

○ Het vreemde stukbijten en inlijven

- Een observatie t.a.v. 'het vreemde' in het Nederlandse toneel -

Een observatie. Acht voorstellingen waarin personages van niet-Nederlandse komaf worden gespeeld door Nederlandse of Vlaamse acteurs. Een bijna ongrijpbare gedachte over het verschil in afkomst tussen personage en acteur; 'het vreemde' en 'het eigen'.

Berthe Spoelstra

“Ik wist meteen, toen ik hier aankwam, wist ik meteen: alleen via de buik kom ik hier dit land binnen. Alleen via het eten kun je de Europeanen het vreemde bijbrengen. Alleen wanneer ze het dood en gekookt voor zich op hun bord hebben liggen en het kunnen verscheuren en stukbijten en inlijven, kunnen ze er vriendschap mee sluiten. Alleen wanneer ze het vreemde honderd keer met moeite door hun strot hebben geduwd en merken dat het ook smakelijk is, kan het hier een verblijfsvergunning krijgen.”

Deze zinnen werden uitgesproken door Oya Capelle-Karšman in de rol van Arabische Kokkin. Dat was twee jaar geleden, in *Lysistrata* van Gustav Ernst, waar ik (naast Rezy Schumacher en Ivo Kuyll) als dramaturg bij betrokken was¹. Deze woorden schoten me afgelopen seizoen onverwacht opnieuw te binnen. En dat gebeurde niet één keer; de woorden hingen regelmatig rond in mijn hoofd en ik wist niet waarom. Daarom begon ik een zoektocht in mijn gedachten en langs het theaterseizoen 2005-2006.

Dit seizoen werkte ik onder meer mee aan de lunchpauzevoorstelling *Uitgeburgerd?* (tekst Marc Linssen, regie Netty Droog) over een oudere Hollandse vrouw die zich terugtrekt in een hutje op de hei om uit te burgeren. Aanvankelijk bedachten we dat het tweede personage een Marokkaanse krantenjongen zou zijn die bedrijfskunde studeert. Maar het bleek niet eenvoudig iemand voor die rol te vinden. Een aantal Nederlands-Marokkaanse acteurs was al volgeboekt of ze waren nog zo jong dat ze geen acteursopleiding hadden afgerond. Maar er was ook een (Nederlands-Marokkaanse) acteur die uit principe geen krantenbezorger wilde spelen. Toen vroegen wij ons af of het niet beter zou zijn als we een blonde Nederlander voor de rol zouden vragen. Misschien dat de inhoud van het stuk juist beter tot zijn recht kwam als we ons niet zouden blindstaren op die afkomst? We kozen er uiteindelijk voor om het personage iets algemener te maken: het werd een 'allochtone student met krantenwijkbijbaan'. En we vonden Eran Ben-Michaël; een (Nederlandse) jonge acteur met een gedegen vakopleiding en een zogeheten mediterrane uiterlijk.

Misschien was het door deze ervaring dat me gaandeweg het seizoen begon op te vallen dat ik meer Nederlandse (en Vlaamse) acteurs zag die niet-Nederlandse personages speelden. Acteurs kiezen zonder typecasting komt natuurlijk al jaren regelmatig voor, maar toch bleven mijn gedachten ergens achter haken. Ik herinnerde mij de woorden van de Arabische Kokkin over het

vreemde kunnen stukbijten en inlijven, en ze gingen niet meer weg. Betekende het iets dat ik een verschil zag in afkomst tussen acteur en personage?

Ik bespreek hier acht voorstellingen die onderling sterk van elkaar verschillen, waardoor een vergelijking lastig is. En ook nadenken over afkomst van personages en acteurs vormt lastige materie, alleen al omdat de afkomst van een acteur wezenlijk verschilt van de afkomst van een personage. Een personage is geen mens, maar een constructie. Als een personage expliciet een afkomst meekrijgt, is dit een onderdeel van de betekenis van het toneelstuk als geheel. Daarbij is het van belang dat de regisseur een vorm weet te vinden voor de eventuele verschillen tussen personage en acteur. Maar eerst iets over woorden en woordkeus.

