

# De verbeelding na de revolutie

## Discordia speelt Handke en Büchner

*Onze tijd is niet langer een tijd van revoluties.  
Cynisme heeft de plaats ingenomen van de hoop op een betere wereld.  
En wat is er van de motor van de revolutie, de verbeelding, geworden?  
Marleen Baeten zoekt naar resten in twee ensceneringen van Discordia.*

'Maakt het kunstwerk deel uit van de natuurlijke en historische wereld? Ja. Maar als wat maakt het er deel van uit? Als versiering? Nee. Als bekroning? Nee. Als wat dan wel? Als een gelukt menselijk antwoord, eindelijk, telkens weer'

(Peter Handke, *De geschiedenis van het potlood*, 1982)

### Drie maal revolutie

1. Vijfentwintig jaar geleden, in 1968, voltooide Jan Joris Lamers zijn regie-opleiding. Vanaf dat ogenblik voerde hij zijn revolutie door in het theater. In 1983 maakte hij zich samen met Matthias De Koning en Titus Muizelaar los van het Rotterdamse Onafhankelijk Toneel. Maatschappij Discordia

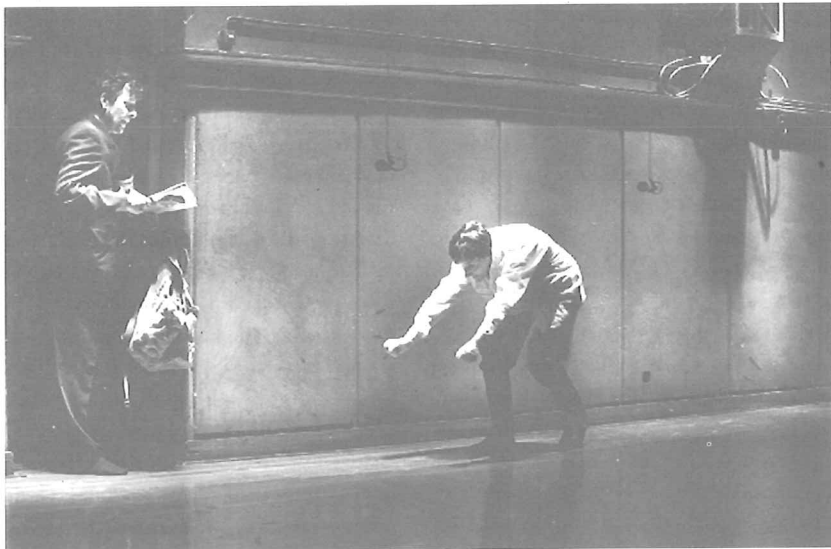
bestaat nu tien jaar. Die dubbele jubileumvoorstelling zou in het teken staan van de omwenteling van 1968.

2. De groep nam heel wat stukken uit die tijd door, maar iets belangwekkends vonden ze niet. Doorheen hun discussies over de betekenis van dat revolutionaire jaar dook Büchners *Dantons dood* steeds opnieuw op. Het stuk speelt zich af in de nadagen van de Franse Revolutie. Georges Danton is de moegestreden held van de revolutie. Hij heeft genoeg bloed gezien en wil nu eindelijk leven en laten leven. Een conflict met Robespierre, die de revolutie wil bestendigen d.m.v. de dictatuur, blijft niet uit. In 1794 sterven Danton en de zijnen onder het guillotinemes.

3. De 21-jarige Georg Büchner (1813-1837) leverde het eerste van zijn drie toneelstukken na vijf weken van intensieve arbeid af aan zijn uitgever. Later zou hij beweren dat 'de politie van Darmstadt de muzen waren die dit werk het licht deden zien'. De snelheid van werken had inderdaad veel te maken met de hoop tijdig aan het nodige geld te raken om het land te kunnen ontvluchten na de verspreiding van zijn revolutionaire pamflet *Der Hessische Landbote*. Hierin riepen de leden van het Gesellschaft der Menschenrechte (door Büchner opgericht naar het voorbeeld van de Franse Société des Droits de l' Homme) de boeren op om in opstand te komen tegen de vele absolute vorsten die de feodaliteit in stand hielden in het nog lang niet verenigde Duits-



Dantons dood,  
Mij. Discordia /  
Bert Nienhuis



Die Stunde da wir nichts voneinander wussten, Mij. Discordia / Bert Nienhuis

land. *Dantons Dood* verscheen kort na Büchners vlucht naar Frankrijk, in maart 1835.

