

Hoezo repertoire?

De strijd tegen de artistieke ijstijd

Waarom is toneel zo moeilijk levend te krijgen en te houden zodra het binnen de vorm van een repertoiregezelschap gemaakt wordt? Volgens Janine Brogt is het een kwestie van schaal, structuur en organisatie.

In 1977 ging niemand in Amsterdam kijken naar repertoiretoneel. Althans niemand die ik kende, en ikzelf ook bijna niet.

Na de Actie Tomaat in 1969, maakte repertoiretoneel niet langer deel uit van een ontwikkeling, maar enkel nog van een consolidering. Het elan, dat het theater na de Tweede Wereldoorlog vleugels had gegeven, was opgebrand; het angelsaksische repertoire was niet langer nieuw, en het publiek had een televisie in de huiskamer gekregen. Geliefde acteurs verdwenen naar vrije producties. En jonge acteurs, die in de grote gezelschappen slechts waterdragers mochten zijn, richtten eigen groepen op, bij voorkeur collectieven met een links-politiek doel en democratische besluitvorming.

Het deel van het toneelpubliek dat de Actie Tomaat als een inbreuk op de goede orde beschouwde, kon nog steeds terecht in de Amsterdamse stadsschouwburg, waar het Publiektheater triomfen vierde. Vaak hield ik van de stukken die zij speelden, zelden van de voorstellingen: te braaf, te tuttig en voorspelbaar. Het was de tijd dat het Concertgebouw adverteerde met: 'Geniet van Schubert, ontdek Schönberg'. Toneelpubliek kwam in de schouwburg niets ontdekken, het kwam vergrijzen.

Wie zich in het theater politiek correct wilde vermaken kon terecht bij de groepen die de klassenstrijd tot uitgangspunt gekozen

hadden. Ik hield er niet van; het gebrek aan een spannende theatervorm en enige dubbelzinnigheid of geheim in de inhoud vond ik onverdraaglijk. Het was een standpunt dat je slechts fluisterend kon belijden; voor linkse intellectuelen was gebrek aan vertrouwen in de politiek als middel om de wereld te verbeteren een anathema.

De theaters waar ik veel kwam behoren nu vrijwel tot het verleden: op de eerste plaats Mickery, de parel van de internationale theaterontwikkeling – nu opgeheven; het Shaffy – nu het even prestigieuze als comateuze Europese theatercentrum Felix Meritis, en Het Werkteater. In Mickery kwam de Newyorkse Performance Group (nu de Woostergroup) met de trilogie *Three Houses on Rhode Island*, en daardoor leek de wereld te veranderen. Joe Chaikin kwam er met *Woyzeck* Tenjo Sajiki en Franz Marijnen met zijn groep Camera Obscura. En andere, nu vergeten groepen, waarvan afzonderlijke beelden nog altijd in mijn hoofd huizen. In het Shaffy speelde Baal nieuwe stukken van Handke en Strauss, en muziektheater van geheel eigen signatuur. In het Kattegat gaf het Werkteater geen voorstellingen maar 'werkavonden', waar je kniediep door het realisme waadde. Maar dat gaf niks, want de beste acteurs van de generatie die nu rond de vijftig is, hadden zich in het Werkteater verenigd en bespeelden elkaar – en het pu-

blik – op het scherp van de snede, het absolute tegendeel van het 'Dames- en Herentoneel' bij de repertoiregezelschappen.

Brand

En bij zo'n gezelschap ging ik in 1977 werken. Ik was nog niet binnen, of het monumentale, neo-gothische pand waarin het was gevestigd brandde tot de grond toe af, de productie waaraan werd gewerkt werd na twee weken repetities stopgezet omdat de regisseur het niet meer zag zitten, en acteurs en leiding sleepten elkaar voor de rechter om huntwisten te laten beslechten, wat natuurlijk niet lukte.