Voor deze observatie lijkt het me goed een uitdrukking als 'het vreemde' te gebruiken als het over afkomst gaat, zoals de Kokkin doet in het citaat hierboven. Auteur Gustav Ernst laat zijn personage spreken over 'het vreemde' versus 'de Europeanen'. Misschien kan ik tegenover 'het vreemde' beter 'het niet-vreemde' zetten, in plaats van 'Europeaan'. Want het gaat hier niet over de Europese grenzen (of landsgrenzen in het algemeen), maar over een gevoelsmatige grens. Elk mens is overal op de wereld vreemd, behalve op zijn eigen geboortegrond. En toch weet iedereen dat in Nederland op dit moment alleen bepaalde bevolkingsgroepen als vreemd worden aangeduid; witte Vlamingen bijvoorbeeld worden zelden gerekend tot 'leden van het vreemde deel van onze maatschappij'. Die voelen vertrouwd en 'eigen' aan. Of ik het nu wil of niet.

Half in navolging van de Kokkin, hanteer ik hier de termen 'het vreemde' versus 'het eigene'. Niet omdat ik wil aanhaken bij kreten als 'het eigene eerst', maar omdat ik zoek naar betekenis in een theatrale constructie. Misschien is het daarom helderder niet de woorden uit de realiteit te nemen (zoals bijvoorbeeld allochtoon of immigrant). Toch gaat het ook hier wel degelijk om gevoelswaarde. In theatervoorstellingen is het misschien zelfs wel opvallender dan in de realiteit: op het toneel gaat het in de eerste plaats om het uiterlijk van de acteur en de manier waarop hij of zij Nederlands (of Vlaams) spreekt. Een blanke Canadees die vlekkeloos Nederlands spreekt zal op het toneel niet vreemd gevonden worden. En – laten we zeggen – een geboren en getogen Brabantse met een Aziatisch uiterlijk waarschijnlijk wel. Ik denk dat zij in de huidige theaterwereld meer moeite heeft werk te vinden dan anderen. Wanneer geldt een mens als ingelijfd en eigen in het gebied waar hij of zij leeft? En gelden er voor acteurs die een rol vertolken andere maatstaven dan voor mensen die in de tram zitten? Afgelopen seizoen waren er flink wat voorstellingen die mij confronteerden met ondefinieerbare gevoelswaarden ten aanzien van 'het eigene' versus 'het vreemde'. Hieronder bespreek ik er acht.

In *Perfect Wedding* van Toneelgroep Amsterdam komen twee families voor het eerst bijeen voor een huwelijk. De Amerikaanse moeder van de bruid (Renée Fokker) vraagt aan haar aanstaande schoonzoon - die half Indisch, half Zuid-Afrikaans is - of hij uit Turkije komt. Hierop vlucht de bruidegom (Alwin Pulinckx; die er nogal 'eigen' uitziet en een Vlaamse tongval heeft) het bos in, alwaar de bandeloosheid toeslaat en elke moraal het aflegt tegen de

ultieme liefde. Wat begint als een doorsnee-huwelijk eindigt als “een multicultureel spektakel in de wereld van Bollywood” aldus de website van het gezelschap. *Perfect Wedding* is een kleurige, androgyne collage waarin Ivo van Hove de mannen- en vrouwenrollen schijnbaar willekeurig over het ensemble verdeelt. Ook de kostuums lijken lukraak uitgedeeld zonder rekening te houden met de sekse van de personages of de acteurs. Bovendien zijn de leeftijden van de personages en de acteurs door elkaar gehusseld.

