

De verteller versus de toneelspeler

over oorsprong en toekomst van 'vertellend drama'

Hans Brans

De verteller en het vertellen zijn terug op het toneel. Tenminste, hier en daar. Wat is de plek die het vertellen van oudsher in het drama had? Hoe komt het dat die verloren ging? En hoe komt het dat de belangstelling voor die 'verouderde' vormen van 'vertellende drama' nu weer toeneemt?

De auteur probeert een en ander in een historisch perspectief te plaatsen.

De kern van drama zoals dat ooit ontstaan is, is handelen en niet spreken of vertellen. Zo leert ons tenminste de geschiedenis van het theater. Het woord drama, zo wordt dan gesteld, is afgeleid van het Griekse woord 'dran' dat doen of handelen betekent. Algemeen wordt aangenomen dat de Griekse tragedie ontstond op het moment dat twee leden uit het koor naar voren stapten en deden alsof ze door hun vraag en antwoordspel twee personages belichaamden uit het verhaal dat het koor vertelde. Snel raakte het koor steeds meer naar de achtergrond en werd het verhaal dat het toneelstuk vertelde louter door middel van als personen handelende acteurs weergegeven.

Niet alleen de Griekse tragedie ontstond op die manier. Ook het Middeleeuwse drama kwam volgens de historici op een vergelijkbare manier voort uit de vertelling. Tijdens de vertelling van het lijdensverhaal van Christus in Nottingham bijvoorbeeld troffen de vrouwen die het graf van Jezus wilden bezoeken het leeg aan. Ze raakten in gesprek met een engel, die hen vertelde over de verrijzenis van Christus. Juist omdat de bijbel vrijwel niets vermeldt over deze passage, kregen de sprekers van de rollen de gelegenheid om de scène al spelend in te vullen. Dat werd het beginpunt van het gespeelde passie-verhaal dat zich al snel buiten het kerkgebouw verplaatste.

Ook in andere culturen, zoals in India en Afrika, zie je in een bepaalde fase van hun ontwikkeling die stap van het vertellen van oude, overgeleverde verhalen naar het spelen en het 'doen alsof'. Door de verteller uit de vertelling weg te werken en de personages uit het verhaal in 'levende lijve' te laten handelen, werd het drama een eigen genre.

Het hoogtepunt - en misschien ook wel het eindpunt - van die ontwikkeling was het realisme in het toneel zoals dat eind 19^e eeuw ontstond met schrijvers als Ibsen, Strindberg en Tsjechov en regisseurs als Stanislawski. Met zijn 'vierde wand' (de onzichtbare muur tussen spelers en publiek) creëerde het realisme in zekere zin een gesloten wereld, waarin niet alleen de schrijver ontbrak, maar ook alle verteltechnieken onzichtbaar waren gemaakt: geen proloogzeggers, geen terzijdes, geen acteurs die van rol wisselen, geen voortdurende wisselingen van tijd en plaats. De toeschouwer werd een stille getuige, een voyeur bijna. Het theater beperkte zijn verbeeldingskracht tot één suggestie: die van de complete verbeelding van een stukje werkelijkheid in het 'hier en nu' van de opvoering.

Vertellen versus spelen

De tegenstelling tussen vertellen en toneelspelen kon vanaf dat moment niet groter zijn. Aan de ene kant is daar de vertelling. De verteller is meestal alleen, heeft nauwelijks meer middelen om zijn verbeelding bij te zetten dan de woorden die hij spreekt en de manier waarop hij ze uitspreekt. Naar de verteller kun je luisteren met je ogen dicht. Het zijn vooral de oren die de verbeelding van de toehoorder aan het werk zetten. De verteller spreekt bovendien vrijwel altijd in de verleden tijd. Soms, als hij een personage met een verandering van stem even in de directe rede aan het woord laat, zien we iets van een acteur in hem, maar belangrijker is zijn rol als 'beheerder' van het geheel. Hij is als een poppenspeler die zichtbaar alle touwtjes in handen houdt. Met het vrijwel verdwijnen van de 'orale traditie'

werd de rol van de verteller overgenomen door de romanschrijver, te beginnen met de 'Don Quichot' van Cervantes.

