

De uitnodiging van Boukje Schweigman - over theater als eilandjes van aandacht en concentratie -

Al enkele jaren maakt de jonge theatermaker Boukje Schweigman de ene intrigerende voorstelling na de andere. Tijd voor een overzicht van haar werk en een poging haar stijl te analyseren. En waarom neemt haar werk zo'n bijzondere plaats in binnen het huidige Nederlandse theaterlandschap? Is dat omdat de voorstellingen kleine uitnodigingen zijn aan de bezoeker om zichzelf en de wereld om ons heen te ervaren op een manier die in het dagelijks leven lijkt te zijn zoekgeraakt?

Bas van Peijpe

Dit is het

Sinds haar afstuderen aan de Amsterdamse mimeopleiding in 2003 leiden de voorstellingen van Boukje Schweigman tot opvallend enthousiaste en lovende reacties bij pers en publiek. "Schweigman laat de mensen huilen", kopt de ene recensie. "Dit is het, dit is het!", kopt een andere, waarna de schrijver uitlegt dat hij zelf ook niet precies weet wat hij daarmee bedoelt, alleen dat hij tijdens de voorstelling *Grond* één ding zeker wist: 'dit is het'. Een derde recensent opent met de stelling dat het theater van Schweigman voorgeschreven zou moeten worden, wekelijks één avond op doktersrecept. Kwalificaties als 'authentiek', 'integer' en 'weldadig voor lichaam en geest' buitelen over elkaar heen. In 2003 sleepte zij verschillende prijzen in de wacht, de Ton Lutzprijs voor de regie van *Klep*, en samen met vormgever Theun Mosk de Top Naeffprijs voor haar afstudeersolo *Benen*. Op het *International Festival of monoplays* in Minsk werd deze voorstelling bekroond met de prijs voor beste solovoorstelling en op het festival *Voix Gras* in Leuven met de publieksprijs. Haar solo *Wervel* werd in 2005 genomineerd voor de VSCD-mimeprij.

Er zijn ook kritische geluiden. Volgens sommige recensenten is het theater van Schweigman te veel vorm en te weinig inhoud, te vrijblijvend. Martin Schouten kwalificeerde de voorstelling *Grond* onomwonden als "een restverschijnsel van de new-agetijd".¹ Schweigman zelf geeft in een interview aan dat niet elke bezoeker het prettig vindt de betekenis van een voorstelling vooral bij zichzelf te moeten zoeken.² Duidelijk is in elk geval dat hier een eigenzinnig theatermaakster aan het werk is. Maar wat is het precies dat het theater van Boukje Schweigman zo bijzonder maakt?

Een impressie

Voor wie haar werk niet kent allereerst een impressie. Schweigman maakte achtereenvolgens *Dooier* (juni 2002), *Klep* (mei 2003), *Benen* (mei 2003), *Grond* (januari 2004), *Ruim* (augustus 2004), *Weef!* (januari 2005), *Wervel* (november 2005), *Slagschaduw* (december 2005), *Dreef* (juni 2006), *Sottenschip* (september 2006) en *Hoek* (januari 2007). Haar voorstellingen

¹ Martin Schouten, *Een jaar in het duister. Toneeldagboek van een eenmansjury* (Amsterdam en Antwerpen 2004) p. 165.

² Erica Smits, 'Het verkeerde been van Boukje Schweigman', *TM* 10 (9&10) p. 60-62, 61.

worden gekenmerkt door een grote soberheid, concentratie en intimiteit. De verhaallijn is meestal eenvoudig en weinig specifiek: geen psychologisch gemotiveerde personages met een voorgeschiedenis, maar lichamen die een bepaalde transformatie doormaken. Terugkerende thema's zijn het verlangen naar geborgenheid en zekerheid tegenover de aantrekkingskracht van het onbekende, en het aangaan en beleven van contact met de ander. Maar ook het leven als reis komt regelmatig terug in haar werk; het leven als ontdekkingstocht en groeiproces waarin niets blijvend is. Taal wordt slechts sporadisch gebruikt en beeld, beweging en muziek zijn bepalende elementen. Een belangrijke rol speelt de vormgeving van haar vaste ontwerper Theun Mosk. Samen met Mosk creëert Schweigman sprookjesachtige werelden, waarin meestal plaats is voor slechts een beperkt aantal bezoekers tegelijk. Typerend zijn de experimenten met de ruimte en publieksofstelling en het belang van de individuele, fysieke ervaring van de toeschouwer.

Dooier, gemaakt in het derde jaar van haar opleiding, was een solo met een grote rode bal, die zich afspeelde in een kleine, geheel rode ruimte. Dicht op het publiek onderzocht Schweigman de mogelijkheden van deze bal, blies hem op, liet haar lichaam er eindeloos op vallen en weer opveren, stuitte de bal het publiek in, draaide er minutenlang mee om haar as, om hem tenslotte te laten leeglopen en onder het overgebleven rode omhulsel te kruipen. De voorstelling werd begeleid door *live* muzikanten. Deze hielden zich buiten beeld achter de wanden van rode doeken op en liepen al spelend rond, waardoor de muziek uit telkens andere richtingen klonk.

In *Benen*, haar afstudeervoorstelling en eveneens een solo, zag het publiek een vrouw worstelen met de beklemming van haar lichaam. Deze beklemming werd voor het publiek fysiek voelbaar gemaakt door een langzaam dalend en stijgend plafond dat zich uitstrekte over speelvloer en tribune. Dit laatste was een vinding van Mosk, met wie Schweigman voor deze productie voor het eerst samenwerkte. In dezelfde periode speelde *Klep*, waarbij het publiek eerst een tijdje werd rondgereden in kleine, geheel afgesloten karretjes. Vervolgens gingen kleine klepjes open waardoor de lichamen van de spelers zichtbaar en voelbaar waren: een hand, een buik, een oog, een mond... Aanvankelijk vervreemdend dichtbij en geïsoleerd, maar langzaam verder weg totdat de spelers in hun geheel zichtbaar waren. Van een verzameling anonieme lichaamsdelen veranderden zij in complete lijven, in individuen.

