

# Hoezo repertoire?

## De tijd pakken of de tijd terugdraaien

*Er woedt op dit ogenblik in Nederland een oorlog tussen twee modellen van repertoiretoneel, aldus Tom Blokdijk.*

*Een derde bijdrage in de grote repertoire discussie.*

Het woord repertoire-toneel roept bij mij net zulke intense emoties op als het woord rooms-katholiek: het verenigt alles waarvan je houdt en wat je haat. Het woord repertoire-toneel is ook de katalysator die de fundamentele tegenstellingen die er op dit moment in Nederland bestaan tussen de toneelmakers en de toneelmanagers voortdurend laat escaleren tot schermutselingen, die wellicht tot een complete oorlog zullen leiden.

Het woord repertoire-toneel brengt mij, net als Janine Brogt in haar beschouwing in *Etcetera* 39, terug naar de tijd dat ik - in 1969 - aan het toneel begon. Toen ontstonden er gezelschappen, die daarom ook groepen heetten, die geen bestaande toneelstukken (= repertoire) meer wilden spelen, maar ze zelf gingen maken. Waarom deden ze dat? Omdat zelfs de hedendaagse toneelschrijvers niet schreven over dat waarover zij het wilden hebben. Het repertoire vervreemde hen van de tijd waarin ze leefden. Ik voelde me met hen verbonden. Want toen ik een paar jaar daarvoor regelmatig naar toneel begon te kijken, miste ik geen voorstelling van Toneelgroep Studio van Kees van Iersel, die vrijwel alleen nieuw repertoire speelde, omdat alleen dat uitdrukte hoe hij de werkelijkheid beleefde. En ik ging door zijn ogen naar de wereld kijken.

Waarom zijn de groepen die zelf hun stukken maakten daarmee opgehouden? Omdat de acteurs zichzelf herhaalden, omdat hun eigen belevingswereld als bron van hun spel uitgeput raakte.

Terwijl zij nog bezig waren hun methodes te ontwikkelen, zag ik in het buitenland al, dat je ook met oud repertoire iets over je eigen tijd kunt zeggen. Dat de grote toneel-

teksten de ruimte bieden om ze, met respect voor het stuk en juist doordat je eerst nagaat hoe ze in hun eigen tijd gewerkt hebben, zo te laten klinken en zo vorm te geven dat de toeschouwers ze direkt binnen hun eigen werkelijkheidservaring interpreteren, zonder dat er sprake is van een platte actualisering. Ik was wild enthousiast.

### Ouders en kinderen

Terwijl het Werkteater nog triomfen vierde en de andere groepen hun grootste successen hadden, presenteerde zich vanaf 1978 in Nederland en Vlaanderen een nieuwe generatie toneelregisseurs die, geïnspireerd door die buitenlandse voorbeelden, technieken ontwikkelden om met het oude repertoire hedendaags toneel te maken. Een groot aantal van die regisseurs begon in de jaren tachtig ook zelf stukken te schrijven. Zij deden dus in hun eentje wat in de jaren zeventig het werk was van de hele groep. Hoewel ik niet al die regisseurs in hun kijk op de wereld kon volgen en dus ook niet door al die ogen naar de werkelijkheid kon kijken, juichte ik toe wat ze deden.

Maar dat deed niet iedereen. Er waren vanzelfsprekend weerstanden bij de andere theatermakers, maar vooral bij veel schouwburgdirecteuren. Want het bestaande publiek reageerde afwijzend. De zoons en dochters hadden in de jaren zestig het theater als niet relevant voor hun werkelijkheidsbeleving de rug toegekeerd of waren de nieuwe groepen gaan volgen in de kleine theaters, de vaders en moeders werden nu in de grote theaters geconfronteerd met het antwoord van de nieuwe generatie toneelmakers. De grote theaters wisten zich geen raad.

Daardoor ontstond er een probleem voor

de beleidsambtenaren van het Ministerie. Want kunst mag dan onmisbaar zijn in een mensenleven, maar om dat te kunnen wezen moeten de mensen daar wel kennis van nemen. En wat als ze dat niet doen? Bij beeldende kunst kan je altijd nog denken dat wat een kunstenaar nu aan de straatstenen niet kwijt kan, straks voor honderd miljoen bij Christies wordt geveild, zoals bij Van Gogh. Maar bij muziek- en theateruitvoeringen?

Meteen nadat de ambtenaren de vraag gesteld hadden, raakten ze in het moeras. Want voor hoeveel mensen moet een voorstelling gespeeld worden om zin te hebben? En als er nu nauwelijks mensen naar een toneelgroep komen kijken, kan dat dan niet de noodzakelijke opmaat zijn naar een groot succes later, zoals bij het Werkteater? En kunnen nieuwe ontwikkelingen die de één in gang zet voor weinig publiek later niet door een hele reeks theatermakers worden overgenomen, zoals bij Jan Joris Lamers, de director's director? De hoogste ambtenaren redden zich uit dit moeras door de nogal bezopen maatregel dat iedereen 15% van zijn omzet zelf moet verdienen. Voor de een een lachertje, voor de ander de doodklap, ongeacht de kwaliteit.

De maatregel werd in de kringen van de schouwburgdirecteuren met gejuich ontvangen. Want die waren nog steeds - dus nu al zo'n vijftienvintig jaar - radeloos. Ze wisten en weten nog steeds geen antwoord op het feit dat de mogelijkheden van de mensen om hun vrije tijd te besteden sinds 1950 zijn vertienvoudigd en dat dat uiteraard ten koste is gegaan van het theaterbezoek. Ze wisten en weten nog steeds geen antwoord op de bezuinigingen die hen zijn opgelegd. En ze wisten en weten nog steeds geen antwoord op de artistieke ontwikkelingen van de laatste vijftienvintig jaar. Er zijn er zelfs die weigeren te erkennen dat die artistieke ontwikkelingen een antwoord zijn op de maatschappelijke ontwikkelingen, dat het pogingen zijn om vorm te geven aan en te reageren op wat er nu gebeurt, nu wordt gedaan en gedacht.

Het gejuich in de kringen van de schouwburgdirecteuren is daarom zo verbijsterend, omdat zij het zijn die ervoor moeten zorgen dat die 15% er komen. In Nederland hebben we, in tegenstelling tot alle landen om ons heen, namelijk een duaal bestel. De gezelschappen en groepen hebben tot taak belangrijk theater te maken, belangrijk in inhoudelijk, artistiek en vaktechnisch opzicht. Als ze dat niet doen, moet de Raad voor de Kunst de Minister adviseren hun subsidie in te trekken. De theaters hebben tot taak voor die gezelschappen publiek te vinden. Als zij daarin