Aan de andere kant is er het toneel. In zekere zin 'vertelt' ook het toneel natuurlijk een verhaal, maar dan in de vorm van een nagebootste handeling uit een al of niet fictief verleden. Mimesis, noemde Aristoteles dat. 'Doen alsof' en nabootsen gaan voor de toneelspeler hand in hand. De acteur speelt niet alleen een ander, maar speelt in het nu ook een gebeuren na dat in het verleden plaatsgevonden heeft - of had kunnen hebben. Door de permanente illusie van het nu, doet het er in feite niet zoveel of dat het werkelijk zo heeft plaatsgevonden (net zo min als bij de sprookjesverteller) en zelfs niet of het waarschijnlijk is - als het maar vermaakt en iets zegt over de manier waarop wij de werkelijkheid beleven.

De rol van de tijd

Het grote verschil tussen vertellen en toneelspelen zit hem dus vooral in de manier waarop met de tijd wordt omgegaan. De verteller vertelt in de verleden tijd: "Lang, lang geleden...". De toneelacteurs spelen niet alleen in het nu, maar maken het 'nu' ook zo alomtegenwoordig dat de verwijzing naar het verleden als oorsprong van het verhaal naar de achtergrond verdwijnt.

Wat voor effect hebben die twee tegengestelde vormen van omgaan met de tijd?

Sprookjes beginnen met "Er was eens.." en eindigen vaak met "En ze leefden nog lang en gelukkig." In die formules proef je dat het verleden in de vertelling niet een afgebakende periode betreft, maar meer een vaag continuüm is. 'Ooit' was er iets, dat er wellicht altijd al geweest was en 'ooit' eindigde iets, dat misschien wel nooit helemaal is opgehouden. Het verleden beheerst de vertelling nadrukkelijk, maar vaak niet als een verwijzing naar een afgebakende periode, maar als iets tijdloos. De tijd is als het ware een oceaan waarin alle gebeurtenissen, ook het moment van de vertelling, ergens in ronddobberen.

In tegenstelling tot die 'ruimtelijkheid' van de tijd, is de tijd op het toneel geconcentreerd in één, verheugd moment. Niet de wereld met al zijn wonderlijke, ongrijpbare veranderingen staat centraal, maar de beleving van het ik.

De grote verhalen

De tijd van de 'grote verhalen' is voorbij. Zo leert ons tenminste de postmoderne geschiedschrijving. Met de 'grand récits' zoals de Franse filosofen uit de jaren tachtig het noemden, werden niet alleen de grote klassieke verhalen bedoeld van bijvoorbeeld de Ilias, de Odyssee en de Bijbel, maar ook de moderne, alomvattende ideologieën van marxisme en communisme en van het geloof in de vooruitgang, dankzij de techniek. De postmoderne mens leeft in een gefragmenteerde wereld met een stortvloed aan informatie en waar de media het nieuws niet alleen brengen, maar ook maken. Iedere algemene waarheid lijkt vervangen door een zee aan persoonlijke keuzes. Niet alleen de 'grote verhalen' konden hun aanspraak op 'de' waarheid niet langer waarmaken. Ook het realistische toneel - zoals Ibsen dat bijvoorbeeld nastreefde - bezweek aan zijn pretentie om de (maatschappelijke) waarheid achter de façade van uiterlijke verschijningsvormen te ontmaskeren. Het theater kreeg dus behoefte aan anderen vormen en technieken.

Plot en personage

Hoe die verandering zich in de geschiedenis van het theater voltrok laat zich aflezen aan de verhouding tussen het plot en het personage in het toneel.