Ook in *Ruim* werd het publiek rondgereden. Op de markt in Den Bosch mochten de twintig bezoekers per voorstelling zich behaaglijk uitstrekken in een grote ondiepe kar. Terwijl de wolken, boomtoppen en huisgevels in dit ongewone perspectief voorbijtrokken, werd het publiek naar de voorstellingslocatie gereden, een middeleeuws kruithuis met dikke stenen muren en een idyllische binnentuin. Door dit oude gebouw maakte het gezelschap een wandeltocht, waarbij spelers voortdurend opdoken, heel dichtbij kwamen en weer verdwenen. Liggend op een grote, langzaam draaiende schijf zag de toeschouwer hoe boven zich de lichamen van spelers ondersteboven aan touwen op en neer gingen. Wie durfde kon soms hun uitnodigende handen aanraken, wie wachtte, was te laat. Verderop werd de reiziger in een stoel kriskras door een donkere ruimte gereden, ijl gezang op

de achtergrond. De tocht eindigde in de binnentuin, waar de figuren uit deze vreemde wereld de bezoeker nog eenmaal tegemoet traden, nieuwsgierig, tastend en dichtbij, waarna ze door de open poort verdwenen, de echte wereld in.

Voor *Grond*, een duet met de ruim 70-jarige danser Jacob Flier, lieten Schweigman en Mosk een theatervloer volstorten met een dikke laag aarde. Hierop waren bij aanvang alleen een lichtgevende bol en het hoofd van Vlier zichtbaar. De rest van zijn lichaam lag begraven en Schweigman zelf lag helemaal bedekt onder de aarde, onzichtbaar voor de toeschouwer. Vervolgens kwam langzaam haar hand te voorschijn uit de grond, gevolgd door de rest van haar lichaam, als ontluikend leven dat het daglicht zoekt. Daarna trok zij de oude man eveneens omhoog uit de aarde. Zij wilde verder omhoog, de lucht in, naar de lichtende bol die daar eerder verdwenen was. De man wilde omlaag, terug de grond in. Begeleid door een contrabas ontvouwde zich hun strijd en samenspel.

De draaiende vrouw uit *Dooier* kreeg een vervolg in *Wervel*. In deze voorstelling draait Schweigman gedurende een uur om haar eigen as, begeleid door een geluidsdecor van Paul Koek. Theun Mosk ontwierp een kleine ruimte van zwart gaasdoek, waarin een beperkt aantal toeschouwers in een cirkel om haar heen zit, gekleed in wijde, lichtblauwe gewaden. Van het plafond hangen horizontaal twee cirkels van ongeveer 30 centimeter hoog, één iets kleiner dan de kring en één er net buiten langs. Gedurende de voorstelling gaan deze langzaam op en neer en blijven af en toe een tijdje op een vaste hoogte hangen, waarmee het beeld telkens op een andere wijze wordt gekaderd. Nauwelijks waarneembare, wierookachtige geuren verspreiden zich bij vlagen door het gaasdoek de ruimte in. Versnellingen en vertragingen in de werveling en spaarzame, abrupte veranderingen in bijvoorbeeld de stand van de armen, bepalen de dynamiek van dit ritueel. Tegen het eind schiet de draaiende vrouw haar middelpunt uit, om in een wervelende baan vlak langs het publiek te geraken. De hoge mate van abstractie heeft een tegenhanger in het fysieke: een werkend, draaiend lichaam, het zweet, haar handen die je bijna raken. Uiteindelijk keert zij terug in het midden, komt tot stilstand en wandelt kaarsrecht de kring uit.

Ook in *Dreef* zit het publiek in een kleine kring. Ditmaal is de locatie een grote drijvende rode bol, als een vreemd vormgegeven duikboot. Via een loopplank en een kleine deur mogen de bezoekers de bol in, waarna de deur wordt gesloten. Na korte tijd zakt een cirkelvormig deel van de bodem omlaag, zodat de toeschouwer aan de rand van een klein bassin komt te zitten. Gefilterd licht speelt op de bolvormige wanden, het geluid van zacht klotsend water en andere, meer gedempte bonkgeluiden vullen de ruimte. Dan schiet een donkere schaduw onder de bol door, zichtbaar door de zojuist ontstane opening in de vloer. En nog een keer. Een zwemvlies wordt zichtbaar, een hand, en dan duiken twee kikvorswezens op in het bassin. Onhandig hijsen ze zich aan boord en nieuwsgierig onderzoeken zij het publiek en elkaar. Als evoluerende, ontpoppende wezens ontdoen zij zich uiteindelijk van hun duikerspak, om tenslotte door een opening in het dak te verdwijnen.

Van verhaal naar materiaal

De voorstellingen van Schweigman maken deel uit van een ontwikkeling in het theater die al langer aan de gang is. Sinds grofweg de jaren zeventig van de vorige eeuw is er een sterke groei in voorstellingen die, op overigens heel verschillende manieren, afwijken van een lange toneeltraditie. Deze definitie vanuit het negatieve is door theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann inmiddels bekend geworden onder de term 'postdramatisch theater'. In zijn gelijknamige boek uit 1999 beschrijft Lehmann hoe in het West-Europese theater van de afgelopen decennia steeds minder voorstellingen gemaakt worden als vertolking van een bestaande toneeltekst. Met dit terugtreden van de dramatekst verdwijnt volgens Lehmann in deze voorstellingen tevens een aantal andere traditionele kenmerken van het toneel naar de achtergrond, zoals bijvoorbeeld de eenduidige narratieve structuur of de dominante positie van het gesproken woord boven beeld, lichaam en muziek. Ook de vertrouwde ontologische status van een toneelstuk als *doen-alsof*, als verbeelding van een deel van de werkelijkheid, verdwijnt.³ Deze 'afwezigheden' van Lehmann zijn ook kenmerkend voor het werk van Schweigman.

