

BOEKPRESENTATIE DRAGAN KLAIC's *Resetting the Stage*

Public theatre

Introductie door Ruud Engelder

Wat is *public theatre*? Het woord *public* wordt vaak gebruikt in de oppositie *public-private*. Iets is publiek eigendom of privé-eigendom. In theatertermen vertaald: gesubsidieerd of commercieel.

Maar *public* suggereert meer dan alleen de financiële context. Het betekent ook: open, openbaar, toegankelijk, voor algemeen gebruik. Denk aan een park, openbaar vervoer, *public park*, *public transport*. Met andere woorden: met *public theatre* wordt niet alleen theater bedoeld dat financieel mogelijk wordt gemaakt door gulle gevers, of dat nu de overheid is of een fonds of een mecenas, maar ook: theater dat een publieke functie in de samenleving vervult.

In *Resetting the Stage* gebruikt Dragan Klaic het in die zin en hij betoogt dat juist dat publieke aspect is dat aan die sector een speciale verantwoordelijkheid toebedeelt.

In zijn boek hanteert Klaic wel degelijk de tegenstelling *gesubsidieerd-commercieel*, en hij doet dat zonder vooringenomenheid. Hij erkent de wetten van het commerciële theater: het moet geld opleveren, anders voldoet het niet aan de norm. Dat impliceert dat het de toeschouwer moet behagen. Hij moet zijn geld eraan willen spenderen. Dat betekent dat de klant, zoals bij iedere commerciële transactie, koning is, en dat betekent weer dat er wordt ingespeeld op de smaak die de producent bij zijn publiek verwacht: dat geldt voor de inhoud, voor de aankleding, voor de acteurs die liefst bekend moeten zijn van een ander medium, zoals televisie of film. Het geldt voor de hele beleving van een avondje uit. Avondje voorbij, heerlijk genoten, einde verhaal.

Zo'n norm, stelt Klaic, is er ook voor het gesubsidieerde theater: dat mag niet tevreden zijn met het maken van voorstellingen die het publiek in staat stellen na afloop naar huis te gaan alsof er niets gebeurd is. Hij pleit voor theater dat een rol wil spelen in de samenleving. Dat kan op verschillende manieren. Een gezelschap kan voorstellingen maken die gaan over wat er in die samenleving speelt. Het kan van het theater, het gebouw, vaak een lege huls tot een uur of acht 's avonds, een centrum van activiteiten maken. Het kan zich een plaats in de stad, of in de buurt, verwerven door het publiek aan zich te binden, niet alleen door de voorstellingen die worden gespeeld, maar ook op andere manieren. Het kan experimenteren, onbekende auteurs een kans geven. Klaic gaat uitgebreid in op de mogelijkheden die hij ziet, op wat een gezelschap méér kan doen dan voorstellingen maken.

Maar hij ziet ook duidelijk hoe moeilijk het gesubsidieerde theater het heeft, niet alleen in Nederland, maar in praktisch alle Europese landen. Een van de factoren die daaraan bijdragen is het succes van het commerciële theater, dat, zonder dat overigens expliciet te willen, de politiek argumenten verschaft om te zeggen: het kan dus ook zonder overheids subsidie! Tegelijkertijd moeten mensen kiezen hoe ze hun vrije uren willen besteden: theaterbezoek is maar één optie, naast de vele andere. Klaic is zich daarvan bewust, maar kiest duidelijk voor een gesubsidieerd theater dat het commerciële theater niet imiteert, maar dat op zijn eigen voorwaarden de concurrentie ermee aangaat, dat zich in de samenleving wortelt op zijn eigen manier en volgens zijn eigen normen. Zijn boek gaat in het geheel niet over de bezuinigingen van de afgelopen jaren, al spelen die uiteraard op de achtergrond wel mee. Maar hij gaat een stap verder. Als het een feit is dat het niet-commerciële theater het moeilijk heeft en het waarschijnlijk voorlopig niet makkelijker zal krijgen (en ik ga hier even voorbij aan de

niet te ontkennen werkelijkheid dat er ook in de hoek van het commerciële theater harde klappen vallen), als dat een feit is hoe dient het zich dan op te stellen? Juist omdat het niet commercieel is, omdat het niet afhankelijk is van de kassa, kan het zich veel meer veroorloven. Het kan zich bezighouden met minder plezierige onderwerpen, het kan taboes doorbreken, het kan onpopulaire meningen verkondigen, meningsverschillen aanmoedigen, een publiek debat entameren.

