

aan durf, of omdat het bestuur familiaal verweven is met de directie, enz. De inertie op dat vlak is ook tijdens deze decreetronde hemel-tergend gebleken. Het decreet schrijft ook voor dat een oordeel over kwaliteit wordt bepaald door een raad van deskundigen, als een soort a-priori dat theaterexperts het best geplaatst zijn om een inhoudelijk advies uit te spreken. Het zakelijk beleid wordt dan weer behandeld door de ter zake bevoegde administratie. Hoe de communicatie met de minister moet verlopen is echter totaal niet geregeld. Moet de minister eerst een beleidskader aanbieden en een begroting waarbinnen de adviezen kunnen ontstaan of wordt de commissie daarentegen totaal vrijgelaten met de opdracht enkel een kwaliteitslat te leggen? Dient er overlegd te worden in verschillende fasen, tussen de aanvragers, commissie, administratie en kabinet of legt ieder autonoom een stuk van het parcours af? Het is allemaal open gelaten en daardoor op een erg domme manier onwerkbaar gebleken. Want een uiteindelijke beslissing wordt door de minister geveld en het hangt louter van zijn eigen visie (die hij dan wel dient te motiveren) af of die adviezen al dan niet en in welke mate gevolgd zullen worden.

En daar zit het systeem fundamenteel fout. De veelheid van actoren in de afweging van erkenning en subsidiëring en het manifest ontbreken van een soort communicatief handvest, een stel van klare afspraken waaraan iedereen zich te houden heeft, resulteert in het niet of te weinig op elkaar aansluiten van ad-

visering en beslissing. Het leidt tot een soort arenagevecht tussen minister en commissie. Dan is het Engelse of Franse systeem toch te verkiezen: de *Arts Council* krijgt een beleidsuitvoerende opdracht op het vlak van de kunsten en daar hoort een zak geld bij. Zij opereren min of meer autonoom. In Frankrijk is het dan weer de minister en zijn kabinet die zelfstandig optreden zonder allerlei tussenschakels. Dat zijn glasheldere systemen, die daarom niet beter functioneren, de kritiek op de werking ervan is soms even groot, alleen het is wel even eenvoudig als transparant en iedereen weet waar hij zich aan te houden heeft. Het Nederlandse systeem is sterker ingebed in een debatcultuur: de minister formuleert daar zijn beleidskader en dat wordt in het zeer actieve parlementaire bestel in Nederland stevig en grondig bediscussieerd. Op basis van dat beleidskader kan de Raad voor de Kunst aan het werk: zij passen dat beleidskader toe op de praktijk van individuele aanvraagdossiers. De minister komt daar hoogst uitzonderlijk tussen. Ook dat systeem is geen waarborg tegen kritiek – elke vorm van subsidiëring en uitspraak over kwaliteit is uiteindelijk voor discussie vatbaar – maar het is opnieuw een duidelijker systeem dan het Vlaamse. Het Vlaamse systeem zet, met zijn onduidelijke scheidslijnen van bevoegdheden en een gebrek aan heldere afspraken, de deur wagenwijd open voor allerlei lobbymechanismen. Die zijn opnieuw succesvol gebleken, wat de minister daar ook mag van zeggen. Hij is uiteindelijk de

meest zwakke schakel in het geheel, want zijn populariteit hangt ervan af. Het verdelen van geld over zoveel mogelijk gegadigden is vanuit zijn optie dan ook te verkiezen boven een beleid dat duidelijke keuzes maakt.

Deze vaststelling levert meteen het argument waarom de commissie onmiddellijk na de bekendmaking van de finale beslissingen ontslag heeft genomen. We hadden eventueel tot eind juni kunnen wachten om te ontdekken dat Bert Anciaux onverhoopt toch een enorme verhoging van zijn budget heeft weten te ontfoetselen van zijn collega's in de Vlaamse ministerraad. Een budget waarmee iedereen tevreden zou kunnen gesteld worden: én de bedreigde gezelschappen, én de vernieuwing van de sector, én de beloning van de dynamiek van goed draaiende groepen. Om een dergelijk soort sinterklaasbeleid te voeren, heb je echter geen adviescommissies nodig. Keuzes zijn dan niet langer relevant, omdat in principe iedereen in aanmerking komt voor subsidiëring. Heel dat gedoe rond kwaliteit en dynamiek, zoals in het decreet voorgeschreven, is in die constellatie compleet onnozel geworden. Een commissie die dan zijn nek uitsteekt rond de formulering van een kwaliteitsoordeel, is of goed zot, of naïef, of beide. Deze commissie heeft geoordeeld dat ze wel wat beters te doen had dan voor zotskap te spelen. Om geld uit te geven moet je niet slim zijn, je moet gewoon veel geld hebben.

