

De crisis van het toneel is de crisis van het publiek*

Otto Valkman

Dit jaar zal ongetwijfeld het feit herdacht worden dat het twintig jaar geleden is dat er tomaten werden gegooid in de Amsterdamse Stadsschouwburg. De Nederlandse Comedie speelde er *De Storm* van William Shakespeare.

De te verwachten herdenkingsartikelen zullen de invloed van die gebeurtenis breed uitmeten, in negatieve of in positieve zin. Dit laatste zal afhangen van de schrijver van het artikel. Het tomatengooien is voor onze naoorlogse theatergeschiedenis slechts een publicitair incident. In het denken over nieuwe vormen van theater was de discussie tijdens 'tomaat' eerder emotioneel dan rationeel, en die discussie kon om die reden het theater niet echt veranderen.

In de ons omringende landen wordt in theaterkringen jaloers naar Nederland gekeken. Het gaat daarbij niet zozeer over de hoeveelheid geld die het theater hier te besteden heeft, maar vooral over de infrastructuur van kleine theaters in Nederland, de vlakke-vloertheaters, zoals de Rotterdamse Lantaren-directeur Fred van Hilst dat noemde op de Marathon tot behoud van het Shaffy Theater in Amsterdam. Het buitenland is ook jaloers op de grote inzet en creativiteit van de toneelmakers die zich hier te lande manifesteren en dan met name in de kleine theaters. Ruim 20 jaar geleden werd het Shaffy Theater opgericht, 15 jaar geleden de Toneelschuur in Haarlem en ook 15 jaar geleden 't Hoogt in Utrecht.

Er is echter een ander land in Europa dat de voorhoede-positie van Nederland op het terrein van het theater dreigt over te nemen en een nieuwe trend inzet: Oostenrijk.

Heldenplatz is het plein in Wenen waar Hitler in 1938 de inlijving van Oostenrijk proclameerde. Het is ook de titel van het laatste toneelstuk van Thomas Bernhard, dat is opgevoerd ter viering van het honderdjarig bestaan van het Weense Burgtheater. Theater blijkt tot zeer heftige emoties te kunnen leiden. In het Oostenrijk van het eind van de jaren tachtig zien we die emoties in alle hevigheid. Oostenrijkse politici beginnen verklaringen over het stuk van Bernhard bijna zonder uitzondering met de zinsnede: 'Ik ben voor een vrije kunst, natuurlijk, maar ...'. En dan volgen de opmerkingen die, in hun uiterste consequentie, moeten leiden tot regelrechte censuur. Naderhand blijkt dat die politici het stuk dan niet gelezen hebben en ook niet gezien. Maar dat is een bijkomstigheid.

In Nederland is het nog niet zover. Hoewel? De heftigheid waarmee gereageerd werd op een mogelijke opvoering van *Het Vuil, de Stad en de Dood* lijkt in een aantal opzichten op de Oostenrijkse kwestie. Zo kon op het NOS-journaal de gerespecteerde historicus Lou de Jong verklaren dat hij vond dat het Fassbinder-stuk verboden moest worden want het was anti-semitisch. Hij had het stuk niet gelezen, niet onder ogen gehad en er geen voorstelling van gezien, dat gaf hij ruiterslijk toe.

Het voorbeeld van Bernhard in Oostenrijk en Fassbinder in Nederland heeft te maken met de trauma's van het nationaal-socialisme. Oostenrijk heeft dat verleden altijd willen ontkennen en komt nu tot de ontdekking dat een verleden niet begraven kan worden, niet vergeten kan worden.

Nederland heeft dat verleden altijd levend willen houden. Dat lijkt sympathieker. Hoewel het ook leidt tot dezelfde uitspraken als in Oostenrijk: 'Ik ben voor vrije kunst, maar ...'. Het zijn reacties die nog voortkomen uit een te begrijpen emotionaliteit. Maar het zijn ook uitingen met een veel diepere betekenis.

In Nederland volgde na de Fassbinder-affaire het verbod op het Heideggersymposium en de sluiting van een tentoonstelling over Huysmans. Een Amsterdams PvdA-raadslid ging eind 1987 zelfs zover dat hij vond dat Het Nationale Ballet moest stoppen met een programma waarin liederen van Richard Strauss voorkwamen.

Boudewijn Büch riep op om een voorstelling van *Wachten op Godot* te verbieden, omdat het door vrouwen werd gespeeld en voegde daar aan toe dat het theater dat de voorstelling produceerde, De Toneelschuur in Haarlem, onmiddellijk gesloten moest worden.