De oude Grieken probeerde de waarheid te achterhalen door het streven van 'grote' mensen in één verband te plaatsen met de krachten die de kosmos beheersten. In een eenvoudige, maar sterk plot werd de onvermijdelijke ondergang van de tragische held neergezet. Bij Shakespeare zat die plot al veel losser in elkaar. Zijn helden zijn zoekend, of deugden zelfs totaal niet. Hun probleem was vooral dat het verband met de kosmos lang niet meer zo duidelijk was. Niet de plot, maar de aard van hun karakter bepaalde dan ook de afloop van het drama.

Het degelijk geconstrueerde plot beleefde nog een opleving in het negentiende eeuwse 'pièce bien fait' en tenslotte bij Ibsen. Maar direct daarna liet Tsjechov er niet meer van over dan een dunne kapstok. Op impressionistische wijze schilderde hij het milieu van een landadel die zichzelf overleefd had en waarin de figuren richtingloos, ontredderd of op een pathetische manier gedreven waren.

De dominantie van het plot was daarmee definitief vervangen door die van het personage. Maar ook de laatste hield in de loop van de twintigste eeuw geen stand. De eerste die daar aan sleutelde was Samuel Beckett, die de zelfstandigheid van het menselijk individu in zijn toneelstukken reduceerde tot een machteloos bewustzijn van de eigen eindigheid. Dit individu was geen meester meer van zijn omgeving en evenmin van zijn eigen lot. Zijn hoofd zat vol met taal: met meningen, opvattingen, clichés en een eindeloze stroom aan gewaarwordingen die aan geen enkel vast punt - zoals God of een andere zekerheid - meer konden worden opgehangen. Binnen het theater begon hier de ondergang van de 'grote verhalen'.

Becketts mensbeeld oogt behoorlijk somber, maar wie minder behoefte heeft aan de metafysische zekerheden van religie en ideologie ontdekt ook de humoristische kanten van zijn toneel. Na dik veertig jaar lijken de toneelstukken van Beckett en van Pinter veel minder somber en absurd dan in de vijftiger jaren. We zijn gewend geraakt aan toneelstukken die niet meer beheerst worden door één verhaal, met één conflict en heldere, complete personages. Dramaturgen vonden speciaal daarvoor de term 'plotloze dramaturgie' uit. Maar in veel moderne voorstellingen is niet alleen de rechtlijnige ontwikkeling van het plot verdwenen maar ook een samenhangend beeld van de personages. De personages waren, zoals dat in het postmodernisme heette, 'gedecentraliseerd'. Hun verschillende gedragingen, hun tegengestelde kanten en hun motieven (voorzover daar al sprake van is) blijven naast elkaar staan, zonder dat de voorstelling een samenhangende 'verklaring' geeft. Dergelijke 'personages' zagen we al bij Ionesco, maar ook bij hedendaagse auteurs als Peter Handke, Gustav Schwab, Judith Herzberg, Gerard-Jan Rijnders of Don Duyns - om maar een paar willekeurige namen te noemen. Honderd jaar geleden was het onvoorstelbaar dat toneelstukken zouden kunnen boeien waar qua verhaal kop noch staart aan lijkt te zitten en de karakters en motieven van de personages in het ongewisse blijven. En toch is dat het geval, wanneer die voorstellingen aansluiten bij de gefragmenteerde beleving van de werkelijkheid die de toeschouwers ook hebben.

Alles naast elkaar

Natuurlijk geeft de lijn die hier geschetst wordt niet het hele beeld weer, integendeel. In de theatergeschiedenis van de twintigste eeuw zie je weliswaar een avant-garde waar die ontwikkeling van plotloze dramaturgie en een gefragmentariseerd personage plaatsvindt en veel elementen uit dat avant-garde theater worden vroeg of laat in bescheiden mate vaak overgenomen door het meer conventionele theater. Maar daarnaast leven oude stijlen voort. Het realisme in het theater is ook na de 'dood van het realisme' nooit weggeweest. Zo loopt er een bijna rechte lijn van Ibsen naar O'Neill, naar Tennessee Williams en vandaar naar Arthur Miller. Maar dat wil natuurlijk niet zeggen dat het realisme niet van karakter veranderde. De realistische traditie stond voortdurend bloot aan een groot scala van stijlen en experimenten, die voor de jaren dertig en na de jaren zestig in Europa en Amerika als een ware explosie losbarsten.