## Kasimir en Karoline

De week begon met een feestje. En eindigde in iets wat een bizar feest had moeten worden.

**Loek Zonneveld** over de nieuwe Amsterdamse woning van Maatschappij Discordia.

En over Horváths *Kasimir en Karoline* in de regie van Guy Cassiers.

Ik hou niet van premières, dientengevolge ga ik ook nooit naar openingen. Ik weet niet of Vlamingen de kunst van het openen van iets verstaan, Nederlanders kunnen dat in ieder geval niet. Afgezien van de meestal nerveus zwellende openingsprekers en de lauwe sapjes, voel ik me nooit welkom en al helemaal niet geopend na een opening. Alarmerend signaal dat de Nederlandse opening definitief aan haar neergang is begonnen was de mededeling van het Amsterdamse Stedelijk Museum, dat de drankjes bij tentoonstellingsopeningen door de genodigden voortaan zelf moeten worden be-

taald – zulks uit budgettaire overwegingen. Veel wordt in Nederland ook geopend door onze minister-president, de heer Wim Kok, die bij zulke gelegenheden meestal een gezicht trekt of hij bedorven etensresten voor zich uitschuift.

Maar het kán wel, zo bleek bij het openingsfeestje waarmee een van mijn voorbije weken verrassend startte. Het betrof de openstelling van de nieuwe 'woning' voor de Nederlandse toneelformatie Maatschappij Discordia. Wellicht bekend, maar ondertussen alweer bijna vergeten, is het feit dat deze wonderschone toneelrepertoirevereniging (1982) enkele jaren

geleden door een Amsterdamse kunstbons met een onvervalste huisuitzetting was verblijd. De heer Steve Austen, niet onbekend in het circuit der openingen, gooide Discordia uit het monumentale pand Felix Meritis aan de Keizersgracht. Daar bespeelden de Discordia-acteurs een aantal door henzelf zorgvuldig en met grote liefde gerestaureerde zalen. Sindsdien waren zij als toneelspelers weliswaar her en der zeer welkome gasten – spelen kunnen zij overal waar zij gastvrij worden ontvangen en dat ook kunnen doen met hun publiek – maar onderwerp van grote zorg waren hun schatka-

mers vol scripten, voorwerpen, meubels, kostuums, doeken, tapijten. En daarvoor hebben zij nu een nieuw huis gevonden, opnieuw in het hart van Amsterdam, in een kleine straat tussen twee grachten en in de schaduw van zowel de Westertoren als het Toneelmuseum – waarvan deze panden ooit het pakhuis waren.

De vervallen en afgebladderde muren waartussen de Discordia-schatten nu in wonder-schone en metershoge, zelf geconstrueerde schappen liggen opgeborgen, hebben ooit toebehoord aan herbergen en bordelen in de oude stadswallen van onze hoofdstad. De toneel-spelers zijn dus zo'n beetje weer thuisgekomen. En de opening was er naar: wijd geopen-de deuren, overvloedige dranken en heerlijk voedsel, een geïmproviseerde toespraak door Jan Joris Lamers en Matthias de Koning, die voorbij was voor je goed en wel in de gaten had dat-ie was begonnen, een fotoboek (van huisfotograaf Bert Nienhuis, een der groten van de Nederlandse theaterfotografie) en een imposante repertoirelijst met stukken, plannen en projecten die we de komende tijd van Maatschappij Discordia mogen verwachten. Waar- onder, tot mijn grote vreugde, het project *Die Physiker* van Friedrich Dürrenmatt, omschre- ven als 'een komedie in twee bedrijven, ge- schreven in 1961. Over een natuurkundige in nood, of hoe planmatiger een mens te werk gaat, des te harder treft hem het toeval, met drie lijken, drie gekken, rechercheur en direc- trice'. Het stuk zal vast lang 'repertoire hou- den' en ook dat, binnen het toneel reeds lang in ongerede geraakt begrip, wordt door de mede- werkenden van Discordia gekoesterd en dien- overeenkomstig nauwgezet omschreven: '*Re- pertoire*. Een lijst van stukken, die een toneel- gezelschap of een kunstenaar ten beste kan ge- ven, of in een seizoen kan geven. *Repertoire*. Vas- te stukken die telkens weer uitgevoerd worden. *Repertoire*. Een geheel, een voorraad aan thema's, motieven, etc.' Zelf koester ik zo'n repertoire- lijst, vol met stukken die om onnaspeurbare re- denen niet meer worden uitgevoerd en (zo valt te vrezen) ook niet worden gelezen. Ook Dür- renmatts *Fysici* staat daarop, naast onder meer Ödön von Horváth's *Kasimir en Karoline*, door het Nederlandse professionele toneel voor het laatst gespeeld in 1981. Nu heeft het Rotter- damse ro Theater dit stuk op het repertoire genomen, in de regie van Guy Cassiers. En de week die met het Discordia-huis zo feestelijk werd geopend, zou met die voorstelling even feestelijk worden besloten. Hoopte ik.

