

De kijkbreuk herstellen...

- De keuze voor traditie of verandering in het theater -

Onlangs pleitte Jan Wolff voor herstel van de 'luisterbreuk' tussen de progressieve kamermuziek en de gemiddelde concertbezoeker. In het verlengde hiervan houdt Bart Dieho een pleidooi voor wat hij herstel van de 'kijkbreuk' noemt. Is streven naar vernieuwing een vrije keus of een heilige verplichting van de theatermaker? En wat is de rol van de toeschouwer in dit geheel? Een gedachte over de wederzijdse verwachtingen tussen theatermaker en toeschouwer.

Bart Dieho

Wie is nou eigenlijk vernieuwender: Johan Simons die in 2002 met Toneelgroep Hollandia *GEN [What Dare I Think]* maakt geïnspireerd op *Elementaire deeltjes* van Houellebecq of Johan Doesburg die in 2005 met het Nationale Toneel *Elementaire deeltjes* maakt gebaseerd op het gelijknamige werk?¹

Natuurlijk ben ik onmiddellijk geneigd om Simons vernieuwender te achten dan Doesburg. Op grond waarvan doe ik dat eigenlijk? En wordt het niet nog ingewikkelder als diezelfde Simons dit seizoen nog een tweede toneelbewerking van Houellebecq's roman regisseert? Het kan ook nog zijn dat de Schotse regisseuse Sacha Wares de enige is die vernieuwend omgaat met het werk van Houellebecq. Zij wijst het 'communaal theater' af als achterhaald en ensceneert Houellebecq's roman *Platform* als peepshow.²

In zijn Hunningher lezing in 1999 beschrijft Rob Erenstein traditie en vernieuwing in het theater in de Xxste eeuw.³ Uit zijn historische schets kun je opmaken dat theater zich als kunstvorm ontwikkelt langs drie wegen. (1) Een stroming komt op, kent een bloeitijd, raakt in verval en verdwijnt. Cru gesteld kun je zeggen dat dit in de zeventiger jaren van de vorige eeuw met het (politiek) vormingstheater is gebeurd. (2) Iets nieuws ontstaat en wordt toegevoegd aan het bestaande. De postmodernistische dans is een nieuwe vorm van dans die het palet van dansvormen verrijkt. (3) Theatermakers zetten zich af tegen al het bestaande en zetten daar iets anders voor in de plaats. Aktie Tomaat is in 1969 zo'n breekpunt, waarna een nieuw toneelbestel kon ontstaan met daarin plaats voor het (politieke) vormingstheater en het experimentele toneel, gelijkwaardig naast het repertoiretoneel.

Uit zo'n historische schets blijkt ook dat bij grote veranderingen in de samenleving en in de kunsten het debat oplaait over hoe het nu verder moet in het theater.

Vernieuwing blijkt geen vanzelfsprekende zaak en geen doel op zich, het zijn de makers die met een andere visie ander theater realiseren. Nu dat debat na "9-11" en de moorden op Fortuyn en Van Gogh weer smeult in het Nederlandse theater, wil ik nagaan welke overwegingen bij theatermaker en toeschouwer kunnen meespelen om te kiezen voor traditie of verandering.

Is streven naar vernieuwing een vrije keus of een heilige verplichting van de theatermaker? Waar komt die drang tot vernieuwing uit voort? En krijgt de

¹ Zie <http://ltd.library.uu.nl/index.html> voor het *GEN* dossier en de site van het Nationale Toneel, www.hnt.nl.

² *NRC* 11/12 december 2004. Communaal theater hier als letterlijke vertaling van "communal theatre", theater voor een publiek van meerdere toeschouwers.

³ R.L. Erenstein, *Een eeuw Nederlands toneel: Tussen traditie en vernieuwing*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1999. Hunningher-lezing 1999, 31 p.

theatermaker op dit moment nog wel genoeg ruimte voor vernieuwing? Wat is de rol van de toeschouwer in dit geheel?

Gaandeweg zal blijken dat traditie en vernieuwing geen vaststaande begrippen zijn, maar door kunstenaars en kunstbeschouwers op eigen wijze en vanuit verschillende belangen worden ingevuld. Alleen daarom al is het nodig de vraag wie nou eigenlijk vernieuwender is in een breder kader te stellen en te beantwoorden.