Des te opvallender is het dat er niet wordt gegoocheld met de afkomst van de personages; met het verschil tussen ‘vreemd’ en ‘eigen’. Liefde overstijgt de grenzen van sekse, leeftijd en afkomst is de boodschap van het stuk. Maar de cultuurverschillen tussen de personages worden slechts besproken, in plaats van zichtbaar gemaakt. Dat komt omdat het ensemble van Toneelgroep Amsterdam helemaal bestaat uit acteurs die verrassend ‘eigen’ aandoen: zij zijn allen blanke Nederlanders en Vlamingen, met een herkenbare uitspraak van de Nederlandse taal.

Vraag: waarom hoopte ik stiekem toch op een *reality-casting* waarbij de afkomst van de acteur gelijk is aan die van het personage? Dat gebeurt toch eigenlijk alleen nog bij televisiedrama?

In *Hof van Haile* van Orkater zijn de hoofdpersonen een fictieve Afrikaanse machthebber en een Noorse journaliste. De muziek van Arend Niks is pulserend, ritmisch Afrikaans en Carly Everaert maakte kostuums van tiggerprints en bontjes. Het decor (ontworpen door Tatyana van Walsum) is een geheel van tapijten, kleedjes en bamboewanden. In die uitbundig exotische omgeving staat de nuchtere Oona Berglund tegenover Papa Haile, gespeeld door de Nederlanders Ricky Koole en Pierre Bokma. De voorstelling doet geen poging tot historische of etnische correctheid; hier wordt een verhaal verteld en toneel gespeeld.

Vraag: waarom valt het verschil in afkomst tussen acteur en rol me hier eigenlijk op? Is toneelspelen niet per definitie *doen alsof*? Transformatie van de acteur – worden wie je juist helemaal niet bent - is toch één van de bouwstenen van toneelspelen?

Bij *Mighty Society 2* zet Eric de Vroedt een handvol toeschouwers in een hotelkamer voor het verhaal van zelfmoordterrorist Ibrahim K. (gespeeld door Bram Coopmans). Bij binnenkomst in de kamer verrast Ibrahim me: ik weet best dat terroristen, zoals bijvoorbeeld de kapers van 9/11, er heel gewoon uit kunnen zien, maar toch verwachtte ik blijkbaar een man in een djellaba. Ik voel me betrap: ik dacht dat ik ging aapjes kijken bij een fundamentalist en trof een man die ik opvallend ‘eigen’ vond. Personage Ibrahim is namelijk Nederlander: voordat hij zich tot de islam bekeerde, heette hij Evert Hertmans. Zittend op het bed vertelt Ibrahim/Evert hoe hij dubbelspion werd en hoe hij zich aansloot bij een groep moslimextremisten en tegelijkertijd ook voor de AIVD ging werken. De *date* met de terrorist, zoals de begeleidende programmakrant het noemt, toont mij de confrontatie tussen twee visies op de wereld. Enerzijds vanuit ‘het vreemde’ en anderzijds vanuit ‘het eigen’. En omdat die twee visies op elkaar botsen in het hoofd van een (bekeerde) Nederlander, voel ik mij vooral geconfronteerd met mijn eigen visie op de huidige wereld en mijn aandeel in dat geheel.

Vraag: is het echt zo dat ik mij alleen met 'het vreemde' kan identificeren als de rol wordt gespeeld door een acteur die ik als 'niet-vreemd' ervaar?

Ook in Johan Simons' *Platform* (naar de roman van Michel Houellebecq, uitgebracht door NT Gent) is een belangrijke rol weggelegd voor een zelfmoordterrorist. De blonde Vlaamse acteur Oscar Van Rompay is slechts gekleed in een grote witte onderbroek en zegt te handelen vanuit de diepe overtuiging dat de islam de enig werkelijke geloofsovertuiging is. De tegenstelling tussen wat hij is (een terrorist) en wat ik zie (een onschuldige blonde jongeling) is groot. Het zet de gedachte in gang dat het geweld van de terrorist en de decadentie van de westerse seculiere wereld even gruwelijk zijn. In dit wereldbeeld zijn de twee geliefden (die seksvakanties in Thailand exploiteren) even oprecht eerlijk en even oprecht pervers als de jongeling (die het sekshotel opblaast).

