

Houellebecq, romantiek en de kracht van het theater

- Waarom de roman *Elementaire deeltjes* geschikt is voor toneelbewerking -

In de roman Elementaire deeltjes van Houellebecq, zo stelt Kees Vuyk, ligt het centrum van de aandacht bij de innerlijke wereld van het individu, bij de toneelbewerking van Het Nationale Toneel daarentegen bij zijn verhoudingen met andere mensen. Een beschouwing over roman versus toneel.

Kees Vuyk

In het algemeen sta ik sceptisch ten opzichte van pogingen om van romans theater te maken. Het levert zelden goed theater op en ook aan de romans doet het geen recht. Wat dat betreft sluit ik me aan bij het oordeel van de romanschrijver Milan Kundera, merkwaardig genoeg te vinden in zijn inleiding bij een toneelstuk dat hij heeft gemaakt naar aanleiding van de roman *Jacques de fatalist en zijn meester* (van Diderot).¹ Kundera spreekt geringschattend over de “praktijken van Readers Digest”, die hij “een getrouwe weerspiegeling van diepgewortelde tendensen van onze tijd” noemt en die ertoe zullen leiden dat “op een dag heel onze cultuur zal zijn herschreven en volledig vergeten zal zijn geraakt achter de *rewriting* ervan”. Kundera concentreert zijn kritiek op de versimpeling, die optreedt wanneer je een gecompliceerde roman voor het toneel navertelt. Wat in de roman een complex van gevoelens is, waaruit de handeling nooit helemaal logisch volgt, wordt in een toneelstuk teruggebracht tot een helder motief, dat het gedrag van het personage rationeel verklaart. Ik denk dat deze verschuivingen het gevolg zijn van het feit dat literatuur en theater wezenlijk verschillende kunsten zijn. Een belangrijk thema van mijn filosofisch werk is om de verschillen tussen kunstdisciplines duidelijk te krijgen.² Vanwege die verschillen kun je uitingen niet zonder meer overzetten van de ene kunstvorm naar de andere. In dat proces gaat onvermijdelijk iets verloren en wel het wezenlijke.

De roman zou ik kort willen definiëren als een verkenning van de innerlijke wereld. Het toneel onderzoekt in mijn visie juist de mens in zijn uiterlijke relaties. Nog korter gezegd: de roman is naar binnen gericht, het toneel naar buiten. Vanwege die verschillen in oriëntatie is dat wat in de roman fascinerend is, op het toneel een weinig spectaculair gebeuren. Je kunt het innerlijk nu eenmaal niet op het toneel laten zien. Als je het probeert krijg je toneel dat saai is (lange monologen moeten ons inzicht verschaffen in de zieleroerselen van de personages) of simpel (waar Kundera ons voor waarschuwt) of onbegrijpelijk (mensen doen van alles met elkaar, maar waarom, dat blijft verborgen).

Ter verdediging van dit laatste type psychologisch theater - want daar hebben we het hier over - zou je kunnen aanvoeren dat het de toeschouwer aanzet om zelf te gaan psychologiseren over wat de toneelpersonages in hun binnenste bezighoudt. Het prikkelt de verbeelding. Moeten we ook in het werkelijke leven niet vaak gissen wat onze medemensen motiveert? Dat laatste is waar, maar omdat je als toeschouwer,

¹ Milan Kundera, *Jacques en zijn meester* (Amsterdam 1986), p. 18vv.

² Zie Kees Vuyk, *De esthetisering van het wereldbeeld* (Kampen 1992) en *Het menselijk teveel* (Kampen 2002)

anders dan in het gewone leven, slechts weinig gegevens tot je beschikking hebt, blijft dit psychologisch spel in het theater een behoorlijk gratuite bezigheid.

Ondanks deze algemene reserve begrijp ik toch heel goed de fascinatie die het werk van Houellebecq op theatermakers uitoefent. Want hoewel Houellebecq volop een romanschrijver is, heeft zijn werk kenmerken die het voor het theater geschikt maken. De romans van Houellebecq zijn grensgevallen, romans op weg naar het theater. Om dat uit te leggen, ga ik een eind terug in de geschiedenis, naar de begintijd van de roman, een tijdperk dat heel toepasselijk de Romantiek genoemd wordt.