Experimenten terug in de marge?

Cecile Brommer weegt traditie en vernieuwing als volgt af en signaleert de volgende opmerkelijke trend:

“Het lijkt er op dat met name de bespelers van de grote zaal hun idioom hebben gevonden en een pas op de plaats maken om de merites van de theatervernieuwingen te toetsen en toe te passen op meer klassieke en populaire vormen. Een cultuurpessimist zal concluderen dat het theater een periode van stilstand heeft bereikt en roepen om ‘vernieuwing’. Beter is te signaleren, dat er nu eindelijk ruimte is voor het vestigen van een theatertraditie waar zo lang naar gezocht wordt. Het publiek krijgt de kans om de ontwikkelingen bij te benen en kennis te maken met de hedendaagse theaterconventies. In onder meer de kleine zalen, het jongerentheater en op locaties kan de geïnteresseerde zich nog altijd laten uitdagen door onbekende vormen.”⁴

Dit doet me denken aan de woorden van Jan Wolff van de IJsbreker. Hij pleitte bij gelegenheid van de opening van het nieuwe Muziekgebouw afgelopen februari 2005⁵ voor herstel van de ‘*luisterbreuk*’ tussen de progressieve kamermuziek en de gemiddelde concertbezoeker. Die gemiddelde concertbezoeker heeft geen aansluiting bij de progressieve kamermuziek. Dat hoeft volgens Jan Wolff niet zo te blijven als de muzikanten en de programmeurs die muziek maar aantrekkelijk genoeg zouden presenteren.

In mijn ogen pleit Cecile Brommer voor herstel van wat ik de ‘*kijkbreuk*’ noem. De gemiddelde theaterbezoeker dient immers de ontwikkeling in het vernieuwende theater bij te kunnen houden. Zij roept met haar signalement de vraag op wat de beste manier zou zijn om vernieuwing blijvend te bevorderen en te integreren in het Nederlandse theater. Mogen we van alle (gesubsidieerde) theatermakers in Nederland verwachten dat zij op vernieuwing uit zijn, ongeacht het circuit waarin zij werkzaam zijn of moeten we het theater splitsen in het circuit van grote zalen met herkenbaar conventioneel theater voor het grote publiek en daarnaast het alternatieve circuit voor al het andere vernieuwende theater met bijbehorend klein publiek?

Stel dat wij ons inderdaad in zo’n tijdperk van restauratie bevinden zoals Cecile Brommer aangeeft, hoe stellen wij ons dan op? Doet zo’n restauratie wel voldoende recht aan de eigen dynamiek van het Nederlandstalige theater met zijn unieke vlakke vloer theater en zijn spreekwoordelijke diversiteit? Juist nadat vele verworvenheden van de tweede helft van de vorige eeuw – ik volsta met de Discordia-stijl van transparant acteren en de collectieven-zonder-regisseur te noemen - met dank zijn

⁴ Cecile Brommer, De economie van de theaterbeleving: een nieuwe theatercultuur, ruimte voor experiment én traditie. In: S. van den Berg (e.a.), *Een nieuwe generatie cultuurjournalisten*. Amsterdam: Holland Festival; Theater Instituut Nederland, 2003. Bijdrage VII.

⁵ Uitspraak gedaan in het programma *Vrije Geluiden*, VPRO TV, 20 februari 2005.

geïntegreerd, wordt vernieuwing in de grote zalen zo goed als onmogelijk omdat het grote publiek van nu dat niet zou willen.

In het wegzetten van vernieuwende theatermakers in een 'experimentele marge' schuilt volgens mij een groot gevaar. Het zal dan niet lang duren voordat de strijd om in grote zalen iets anders te brengen dan wat het grote publiek wil, weer van voren af aan kan beginnen. Om de omvang van dit probleem te onderkennen, is het goed om nog eens naar de recente discussie over veilig en onveilig theater te kijken.