Maar waarom is de moslimterrorist een lelieblanke jongen met een bijna engelachtige uitstraling? Waarom interpreteer ik het uiterlijk van deze acteur als onschuldig en 'eigen'? Opvallend trouwens dat ik een Vlaming op het toneel niet als 'vreemd' ervaar. Maar wat beoogt Simons als hij de terrorist laat spelen door een Vlaming? Legt hij hiermee niet letterlijk de kiem bloot van het terrorisme in de westerse samenleving? Naar welke metafoor kijk ik hier? Vragen buitelen over elkaar heen. Het verschil tussen 'eigen' en 'vreemd' is hier blijkbaar groter dan mijn voorstellingsvermogen aankan of aan wil kunnen. Al was het maar omdat Simons mij confronteert met de gedachte dat ik 'het vreemde' bijna ongemerkt koppel aan de gevoelswaarde 'gevaarlijk en ongewenst'.

Johan Simons maakte dit seizoen ook *De Asielzoeker* (naar de roman van Arnon Grunberg). En ook dit is een metaforisch verhaal, nu over asiel zoeken in de brede (persoonlijke en politieke) zin van het woord. En alweer dwaalt er een Vlaamse acteur (Servé Hermans) over het podium. Dit keer in de rol van Algerijnse asielzoeker. Hij draagt een djellaba, dat wel, maar verder zit het realisme alleen in de meer dan levensgrote foto's van échte asielzoekers die om het speelvlak staan opgesteld. Grote afbeeldingen van anonieme asielzoekers zweven boven en om een plattegrond van een westerse stad (Gent, zeggen ze, maar het kan elke stad zijn, zoals het elke willekeurige asielzoeker uit duizenden kan zijn). Universele asielzoekers zullen de stad overnemen, zo lijkt de boodschap.

Toch gaat het stuk vooraleerst over Beck en Vogel; twee West-Europese personages (gespeeld door Wim Opbrouck en Elsie de Brauw). Het zijn twee mensen die al lang met elkaar getrouwd maar in veel opzichten elkaars tegenpolen zijn, vooral in de manier waarop zij de mensheid bezien. Is het mogelijk compassie op te brengen en te geloven in de goedheid van de mens? En ondertussen waart Servé Hermans als een schim over het toneel, net als Oscar Van Rompay in *Platform*.

Vraag: waar staan deze schimmen voor? En waarom ervaar ik deze 'vreemde' personages eigenlijk als metaforen, als theatrale constructies, terwijl ik de twee Europeanen in dit stuk beleef als mensen van vlees en bloed?

Willem Schouten speelt de titelrol in *Othello* bij De Wetten van Kepler; een vrije interpretatie met muziek, video en dans. Naarmate het conflict verder uit de hand loopt, wordt zijn lichaamstaal steeds meer die van een getergd dier. Het bovenlijf ontbloot, het zwarte haar gemillimeterd, soepel in de heupen; een mediterraan temperament, maar een Moor is de acteur niet. Hij spéélt de (Noord-)Afrikaanse jongeman. Op de website van het gezelschap staat: “Othello vlucht als veertienjarige jongen uit een land aan de rand van de woestijn. In zijn nieuwe land ontmoet hij Jago en de twee worden onafscheidelijk. Jago leert Othello de taal, de gedragscodes, hoe je zonder kleerscheuren veel kunt bereiken.” Othello is hier een universele vreemdeling in een universeel westers land anno 2006. En toch vraag ik me af: al eeuwen spelen Nederlandse acteurs de rol van Othello, al dan niet zwart geschminkt. Waarom zou het dan nu ineens een probleem zijn dat ‘het vreemde’ wordt uitgebeeld door een acteur die ik niet als ‘vreemd’ ervaar, maar als ‘eigen’?