Een andere, positieve manier om deze ontwikkeling te benoemen, is volgens mij dat dit theater gekenmerkt wordt door een wending van verhaal naar materiaal. De afgelopen decennia traden steeds meer theatermakers naar voren die geen behoefte hadden een verhaal te vertellen in de traditionele zin van het woord, laat staan een interpretatie te geven van een al bestaand verhaal. In plaats van een bestaande dramatekst kiezen zij ander materiaal als uitgangspunt: een schilderij, een gedicht, een object, een foto, een begrip, een beweging, een gemoedstoestand. Deze keuze heeft grote gevolgen voor het maakproces. In plaats van interpretatie komt het theatrale onderzoek, een proces dat gevoed wordt door associatie en improvisatie. Deze theatermakers gaan te werk als natuurwetenschappers: onderzoekend, testend, proevend, op zoek naar onvermoede verbanden. De bouwstenen van de voorstelling ontstaan tijdens dit onderzoek, al 'kristalliserend'. De voorstellingen die zo gemaakt worden, zijn doorgaans weinig narratief en hun relatie met datgene waar ze 'over gaan' is losjes en weinig specifiek. Het zijn geen verhalen met een begin, midden en eind, met een éénduidige betekenis of boodschap. Veel meer zijn het situaties, gebeurtenissen, processen die de toeschouwer uitnodigen iets te komen beleven, te ervaren. Het onderzoekskarakter zet zich voort in de presentatie: het publiek wordt uitgenodigd net als de makers te onderzoeken, te ervaren, meer dan te duiden of te interpreteren.

Fragmentering, zingeving, fictionalisering en overdaad

Deze wending van verhaal naar materiaal, van boodschap naar beleving, hangt samen met enkele belangrijke ontwikkelingen in de hedendaagse Westerse samenleving. In de eerste plaats is daar de vaak genoemde fragmentering van onze samenleving. Met het losser worden van sociale verbanden op macroniveau (kerk, partij, vakbeweging) en op microniveau (familie, vereniging) en de grote aandacht voor individuele ontplooiing, is een

³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre* (Londen en New York 2006. Duits origineel Frankfurt am Main 1999), o.a. p. 86-107.

lacune ontstaan: een nieuwe behoefte aan gemeenschappelijkheid. Aan deze behoefte komt het theater tegemoet. Het theater was al van oudsher een plek van gezamenlijke beleving, maar toen het aan het eind van de 19^e eeuw gebruikelijk werd het zaallicht uit te doen en in stilte de voorstelling te genieten, ging geleidelijk aan steeds meer van die gezamenlijke beleving verloren. Theater werd iets om alleen of met z'n tweeën te ervaren. Met de wending van verhaal naar materiaal en van boodschap naar beleving, komt ook iets van het gemeenschapsgevoel, van het *samen* beleven, terug in het theater.

Een tweede ontwikkeling hangt hiermee samen en heeft te maken met zingeving. Ook op dit vlak is in de westerse wereld in de loop van de vorige eeuw een lacune ontstaan. God, de Technische Vooruitgang en de Sociale Revolutie verloren stuk voor stuk hun geloofwaardigheid en aantrekkingskracht als zingevingskader. De explosief groeiende welvaart en ruimte voor individuele ontplooiing maakten veel goed, maar bleken uiteindelijk geen adequaat antwoord op de grote levensvragen te bieden. De behoefte aan zingeving, aan houvast om de complexe werkelijkheid en onze plek daarin te begrijpen, is niet verdwenen. Dit houvast zoeken theatermakers en publiek door een wending naar het materiële, het concrete en basale: het lichaam met zijn mogelijkheden en behoeften, de (on)mogelijkheden van contact, fundamentele verschijnselen als licht en donker, geluid en stilte, beweging en stilstand. Zo worden als het ware van onderaf, vanuit de basisgegevens van het bestaan, de bouwstenen opgezocht voor een nieuw kader om in te geloven en naar te leven.

Een derde belangrijke ontwikkeling betreft de vervagende relatie tussen feit en fictie, in samenhang met de sterk toegenomen rol van media in onze wereld. Wij nemen kennis van de wereld door middel van teksten en beelden waarvan we de bron, de voorselectie en de bedoelde of onbedoelde manipulatie niet kennen. Hierdoor wordt niet alleen moeilijker te onderscheiden wat feit is en wat fictie, ook de betekenis van deze begrippen zélf is gaan schuiven en het onderscheid lijkt minder makkelijk te maken dan vroeger. Wat betekent het te zeggen dat iets 'waar' is, of 'echt'? In reactie hierop zoeken theatermakers en publiek houvast in het concrete, in dat wat duidelijk hier-en-nu en tastbaar is. Tegelijk is het theater bij uitstek de plek om met de verschuivende relatie tussen feit en fictie te spelen, deze relatie te onderzoeken en tot ons door te laten dringen. Theaterwetenschapper Chiel Kattenbelt schrijft in een recent artikel: 'In de realiteit van de theatrale encenering kan de gemediatiseerde encenering van de realiteit weer zichtbaar worden gemaakt'.⁴

