



North Atlantic (Globe/Wooster) — Foto Patrick Meis

Gerardjan Rijnders: Ik denk dat iedere serieuze toneelmaker in een kontinu realisme-debat met zichzelf gewikkeld moet zijn.

Amsterdam, 10 augustus 1983

Wat hebben jullie nu van mekaar geleerd in dat werkproces van North Atlantic?

Stilte. "Dat is heel moeilijk te zeggen. De mensen van Globe die erin zaten, waren zonder uitzondering enthousiast. Maar hoe ze onder woorden brengen wat ze geleerd hebben, dat weet ik niet. Wat ik er zelf van geleerd heb, dat is aan de ene kant niet nieuw, omdat ik er in mijn werk al altijd mee bezig ben geweest — ook al krijg je daar binnen kritieken nooit respons op —: ik denk dat iedere serieuze toneelmaker in een continu realisme-debat met zichzelf gewikkeld moet zijn. Je kunt die *Drie Zusters* van mij zien als een gewone voorstelling waarin de drie zusters in Nederland zijn gaan wonen. Maar ik heb het zelf altijd veel meer gezien als, zeg maar, een voorstelling van kinderen die zeggen: 'we gaan eens Tsjechov spelen': een *naspelen* van naturalisme dus. Ik ben altijd met dat probleem bezig geweest, maar door de confron-

vertelde mij dat het Indianen waren en dat ze het stuk racistisch vonden. Dat is moeilijk. Ook *Point Judith* was agressief en scatologisch, enz., maar het ging over blanken en ik ben blank."

Over politiek in theater

"Ik zou zeggen: mijn theater is niet politiek, maar sociaal. Dat is vager. Ik hou van dubbelzinnige dingen. Politiek wil zeggen: het werk in een bepaalde richting sturen, vooraleer je weet welke richting dat zal zijn. Daar houd ik niet van. Ik ontdek tijdens het werken wat er zal gebeuren. Wie ik ben maakt het politiek. Een vrouw vandaag. En ook mijn manier van werken maakt het politiek, in die zin dat ik constant inhamer op wat er met mij gebeurt. Ik onderzoek mijn leven constant; dat moet politiek zijn. En ook de anderen doen dat. Onze stukken zijn in feite een dialoog van alle medewerkers met elkaar. Onze stukken zijn een dialoog."

tatie met de Woostergroup, die dat veel radicaler doet en niet gehinderd wordt door wat dan ook, heb ik mezelf kunnen verscherpen. Dat heeft weer consequenties voor hoe ik zelf verder denk te gaan werken, zonder dat het een breuk zal betekenen in m'n werk. Het werkproces van *North Atlantic* heeft me duidelijk gemaakt dat je in je commentaar op dat realisme en naturalisme nog veel brutaler kan zijn."

Jullie werken volgend seizoen ook met een aantal 'buitenhuis'-regisseurs. Is het wel mogelijk om die ervaring met de Woostergroup op anderen over te dragen?

"Ik denk niet dat dat kan: die andere regisseurs willen hun voorstelling maken. Ze zullen wel bij diverse acteurs op die ervaring stuiten. Dat speelt nu al. We brengen deze week nog enkele voorstellingen van *Drie Zusters* in Amsterdam. Terwijl we nog met de Woostergroup repeteerden hadden een paar mensen al iets van 'we hebben geen zin meer om

Over een paradox

Wat betekent het publiek voor je?

"Heel veel, maar ik probeer er zo weinig mogelijk aan te denken; tot net voor ze het stuk zullen zien. Ik denk alleen maar aan mijn eigen plezier. Ik ben een hedonist. De confrontatie met hen stel ik uit tot de laatste minuut."

Ben je bang voor hen?

"Oh ja."

Waarom?