Ook in *Helsinki* (een Lantaren-Venster productie) staat de universele vreemdeling centraal. Klaas Hulst en Mohamed Salah Hafidi spelen twee Congolezen die in de stationsrestaurant van Helsinki zitten, waar hun vlucht uit Midden-Afrika is geëindigd. Er is niets meer behalve bier drinken en praten in het Kiswahili; over Zwitserse kaas en pornografie, over de wanhoop van Afrika en de waanzin van Europa. Schrijver Erik-Ward Geerlings bewerkte op verzoek van regisseur Chaouki El Ofir *Vreemdelingengesprekken* van Bertolt Brecht en zij betonen zich schatplichtig aan diens theatertheorie. De twee Congolezen drinken bijvoorbeeld uit lege glazen en roken imaginaire sigaretten: symbolen voor de bodem van het bestaan, maar ook een theatrale code. Hier is geen mooie, realistische vorm: het publiek wordt gevraagd zich vooral op de inhoud van het stuk te blijven concentreren. En evenmin is het uiterlijk van de acteurs van belang; het gaat om hetgeen zij representeren. *Helsinki* is politiek toneel over de tegenstelling tussen ‘het vreemde’ en ‘de Europeanen’.

En toch: beide acteurs zijn zichtbaar géén Congolezen en Mohamed Salah Hafidi heeft hoorbaar een niet-Nederlands accent. Het verschil tussen de twee acteurs onderling lijkt groot. Net als het verschil tussen de personages (Congolezen) en de acteurs (niet-Congolezen). Schrijver en regisseur zetten in *Helsinki* een constructie neer met een groot Droste-effect, waarbij juist de zichtbare en hoorbare kenmerken van de acteurs opzettelijk botsen met de kenmerken van de personages. Een persoonlijke vraag komt in mij op: waarom kan ik niet genieten van deze constructie, die toch duidelijk ingenieus en zelfs hilarisch is? Ben ik inmiddels zo verstrikt geraakt in mijn eigen observatie dat ik alleen nog evident politiek correcte voorstellingen weet te waarderen?

Tot slot *Mohammed B. en Volkert van der G.* van het Nationale Toneel (tekst Ger Beukenkamp, regie Johan Doesburg), gespeeld door Khaldoun Alexander Elmecky (met opplakbaard) en Pieter van der Sman. Elmecky, een Nederlander wiens (voor)ouders afkomstig zijn uit verschillende Noord-Afrikaanse landen, lijkt wonderlijk veel op de foto's uit de krant van de echte Mohammed B. Vraag: wat zou er anders zijn geweest als de rol werd gespeeld door een blonde Vlaamse acteur?

Op de meeste van de bovenstaande vragen weet ik het antwoord niet. Nederland heeft inmiddels een traditie in acteren zonder typecasting. Mannen spelen vrouwenrollen, hetero's spelen homo's, een mooi mens kan lelijk lijken en een zachtaardig mens kan een tiran spelen. En dat alles kan ook andersom. Soms negeren regisseurs de leeftijdsverschillen tussen personages en acteurs en Othello wordt al eeuwen gespeeld door een blanke acteur, ook al staat er in de tekst dat hij een Moor is. Maar als tegencasting een goede Nederlandse traditie is, wat is er dan nu anders? Waarom valt het me dan nu ineens op?

Ik vind bijvoorbeeld dat Simons' keuze om een jonge Vlaming te kiezen voor de moslimterrorist werkt. Het werkt dat Elmecky op de echte Mohammed B. lijkt, ook al kan ik nauwelijks onder woorden brengen waarom. Bij de keuze van acteurs gaat het (onder meer) om de vraag wanneer het goed is de kenmerken van de acteur te laten samenvallen met die van het personage en wanneer het juist spannend is te zoeken naar een contrast.

