

○ Hechten aan theater

- Kan de schouwburg een thuis zijn? -

Waarom ervaren wij het theater in Nederland niet als een noodzakelijk, relevant en vooral: collectief bezit? Waarom wordt een geslaagde voorstelling hier vooral beleefd als individuele esthetische ervaring of intellectuele uitdaging en zelden als bijdrage aan een maatschappelijk of politiek debat? Voor Theater Schrift Lucifer somt Arthur Sonnen uit het blote hoofd tal van internationale theater-ervaringen op die aantonen dat het anders kan. Een pleidooi voor een levende en breed gedragen theaterpraktijk.

Arthur Sonnen

De kwaliteit van het leven drukt zich uit in de mate van verlangen naar spel (Foucault)

Inleiding

Ter gelegenheid van haar 18^e verjaardag bezocht ik in 2001 met mijn jongste dochter de Volksbühne in Berlijn op een avond in mei. We gingen naar de *Hamlet* van Schlingensief. Voorafgaand aan de voorstelling aten we een Pretzel op het gras voor het theater te midden van vele anderen. Er heerste een beetje een opgewonden sfeer. In de zaal zei Eva, bij het doven van het licht: "Pap, nou begrijp ik eindelijk wat jou zo naar theater drijft, de mensen hier houden er gewoon van".

Bij het bezoek aan buitenlandse toneelvoorstellingen is niet alleen de grote belangstelling, maar vooral de betrokkenheid van het publiek opvallend. Of het nu Wroclaw, Praag,

Thessaloniki, Tel Aviv, Londen, Torun, Belgrado, Berlijn, St. Petersburg of Parijs is, meestal zitten de theaters vol. Dat kan niet aan de betere marketingtechnieken liggen en al zeker niet aan de eventueel hogere kwaliteit van het gebodene. Mijn verwondering daarover is nooit geheel over gegaan, want de kwaliteit en originaliteit van het Nederlandse toneel wordt door specialisten als voorbeeldig beschouwd en staat geboekstaafd bij Hans Thies Lehmann in zijn standaardwerk *Postdramatisches Theater* (1999) als een bijzonder fenomeen van krachtige vernieuwing in spel, vorm en regie, dat zijn weerga in de jaren zeventig tot en met negentig in Europa niet kent.

Aan de vooravond van wat wel eens de grootste slachting onder de podiumkunsten in Nederland na WO II zou kunnen worden, dreigt het toneel niet onmogelijk gemaakt te worden vanwege de angst van de politiek voor een ideologisch gevaar, maar omdat het te veel kost. Inderdaad een bijzonder fenomeen, als je het met het buitenland vergelijkt. Er zullen ook zeker geen Zwarte avonden ontstaan, zoals tijdens de Bezetting, want er wordt niets verboden. Alleen de financiering wordt ingetrokken. En wat valt van het publiek te verwachten? Een opstand, verontwaardiging? Je mag het hopen, maar ik vrees dat er nauwelijks een rimpeling door Nederland zal gaan. Immers als er bezuinigd moet worden geeft het merendeel van de bevolking aan dat daarbij de kunsten hoog op de verlanglijst staan. Niet dat het financieel veel oplevert, maar het gevoel dat die 'linkse potverteerders' maar eens iets moeten gaan doen voor de kost is een populaire gedachte. Ook wordt gewezen op het elitaire karakter van de kunst en zeker van het toneel. Maar ik waag het te betwijfelen of de elite zal overgaan tot het bezetten van kruispunten of het sturen van hate-mail naar de minister van cultuur. Historicus Tony Judt, het geweten van de westerse wereld, formuleerde