Bij het feest ter gelegenheid van de tweehonderdste abonnee van *NRC-Handelsblad* was in de Stadsschouwburg een deel van de voorstelling *Bikini* van Nieuw West te zien. Een voorstelling die in kleine zalen overal in het land met groot succes was gespeeld. De redacteurs en trouwe lezers van deze liberale kwaliteitskrant begeleidden de voorstelling met boe-geroep en met kreten als 'subsidie intrekken'. Toneelredacteur Jac Heijer was perplex over deze reacties en schreef dat hetzelfde verantwoordigde publiek steeds met grote interesse belangwekkende artikelen over de Dada-beweging in het Cultureel Supplement

leest of zelfs schrijft. Het VPRO-radio-programma *Het Rumoer* liep voorop in een campagne tegen Gerard Jan Rijnders en zijn voorstelling *Bakeliet*. De medewerkers aan dit programma riepen in koor dat Rijnders weg moest van het Leidseplein, opdat er weer ouderwets degelijk repertoiretoneel zou komen. De makers van *Het Rumoer* bevinden zich in gezelschap van het Amsterdamse *Parool*. Deze krant voert ook een systematische campagne tegen alles wat met Gerard Jan Rijnders te maken heeft.

Het zijn in die krant niet alleen de recensies van Hans van den Bergh, maar ook de rancuneuze columns van Theo van Gogh en Bob Frommé en de broddelstukjes van de Robert Wilson-groupie R.M. De schrijver Harry Mulisch riep voor de BRT dat het maar eens afgelopen moest zijn met het experimenteel toneel, er moest weer klassiek toneel gebracht worden. Lees zijn *Bericht aan de Rattenkoning* en besef nu dat hij niet de boodschapper is, maar de ontvanger van dat bericht.

Genoemde voorbeelden staan niet op zichzelf, het is het verschil in mentaliteit. De scheiding der geesten die de Aktie Tomaat indertijd leek in te luiden vindt eigenlijk pas 20 jaar later werkelijk plaats.

Er was sinds de Tweede Wereldoorlog een toneelbestel opgebouwd dat op papier ideaal leek: 3 grote westelijke en een serie regionale toneelgezelschappen. Er werd voortdurend aan dat bestel geknaagd. Kees van Iersel was er eerst met Test en later met Studio. In de gevestigde gezelschappen begonnen jongeren, zoals Hans Croiset, zich ook te roeren en op de toneelschool bestond er een continue dispuut. Provo 1965, Parijs 1968, het beïnvloedde de toneelmakers die toen werden opgeleid. Ritsaert ten Cate begon begin jaren zestig in een verbouwde boerderij in Loenersloot met

zijn fameuze Mickery. Buitenlandse voorstellingen, zoals Grotowski uit Polen met zijn Laboratorium Theater, The Living Theatre en La Mamma uit New York, maakten grote indruk op Nederlandse toneelkunstenaars. Allemaal ruim vóór het eerste zakje tomaten door toneelschoolleerlingen was aangeschaft.

In de jaren zeventig werd ons toneelbestel dan ook langzaam maar ingrijpend gewijzigd. Vele kleine theatergroepen ontstonden en ook veel kleine theaters. Er kwam na verloop van tijd subsidie voor deze initiatieven en er moest ook een naam voor dat circuit worden bedacht. Het werd een soort geuzennaam: margetheater. Jan Joris Lamers verklaarde onlangs op een persconferentie dat die benaming voorgoed begraven moet worden. Een steen er op, zonder tekst. Anderen spreken tegenwoordig over eerste, tweede en derde circuit. Deze typering suggereert dat vernieuwing er eerst is voor een klein publiek, waarna dat langzaam doorstroomt naar een groot publiek. Dat is een achterhaalde gedachte. Soms gebeurt het wel, uitgangspunt mag het in ieder geval nooit zijn. Er zijn theatermakers die vanuit kleine zaaltjes doorstromen naar een grote schouwburg en een groot publiek. Maar er zijn er ook die dat niet doen en bewust niet doen, omdat het spelen in een grote zaal met een zogenaamd lijsttoneel niet past in de artistieke opvattingen. Maatschappij Discordia is de belangrijkste toneelgroep in Nederland. Een groot aantal recensenten en ook een groeiend publiek deelt deze opvatting. Discordia zal echter nooit doorstoten naar een grote zaal en de daarbij horende publieke omvang. Discordia wil dat ook niet; hun manier van theatermaken vereist nu eenmaal de directe nabijheid van het publiek. De acteurs verzorgen soms zelfs de stoelen voor het publiek, omdat die stoelen een wezenlijk onderdeel van de vormgeving zijn. Dat gaat lastig in de Stadsschouwburg van Cox Habbema.

