

Theater Schrift

**Lucifer**



www.theaterschriftlucifer.nl

In dit 0-nummer

Artikelen

Kritieken

Dramatekst

Van

Bobkova

Spoelstra

Brommer

Richter

Duyns

Ernst

Schumacher

Wenzel

Groot

Landeweerd

Schermer

Foto: maquette van het decor van *Oom Wanja*  
ontwerp en foto Marcel Schmalgemeijer

## ○ COLOFON

De redactie van **Theater Schrift Lucifer** bestaat uit:

**Alexander Schreuder** (1975) is dramaturg bij Toneelgroep Amsterdam. Hij studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam, waar hij ook lesgeeft. Daarnaast werkt hij sinds 2001 als dramaturg voor Olivier Provily.

**Berthe Spoelstra** (1969) studeerde Theaterwetenschap (UvA). Nu geeft ze daar les, net als aan de Rietveldakademie. Ze werkte zeven jaar met regisseur Jos van Kan bij Theatergroep Maccus en was daarna verbonden aan De Theatercompagnie. Ze was o.m. mederedacteur van *Uitgelicht*, *Nederlands jeugdtheater anno 2002*. Op dit moment is ze freelance dramaturg.

**Cecile Brommer** (1971) is vanaf seizoen 2005/06 huisdramaturg voor Het Zuidelijk Toneel. Ze studeerde Theaterwetenschap en Russisch (UvA) en werkte als dramaturg en criticus voor o.m. Theater Instituut Nederland, Stella Den Haag, Carrousel, [Frascati], Atelier D., Holland Festival, Het Financieele Dagblad en diverse internationale tijdschriften.

**Daphne Richter** (1975) studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Ze werkte onder meer bij Atelier D. en is redactielid bij Gasthuis (Uit het Raam Staren) en het discussieplatform Stuggezaal.nl. Op dit moment is zij onder andere werkzaam als productie leider en dramaturg voor Productiehuis [Frascati] en theater Adhoc.

**De redactie bedankt :**

**Kurt Melens, Alexandra Koch en Simon van den Berg**

## ○ Theater Schrift Lucifer

**- Voor theaterkritiek en theaterbeschouwing -**

### **Eerste bericht van de redactie; het nulnummer**

Niet belemmerd door beren op - en valkuilen in de digitale snelweg, presenteren we Lucifer blijmoedig als internet *tijdschrift*. Geen snelle, korte kost, maar lange en lezenswaardige essays. Geen continue toevoer van artikelen, maar driemaal per kalenderjaar een nieuw nummer. Geen vaste rubrieken of themanummers, geen (meer of minder interessante) trivialiteiten, maar gedegen theaterkritiek en beschouwingen over theater in bijzonder én in meer algemene zin.

We zien en ervaren een groeiende behoefte bij zowel bezoekers van voorstellingen als bij theatermakers, aan inhoudelijke informatie en plaatsing van voorstellingen in een bredere context. Inleidingen worden weer goed bezocht, programmaboekjes keren voorzichtig terug. Theater begint stilaan meer deel uit te maken van het culturele leven. Er is een groeiend deel van de toeschouwers dat de eigen gedachten naar aanleiding van een voorstelling zou willen toetsen, verdiepen of op zoek is naar een tegenstem. In contrast met deze stijgende interesse staat het feit dat de kritiek in de klassieke zin van het woord in de reguliere media nog steeds een ondergeschoven kindje is. De servicefunctie lijkt alleen maar dominanter te worden: de lezer wordt geïnformeerd door middel van selecties en waarderingssystemen waarbij in één oogopslag duidelijk is of een voorstelling 'de moeite waard is'. Ruimte voor reflectie is er weinig.

Daarom: Theater Schrift Lucifer. Een digitaal tijdschrift dat openstaat voor discussie en met gegronde argumenten en beeldrijke beschrijvingen het theater in Nederland kritisch beschouwt.

Lucifer kent geen vaste rubrieken, noch vaste auteurs. Bijdragen uit alle gelederen van de theaterwereld zijn welkom. Basisvorm is de beschouwing. Maar we plaatsen bijvoorbeeld ook: foto's, decorschetsen, scènetekeningen, polemieken, brieven, satire, overpeinzing, monoloog, dialoog, lezersreacties, interviews, necrologie, samenvattingen van analytische studies, dagboekfragmenten, visies op het subsidiestelsel of de opvoeringsgeschiedenis van een stuk vlak voordat een première plaatsvindt.

We publiceren grondige kritieken van voorstellingen, waarbij deze in de context van de huidige theaterontwikkelingen worden geplaatst. Zo analyseerde theaterdocent en criticus **Hana Bobkova** het omstreden debuut *Oom Wanja* van Olivier Provily in de grote zaal. Dramaturg **Berthe Spoelstra** schreef aansluitend een 'kritiek op kritiek', waarin de recensies op die voorstelling en op *De Naam*, het regiedebuut van Jacob Derwig, onder de loep worden genomen. **Cecile Brommer** en **Daphne Richter** schreven beide een kritiek over *Atrous en Thyestes* van Dood Paard. Kritieken van voorstellingen die op dit moment te zien zijn, zullen regelmatig in Lucifer verschijnen: de auteurs krijgen geen beperking opgelegd, zeker niet in het maximum aantal woorden.

Het theater van nu laat een grote interesse in nieuw Nederlandstalig repertoire zien. Lucifer plaatst in elk nummer een toneelstuk dat zelfstandig gelezen kan worden; als toneelliteratuur. In dit nulnummer is het geëngageerde 'Brodders In Arms' van **Marijke Schermer** opgenomen. Toneelschrijver **Don Duyns**, die o.m. de politieke kronieken 'Den Uyl, of de Vaandeldragers' en 'Paars' schreef, vroegen we om een leesverslag te schrijven van 'Brodders In Arms'.

Hierop sluit de dialoog aan tussen diverse artikelen over politiek theater, of 'gevaarlijk theater' zoals **Gustav Ernst** het noemt in zijn

redevoering die Tom Kleijn speciaal uit het Duits vertaalde. Dramaturg **Rezy Schumacher** probeert de vraag te beantwoorden wat politiek theater nu eigenlijk is en hoe dit 'nieuwe engagement' zich verhoudt tot eerdere politieke stromingen in de theatergeschiedenis. Ook het artikel van **Annemarie Wenzel** leunt tegen dit onderwerp aan: zij formuleert - aan de hand van een literatuurstudie, gesprekken met een aantal Nederlandse dramaturgen en gedachten over haar eigen toekomst als dramaturg - wat dramaturgie was, is en misschien zou moeten zijn. Ze eindigt met een persoonlijke bespiegeling over de publieke (en daarmee politieke) functie die de dramaturg in haar ogen moet bekleden.

Ook zijn we geïnteresseerd in artikelen over bredere maatschappelijke onderwerpen, die aanleunen tegen de ontwikkelingen in het theater. Zo staat er in dit nulnummer van Lucifer een essay van filosoof **Ger Groot** waarin hij stelt dat 'handelen' in de moderne tijd de maatstaf is voor menselijkheid: 'iets doen' is altijd beter dan 'niets doen', zelfs wanneer de gevolgen contraproductief zijn. Toch zijn er, zowel in de werkelijkheid als in de toneelliteratuur, steeds meer (hoofd)personen die zich niet gedragen volgens het patroon van de klassieke, 'handelende' held. Deze 'held van niks' slaat de vanzelfsprekendheid van alles-of-niets aan diggelen. Regelmatig zien wij personages in hedendaagse ensceneringen, die voldoen aan dit beeld van de held dat Ger Groot beschrijft.

En tot slot schreef filosoof **Laurens Landeweerd** een essay over 'Spooksonate' van Strindberg. Zijn betoog, waarin hij aantoonde dat achter de tekst een wereld van betekenissen schuilgaat, sluit aan bij de huidige theaterontwikkelingen, waarin het 'regisseurstoneel' onder vuur ligt en de postdramatiek op alle fronten een grote rol speelt. Over de 'postdramatiek' nemen wij in het volgende nummer een

essay op, waarin wordt geprobeerd nu eindelijk eens helderheid over deze term te krijgen.

Lucifer heeft een adviesraad, bestaande uit Hana Bobkova, Willem Rodenhuis en Rezy Schumacher. Zij leveren, gevraagd en ongevraagd, commentaar, ideeën en eventueel artikelen. Kortom: zij voorzien de redactie van advies.

Uiteraard zijn er toekomstplannen in overvloed: het uitbrengen van een papieren versie (voor de langere essays en lezers die het internet niet of minder toegankelijk vinden), het uitgeven van stevige jaarboeken die geheel gewijd zijn aan één thema en wellicht ook het plaatsen van Engelse vertalingen om de Europese reikwijdte van Lucifer te vergroten...

