

# Hoezo repertoire?

## Een mijnenveld waarin je geen rechtlijnige wegen kan trekken

*Het gaat bij repertoirekeuze niet om de actualiteit maar om de geschiedenis, niet om de krantekoppen maar om de grote historische verbanden, aldus Klaas Tindemans.*

Een verzonden verhaal. Zeven jaar geleden speelden vijf acteurs een stuk van Shakespeare, laten we aannemen *Romeo and Julia*. Ze werkten met vrijstelling van stempelcontrole, net zoals de regisseur en de scenograaf. Een tragedie over jonge verwenne mannen die verdrinken in hun excessen, energiek, met veel goede smaak en artistiek zelfbewustzijn vormgegeven. Het leek alsof er een stevige parketvloer lag in het danspaleis van Verona, maar het waren dunne lamellen van bij IKEA. Met bijeengeschaapt spaargeld hadden de spelers hun eigen Armani-pak gekocht, ze hielden het aan op het feestje na de première, ze zijn het jarenlang blijven dragen bij elke dure party.

De Romeo van toen speelt tegenwoordig nog maar één rol per jaar, en voor de rest wat TV-films en commercials. Echt doorgebroken is hij niet. De regisseur heeft ondertussen een eigen gezelschap, samen met zijn vaste scenograaf. Soms wordt er over hun schulden gediscussieerd in de gemeenteraad, of over een aanstootgevende affiche. Hij is uitgenodigd voor een gastregie in het buitenland, in een land waar, anders dan bij ons, een theatertraditie bestaat, en hij maakt opnieuw *Romeo en Julia*. Niet omwille van de relatieve zekerheid, zoals de critici beweren, maar omdat de wereld sindsdien veranderd is. Hij wil geen 'kunst' meer maken, zegt hij, zoals zeven jaar geleden, geen vals parket meer of zelfgekochte Armani-kostuums. De nieuwe

Romeo en Julia plegen zelfmoord op een kerkhof met honderd marmeren grafstenen, half kapotgeslagen en met hakenkruisen besmeurd. De graven zijn geschonden door kaalgeschoren Capulets en Montagues, voor één keer samen onderweg. Ze haten de doden omdat ze dood zijn, ze haten de levenden omdat ze ooit moeten sterven.

### Marmeren graf

Enkele dagen voor de première heerst er in het 'grote huis' het gevoel dat dit misschien een belangrijke voorstelling wordt. De angsten van de 'vreemde' theatermaker - een andere taal, een andere huiscultuur - én van de plaatselijke directie - al te bewust van het risico - lijken overwonnen, de nervositeit werkt zelfs productief.

Op die dag gebeurt wat enkel in boze dromen voorkomt: de graftombe van Julia, een enorm monument dat de hele tijd in het midden van de scène staat, zakt door het toneel, bezwijkend onder het gewicht van het marmer waaruit het opgetrokken is. Heel het theater huilt, van de intendant tot de poetsvrouw, minutenlang. Iedereen is er zeker van dat de première ten vroegste een maand later kan plaatsvinden, maar dan zit de regisseur al terug bij zijn eigen gezelschap, en de acteurs spelen elders, op honderden kilometers van elkaar.

Iemand herinnert zich dat de regisseur hem toevertrouwd had dat hij *Romeo en Julia*

nog eens wil ensceneren, drie jaar later of zo. Zonder decor dan, op een leeg, hard belicht toneel. Misschien is dit het moment, nu het noodlot - het leek even een Griekse tragedie - zo blind toegeslagen heeft.

Maar is dit wel het moment? Zou zo de indruk niet kunnen ontstaan, bij de sceptische buitenstaander, dat die indrukwekkende marmeren graftombe sowieso overbodig was? De regisseur weigert te kiezen voor de kaalslag, omdat precies dit 'gevaarlijke' decor de zo broodnodige spanning tijdens het productieproces mee tot stand had doen komen. Al was het maar om aan te tonen dat spektakel en inhoud wel degelijk iets met elkaar te maken kunnen hebben; dat in dit geval het verdwijnen van het spektakel ook de inhoud aantast.

Dergelijk incident, te fictief misschien om geloofwaardig te klinken, dwingt tot nadenken over repertoire, over artistieke keuzes op lange en korte termijn, los van de uiteindelijke oplossing van het concrete probleem. Misschien ging deze 'dure' *Romeo and Julia* gewoon twee dagen later in première, maar de vraag naar de actualiteit van repertoriële keuzes en de relatie daarvan met de theatrale keuzes in hun totaliteit (met spelers en decor) blijft even indringend gesteld.

### Historisch bewustzijn

Ik ken het antwoord niet, ik heb alleen het gevoel dat in dit geval de regisseur gelijk had. Het is duidelijk dat je een stuk nooit in een vormelijk vacuüm kiest, dat je zelfs hier en nu kan beslissen het alleen op deze manier en niet anders te doen, terwijl je je tegelijk kan inbeelden dat het ook helemaal anders kan - zonder 'secundaire' toneelmiddelen, enkel tekst en spelers.

Schaalvergroting in het theater, en dat is niet altijd even prettig voor theatermakers die nauwelijks uit de marge (materieel en artistiek) getreden zijn, dwingt tot een ander soort planning, dwingt tot het ontwikkelen van steviger argumenten om deze of gene stukkeuze te verantwoorden - voor zichzelf en voor de buitenwereld, die zeker bij ons een gunstig vooroordeel blijft koesteren ten aanzien van de 'vrijheid' van de marginale armoede.