*Kasimir en Karoline* van de Duits (Oostenrijk- se) schrijver Ödön von Horváth (1901-1938) is een op het oog merkwaardige tekst die bestaat uit 117 ultrakorte tot middellange scènes. De

locatie voor dit 'volksstuk' is de Münchense kermis, beter bekend als de 'Oktoberfeste', in het begin van de jaren dertig. De ondertitel van de tekst luidt: 'En de liefde houdt nooit op', bedrieglijk zinnetje, want de liefde tussen het meisje Karoline en de werkloze vrachtwagenchauffeur Kasimir houdt vrijwel meteen in scène één op, althans bekoelt dusdanig ernstig (naar aanleiding van een korte, felle, stekelige ruzie over de romantische kanten van een over- vliegende zeppelin) dat vanaf dat moment Kasimir en Karoline op de kermis ieder hun eigen weg gaan, met nog slechts af en toe een bekvechtende ontmoeting. De taal die ze spre- ken lijkt op schrijftaal, zei de Duitse schrijver Peter Handke (medeverantwoordelijk voor een ware Horváth-revival in de jaren zestig). Hij vervolgt: 'Hoe meer ze praten, des te meer ze zich van elkaar verwijderen alsof ze elkaar werkelijk van heel ver weg brieven schrijven.'

Kasimir en Karoline zijn gearde types die worstelen met concrete vragen. Maar vaak, als ze elkaar klem zetten met problemen uit de dagelijkse waanzin, proberen ze te ontsnappen met geleende taal, met woorden die ze mis- schien ergens gelezen hebben, of uit hun hoofd geleerd. Die woordencarrousel leidt tot taal van een bedrieglijke eenvoud. Nemen we als voorbeeld het begin van scène 17:

'Kasimir: Ik heb je daarstraks gevraagd wat je ermee bedoelde dat wij tweeën even- tueel niet meer bij elkaar passen. En je zei: eventueel. Dat zei je.

Karoline: En jij zei dat ik jou laat barsten, omdat je op straat gezet bent. Dat is een heel zware belediging. Een vrouw die iets voorstelt voelt zich hooguit nog méér met die man ver- bonden als het die man tegenzit.

Kasimir: Ben jij een vrouw die iets voorstelt?

Karoline: Dat moet je zelf uitmaken.

Kasimir: En voel je je nu nog méér met mij verbonden? Je moet me nu een antwoord geven.

Karoline: Ik kan je er geen antwoord op geven. Dat moet je voelen.'

Voelen doet Kasimir niet, want hij is bezig met overleven. Karoline (over haar dagelijkse bezigheden en besognes komen we eigenlijk niks te weten) zet haar hakken voornamelijk in het kermiszand om millimeter voor millimeter wat aardigheid en warmte bij elkaar te sprokkelen.

Het raffinement van Horváth's stuk zit onder meer in de figuren die hij tegenover de- ze twee jonge mensen plaatst. Karoline komt in eerste instantie de jonge Schürzinger tegen, werkzaam op de afdeling kinderconfectie van een warenhuis. Hij spreekt in een soort aange- leerde ambtenarenteksten, hij weegt zijn woor- den in het permanente besef van 'de conse- quenties' – iets waar Karoline nu juist hele- maal niet mee bezig is. Net als de 'coupeur'

Schürzinger een beetje begint te vervelen, ontmoet Karoline twee oudere heren, de direc- teur Rauch en de arrondissementsrechter Speer. Rauch ontpopt zich al snel als de baas van het bedrijf waar Schürzinger werkt, Rauch is niet van deze streek en komt op de kermis om zich te vermaken. Beide heren zijn zuipgrage, geile oude bokken die in Karoline een geinig num- mertje zien. Kasimir loopt al vrij snel in de armen van de hem niet onbekende jonge en ru- we crimineel Merkl Franz en zijn vriendin Erna, die door de dagelijkse mishandelingen van Merkl Franz weinig illusies meer overheeft maar toch nog romantische idealen koestert en in die zin een beetje op Karoline lijkt.