### Idealen en scepsis

In *Dantons dood*, waar heel wat voorbereidend studiewerk over de Franse Revolutie aan vooraf gegaan is, verwerkte Büchner op een meesterlijke wijze zijn geliefkoosde thema's: moraal en politiek, filosofie en alledaagse materiële besommeringen, het rad van de geschiedenis en het handelend individu, doelgericht puritanisme en spontane levenslust. De tekst staat bol van citaten uit geschiedkundige bronnen over de Franse Revolutie en verwijzingen naar de klassieke mythologie en de literatuurgeschiedenis. Ondanks zijn dertig personages is het in de eerste plaats een verbaal stuk. Het werd pas voor de eerste keer opgevoerd in 1902, waarschijnlijk door de ongebruikelijke opbouw (32 scènes verspreid over vier bedrijven) en het ontbreken van een eenduidige handeling.

Met *Dantons Dood* bewees Maatschappij Discordia dat het allengs vertrouwde procédé nog altijd werkt indien alle spelers de nodige betrokkenheid aan de dag leggen: het expliciteren van de toneelcodes, het op de voorgrond plaatsen van de tekst en warsheid van elke anekdotische of psychologische invulling ervan, de nonchalant-esthetische scène waarop tafels en boeken niet mogen ontbreken, het spelen van dubbelrollen, het spelen met de tekst in de hand of op een andere manier binnen oogbereik, kortom het weigeren van elke theatraal opgebouwde illusie. Een dergelijke aanpak kan evenzeer tot een steriele bedoening verworden of tot een al dan niet gewilde chaos. Niet in dit geval echter. Er is duidelijk gekozen voor helderheid. Een bezetting van zes acteurs

maakt het spelen van dubbelrollen noodzakelijk, maar elke rol wordt gedurende de hele voorstelling door dezelfde acteur vertolkt. Rolwisselingen worden aangegeven door een kleine verandering in de kledij. Er is sober, maar trefzeker omgesprongen met symbolisch geladen speldeprikken: een astrakan muts op het hoofd van Annet Kouwenhoven als Robespierre roept Stalin op, een 'applaus' van neergesmeten boeken na de toespraak van Robespierre in de Algemene Conventie laat alle mogelijke dictaturen uit de geschiedenis de revue passeren, van de inquisitie tot het stalinisme en het nazisme.

Dat de voorstelling nergens moraliserend of afstandelijk wordt is vooral te danken aan de voortreffelijke zeggingswijze. Vooral de vrouwelijke acteurs bouwen een fascinerend spel op met intonatie, ritme, contrast tussen klank en stilte, ernst en ironie, spanning en ontspanning. In tegenstelling tot sommige andere voorstellingen van Maatschappij Discordia wordt hier geen race gehouden tegen de tijd. De stiltes bouwen de spanning op of bieden welkome denkpauzes.

De voorstelling vergt drie uur lang concentratie van de toeschouwer, maar die krijgt er toegang tot een adembenemend sterke tekst voor in de plaats. Büchners scepsis t.o.v. machthebbers, zijn argwaan t.o.v. een heersende moraal, zijn gevoel van machteloosheid: Maatschappij Discordia nodigt het publiek uit om mee met hen te denken over de betekenis van 1968, revolutie en engagement vandaag.

### Waarnemen in vertelvorm

Ook de voorstelling *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (Peter Handke) – die Maatschappij Discordia ongeveer gelijktijdig

opvoerde – duurde bijna drie uur, maar daar houdt dan ook elke vergelijking op. *Die Stunde* is één lange regieaanwijzing. Net als in *Baas boven baas* (*Das Mündel wil Vormund sein*, 1968) wordt er geen woord gesproken in het stuk. Waar *Das Mündel* – volledig in de geest van 1968 en het politiek theater – zoets als de verborgen machtsmechanismen aan het licht wou brengen, is *Die Stunde* heel wat minder boodschapperig en ook daarin dus een kind van deze tijd. Plaats van handeling is een plein waarop een onafgebroken stroom personages opkomt, er een aantal strikt omschreven handelingen uitvoert of houdingen aanneemt en weer verdwijnt. Op het plein, dat een enkele keer ook 'het toneel' of 'de scène' genoemd wordt, verschijnen doorsneemensen van vandaag naast en tussen bekende historische en literaire figuren. Al die ongelijktijdige ogenblikken waarop de personages niets van elkaar afwisten worden door Handke een voorstelling lang gelijktijdig gemaakt. Het theater als de vervulling van een wensdroom. Een toneelstuk geschreven als een stille vertelling.

