

Over dit boek

De eerste rol van formaat die ik tijdens mijn opleiding speelde, was voor lange tijd ook mijn meest geliefde: de nar uit Shakespeare's 'Koning Lear'. Wat mij trof, was de mengeling van melancholie, fantasie en scherpte – en zijn hartstochtelijke betrokkenheid bij wat er om hem heen gebeurde. Het is in overdrachtelijke zin ook een rol die ik als theatermaker in de maatschappelijke context wil spelen; de nar, zo leg ik verderop in dit boek uit, kan als metafoor voor de functie en de noodzaak van theater dienen.

Wie theater maakt, heeft met psychische en artistieke processen te maken; deze worden hier beschreven, inclusief de ethische en esthetische keuzes die een theatermaker steeds weer maakt – bewust of onbewust. De reikwijdte en impact daarvan kon ik het beste verduidelijken door te delen welke keuzes ik zelf geneigd ben te maken.

Er zijn telkens weer auteurs geweest die stelden dat het theater ons kan helpen ons in het leven te oriënteren. Ik heb dit in vele opzichten letterlijk ervaren.

Aristoteles was de eerste die over de zin van het toneel reflecteerde; het was toen nog jong – net uit het ei van de cultische rites gekropen. Hij muntte het begrip 'catharsis' – loutering. Dit is een inspirerend, maar ook een problematisch begrip. Wat houdt catharsis in? Er zijn moraalridders geweest die het theater voor hun doelen wilden inzetten. Nietzsche zag de loutering daarentegen meer in het extatische element. Men zou kunnen vragen: is het theater meer met de carnaval of met de filosofie verwant?

Ik onderzoek aan de hand van praktische voorbeelden wat theater voor onze tijd kan betekenen.

Theater kan niet alleen de toeschouwers, maar ook de makers louteren en verrijken. Acteren is voor velen een wensdroom. Ik probeer te begrijpen waarom dit zo is, onder welke voorwaarden de droom kan uitkomen – en waar de nachtmerrie begint.

Het gaat hier niet zo zeer om wetenschap, als om een ander soort weten: een zicht op de wereld van het theater die in de praktijk werd geboren, ontwikkeld en getoetst – en die dus in sommige opzichten zeer persoonlijk is.

Ik streef ook geen volledigheid na. Er is nog zo veel meer over theater te zeggen. Ook is er geen strenge systematiek. De essays hebben wel een sterke onuitgesproken samenhang. Ze willen uit verschillende invalshoeken een menselijke en artistieke grondhouding beschrijven: het gaat om vitaliteit, artistieke zeggingskracht en maatschappelijke relevantie.

Hier wordt meestal van theater gesproken dat literaire teksten als uitgangspunt neemt; dat ligt aan mij. Ik werd altijd aangetrokken tot de diepgang en de virtuositeit die de grote schrijvers ons aanbieden en van ons eisen. Daarmee blijft een aantal recente ontwikkelingen in het theater buiten beschouwing. Echter: wie wil, kan wat gezegd wordt ook op andere theatervormen en de film toepassen. Iedere voorstelling kent de rollen van auteur, regisseur en acteur, iedere 'performance' heeft een soort tekst.

De essays kunnen in elke gewenste volgorde gelezen worden; de hier aangehouden volgorde is een voorstel. Het beste volgt de lezer zijn eigen belangstelling.

Een mogelijke inhoudelijke indeling vindt men aan het einde van het boek – met de gebreken die iedere systematiek met zich meebrengt.

De afbeeldingen zijn geen illustraties, maar eerder associaties. Ze verdiepen de thematiek op hun eigen manier en herinneren eraan: kunst is de taal van beelden. Tevens laten de schilderijen en tekeningen zien welke vrijheid een kunst kan nemen die werkelijkheid nabootst – en creëert.

Wat elders in deze bundel over de toegang tot teksten wordt gezegd, geldt ook voor dit boek: Het gaat erom tot een dialoog met de tekst te komen, dus ook de eigen stem te doen gelden. Ik hoop dat mijn beschouwingen de lezer helpen zijn eigen antwoorden te vinden.

Theater leeft van de ontmoeting.

Ingang naar een ander universum: Taal als bron van virtuele werelden

Iedere schrijver creëert in zijn stukken een geheel eigen wereld. Wie erin wil spelen, kan maar beter hun wetmatigheden kennen.

