het veld op de voet te blijven volgen en een stem te geven. Bijvoorbeeld.

Keer op keer zijn het de kunstenaars die gepleit hebben voor context, voor een nieuwe taal, en voor het rigoureuus blootleggen van hun eigen visie. Maar keer op keer heb je ook onvermoeibare strijders nodig voor wie ontkenning en vergeten geen optie is. Nog is het geheugen van het Nederlandse theater niet verloren. Laten we de stenen oprapen en opnieuw bouwen. Om te beginnen: hef het verbod op de subsidiëring van discours, bemiddelaars en vakbladen op – corrigeer de verkenning van de Raad – en, koester de kracht van de kleine, vloeibare instituten van vlees en bloed. Tim Etchells zei ooit: 'It works small the history thing. Small things make big changes.' Of in de woorden van Ritsaert ten Cate: 'Ik doe wat ik doe en geloof daar heilig in. En verder kan iedereen de boom in.'



UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM



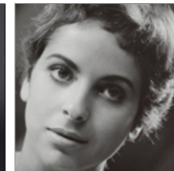
Erwin Jans

## *Kennis van theatergeschiedenis kan het theater ernstige schade toebrengen*

Aan bovenstaande aan Nietzsche ontleende formulering moet ik vaak denken wanneer ik mijn cursus theatergeschiedenis doceer aan het KASK, het Koninklijk Conservatorium, in Gent. Hebben ze er wel iets aan, de toekomstige theatermakers die voor me zitten? En dan heb ik het minder over historisch belangrijke figuren als Craig, Meyerhold, Piscator, Brecht of Artaud, maar eerder over de recente geschiedenis van het theater in Vlaanderen en Nederland, de geschiedenis van de voorafgaande generatie. Want hier doet zich de spanning het scherpst voelen. Zelf opgevoed met en gevormd door het theater dat in Vlaanderen begin jaren tachtig ontstond – de generatie van inmiddels grote en bekende namen als Jan Lauwers, Jan Fabre, Guy Cassiers, Jan Decorte, Ivo van Hove, Josse De Pauw, Arne Sierens en uit Nederland Maatschappij Discordia, Gerardjan Rijnders, Onafhankelijk Toneel – word ik nu geconfronteerd met studenten voor wie deze namen slechts namen zijn zoals vele andere en niet, zoals voor mij, zowat de essentie van wat modern theater is in Vlaanderen en Nederland. Maar wat doe ik daarmee?

Voor Nietzsche leiden dieren een gelukkig en zorgeloos leven in het hier en nu omdat ze kunnen vergeten. Ze zijn onhistorisch. De mens daarentegen kan niet vergeten en kan zich niet losmaken van zijn verleden. De mens is historisch. Nietzsche pleit voor een evenwicht tussen het historische en het onhistorische, tussen het herinneren en het vergeten. Hij schreef echter in een periode – de tweede helft van de negentiende eeuw – waarin het historische besef haast mythische vormen had aangenomen. Ik heb het gevoel dat we nu aan het begin van de eenentwintigste eeuw in het omgekeerde regime zitten: een regime van het vergeten, van gebrek aan historisch besef. Geschiedenis is koopwaar geworden. Is dat de reden van het enorme succes van de herdenking van de Eerste Wereldoorlog, de Grote Oorlog, in Vlaanderen op dit ogenblik?

Vind ik dat de huidige generatie theatermakers iets fundamenteels aan het vergeten is dat de vorige generatie ontdekt had? Misschien zijn er wel redenen voor dat vergeten? De generatie waarover ik het hierboven had werpt nog steeds haar licht (of haar schaduw?) over het theater in Vlaanderen en Nederland. Het is een generatie die internationaal is doorgebroken en erkend wordt. Maar heeft zij de huidige generatie nog iets te vertellen? Ik heb het gevoel van niet. Vind ik dat erg? Ik heb het gevoel van wel. Moet ik dan gewoon maar aanvaarden dat: het theater van mijn hel··den uit de jaren tachtig stilaan een verhaal van

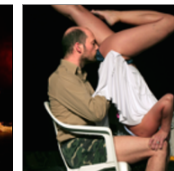


het verleden aan het worden is? Een verhaal dat: zijn tijd gehad heeft en nu historisch is geworden?