Daarvoor is subsidie nodig, maar die subsidie kan niet gebaseerd zijn op traditionele en historisch gegroeide verhoudingen met de overheid en evenmin op een abstract idee van 'theater-als-publieke-voorziening', maar op consequente investering in en het bevorderen van synergie, partnerships, vernieuwing en publieksontwikkeling.

We hebben het hier uiteraard niet alleen over Nederland. Wie Klaic heeft gekend weet hoe belangrijk het voor hem was om alles in een internationale context te plaatsen. Daardoor is dit boek van belang voor theatermakers en politici, voor beleidsambtenaren en publiekswervers, voor theaterarchitecten, voor zakelijk leiders, voor publiciteitsmedewerkers, in Nederland, in Europa, en misschien zelfs daarbuiten. Al was het alleen maar om de talloze internationale voorbeelden die Klaic bij elkaar scharrelde tijdens de lezingen en workshops die hij gaf en de conferenties die hij bezocht.

Ten slotte, u zult zich misschien afvragen waarom ik hier sta en niet iemand anders. Het antwoord is eenvoudig: Dragan en ik waren collega's en we waren vrienden. We ontmoetten elkaar in 1990 op een bijeenkomst van het internationale netwerk IETM en we werkten samen in Theater Instituut Nederland tot het jaar 2000. Daarna hielden we regelmatig contact. In mei van het jaar 2011 schreef hij me vanuit het VU-ziekenhuis een mail waarin hij me vroeg om zijn *literary executor* te zijn, voor het geval dat. Ik wist dat hij dit boek had geschreven, hij had me een eerdere versie toegestuurd in het najaar van 2010 en zoals we dat gewend waren had ik een paar punten aangestipt die volgens mij anders konden. Het spreekt vanzelf dat ik op zijn verzoek in ging. Toen hij eind augustus 2012 overleed moest ik aan de slag, al moet ik toegeven dat er een paar maanden voorbereidingen voordat ik er klaar voor was.

Er was een uitgever, Intellect in Bristol, er moest nog wat geld gevonden worden, wat snel gebeurd was, dankzij IETM en de theaterinstututen in Amsterdam en Brussel. En er was dus een manuscript, dat - en ik ben blij dat ik dat kan zeggen - weinig afwijkt van het boek zoals dat er nu is. Maar dat betekende niet dat er eigenlijk niets meer te doen was. Er moest heel veel worden gecheckt, webadressen, de spelling van namen, er moesten wat onduidelijke passages worden opgehelderd en ik merkte dat er bepaalde beslissingen waren die ik liever niet alleen wilde nemen. Gelukkig waren er mensen, vrienden en oud-collega's van Dragan, die me van advies wilden dienen. Ik wil vooral Katarina Pejovic noemen die me door de maanden heen heeft bijgestaan, tot aan de drukproeven toe. Uiteindelijk kwam het boek uit in september 2012, ongeveer volgens de planning die Dragan nog met de uitgever was overeengekomen. Toen het boek er eenmaal was moest het ook nog gepresenteerd worden. Dat dat moest vereiste weinig overtuigingskracht. Ik sprak mensen aan uit Dragans eigen netwerk dat voor een deel ook het mijne was en voor ik het wist waren er *book launches* gepland in Zagreb, Florence, Belgrado, Londen, Stockholm en Amsterdam, en misschien volgen er nog meer.

Amsterdam, daar zijn we nu, de stad waar Dragan, Julia en Nora zich in 1991 vestigden en waar hij zo op gesteld was. Het is jammer dat hij er niet bij kan zijn, maar zoals zijn vriend, de toneelschrijver Goran Stefanovski twee weken geleden in Londen zei, hij is helemaal niet weg, hij is gewoon nog hier. Laten we daar dan maar van uitgaan.

Over Ruud Engelder

Ruud Engelder studeerde Nederlandse taal- en letterkunde en theaterwetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam. Hij was onder meer recensent van De Groene Amsterdammer, eindredacteur van Toneel Theatraal, dramaturg bij Toneelgroep Baal en medewerker van NRC Handelsblad. Hij was Hoofd Internationale Zaken van het Nederlands Theater Instituut en Hoofd Onderzoek en Ontwikkeling van Theater Instituut Nederland.