

MARIANNE Maar welke strategie moeten we vandaag hanteren? In de jaren tachtig richtten professionele theatermakers vooral hun pijlen op de overheid. Terecht ook: het landschap zat toen vast; er waren zoveel facetten van het werk die georganiseerd moesten worden, die middelen moesten krijgen. Nu lijkt vooral de commerciële podiumsector de cultuuroverheid onder druk te zetten en aan te vallen. Misschien moeten wij vandaag dat kleine deel van de overheid dat nog bezig wil zijn met niet-materiële dingen zoals cultuur, verdedigen. Waarom is er toch altijd weer ‘een vijand’ nodig? Waarom praten wij niet met mensen uit de commerciële theaterwereld? We maken toch allemaal theater? Kan het theater ons niet verenigen, of loopt er een kloof tussen kunst en entertainment, tussen cultuur en commerce? Je voelt je soms als de laatste der Mohikanen, zoals dat groepje dat in Jules Vernes *Parijs in de twintigste eeuw* nog clandestien met literatuur bezig is. Of is dat een misplaatst gevoel van romantische ‘slachtofferigheid’ en moeten we, naast de nadelen van deze tijd, ook meer oog krijgen voor de voordelen ervan?

SARA Waarom zouden wij inderdaad niet naar hun werk gaan kijken en zij naar het onze? Ik vind het vooral zo triest dat het complexere als bedreigend aanvoeld wordt. Het mag nooit ‘te moeilijk’ zijn, het moet altijd ‘om te lachen’ zijn. Voor je het weet introduceer je die houding ook in je eigen werk, terwijl het precies zo plezierig is om uiteenzettingen te horen die je net niet helemaal begrijpt, waardoor je op zoek moet. Vaak vraag ik me af of dat cultuurvijandig discours kan winnen. Zijn dat soort denkbeelden er vanuit historisch perspectief gezien niet altijd geweest? In meerdere of mindere mate? Zullen theater en de taalcultuur in hun geheel ooit verdwijnen? Ik geloof echt niet dat er geen publiek, geen gróót publiek zelfs, meer zou zijn dat graag complexe dingen ziet, dat bereid is om naar een niet-oppervlakkige tekst te luisteren.

‘In dat tijdperk waarin alles werd gecentraliseerd, het denken even goed als de mechanische kracht, lag de instelling van een Toneelpakhuis voor de hand. (...) Het was dus naar het Grote Pakhuis, bij decreet erkend als instelling tot nut van het algemeen, dat Michel Dufrénoy zijn schreden richtte met zijn aanbevelingsbrief in de hand. (...) “Ik heb nog niets geproduceerd, meneer”, antwoordde de jongeman bescheiden. “Des te beter, dat is in onze ogen een voordeel”,

antwoordde de directeur. “Maar ik heb een paar nieuwe ideeën.”

“Nutteloos, meneer, we zijn wars van nieuwigheden, iedere persoonlijkheid moet hier verdwijnen. U zult moeten opgaan in een groot geheel dat gemiddelde werken produceert.’ (...) Het Grote Toneelpakhuis was schitterend georganiseerd. Het omvatte vijf afdelingen: 1) verheven blijspelen en genrestukken; 2) de eigenlijke vaudeville; 3) historisch en modern drama; 4) opera en operette; 5) revues, feeërieën en officiële gelegenheidsstukken. (...) Men was in staat om in zesendertig uur een genrestuk of een oudejaarsrevue te leveren. (...) Daar bevonden zich begaafde beambten, de een was belast met exposities, de ander met ontknopingen, een derde met het opkomen van personages, ...’

Jules Verne, *Parijs in de twintigste eeuw*

SARA De voorstelling *Blue Remembered Hills* werkt eigenlijk het best in een grote zaal; voor dat naar achteren en naar voren lopen tussen de scènes, voor die projectie heb je afstand nodig. *Het Jachtgezelschap* past ook in een grote ruimte, omdat de acteurs die figuren eerder representeren dan ze te spelen. Ze identificeren zich met de representatie van hun personages. Daardoor krijg je een referentiekader; precies daardoor wordt het kunst.