Het paradoxale is dat die grote generatie geen generatie is waartegen je je als jonge maker gemakkelijk kunt afzetten. Tegen wat zou je je in godsnaam afzetten? Je kunt er geen artistieke vadermoord op plegen zonder jezelf voor schut te zetten. Het is een generatie die het theater in alle richtingen heeft opengebrouwen. Je kunt die generatie blijkbaar alleen maar vergeten of negeren. En misschien is dat wat de jonge generatie aan het doen is? Misschien is enig geheugenverlies noodzakelijk om ruimte te creëren voor iets nieuws?



UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM



Ronald Klamer

## *Toneel en literatuur praten niet meer met elkaar*

Toneel en literatuur praten niet meer met elkaar.

Toneelmakers zijn onverschillig geworden als het gaat om hun schrijvers.

Gevolg: toneel is vlakker, schematischer en narcistischer geworden.

Het Toneel Speelt heeft in 2 jaar tijd – 2009 en 2010 – drie grote stukken van Heijermans uitgebracht. In volgorde:

Op Hoop van Zegen (1900), Ghetto (1898) en De Wijze Kater (1917). Dat moest, vond ik toen en vind ik nog steeds.

Het toneel in Nederland leeft bij de modieuze waan van de dag. De heersende toneelmode is dat de schrijver niet meer de bron is van een voorstelling. Toneel en literatuur praten niet of nauwelijks meer met elkaar. Dat komt omdat de tekst niet meer heilig is.

Omdat lezen steeds minder een activiteit is die gelijk staat aan geduld. Geduld dat nodig is om te begrijpen wat schrijvers ons te vertellen hebben.

Omdat afstand in de tijd ongemakkelijk is in plaats van verhelderend.

Toneel vertrouwt steeds minder op de kracht en de betekenis van het verhaal.

De mening, het standpunt heeft de plaats van de scène ingenomen. Scènes gaan over mensen en hun dilemma's, over de keuzes die mensen voortdurend moeten maken.

Toneelmensen zijn onverschilliger geworden over hun schrijvers. Daarom worden onze grote toneelschrijvers nog maar mondjesmaat gespeeld. Vondel en Heijermans zijn niet stoffig, zijn niet museaal. Het Toneel Speelt heeft in 2 jaar tijd – 2009 en 2010 – drie grote stukken van Heijermans uitgebracht. In volgorde: Op Hoop van Zegen (1900), Ghetto (1898) en De Wijze Kater (1917). Dat moest, vond ik toen en vind ik nog steeds. We hebben drie jaar achter elkaar de Gijsbrecht op 1 januari gespeeld in de Stadsschouwburg Amsterdam. Ook omdat wij vinden dat dat moet. Toen wij drie jaar geleden voor het eerst weer de Gijsbrecht speelden, was het een belevenis. Wat een traditie! Wat is het dat we zo



slordig zijn? Immers, wie geen oog heeft voor zijn traditie, voor allen die ons zijn voorgegaan, die mist de kern waar theater over gaat. Natuurlijk, theater is vluchtig. Jonge toneelspelers van nu kennen bijvoorbeeld de grote namen van mijn toneeljeugd niet meer. En dan zeg ik voor de vuist weg Elisabeth Andersen en Annet Nieuwenhuijzen. Twee grote actrices die heel veel voor het toneel hebben betekend. Kijk naar de namen op de balcon van de Stadsschouwburg Amsterdam, naar de schilderijen aan de wanden. Zij verbeelden de geschiedenis van schrijvers, toneelstukken en hun interpreten. We horen en over de Gijsbrecht en Badeloch van Ellen Vogel, Ank van de Moer, Han Bentz van de Berg en zien die van Carine Crutzen, Mark Rietman, Marlies Heuer.

Ons toneel krijgt betekenis door zijn schrijvers. Toen Heijermans werd begraven, stonden de mensen drie rijen dik langs de straat. De halve stad was uitgelopen om hem de laatste eer te bewijzen. En dat voor een toneelschrijver.

Op Hoop van Zegen is een Grieks drama, maar dan gesitueerd in een Hollandse vissersplaats. En Kniertje is een vrouwelijke variant van Job, die uiteindelijk op de mestvaalt eindigt. Alles wordt haar afgenomen, er blijft niets meer over. Hoe overleef je dat? Daarover gaat het. En dat is een vraag die blijft. Daarover gaat bijvoorbeeld Twelve Years a Slave. Over wat leven is en wat overleven. En welke offers een mens daarvoor moet brengen.



UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Het derde bedrijf, waarin al die vissersvrouwen mijmerend bij elkaar zitten en hun verdriet verdrijven, is van een grote dramatische kracht. Dat is net zo mooi als Trojaanse Vrouwen van Euripides. Met het spelen van 3 stukken van Heijermans ging het ons erom te laten zien en vooral te ervaren dat het volkstoneel van Heijermans niet verouderd is. Het is volkstoneel zoals ook De geschiedenis van de familie Avenier van Maria Goos volkstoneel is

Wilfred Takken schreef in NRC Handelsblad:

De hele toneelliteratuur geef ik voor alleen al het derde bedrijf van Op hoop van zegen: de vissersvrouwen die in een stormnacht bijeen zitten, bang voor het lot van hun mannen op zee. Drie oudere weduwen en twee jonge vrouwen die op dat moment weduwe worden, maar dat nog niet weten.

Zonder het talent van een toneeschrijver met de ambities van een literator verliest het toneel zijn betekenis. Het verschrompelt tot de realiteit van het repetitielokaal. Acteurs worden ondanks hun talent ijdeltijden.

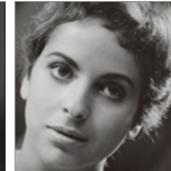
Het zijn de schrijvers die toneelspelers voorzien van duistere, smachtende, wanhopie, verliefde personages, van grootse scènes en daarmee veranderen toneelspelers in karakters. Denk aan de scene van de toneelspelers in





Hamlet. Het is een verschil om een personage te spelen, om grote scènes te spelen, of in een boekbewerking te staan. Daarom spelen wij opnieuw Een sneeuw van Willem Jan Otten, ook zo'n toneelschijver waar wij trots op kunnen zijn.

Mijn hoop is dat acteurs en regisseurs weer ontdekken wat de kracht is van grote, oorspronkelijke toneelteksten. Het is aan hen om die teksten van vlees en bloed te voorzien zodat wij toeschouwers zowel kennis kunnen nemen van onze klassiekers als verrast kunnen worden door de toneelschrijvers van nu. Schrijvers die de lat zo hoog leggen dat toneel een intellectuele, emotionele, zinnelijke sensatie is waarin het schema plaatsmaakt voor wat complex is en ondoorgrondelijk.





Tobias Kokkelmans & Walther Bart

## *De democratisering van het Nederlands theaterlandschap is omgeslagen naar aristocratisering*

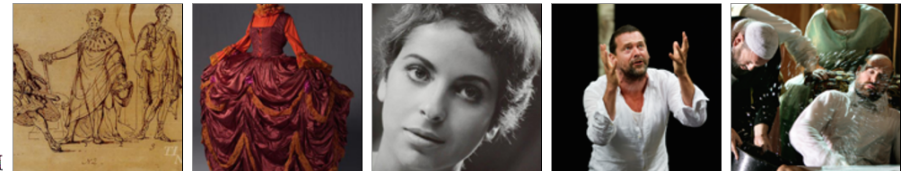
De democratisering van het Nederlands theaterlandschap is omgeslagen naar aristocratisering. Dat is onze stelling. Deze trend wordt gevoed door een neoliberal technocratisch discours, dat we maar al te vaak afdoen als 'de schuld' van 'dé politiek in Den Haag' of zoiets. Dus met andere woorden: 'z'ij' schuiven de parlementaire verantwoordelijkheid voor het kunstenveld van zich af, zodat dat veld kleiner en aristocratischer wordt. Maar ook het kunstenveld zelf is daar enorm debet aan, omdat wij veel te snel meegaan in dat technocratische jargon. Denk aan de sterrificering van de kunstkritiek, de roep om trechtersvorming, het verdwijnen van de productiehuizen uit de BIS (dus de autonomie van die ontwikkelplekken niet meer erkennen als een basisfunctie in het bestel) etcetera, etcetera. En al die ontwikkelingen (of beter gezegd: afwikkelingen) worden omgeven door een enorme passiviteit van niet alleen politici, maar ook beleidsmakers, commissies, bestuurders, producenten, kunstenaars, journalisten, dramaturgen en academici.