"De maker speelt op safe"

Het is nog niet zo lang geleden, namelijk gedurende het seizoen 2003–2004, dat door velen de *te veilige* koers van het Nederlandstalige theater ter discussie is gesteld. Luk Van den Dries, juryvoorzitter van het Theaterfestival, verwoordt het in 2003 zo: "Meer en meer schuift het aanbod van het Nederlandstalige toneel op naar het midden: goedgeemaakte, welwillende maar ongevaarlijke producties."⁶ Ook criticus en theaterjournalist Pieter Bots beklagt zich erover in zijn *Terugblik Toneel 2002-2003*:

*"(...) in retrospectief blijken de voorstellingen van de meest vooraanstaande Nederlandse regisseurs verbazingwekkend klassiek, behoudend en zonder een duidelijke handtekening. [...] Het is theater waarvoor critici tegenwoordig de modieuze term 'ongevaarlijk' hebben gereserveerd: dat wil zeggen dat regisseurs niet de durf hebben gehad om de zekerheden op het gebied van spel, interpretatie, dramaturgie, mise-en-scène en vormgeving overboord te gooien. De maker speelt op safe."*⁷

Uit de recensies op *Moose* en uit de *Stuggezaal* Live bijeenkomsten, onder andere naar aanleiding van "9-11"⁸, blijkt al meerdere jaren een opvallend verschil tussen de aanstormende jonge theaterwetenschappers die veel kritiek hebben op het in hun ogen te gezapige theater in Nederland en de nieuwe generatie theaterregisseurs die hun kansen tellen hoe zij in de bestaande structuur opgenomen kunnen worden. Wordt die voorzichtige houding van die jonge regisseurs veroorzaakt door de enorme druk om in korte tijd te moeten presteren in zeer dwingende productionele kaders? Kan het zijn dat die houding wordt veroorzaakt door een sterk regulerende overheid, die met haar subsidiemethodiek wel degelijk cultuurpolitiek bedrijft door precies aan te geven wie met of zonder subsidie theater kan maken?

Het heeft er alles van weg dat jonge theatermakers in Nederland op dit moment alleen al door de subsidiemethodiek eerder aangezet worden tot traditie en niet tot vernieuwing. Kan een beginnend theatermaker het zich wel permitteren om vernieuwing na te streven? De theatermaker is immers zeer afhankelijk van de financiële waardering van zijn werk. Cruciaal in die waardebeoordeling is de status die de kunsten hebben in de Nederlandse samenleving. Daar zijn kunstbeschouwers niet positief over.

Creatie of recreatie...

Tilroe vraagt zich in haar artikel met de stellige kop "Kunst heeft noodzaak" in de *NRC* van 10 september 2004 af: "Te midden van al het rumoer rond de

⁶ *TM* jaargang 7 nummer 5 (juni 2003), p.7.

⁷ *TM* jaargang 7 nummer 6 (september 2003), p.25.

⁸ <http://www.moose.nl/>. <http://www.stuggezaal.nl/>

bezuinigingen op cultuur, ligt stil en onaangeroerd – als in het oog van de storm – een kardinale vraag: kan de kunst wel haar noodzaak bewijzen?”⁹

Volgens haar blijkt uit het Uitmarkt Cultuurdebat over de bezuinigingsplannen in de Tweede Kamer, augustus 2004, een ontstellend gebrek aan inzicht in en respect voor de kunst en de kunstenaar in Nederland. Natuurlijk deed de VVD 'n flinke duit in het zakje: “Waarom moet cultuur eigenlijk gesubsidiëerd worden? Vakantie wordt toch ook niet gesubsidiëerd?”¹⁰ Voor de politiek is er – zo stelt Tilroe – blijkbaar geen verschil tussen “creatie” en “recreatie”.

Tilroe signaleert twee bewegingen in de kunsten sinds de negentiende eeuw. Enerzijds hebben de steeds sterkere rationalisering en economisering van de samenleving tot instrumentalisering van cultuur, tot banalisering van kunst geleid. Het onderscheid tussen kunst en cultuur is hierdoor steeds meer vervaagd. Anderzijds hebben de verregaande esthetisering van de kunst en haar claim van universele waarde tot autonomisering van de kunst geleid. Deze twee bewegingen versterkten tot op heden elkaar: hoe elitairder de kunst werd, hoe meer geschikt voor winstbejag en speculatie. Deze te ver doorgesloten ontwikkeling kan volgens Tilroe alleen doorbroken worden door kunst niet langer vanuit de kunst zelf te legitimeren, maar vanuit de betekenis die kunst heeft voor de omringende samenleving.