Ieder toneelstuk is een eigen planeet. Er heersen bijzondere wetmatigheden. De wereld van Ibsen's stukken is de wereld van Molière's komedies niet, afgezien van het feit dat ze in een andere tijd geschreven zijn. De taal van een schrijver schept telkens zoiets als een eigen universum.

We hebben van de auteur niets dan een bouwwerk van taal. Toch is dit meer dan taal alleen. Het zijn de archeologische overblijfselen van een hele wereld die zich ooit in de fantasie van de schrijver heeft ontwikkeld: de personages en hun drijfveren, hun conflicten en ontwikkeling, hun omgangsvormen en hun acties, strategische of onhandig, hun omgeving, hun lotgevallen en hun historisch of imaginair tijdsbestek.

Omdat taal veelduidig is, is de fantasiewereld van de schrijver maar één van de werelden die door zijn taal opgeroepen en mogelijk gemaakt worden. Een opvoering met 'historische instrumenten' zal in de meeste gevallen niet eens de beste keuze zijn. Toch is taal concreet en dwingend genoeg om acteurs en regisseurs duidelijke signalen te geven over welke dramatische handeling gepast is, van wat voor soort vlees en bloed de personages zijn en hoe de wereld waarin zij leven, functioneert.

Een stuk vraagt van regisseur en acteurs, maar ook van vormgevers het vermogen en de zin zich in zijn bijzondere eigenschappen te verdiepen. Natuurlijk kun je ertegen in gaan – daar kunnen zelfs goede redenen voor zijn. De oereigen kracht ervan te volgen kan ook tot verrassende ontdekkingsreizen leiden.

Zo wordt bijvoorbeeld Tsjechow's universum bevolkt door herkenbare personen met een begrijpelijke psychologie die in het toenmalige tijdsbestek hun weg zochten of kwijt waren. Karakteristiek voor allen is dat ze nauwelijks zeggen wat ze werkelijk menen. Tsjechow's stukken zijn dan ook de aanleiding ervoor geweest dat het concept van de ondertekst ontwikkeld werd: communicatie bestaat voor een groot deel uit non-verbale mededelingen die aan de uitgesproken zinnen worden meegegeven en die daarmee zelden congruent zijn. En bij Tsjechow is er een schril contrast tussen sterk bewogen zielen en een gebrek aan dramatische handeling; het is een wereld van verlamden en geboeiden.

Neem bijvoorbeeld de scène tussen Lopachin en Warja uit de "Kersentuin", beiden tussen de bagage in kort voor de grote uittocht uit het verkochte landgoed. Een schijnbaar saaie dialoog.

Lopachin:

Waar gaat u naartoe, Warwara Michailowna?

Warja:

Ik? Naar de Ragulins ... ik heb met ze afgesproken dat ik me een beetje met het huishouden zal bemoeien ... als huishoudster of hoe noem je dat.

.....

Tegenwoordigheid van geest

Intermezzo 1

Kurosawa's klassieke film "De zeven samoerai" (1954) vertelt het verhaal van rijstboeren in het feodale Japan. Ze zijn te weten gekomen dat hun dorp na de oogst door bandieten overvallen zal worden, een meute die het dorp al eerder leeggeroofd heeft. De boeren besluiten zich te verzetten en willen daarvoor specialisten – samoerai – inhuren. Deze zijn echter een haast onbereikbare kaste – en veel aan betaling kunnen de boeren ook niet bieden. Maar gelukkigerwijs staan in de eercodex van de samoerai mededogen en hulpvaardigheid hoog aangeschreven.

Een van de eerste samoerai die ze voor zich weten te winnen, neemt de verdere werving en selectie over. Hij gaat daarvoor achter in een huis langs de centrale weg door de stad zitten; zoals gebruikelijk openen zich deze ietwat donkere eenkamerwoningen direct naar de straat zo dat makkelijk contact met voorbijgangers kan worden opgenomen. Achter de post van de ingang posteert hij een van de boeren met een knuppel en geeft hem de opdracht iedereen die binnen komt onmiddellijk neer te slaan.

Hij groet een passerende samoerai en nodigt hem vriendelijk naar binnen. Deze geeft gehoor, ontwijkt elegant de klap van de knuppel en gaat vriendelijk en benieuwd tegenover zijn gastheer zitten.