Zelfs academici? Ja. En voor het gemak reken ik mijzelf daar ook toe, omdat ik in dit instituut ben opgevoed. Maar

academici beschouwen toch alleen maar? Aan hen toch alleen maar de taak om te duiden, achteraf? Ja, maar ja. Duiden is óók politieke daad. Duiden is óók signaleren, formuleren, benoemen, vormen.

Aristocratisering vormt een begrippenpaar met democratisering. Democratisering betekent enerzijds: de vergroting van inspraak en medezeggenschap, maar anderzijds ook de vergroting van toegang tot middelen en ideeën. En dat is een voortdurend proces. Alleen neigen we dat te vergeten, of doen we dat af als 'vermoeiend'. Het is absurd om te denken dat democratie 'datgene' is wat we nu bereikt hebben. Want met zo'n redeneertrant ontardt een democratie in een technodemocratie, waaruit alle inhoud weggezogen is door 'ooit' vastgelegde procedures die we vervolgens als 'onwrikbaar' of 'onverbeterbaar' beschouwen. Met de huidige depolitisering als een schrijnend resultaat.

Aristocratisering is uiteraard het tegendeel van het democratiseringsproces. En die aristocratisering geldt niet alleen voor de kunstproductie zelf, maar ook voor het bestuur daarvan. En dat is, als we niets ondernemen, een volstrekt automatisch proces. Wereldschokkend nieuws is dat niet. Nota bene al in 1911 formuleerde de Duits-Italiaanse socioloog Robert Michels zijn theorie van 'de ijzeren wet van de oligarchie'. Hij stelde dat alle organisatievormen, ongeacht hun democratische of autocratische



uitgangspositie, onvermijdelijk afglijden naar een oligarchie, dus letterlijk: 'de heerschappij van enkelingen'. De oorzaak, aldus Michels, is 1) de automatische tendens bij het leiderschap om zich steeds verticaler te organiseren en vooral hun eigen belangen te behartigen; 2) de dankbaarheid van de geleide groep en 3) de passiviteit van de massa. Ironisch genoeg gleeed Michels uiteindelijk ook zelf automatisch af: in de jaren '20 sloot hij zich aan bij Mussolini.

De Rotterdamse Socioloog Willem Schinkel stelt: "Het is absurd om te denken dat democratie af is: 'ooit hebben een paar Grieken en Verlichtingsfilosofen erover nagedacht, dus niks meer aan doen, dit is het'. Democratie betekent juist het tegenovergestelde: voortdurend experimenteren. Dat zal steeds opnieuw moeten gebeuren. Democratie moet juist iets houden van een 'uitstaan naar de toekomst', van een 'nog-niet-karakter'. Als democratie dat niet heeft, dan heb je al heel snel een vorm van anti-democratie. Derrida heeft het over 'avenir': toekomst, maar ook 'te-komen'."

Met andere woorden: als we het democratische project koesteren, dan is democratisering iets dat nooit mag stoppen. En dat is niet vermoeiend. Dat is juist onwaarschijnlijk inspirerend. De democratie kan – en moet! – namelijk voortdurend experimenteren, zich elke keer verkleden, zich omdraaien en weer voor de spiegel van de

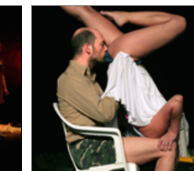
politiek staan. Dat zal steeds opnieuw moeten gebeuren. Als we die democratiseringsgedachte niet meer omarmen, wordt ons alom geroemde horizontale, diverse landschap vanzelf verticaal.

De uitdaging ligt in het formuleren van nieuwe voorstellen die niet als definitieve maatregel moeten gelden maar juist als nieuw experiment. Om ook zo'n voorstel weer op een gegeven moment te herzien of zelfs los te laten, zodat de ijzeren wet van de oligarchie er geen vat op kan krijgen. Democratisering wordt pas vermoeiend als we onze ooit ingenomen stellingen en posities maar moeten blijven verdedigen, ook al zijn ze allang onhoudbaar geworden. Er wordt vaak te snel en te concreet gedacht. Maar toch, om jullie in positieve zin te irriteren en alvast de discussie aan te zwingelen, hierbij alvast één concreet voorstel, geïnspireerd op hoe Gerard Mortier het deed. En hoe Frie Leysen het nog steeds doet.