“Er zijn nu kunstenaars die dat goed begrepen hebben. Ze ontwikkelen een kunst die op eigen kracht een ‘brede’ betekenis heeft, niet voor de kunstwereld, maar voor de samenleving. (...) Waar het om gaat is dat [de kunst] haar gezicht weer naar de samenleving keert. Daar peilt ze emoties en legt ze witte plekken en dubbelzinnigheden bloot, laat ze waarheden wankelen en stelt ze ons op de meest onverwachte manieren een vraag, die niet alleen aan onze moraal raakt maar ook aan het idee van het hogere: wat is menselijk en wat niet? Kunst kan die vraag in alle vrijheid stellen. Daarom is kunst een noodzaak.”¹¹

Tilroe maakt principieel verschil tussen “creatie” en “recreatie” en spreekt zelf een duidelijke voorkeur uit voor de creatie:

“[Kunstenaars] onderzoeken de werkelijkheid van [de] samenleving op totaal andere manieren dan professionele onderzoekers en wetenschappers, omdat hun idee van werkelijkheid niet iets is wat in feiten en getallen te vatten valt. Werkelijkheid is interpretatie. En als kunstenaar willen ze weten hoe we haar interpreteren, welke denkkaders we daarbij hanteren en hoe die doorbroken kunnen worden.”¹²

Is het dan zo – bedenk ik me - dat kunst in Nederland zo'n lage prioriteit op de maatschappelijke agenda heeft, dat kunstenaars na eeuwen van emancipatie nog steeds als uitzonderlijke vrijgestelden worden beschouwd, en niet als personen die een kernfunctie in de samenleving vervullen? Mag een kunstenaar al blij zijn als hij wordt getolereerd, gedoogd?

Traditionele ‘gevestigde’ kunst wordt als cultuurgood geprezen, onderhouden en verkocht aan het grote publiek. Hoe nieuwe kwalitatieve kunst ontstaat, is de zorg

⁹ Anna Tilroe, De kunst heeft noodzaak: het verschil tussen creatie en recreatie, *NRC*, 10 september 2004.

¹⁰ Soortgelijke opinies zijn terug te vinden bij Leefbaar Rotterdam. Zie de discussie tussen Sjef Siemons (Leefbaar Rotterdam) en Bert van Meggelen (intendant Rotterdam 2001 Culturele hoofdstad van Europa) aan de hand van de tegenstelling “Kunst als product of als levensbehoefte”. *NRC*, 03 december 2002.

¹¹ Anna Tilroe, 2004.

¹² Idem.

van de relatief arme want in zijn bestaan onzekere kunstenaar. Wil je als kunstenaar een zeker bestaan opbouwen, dan kun je maar beter voor 'veilige' kunst kiezen, dan weet je zeker dat je verkoopt...

De tegenstelling tussen creatie en recreatie is vrij eenvoudig te zien in het theater.¹³ De theatermaker die uit is op behoud zoals de choreograaf in het klassieke ballet, kan putten uit een groot repertoire van bestaande conventies. De balletdanser dwingt door zijn vakmanschap, door zijn virtuositeit bewondering af bij de toeschouwer. Het is daarom in het belang van choreograaf en danser dat dat vakmanschap, die virtuositeit in stand wordt gehouden. Zij hebben een theaterinfrastructuur van scholen, geld en schouwburgen nodig om hun werk voort te kunnen zetten. Critici hebben het relatief makkelijk, zij kunnen dit werk beoordelen aan de hand van de uitgekristalliseerde esthetiek van het klassieke ballet.

Heel anders ligt het voor de theatermaker die uit is op verandering van het bestaande, het scheppen van iets nieuws. Hij kan niet terugvallen op wat hij weet of kan. Hij dwingt zichzelf het theater als medium opnieuw uit te vinden en weet niet zeker of dat andere wat hij op dat moment uitvindt wel zal werken. Hij heeft zeer dringend een infrastructuur nodig die hem tijd, geld en gelegenheid geeft dit te onderzoeken. Critici vinden het moeilijk om zich te positioneren tegenover het nieuwe, het 'andere'.¹⁴ Zij zijn niet altijd in staat zich mee te ontwikkelen met dat andere theater. Zij blijven zoeken naar herkenningpunten en willen dat andere theater vanuit het bekende beoordelen in plaats van uit het kunstwerk zelf als nieuwe creatie. Voor de critici, in feite voor alle toeschouwers, dient zich de noodzaak aan om antennes te ontwikkelen voor veranderingen. Waar en hoe vinden veranderingen plaats? Hoe worden die veranderingen gemotiveerd? Wat is de positie van de kunstenaar, die op verandering uit is en wat is de positie van de toeschouwer die met die veranderingen in aanraking komt?