Theater Schrift Lucifer verschijnt op [www.hoteldramatik.com](http://www.hoteldramatik.com), en is tevens bereikbaar via [www.theaterschriftlucifer.nl](http://www.theaterschriftlucifer.nl). Het tijdschrift kan worden *gedownload* en indien gewenst uitgeprint. Op aanvraag kan de redactie een printversie (tegen kostprijs) toezenden, aan te vragen via e-mail: [theaterschriftlucifer@gmail.com](mailto:theaterschriftlucifer@gmail.com). Hier kunnen ook inhoudelijke bijdragen of ideeën daaromtrent worden aangemeld.

Theater Schrift Lucifer is opgericht vanuit een oprechte en ambitieuze poging denkwerk te verrichten en daarmee een bijdrage te leveren aan het debat over het hedendaagse theater.

Amsterdam, maart 2005

De redactie: Alexander Schreuder, Berthe Spoelstra, Cecile Brommer, Daphne Richter

*"Een tragedy is ghemaect by Joost van den Vondel, ghe-naempt Luisevaers treurspel, van den val der enghelen handelende op een vleeslijcke manier de Hooghe matery vande diepten godes, met veel erghelijcke en ongheregelde verdichtselen wort voorgesteld, en dat de selve tragedy desen dach wederom sal gespeelt worden."*

### **Belial**

*Laat kraken al wat wil;  
Het moet er nu op staan.*

*(Lucifer (1654): vers 674)*

## ○ INHOUDSOPGAVE

pagina

**6-18 Tsjechov tussen mysterie en alledaagsheid**

- over *Oom Wanja* van Olivier Provily-  
Hana Bobkova

**19-26 De verwarring van de verwachting**

- Over de kritiek op *Oom Wanja* van Olivier Provily en *De Naam* van  
Jacob Derwig -  
Berthe Spoelstra

**27-29 Wat vernieuwend was is nonchalance geworden**

- Over *Atreus en Thyestes* van Dood Paard -  
Cecile Brommer

**30-32 Bloedig feest van intertheatraliteit**

- Over *Atreus en Thyestes* van Dood Paard -  
Daphne Richter

**32-34 'Zo zo, dat is interessant'**

- over BRODDERS IN ARMS van Marijke Schermer –  
Don Duyns

**35-37 Over de gevaarlijkheid van mijn literatuur**

- Een wensprogramma -  
Gustav Ernst [vertaling Tom Kleijn]

**38-41 Bericht uit het veld**

- Een gedachte over de vraag waarom er weer theater over politiek  
wordt gemaakt -  
Rezy Schumacher

**41-49 Dramaturgie; verleden, heden, toekomst**

- Een geschiedschrijving en wensgedachte over dramaturgie -  
Annemarie Wenzel

**49-52 Een held van niks**

- Een gedachte over 'handelen' als maatstaf voor menselijkheid in  
de toneelliteratuur -  
Ger Groot

**52-58 Strindbergs Spooksonate**

- Een filosofische lezing -  
Laurens Landeweerd

**59-90 BRODDERS IN ARMS**

- De dramatekst -  
Marijke Schermer

## ○ Tsjechov tussen mysterie en alledaagsheid - over *Oom Wanja* van Olivier Provily-

**Hana Bobkova**

Het was ongehoord! Een jonge regisseur koos voor zijn eerste productie in de grote zaal van de schouwburg een Tsjechov en ging met acteurs in zee met wie hij nog nooit had gewerkt. De pers buitelde over Olivier Provily heen om zijn verontwaardiging te uiten.

Zelfs toen Gerardjan Rijnders zijn uiterst provocerende *Drie zusters* regisseerde, had hij al een reeks voorstellingen voor de schouwburg gemaakt. Deze *Drie zusters* ging de geschiedenis in als een encenering die zich scherp tegen de traditie keerde door tegelijkertijd te banaliseren en te actualiseren: Irina kreeg als huwelijkscadeau in plaats van een glimmende samowar een uiterst prozaïsche Brabantia keukenset.

In de Nederlandse theaters zijn veel Tsjechovs gepasseerd die traditioneel, maar ook 'vreemd' waren. Een *Oom Wanja* met een berg bieten op het toneel van Ger Thijs en één met echte kippen van Erik Vos; een razendsnelle, gedeconstrueerde *De kersentuin* die als een ultiem afscheid van het verleden verwelkomd werd en een *Oom Wanja* die zich in een gesticht leek af te spelen - de twee laatstgenoemden in de regie van Frans Strijards. Er waren ook gedenkwaardige Wanja's die Pools en Litouws spraken (regies van Jerzy Grzegorzewski en Eimuntas Nekrosius) en voor velen was destijds de *Oom Wanja* van Maatschappij Discordia in de vlakke vloerzaal maatgevend: de voorstelling, zo provocerend modern in de vormgeving, had een voor de groep toentertijd ongebruikelijk, inlevend spel.

Wie ooit een boek over de geschiedenis van het Nederlandse toneel zou willen schrijven, kan dat alleen aan de hand van enceneringen van Tsjechov en Ibsen doen; het zou een mooi ontwikkelingsbeeld geven. (Rob van der Zalm heeft dat overigens al deels met zijn boek over de opvoeringsgeschiedenis van *Hedda Gabler* bewezen).

Zoals Theu Boermans in zijn Marga Klompé lezing ooit treffend zei, heeft Nederland geen nationale bibliotheek van schrijvers en toneelstukken van eigen bodem die jaar in jaar uit worden gespeeld en niet door één, maar door drie of meer gezelschappen, zodat traditie en vernieuwing hand in hand kunnen gaan. Een dergelijke functie vervult Tsjechov in ons land. Zelfs als men slechts twee stukken van hem gezien heeft, dan staat zo'n 'kenner' al gauw op scherp om een oordeel te vellen op basis van deze ervaringen.

Nadat de grote Rus na talrijke enceneringen van zijn melancholieke stemmingen en weemoed was bevrijd, kwamen snelle Tsjechovs met hevig geuite emoties door middel van fysiek spel en Tsjechovs die de gefragmentariseerde werkelijkheid toonden, zoals *Ivanov* van Luk Perceval bij het Nationale Toneel. (Bij dit gezelschap speelde Mark Rietman recent de antiheld als door sluipende waanzin bedreigd).

Interessant was *Een meeuw* van Boermans door zijn krachtige stijluitspraak en door de opvallende emotionele uitingen die de befaamde Tsjechoviaanse subtekst vervingen. Zichtbare tranen en ongeremde emoties, waartegen de schrijver zich altijd heeft verzet, leken hier een antwoord te zijn op de opmerkelijke veranderingen in de samenleving, waarin 'het taboe op emotionele expressie niet meer geldt', zoals ik toen in mijn kritiek schreef. De weerstand die het theater kan bieden tegen alle Big Brothers met hun losgeslagen emotionele geweld, werd hier op de kop gezet. Maar ik wil het niet hebben over hoe *Oom Wanja* zou moeten zijn, maar over hoe *Oom Wanja* van Provily was.

## De natuur op zijn zij

Waarom was het decor zo mooi en beaamde iedereen dat? Recensenten en toeschouwers waren het toch niet alleen met elkaar eens omdat een grote groene vlakke esthetische bevrediging geeft? Meteen bij het betreden van de zaal zag het publiek een enorme groene graswand met her en der gele en rode bloemetjes, waartegen een man leunde, de benen gestrekt. Wanja bleef daar minutenlang rusten en leek zo klein als een pop die tegen de muur van het theater leunt en op z'n beurt wacht. Het gras geurde niet, zoals een recensent opschreef, hoewel het zou kunnen, want echt gras en bomen markeren ook de opvoeringsgeschiedenis van Tsjechovs stukken. (Bij één van de latere voorstellingen in de reeks lag Wanja bij de openingsscène op de grond, misschien verkoeling zoekend onder een boom. Hiermee viel het sprekende contrast tussen de kleine mens en de grote natuur helaas weg.) Dit toneelbeeld gaf iets aan wat wij nooit in de natuur zien, tenzij wij in een boom gaan zitten, opzij hangen en naar beneden kijken. De graswand die aan het eind zo'n prachtige met sterren bezaaide hemel werd, stelde niets anders voor dan wat het was: niet echt en niet geurend stond het symbool voor de natuur. Gras, bloemen en sterren op het verder nagenoeg lege toneel symboliseerden natuur, hemel en kosmos.