Via snel geschetste ontmoetingen (Horváth beschouwde het toneel letterlijk als de kortste manier waarop hij zich kon uitdrukken) wan- delen we met dit gezelschap naar de diverse uithoeken van de kermis, waarbij de alcoholi- sche versnaperingen geleidelijk aan bij onge- veer iedereen hun tol beginnen op te eisen. Kasimir is kort in zijn slotconclusie: dromen zijn bedrog. Karolines samenvatting van deze avond van uit elkaar spattende luchtballonnen en overdrijvende zeppelins (die naar Oberam- mergau drijven) is iets treffender: 'Vaak is er zo'n smachtend verlangen in je... maar dan kom je terug met geknakte vleugels en het leven gaat verder alsof je er nooit bij bent geweest...'

Ik vrees dat Guy Cassiers dit diamantje van toneelminimalisme in zijn kern niet heeft verstaan, of het heeft aangezien voor de ge- droomde partituur van iets anders dan wat Horváth heeft opgeschreven. En als ik als kijker nu zou weten wát dat ándere is dat Cassiers in Horváth's *Kasimir en Karoline* heeft gezien, misschien zou ik dan (met wat slikken, hangen en uiteindelijk wurgen van mijn eigen liefdes- verhouding met dit stuk) nog wel vrede met deze voorstelling kunnen hebben. De voor- stelling bood me echter geen begin van een idee wat de regisseur bezielde kan hebben. Dat probleem begon meteen met Esther Scheld- wacht die Karoline speelt. Soms kan een foute toonzetting het acteren van een personage met- een in de eerste zinnen fataal nekken. En dat was precies wat hier gebeurde. Karoline is nu eenmaal geen lijzige neuzelzeur en ook geen jankerige kermisdeerne op zoek naar de vol- gende verovering, en die foute inzet speelt Scheldwacht. Dat is Karoline niet. Ze heeft in haar afgeperkte leven een vrij concreet doel – een paar vierkante millimeter genegenheid – en daar bijt ze zich zo fervent in vast dat het haar vast en zeker niet gaat lukken, in ieder geval niet met die op zichzelf wel aardige jon- gen Kasimir, die een bonkige dromer is, maar achter het stuur van zijn vrachtwagen zoveel tijd heeft gekregen om na te denken dat hij er

een paar primitieve gedachten over individu en samenleving aan over heeft gehouden. De tragiek van de voorstelling is dat Tjebbo Geritsma, die Kasimir verklankt, dat onder de gegeven omstandigheden (waarover later meer) vrij aardig doet en zodoende Karoline goed partij biedt. Maar deze Karoline is geen partij omdat ze de rol niet speelt maar de erbij bedachte suikerlaag erbovenop, die jengeltoon van het dreinerige kind dat haar zin niet krijgt. Toneel blijft wat dat betreft een genadeloos medium: als in een gevecht een van de twee partijen niet vecht is er geen gevecht. Alleen al daarom zakt de vertelling snel door haar hoeven en wordt weggezogen in het drassige kermiszand.

Dat kermiszand – anders gezegd: de sfeer van de locatie, geschilderd met de theatrale middelen die op een speelvak van acht breed, zes diep en vier hoog te vangen zijn – is fleurig opgetuigd en voorzien van veel hoempapa en fanfare. De muziek is natuurlijk weer van de formatie Paleis van Boem en dat gaat veel van ‘boem’ en meer is daarover eigenlijk niet te zeggen. De fleurige optuiging van het beeld komt natuurlijk weer uit een videobeam, voor de zoveelste keer weer uit die eeuwige videobeam. Ik wou dat ik het niet zou hoeven zeggen, maar ik kan het na deze voorstelling niet meer laten: wanneer houdt dat nu toch eens

op, altijd weer die eeuwige videoapparatuur uit de techniekast trekken wanneer men de povere middelen van het arme kermistoneel (dié is van Tadeusz Kantor) niet meer durft aan te wenden? Het verleent deze kermis het aanzien van een rozige, fondantkleurige suikerspin, zonder de illusie daarvan effectief door te prikken. Overdaad schaadt. En wordt een valkuil waar de theatermakers achterwaarts inlazeren: al die videobeams bieden een hoop gedoe en het levert allemaal niks op. Het is nog laf ook. Want wanneer de pijnlijkste kant van het soort kermissen waar de Münchense Oktoberfeste toe behoren moet worden getoond – de freakshow – dan geeft de regisseur opeens niet meer thuis. De gênante parade van abnormaliteiten (de man met de bulldogkop, het gorillameisje, de reus, de kameelmens, de Siamese tweeling) wordt juist *niet* getoond. Op het moment dat Horváth ons laat zien hoe in het lege lunapark de kleinburgerij zich vergaapt aan de mismaaktheden van anderen, draait bij Guy Cassiers het toneel 180 graden en kijken wij tegen de achterkant van de freakshow aan. Flauw, flauw, flauw! En waarschijnlijk nog met een diepe bedoeling ook. Want zijn het immers niet de optredende geile bokken Rauch en Speer die de ware freakshow van *Kasimir en Karoline* ten tonele voeren? Lijkt de regisseur