Over de kracht van het waarnemen in vertelvorm schreef Handke al in *Essay over de Jukebox* (1990): 'Maar toen ging dit stille vertellen van het tegenwoordige ook over op het hem wachtende, veelvormig-speels gedachte 'Essay': het veranderde, nog voor de eerste zin geschreven was, in een vertelling, zo dwingend en met zoveel macht, dat alle andere vormen op slag krachteloos werden. Niet als iets schrikwekkends kwam hem dit voor, maar als iets bovenmate prachtigs; want in het ritme van dit vertellen sprak de allesverwarmende fantasie die hij, ondanks haar zich al te zelden voordoende ingrijpen in het diepste van zijn hart, nog altijd had geloofd, ook op grond van de stilte die haar vergezelde, zelfs in het helse kabaal: de stilte van de natuur, hoe ver van de bewoonde wereld ook, was daar dan niets bij.'

### Epische zintuiglijkheid

Dat Handke weigert om actuele thema's in zijn stukken te verwerken weten we onderhand al wel. Actuele thema's worden volgens hem vaak verkeerdelijk verwisseld met de realiteit, net zoals geëngageerd schrijven vaak vereenzelvigd wordt met schrijven over actuele thema's. Wanneer hij eind 1989 begint te schrijven aan zijn *Essay over de jukebox* stelt ook hij zich vragen over de onbeduidendheid van zijn onderwerp in het licht van de historische gebeurtenissen: 'Was er in deze huidige tijd, nu elke nieuwe dag een historische datum was, een belache-

lijker, verdoolder iemand te vinden dan juist hij? Echt serieus nam hij die gedachte niet. Op een heel andere manier zat het hem hoog hoezeer zijn kleine voornemen in tegenspraak leek met datgene wat zich, in de loop der jaren steeds sterker en indringender, in de diepste van zijn nachtelijke dromen afspeelde. Daar in de droom-diepte, dat onderging hij met grote kracht in zijn slaap en dacht het wakker geworden verder, vertoonde zich aan hem zijn wet als beeld, beeld voor beeld. Die dromen vertelden, en ze vertelden hem, zij het ook alleen in monumentale fragmenten, die vaak in de gebruikelijke droom-onzin overgingen, met dwingend gezag een wereldomspannend epos van oorlog en vrede, hemel en aarde, westen en oosten, (...) met talloos vele, niettemin scherpomlijnde personen: vertrouwde onbekenden, de door de decennia heen wisselende burens, (...). Evenzeer als de beelden hadden ook de gevoelens die deze daarbij onderging kracht van wet; sommige ervan had hij in wakende toestand nooit, zoals het vervuld zijn van eerbied bij het zien van alleen maar een mensengezicht, of de verrukking, bij het droomblauw van een berg, of zelfs het geloof (ook zelf daarbij een gevoel) bij alleen maar het 'ik-hier'; andere kende hij weliswaar, maar zuiver en van een ideaalbeeld-karakter werden ze voor hem pas zodra de zintuiglijkheid van het epische dromen de slaper doorgloeide: zoals hij dan in plaats van dankbaarheid de dankbaarheid voelde, en net zo het mededogen, de kinderlijkheid, de haat, de verbazing, de vriendschap, de droefheid, de verlatenheid, de doodsangst.'

In *Die Stunde* heeft Handke het gewaagd om een theatertekst te schrijven als een stille vertelling waarin de zintuiglijkheid van het episch dromen doorklinkt in de mild humoristische observatie van onze dagdagelijkse doen en laten. Handke durft inderdaad, maar de theatermaker die deze tekst op de planken wil brengen moet minstens evenveel durven.

### Voluit in het bijna niks

Voor dansers vormt deze tekst een haalbare uitdaging, maar in het theater zijn woorden zo dominant aanwezig dat menig theatermaker wel met de handen in het haar zal zitten wanneer hij een woordeloze voorstelling moet brengen. De meest voor de hand liggende uitweg is dan de pantomime. Ook Lamers heeft *Die Stunde* geësceneerd als een groteske improvisatieoefening, waarbij hij – Discordiagetrouw – de urenlange regie-aanwijzing van Handke luidop voorlas. De confrontatie tussen