Eén van de thema's van *Oom Wanja* is de vernietiging van de natuur. Astrov, de dokter en natuurliefhebber, vertelt hierover meerdere keren: zelf heeft hij 'een proeftuin en een boomkwekerij', maar 'de bossen kraken onder het geweld van de bijl, miljarden bomen gaan te gronde, de woonplaatsen van de wilde dieren en vogels worden kaal geslagen, de rivieren worden steeds ondieper en drogen uit, verrukkelijke landschappen verdwijnen...' Terwijl het publiek de zaal binnenstroomt en nog voordat een enkel woord is gezegd, klinkt langdurig vogeltjesgefluit (wat in de regieaanwijzingen voor dat

moment niet is opgenomen). Het hoort bij de natuur, maar het gezang van vogels kan ook, volgens psychoanalytische theorieën, staan voor de 'bird call', de stem van het kind dat de moeder roept en naar haar verlangt. Het kan iets te maken hebben met de afwezigheid van de moeder die, zoals wij in de eerste seconden van de voorstelling al te weten komen - en dat schrijft Tsjechov niet voor niets - is gestorven. Het gaat om Sonja's moeder en de vroegere vrouw van de professor. Nu is de professor met zijn veel jongere vrouw Jelena uit de stad naar het platteland gekomen waar Sonja leeft en werkt. Wanja, de oom van Sonja, is de broer van de eerste, overleden vrouw van de professor. Elf jaar geleden 'leefde ze nog' herinnert de oude min zich. Met deze herinnering, die nog benadrukt wordt door Astrovs herinneringen aan de afgelopen tien jaar en aan zijn kindertijd - toen hij 'net zo'n njanja als jij' had - doet het grote thema van de tijd zijn intrede in het stuk.

Meteen aan het begin worden door de visuele dramaturgie thema's van de tekst gevat: de mens en het mysterie van de natuur, het leven en de vernietiging van het leven. Die kleine mens, dat is ook Tsjechov, letterlijk en figuurlijk, want, zo laat hij even later Astrov zeggen: 'Alles aan de mens moet eigenlijk altijd even mooi zijn: zijn gezicht, zijn kleren, zijn ziel en zijn gedachten.' En hoe mooi is de mens in de encensering? Hoe mooi is de mens bij Tsjechov? Hoe klein?

## Stoeltjes en een samowar

Het is doorgaans zo dat Tsjechov in ons land, dankzij de traditie van Sjarovs regies, tot de realistische stroming wordt gerekend die dikwijls en niet helemaal terecht, het naturalisme wordt genoemd. Het best echter past bij Tsjechov de term psychologisch-realisme, want psychologisch zijn de personages goed onderbouwd en ze kennen een diepgang die voor de echte naturalisten, waar de mens

voornamelijk door zijn driften wordt bepaald, niet geldt. (Wij zullen ook zien dat de Freudiaanse driftentheorie niet op Tsjechovs personages van toepassing is, in tegenstelling tot de inzichten van de hedendaagse psychologie die zich deels van Freud heeft gedistantieerd.)

Zelfs als iemand die niet kan lezen de teksten van Tsjechov zou doorbladeren, dan zouden diegene beslist twee dingen opvallen: een grote hoeveelheid tekst tussen haakjes, oftewel regieaanwijzingen, en een grote hoeveelheid ... oftewel pauzes. De omgang met deze twee fenomenen is voor de stijl van elke voorstelling van Tsjechov tekenend. Dit geldt ook voor de enscenering van *Oom Wanja*.

Het toneel is, afgezien van de groene wand - een gekanteld grasveld - nagenoeg leeg. Er zijn een paar stoeltjes die door de acteurs het toneel op worden gebracht of die gedurende het stuk worden verplaatst. Stoelen hebben wij in de laatste decennia in allerlei variaties op het toneel gezien, nadat Anne Teresa de Keersemaecker ze in *Rosas danst Rosas* (1983) introduceerde. Daarna was er nauwelijks een voorstelling in de vlakke vloer zaal zonder stoelen. Ze hebben de plaats ingenomen van de tweezitsbank die in de hele periode daarvoor voor de burgerlijke interieurs en daarbij behorende gezelligheid stond. Eén van de eersten die niet alleen radicaal met deze traditie brak maar die haar ook bespote, was Gerardjan Rijnders in de al genoemde *Drie zusters*. Alle personages van het stuk zaten op een gegeven moment op de bank en vochten om een plaatsje. Stoelen op het toneel, zou men kunnen zeggen, vertellen de geschiedenis van de individualisering van de samenleving.

Met de stoeltjes in *Oom Wanja* is iets aan de hand. Hun zitgedeelte is voor volwassenen maar de leuning is zo klein en laag, dat ze eigenlijk uit de kinderkamer afkomstig zijn. En ze zijn vrij grof in elkaar getimmerd. Gezien de introductie van de tijd als herinnering

(Astrov was nog kind – expliciet - en Sonja toen haar moeder nog leefde ook - impliciet), brengen de personages met de stoeltjes letterlijk hun kindertijd met zich mee.

Verder staan er geen meubels: geen buffet, bank, schommel, kasten, geen weegschaal, bijna niets van de hele reeks van meubelen en rekvisieten waar Tsjechov om vraagt. Overgebleven is een grote, glinsterende samowar, links vooraan; daar wordt de thee geschonken. Wodka komt 'tevoorschijn' uit de graswand waarin een onzichtbare, geheime deur met een ovale bovenrand is verborgen. Als de deur opengaat, geeft de ruimte van binnenuit licht. Een nogal surrealistisch en ook nog mooi, humoristisch en bijna sprookjesachtig beeld. Er is niet veel fantasie voor nodig om op het idee te komen dat er zich in de graswand een geheime grot bevindt waaraan een levensbron ontspruit, omringd door de geschenken van diegenen die dankbaar waren voor dit wonderbaarlijke vocht. Het probleem is immers dat Astrov drinkt, dat hij aan Sonja de belofte doet om niet te drinken en dat hij deze belofte breekt. Bovendien, zoals wij als lezers zullen zien en zoals de toeschouwers zagen die bij de steeds weer geopende kast de inhoud steeds beter konden waarnemen, staat de kast in direct verband met Astrov.

In de nagenoeg lege ruimte, die zijn Appiaanse oorsprong niet verloochent, kunnen en moeten de personages zich onvermijdelijk verhouden tot deze leegte en krijgen ook hun 'houdingen' ten opzichte van de aanwezige samowar, de theebehoeftigheden en tot de verlichte plek in het grasveld een symbolische betekenis. Het stilleven van de kopjes en de samowar hoort bij het dagelijkse leven, de verlichte plek bij het mysterie. Binnen en buiten zijn in de enscenering één ruimte geworden.

Van de overige rekvisieten zijn alleen de kaarsen uit de regieaanwijzingen overgebleven. In het tweede bedrijf komen de oude verzorgster Marina en Sonja met dikke brandende kaarsen



binnen (het is nacht), maar Marina haalt haar kaars weg, terwijl Sonja die van haar op de grond zet als ze met Astrov gaat praten. 'Er schijnt voor mij in de verte nergens een lichtje' zegt Astrov, die voor de gevoelens van Sonja letterlijk blind is. Maar het kan ook zo zijn dat de kaars brandt ter nagedachtenis aan iemand die is overleden. Aan het eind begeleidt Sonja Astrov bij zijn vertrek eveneens met een kaars die ze daarna uitblaast.

Tenslotte zijn er de landkaarten die Astrov tekent (of schildert) en waarop hij aan Jelena de vernietiging van de natuur laat zien. De kaarten zijn hier een paar velletjes papier, alsof het brieven zijn, die Astrov in zijn borstzak steekt.

## Pianoakkoorden

Tsjechov schreef in zijn teksten veel geluiden voor en Stanislavski vulde de partituur van zijn voorstellingen met nog meer geluiden aan. Een keer verzuchtte de schrijver dat hij ooit een stuk zou schrijven waarin niets te horen zou zijn. In de voorstelling zijn wel geluiden te horen, maar zij zijn schaars en zacht en als vanuit de verte, vanuit een plaats waar ze verborgen waren. Het meest prominent klinken een paar melancholieke pianoakkoorden als weerklanken van de verlangens die de personages niet uitspreken, maar die als een leidmotief in hun bestaan steeds aanwezig zijn. Zoals wanneer de handen van Astrov en Sonja elkaar aanraken, als Wanja zich in zijn wanhoop tot Sonja wendt of als beide vrouwen met hun gevoelens alleen achterblijven. Telegin laat met zijn gitaar nauwelijks enige klanken horen en dat was eigenlijk het meest opvallend.

In de vrij abstracte omgeving bootst de belichting geen dag of nachtlucht na of de geijkte bliksemschichten. Alleen de schaduwen van voorbijrijvende wolken zijn op het grasveld te zien. Het lichtscala gaat van licht naar donker tot een puur betekenisgevend

licht in de laatste scène. Dan zitten Wanja en Sonja als twee eenzame mensen naast elkaar in een meedogenloos en pijnlijk kil licht alsof het leven uit hen is verdwenen. Vervolgens wordt alles donker en waar de bloemen waren, lichten aan de donkere hemel de sterren op.

## Tussen symboliek en werkelijkheid

Nu is het zo dat een dergelijke weglating en versobering op het toneel uiteraard niet nieuw is. Door de weglating van regieaanwijzingen die de omgeving sociologisch en historisch bepalen, zijn op het Nederlandse toneel in de laatste decennia verschillende realistische auteurs naar het heden getransponeerd. Niet alleen Tsjechov, maar ook Ibsen, O'Neill en Tennessee Williams. Belangrijk is dat als men Tsjechov uit het milieu en de omgeving van illustrerende decors en rekvisieten losweekt, ook de plaats- en tijdbepaling verdwijnen. (In het tweede deel van de voorstelling worden ook de theeattributen weggehaald.) De tijd wordt als het ware een tijdloze tijd en de ruimte vrij en leeg.