het zo: “Aandacht voor cultuurbeleid begint met liefde voor de kunst”¹. De Nederlandse overheid heeft niets met kunst en heeft zich – behalve in financiële zin – er altijd verre van gehouden. Het toneel in Nederland is niet van het publiek en dus niet van de beleidsmaker, het maatschappelijk belang is gering en burgers zien het niet als een verworvenheid van henzelf dat er toneel gespeeld wordt. Zoals dat bijvoorbeeld aan het einde van de achttiende eeuw gebeurde in Hamburg (1768 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*). Lessing wierp zich op om als woordvoerder en educatief leidsman op te treden bij de verheffing van het toneel tot een eigen burgerlijke kunst. Daarmee legde hij – preluderend op wat later door Nietzsche geformuleerd zou worden over kunst als waardencreatie – de basis voor een van de grootste tradities in de Europese geschiedenis: een eigen toneelliteratuur met eigen speelstijl én een burgerij die het noodzakelijk vond dat het theater een bijdrage leverde aan de esthetische en morele werking van de maatschappij.

Er worden allerlei oorzaken aangedragen voor het gebrek aan betrokkenheid van het publiek in Nederland; feit is dat er weliswaar heel wat toneel gespeeld wordt, maar dat het nooit het maatschappelijk aanzien kreeg dat nodig is voor een invloedrijk toneelleven. Nou had Nederland van oudsher weinig op met het idee van kunst als een bijdrage aan waardencreatie. Toneelteksten waren tot 1940 het belangrijkste en niet hun interpretatie, laat staan dat acteurs als grote kunstenaars gezien werden. Bij waardencreatie gaat het om het resultaat van het geloof in eigen mogelijkheden. Een toneelvoorstelling speelt zich namelijk af in het hoofd van de

¹ ‘De vrije markt lijkt op Britney Spears’, Keulemans, Chris. De Groene 26.08.10 p.32

toeschouwer. Hij is de eigenaar van de verbeelding waarmee een voorstelling beleefd wordt. Waarschijnlijk ligt het ook aan dat gebrek aan verbeeldingskracht dat regisseurs in Nederland zich nogal eens beklagen dat het publiek niet te choqueren valt en na afloop altijd keurig applaudisserend gaat staan. Met tolerantie of andere verheven gemoedstoestanden heeft het in ieder geval weinig te maken.

Als je zoekt naar maatschappelijke waardering voor toneel in Nederland moeten we naar tijden van buitenlandse overheersing. Er is iets opvallends aan de hand met onze toneelcultuur als er over Nederland een vreemde vlag wapperde. In de Franse tijd was Koning Lodewijk Napoleon dermate onder de indruk van de acteurs die in 1811 in de Amsterdamse Stadsschouwburg optraden (toen onder zijn patronaat), dat zij volgens hem de Comédie Française naar de kroon konden steken. Ook de Duitse tijd heeft veel voor het Nederlandse toneel betekend, al was het maar dat acteurs vanaf 1940 gewoon betaald werden als achtenswaardige werknemers. Het is aan het kunstenaarsverzet te danken dat het door de Duitsers ingevoerde subsidiesysteem gehandhaafd werd. Zij het dan dat van het toneel dan ook meteen een nutsbedrijf gemaakt werd dat de voorstellingen tot in de kleinste dorpen van Nederland bracht, waardoor in ieder geval nooit een vaste band tussen een publiek en een gezelschap kon ontstaan.

Over publiek heeft tot 1991 niemand zich druk gemaakt. Publiek was er gewoon en kunst was goed. Toen echter na Minister Van Doorn, die kunst nog omschreef in termen van ‘sociale relevantie’, de economische uitdrukking ‘sociale participatie’ in zwang raakte als eufemistische echo van de roep om legitimering van de subsidies, ontstond een economisch discours met betrekking tot de kunsten dat

vertrouwd Nederlands klonk. Pas in de aanloop naar de Nota d'Ancona *Investeren in Cultuur* (1992) kwam - bij het congres Podiumkunsten en Publiek (1991) - een rapport van de Universiteit van Utrecht ter sprake met daarin een onderzoek naar motieven van theaterbezoek. In dit rapport werd gepoogd de spagaat van de eis tot grotere publieksdeelname en de nagestreefde hogere artistieke kwaliteit van het toneel om te vormen tot een vloeiende plié.