Stel voor instellingen in de basisinfrastructuur mandaten in. De BIS gaat over basisvoorzieningen en hangt dus niet aan personen. De instelling is er voor de stad of voor de regio, en dus uiteindelijk niet voor de persoon die die instelling bestiert – de intendant, directeur, artistiek leider, programmeur etc. Wat houdt dat mandaat in? Maximaal twee termijnen van vier jaar, met na de eerste vier jaar een evaluatiemoment met inspraak van niet alleen de raad van



UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM



toezicht, maar ook de ondernemingsraad van het gezelschap, de lokale politici én de betrokken en verantwoordelijke toeschouwers.

Qua tijdspanne is het ideaal: vier jaar om je esthetiek te installeren. En, als die aanslaat, nog eens vier jaar om die esthetiek uit te bouwen. En dan het stokje doorgeven. Langer dan acht jaar op één plek maakt moe en voorspelbaar. Voor een vitale sector die niet kan vastroesten, zijn al te lange monopolieposities dodelijk.

We nodigen u uit om hierop te reageren. Spreekt u zich uit, alstublieft! Depolitisering betekent namelijk niet dat we 'het politieke' in ons verleerd zijn. We hebben alleen verleerd dat politieke als zodanig te benoemen en uit te dragen.





Jelle Koopmans

*50 jaar theaterwetenschap in Amsterdam en nog steeds geen handvat voor een geschiedenis van toneel, theater, drama.*

1.

50 jaar theaterwetenschap in Amsterdam en nog steeds geen handvat voor een geschiedenis van toneel, theater, drama. Hij gaat in 20 keer 20 seconden – dat is de Pecha-Kucha, maar zonder dia's, want ik ben geen architect, en geen Japanner. Ik kom van Franse letterkunde.

2.

Meer dan 30 jaar geleden startte ik mijn onderzoek – iedereen suggereerde mij allerlei prachtige theatertheoretische studies, die ik ook gelezen heb: ik had er geen zak aan – ik herhaal “Geen Zak”. Alsof mijn object theoretisch niet mocht bestaan – en het betrof toch een toneelgenre – de zaken zijn inmiddels nauwelijks veranderd.

3.

Onlangs heb ik het hoofdstuk over de Middeleeuwen geschreven voor de nieuwe Nederlandstalige theatergeschiedenis – te verschijnen bij Lannoo. Ik weet nog steeds niet waarvan ik nu een geschiedenis geschreven heb: lees dat boek! Het verschijnt dit voorjaar) met veel plaatjes,



waarvan ik ook niet weet wat die betekenen (doen we een keertje apart).

4.

Ik heb ooit eens gezegd dat middeleeuws Frans toneel niet Middeleeuws is, niet Frans is, en geen toneel is: toen mij een of andere medaille uitgereikt werd zei de lokale burgemeester: mooi is dat, als je onderzoek doet naar iets waarvan je zo weinig weet te vertellen. Ja, prachtig! Dat is wetenschap!

5.

Middeleeuws toneel is een uitvinding van de negentiende eeuw. En in het vervolg is dat zo gebeven: men knipt uit de documenten wat leek op een negentiende-eeuws idee van toneel, trok daar een vloeiende kromme door, en noemde dat theatergeschiedenis. Briljant, maar een grote leugen.

6.

De theaterwetenschap weet niets van de Middeleeuwen – het is recirculatie van oude meuk – en erger nog: er is geen reële interesse. Zelfs de meest open theaterwetenschappers – ik denk aan Christian Biet – hebben wel interesse, maar weten er totaal en geheel niets van. Alle kennis is vierde- of vijfde-hands: en zo komen we nergens!



7.

De theatergeschiedenis heeft verzuimd iets teweeg te brengen als wat we in de uitvoeringspraktijk van de oude muziek gezien hebben. We moeten, en ik neem dat zelf ook zeer serieus, uitgerekend de geschiedenis terugkoppelen naar de praktijk – en Nederland is daarin een obsoleet object: het is elders gewoon vele malen beter.

8.

De zogenaamde “theorie” die zich algemeen weet te noemen, is Westers geörienteerd, draagt een zware esthetische last, is irrelevant voor Afrika en Azië, maar ook voor onze eigen Middeleeuwen. En eigenlijk ook voor alle theaterpraktijk die zich niet gebogen heeft naar de “grote lijnen”: wat er werkelijk, buiten de grote officiële theaters gebeurde (men denke aan Chris Balme over: de hoftheaters in Frankrijk: hey: dat was alleen Parijs en een klein stukje Parijs!) lijkt irrelevant.