Bij deze gebeurtenis is een rij van dingen opmerkelijk die de binnenkomende samoerai als meester kenmerken:

- De samoerai heeft geen vooropgezette verwachtingen: hij weet dat een vriendelijke uitnodiging ook dodelijk kan zijn.
- Hij ontwikkelt daardoor zintuiglijke alertheid. Of hij de boer heeft geroken, zijn schaduw op de grond zag bewegen, een vreemde trek in de glimlach van de samoerai zag – hoe dan ook, hij doorziet de situatie omdat hij details opmerkt en 'tussen de regels' van de situatie leest.
- Hij handelt zo snel en adequaat dat dit een normaal bewustzijn te boven gaat. De subtiele en gedifferentieerde gewaarwording van de gehele situatie vertaalt zich bliksemsnel in een simpele zeer doeltreffende actie. De samoerai vertrouwt zich toe aan dit intuïtief gebeuren. Gevecht heeft overgave nodig.
- Hij verstrikt zich niet in onnodige emotionaliteit, want hij doorziet de situatie. Hij wordt niet boos, maakt geen verwijten, vist niet naar complimenten, blaast zich niet op. Dit betekent niet dat hij onbewogen is: hij heeft plezier om de list van zijn 'collega', mededogen met de arme drommel die hem probeerde aan te vallen, hij voelt het gevaar en geniet het bliksemsnelle gevecht. In zijn gevoel blijft hij zeldzaam helder en ontspannen.
- Hij verwelkomt moeilijkheden als beproeving en als kans. Hij speelt.

De bandieten worden ondanks hun grote materiële overmacht verslagen.

Emotie en gevoel: Een wereld van verschil

Emoties ontspringen uit wat we willen. Gevoel brengt ons in contact met wat er is. Een acteur moet beide kunnen bespelen.

Emoties spelen op het toneel een grote rol. ‘Zonder gevoel’ is het handelen op het toneel doods, maar te veel emotie wordt gauw smakeloos. Men zoekt telkens weer authentieke en vitale emotionaliteit. Dat leidt tot een hele reeks van vragen: wat betekent het om ‘met gevoel’ te spelen? Hoe ontstaan emoties? Hoe kun je ze oproepen en uitdrukken? Wanneer zijn emoties ‘echt’? Wanneer raken ze ons, wanneer laat een acteur ons koud? Waar begint sentimentaliteit? Wanneer wordt emotie pijnlijk?

Laten we meteen tot de kern van de zaak komen – wat misschien tamelijk ontgoochelend zal zijn: emoties zijn in wezen niet meer dan bijverschijnselen van ons handelen. We leven niet om te voelen, maar voelen terwijl we leven. Het gaat in ons leven telkens weer om het spanningsveld tussen wat we willen en wat zich voordoet. Daardoor komt onze ziel in beweging: ze handelt om iets te bereiken – en beleeft daarbij vreugde, verdriet, angst of woede, al naar gelang wat er in het contact met de buitenwereld gebeurt.

Dit maakt emoties niet minder belangrijk. Hierin uit zich immers een fundamentele kracht: onze wil te leven, soms te overleven, onze basale behoeftes, onze kleine en grote wensen, de wil het leven vorm te geven. Emoties zijn uitdrukking van onze vitaliteit, maar ze zijn gevolg, geen oorzaak. Kenmerkend hiervoor is dat een te veel aan emoties meestal uitput, niet vitaliseert. We zullen later zien hoe een acteur een hoog energieniveau kan houden zonder zich in emoties te storten. Als hij wil dat zijn energie zich in emoties vertaalt, dan richt hij zich op zijn intenties, handelt hij – want dit brengt emotionaliteit voort.

De hoge kwaliteit van het emotionele werk van sommige acteurs heden ten dage hangt met deze ontdekking samen die we in eerste instantie aan Stanislavski te danken hebben. Emoties kun je namelijk niet bewust en direct oproepen – men zou dan slechts surrogaten krijgen. Men kan zich beter op het handelen van het personage concentreren. In de interactie ontstaan emoties dan als van zelf – authentiek, spontaan, zonder cliché. Hoe sterker de intentie en hoe intenser de waarneming van wat zich in de situatie voordoet, des te krachtiger en gedifferentieerder zullen de emoties zijn.

Grote acteurs zijn ook in staat de opgeroepen emoties niet in een expressief vuurwerk te laten verbranden, maar al deze energie weer op de handeling te richten: geen spectaculaire woede-uitbarsting, maar een doelgerichte interactie die zindert van deze woede.

In eerste instantie hoort een acteur immers te handelen; de woorden ‘acteur’ en ‘actie’ hebben dezelfde oorsprong.

...