De artistieke leiding van het gezelschap was opsterven na dood. Het enige lid dat kon bogen op jeugdlig elan had zich ter bezinning langdurig teruggetrokken op de Nederlandse Antillen (het was winter); de dramaturg die mij zou inwerken heb ik na de brand niet meer teruggezien, hoewel hem geen persoonlijk ongeluk was overkomen. Kortom, in de chaos was alles mogelijk, en de verbinding tussen de jonge acteurs van het gezelschap en een paar jonge gastregisseurs was snel gemaakt. 'Acht jij het uitgesloten om een regie te doen bij een repertoiregezelschap?' vroeg ik Gerardjan Rijnders. Nee, hij durfde ook de associatie met het besmette gebied wel aan, en zo begon een poging om repertoiretoneel te maken, zonder de eigenschappen van het 'Dames- en Herentoneel': Globe (tegenwoordig het Zuidelijk Toneel van Ivo van Hove).

Deze terugblik dient niet uitsluitend mijn nostalgie, mijn *Personal history of the theatre* – dat was ook zo'n onvergetelijke Mickeryvoorstelling: Spalding Gray, als verteller achter een tafeltje, met een stapel systeemkaartjes, waaruit hij per voorstelling een willekeurige greep deed. Elk kaartje bevatte een trefwoord, waardoor een verhaal getriggerd werd dat te maken had met zijn ontwikkeling als theatermaker, bij voorbeeld over de Chevrolet '48 van zijn oma, maar dit terzijde. Ik vertel dit, omdat repertoiretoneel nu, vijftien jaar later, naar vorm en inhoud voor een deel is veranderd, maar de structuur en organisatie zijn in wezen gelijk gebleven. En de vraag is gerechtigd waarom toneel zo moeilijk levend, opwindend, inspirerend en 'gek' te krijgen en te houden is, zodra het binnen de organisatievorm van een repertoiregezelschap gemaakt wordt.

Tekst overal vandaan

Mijn keuze voor repertoiretoneel, voor dit besmette gebied met zijn meestal vreselijke voorstellingen, werd bepaald door mijn liefde voor teksten. Tekst als basis voor thea-

ter. Tekst overal vandaan, 'vanaf de Grieken tot nu', zoals het cliché dan luidt, daar houd ik van. Het andere cliché: 'spelen zoals het er staat', dat haat ik. Ik weet trouwens ook niet wat dat is. Ik weet wel, dat de mensen die het hanteren, meestal bedoelen dat je het stuk moet blijven tonen in een vanuit de negentiende eeuw overgeleverde, en door negentiende-eeuwse theaterbouw bepaalde vorm. Ik verwijs naar de BBC-uitvoeringen van Shakespeare's werk, dan zal duidelijk zijn wat ik bedoel. Teksten moeten uit overleefde vormen worden bevrijd. Ik houd van de teksten van Shakespeare, Euripides, Tsjechov en Kleist en van de geschiedenis die zij met zich meedragen. Hun betekenis blijkt buiten het kader van hun eigen tijd te reiken. Maar wij kunnen die alleen maar vormgeven vanuit ons eigen punt in de tijd, met het bewustzijn van wat ons scheidt van de tijd en omstandigheden waarin die tekst is ontstaan. Dat betekent niet dat die teksten geen historiserende vorm mogen of kunnen krijgen; maar de gekozen vorm moet een betekenis hebben, hij moet een brug slaan tussen ons en de tekst.

Theater hoeft zich ook niet te beperken tot teksten die voor het toneel geschreven zijn. *Kwartet* van Müller en *Mahabharata* van Carrière/Brook zijn maar twee voorbeelden van eeuwenoude teksten, die in een theatrale context van nu een reflectie geven op onze tijd, zonder hun eigen historisch-literaire lading te verliezen. Zulke confrontaties genereren nieuwe theaterteksten, en ook dat hoort bij de opdracht het wereldrepertoire 'van de Grieken tot nu' te spelen, anders komen we nooit aan 'nu' toe.

Vijftien jaar geleden schoot het meeste repertoiretoneel te kort bij het vinden van een relevante vorm voor de teksten en het 'alternatieve' toneel had voor die teksten weinig belangstelling. Die situatie is veranderd; iedereen put met enthousiasme uit het wereldrepertoire. Wat het repertoiretoneel van het andere toneel onderscheidt, is geen principieel verschil, maar vooral een kwestie van schaal, structuur en organisatie.