Inspelen op de actualiteit lijkt soms te betekenen, dat een stuk verdedigd moet worden met verwijzing naar de krantekoppen, terwijl het, bij repertoriële keuzes, helemaal niet om de actualiteit gaat, maar om de geschiedenis. Niet over de representatie van het overgeleverde verleden, van de canon die de auteur hanteerde, maar om een bewustzijn van verbanden op korte, middel-lange en lange termijn. Kunst, in het theater

en elders, kan ontstaan waar dit historisch bewustzijn - dat per definitie niet efemer is - zoekt naar een even 'historisch' vormgevoel. Soms levert dat onderzoek een voorstelling op die zinloos wordt als, bij wijze van voorbeeld, het Ijzeren Gordijn scheurt. Soms lijkt de schoonheid tijdloos te zijn, tien jaar of langer.

Met wat voor argumenten onderzoek je het 'historisch' belang van een tekst die pas veel later een voorstelling zal opleveren? Intuïtie helpt je een eind op weg, maar zorgt niet voor zekerheid. De literatuur veroorzaakt vaker twijfel, omdat ze zelden iets vertelt over theatraleiteit, over beelden, geluiden en lichamen van toneelspelers. Als dramaturg - zijn vak is het die verantwoording te verwoorden - sla je zijwegen in: geschiedschrijving, godsdienst, produktieverhoudingen, mentaliteiten, verdrongen verhalen. Als die zijwegen al te snel terug naar de hoofdweg leiden - zoals b.v. Lukàcs' realisme-theorie de late Gorki-teksten te makkelijk verklaart - dan ben je op je hoede, dan vertrouw je het stuk niet meer. Soms zijn de sporen misleidend. Zo kan je de 'boodschap' van Sophokles' *Ajax* ('Je moet je vijanden niet vernederen') perfect actualiseren door b.v. te verwijzen naar de 'redelijke' vredesvoorwaarden die de Verenigde Staten in 1945 oplegden aan Japan. Terwijl daardoor drie vierden van het stuk achter een goed

klinkend verhaal verdwijnt: de 'filosofische' vernietiging van het heldendom, de lichamelijke van het lijden bij de helden, burgers en slaven, de uitgesproken nuances van de politieke retoriek, enz.

### Mijnenveld

Het repertoire is een mijnenveld, en de dramaturg is niet altijd de beste ontminner, zelfs niet als hij kiest voor de kaalslag en doet alsof interpretatie vanzelfsprekend is als je je beperkt tot één lichtstand en acteurs zonder toneelkostuum.

In dat mijnenveld - en dat is bij ons de laatste jaren gebleken, in onophoudelijke discussies over centrum versus marge, waarachtigheid versus kunstmatigheid, regietheater versus acteurstheater - kan je geen rechtlijnige wegen trekken, niet met de pantserwagens van de instituties, ook niet als ongewapende (ongesubsidieerde) burger. Het zijn niet de stukken 'an sich' die artistieke beslissingen opleggen, ook niet de (al dan niet zelfgekozen) armoede of het tegendeel daarvan (de 'verwenning' in de grote instituties), zelfs niet de groepsgeest of, omgekeerd, het isolement van de spelers.

Het zijn integendeel langdurige, nauwelijks te reconstrueren processen die maken dat een voorstelling historisch (= artistiek) relevant is. Met andere woorden: dat de voorstelling een plek is waar verdrongen,

onbewuste betekenissen een moment oplichten, waar een tekst (één of meerdere, maar nooit allemaal) betekenissen prijsgeeft omdat levende lichamen hem uitspreken, en even levende mensen (spelers en publiek) ernaar (moeten) luisteren. Of omgekeerd, als de spelers het eerste gegeven zijn, en de tekst in functie van hun lichamelijke aanwezigheid ontstaat.

*Romeo and Julia* gaat over leven, waar de dood verdrongen is, misschien zelfs uit de hele voorstelling. Maar even goed is het een verhaal over doodsdrift, over een eeuwige liefde die enkel in het graf samen 'beleefd' kan worden. Welk beeld het juiste is, hier en nu, daarover beslist de geschiedenis, en die is ongrijpbaar. Je kan als kunstenaar of als zijn dienaar enkel proberen mee te denken, voorzichtig. Macht over de betekenis heb je niet, hoogstens over de grondstof waaruit dit huis vol tegenspraak, dit theater opgetrokken is, *that where dreams are made of*. De toeschouwer is even machteloos, dus is de strijd min of meer gelijk. Dat is al heel wat.

Klaas Tindemans

*Klaas Tindemans is dramaturg bij Ivo van Hove (Zuidelijk Toneel Eindhoven)*

## *ik wil een kromme lepel*

Over het vuur gebogen brouwt de heks haar drank van paddebloed, spinnelijken en sprinkhanepoten. Ze roert, ze staart, ze mompelt - het hoofd in de wolken - ze ziet. Zal ze zalven of zal ze slaan? Genezen of vervloeken?

In haar kale keuken roert zij dapper in een brij van water en patatten met wat zout. Dan. Neemt ze de steen - de gladde, grijze wondersteen, ze gooit hem in het kooksel en kijkt. Op tafel staat de heerlijkste bouillon, met noedels kip en mergpijp, met uien look tomaat, en peper thijm laurier.

Magie is het zoekgeraakte woord.

DRUKKERIJ SINTJORIS  
BEUKENLAAN 21, 9051 ST-DENIJS-WESTREM  
TEL: [091] 22 11 27 - FAX: [091] 22 75 55