Al met al heeft de theaterwereld het afgelopen seizoen opvallend veel belangstelling getoond voor 'het vreemde', waarbij die rollen regelmatig werden gespeeld door Nederlanders en Vlamingen. Het vreemde is onderwerp geworden, maar wordt op het toneel bijna altijd vormgegeven door acteurs die ik als eigen ervaar. Misschien is dit toneel dat zich wil verhouden tot de veranderde manier van samenleven sinds 9-11; een manier om na te denken over 'het andere' dat zich op die dag hardhandig aan 'het eigene' opdrong. Is dit een manier om dat vreemde een stem te geven? Regisseurs als Johan Simons en Eric de Vroedt tonen mij dat ik 'het vreemde' toch nog te ongemerkt koppel aan 'het gevaarlijke en ongewenste'. En ook de andere regisseurs mengen zich via hun toneel in de discussie over de veranderende samenleving en hoe de Nederlander / Vlaming zich daartoe zou kunnen verhouden. Bieden ze mij via identificatie met 'het vreemde' een mogelijkheid dit vreemde langzaam als 'eigen' te kunnen accepteren?

Of ligt het allemaal heel anders? Is het pijnpunt hier wellicht dat 'het vreemde' weliswaar onderwerp is geworden in het Nederlandstalig toneel, maar dat de realiteit daarmee nog geen stap verder is? Het personage als theatrale constructie wordt hardop overdacht in termen van vreemd of niet-vreemd, maar de acteur lijkt buiten schot te blijven. De Marokkaans-Nederlandse acteur die zich genoodzaakt zag stelling te nemen en de rol van Marokkaanse krantenbezorger te weigeren, heeft natuurlijk gelijk. Maar wat heeft hij daaraan? Zelden of nooit kiest een regisseur er voor 'het eigene' vorm te geven door een acteur te casten die wordt geassocieerd met 'het vreemde'. En speelt er wel eens een acteur die zou kunnen worden getypeerd als 'lid van het vreemde deel van onze maatschappij' een rol waarbij de afkomst van acteur en personage niet wordt gethematiseerd? Klopt het dat maar heel zelden een acteur met zichtbaar of hoorbaar andere wortels dan de Nederlandse, een zogenaamd 'niet-vreemd' personage speelt? Wanneer speelt een Turkse acteur op de Nederlandse podia Hamlet? En dan dus zonder dat hem in een interview wordt gevraagd naar de 'Turkse ziel' van Hamlet. Waarom heeft de keuze van een acteur op dit punt nog zo veel (theatrale) betekenis?

Ik denk dat de Arabische Kokkin uit *Lysistrata* van Gustav Ernst gelijk heeft als ze zegt: *‘Alleen via het eten kun je de Europeanen het vreemde bijbrengen. Alleen wanneer ze het dood en gekookt voor zich op hun bord hebben liggen en het kunnen verscheuren en stukbijten en inlijven, kunnen ze er vriendschap mee sluiten.’* Op het moment dat ‘het vreemde’ onderwerp wordt, verschuift er onvermijdelijk ook iets in de verhouding tot de realiteit, van het personage zowel als van de acteur die deze rol speelt. Vraag: is het zo dat ‘het vreemde’ mij (in restaurants en in de theaters) wordt voorgeschoteld, opdat ik het (lichamelijk en geestelijk) kan kauwen, doorslikken en inlijven? Is dat wat het hedendaagse theater doet? Is dat wat het zou moeten doen?

Berthe Spoelstra Berthe Spoelstra is dramaturg, was onder meer verbonden aan Theatergroep Maccus en De Theatercompagnie en werkt op dit moment samen met o.m. Daniëlle Wagenaar en Jos van Kan. Ze geeft les aan de UvA, vakgroep Theaterwetenschap en was in het seizoen 2005-2006 jurylid van TF-1.

¹ *Lysistrata*; regie Theu Boermans; tekst Gustav Ernst naar Aristophanes; vertaling Tom Kleijn. De Theatercompagnie in coproductie met KVS/De Bottelarij Brussel 2004. De tekst is uitgegeven en bij De Theatercompagnie verkrijgbaar.