Minder vaak genoemd, maar minstens zo relevant is ten slotte een vierde ontwikkeling: de *overdaad* van de westerse wereld. Niet alleen in materiële zin, maar ook wat betreft ideeën, meningen, teksten en beelden zijn wij welvarende West-Europeanen omringd door een veelheid, die een constant beroep op ons doet om haar tot ons te nemen, om meningen te vormen, om

⁴ Chiel Kattenbelt, 'Theater en de ontmaskering van de werkelijkheid als encenering.' In: Chiel Kattenbelt, Patricia de Kort, Frank Mineur e.a. ed., *Theater en openbaarheid* (Amsterdam, Maastricht 2006) p. 36-48, 41.

keuzes te maken. In de loop van een paar generaties heeft de westerse mens geleerd om te gaan met deze immer aanzwellende stroom aan informatie en indrukken. Steeds beter zijn we in staat ons op een efficiënte, resultaatgerichte, oppervlakkige manier te verhouden tot een groeiend aantal indrukken, of het nu gaat om reclame, vermaak of wereldproblemen. Daarmee houden we ons staande, maar daarbij is ook iets verloren gegaan: een open, aandachtige, intense, geconcentreerde ervaring van de wereld en van onszelf.

Deze vier ontwikkelingen, de fragmentering van de samenleving, het zoeken naar nieuwe bouwstenen voor zingeving, de fictionalisering van de werkelijkheid en de verhouding tot een overdaad aan indrukken, vormen de achtergrond waartegen voorstellingen zoals Schweigman die maakt, hun betekenis krijgen.

Overgave

Theater is bij uitstek een kunstvorm die aan dit verlies aan aandacht en concentratie een tegenwicht kan bieden. Een onderscheidend kenmerk van theater is dat het scheppingsproces zich voor de ogen van de toeschouwer voltrekt. Daardoor is elke voorstelling principieel uniek en nooit exact herhaalbaar. Maar deze eigenschappen van theater veroorzaken daarnaast een nog wezenlijker fenomeen, namelijk de *overgave* van de toeschouwer aan de kunstenaar. Een voorstelling onderscheidt zich van bijvoorbeeld de beeldende kunst en de literatuur doordat de toeschouwer zich voor een vooraf min of meer bepaalde tijd overlevert aan de makers. Bij het bekijken van een schilderij of het lezen van een boek behouden we zelf de regie over tempo en dosering waarmee we de indrukken tot ons nemen. Deze zullen uit gewoonte dicht liggen bij het hoge tempo en de hoge dosering van de indrukken uit het dagelijks leven. Bovendien speelt bij het beleven van een boek of schilderij op de achtergrond altijd de vraag of het niet al weer tijd is voor iets anders. Bij een voorstelling daarentegen blijft de toeschouwer, een enkele uitzondering daargelaten, zitten tot het einde en geeft hij de verantwoordelijkheid voor tempo en dosering uit handen. Deze overgave, die berust op een afspraak, maakt het mogelijk de alledaagse manier van in-de-wereld-zijn tijdelijk los te laten. Als publiek kunnen we het ons permitteren open en ontvankelijk te worden, zonder direct te reageren, te beslissen, te handelen.

In het theater kan deze onalledaagse ontvankelijkheid samengaan met een sterke, wakkere beleving van het hier-en-nu, van de gezamenlijke aanwezigheid met de spelers in dezelfde ruimte. Zo kunnen theatervoorstellingen in onze tijd fungeren als eilandjes van concentratie, eilandjes waar het voor even gepermitteerd is de wereld op een manier te ervaren die in het dagelijks leven is zoekgeraakt: aandachtig, proevend en zonder oordeel.

En dat is precies wat Schweigman doet. Haar voorstellingen verleiden de toeschouwer om de wereld, de spelers en zichzelf bewuster te ervaren dan in het dagelijks leven, op een speelse en vooral ook fysieke manier. Het interpreteren en duiden wordt uitgesteld, de ervaring wordt gestimuleerd. Maar *hoe* doet ze dat? Het antwoord op deze vraag is te vinden op vier terreinen: een sober gebruik van theatrale middelen, de opstelling van publiek

en ruimte, het spel en – om met de meest bijzondere te beginnen – het overgangsritueel.

Overgangsrituelen

Bijna elke Schweigman-voorstelling kent een bijzondere opening, een korte maar belangrijke fase waarin het publiek de overgang maakt van de alledaagse wereld naar de wereld van de voorstelling. Allereerst wordt de bezoeker haast altijd gevraagd tassen en jassen achter te laten. Bij *Dooier* moest het publiek vervolgens een nauwe, met lappen volgehangen gang door om de kleine rode voorstellingsruimte te bereiken. Ook *Benen* en *Grond* werden voorafgegaan door een tocht door donkere gangen. In *Klep* en *Ruim* werd de overgang gemaakt door een rijtocht, zoals gezegd respectievelijk in een donkere afgesloten kar en horizontaal op een platte wagen door de buitenlucht. Bij *Wervel* kreeg de toeschouwer een breed blauw gewaad aangemeten, waarna men één voor één naar binnen mocht, ook hier weer eerst een voorportaal door, om vervolgens plaats te nemen in de kring. Bij *Dreef* liep het publiek vanaf een verzamelpunt een stukje het bos in, waarin een cirkel half ingegraven rubber laarzen klaarstonden. Een meisje in een lange rode jas nodigde iedereen uit in een paar laarzen te stappen, waarna zij degene naast haar iets in het oor fluisterde met het verzoek dit door te geven. De samenzweerderboodschap was dat het niet zeker was dat we droge voeten zouden houden en of iedereen zeker wist dat-ie mee wilde... Vervolgens wroette de groep zich los uit de grond en ging de tocht verder door het bos, naar de waterkant, de loopplank over en de drijvende rode bol in.