Roman en romantiek

Aan het eind van de achttiende eeuw komt in de Europese samenleving een beweging op gang die zoekt naar het 'wezen' van de mens. Doel van deze zoektocht is een complete vernieuwing van de mensheid, die moet leiden tot nieuwe sociale structuren en culturele patronen. We noemen deze beweging Romantiek. Een vroege beschrijving van haar idealen vinden we in een filosofische tekst uit 1796 die bekend staat als 'het oudste systeemprogramma van het Duitse idealisme'. De auteur van deze tekst is onbekend, maar hij is afkomstig uit de vriendenkring van de dichters en filosofen Hegel, Schelling en Hölderlin die aan het eind van achttiende eeuw allen in Tübingen studeerden.³ In dit 'systeemprogramma' wordt het 'zelf' als het begin van alles gezien: "Het eerste idee is natuurlijk het begrip van mijn zelf als een absoluut vrij wezen. Met dit vrije zelfbewuste wezen ontstaat tegelijkertijd een hele wereld – uit niets – de enig echte schepping uit niets." Dit geloof in de scheppingskracht van het zelf gaat samen met een verzet tegen de staat die in deze tekst wordt beschreven als een machine. Voor de staat is de mens niet een 'zelf' maar een instrument. Tegenover deze machinale benadering van de mens wordt in deze filosofische tekst uit 1796 de schoonheid voorgesteld als de hoogste uitdrukking van de menselijke vrijheid. Het absoluut vrije wezen drukt zich het meest volmaakt uit in de schoonheid. Schoonheid moet ook de leidraad zijn bij het ontwerpen van nieuwe sociale structuren. De vernieuwing van de mensheid is dus een esthetisch project. Het gaat erom aan ideeën een esthetische uitdrukking te geven. De tekst van dit programma spreekt in dit verband over de opdracht tot het ontwikkelen van een nieuwe mythologie.

Het programma dat in deze tekst wordt neergezet, heeft in de negentiende eeuw een enorme invloed gehad: veel krijgt een plek in het standaard mensbeeld. Algemeen wordt gedacht dat mensen in staat zijn om hun eigen leven vorm te geven. Men stelt zich mensen voor als begiftigd met een creatief genie, dat hen, mits het niet wordt belemmerd door externe factoren (met name van politieke herkomst), vanzelf leidt naar een vervuld bestaan. Het is de opdracht van mensen om dit genie te ontdekken en ontplooien. Zelfontplooiing is vanaf de negentiende eeuw steeds meer de weg tot zingeving aan het bestaan.

Het is deze gedachte die vanaf de negentiende eeuw kunstenaars een meer vooraanstaande positie geeft in de samenleving. Kunstenaars worden geacht dichter bij dit genie te staan dan gewone mensen. Zij vormen de avant-garde van de mensheid op de weg van de zelfontplooiing. Zelf gaan kunstenaars zich ook steeds

³ Ik citeer deze tekst naar de Engelse vertaling die is opgenomen in het boek van Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche* (Manchester 1990).

meer zien als leidlieden. De schrijvers lopen daarbij voorop. De romankunst ontwikkelt zich tot een van de voornaamste middelen voor de verkenning van het innerlijk. In de negentiende eeuw ontstaat de psychologische roman. Deze geeft inhoud aan de nieuwe mythologie, waarover het systeemprogramma schrijft. Een zeker messianisme is de romankunst inderdaad niet vreemd. De roman leert mensen zich te verplaatsen in de levens van anderen, stelt misstanden aan de kaak, motiveert tot maatschappelijke verandering. Denk aan de boeken van Zola in Frankrijk en Dickens in Engeland. In de Nederlandse literatuur is de Max Havelaar van Multatuli een voorbeeld. De Amerikaanse filosoof Richard Rorty meent dat niets meer heeft bijgedragen aan de afschaffing van de slavernij dan het boek *De negerhut van oom Tom* van Harriet Beecher Stowe.⁴

Maar voor alles is de roman een leerschool voor zelfkennis. Via de roman leren mensen greep te krijgen op hun innerlijk: hun verlangens, gevoelens, fantasieën, frustraties. Die zelfkennis is een voorwaarde om vorm te kunnen geven aan het eigen bestaan. De roman is zodoende een uitstekend middel in de strijd om de emancipatie van achtergestelde groepen. Alle groepen die in de loop van de geschiedenis een eigen maatschappelijke rol opeisen, ontwikkelen een eigen literatuur, eerst de burgerij, vervolgens de arbeiders, de zwarten, de vrouwen.