In dat rapport (en de daarop gebaseerde nota van Bureau Berenschot) is niet één zin aan te treffen waarbij het gaat om de sociologische relatie tussen een toneelgezelschap, de op te voeren stukken en het publiek dat dat fenomeen draagt. Want dat is van belang voor een bloeiend toneelleven: een cultuur die aan de bevolking toebehoort. En omdat de overheid enerzijds vond dat kunst móést maar anderzijds subsidies wilde legitimeren², heeft sinds 1992 de kunst en zeker het toneel, allerlei opdrachten van de overheid gekregen, uiteenlopend van glijmiddel voor de economie tot educatief instrument; van internationaliseringstaak tot middel ter bevordering van de sociale cohesie met het oog op de allochtone bevolking. Kortom, men wist zich geen raad met het bestaansrecht van het toneel, terwijl daarmee in het buitenland eigenlijk zelden een probleem was. Toch moet ook daar bezuinigd worden en efficiënter gewerkt. Men haalt heel wat Nederlanders naar Duitse theaters, natuurlijk om artistieke redenen, maar ook omdat ze veel goedkoper produceren.

Waarom men in het buitenland zo op de Nederlandse toneelstijl gesteld is, komt voort uit de waardering van de bijzondere speelstijl, die sinds 1970 is ontstaan. Daarbij is de

² Oosterbaan Martinius, W. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*, Den Haag 1990

acteur minder een instrument in dienst van de auteur en de regisseur en ligt de nadruk meer op zijn kunstenaarschap. In die befaamde Nederlandse toneelstijl gaat het om wat de acteur speelt, en niet zozeer om wat de tekst biedt. De tekst is een aanleiding voor spel, een reden om iets mee te delen. Het gaat om de betekenis van de voorstelling, niet om de meer of minder geslaagde illustratie van de tekst.

Publiek en persoonlijke betrokkenheid bij toneelvoorstellingen
Mijn ervaringen als Holland Festival programmeur en
regelmatige bezoeker van buitenlandse voorstellingen kent
vele soorten publiek, dat zeer uiteenlopende vormen van
betrokkenheid te zien gaf. Ik geef een aantal voorbeelden van
manifestaties die zich op mijn netvlies hebben vastgezet als
ijkpunten van hoe het theater ook kan functioneren: samen
met het publiek.

Engeland: Manchester 2010

In het Royal Exchange Theatre wordt de *Doctor Faustus* van Marlowe gespeeld in een regie van Toby Frow. Een opwindende, plezierige en recht toe-recht aan Engelse speelstijl die niets te raden overlaat, geeft een heldere en virtuoze kijk op Faust, waarbij de auteur duidelijk centraal staat. De regie-interpretatie beperkt zich tot aarzelingen en twijfels bij Faust en een berusting in het onafwendbare einde, na de ontmoeting met Helena, die meer indruk op Faust maakt dan Marlowe in zijn tekst weergeeft. Een voorstelling zoals het publiek dat graag in het mainstream theatre ziet. Het Engelse theater wordt door het *middle class* en *upper middle class* publiek op handen gedragen en voor deze voorstelling is al maanden geen kaartje meer te krijgen. Een klassieke toneelspelers-traditie die sinds de *revenge tragedies* uit de 16^e eeuw bestaat en sinds Shakespeare onverwoestbaar deel uitmaakt van de Engelse traditionele cultuur.

Polen: Torun 2010

Het internationaal theaterfestival KONTAKT is in 1991 opgericht als een uiting van de tijd van verandering, gericht op meer openheid. Het bouwde voort op een traditie vanaf de jaren '50, toen het nog een jaarlijkse vlootshow was van de regionale theaters uit het noorden van Polen. De nieuwe opdracht was "sewing Europe together". Dat ligt nog er steeds aan ten grondslag.