Deze overgangsrituelen hebben een paar belangrijke gevolgen voor hoe de bezoeker de voorstelling ervaart. Om te beginnen wordt zo ruimte en tijd gemaakt voor iets dat elke theatervoorstelling nodig heeft: de mentale en fysieke omschakeling van de alledaagse manier van in-de-wereld-zijn naar het beleven van theater. Normaal doet iedere bezoeker dit op zijn eigen manier, meestal onbewust en vaak nog tijdens de eerste minuten van de voorstelling. De dagelijkse beslommingen zakken soms maar langzaam weg. Door de overgangsrituelen van Schweigman krijgt deze omschakeling een vorm. Ze wordt bewuster doorlopen en is bovendien volbracht voor aanvang van het eigenlijke spel. Daardoor is het publiek vanaf het begin geconcentreerd aanwezig.

Maar niet alleen de voorstelling wordt door deze kleine *rites de passage* bewuster beleefd. Marijn van der Jagt schreef in haar recensie over *Wervel*: 'De opdracht om één voor één de ruimte te betreden haalt knusse stelletjes en kletsende vriendinnen wreed uit elkaar.'⁵ Door dergelijke veilige sociale miniverbanden te doorbreken wordt de toeschouwer teruggeworpen op zichzelf. Dit verhoogt het besef van de eigen fysieke aanwezigheid in de ruimte en in de groep. Daarmee omzeilt Schweigman een breedverbreid verschijnsel in het Nederlandse theater: de relativering van de theatrale situatie. Theaterpubliek is gewend, zeker bij een ongewone publieksofstelling of bij locatietheater, om tijdens de voorstelling elkaar te kunnen aanstoten, te

⁵ Marijn van der Jagt, 'Alles zien in een wervelend meisje' in: *Vrij Nederland* 7 oktober 2006.

giechelen, of commentaar te leveren in de trant van: “hoe verzinnen ze het hè?”. Dit gebeurt wanneer een voorstelling saai wordt, maar meer nog wanneer een voorstelling te spannend wordt, te dichtbij komt. Dan voelt de Nederlandse theaterganger behoefte om zich terug te trekken, om de aandacht en concentratie te doorbreken. Deze vluchtroute wordt bij de voorstellingen van Schweigman vakkundig afgesneden, het publiek wordt gedwongen de theatrale situatie serieus te nemen. Door bewust en individueel het overgangsritueel te doorlopen, de tocht te maken, plaats te nemen in de kring of zich neer te leggen op een kar, committeert de bezoeker zich aan de voorstelling. Dit maakt de overgave aan de kunstenaar en voorstelling vollediger en onvoorwaardelijker.

Bij sommige voorstellingen heeft het overgangsritueel nog een extra effect. Traditioneel wordt in het theater de illusie, de theatrale werkelijkheid, opgebouwd vanaf het moment dat iedereen zit. De toeschouwer neemt éérs plaats in de zaal, ziet het podium, dan dooft het licht en pas dan komt die andere wereld op het podium tot leven. Maar bij de meeste voorstellingen van Schweigman gebeurt het omgekeerde: de toeschouwer wandelt letterlijk de alledaagse werkelijkheid uit en de theatrale werkelijkheid in. De begraven lichamen in *Grond*, De rode drijvende bol achter het bos, de rituele kring van *Werve!*, het is alsof deze werelden altijd al bestaan hebben en de bezoekers slechts toevallige passanten zijn. Dit geeft haar werelden een hoog realiteitsgehalte, het maakt ze echt, geloofwaardig. En net als door het individuele overgangsritueel wordt hiermee de relativiserende gedachte dat “het maar theater is” naar de achtergrond gedrongen. Bijzonder sterk werkte dit in *Weef!*, waar de bezoeker eenzaam op pad werd gestuurd door de Leidse binnenstad. Aangekomen bij het gebouw van een voormalige weeffabriek mocht hij naar binnen, om als Alice in Wonderland rond te dwalen langs schapen op een binnenplaats, een meisje in een woning van wol, een vos met een spinnewiel en dolende jonge wevers uit een vorige eeuw.

Soberheid

De theatrale wereld waar de bezoeker na dit overgangsritueel in belandt, wordt doorgaans gekenmerkt door een grote soberheid. Om te beginnen is vaak de ontwikkeling in de voorstelling, de lijn die gevolgd wordt, heel eenvoudig. Het ‘verhaal’ is meestal in één zin samen te vatten: een meisje experimenteert met een rode bal in een rode ruimte; twee kikvorswezens duiken op, onderzoeken de plek waar ze terecht zijn gekomen en verdwijnen tenslotte door het dak; een lichaam begint te wervelen, raakt uit haar baan en komt weer tot stilstand; vier lichamen spelen met de afwisselend naar binnen en naar buiten gerichte hoek in een enorme bewegende wand (*Hoek*). Vaak is de voorstellingslijn dus niet narratief in de klassieke zin van het woord, niet voortgestuwd door de ontwikkeling van personages, maar wordt deze bepaald door eenvoudige overgangen in ruimte en beweging: van buiten naar binnen, van stilstand tot beweging en terug, van beneden naar boven.