Houellebecq als romanticus

Op het eerste gezicht lijkt het vergezocht om Houellebecq met de romantiek in verband te brengen. Het meest opvallende van zijn boeken is immers dat het innerlijk daarin zo goed als afwezig is. Van de twee hoofdpersonen van *Elementaire deeltjes* lijkt er een, de natuurkundige Michel, in het geheel niet over zichzelf na te denken. Het enige wat hem bezighoudt zijn natuurkunde, scheikunde en biologie. Als hij al denkt over zichzelf dan is het in natuurwetenschappelijke termen. Psychologisch lijkt hij een autist, niet in staat tot gevoelens, in elk geval is hij iemand die gevoelens ver van zich houdt. De andere hoofdpersoon, Michels halfbroer Bruno, denkt wel veel over zichzelf na, is zelfs een echte tobber, maar een zelfonderzoek kun je dit denken niet noemen. Het leidt er ook niet toe dat hij het leven in eigen hand kan nemen. Bruno laat zich maar door één aandrif sturen: seks. Daar zou je nog de invloed van Freud kunnen vermoeden, maar als de schrijver het over Bruno's seksuele obsessies heeft dan doet hij dat nooit in psychologische termen. Houellebecq verklaart Bruno's gedrag vooral vanuit biologische wetmatigheden. Het hele maatschappelijke spel dat mensen aan het einde van de twintigste eeuw met elkaar spelen, beschrijft Houellebecq consequent als onderworpen aan de spelregels van de gedragsbiologie. Mensen mogen tobben wat ze willen, uiteindelijk wordt hun gedrag bepaald door externe invloeden: uiterlijk, leeftijd maatschappelijke positie en natuurlijk de biologische instincten.

Elementaire deeltjes leest bijna als een anti-psychologie. Een minder romantisch boek is moeilijk denkbaar. Houellebecqs andere boeken vertonen hetzelfde karakter. *Platform* is weliswaar iets minder zwartgallig dan *Elementaire deeltjes*, maar ook in dit boek wordt de westerse samenleving als door en door materialistisch voorgesteld. Niettemin vertoont de schrijver Houellebecq romantische trekjes. In interviews laat hij zich kennen als een criticus van onze materialistische cultuur. In zijn jonge jaren is Houellebecq nog communist geweest. Van die beweging heeft hij zich afgekeerd omdat die hem te materialistisch bleek. Dat het communisme hem ooit aangetrokken

⁴ R. Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge Mass, 1989)

heeft, verraadt echter toch een (romantisch) verlangen naar een nieuwe wereld. Heel expliciet wordt dit messianistisch verlangen zelfs aan het eind van *Elementaire deeltjes* als Houellebecq een utopie ontvouwt. Dankzij de gentechologie, waaraan de onderzoeken van hoofdpersoon Michel nog een grote impuls hebben gegeven, wordt in de eenentwintigste eeuw de mens verlost van de seksualiteit. Bevrijd van deze drift kunnen mensen voortaan zonder grote spanningen (maar ook zonder grote gevoelens) met elkaar samenleven.

De uitkomst van de romantische beweging

Juist deze laatstgenoemde elementen wijzen volgens mij de weg hoe we de romanschrijver Houellebecq moeten interpreteren. Houellebecq is een schrijver aan het eind van de geschiedenis van de romantiek. Zijn werk overziet de geschiedenis die de romantiek heeft afgelegd, ziet in welke moeilijkheden het romantisch ideaal de mens gebracht heeft en zint op een verlossing uit die moeilijkheden.