Wie maakt, bepaalt

Om zijn visie in het theater te kunnen verwezenlijken, kan een theatermaker veranderingen nodig vinden op drie niveaus: (1) theater als systeem, (2) theater als cultureel fenomeen, (3) theater als kunstvorm.¹⁵

(1) Het initiatief van de "Omkering" onder auspiciën van TIN en *TM* gestart in 2003, richt zich op het *theater als systeem*. Theatermakers claimen hun zelfstandigheid. Zij willen zelf bepalen welk theater gemaakt wordt en niet dat dat door beleidsmakers met hun dominante subsidiepolitiek gebeurt. Deze theatermakers willen het huidige systeem van machtsverhoudingen 'omkeren' en zelf de condities bepalen waarop theater gemaakt wordt.¹⁶

(2) Het permanente onderzoek van theatermakers naar de aard en functie van theater in de huidige Nederlandse samenleving richt zich op het *theater als cultureel fenomeen*. Ik denk dan niet alleen aan het nieuwe politieke theater van Eric de Vroedt, Marijke Schermer en *rZpkt* van Fouad Mourigh en Farhane El Hamchaoui. Ik

¹³ Marianne van Kerkhoven draagt onder meer het volgende bij aan deze discussie: "Wie moet bepalen wat er in kunst gemaakt wordt: de kunstenaar, het publiek of de politici? Ik denk dat het verschil tussen kunst en entertainment precies daarin ligt dat in de kunst een maker zijn ding doet, het nog-niet-gekende realiseert en dat in entertainment een aantal makers iets creëren dat beantwoordt aan verwachtingen die leven bij een publiek, dat het reeds-gekende in een nieuwe variatie wil terugzien." In *Van het kijken en van het schrijven: Teksten over theater*. Leuven: Halewyck, 2002. p. 238.

¹⁴ Bekend voorbeeld hiervan is de poging van critici om het beeldend locatietheater te benaderen en te beoordelen vanuit de klassieke dramaturgie van teksttheater, vandaaruit zoeken naar doorlopende verhaallijnen en piramidale spanningsopbouw.

¹⁵ Vergelijk de Appendix van O. Brockett, F. Hildy, *History of the Theatre*. Boston [etc.]: Allyn and Bacon, 2003. Ninth Ed.

¹⁶ Zie diverse discussies en artikelen in *TM* sinds 2000. Een korte samenvatting biedt Kees Vuyk in Na de omkering, *TM* jaargang 7 nummer 5 (juni 2003), p.38-40.

denk zeker ook aan Jan Ritsema's fundamentele onderzoek naar theater: wie bepaalt eigenlijk wat theater is en wie bepaalt wat theater zou moeten zijn? Ritsema vindt dat daar alleen de theatermakers over gaan. Zij dienen uitsluitend hun eigen theateropvatting als uitgangspunt te nemen om theater te maken, niet de opvatting van beleidsmakers, schouwburgdirecteuren, critici of wie ook. Makers die opereren vanuit een doordachte eigen visie, zetten zich volgens Ritsema terecht af tegen de dominante vorm van theater: theater als een vorm van vrijblijvende en onschuldige recreatie, een vorm van hypocriete, werkelijkheidsvervalsende vrijetijdsbesteding, niet waardig om kunst genoemd te worden.¹⁷

(3) Om met theater te kunnen reageren op de omringende werkelijkheid en juist die theaterwerken te maken die deze tijd nodig heeft, is het nodig dat theatermakers in alle vrijheid vragen kunnen stellen. Alleen zo kan theater zich *als kunstvorm* volledig ontplooien.