Ook in de vormgeving heerst soberheid. De ontwerpen van Mosk zijn meestal van een verbazingwekkende eenvoud: een leeg podium met een bewegend plafonddoek, een cirkelvormige bank en twee ringen, een egale laag aarde, een katrol met touw en een lichtgevende bol, of een enkele reusachtige

verrijdbare wand van roestende staalplaten. De heldere lijn en eenvoudige vormgeving worden aangevuld met soberheid op andere vlakken, zoals de afwezigheid van taal. Slechts sporadisch wordt er gesproken door de personages van Schweigman. Daardoor krijgen muziek, beeld en beweging des te meer aandacht. En ook die elementen worden vaak teruggebracht tot het minimale en coherente. Het geluid wordt bijvoorbeeld beperkt tot één contrabas, één zangeres of een paar ijle blokfluitklanken. De verschillende onderdelen van het beeld zijn vaak op één hand te tellen en veranderingen in het beeld verlopen geleidelijk, met rust en aandacht. Ook wanneer de bewegingen van de spelers energiek en speels zijn, zoals bijvoorbeeld in *Ruim* en *Dreef*, zijn ze toch altijd heel bewust gekozen: het is déze beweging en geen andere, één ding tegelijk.

Deze soberheid en eenvoud in de keuze van theatrale middelen deelt Schweigman met verschillende generatiegenoten, zoals Jetse Batelaan, Lotte van den Berg, Olivier Provily, David Weber-Krebs en Sanne van Rijn. Allemaal zoeken zij de schoonheid van het detail, de lege ruimte, de rust, de traagheid, de kleine beweging. Kort gezegd isoleren zij kleine deeltjes werkelijkheid en zetten hier als het ware een vergrootglas op, volgens het principe *less is more*. En minder is inderdaad meer in deze voorstellingen. Door zoveel mogelijk ruis buiten de deur te houden en alles te schrappen wat niet ter zake doet, krijgt dat wat overblijft als vanzelf meer aandacht. In een ruimte waar heel weinig gebeurt, valt dat wat wél gebeurt pas goed op. Schweigman spreekt zelf over de lege theaterruimte als over het lege doek van de schilder: daar kan nog van alles gebeuren en dat is spannend. Door de penseelstreken zorgvuldig te kiezen en spaarzaam te doseren, weet zij deze spanning lang vast te houden.

Publiek en ruimte

Naast de bijzondere overgangsrитуelen en het sobere gebruik van theatrale middelen, die beiden een hoge concentratie bij het publiek opleveren, is ook de opstelling van het publiek in de theatrale ruimte bepalend voor de voorstellingen van Schweigman. Slechts vijf van haar elf voorstellingen kennen de traditionele opstelling van een publiek in een onbeweeglijke theaterzaal op een tribune tegenover een podium. De overige – *Dooier*, *Klep*, *Ruim*, *Weef!*, *Wervel* en *Dreef* – spelen zich af in heel intieme of juist eindeloze ruimtes. De bezoekers zitten in een cirkel, liggen op hun rug, of staan op een kluitje, omringd door de spelers. Bovendien is niet alleen vaak de plaats van de toeschouwer ten opzichte van de voorstelling onorthodox, maar *verandert* deze ook in de loop van de voorstelling. Het publiek wordt rondgereden, drijft collectief een eind het water op of doolt gezamenlijk of op eigen houtje door verschillende ruimtes. En beweegt de toeschouwer niet zelf, dan is het wel de ruimte die transformeert: grote ringen kaderen het blikveld of een deel van de vloer zakt weg uit de drijvende theaterbol. Ook bij de voorstellingen met een conventionele opstelling is de ruimte vaak in beweging, zoals bij *Benen*, *Sottenschip* en *Hoek*: het plafond stijgt en daalt, een muur wordt doorbroken of een grote wand komt dreigend op de tribune af.

Het effect van de ongebruikelijke opstelling van publiek en spelers in de ruimte en van de voortdurende dynamiek hierin, is tweeledig. Waar de

traditionele theateropstelling de voorwaarden schept voor intellectuele beschouwing – een onveranderlijk perspectief en een zekere afstand tot het object – wordt deze rationeel observerende houding in de voorstellingen van Schweigman bijna onmogelijk gemaakt. Tegelijk wordt de toeschouwer voortdurend met de ervaring van het eigen lichaam geconfronteerd: hoe voelt het om op deze plaats in deze ruimte te zijn, samen met deze andere lichamen? Zo wordt van twee kanten de focus verlegd van de ratio en het oordeel naar de fysieke ervaring. Schweigman zegt hierover: “Als in *Benen* het dak in zijn geheel naar beneden komt, dan doet dat iets met je lichaam. Je fysieke ruimte wordt letterlijk kleiner en dat geeft een heel directe beleving. Die kun je niet met woorden oproepen... Fysieke aanwezigheid gaat over ruimte. Lichaam is ruimte.”⁶ De toeschouwer voortdurend laten voelen dat hij een lijf heeft en dat dit lijf zich hier in deze ruimte bevindt, op deze smalle bankjes, in dit rijdende karretje, in dit bed in een zijkamertje (*Weef!*); het is met name in het oproepen van deze ervaringen dat de vormgeving van de ruimte in het werk van Schweigman zo'n belangrijke rol speelt.

Deze focus op de individuele, zintuiglijke ervaring deelt Schweigman met één van haar grote theaterhelden, de Colombiaanse regisseur Enrique Vargas, leider van het *Teatro de los Sentidos* (Theater van de Zintuigen). In 2001 was in Nederland hun voorstelling *Oraculos* te zien, waar de bezoeker een reis maakte door een labrynt, vol individuele ontmoetingen met vreemde personages. In 2006 speelde Schweigman zelf mee in een andere labryntvoorstelling van dit gezelschap, *El mundo al revés*. Net als Vargas wil zij haar bezoekers vooral een zintuiglijke ontdekkingsreis bieden. Maar het zintuiglijke is geen doel op zich. Door op zoek te gaan naar zo basale, fysieke ervaringen, hoopt zij een universele menselijke kern te raken. Hoe verschillend ieder mens ook is, een lichaam hebben we allemaal. Het succes van bijvoorbeeld *Benen* in zo verschillende plaatsen als Amsterdam, Minsk en Caïro doet vermoeden dat ze slaagt in die opzet en dat haar theatertaal inderdaad dieper gaat dan culturele referentiekaders.