In *Oom Wanja* is in deze lege ruimte één constant component aanwezig: de natuur. In deze 'lege' ruimte trekken de regie en het spel als het ware twee sporen. De choreografie van bewegingen creëert onafhankelijk van de personages, dan wel van hun karakters en van hun psychologie, betekenissen. (Dit spoor werd, gezien de veranderingen die de encenering van deze *Oom Wanja* in de loop van de tijd heeft doorgemaakt, steeds meer verlaten ten gunste van meer psychologisch onderbouwde verhoudingen.)

De personages bevinden zich op grote afstanden van elkaar; zij komen langs de groene wand op en dragen hun stoeltjes met zich mee. De verschuivingen in hun positionering gebeuren in een rustig tempo, langzaam zelfs. Wanneer de professor de aanwezigen over zijn plannen vertelt om het landgoed te verkopen, dan komen ze om

hem heen in een kring te staan. Als Astrov en Jelena afscheid nemen, dan bewegen zij zich heel opvallend van voor naar achter. Wanja, Astrov en Jelena staan op een gegeven moment in een, als een op de vloer getekende, gelijkbenige driehoek. Het zijn vrij heldere en opvallende formaties die de indruk van een bepaalde orde wekken, een orde die de menselijke wil overstijgt.

Nu is het zo dat elk bedrijf bij Tsjechov een eigen sfeer en een eigen visuele en akoestische grondtoon heeft; de verschillen in toon worden gegeven door de inrichting van de ruimte (een tuin, eetkamer, kamer van de professor, kamer van Wanja), door verschillende weersomstandigheden: drukkend, zwaar bewolkt, dag, nacht, avond, en door verschillende geluiden. Deze verschillen waren in de enscenering nagenoeg weg en hierin lag vermoedelijk de basis voor de indruk die veel recensenten saai noemden. Maar er ontstond iets anders in de plaats van deze, de zintuigen prikkelende wisselingen.

Allereerst ontstond door de traagheid van de bewegingen en door de verstilling, een indruk van tijd die heel lang duurt en die onbepaald is. Tsjechov zelf geeft in zijn tekst de aanwijzingen voor de tijd weer als een subjectieve categorie. Wanja loopt aan het begin vooraan op het toneel, zegt: “Het leven is uit zijn voegen” en paraphraseert hiermee Hamlets uitspraak “The time is out of joint”. Marina, oude min, klaagt dat sinds het bezoek op het landgoed is gearriveerd men niet de gebruikelijke tijden van de maaltijden in acht neemt. Alles is volgens haar in de war. In een realistische enscenering zou dit logisch klinken, maar niet in deze *Oom Wanja* waar de tijd verschillende dimensies heeft.

Het meest is het ‘vraagstuk’ van de tijd verbonden met Astrov, wiens niet-Russisch klinkende en opvallende naam een aanwijzing zou kunnen zijn dat hij een personage is dat een mythe of mysterie in

zich draagt. Astrov zou afgeleid zijn van ‘astraal’, volgens Van Dale: 1. ‘de sterren betreffend: astrale religie, die in nauwe betrekking staat tot de hemellichamen. 2.(occultisme) behorende tot de sfeer die, onder invloed van het oude begrip astrale geesten, beschouwd wordt als draagster of agens van geestelijke manifestaties buiten het lichaam of het lichamelijke, maar toch niet zuiver immaterieel is: het astrale lichaam’. Overigens, de naam Jelena verwijst naar de mythische Helena.

In de voorstelling zijn er twee scènes die sterk afwijken van de tekst én van de psychologisch- realistische opvatting. Aan het begin van het derde bedrijf ligt Astrov hoog in een nis van het grasveld. Een mooi, maar ook intrigerend beeld. Hij zou, strikt genomen, moeten horen wat Jelena met Sonja afsprekt, namelijk om uit te zoeken hoe de gevoelens van hem voor Sonja zijn. (Even later laat hij niet merken dat hij dat kon horen.) Vervolgens, gebruik makend van een touw, springt hij uit het grasveld naar beneden, als uit de hemel. ‘Als een prins uit een sprookje’, zoals een toeschouwer zei. De gedachte dat Astrov in een andere tijddimensie verkeert, of zelfs dat hij dood zou zijn, tijdelijk de aarde bezoekt en dan weer verdwijnt, is niet zo vreemd als men de reeds genoemde connotatie met zijn naam en de biografie van Tsjechov in aanmerking neemt; het feit dat hij in elk stuk het personage van de arts opvoert en dat hij zijn stukken schreef, wetend dat hij aan tuberculose zou sterven en dat zijn dagen waren geteld. Glimlachte hij misschien bij de gedachte aan de toekomstige opvoeringen waarin hij zou herleven?

Twee keer verschijnt een kind op het toneel (in plaats van een volwassene een opmerkelijke casting) om Astrov weg te halen. De eerste keer moet hij naar een patiënt en Astrov wil niet. De tweede keer verschijnt het kind en loopt langs dezelfde baan over het toneel: diagonaal uit de linker hoek naar rechts voor, zoals aan het begin. Astrov ‘gehoorzaamt’ en verdwijnt onder begeleiding van Sonja met

een kaars, die hem licht geeft. De regieaanwijzingen van Tsjechov voor dit afscheid zijn zeer interessant: de lamp wordt aangestoken, de inktpot gevuld, er klinkt belgerinkel, men kust elkaar op het voorhoofd, er wordt een blad met een glaasje wodka en brood gebracht. Marina maakt voor Astrov 'een diepe buiging'. In de enscenering zijn de bellen slechts zachtjes te horen en als Sonja terugkomt, zet ze de kaars op de grond en blaast ze die uit. Het is een ritueel, dat, zoals door Tsjechov in zijn regieaanwijzingen wordt aangegeven, geïnterpreteerd kan worden als een christelijk, kerkelijk ritueel. Hier betekent het voor de aanwezigen een definitief afscheid van Astrov. Het verdriet dat na zijn vertrek de vereenzaamde Wanja en nog meer Sonja tonen is van grote intensiteit. Door de handeling met de kaars, die zo opvallend is qua omvang, kan zijn vertrek ook geïnterpreteerd worden als een symbolisch afscheid.

Naast de stoeltjes zijn de handelingen met de kaars de tweede duidelijke toevoeging van de visuele dramaturgie. De derde toevoeging vormen de voorwerpen in de 'kast'. Op de bovenste plank, naast een fles, ligt een gele ballon, zo één waar kinderen mee spelen en er hangt een kaart van Afrika. In de kamer van *Oom Wanja* waar Astrov tijdelijk te gast is, 'hangt een kaart van Afrika', vermeldt de aanwijzing van Tsjechov. In het laatste bedrijf zegt Astrov 'Dat moet een hitte zijn, zo om deze tijd, daar in dat Afrika, verschrikkelijk gewoon.' Een vreemde opmerking, alsof Astrov daar ooit is geweest. In de kast waren ook nog bij één van de volgende voorstellingen een spiegel en een schaakbord te zien. Je verwacht, zei een toeschouwer, dat Astrov zelf in die kast zal gaan liggen en dat het eigenlijk zijn doodskist is met de 'geliefde' voorwerpen uit zijn leven. Immers, dat zou ook een verklaring kunnen zijn waarom Astrov tijdens de zomerse hitte in een donker, zwart pak loopt.

Hoe dan ook, door de aanwijzingen van de visuele dramaturgie schrijft de regisseur zijn eigen, hoogst persoonlijke verhaal buiten de acteurs en hun spel om, maar niet buiten de tekst, ruimte en tijd.

## Tsjechov op zijn plek

Provily plaatst Tsjechov daar waar hij hoort, namelijk tussen het realisme en symbolisme en hij vertaalt beide begrippen niet historisch, maar uit de inzichten van het heden. Hij confronteert de toeschouwer met de existentiële dimensie en volgt de lijn die via Maeterlinck, symbolist bij uitstek, rechtstreeks naar Beckett loopt. Overigens, aan Maeterlinck is Tsjechov schatplichtig met zijn dagelijksheid en (ogenschijnlijke) eenvoud. Tsjechov ontleende eveneens zijn rijke regieaanwijzingen met betrekking tot licht en natuurgeluiden aan Maeterlinck. Maar Maeterlinck was tevens een groot dichter van het mysterie van het onuitsprekelijke. Met hem in het kielzog keerde Tsjechov zich tegen de conventies van het well-made play, toentertijd in Rusland een heel populair genre met uitvoerige monologen en dialogen zoals die door de geliefde en gevierde toneelschrijver Ostrovski werden geschreven. Tsjechov wilde iets anders, zelfs iets anders dan Toergenjev. Beide tijdgenoten citeert hij overigens, net zoals hij Shakespeare parafraseert in zijn uitspraak over de tijd. In de voorstelling heerst tijdloze tijd, misschien net als bij Beckett, de tijd van het wachten en van het 'intussen' wat doen. Het kind is een Beckettiaanse boodschapper. Hier kondigt het kind Astrov aan dat zijn tijd, zijn tijd binnen het stuk gekomen is.