De invloed die de romantische beweging op het dagelijks leven van mensen had, was aanvankelijk zeer beperkt. Hierboven werd uiteengezet dat de grote veranderingen die de westerse samenleving in de negentiende en twintigste eeuw ondergaat, goed verklaard kunnen worden vanuit een romantische onderstroom. Dat wil echter niet zeggen dat het leven van alledag voor de meeste mensen altijd erg romantisch was. Zelfontplooiing was lange tijd een luxe die slechts een zeer kleine elite zich kon veroorloven. De groep van lezers van romans was groter, maar voor de meeste van die lezers was het experimenteren met gevoelens iets dat zich ook beperkte tot het lezen van romans. In het dagelijks leven konden ze zich maar weinig vrijheden permitteren. Dat leidde weliswaar tot spanningen, juist dat soort spanningen die Freud op het spoor zetten van zijn psychoanalytische theorie, maar een uitweg uit die spanningen bood de samenleving op dat moment niet. Alleen de neurose gaf uitkomst, maar ten koste van het geluk. Die situatie verandert in de tweede helft van de twintigste eeuw. Je kunt zeggen dat dan de romantiek een massabeweging wordt. Gevoelens die tot dan toe verdrongen hadden moeten worden, krijgen plotseling vrij baan. Zelfontplooiing wordt mainstream. Iedereen doet eraan. En voor mensen die het moeilijk vinden ontstaat er een complete industrie om hen te helpen. Dat is de wereld die *Elementaire deeltjes* beschrijft. Een wereld waarin mensen dag in dag uit via media en reclame opgeroepen worden om zichzelf te bevrijden en te vernieuwen. Voor wie het lot in eigen hand neemt ligt het geluk om de hoek. Het is de wereld van de therapeutische centra, klinieken voor plastische chirurgie, meditatieboerderijen, seksvakanties, parenclubs. De wereld van Houellebecqs romans.

Maar zijn romans laten ook de schaduwzijde van deze wereld zien. Zoals zo vaak gebeurt, zo vergaat het ook het romantische ideaal. Zodra het realiteit wordt, vooral wanneer het massaal realiteit wordt, slaat het ideaal om in zijn tegendeel. Vrij spel aan het gevoelsleven - het romantisch ideaal - maakt mensen tot slaven van hun emoties. Ze zijn alleen nog maar met zichzelf bezig en slagen er nauwelijks nog in contact te leggen met anderen. De neurose als volkskwaal wordt afgelost door een heel scala van psychotische syndromen met autisme als kern.⁵ Uitkomst van de zoektocht naar de innerlijke vrijheid is een heel materialistische wereld. Tegen die

⁵ Dit is het thema van het werk van de Franse psycho-analytica Julia Kristeva, bijvoorbeeld in het boek *Les nouvelles maladies de l'ame* (Paris, Favard, 1993)

wereld is het werk van Houellebecq een expliciete aanklacht. Maar een ongemakkelijke aanklacht, want hij lijkt soms verrassend veel op een verheerlijking ervan. Het is die dubbelzinnigheid die de fascinatie verklaart die dit werk uitoefent. De romans van Houellebecq passen in een algemene stemming van nu om kritisch terug te blikken op de gebeurtenissen van de jaren zestig van de twintigste eeuw, toen velen geloofden dat de emotionele (en seksuele bevrijding) van mensen de verbeelding aan de macht zou brengen. Wat heeft de individualistische revolutie van die jaren ons opgeleverd?

De kracht van het theater

Theater gaat over de relaties van mensen, schreef ik aan het begin, uiterlijke relaties, de relaties met medemensen vooral. Zelfs wanneer zich op het toneel maar een persoon bevindt, is dat de kern. Het zegt trouwens iets over onze tijd dat het eenpersoonstheater in de vorm van cabaret op het ogenblik veel publiek trekt. Past dit soort theater goed bij onze individualistische tijd? Maar ook dit theater ontsnapt niet aan mijn definitie. Altijd is er nog de relatie van speler en publiek. Dat is de minimumvoorwaarde voor theater. De goede cabaretier is een meester in het bespelen van die relatie.

Het toneel laat ons kijken naar mensen in onderlinge verhoudingen. Of het dat nu wil of niet, het biedt zodoende altijd een reflectie op die verhoudingen. Het zet aan tot nadenken over wat mensen met elkaar doen. Dat hoeft niet altijd diep te gaan. Normaal gesproken komt veel van wat we op het toneel te zien krijgen ons bekend voor. Interessanter, maar ook verontrustender wordt het, wanneer dat laatste niet het geval is. Dan kan toneel uitgroeien tot grote kunst. Dat gebeurt in tijden dat zich in de menselijke relaties belangrijke wijzigingen voordoen. Als in de samenleving relatiepatronen verschuiven, mensen op nieuwe manieren tegenover elkaar komen te staan, oude rolpatronen niet meer werken, nieuwe nog niet tot het standaardrepertoire behoren, dan krijgt het kijken naar mensen in hun onderlinge verhoudingen op het podium van een theater, opeens een heel nieuwe betekenis. Dan is toneelbezoek geen feest der herkenning, geen bevestiging van het bestaande, maar een confrontatie met de verwarring die zich in de samenleving voordoet en tegelijk een mogelijkheid om die verwarring te onderzoeken. In het theater kan met menselijke verhoudingen geëxperimenteerd worden op een manier die in de werkelijkheid onmogelijk is. Toneel wordt dan een laboratorium waarin modellen van menselijk samenleven (zowel in macro als micro verbanden) kunnen worden getest en op hun houdbaarheid beproeft. Alle toneel dat de tand des tijds heeft doorstaan en grote kunst genoemd mag worden, is ontstaan in tijden van maatschappelijke verwarring, waarin mens- en wereldbeelden veranderen en als gevolg daarvan menselijke verhoudingen onder spanning komen te staan. Ik denk niet dat het toneel de eer toekomt de oorzaak van de verwarring en de ideologische verschuivingen te zijn. Maar het is onovertroffen als het erop aankomt te onderzoeken wat die veranderingen betekenen voor de relaties tussen mensen.