regietekst en acteursspel leverde onmiskenbaar komische momenten op, maar na een half uur raakte je uitgekeken op de al bij al stereotiepe drukdoenerij op het podium. De theatermaker die zich aan deze tekst waagt staat voor een grenzenverleggende uitdaging. Hij beweegt zich op het grensgebied tussen theater en dans. De acteurs bewegen zich op het grensgebied tussen personage en persoon. De 'grandeur' van het theater (letterlijk en figuurlijk) moet zich laten bevuchten met een zekere vorm van intimiteit en levensnabijheid. 'Toneelspelen is eigenlijk een hele grove kunstvorm, heeft eigenlijk nog steeds de commedia dell'arte-grofheid in middelen', zegt Jan Ritsema n.a.v. *Het Heengaan*, eveneens een woordeloze voorstelling: 'Het is hard werken om de poses te vermijden waartoe een publiek dwingt. Daartoe is die andere instelling op de scène nodig: als je interesse hebt in de ander en ook in jezelf komt er een enorme ruimte vrij. En in dat bijna niks moet je voluit durven gaan.' (Etcetera 26/89)

Maatschappij Discordia heeft die grensverleggende stap niet durven zetten en heeft gekozen voor nóg maar eens een ironisch te kijk zetten van de theatertekens. Karl Reitz, de regisseur van de veel bejubelde films *Heimat* en *Zweite Heimat* zei onlangs in een interview op televisie dat één van de grootste problemen van de mensen in West-Europa is dat ze geen tijd hebben. Hij zag het als zijn taak om hen via zijn films wat tijd terug te geven, tijd waarin inzichten en dromen kunnen groeien.

### Mededogen

Een toneelvoorstelling als tijd om inzichten en dromen te laten groeien: een mooie taakomschrijving, zowel voor de theatermaker als voor de toeschouwer. Wat de inzichten betreft zat Maatschappij Discordia duidelijk goed met hun encenering van *Dantons Dood*. Wat de dromen betreft hield *Die Stunde* alle mogelijkheden aan beelden en gevoelens in zich, maar ze werden vermord onder theatrale egotripperij. Nochtans ligt juist in het enceneren van de verbeelding een grote uitdaging weggelegd voor geëngageerde theatermakers in deze postmoderne, of zo je wil: post-revolutionaire, tijd.

Twee eeuwen lang heerste het geloof in de vooruitgang, in de wetenschap en in een nieuwe toekomst voor iedereen. De Franse Revolutie was de eerste revolutie in de geschiedenis die niet tot doel had een sedert lang geschonden of vergeten vorm van gerechtigheid te herstellen. Ze verkondigde het algemeen geldende principe van een be-

tere toekomst en in haar voetspoor volgden nog een hele reeks kleine en grote revoluties. Twee eeuwen later heeft de historische, moderne hoop op een nieuwe toekomst veel van haar glans verloren. Een gevoel van machteloosheid heeft de plaats ingenomen van het revolutionaire idealisme van de nadagen van 1968. De scepsis die Büchner al in de mond legde van Danton is vandaag bij velen verworpen tot cynisme of wrok. Een groot deel van de bevolking verdringt het gevoel van machteloosheid d.m.v. consumptie. Het is een logische consequentie van het feit dat het revolutionaire geloof in een nieuwe toekomst voor iedereen zowel door links als door rechts werd (en wordt) gedragen door een materialistische levensfilosofie.

Engagement heeft in dit postrevolutionair tijdperk meer te maken met aandacht – John Berger noemt het 'mededogen' – dan met verre idealen. In de Griekse tragedies was het vaak het koor dat dit mededogen tot uiting bracht. Mag het een toeval heten dat de rol van het koor in het theater historisch gezien samenvalt met de uitvinding van de Atheense democratie? Mededogen is geen doel, geen middel. In wezen is mededogen machteloos. Maar juist in de erkenning van haar machteloosheid schuilt haar kracht: men zoekt geen ver voor zich uitliggende oplossingen meer, maar uitdrukkingsmiddelen. De machteloosheid van de koorleden in de Griekse tragedie werd verzacht door 'hun besef te worden aangesproken als getuigen die vanuit hun eigen ervaring vragen konden stellen en commentaar konden leveren en hoop konden koesteren en die, zodra ze het bespeurden, het tragische konden benoemen als *tragisch*.' (John Berger, *Stemverheffing*)

Het theater moet niet nog eens – zoals een nieuwsuitzending – tonen hoe de wereld in elkaar zit. Het theater moet niet – zoals het commerciële mediabedrijf – een gemakkelijk te consumeren vlucht uit de werkelijkheid bieden. Het theater moet uitdrukkingsmiddelen bieden om een menselijk antwoord te geven op de wereld. Hiervoor is verbeeldingskracht nodig. Verbeelding als uitdrukking van hoop.

Marleen Baeten