Omdat ik schuchter ben en dan is het hard. Wat ik toon — en ook alle performers — is zeer persoonlijk, iets heel erg van mezelf. Wij kunnen ons niet verbergen achter een auteur ergens ver weg in een land, die de zinnen geschreven heeft. Elke zin hebben wij gekozen of geschreven en dus... het is hard als je schuchter bent en ik ben schuchter."

En toch wil je het tonen?

"Ja. (*lange stilte*) Dat is een paradox."

Marianne Van Kerkhoven

gewoon maar uit principe die voorstelling te gaan herhalen. Dat is veel te weinig opwindend'. We hebben vorige week een paar keer gerepeteerd en de eerste helft — het eerste en tweede bedrijf — duurde oorspronkelijk een uur en drie kwartier; dat duurt nu nog maar één uur. We spelen het heel snel: dat hele realistische ritme hoeft niet. Die voorstelling had sowieso het verloop van normaal naar héél langzaam, in het laatste bedrijf, waar alleen nog maar een soort van op en neer beweging is met af en toe wat gemompel; en dat accent hebben we nu versterkt. En het laatste bedrijf — dat moet ik nog uitproberen — ben ik van plan helemaal op band op te nemen en te laten draaien en de acteurs zachtjes mee te laten spelen. De bedoeling is dat je als door een aquarium naar het vierde bedrijf kijkt, zodat het stuk nog veel meer 'uifadet', nog veel erger in een soort niemandsland of in een tijdloos iets belandt. Ik had gedacht dat zoiets bij de mensen die niet met de Woostergroup meegedaan hadden op moeilijkheden kon stuiten, gewoon begripmatig, maar dat bleek niet het geval te zijn."

Ondersteboven

Heb je een idee wat de Amerikanen van jullie hebben geleerd?

"Dat is nog veel moeilijker. Liz (LeCompte) zei altijd: 'ik heb nog nooit met professionele acteurs gewerkt.' Zij beschouwt de mensen waarmee ze werkt dus niet als acteur. De acteurs van Wooster, die b.v. *Drie Zusters* hadden gezien, zegden: 'God, jullie kunnen echt karakters spelen.

Dat doen wij nooit of dat kunnen wij niet of daar zijn we ook nooit mee bezig.' Dat valt gewoon buiten hun interessesfeer. Wij vinden het nog wel leuk om dat te benutten in het totaal van wat je benut om theater te maken. Liz kon natuurlijk niet veel meer van ons leren dan wat wij opportuun vonden om aan te bieden."

Die ervaring met jullie gaat hun manier van werken dus niet grondig wijzigen?

"Ik denk van niet. Er zijn wel plannen om volgend jaar naar New York te gaan en weer iets samen te doen. Het leek Liz ook wel leuk dat ik hén eens kwam regisseren om dan te zien hoe dat wel gaat. *North Atlantic* is ook al weer deel twee van een trilogie. Ze hadden die vorm en daar gaan ze nu aan doorwerken."

Werken 'in de geest' van de Woostergroup veronderstelt wel een heel andere werkorganisatie. Gaan jullie de planning voor het volgende seizoen nog ondersteboven smijten?

"Voor volgend seizoen kan het niet

veranderen. De afspraken lagen al vast. Het seizoen daarop gaat dat zeker gebeuren. Ik weet nog niet hoe. Maar we zijn het erover eens dat zoals het nu gegaan is, we het absoluut niet meer willen. Dat betekent dat je eigenlijk geen repertoiregezelschap meer kan zijn, maar een groep met een eigen zaal, onafhankelijk van het hele circuit, met geld om per seizoen een paar dingen te doen. Daar ga je dan aan werken. Als het klaar is laat je het zien en als het belangrijk is, ga je er mee op reis en dan begin je aan het volgende. Dat wordt natuurlijk niet geaccepteerd door de subsidiënten; dan moet je een ander gezelschap gaan oprichten: experimenteel, zoals ze dat zo mooi noemen."

Ik krijg het gevoel dat het nog te vroeg is om al een echt bilan op te maken van die samenwerking met de Woostergroup.