In een nog ongepubliceerde notitie formuleert Simons dit als volgt:

“Het moet mogelijk zijn om je woede te gebruiken om dieper te sonderen [dieper dan onder andere Theo van Gogh deed, die hij daarvoor bespreekt, BD], om de mechanismen in ons denken en ons doen bloot te leggen waardoor we de wereld rot maken. En om af te tasten welke houding we zouden kunnen aannemen om die mechanismen misschien een klein beetje te veranderen.”¹⁸

Simons richt zich – geheel in de geest van Tilroe's uitspraak - met zijn gezicht naar de samenleving en stelt zich ernstige vragen over de taak van de kunstenaar in die wereld.

Risico's nemen, vragen stellen

Welke instelling hebben theatermakers die uit zijn op verandering? En hoe groot is dan eigenlijk je handelingsvrijheid in het Nederland van nu? Kan kunst wel in alle vrijheid vragen stellen, zoals Tilroe het formuleert? Kijk naar Ab Gietelink die in *Het Beloofde Land* Jezus als zoon van een Palestijnse onafhankelijkheidsstrijder neerzet tegenover een Joodse studente “met een roeping”. Naar eigen zeggen wil hij zo bewust provoceren en een van de zijns inziens grootste taboes in Nederland aan de kaak stellen.¹⁹ Hier zien we een theatermaker die bewust het risico wil lopen om een theatervoorstelling te maken waar samenwerkingspartners, theaters en locaties al bij voorbaat afhaken. *Risico nemen* is volgens Oscar van Woensel niet zomaar een vrije keuze van de theatermaker als kunstenaar, maar een verplichting. In 2002 ageerde hij in zijn *State of the Union*²⁰ zeer fel tegen alle vormen van veilig risicoloo theater die hij signaleerde. Hij noemde die schamper het toneel van sprookjes, circus,

¹⁷ Historisch kunnen we dit discours al vinden bij Brecht. Meest recente bijdrage is Jacques Rancière's artikel De politiek van de esthetiek, *Etcetera* jaargang 23 nummer 95 (februari 2005), p.16-22.

¹⁸ Johan Simons, *Je woede gebruiken*. Ongepubliceerde notitie, 3 pag.

¹⁹ Zie Theater Nomade <http://www.abgietelink.nl/Lijst.htm>, geraadpleegd 21 februari 2005.

Gietelink doelt op het schuldgevoel van Nederland over haar rol in de Tweede Wereldoorlog, maar ook daarna haar houding tegenover het lot van de Palestijnen: “Nederland zou een voorbeeld zijn van tolerantie en verdraagzaamheid. Het land waar alles kan en waar zeker kunstenaars alles zouden kunnen schrijven, spelen of tentoonstellen. Sterker nog: waar de vernieuwende kunst en het progressieve politieke engagement kan rekenen op een warm welkom. Waar de geëngageerde kunstenaar gekoesterd wordt en alle medewerking krijgt. Ik zeg u dat dit zelfingenomen zelfbeeld niet overeenkomt met de onderliggende werkelijkheid. Ik zeg u dat Nederland vol is van sluipende censuur. Ik zeg u dat alles dat niet tot het politiek correcte hoort misschien niet openlijk verboden wordt, maar het object is van een sluipende, bijna onzichtbare tegenwerking en uitsluiting.”

²⁰ Oscar van Woensel, *State of the Union*, Theaterfestival 2002.

kermis. Theater waarvoor de kunstenaar geen artistieke en geen persoonlijke risico's neemt, waar geen persoonlijkheid aan te pas komt, is "een formule ter vermaak".

"Toneel vind ik interessant als de toneelspelers een bepaalde kwetsbaarheid hebben. En dan bedoel ik juist niet de kwetsbaarheid van de leeuwentemmer...[De] kwetsbaarheid van deze circusartiesten is een fake-kwetsbaarheid. Er hangt een heel groot, heel stevig, heel veilig net onder hen [...]."

Constant grote artistieke risico's nemen en radicaal kiezen voor verandering en niet voor de veilige voortzetting van het "reeds-gekende", is niet van gevaar ontbloeit en kan grote consequenties hebben voor de kunstenaar zelf. Drijkoningen²¹ wijst al in 1978 op de paradox dat de kunstenaar zich dient te handhaven in het *instituut kunst* en in de *maatschappij*, terwijl tegelijk van diezelfde kunstenaar wordt verwacht dat hij zich *kritisch* verhoudt tot dat instituut kunst en tot die maatschappij. Volgens mij wijzen vele taboekwesties, ook in de theatergeschiedenis, eerder op *repressieve tolerantie* dan op *wezenlijke handelingsvrijheid*. Uit die kwesties blijkt glashelder dat repressiviteit van alle kanten kan komen.²²