ons te vragen. Bij Cassiers betreden Stefan de Walle en Guus Dam het toneel als vet geschminkte levende lijken die een ranzig potje schmieretoneel ten beste geven, altijd goed voor lachsalvo's in de stalleten en op het schel-linkje. De inhoud van de veertig pullen verschaald bier die als ‘voetlicht’ dienen werd ruw op het verder kale speelvak geflikkerd en zo begon de voorstelling te stinken naar, jawel, verschaald bier. Ik werd er diep treurig van. En het was niet de treurnis waarover Horváth zo gepassioneerd schrijft. Het was de droefenis over dat hier weer zo'n prachtig kleinood uit het toneelrepertoire voor enkele decennia tot moes werd vertrappeld.

Blijft over: een mooie taak voor de repertoirevereniging die Maatschappij Discordia heet.

---

De *tooneelcatalogus* van het nieuwste repertoire van Maatschappij Discordia kan men bestellen op [discordi@xs4all.nl](mailto:discordi@xs4all.nl) of op [www.xs4all.nl/~discordi/](http://www.xs4all.nl/~discordi/) of door te schrijven naar Maatschappij Discordia, Driekoningestraat 5, 1016 Al Amsterdam.

## Beweging in een spookhuis

Helmut Ploebst over de metafoer van het spook in *Highway 101* van Meg Stuart/Damaged Goods.

Spoken zijn metaforen voor entiteiten op existentiële drempels, b.v. tussen een vermeend bekend ‘hier’ en een vermoedelijk onbekend ‘daar’. Ze worden geprojecteerd in een grensgebied dat ontstaat van zogauw de ruimtes van het ‘onbekende’ in die van het ‘bekende’ schuiven.

We accepteren het bestaan van het onbekende en kennen de grenzen van het kenbare van zodra wij in die grenszone komen. Het onbekende zelf geeft zich ook hier niet prijs. Spoken zou men ‘boodschappers van het onbekende’ kunnen noemen. Immers, van zodra we aan de rand van het onbekende staan, gebruiken we een truc: die van de wetenschappelijke anticipatie of van de artistieke fictie van de grensoverschrijding. De boodschappers van het onbekende reiken ons iets aan over de drempel: iets van ‘daar’, gelijkenissen of beelden. Omwille van de controleerbaarheid van dit soort

anticipaties verliest het onbekende veel van zijn dreiging en krijgt het de aantrekkingskracht van ‘sciencefiction’. Met deze kunstgrepen is het ons gelukt die goede oude natuur- en klopgestenen van hun mystieke functie te ontdoen en uit te bannen; ze vallen nu buiten alle relevante wereldbeschouwingen. Als metafoer blijft het spook wel courant beschikbaar.

De beeldspraak die zo ontstaat brengt ons in nieuwe moeilijkheden. Ten laatste met de uitvinding van de film en de draadloze zender begon het tijdperk van de media en van de creatie van virtuele ruimtes, waarin nieuwe spoken wonen. Met cyberspace en zijn spookachtige virtualiteiten werd een commercieel-artificiële spookzone gebouwd, die tot diep in de analoge werkelijkheid doordringt en die nu al domineert. Op zoek naar nieuwe beelden en inzichten zijn de choreografe Meg Stuart en

haar compagnie Damaged Goods begonnen een tracé voor een nieuwe ‘highway’ te bouwen aan de grens tussen ‘realiteit’ en ‘virtualiteit’, een snelweg met 101 uitritten, die naar plaatsen leiden waar wij onszelf als spoken kunnen herkennen.

Deze highway heeft ons rechtstreeks in het geestenrijk van de ‘medialiteit’ geleid, dat we als een complex verweven systeem kennen, in hetwelk ons cultureel geheugen zich permanent inschrijft. Woekerende industrieën (waarvan de metastructurele achtergronden een ‘onbekend ergens’ vormen) zijn vandaag bezig de potentiële opslagruimte voor die grenszone, waarvan het centrum steeds meer die ‘cyberspace’ is, te vergroten. Het gevirtualiseerde cultureel geheugen schuift zich in onze individuele geheugens in. Zo ontstaat een brede, mediale interactieruimte, waarbinnen de ‘feitelijke wer-