Daarnaast zijn de fysieke ervaringen voor Schweigman vooral een middel om tot een opener houding en een nieuwe, frisse blik te komen. De gemiddelde volwassene is eraan gewend de wereld en het eigen innerlijk te bekijken door een vertrouwde bril, je ziet meestal wat je al kent, wat je verwacht te zien. Schweigman nodigt de toeschouwer uit deze 'bril van de ratio' tijdelijk af te zetten en opnieuw te kijken, te ervaren. Ook hierin is zij verwant aan haar eerder genoemde generatiegenoten, door recensent Jowi Schmitz onlangs aangeduid als de *Bewust Naïeven*⁷. Deze makers verleiden de toeschouwers, zowel volwassenen als kinderpúblic, om zorgvuldig en zonder oordeel te kijken naar iets kleins en eenvoudigs, in de hoop dat zij deze open blik mee terug nemen de echte wereld in. Dit opnieuw leren kijken is een individueel proces dat voor iedereen anders verloopt. Vandaar dat Schweigmans voorstellingen veel ruimte bieden aan de individuele ervaring, elke toeschouwer maakt – soms letterlijk – zijn eigen reis. De manipulatie van de

⁶ Erica Smits, 'Het verkeerde been van Boukje Schweigman' *TM* 10 (9&10) p. 62.

⁷ Jowi Schmitz, 'De Bewust Naïeven' in: Dennis Meyer en Annemarie Wenzel ed., *Nieuw licht. Een nieuwe generatie jeugdtheatermakers* p. 47-56, 51-52.

ruimte en het experimenteren met de publieksopstelling spelen daarbij een grote rol.

Spelers

Een andere belangrijke factor in zowel het opnieuw leren kijken als in het fysiek ervaren vormen de spelers. De werelden van Schweigman worden bevolkt door nieuwsgierige, onderzoekende personages. Zonder (voor)oordelen, open en naïef, testen zij alles wat ze tegenkomen, als kleuters die de wereld ontdekken. Het meisje in *Dooier* stuitert op haar bal tot ze niet meer kan, de figuren in *Ruim* komen vlak voor je staan en steken giechelend een vinger in je zij, de kikvorswezens in *Dreef* klauteren hun vertrouwde waterwereld uit en ontdekken hun benen. De toeschouwers worden al snel meegezogen in hun nieuwsgierigheid en verbazing over zaken waar je zelf in het dagelijks leven niet meer bij stilstaat. Ineens is het makkelijk voor te stellen hoe lekker het moet zijn op een grote rode bal achterover te vallen, of hoe vreemd om langzaam uit de aarde omhoog te kruipen. En wanneer de kikvorswezens het geluid van een lachende toeschouwer proberen na te doen, valt ineens op wat een raar geluid dat eigenlijk is: lachen.

Dat dit geloofwaardig blijft en nergens kinderachtig wordt, is voor een belangrijk deel te danken aan de oprechtheid van de verbazing en onderzoeksdrang van de spelers. Deze basishouding is niet alleen kenmerkend voor de voorstellingen van Schweigman, maar voor de hele hedendaagse mime als discipline: niet iemand spelen die luistert, maar luisteren, niet doen alsof je nieuwsgierig bent, maar nieuwsgierig zijn, elke keer weer echt de verrassing toelaten. Anders dan het helaas nog wijdverbreide beeld van de mimespeler met de fictieve roos en de gespeelde glazen wand, gaat mime tegenwoordig vooral juist over wat wél echt aanwezig is. Deze speelstijl is ook te zien in het werk van anderen, bijvoorbeeld bij mimegroep Bambie, maar nergens zo consequent doorgevoerd als bij Schweigman. Bij haar wordt niets gesuggereerd dat niet aanwezig is en niets dat wel aanwezig is wordt ontkend.

Dit opent de deur naar een theater waar andere codes gelden dan die van de klassieke Griekse mime. Daar is theater vooral een plaats van *doen-alsof*: de acteur speelt dat hij een bepaald, herkenbaar personage is en het decor verbeeldt een bepaalde, herkenbare plaats. De woorden en handelingen zijn ontleend aan een reële of fictieve, maar altijd *specifieke* situatie. Naar die situatie wordt verwezen en daarbij treedt het hier-en-nu van de theatersituatie, van acteurs op een podium tegenover een publiek, naar de achtergrond. In het theater van Schweigman is deze bedachte betekenis, verwijzing en bedoeling verdwenen. Het zijn voorstellingen die niet zozeer *ergens over gaan* maar die vooral *iets zijn*: materie, lichamen, licht, ruimte, beweging, contact. Daarin vertoont haar werk overeenkomsten met de *performance-art*. Haar werk geeft geen boodschap of mening, maar is een uitnodiging waar de bezoeker naar eigen gevoel mee om mag gaan. Paradoxaal genoeg schept juist de afwezigheid van een specifieke bedoeling of verwijzing ruimte voor associatie, voor het laten ontstaan van betekenis. De aarde op de vloer is alleen maar aarde, de wol in *Weef!* is niets meer dan wol, de spelers in *Hoek* verwijzen naar niets anders dan wat ze zijn: lichamen die zich verhouden tot

een bewegende wand. Wanneer je dat eenmaal hebt geaccepteerd en stopt met zoeken naar verborgen bedoelingen, ontstaat er ruimte voor eigen beelden, een eigen 'reis': de toeschouwer leert opnieuw kijken.