Groot

Een repertoiregezelschap heeft de mogelijkheid om in grote zalen, voor een (in principe!) groot publiek, in een grote vormgeving, met een grote bezetting te spelen. Het is een plek waar een Shakespeare niet is bewerkt om hem met vijf acteurs te kunnen spelen, en een Grieks koor bestaat uit meer dan één persoon. Het zegt niets over de intelligentie of de kwaliteit van de interpretatie, het is een fysiek gegeven, dat er ruimte is.

Dat heeft consequenties voor de vorm. Waarin een kleine zaal een directe overdracht van emotie mogelijk is, moet in de grote zaal die emotie geabstraheerd worden, wil het publiek die emotie kunnen herkennen en ervaren. Opera is waarschijnlijk de beste leerschool en inspiratiebron voor de toneelmaker die zich in de grote zaal wil manifesteren; alleen kunstmatigheid werkt. In de kleine zaal kunnen acteurs bewegen, het grote toneel eist choreografie voor spelers en ruimte. In de kleine zaal kun je praten of spreken, in de grote wordt tekst georkestreerd.

Het grote toneel is daarom ook geschikt om de verbanden met andere kunstvormen te onderzoeken: dans, muziek, beeldende kunst. Als dat weinig gebeurt, komt dat doordat geen repertoiregezelschap in Nederland – met uitzondering van Erik Vos' *De Appel* – over een eigen theater beschikt, waarin het gezichtsbepalend kan zijn en zijn eigen artistieke lijn kan ontwikkelen, en de voor die ontwikkeling noodzakelijke risico's, zowel artistieke als financiële, aan kan gaan. Nu is het onmogelijk om lang genoeg over een adequate toneelruimte te beschikken om ter plekke uit te vinden hoe de voorstelling eruit moet zien. En het idee om, bij voorbeeld, een beeldend kunstenaar uit te nodigen om een half jaar mee te komen werken en zo te zien hoe het werk elkaar wederzijds kan beïnvloeden, is onuitvoerbaar.

Er is geen ruimte die de identiteit van de groep vertegenwoordigt – alleen avond aan avond een ander toneel, van andere afmetingen, op een andere plek in het land, waar vormgeving en belichting dagelijks min of meer adequaat aangepast moeten worden.

Een repertoiregezelschap is georganiseerd als een bedrijf: naast de artistieke medewerkers staat een apparaat en daarin werken meestal mensen die gebaat zijn bij continuïteit. Zij zullen risico's het liefst vermijden. Om het gezelschap heen staan schouwburgdirecteuren, mensen die bij voorkeur anderhalf jaar vooruit willen weten dat hun huis vol zit met een door abonnementen bijeengehouden publiek: ook zij willen zekerheden. Een groot deel van het publiek is geïnteresseerd in resultaat, niet in onderzoek. En bij mislukkingen staat de calvinistische Nederlandse mentaliteit garant voor de mening, dat geld dat aan kunst besteed wordt sowieso in het water is gegooid.

Allemaal factoren die maken dat het nemen van risico's de achilleshiel is van een repertoiregezelschap. Ook hier is het vooral een kwestie van schaal, want als bij een groot gezelschap een voorstelling op zijn bek gaat, klinkt de klap luider en zijn de financiële

consequenties heftiger dan bij een kleine groep in de marge.

Een gezelschap moet zich dus zeer sterk maken om zijn vrijheid op te blijven eisen en de risico's te nemen, die voor zijn artistieke ontwikkeling noodzakelijk zijn. Zelfcensuur is het grootste gevaar, maar ook het herhalen van een succesformule, of het door blijven spelen van voorstellingen die wel een publiekssucces zijn maar die artistiek niet deugen, en het vermijden van conflicten, en klikvorming. Angst, de wens om te behagen en de drang om te consolideren spannen samen om elk repertoiregezelschap in het hokje van de zekerheden te duwen. En op het moment dat het daar zit, treedt - weer - de artistieke ijstijd in.

Dan wordt het weer tijd voor een actie Tomaat.

Janine Brogt

Janine Brogt is produktiedramaturg en artistiek adviseur bij Toneelgroep Amsterdam, Kampnagel Internationale Kulturfabrik Hamburg, en artistiek adviseur bij het Speeltheater Gent.