Er is echter nog een andere dan deze kunsthistorische interpretatie mogelijk, uitgaande van de context van de vorige ensceneringen van Provily waarin met name tijd in kosmische tijd werd omgezet, waarin het menselijke verleden, heden en de toekomst geen rol speelden. De aarde zien wij in *Oom Wanja* vanuit een ander perspectief: de sterren en planeten zijn verhuisd en trekken hun banen op aarde,

dus op de toneelvloer. Aan het eind keert de sterrenhemel terug en nu zien we weer de mensen op aarde – een illusieloos einde. De regisseur creëert een spirituele mise-en-scène: op het toneel is in plaats van materie de leegte, en de natuur staat voor kosmos. De tijd als de tijd van het menselijke leven, van vierentwintig uur per dag, maar ook van geboorte en dood, wordt opgeheven. Het is een filosofische, conceptuele interpretatie die tegelijk de cruciale vraag van de encenering oproept: hoe verhouden de personages zich tot dit concept van de leegte, hoe geven zij invulling aan deze sterk op zenboeddhisme gebaseerde gedachte, wat is hun geestelijke levenshouding?

De plaatsing tussen het psychologisch-realisme en symbolisme is zichtbaar in het uiterlijk van de personages, in hun kleding, kleuren van de stoffen en de combinaties. De kostuums van Njanja, Telegin en Sonja zijn in 'aardse' kleuren, wat betekent dat ze met de natuur geassocieerd kunnen worden, in het bijzonder met vogels of bloemen (Telegin, Jelena). De combinatie van zwart en wit met streepjes en ruitjes dragen zowel Wanja als zijn moeder, waarmee hun verbondenheid wordt aangegeven. Astrov is dus in het zwart en als hij van het grasveld afdaalt, blijven op zijn pak de groene plukjes/veertjes/sprietjes plakken, die hij eraf veegt. (Na het voorafgaande is de gedachte dat hij van een ster of planeet komt niet zo dwaas.) In het algemeen is met de kostuums duidelijk getracht een verbinding te leggen tussen de mens en de natuur. Sterker nog, er wordt gesuggereerd dat de mensen bewust of onbewust deel van de natuur uitmaken.

## Een emotioneel weefwerk

In het algemeen lijkt het alsof de regisseur de acteurs heeft geïnstrueerd om zo eerlijk mogelijk te zijn, om de tekst niet met gebaren te illustreren daar waar woorden duidelijk zijn, om niet

datgene toe te voegen wat de personages al zeggen. Zij, in al hun facetten, waren eenvoudig en soms te vlak. Tijdens de première werd weinig toneelmatig geacteerd. De eigen persoonlijkheid en innerlijke wereld stonden, hoewel in verschillende mate, bij iedere acteur voorop. Bij een tweede bezoek had het spel in het algemeen meer contrasten en waren de emoties aangedikt. De scène waarin Wanja met een boeket rozen binnenvalt en Jelena in omhelzing met Astrov ziet, was zelfs zeer melodramatisch; het verdriet werd uitgeschreeuwd.

Maar de basis was gebleven: er werd naturel gesproken, gewoon, rustig, soms bijna sereen. Onthaast. De aandacht voor elke klank was een vereiste en de acteurs faalden daarin; ze waren dikwijls niet verstaanbaar en bij de première faalden de toeschouwers met hun gehoest.

Vanaf het begin tot het eind van de voorstelling ontstonden netwerken van gebaren, bewegingen en subtiele accenten waarin de grote emotionele momenten en uitbarstingen werden geweven. Iedere acteur had in deze onnadrukkelijke regie de kans zijn personage naar zich toe te trekken en dat deden de acteurs ook; deels trachtten ze de aangeleerde patronen, rollen, conventies en strategieën te verwerpen en deels bedekten én beschermden ze zich hier als het ware mee. De toeschouwer kon zich net als de acteurs door het uiterlijke spel laten verleiden.

Voor het ontstaan van het emotionele weefsel werd het toneel letterlijk leeggemaakt en zo viel de focus als vanzelf op de acteurs. Opvallend bij deze Tsjechov waren de lichamelijke aanrakingen (waarbij de regisseur zich wel aan de regieaanwijzingen hield). De afscheidsscène tussen Astrov en Jelena bijvoorbeeld; de handen die Astrov op de schouders van Wanja legt, wat Jelena later zou herhalen; Astrovs handen op haar heupen, zijn kussen op haar

wangen en uiteindelijk haar lange zoen. Juist in zulke momenten hadden de acteurs de kans om eerlijk te zijn, om zich van de theatrale poses en clichés te bevrijden. Maar soms was het spel zo onecht dat je er met kromme tenen naar zat te luisteren en te kijken en niet alles kon op rekening worden geschreven van de frustratie en het onvermogen tot lichamelijke eerlijkheid van het desbetreffende personage.

De constellatie van de personages in *Oom Wanja* wijst er duidelijk op dat het om een gezin gaat, om een familie, hoe onvolledig dan ook. Astrov, een arts die regelmatig opkomt en weer afgaat, is de enige die letterlijk van buitenaf komt en die niet zoals Jelena en de professor tot de familie behoort en die in tegenstelling tot een 'randpersonage' als Telegin, belangrijk voor de verwickelingen is. In de voorstelling wordt gesuggereerd dat Astrov een bloedverwant is.

Het is algemeen bekend dat Tsjechov zijn 'grote vier', naast *Oom Wanja*, ook *De kersentuin*, *De meeuw* en *Drie zusters*, op het 'dramatische schema' van de komst heeft gebouwd: een inval, het bezoek van stadsmensen aan het platteland. Het is een, ook uit de film en literatuur bekende strategie, want deze mensen werken als katalysator en brengen verandering, beroering, kortom, ze veroorzaken iets. Daarnaast verdient het 'emotionele schema' in Tsjechov's stukken de aandacht. Dit wordt meestal beschreven als verliefdheid van verschillende personages op een niet geschikte of de liefde niet beantwoordende persoon. De netwerken van 'verkeerde' verliefdheid in bijvoorbeeld *De meeuw* zijn eigenlijk net zo vernuftig geconstrueerd als de opbouw van de toneelstukken van Ibsen. Het is opvallend dat, met uitzondering van Versjinin in *Drie zusters*, het de moeders en vaders zijn die 'binnenkomen'. En daarnaast is er sprake van een letterlijke afwezige, overledene of emotioneel niet beschikbare ouder. Zo zijn de drie zusters zonder moeder en vader die net een jaar geleden begraven werden, zo is de

moeder van Kostja in *De meeuw* wel aanwezig, maar heeft zij als actrice geen oog en oor voor de emotionele behoeftes en literaire ambities van haar zoon. Ook in *Oom Wanja* wordt een soortgelijk web geweven. Uit de tekst wordt al duidelijk dat Wanja nauwelijks een woord met zijn moeder wisselt en dat de professor van zijn dochter is vervreemd.

Naast de door de familieverhoudingen met elkaar verbonden personages, zijn er nog de anderen. Het is voor de interpretatie significant hoe de casting en invulling van deze rollen eruit ziet.

## Hoe ze zijn

De oude min Marina is aanwezig, links op het toneel, bij de glimmende samowar die voor haar symbool staat als een houvast aan het dagelijkse leven op het landgoed: de regelmaat en de traditie van het theedrinken en het eten steeds op dezelfde tijden, al eeuwen lang. Anita Menist speelt Marina trefzeker als een realistisch personage, zelfs in een omgeving waar, behalve stoelen en de samowar, niets aanwezig is van de door Tsjechov voorgeschreven huisinrichting. Marina neemt af en toe de moederrol over: zo troost ze Sonja die bij haar knielt. Zij is ook de enige die de ziekelijke en klagende professor troost als hij bij zijn afstandelijke vrouw en de op zijn verstand appellerende Sonja geen weerklank vindt. Zij wikkelt een plaid om hem heen, kalmeert hem en brengt hem naar zijn slaapkamer. Gezien de context van de hele voorstelling zijn deze twee fysieke acties als tekens van barmhartigheid zeldzaam. Marina beroept zich dikwijls op God en laat geen twijfels over haar diepe geloof. Tsjechov gaf haar ook een aloud, mythisch teken mee: het gegak van een gans. Met dat geluid jaagt ze Wanja weg. Anita Menist drukt daarmee haar verontwaardiging uit over de versterking van de rust door zijn gedrag. En als zij in het laatste bedrijf een kluwen wol uit elkaar haalt met behulp van Telegin (Eelco Smits of

Alwin Pulinckx) die zich hiermee geen raad weet, doet ze dat net zo superieur als ze het leven, dat door de komst van de stadsmensen in de war is geraakt, na hun vertrek weer in orde zal brengen.