Het programma van het festival neemt de actualiteit in Oost Europa als uitgangspunt. Sinds ruwweg 1990 zijn er andere regimes, in ieder geval is het communisme voorbij. Hoe het verder moet, daarover is men het nog lang niet eens. Het blijkt een heftige opgave om een houding van 'op je hoede zijn' te moeten aanpassen aan wat in het westen normaliter als vrijheid ervaren wordt. Een waarschuwing tegen valse vooruitgang is in een groot aantal producties een terugkerend onderwerp. Vaak blijkt die vooruitgang een nauw verholde tendens om de 'oude normen en waarden' van de niet verdwenen nomenclatura in ere te herstellen. Het blijken waarschuwingen tegen een reactionaire onderstroom. Een thema van minstens de helft van de 15 producties in Festival Kontakt in dit jaar 2010.

Zo is in de klassieker *Oom Wanja* van Tsjechow (Vagtanghow theater, Moskou, regie: Rimas Tuminas) een opvallende rol weggelegd voor Professor Srebreriakov, die niet wordt weggezet als een merkwaardige man die niet meer van deze tijd is, maar als een scherp denkende, helder formulerende, goed geklede man, die eigenlijk gelijk heeft. De hele familie van Wanja heeft weliswaar geloofd een bijdrage te leveren aan de vooruitgang door de professor te steunen, maar het wordt duidelijk dat restauratieve krachten hen misbruikt hebben om zich voor te bereiden op hun terugkeer.

In *Tango* van Mrozek (Theater Narodowy Warschau, regie: Jerzy Jarocki) is de hoofdfiguur Arthur niet degene die zich komt laven aan een maatschappij die zich van conventies bevrijd heeft, maar iemand die de 'nieuwe mens' wil laten inzien dat het slechts om vormkwesties gaat en dat de oude opvattingen beter waren. Hij redt het niet met dictatoriaal optreden en delft het onderspit doordat hij zich immuun acht voor de kracht van de liefde.

In *Martha from the Blue Hill* en *Grandfather*, beide producties van Alvis Hermanis uit Litouwen (Nieuwe Theater uit Riga), worden thema's aan de orde gesteld die handelen over de onmogelijkheid om verder te leven als verschillende bezetters om je loyaliteit gevochten hebben. Polen, Russen, Duitsers, Russen en dan nu Litouwers, wie zijn dat eigenlijk? Resultaat is dat zelfs het verleden iets griezeligs krijgt, want je weet niet meer wat het echte verhaal is. Hermanis zoekt naar het eigene van de mens dat overleeft. En dat kan heel goed ingezet worden tegen de staat, tegen de maatregelen. En zolang niet iedereen vergeten is hoe het vroeger was, overleef ik, zo stelt Hermanis.

En natuurlijk het door de Schaubühne uit Berlijn hyperrealistisch opgevoerde *Der Schnitt* van Mark Ravenhill in de regie van Thomas Ostermeier, dat speciaal voor Kontakt werd hernomen vanwege de thematiek. Beul/ambtenaar van het 'oude regime' wordt achterhaald door het 'nieuwe regime'. Over hoe politiek en privé-leven niet los van elkaar kunnen bestaan.

In de discussies, die na afloop van elke voorstelling in groten getale bezocht worden, is het publiek zeer gemotiveerd om eigen ervaringen uit te wisselen. Niet om die ervaringen te toetsen aan de gespeelde voorstellingen, maar om inzicht te

krijgen in de politieke situatie in Polen, waar de dreiging van nostalgisch conservatisme vehement aanwezig is. Het zijn discussies die politiek verdiepend werken, en waarin het mechanisme van onderdrukking mee resoneert. De samenhang in de programmering van het festival Kontakt en de behoefte die daardoor ontstaat om meerdere voorstellingen te bezoeken, bevordert de symbolische verbondenheid van het publiek door de kunstvorm.