MARIANNE Toch vraag ik me soms af of je het dialogische theater wel kan spelen in een grote zaal. Het Griekse theater bestond hoofdzakelijk uit koorzangen en lange monologen. Ook bij Racine heb je steeds zeer lange replieken van één persoon. Bij Shakespeare vind je wel veel dialogen maar het Globe Theatre was ook helemaal niet zo groot. Wanneer het theater ten tijde van het naturalisme echt dialogisch wordt, kruipt men in kamertheaters, waar het publiek met zijn neus op de actie zit. Voor een in essentie visueel theater ligt dat anders, maar gesproken theater spelen voor een groot aantal mensen veronderstelt echt een andere manier van acteren; je gaat daardoor ook een andere inhoud meedelen. Als je daarvoor kiest moet je echt wel die ruimte bespelen.

SARA Herman Teirlinck heeft daar interessante dingen over gezegd: over dat samenspel van taal en ruimte. Je kan een ruimte ook ‘vertellen’. De monumentaliteit laat een gelaagdheid toe; als kijker krijg je de ademruimte om te associëren. Maar een grote zaal bespelen zonder die adem, alsof het gewoon een vergroting van het kleine is, heeft geen zin.

MARIANNE Bij dans – ik denk dan aan de grote producties van William Forsythe of van Anne Teresa de Keersmaeker – krijg je door de weidsheid van de ruimte een inzicht in de complexiteit, in de structuur van het werk. Als je het grondplan, de architectuur van de choreografie kan volgen, begrijp je ook beter wat elke danser apart doet. Het spijt me dat ik nooit het werk van Jean Vilar heb kunnen zien: gesproken theater brengen in Le Théâtre du Palais de Chaillot in Parijs of op de binnenkoer van het Palais des Papes in Avignon, dat moet toch een erg grote uitdaging geweest zijn.

‘(...) dat dramatiek de kunst is van aanwezigheid en tegenwoordigheid, van ruimte dus en van tijd.(...) Van wat hij (de acteur) doet hangt alles rondom hem in tijd en ruimte af. (...) Gaarne wordt hij (de toeschouwer) van de ene plaats naar de andere geslingerd, zonder logische overgang. Dat zal hij tot het einde der eeuwen doen, op voorwaarde dat alle plaatsen levendig in zijn verbeelding worden geboren. De suggestieve kracht van de acteur zal daarvoor zorgen, want ruimtebepaling is suggestie.(...) Het raden betreft u in het spel veel feller dan het weten.(...) Alle inzittenden in het theater verkeren in twijfel, vermits zij te wachten zitten.’

Herman Teirlinck, *Dramatisch Peripatetikon*

SARA Kwaliteit is toch precies de gulheid van die gelaagdheid: er veel instoppen, het complex maken, verschillende lagen meegeven, zoals je in een gerecht toch ook verschillende kruiden stopt: je proeft ze niet allemaal, maar dat ze er zijn, maakt het gerecht bijzonder.

*En toen dacht Sara aan het verhaal van de Perzische tapijtenverkoper uit ‘De Sjah der Sjahs’ van Ryszard Kapuscinski en keken we naar de stroom die onophoudelijk en in steeds veranderende tinten en vormen het grijze water verder stuwde naar de zee. Het gesprek wordt verdergezet.*

‘Als ik mijn stemming wat wens op te vizelen en mijn tijd prettig wens door te brengen, ga ik naar de Ferdousistraat, waar mijnheer Ferdousi Perzische tapijten ten verkoop aanbiedt. Mijnheer Ferdousi, die zijn hele leven heeft doorgebracht in de omgang met kunst en schoonheid, bekijkt de hem nu omringende werkelijkheid als een tweederangs film in