"Ja precies, nà m'n eerstvolgende regie bij Globe kan ik veel méér zeggen. De confrontatie met een voor ons relatief onbekende manier van denken over theater is heel vruchtbaar

geweest, voor ons denken in elk geval. Wat daarvan de consequenties zijn voor onze toneelpraktijk, kan je maar zien in de praktijk zelf. Maar 't kan ook best zijn dat je dat helemaal niet ziet. Dat het alleen maar een consequente voortzetting is van de dingen die ik de afgelopen jaren gedaan heb."

CODA

"Hun toneel is veel reflexiever, buigt zich meer over zichzelf en over andere media, dan dat realisme van ons; wat natuurlijk gevaren met zich mee kan brengen, want voor je 't weet heb je 't als toneel nog alleen over jezelf; maar aan de andere kant denk ik dat je daar niet aan ontkomt. Moderne literatuur is modern omdat ze reflecteert op wat literatuur tot dan toe geweest is; en daarbij moet je natuurlijk wel de realiteit om je heen meenemen. Maar die reflectie hoort erin te zitten. Want als die wegvalt — wat toch bij negen van de tien voorstellingen het geval is — dan wordt het dood."

Marianne Van Kerkhoven



Gerardjan Rijnders

De politiek van de verbeelding

Schechners zorgenkind is de avant-garde zoals ze zich ontwikkelde grosso modo van 1955 tot '75. Waar mogelijk gaat hij uit van theatermakers waarmee hij persoonlijk gewerkt heeft: The Performance Group, zijn opvolger The Wooster Group en specifieke leden zoals Liz LeCompte en Spalding Gray. In sommige passages van de vier samengebrachte artikels klinkt een apologetische toon door alsof Schechner zijn rol in TPG nog even wilde verduidelijken. Dit blijft echter ondergeschikt aan zijn veralgemenende reflecties over het postmodern Amerikaans theater, dat er volgens hem slecht aan toe is (met uitzonderingen als Squat en Mabou Mines).

De gemeenschappelijke utopische visies van de historische avant-garde, inbegrepen de overtuiging dat kunst greep heeft op de maatschappij, werden ondermijnd door het groeiende pluralisme en resulteerden in het midden van de jaren '70 in een boel stijlen zonder gemene deler. Tegelijk strandde de experimentele avant-garde in formalisme, te weten de weigering om waardeoordelen te vellen, om iets te betekenen, om begaan te zijn met de relaties tussen acteurs en toeschouwers, tussen het theater en het leven erbuiten.

Schechner wil een experimentele en politieke theatertraditie zien ontstaan en acht zo iets onverzoenbaar met postmoderne tendensen zoals reflexiviteit, onbepaaldheid, paradoxaliteit en vooral het netgenoemde pluralisme. Zo'n traditie is van kapitaal belang omdat ze ons moet helpen overleven. Sinds de mens in Hiroshima en Nagasaki bewezen heeft dat hij zichzelf kan vernietigen, is de

posthumanistische fase aangebroken. Hoog tijd dus om de apocalyptische klok te luiden. Nochtans biedt het posthumanisme ook kansen. Wie onder humanisme het verdedigen van humane waarden zoals medelijden en allerhande vrijheden verstaat, bedenke dat het evenzeer een ideologie is volgens dewelke 'de mens de universele maatstaf is', of beter, 'de westerse man', met alle gevolgen vandien voor ontwikkelingslanden, vrouwen, de ganse biosfeer. Het posthumanisme noemt Schechner niet-ideologisch in de zin van nationalistisch, maar intercultureel, universeel dank zij de uitwisseling van goederen en informatie. Hij hoeft zich wel voor neokolonialisme en multinationals, negatieve vormen van globalisering.