Waar de min haar samowar en regelmaat heeft, daar heeft Telegin zijn gitaar. Hij bespeelt hem weliswaar niet, maar houdt hem glimlachend en goed gemutst in zijn armen terwijl hij over zijn vrouw vertelt die van hem is weggelopen. Op de achtergrond is herhaaldelijk een nachtwaker aanwezig, gespeeld door Chaib Massaoudi. Hij loopt vaker dan in de tekst is aangegeven langs de groene wand en zingt, respectievelijk neuriet een lied uit vermoedelijk het land van zijn herkomst. Het meest opvallend is de casting van het kind in plaats van 'een arbeider'. Hoort het bij de familie of niet? Zoals al eerder aangetoond heeft het kind een verband met Astrov, afgezien van de algemene betekenis van de 'kindertijd' in de voorstelling.

Voor de typering van Maria, de moeder van Wanja, geeft de regisseur samen met de kostuumontwerper een sprekende aanwijzing. Bij Tsjechov is ze vooral geïnteresseerd in geschriften van de professor en in nieuwe progressieve gedachten. In de enscenering draagt ze een degelijk Chanel pakje en een dikke sjaal om haar nek: conservatief en ongenaakbaar. Ondanks dat ze weinig tekst heeft, is ze in de mise-en-scène vrij opvallend geplaatst. Misschien gaat het te ver om de houding die Elsje Scherjon haar geeft als onverschillige arrogantie te interpreteren. In ieder geval doet Wanja tevergeefs een emotioneel beroep op haar en na hun gesprek pakt zij haar stoeltje en vol afkeer gaat zij ostentatief ver van haar zoon zitten.

Net zoals Anita Menist haar personage met scherpe contouren tekent, zo laat ook Hugo Koolschijn weinig onuitgesproken als professor Serebrjakov, de centrale figuur in de intrige rond het

verkopen van huis en landgoed. Hij gebruikt zijn positie van de vader en geleerde, waaraan automatisch gezag is verbonden, maar zijn intimiderend gedrag wordt verzwakt door dit niet fortissimo uit te spelen. Op het moment dat hij zijn plannen aan de familie vertelt, die in een kring om hem heen staat, culmineert zijn machtsspel. Deze scène mistte aanvankelijk de heftigheid die ze meestal heeft, omdat Wanja hier vooral uit verslagenheid reageerde, vanwege wat hij even daarvoor tussen Astrov en Jelena zag gebeuren. De impact die dit op hem had, verdween tijdens een volgende voorstelling want daarin reageerde hij woedend.

De professor staat centraal als hij pontificaal midden op het toneel zit in de nacht waarin niemand slaapt en het donker is, waarin de dood misschien nabij is die ooit in zo'n onheilspellende nacht zijn vrouw heeft weggehaald. Hier gaat het om zijn eenzaamheid, pijn en angst. Hugo Koolschijn, die zijn personages altijd boetseert en neerzet als waren ze van graniet, speelt hier wel de pijn en het geklaag van de professor, maar net iets te overdreven, als om de aandacht te trekken. Als zijn vrouw komt en hij haar hoort, draait hij zijn hoofd om en in zijn stem klinkt alle teleurstelling van dit liefdeloos huwelijk. 'O ben jij dat?' In die hoofddraai en die blik en toon zit de subtiliteit die boekdelen spreekt over de eenzame mens, die tevergeefs machtsvertoon verspreidt om zijn angst te verhullen.

Sonja, in haar blauw-groenige halflange rok en grote schort, met een paardenstaart en bril, heeft wellicht iets van een non die zich achter dikke glazen verbergt en ergens in de kloostertuin ploetert, maar zij is vooral een puber, een meisje dat met de neuzen van haar schoenen tegen elkaar zit als zij met Astrov spreekt. In haar grote, lelijke, gele schoenen lijkt ze op een ijverige mier, dienstbaar en oplettend zoals ze iedereen wil behagen en thee brengt. Maar Gunilla Verbeke speelt haar zo dik aangezet, overduidelijk en bijna karikaturaal dat als Sonja in gehuil uitbarst, dit dichter bij hysterie ligt en vooral onecht

aanvoelt. Voor sommige toeschouwers zou zij de bekoring kunnen hebben van een herkenbaar schepsel, het eeuwige kind dat om bescherming vraagt en dat zich opoffert, werkt en altijd klaarstaat om te hulp te schieten waar nodig. Maar voor de meeste beschouwers was zij te krampachtig, gekunsteld en samengesteld uit trucjes. De lijdende, werkelijk gelovige Sonja met wie Tsjechov een zuiver Dostojevskiaanse figuur schreef, is totaal verdwenen achter het masker dat de actrice haar geeft.

Er zijn genoeg aanwijzingen dat de dienstbare Sonja op zichzelf is geconcentreerd, op háár beleving van zichzelf. Soms wordt Sonja als een schoonheid neergezet die zich lelijk waant. Hier is Sonja op z'n minst onaantrekkelijk. Waarom? Naast wie voelt of voelde zij zich zo, dat zij in haar lelijkheid gelooft? Het lelijke eendje in een gezin waarin iedereen betoverd werd door de moeder? Haar verliefdheid op Astrov en haar hoop dat hij iets soortgelijks voor haar zal voelen is een valse hoop en een grote illusie. Tsjechov laat Sonja Astrov enerzijds als een soort Christusfiguur aanbidden (zij deelt en verdedigt ook zijn ideeën), anderzijds is hij voor haar een vaderfiguur; zij zegt immers: 'Ik houd meer van hem dan van mijn moeder.'

Hoogstwaarschijnlijk herhaalt voor Sonja de 'oude geschiedenis' zich door de aanwezigheid van haar stiefmoeder, Jelena. Zij is zich in de enscenering van haar schoonheid bewust, hoewel Saskia Temming aan haar een vanzelfsprekende uitstraling geeft; op rode, gehakte schoentjes en gekleed in een jurk van licht chifon met daarover een rood vestje, heeft zij iets schoons van nature en doet ze ook aan de mooie Helena denken, het mythische personage dat rampen en oorlogen veroorzaakte. 'Helène' noemt de professor haar. De oorlog die hier om haar woedt is klein, heel klein. En zij is zorgeloos, alsof ze weet dat ze tot de eeuwigheid behoort. Zij weet hoe de waarheid te verdraaien, ze weet in haar belang te huichelen als ze Sonja over

haar plan vertelt om Astrov te vragen of hij iets voor haar voelt, en zij doet het allemaal met een stralende charme.

Saskia Temmink suggereert precies het geheim van Jelena en haar angst om zich te geven. Met een blik in de verte staat ze vooraan op het toneel en creëert ze om zich heen een eigen universum. Zou Jelena zich in de leegte van de ruimte werkelijk met de natuur verbonden voelen en haar eigen onbetekendheid beseffen? Zij flirt vrij ontspannen met Wanja, misschien juist omdat hij haar niet durft aan te raken, wat Astrov wel doet. Zij wil afstand behouden en als het met Astrov echt dreigt te worden, neemt ze die afstand ook letterlijk. Waarom? 'Je moet vertrouwen in de mensen stellen, anders maak je het leven onmogelijk', zegt ze tegen Sonja, maar niets bewijst dat juist Sonja dat vertrouwen niet heeft. Eerder heeft Jelena het over zichzelf. Volgens de tekst heeft ze een behoorlijke dosis zelfkennis, want zij trouwde met een veel oudere man uit bewondering en dat zegt ze ook. Des te meer lijkt ze door de aantrekkingskracht van Astrov te zijn overvallen, wiens 'durf, onafhankelijke geest en ruime blik' zij aanprijst. Die ene hartstochtelijke kus die ze hem ter afscheid geeft, herinnert aan het bekende sprookje, alleen is het hier niet de kus die tot het ontwaken leidt.

Niet alleen Astrov, maar ook zijn vertolker Barry Atsma heeft het in zekere zin makkelijker dan Wanja. Het is zijn nonchalante houding, zonder noemenswaardige emotionele uitbarstingen die de mensen aanspreekt. Met zijn rust en af en toe een glimlach geeft hij de indruk van een positief iemand. Het lukt hem wel steeds om de aandacht te trekken, ondanks zijn vrij vlakke toon, alsof afwisselend aan- en afwezig. Hij is een introvert persoon, een negatieve held. Sympathiek, dat wel, maar onder zijn handen stierf een mens: 'Tijdens de Grote Vasten is een van mijn patiënten onder narcose gestorven.' Twee keer herinnert hij het zich. Waarom? Dat zegt hij niet. Houdt hij niet eigenlijk de schijn op dat hij een goed mens zou zijn door de anderen te bekritisieren, want zij vernietigen de natuur en

hijzelf doet veel voor het behoud? Het zijn beroemde passages in zijn tekst die meestal het milieubewuste publiek zeer aanspreken, maar hier hebben zij minder impact. Astrov heeft een soort berusting om zich heen die contrasteert met wat hij vertelt, bij uitzondering werpt hij een blik op diegenen die bezig zijn de natuur te vernietigen. Hij is een veroveraar die twee tactieken hanteert om Jelena te benaderen: eerst brutaal en dan voorzichtig. Hij drinkt en gedraagt zich grof, hij is een wildplasser. (Misschien té grof, want tijdens een volgende voorstelling was dat veranderd; in plaats daarvan verscheen hij zonder broek.) Ook houdt hij afstand, beredenerend en meer over het leven wetend dan Jelena. Het is allemaal voorbij of wat doet het er toe, zo lijkt hij met elke vezel van zijn lichaam te zeggen, behalve die paar ogenblikken in de nabijheid van Jelena. Astrov contrasteert heel scherp met de gespannen en voortdurend om zelfbeheersing vechtende Wanja.