Absoluut en radicaal in de zin van volledige vrijheid van expressie en volledige vrijheid van meningsuiting zal de handelingsvrijheid van een kunstenaar nooit zijn. Ook hij is gebonden aan de beperkingen van de Grondwet. De zogeheten *kunstexceptie* geldt niet in alle gevallen en volgens sommige leden van de samenleving zeker niet altijd voor iedereen. Zie Van Gogh en Hirsi Ali, zie ook op andere schaal de weerstand die Gietelink met *Het Beloofde Land* ondervond. Bourdieu dacht de paradox waar Drijkoningen op wijst, op te lossen door aan te tonen dat de waarde van een kunstwerk – en daarmee van een kunstenaar – wordt bepaald in tijdelijke netwerken van experts en consumenten. Zij zijn het die de status van een kunstwerk in een openlijk discours definiëren.²³ In het theaterdomein denk ik dan meteen aan theaterprogrammeurs en critici. Gegeven de eerder benoemde zwakke positie van de kunsten in Nederland is hier toch meer aan de hand. Op dit moment wordt de status van kunstenaars, die het recht opeisen van radicale vrije expressie en meningsuiting, die over lange tijd veel artistiek en persoonlijk risico nemen, die de eigen definitie van kunst als enig geldig uitgangspunt beschouwen, fundamenteel ter discussie gesteld en bedreigd. De kunstenaar die in alle vrijheid zijn vragen wil stellen, kan ieder moment in maatschappelijke problemen raken. Zie Van Gogh en Hirsi Ali, zie Gietelink. Die vrijheid om vragen te stellen, is voor kunstenaars blijikbaar niet onvoorwaardelijk gegarandeerd in het Nederland van nu.

Er zijn theatermakers die creatieve oplossingen bedenken. De laatste productie *Nu* van Annette Speelt is daar een treffend voorbeeld van. De acteurs treden op als poezen die treuren om de dood van hun baas, Theo van Gogh. Door deze verbeelding creëert Annette Speelt een "comfort zone" om toch hun commentaar op de moord op Van Gogh te kunnen geven. Hoe vragen gesteld worden, is net zo belangrijk geworden als waar die vragen over gaan.²⁴

²¹ F.F.J.Drijkoningen, Problemen rond de avant-garde. In: Drijkoningen, F.F.J. (e.a. eds.), *Avant-garde en traditie in het moderne toneel*. Muiderberg: Coutinho, 1978. P. 9-29.

²² Denk aan *De Beul* (1935), *Aktie Tomaat* (1969-1970), de Fassbinder-affaire (1987). Ook de gebeurtenissen rond *Submission I* bevestigen mijns inziens dat er eerder sprake is van repressieve tolerantie, die ieder moment beëindigd kan worden.

²³ Zie onder andere Pierre Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Gekozen door Dick Pels. Amsterdam: Van Gennep, 1989.

²⁴ Zie onder andere de kritiek van Kester Freriks, *NRC* 28 februari 2005.

De kijkbreuk herstellen...

De vraag wie is nou eigenlijk vernieuwender is, Simons of Doesburg, is niet zo moeilijk te beantwoorden. Simons geeft zelf uitdrukkelijk en expliciet aan verandering van theater en samenleving na te streven. We kunnen goed aan zijn oeuvre zien hoe hij die veranderingen realiseert.²⁵ Doesburg zal er van zijn kant op wijzen dat hij niet eenzijdig op vernieuwing wenst te worden beoordeeld. De doelstellingen van Het Nationale Toneel zijn op dit punt duidelijk en voor iedereen op haar site na te lezen: naast de “experimenten” van de “jonge schrijvers, makers en regisseurs” in het Werkhuis, is het de zelfopgelegde taak van dit gezelschap om het reeds opgebouwde cultuurgoed door te geven aan volgende generaties.²⁶

We kunnen de prikkelende vraag daarom beter in een groter kader plaatsen en voorleggen aan alle theatermakers die op dit moment in Nederland werkzaam zijn: ben je uit op behoud of ben je uit op verandering, kies je behoudzuchtig voor traditie of kies je risicovol voor een poging tot vernieuwing? Hoe motiveer je je keuze voor creatie dan wel recreatie? Marianne van Kerkhoven neemt in deze kwestie eenduidig stelling, zoals blijkt uit het volgende citaat:

“Het is de taak, de verantwoordelijkheid van de kunstenaar te blijven nadenken, te blijven experimenteren, te blijven nuanceren en daarbij de traagheid niet te schuwen. Genuanceerde uitspraken doen vraagt so wie so meer nadenktijd dan het doen van zwart-wit uitspraken. Kwantiteit is sneller te bereiken dan kwaliteit. Vertrekken van het niet-weten en het niet-kunnen en op zoek gaan, vraagt meer en langere inspanningen dan het toepassen van wat men al weet en kan.”²⁷

Zij ziet, net als Ritsema, Tilroe en Van Woensel, de keuze voor de creatie als een heilige verplichting van de theatermaker als kunstenaar. De theatermaker ziet zich op dit moment in het Nederland aan alle kanten geconfronteerd met druk die van buiten af op hem wordt uitgeoefend, verwachtingen van anderen die hij dient waar te maken. Die druk komt zoals we hebben gezien van kunstbeschouwers, politici, critici, jonge theaterwetenschappers, en van vakgenoten.

De theatermaker die ondanks alle mogelijke consequenties bewust durft te kiezen voor verandering, een poging tot vernieuwing, mag zonder meer moedig genoemd worden en verdient veel respect. Zeker ook als die theatermaker ondanks alle weerstand ander theater in de grote zalen wil presenteren. Ik ben dan ook zeer benieuwd wat Matthijs Rümke en Olivier Provily als opvolgers van Johan Simons en Paul Koek in de grote zalen gaan doen.

Concluderend stel ik voor het accent in de woorden van Jan Wolff te verleggen. Het is de verantwoordelijkheid van de kunstenaar te maken wat hij kan maken en te staan voor de keuzen die daarbij horen. Het is al een enorme prestatie om dat onder de huidige omstandigheden te doen. Daarom mag juist ook van de toeschouwer

²⁵ Een (dramaturgische) beschrijving van zijn werk is te vinden in de brochure reeks uitgegeven door ZTHollandia, 2003-2004. Johan Simons is onder andere door Moose kritisch gevolgd in de afgelopen jaren. Zie ook de beschouwingen van Loek Zonneveld, <http://www.loekzonneveld.nl/loek.htm>.

²⁶ www.hnt.nl. Zie ook de beoordeling door de Raad voor Cultuur: “Door repertoire uit het culturele erfgoed te spelen wil Het Nationale Toneel een groot, breed en divers samengesteld publiek bereiken [...]” Site <http://www.cultuur.nl/cultuurnota.html>, geraadpleegd 28 april 2005.

²⁷ Marianne van Kerkhoven, 2002. P. 239.

verwacht worden dat hij een inspanning levert om de 'kijkbreuk' te herstellen. Van de toeschouwer – theaterliefhebber, criticus of schouwburgdirecteur of wie ook - mag verwacht worden dat hij de altijd onzekere positie van de maker onderkent en respecteert, dat hij alert is op veranderingen in het theater en dat hij die veranderingen niet gemakzuchtig probeert te begrijpen vanuit het "reeds-gekende", vanuit de traditie als dominante maatstaf, maar in de eerste plaats vanuit de theatervoorstelling als creatie.

Als Simons oprecht in zijn voorstellingen naar aanleiding van Houellebecq ernstige vragen stelt, dan mag hij van zijn toeschouwers een oprechte reactie verwachten. Hij mag verwachten dat de toeschouwer zijn eigen vragen stelt en bereid is om - tijdelijk of voor langere duur - zijn eigen denkkader, zijn beeld van de werkelijkheid in de waagschaal te stellen. Risiconemende theatermakers willen, dat de toeschouwers van hun kant de kijkbreuk herstellen. In de keus tussen traditie en vernieuwing hebben maker en toeschouwer ieder hun eigen verantwoordelijkheid. Laten maker en toeschouwer ieder van hun kant de kijkbreuk herstellen!

Bart Dieho is docent theaterdramaturgie aan de Universiteit Utrecht en dramaturgisch adviseur, onder andere bij Warner & Consorten.