De terminologie van het eerste, tweede of derde circuit heeft geen enkele relatie met het artistieke belang. Het heeft ook geen enkele relatie met de leeftijd van de theatermakers zoals zo vaak wordt gesuggereerd. Gerard Jan Rijnders is jaren jonger dan Jan Joris Lamers, toch regisseert de eerste in de Amsterdamse Stadsschouwburg en de laatste in het Shaffytheater. Ze verschillen daarbij in de omvang van de produkties die ze maken, in de omvang van de groep, in de hoogte van de subsidie en waarschijnlijk ook in de hoogte van het salaris. Ze hebben echter gemeen dat ze een vergelijkbare opvatting hebben over wat ze met theater willen. Ze willen beiden het onvoorspelbare. Ze willen steeds weer een nieuwe ervaring creëren en niet de tevreden achterovergeleunde houding van publiek dat komt voor de herkenning van iets dat ze al eerder gezien hebben. Lamers en Rijnders tonen misschien wel aan dat toneel op dit moment nog de enige rebelse kunstbeoefening is. Ze hebben eenzelfde mentaliteit en daar gaat het om. Die mentaliteit is tot nu toe geaccepteerd in de kleine zalen. Maar als deze provocerende mentaliteit op het Leidseplein gepresenteerd wordt is het afgelopen met de tolerantie. Dan is het Leidseplein de Heldenplatz van Amsterdam geworden.

Er wordt vaak geschreven dat er een crisis is bij het toneel. Die crisis is er niet. Er is een crisis bij het publiek. En een gedeelte van de smaakmakende Nederlandse intellectuelen tussen de veertig en de zestig verkeert zelfs in een zeer diepe crisis. Die zijn niet bereid zich in te spannen en na te denken over bedoelingen en motieven van theatermakers. Columnist Jan Blokker zit blijkens zijn schrijfsels elke avond voor de televisie. Hij geeft briljant af op de programma's van EO, NCRV, KRO of Tros. Hij ziet dat dus allemaal. Hij heeft dus geen gelegenheid om ook nog naar het theater te

gaan. Dat is niet erg. Het is wel erg wanneer hij regelmatig een negatieve mening heeft over het Nederlandse theater, zonder het te bezoeken.

Het theater verkeert in een crisis omdat het bedreigd wordt, niet omdat het ontbreekt aan creativiteit. Het is de neo-conservatieve golf, die niet alleen in de politiek zichtbaar is, maar ook bij een deel van intellectueel Nederland. Deze intellectuelen waren twintig jaar geleden de natuurlijke partners van kunstenaars die naar verandering streefden. Dezelfde generatie intellectuelen bevindt zich thans in het centrum van de macht en zijn niet meer bereid om samen met kunstenaars tegen die macht aan te trappen. Toneel als laatste rebelse kunstvorm wordt door hen dan ook verguisd.

De oude hiërarchie komt daarom weer naar boven, waarin het grote-zaal-toneel superieur is aan het kleine-zaal-toneel. We hebben dat het meest duidelijk geïllustreerd gezien in Amsterdam. Twee theaters krijgen fikse kritiek op hun programmering: de Stadsschouwburg en het Shaffy Theater. De politieke beslissing die dan genomen wordt lijkt niet echt evenwichtig. Het grote theater krijgt meer geld om het leven te beteren en het kleine theater moet gesloten worden. Een dergelijk initiatief wordt dan ook gesteund door de hoofdstedelijke PvdA-fractie.

Dat standpunt van de PvdA past in een lange traditie van foute sociaal-democratische keuzes wat betreft theater. In de jaren twintig stond Wibaut voor de keus: Royaards of Heijermans in de Amsterdamse Stadsschouwburg. Hij koos Royaards en niet de politiek aan hem verwante Heijermans. Tien jaar later liet wethouder Boekman de sociaal bewogen theatermaker Albert van Dalsum vallen ten gunste van Cor van der Lugt Melsert, die het later op een akkoordje gooide met de Duitse bezetters. In de jaren vijftig stond de legendarische kunstwethouder De Roos voor de

keus Rob de Vries of Guus Oster. Ook hier kon een afweging gemaakt worden voor een maatschappelijk bewogen en naar artistieke vernieuwing strevend theatermaker. Ook toen werd die keuze niet gemaakt. Amsterdam heeft dan wel gekozen voor Gerard Jan Rijnders als vaste bespeler van de Stadsschouwburg, maar tegelijkertijd zaagt men de poten onder zijn stoel vandaan. Onverkort wordt het beleid van Cox Habbema door de gemeente gesteund. Zij krijgt meer geld om vooral samen met Joop van den Ende's amusements-industrie produkties op te zetten.

In Wenen klinkt de roep om censuur en wordt er koeiemest bij de ingang van het Burgtheater gestort. In Amsterdam probeert de politiek revanche te nemen voor de tomaten van twintig jaar geleden, het Shaffy Theater moet dicht. Het artistieke debat wordt afgesneden. De gevestigde orde is terug van weggeweest.

* De publikatie van bijdragen in de rubriek *Discutabel* betekent niet dat de redactie de opvattingen van de auteur deelt.

Bibliografische gegevens:

Valkman, O. (1989) 'De crisis van het toneel is de crisis van het publiek'. In: *Boekmancahier*, jrg. 1, nr. 1, 54-57.