Leon Voorberg wisselt briljante momenten af met zwakke. Aan het begin was zijn Wanja onrustig en licht hysterisch en dat groeide tot een uitbarsting van verdriet waarin de machteloosheid van een klein kind doorschemerde. Opgesloten in zijn lichaam en krampachtig op het moment waarop zijn houding de hand van de regisseur liet zien: Wanja, verwrongen in zijn stoel, strekte zich uit naar Jelena maar was niet in staat om haar arm aan te raken. Tijdens de tweede bezochte voorstelling was dit opvallende teken verdwenen. Wanja raast en tiert en schreeuwt en kalmeert pas aan het einde; hij komt tot een soort gedwongen berusting als hij naast Sonja zit en 'werkt'. En in dat 'werken' zit geen druppel vreugde. Tijdens de tournee was Wanja parmantiger en zijn karakter grilliger geworden. Heel anders dan bij de première, wisselde hij stemmingen en was hij opschepperig, geïrriteerd, verdrietig en melodramatisch kwaad. Het personage verloor consistentie en het leek alsof Wanja steeds anders probeerde te zijn, steeds in de ban van de één of andere rol die hij zich toebedeelde.

## Kleine krijgstochten in de lege ruimte

De personages, zoals ze door de acteurs werden gespeeld, profileren zich voornamelijk door hun kleine krijgstochten: zij willen datgene krijgen waarnaar ze verlangen, wat ze denken gemist te hebben en wat ze missen, niet willen verliezen en denken te bezitten. Astrov heeft geen oog voor Sonja, de moeder niet voor Wanja en de professor/de vader niet voor Sonja. En beiden, zowel Wanja als Sonja worden door Jelena bedrogen. In het gedrag van Wanja en Sonja zit een luide schreeuw om liefde. Wanja schreeuwt zijn wanhoop uit oog in oog met Sonja, hij klampt zich aan haar vast, maar zij reageert niet. Wanja verweert zich, wordt kwaad, lost pistoolschoten af, steelt morfine en dreigt dus met moord en met zelfmoord. Sonja is altijd bereid te helpen en doet dat daadwerkelijk, ook al is het alleen maar door een bezoeker met een kaars te begeleiden; dat is haar 'verdediging' tegen de eenzaamheid en haar vraag om een beetje aandacht. De professor gebruikt zijn machtspositie voor intimiderend gedrag, maar ook hij is in emotionele nood. Jelena weet de waarheid te verdraaien en handelt uit zelfbehoud, zo lijkt het, en uit eigenbelang. Alhoewel, als ze Astrov afwijst en van hem wegvlucht, ontkent ze haar eigen gevoelens. Astrov kan binnen de psychologische, relationele verhoudingen begrepen worden als een vaderfiguur en zijn symbolische betekenis verwijst naar zijn terugkerend, cyclisch bestaan. Maar als Sonja naast Astrov zit, kijkt hij niet eens naar haar en hij zegt over zichzelf dat hij onverschillig is. Njanja draait op regelmaat, de moeder van Wanja verschuilt zich achter een muurtje van geleerde geschriften. Telegin heeft niets anders dan zijn gitaar en de donkere nachtwaker zijn stem.

Bij alle 'hoofdpersonages' is het gedrag herkenbaar dat zij volgens de hedendaagse psychologische inzichten als kinderen hebben ontwikkeld. Met de stoeltjes brengen zij inderdaad hun kindertijd met



zich mee. Hun reacties getuigen van een tekort aan liefde, wat zijn wortels in het verleden heeft. Kinderen ontwikkelen verschillende 'afweermechanismen', vertellen de psychologen ons. In die periode is een dergelijke afweer nodig om de pijn van het verlies, de angst voor existentiële dreiging en een tekort aan liefde te kunnen dragen. Deze afweermechanismen hanteren de mensen nu in vergelijkbare situaties als volwassenen nog steeds. Wanja en zijn moeder verweren zich met 'valse macht', Sonja met 'valse hoop', Jelena door 'een ontkenning van behoeftes'. Astrov lijkt zich het meest bewust van zichzelf, gezien zijn vrij laconieke houding, tot op het moment waarop zijn interesse voor Jelena wordt gewekt. Maar ook hij verweert zich, door andere mensen te bekritisieren. Bovendien kan zijn alcoholverslaving begrepen worden als een extreme afweer om pijn niet te voelen. Op hem heeft Sonja haar hoop gevestigd, hij heeft grote invloed op Wanja, door Marina wordt hij geëerd en Jelena ontvlamt voor hem. Aan haar, zonder dat het haar bijzondere aandacht trekt, vertelt hij over 'de stand van zaken in de wereld' en in zijn woorden schemert zijn eigen ervaring door: 'We hebben hier te maken met een toestand van verval als gevolg van de ondragelijke strijd om het bestaan, een verval, veroorzaakt door lamlendigheid, onwetendheid, door een volslagen gemis aan zelfkennis, waardoor de verkleumde, uitgehongerde en zieke mens, om het laatste sprankje leven dat in hem is te redden en zijn kinderen te kunnen verzorgen, instinctief en onbewust naar alles grijpt om zijn honger te stillen en zich warmte te verschaffen, alles vernielt, zonder aan de dag van morgen te denken...'

Als volwassenen kunnen de personages in *Oom Wanja* weinig compassie en mededogen voor elkaar opbrengen, met uitzondering van Njanja. Zij vragen om liefde, maar ze kunnen geen liefde geven. Dit emotionele spanningsveld is in de voorstelling het resultaat van een zekere reductie: de personages zijn afgepeld en alles wat in hun karakters en nog meer in hun menselijke inhoud uit de optiek van het

hierboven beschreven gedrag overbodig leek, is vaag en op de achtergrond gesteld. (Zoals de ethische en godsdienstige opvattingen.) Hun eenvoudige kern komt tevoorschijn. Het is wonderbaarlijk hoe een dergelijke reductie, zonder veranderingen in de tekst en zonder noemenswaardige vertekeningen van de personages, dichters in de buurt van Tsjechov komt. Het is algemeen bekend hoe nauwkeurig hij de mensen observeerde en als schrijver wordt hij voor zijn mensenkennis geroemd. Maar is dit ook niet door zijn eigen geschiedenis gegeven? Wat Astrov over zichzelf zegt, kan ook voor Tsjechov gelden.

In de voorstelling van *Oom Wanja* gaat het in ieder geval om het gezin dat lijdt omdat zijn leden weinig liefde kennen en hebben gekend. Alleen het gevoel voor elkaar kan ze redden. Aan de toeschouwer wordt dan gevraagd om met de mensen op het toneel mee te leven, verdrietig van ze te worden, of kritisch tegenover hen te staan, wat Tsjechov ongetwijfeld ook deed, of zich gewoon te realiseren dat hen iets op psychisch en emotioneel gebied mankeert. In zekere zin zijn het allemaal patiënten.

## Spiritualiteit

Er blijft nog de volgende overweging over: in de theatrale ruimte die nagenoeg van alle materialiteit was ontdaan en waarin de filosofische noties van tijdloosheid, leegte, natuur en kosmos waren verbeeld, werd van de personages gevraagd om zich hiertoe te verhouden en hun individualiteit - persoonlijkheid, kortom hun ego op te heffen en in een groter geheel op te gaan. Op het materiële, aardse genot waren de personages niet gericht, zelfs de professor kwam na een uitbarsting van Wanja vrij snel en van de schrik bekomen, weer tot bedaren. Maar het bleek onmogelijk om een dergelijke houding in zowel filosofische als theatrale zin te verwezenlijken, alleen al gezien de tekst en zijn strekking. In de enscenering bestond wel een zekere sfeer en gevoel van gezamenlijkheid, gegeven het feit dat de mensen

bij elkaar in één ruimte verbleven, waaraan letterlijk alleen Astrof ontsnapte. Maar de personages waren voornamelijk met hun verlangens, gevoelens, met hun strategieën en tactieken, met hun nood en angst op persoonlijk niveau bezig. Ze waren gericht op zichzelf en daarom reageerden ze niet op het spirituele regieconcept van de leegte dat zo onontkoombaar botste met hun hele wezen, met hun ziel en geestelijke leven.