De Griekse tragedie werd geboren op het moment dat sommige individuen het mythologisch kader waarin al het doen en laten van mensen zich tot dan toe had afgespeeld, doorbreken. De overwinning van Oidipous op de Sfinx staat symbool voor deze uitbraak uit de mythische wereld. De nieuwe houding van de mens ten opzichte van de hem omringende werkelijkheid schept ook nieuwe sociale verhoudingen. De tragedie is het onderzoek van die verhoudingen. In het geval van *Koning Oidipous* toont de tragedie hoe het de held vergaat na zijn revolutionaire

daad. Hij wordt overladen met eerbewijzen, maar het geluk is niet blijvend. In de loop van het stuk moet Oidipous ten slotte toch buigen voor machten die groter zijn dan hij zelf. (Hoewel dit in *Oidipous op Kolonos* weer lijkt te worden gerelativeerd.) Het tragische van dit verhaal is echter niet uitsluitend de boodschap dat een mens niet ontkomt aan zijn lot. Dat was voor de Grieken oude koek. De boodschap van de tragedie is dat een mens in staat is tot verzet tegen de (mythische) orde, maar dat dat niet betekent dat hij het leven geheel naar zijn hand kan zetten. Tragisch is dat de mens leeft tussen zelfbeschikking en lotsbeschikking. En dat is, in allerlei variaties, de hele geschiedenis door het thema van het grote toneel. Daarbij neemt in de geschiedenis de mate van zelfbeschikking steeds toe. De betekenis van het individu wordt steeds groter. In de twintigste eeuw speelt de tragische spanning zich voornamelijk af tussen het individu, dat streeft naar zelfverwerkelijking en de mensen in zijn omgeving die in dat proces zowel nodig zijn als het verhinderen.

Nu wordt duidelijk waarom het werk van de romanschrijver Houellebecq zo'n fascinatie uitoefent op toneelmakers. Deze romans beschrijven veranderende wereldbeelden, die onvermijdelijk gevolgen hebben voor de verhoudingen tussen mensen. In de romans zelf komen die relationele gevolgen ook aan de orde. Maar in een literaire context blijven de verhoudingen onderbelicht. Het accent ligt daar op het individu. In de romans van Houellebecq wordt zichtbaar hoe lastig het voor individuen in onze tijd is om zinvolle relaties aan te gaan. In *Elementaire deeltjes* zijn mensen slechts gebruiksvoorwerpen voor elkaar. Ze verschaffen elkaar genot en geborgenheid, of niet, en dat is het. Vanuit het perspectief van het individu zijn relaties lastig of nuttig. Om andere aspecten te zien moet je je perspectief buiten het individu kiezen. Zoals theatermakers dat doen. Zij bekijken de mens van de buitenkant. Hierin schuilt het geheim van een goede toneelbewerking van een roman. Het is zinloos om te proberen het verhaal van de roman op het toneel na te vertellen. De ontwikkelingsgang van een individu, de kern van elke roman, levert, verteld als toneelstuk, geen goed toneel op. Maar je kunt wel het verhaal van een roman als uitgangspunt nemen voor een toneelstuk, waarin dit individu niet langer het centrum van de vertelling is, maar waarin het gaat over zijn verhoudingen met andere mensen. Het toneel is een decentrerend medium. Het individu wordt er over zijn verhoudingen verspreid. Dat levert heel andere verhalen op. Fascinerende toneelstukken over problemen die ons allemaal aangaan.