In het streven naar een betere wereld ziet Schechner in theater een heilzaam middel. Hij verwerpt de Renaissance idee als zou theater de reproductie van een primaire werkelijkheid zijn en daar ook los van staan. Tegenwoordig gebruiken performers de realiteit om kunst te scheppen (vroeger gebeurde het omgekeerde). Gray's autobiografische monologen en de Rhode Island stukken (met LeCompte) illustreren dit, maar de media hebben er ook een handje van weg om feiten te fictionaliseren. Theater moet erkend worden als een essentiële menselijke activiteit (geen spiegel) evenwaardig aan alledaags sociaal gedrag, politiek of godsdienst waarmee het interageert. Politiek bedrijven zoals het Living Theatre of Brecht is uit den boze. Evenmin stelt Schechner een concreet politiek programma voor om sociale onrechtvaardigheid te verhelpen; dat is 'politics of direct action'. Theater is

'politics of the imagination' en werkt met virtualiteiten: het kan een veront-rustende (nucleaire) toekomst uitbeelden opdat we haar zouden vermijden; het kan zich een betere toekomst inbeelden en haar waarmaken. *The future is ours to see*. Tegenover het recente elitaire en irrelevante personalisme (waar hij Gray van witwast) plaatst Schechner de aandacht voor de gemeenschap (de polis) en de constructie van sociale modellen. Dit alles op wereldniveau. Hij ijvert voor holisme en planetarisme zonder daarbij pluralisme uit te sluiten. Dus geen wereld overheerst door staatskapitalisme, corporatisme of een internationaal socialisme.

Schechner heeft zelf een veelzijdige aanpak, getuige de structuralistische en antropologische invloeden en de noties geïnspireerd op narratieve theorie (b.v. de deconstructivistische benadering van dramatische teksten). Maar diezelfde veelzijdigheid in postmoderne voorstellingen is vaak de oorzaak van betekenisverwarring en obscurantisme, zelfs betekenisloosheid (de nadruk op het proces ten nadele van het afgewerkte produkt draagt daar toe bij). In theorie zijn tegengestelde beweringen best mogelijk. Sociale actie, de tegenhanger van Schechners postmodern theater, impliceert daarentegen rationele keuzes en de zinvolheid van actie. De postmodernistische kunstenaars verwerpen actie als ervaring en vertikken het keuzes te maken. Schechner doet alsof zijn interculturele optie één van de vele mogelijkheden is, maar interculturalisme kan alleen pluralistisch zijn. Zijn keuze is een valse keuze. Bovendien beschouwt hij de rede als een beoede-

ling van de verbeelding. Redelijk praten over problemen noemt hij een sussen van angsten die we via de verbeelding veel directer ervaren. Hoe de afstand van de verbeelding naar de werkelijkheid dan precies overbrugd wordt, blijft duister.

Formalisme en elitarisme keurt Schechner af. Nochtans suggereert hij dat performance kennis bij gebrek aan dramatische teksten, van man tot man overgedragen zou worden, zoals in het Aziatisch theater. Dit ruikt naar elitarisme en is bovendien een weinig praktische methode (maar allicht is dit een modernistisch bezwaar). Schechner bewondert tevens de toch formalistische abstractie van handelingen en voorwerpen in postmoderne producties omdat ze de ritualisering in de hand werkt.

De wreveld die Schechner opwekt wordt vergoed door zeer heldere inzichten. Eén voorbeeld zal volstaan. Zijn relaas over hoe Squat in *Pig, Child, Fire!* door een subtiel spel de traditionele, voorbijgestreefde toneelfunctie reveleert (de werkelijkheid is echt, theater is fictie) en met de ideologische functie verbindt (ideologie is historisch maar poseert als natuurlijk), en de manier waarop hij dit situeert in de eeuwenoude 'nature/nurture' controverse, illustreren voldoende de complexiteit en grondigheid die zijn kritiek typeren.

Johan Callens

Richard Schechner, *The End of Humanism. Writings on Performance*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982, 128 p., \$ 6.95.