9.

De toneelgeschiedenis als we die kennen, staat op zeer gespannen voet met de achriefdocumenten die we ter beschikking hebben. Voor de middeleeuwen lijkt het wel alsof er twee toneelgeschiedenissen zijn: eentje van de bewaarde teksten, eentje van de archiefstukken – en dat kan niet kloppen. We moeten integraler werken.

10.

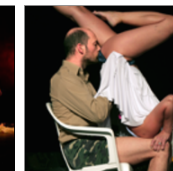
We moeten terug naar het archief. Daar is alles te vinden. We moeten voor de geschiedenis terug naar de culturele infrastructuur. Subsidie voor het spelen van heiligenlevens bestond vaak uit enkele vaten buskruit (geniaal, overigens is het buskruit een van de belangrijkste uitvindingen voor het theater) – maar de teksten vertellen niets daarover.

11.

We moeten terug naar het archief: en dan zien we dat bij voorbeeld de Franse “farce” ontstaan is aan het hof: niets volkstheater of populaire cultuur! Gewoon aan het hof (maar de teksten zijn kwijt). Lees traks mijn geschiedenis van de farce: gek genoeg heeft niemand ooit het idee gehad dat je daarvan ook gewoon een geschiedenis, ouderwets, chronologisch, kon schrijven: wat weten we?

12.

We moeten terug naar het archief, maar we moeten ook leren dat we als theaterhistorici historici zijn – en daarmee leren denken als historici, ons de methoden eigen maken, en de algemenere historische discussie op onze manier in onze praktijk assimileren – en dat is zeker geen eenvoudige opgave.





13.

Gewoon een illustratie: ik dacht iets gevonden te hebben over een zestiende-eeuws theateraffiche. Fijn. Wel: in Frankrijk claimen zeker twintig musea te beschikken over het oudste theateraffiche: het is allemaal achttiende eeuws. De oudste die ik gevonden heb: Rostock 1522 – misschien Hamburg 1478 – het onderzoek gaat voort. Maar de stand van wetenschap is bedroevend – en de vraag is toch simpel, cf. Verzamelaars van zulke affiches.

14.

Nog gewoon een illustratie: beroepstoneel start met een contract uit Padua, zestiende eeuw. Komt goed uit: Italiaanse renaissance, beroepsen, begin van het moderne toneel. Klopt niet: het eerste contract is Parijs 1486 – en in Italië moet veel te vinden zijn, maar niemand wilde zoeken, en niemand zoekt – want men denkt dat de waarheid al gevonden is: the convenient truth!

15.

Vooruit: nog één. Het vooroordeel tegen toneel of de antitheatrale houding van de Kerk. Tertullianus en Augustinus zijn duidelijk; het concilie van Trente ook, maar daartussen is heel weinig duidelijk. Vaak gaat het om marginale dingen: mogen priesters spelen, mag een monnik een baard laten staan om een apostel te spelen, mag je op

zondag ook toneel spelen dan wel naar het toneel gaan. En de Kerk stopte er soms ook veel geld in.

16.

De termen zijn al onmogelijk. Ik hoorde een lezing waarin in twaalfde-eeuws London buikdanseressen voorbij kwamen. Op mijn vraag: wat was de Latijnse term, geen antwoord (tja: zoiets vergeet je toch niet?). Thuis de tekst en alle mogelijke vertalingen bekeken: de betekenis van het woord (*crissariae*) is zuiver giswerk. En dat geldt voor vrijwel alle terminologie in middeleeuwse bronnen. Mimi, histriones, tregetours (van *tragediatores*) en zo verder en voort en voort.

17.

Alles gaat om herbronning. “Ad fontes”. Alles moet over – en nu hebben we via interoperationele data-base-structuren ook de mogelijkheid om dat te doen.

18.

Daarin moeten we lef hebben, brutaal en nieuw opereren. Brutaal in de wetenschap, nieuw in de praktijk, maar ook nieuw in de wetenschap en brutaal in de praktijk. Later leg ik nog wel eens uit hoe dat moet.

19.

Misschien is het wel zeer urgent – men denke ook aan de lezing van Chris Balme, gisteren, om te komen tot een