In het geval van de twee grote bewerkingen van *Elementaire deeltjes* die dit seizoen te zien waren, die van Johan Doesburg bij het Nationale Toneel en die van Johan Simons bij Schaubühne Zürich, was het opvallend dat in beide (overigens behoorlijk verschillende bewerkingen⁶) het verhaal van Houellebecq op het toneel van zijn cynisme werd ontdaan. Dezelfde personages met dezelfde belevenissen, die in de roman vooral onze antipathie, tot aan walging toe, oproepen, werden op het toneel overgoten met een milde glans. We kregen mededogen met Michel en Bruno. Hun stuntelige pogingen om zich staande te houden in een wereld waarin iedereen bezig is zijn eigen ego te verwerklijken, riep medelijden op. Ik heb dat ervaren als een hoopvol teken. Het is een aanwijzing dat er toekomst is voor onze individualistische wereld.

Tenslotte, iets over mededogen

Sinds Aristoteles staat mededogen bekend als een typisch theatergevoel. Angst en mededogen roept de tragedie bij zijn toeschouwers op, aldus Aristoteles. Er hangt

om deze theorie echter iets vreemds. Waar komen deze gevoelens vandaan? Dat toeschouwers angst ervaren bij het meebeleven van de lotgevallen van een tragische held, daar kan men nog inkomen. Zien hoe iemand van een voetstuk valt, kan de angst oproepen dat jezelf zo iets ook zou kunnen overkomen. Het leven zit vol gevaren, is dan de ietwat banale boodschap van de tragedie. Meer toegespitst wordt hij interessanter: de toename van de menselijke vrijheid leidt ook tot een groei van de gevaren. Mensen die zich uit de geborgenheid van een gemeenschap losmaken en als individu de wereld gaan verkennen, wagen zich in een open ruimte, waar angstwekkende dingen kunnen gebeuren.

Dat de tragedie angst oproept, kan verklaard worden uit het verhaal dat wordt verteld. Maar waar komt het mededogen vandaan? In de verhalen zelf is lang niet altijd sprake van mededogen. De mensen rond Oidipous geven er in elk geval geen blijk van. Ook in de verhalen van Houellebecq komen we geen personen tegen die overlopen van mededogen (al zijn de vrouwen in deze romans wel gevoeliger en aardiger dan de mannen).

Ik denk dat mededogen een affect is dat eigen is aan de theatrale vorm. Het theater gaat over mensen in relaties. Als we toneel kijken dan zien we hoe mensen op elkaar reageren. Over wat zich in hun innerlijk afspeelt moeten we in het theater dikwijls gissen, maar het theater is heel expliciet over wat de ene mens doet met de andere. In het perspectief van het theater wordt zichtbaar hoezeer het gedrag van mensen afhankelijk is van anderen. De hedendaagse variant van de tragedie gaat erover dat mensen denken dat ze hun leven zelf sturen, maar dat ze 'in werkelijkheid' (tussen aanhalingstekens, want wat is hier werkelijkheid?) veelal reageren op anderen die weer op hen reageren en op nog weer anderen enzovoorts. Echte handelingen, dat wil zeggen, zelf gewild, met het gewenste resultaat, zijn zeldzaam. Mensen doen meestal maar wat, ook als ze denken dat ze zichzelf tot uitdrukking brengen. Dat zien en inzien roept mededogen op. Niet speciaal met de personages van een toneelstuk, maar met de mensheid in het algemeen. Omdat het ons de mens in zijn uiterlijke verhoudingen toont, is het toneel bij uitstek geschikt om deze gevoelens bij zijn toeschouwers los te maken. Mededogen is misschien wel de mooiste - en diepzinnigste - bijdrage die het toneel aan de menselijke cultuur te bieden heeft.

Kees Vuyk is filosoof en directeur van Het Theater Instituut Nederland. Dit is een bewerking van de inleiding die hij hield op een studiemiddag die Het Nationale Toneel in het voorjaar van 2005 organiseerde rondom de voorstelling *Elementaire deeltjes*.

⁶ De bewerking van de roman *Elementaire deeltjes* voor Het Nationale Toneel (regie Johan Doesburg) was van Sophie Kassies. De bewerking voor de regie van Johan Simons was van Tom Blokdijk en Koen Tachelet.