Niets suggereert iets anders te zijn dan wat het is en niets dat aanwezig is wordt ontkend. Dat laatste geldt in het bijzonder voor het publiek. Voor Schweigman vormt de gelijktijdige fysieke aanwezigheid van spelers en publiek in één ruimte de essentie van theater. Waar dit gegeven in het hedendaagse westerse theater zo veel mogelijk ontkend wordt – het publiek zit stil, in het donker, gescheiden van de spelers – maakt zij het tot de basis van haar werk. Uiteraard bestaat er veel theater waarin deze theaterwet van 'de vierde wand' wordt doorbroken, maar Schweigman voert het principe van de gezamenlijke aanwezigheid door tot daar waar het onderscheid tussen spelers en publiek lijkt weg te vallen. Zoals de toeschouwer zelf voortdurend wordt herinnerd aan zijn eigen fysieke aanwezigheid, zo zijn ook de personages niet van plan te doen alsof die toeschouwer er niet is, in tegendeel. De bezoeker is voor de personages wat de personages voor de bezoeker zijn: wonderlijke wezens die elkaar tegenkomen in de wonderlijke wereld waar ze doorheen dwalen.

Wijbrand Schaap schreef in augustus 2004 dat Schweigman het als een van de weinigen voor elkaar krijgt een speler en toeschouwer elkaar op meer dan een halve meter te laten naderen, zonder dat een van beiden gaat gillen of slaan.⁸ Dat haar spelers zo dichtbij mogen komen, heeft veel te maken met het vertrouwen dat ze wekken. Een persoonlijke ontmoeting met één van de figuren uit haar universum is altijd spannend, maar nooit bedreigend. Nooit heb je het gevoel dat je in de maling wordt genomen, wordt aangevallen of ter verantwoording geroepen, wat in het theater toch negen van de tien keer het geval is wanneer een speler de confrontatie met het publiek aangaat. De personages van Schweigman zoeken contact zonder bijbedoeling. Hun open en oprechte toenadering is telkens weer een kleine uitnodiging, die alle wantrouwen wegneemt.

Dit maakt het mogelijk dat je van toeschouwer tot medespeler wordt. En dan niet een medespeler van wie een prestatie wordt verlangd, tegenover de rest van het publiek, maar *medespeler*, deelgenoot in het spel. De personages die de bezoeker tegemoet treden in bijvoorbeeld *Ruim*, *Weef!* en *Dreef* zijn niets van plan, ze zijn alleen nieuwsgierig en reageren op wat het publiek doet. Steek je een hand uit? Dan proberen ze die aan te raken. Deins je terug? Dan doen zij verbaasd ook een stap achteruit. Moet je lachen? Dan proberen ze dat vreemde geluid na te bootsen. Het geeft hetzelfde plezier als wanneer de aapjes in Artis hun poot tegen jouw hand aan de andere kant van het glas leggen, alleen spannender. Want deze aapjes zijn stiekem ook mensen.

Noodzakelijk theater

De overgangsrituelen, het sobere gebruik van theatrale middelen, het experimenteren met de plaats van de toeschouwer en het manipuleren van de

⁸ Wijbrand Schaap, 'Grensoverschrijdend theater op vernieuwd festival Boulevard', *Utrechts nieuwsblad* 12 augustus 2004.

ruimte en het open, niet-mimetische spel; allemaal maken ze de voorstellingen van Schweigman tot eilandjes van aandacht en concentratie, tot plaatsen om te ervaren zonder oordeel, om te spelen en om opnieuw te leren kijken naar de wereld binnen en buiten jezelf. Daarmee neemt haar werk een bijzondere en belangrijke plaats in binnen het hedendaagse Nederlandse theaterlandschap. Schweigman is een exponent van een groep jonge theatermakers die zich op een andere manier wil engageren met hun wereld, niet door een actueel probleem aan te snijden en daar van verschillende kanten tegenaan te kijken, maar juist door het terrein van de gezichtspunten en meningen te verlaten. Dan ontstaat ruimte om een laag dieper te kijken, niet naar een specifieke maatschappelijke strijd of discussie, maar naar die basale, universele zaken die ons verdelen en verbinden: dat we allemaal een lichaam hebben met bepaalde behoeften, kwetsbaarheden en mogelijkheden, dat we niet met en niet zonder elkaar kunnen, dat we wezens zijn met een gevoel voor zin, in een leven waar die zin moeilijk te vinden is.

Het theater van Boukje Schweigman is niet in de eerste plaats het domein van de ratio. Haar kracht ligt in het bespelen van al die registers van ons wezen die zich voor, achter, onder en boven de ratio bevinden. Daarmee kan zij ons iets terug laten vinden van zaken die tegenwoordig zeldzamer zijn dan standpunten en argumenten, en waar minstens evenveel behoefte aan is. Haar vorm van theater kan ons iets teruggeven van wat we in deze samenleving lijken te zijn kwijtgeraakt: een gevoel van zin, verwondering en verbondenheid; geloof, hoop en liefde... Het theater zal ons niet leren hoe we de wereld moeten redden. Maar *dat* die wereld het waard is gered te worden, dat het leven behalve triest en ingewikkeld ook prachtig en wonderlijk is, dat gevoel kan het theater in ons wakker houden. Daarin ligt de grote kracht en het grote maatschappelijk belang van de voorstellingen van Boukje Schweigman.

Bas van Peijpe (1973) studeerde geschiedenis en volgt momenteel de masteropleiding dramaturgie aan de Universiteit van Amsterdam. Naast zijn studie is hij werkzaam als schrijver voor onder meer de Nederlandse kindertelevisie. Hij was als dramaturg betrokken bij de voorstelling *Slagschaduw* van Boukje Schweigman.