Duitsland: Stuttgart 2009

Het Staatstheater Stuttgart speelt *Wut*, een bewerking van een populaire televisieserie over problemen met Turkse gastarbeiders. Het verhaal is simpel: een professor in de sociologie preekt tolerantie en ruimdenkendheid, doet het ondertussen met zijn studentes en zit er ook niet mee dat zijn vrouw het met zijn beste vriend houdt. Op een dag komt de zoon des huizes thuis zonder schoenen. Zijn nieuwe Nikes zijn afgenomen door een stelletje allochtonen. Vader in alle staten. Politie erbij, gesprekken, Turkse vaders opgezocht die hun zonen tot de orde roepen. De Turkse gang neemt wraak, overvallen het huis van de professor en verkrachten zijn vrouw bijna in zijn bijzijn. Daarna geeft een van hen een pistool aan de professor: "Schiet mij maar dood". De professor weigert, want Gij zult niet doden. "Dan moet je jezelf voor het hoofd schieten", ook dat kan de professor niet. "Zie je wel, zegt een van de Turken: jullie hebben geen eergevoel". Einde stuk. Er spelen 10 jonge Turken mee, die steeds als een koor optreden. Het stuk speelt zich in de zaal af, op een rij midden in het auditorium. Het zaallicht is ook constant aan. Het *en masse* optreden van de jongens geeft de productie iets heel gevaarlijks.

Na afloop is er een nagesprek. De zelfbewuste Turkse jongens debatteren met overgave mee met het in zeer groten

getale aanwezige publiek. Het gaat natuurlijk om cultuurverschillen en dat je die niet zomaar oplost. De regisseur Volker Lössch leidt het gesprek.

De achterliggende gedachte: het Stadttheater is HET bolwerk van de Duitse burgerij, dat is van hen. Door audities te doen onder Turkse jongeren worden die toegelaten in dat bolwerk, wat een gigantische overwinning voor die jongeren is: nu tellen ze ECHT mee. En door de voorstelling wordt de Stuttgartse burgerij op haar eigen terrein geconfronteerd met haar eigen problemen, zoals dat sinds Lessing (en trouwens ook bij Goethe en Schiller) steeds het geval was.

Bulgarije: Sofia 1984

In het Nationaal Theater van Sofia wordt 's nachts *Philoktet* van Heiner Müller gespeeld in de regie van Dimiter Gotscheff. De voorstellingen staan op geen enkel affiche. Het stuk wordt in het geheim opgevoerd, maar wat is geheim? Avond aan avond verdringen zich drommen mensen in een kaal toneelhuis, waar de decors van de gewone voorstelling aan de kant geschoven zijn. Vanuit de zaal (het publiek zit op de scene) komt langzaam Odysseus naar voren. Het publiek herkent zijn situatie van verbanning, en afgesneden zijn van de vrijheid, terwijl men tot de tanden gewapend is tegen een onbekende vijand. Na afloop is er een heftige stilte en verlaat men bijna sluiwend het theater.

Rusland: Moskou 1979

De oudere dochter van een jonge man van Viktor Slavkin, regie Anatoly Vasiliev, verhaalt over een avond in de jaren zeventig waarop in Moskou enkele oude studievrienden bij elkaar komen. Het zijn twee groepen die studeerden in de jaren vijftig en waarvan een groep in opstand kwam tegen de Communisten. Deze studenten hebben geruime tijd in de