Nemen we bijvoorbeeld Millers stuk 'Van de brug af gezien', dan zien we dat de tragische lotgevallen van de New Yorkse havenarbeider Eddie Carbone als het ware vanaf de hoge Brooklyn Bridge becommentarieerd worden door zijn advocaat, die duidelijk de rol heeft van verteller. Miller was niet de eerste die de verteller, en daarmee de zichtbare verhaalstructuur van het toneelstuk, terugbracht in het theater. Met zijn episch theater greep Brecht al twee decennia eerder bewust terug naar oude vertelvormen, waarbij hij zich liet inspireren door Shakespeare, maar ook door Aziatische parabels. Om zijn toeschouwers bewust te maken van maatschappelijke mechanismen wilde hij ook de 'mechanismen' in het theater laten zien, en dus vooral niet de perfecte illusie van het burgerlijke toneel.

De terugkeer naar oude verteltechnieken is dus niet een soort retro-stijl, maar diende altijd een eigentijds doel. Bij Brecht stond die vernieuwing van oude theatervormen nog duidelijk in het teken van een nieuwe stijl, namelijk zijn vorm van 'episch theater' die hij vanuit zijn politieke engagement constant verder probeerde te ontwikkelen.

Na de explosie van stijlen en invloeden vanaf de jaren tachtig streven theatermakers amper meer naar het ontwikkelen van één stijl. Ze treden de versplintering van het wereldbeeld tegemoet met theater dat in zekere zin iedere keer zichzelf opnieuw moet uitvinden. Een regisseur als Gerard-Jan Rijnders is daar een typisch voorbeeld van. In de voorstellingen die hij vroeger bij Globe en later bij Toneelgroep Amsterdam regisseerde gebruikte hij fel-realisme, cabaret-achtige stijlen, theatraal muziektheater, simpele klassieke eenvoud of de retorische bombast van het neo-classicisme, net zoals dat uitkwam om een bepaalde tekst en een bepaald onderwerp zeggingskracht mee te geven.

In die hedendaagse sfeer van 'alles kan' op artistiek gebied hebben ook allerlei verteltechnieken nieuwe kansen gekregen op het toneel. In de stormachtige ontwikkeling van het jeugdtheater in de jaren negentig zag je bijvoorbeeld vaak vertellers die de scènes aan elkaar knoopten. Dat gebeurde dan vooral bij stukken die gebaseerd waren op sprookjes of op episodes uit de geschiedenissen, of op gedramatiseerde boeken. Her en der werden er grootschalige producties op touw gezet waarin een heel epos ten tonele wordt gevoerd, zoals Peter Brook deed met de Indische 'Ramayana'-cyclus of Paul Pourveur met 'Ten oorlog!' waarin de stof van al Shakespeares historiestukken worden naverteld.

Maar ook op kleinschalig niveau is het vertellen van verhalen teruggekomen, in het begin vooral door poppenspelers als Jozef van den Berg. Helmut Woudenberg vertelt in zijn eentje op een kaal toneel het verhaal van Jezus na en in een andere voorstelling dat van de aartsvader Jakob. De 'grote verhalen' moge dan hebben afgedaan, er bestaat wel een grote honger naar de bronnen van onze cultuur en van nieuwe culturen die nu om de hoek voortleven.

Door verhalen te vertellen scheppen we ordening in het leven. Niet een alomvattende ordening die geregeerd wordt door een algemene waarheid, maar kleine ordeningetjes, waarmee we zicht krijgen op een nieuw stukje werkelijkheid - eilanden van verbeelding en waarheid. En waar hoort dat meer thuis dan op het toneel?