Goelag Archipel doorgebracht en zijn in een periode van politieke ontspanning naar Moskou teruggekeerd. Ze ontmoeten hun vroegere studiegenoten die, door te studeren volgens de richtlijnen en geen vragen te stellen, nu een baan hebben. Na verwijten over en weer stellen ze vast dat eigenlijk niemand gelukkig geworden is; niet de 'consequenten' maar evenmin zij die 'meegedaan' hebben. Iedereen die overleeft in zo'n situatie is er miserabel aan toe. Het stuk eindigt in een vertwijfelde polonaise waarin het inmiddels stevig dronken gezelschap zich over het toneel slingerd, terwijl *La Cucaracha* gezongen wordt: het toppunt van subversief gedrag in de jaren '50. De voorstelling in het Stanislavski theater veroorzaakte een heftige beklemming bij het aanwezige publiek, voornamelijk afkomstig van een universiteit in Moskou, voordat de discussie losbarstte. Maar de Russische ziel is sterker en verzet zich tegen analyse. Men geeft zich over aan weeklagen waarin een diepe volksziel resoneert.

Frankrijk: Parijs (1975)

Bij de Comédie Française zijn zaal en gezelschap één en vormen ze het summum van herkenning van de hogere klassen en toonaangevende elites van Frankrijk en in het bijzonder die van Parijs. De taal van de Franse klassieken en de bijzondere uitspraak, leunend in de stem, zijn het onvervreemdbaar overblijfsel van de monarchie in de Salle Richelieu sinds de 17^e eeuw. Een heel bijzondere resonans van de *Gloire de la France*. Iedere voorstelling zit vol en in principe worden alleen de Franse klassieken gespeeld, al vindt men dat Victor Hugo daar ook onder valt. Hier komt het theater geheel overeen met de *raison d'état*: de benoeming van een nieuwe artistiek directeur is een regeringsbesluit. En dat besluit wordt met kennis van zaken in het kabinet genomen.

Ondertussen in Nederland

Terug naar Nederland. In de nota Kunst van Leven wordt een geheel nieuwe structuur voor de podiumkunsten in Nederland aangereikt. De Basis Infrastructuur (BIS) bindt podiumkunstinstellingen aan een stad. Dat is een buitengewoon goede stap op weg naar een betere hechting van een theater aan de bevolking van de stad waar dat gezelschap gevestigd is. In Nederland bestaat één ensemble dat dit principe reeds jarenlang succesvol toepast: De Appel in Den Haag.

Het nieuwe systeem van de BIS heeft weliswaar nog maar een klein vast publiek in zo'n stad, maar dat zal groeien op grond van een herkenbaar artistiek profiel: het publiek weet waar het naar toe gaat. Het reizen zal niet geheel af te schaffen zijn, maar het gezelschap zal wortelen in de stad, met natuurlijk bijzondere aandacht voor wat er in die stad aan de hand is. Vooralsnog heeft niemand op het Ministerie zich gerealiseerd dat voor een werkelijk vruchtbare ontwikkeling van dit plan vooral veel tijd nodig is. Toneel reageert nu eenmaal langzaam, vanwege het gecompliceerde productieproces. Het is te hopen dat deze ontwikkeling, die uniek is voor Nederland, niet gefrustreerd zal raken door onverhoopte bezuinigingen, want dan zal blijken dat het woord 'kunst', zoals gebruikt in de titel van de beleidsnota, inderdaad niets anders betekent dan 'wijze waarop' of 'manier van', en zal blijken dat het om een nota ging die slechts een reorganisatievoorstel inhield, zonder ook maar een minimale notie van de betekenis van kunst te hebben gehad bij het schrijven ervan.

De mens is pas helemaal mens als hij speelt
(Schiller)

Arthur Sonnen was hoofd theaterprogrammering van het Holland Festival tussen 1979 en 1991 en richtte Het Theaterfestival op in 1987 waarvan hij tot de opheffing in 2004 directeur was. Hij is docent aan de Toneelacademie van Maastricht. Sinds 2005 is hij verbonden aan de Stichting Internationale Culturele Activiteiten (SICA). Voor Theater Schrift Lucifer schreef hij *Fürchtet euch nicht*, over *Der Prinz von Homburg* in de regie van Johan Simons (Lucifer #5).