De vraag die de encenering opwierp, namelijk of deze mensen überhaupt in de kosmische ruimte, in het heelal kunnen opgaan, of zij hun ego als het ware kunnen opheffen en of zij zich kunnen realiseren dat zij deel uitmaken van iets dat groter is dan zichzelf, bleef aan de toeschouwer om te beantwoorden. Paradoxaal, want omdat de voorstelling in essentie, wat het innerlijke leven van de personages betreft, aan Tsjechov trouw was, moet het antwoord zijn: nee.

### **In stilte provocerend**

Het was onevenwichtig en in zekere zin minimalistisch, maar er werd zeer radicaal en compromisloos naar waarheid gezocht. Het was gedurfd en provocerend, maar geen rijp werk van een regisseur die al dertig jaar bezig is.

Maar als er iemand in dit land, waarin wij het liefst zo snel mogelijk willen voortleven en voortbewegen, niet achterom willen kijken, waar niets beklijft en waarin wij steeds op jacht zijn naar nieuwe indrukken, naar glanzende, nieuwe en steeds heftigere emoties - als er dan iemand is die zegt, net als Tsjechov ooit zei, pas op, hier heb je een mens in zijn kleinheid en nietigheid maar met zijn gevoelens en onvermogen, soms grappig en humoristisch maar ook diep tragisch, dan wordt unisono geroepen ó wat saai, wat lamkendig, wat langdradig.

De voorstelling was onconventioneel in de combinatie van een symbolische mise-en-scène met een acteren dat naar eerlijkheid streefde. En net zoals Tsjechov zijn personages als een medium gebruikte om over zichzelf en de wereld iets te zeggen, deed ook de regisseur dat. Er ontstond een veld van onzichtbare bewegingen, waarin soms gaten vielen die het subtiele weefsel scheurden. Maar het waren niet de gaten van stiltes, eerder van leemtes, daar waar de acteurs zich door gevoelens lieten opschrikken die zij op de geijkte manier niet konden articuleren. Wanja was er niet toe in staat, in zijn lichaam gevangen, Sonja was er niet toe in staat omdat ze een kind was gebleven dat geen stappen naar volwassenheid durfde te maken. Tsjechov geeft over zijn personages geen directe verklaringen, maar aan de hand van de voorstelling kan geconcludeerd worden dat zij hun ongeluk als het ware met zich meedragen.

De pauzes waren lang, heel lang, en wij zijn voorstellingen die meer dan twee uur duren niet meer gewend. Maar, wat is extreem? De uitverkoop van de beschaving die zich overal om ons heen manifesteert, kenmerkt zich door oorverdovende geluiden, visueel geweld en vervlakking van gevoelens. Sommige reacties op deze *Oom Wanja* waren te vergelijken met iemand die 's nachts naar een heldere hemel staat te kijken en niets anders kan zeggen dan 'saai, och wat oersaai'. Kennelijk kunnen wij de ondraaglijke lichtheid van het bestaan niet zo goed verdragen.

### **Hana Bobkova is theaterdocent en criticus**

*tekst* Anton Tsjechov, *regie* Olivier Provily, *vertaling* Charles B. Timmer, *dramaturgie* Alexander Schreuder, *scenografie* Marcel Schmalgemeijer, *lichtontwerp* Marc Truebridge, *kostuumontwerp* Arlette Muschter, *geluidsonwerp* Wim Selles, *spel* Barry Atsma, Hugo Koolschijn, Chaib Massaoudi, Anite Menist, Elsje Scherjon, Eelco Smits, Saskia Temmink, Gunilla Verbeke, Leon Voorberg

## ○ De verwarring van de verwachting

- Over de kritiek op *Oom Wanja* van Olivier Provily en *De Naam* van Jacob Derwig -

Berthe Spoelstra

### Verwachting I (droom en werkelijkheid)

De zaal is bepaald niet vol. In de pauze verlaat een flink aantal mensen de schouwburg. “Het grijpt me toch niet”, hoor ik achter me. En: “het decor is anders wél erg mooi”. Ik loop naar beneden. Bij de koffie zegt een jonge vrouw: “het is me te langzaam.” Haar gezelschap aarzelt: “is dat misschien niet juist de bedoeling?” Olivier Provily loopt richting koffie en bier; ik vraag me af of hij dat ook gehoord heeft. Kan een regisseur zijn oren voor zulk dodelijk commentaar afsluiten? Komt hij ooit in een fase waarin het makkelijker wordt relevante meningen te scheiden van minder relevante? Hoe pijnlijk kan het voor een theatermaker zijn te worden geconfronteerd met een voorstelling die ‘af’ is. Het dwarrelende stof van de droom is gematerialiseerd; de fantasie ontmoet de werkelijkheid. En die werkelijkheid is een publiek dat ‘gewonnen’ wil worden.

Een anonieme massa neemt plaats in het pluche, slaat de armen en de benen op slot, ritst tassen dicht, plopt met de brillenkoker en kraakt met een verpakking. Het wordt stiller. Gekuch, geschuiifel. Ook ik zet nog net op tijd mijn mobiel uit. De lichten doven. Ik hou van dit moment en tegelijkertijd verafschuw ik het. Ik ga naar het theater om een glimp van het paradijs op te vangen, maar kan ik mij afsluiten voor de geluiden uit de zaal? Dat is telkens weer een hele opgave. Misschien ben ik dramaturg geworden om een voorstelling tijdens de repetities helemaal voor mezelf te hebben. Ik kreeg de kans *De*

*Naam* ontelbare keren vrijwel helemaal alleen te kunnen beleven. Om *Oom Wanja* te zien, zat ik in de stadsschouwburg, om mij heen de adem van anderen. Als ik niet alleen met een voorstelling kan zijn, zoek ik naar het tegenovergestelde: dat moment waarop de zaal één is in gezamenlijke concentratie.

*Oom Wanja*: de lichten gaan uit, de zaal ademt. Maar deze keer geen verwachtingsvolle adem. Of beter gezegd: een té verwachtingsvolle adem. Ik lijk te horen: ‘overwin mij. Kom maar op, als je kunt en neem mij’. Die avond was dat (achteraf gezien) onbegonnen werk. Want er kwam geen ‘van-dik-hout-toneel’, geen overdonderende effecten of volume. Deze *Oom Wanja* bestond uit lange stiltes, onderbroken door aarzelende woorden. Geen felle verhoorlamp in het gezicht, maar kaarslicht. Ook bij *De Naam* moest de toeschouwer zijn best doen ‘te verstaan’ wat er werd gezegd. De ruggengraat moest rechtop, de oren omhoog, de hersens uit de televisiestand. En dat was blijkbaar anders dan verwacht.

Een week of wat later, als ik alle recensies over *Oom Wanja* lees, graaft dat zinnetje zich in mijn gedachten: ‘kom en neem mij’. Een publiek dat ‘veroverd’ wilde worden, ontmoette een nogal zwijgzame voorstelling. En daaruit ontstonden voornamelijk verwarring en irritatie.

### Verwachting II (criticus en werkelijkheid)

De recensies logen er niet om: *Oom Wanja* werd in de landelijke dagbladen neergesabeld. Bij *De Naam* klonken meer positieve geluiden, maar ook daar overheerste een geïrriteerd onbegrip. Ik vraag me af wie er begonnen is. Voelt de criticus dat het publiek ‘gegrepen’ wil worden en gaat hij daarin mee, danst hij naar de pijpen van zijn lezers? Of heeft de criticus zijn lezers lui gemaakt? Heeft hij dit gedrag gestimuleerd of zelfs veroorzaakt? Ik weet eigenlijk niet

wat ik erger vind. In elk geval gedroegen de meeste recensenten zich als verwende prinsesjes die geschaakt willen worden, maar niet weten door wie of hoe.

Wilfred Takken ging voorop. In NRC Handelsblad schreef hij: “Hoewel de jonge regisseur Provily al meer dan drie jaar voor veelbelovend doorgaat, heeft hij weinig succesrijke voorstellingen gemaakt. Telkenmale zijn de critici weer in hem teleurgesteld, maar dat verhindert ze niet om hem veelbelovend te blijven vinden”. Deze aanval op de persoon van regisseur Provily onthult in eerste plaats hoe de recensent naar zichzelf en zijn vakbroeders en -zusters kijkt: Vader en Moeder criticus raken weer in hun Jongen teleurgesteld, maar zijn zo genereus hem nog een kans te geven.

De dagbladkritiek over beide voorstellingen laat vooral zien hoe de ensceneringen moeten vechten tegen de verwachtingen van de critici. Nu is er niets mis met verwachtingen. De magie van het theater bestaat bij de gratie van onrealistische en ondefinieerbare hoop. In de toneelrecensies lijkt het echter steeds vaker op een schijngevecht, omdat de criticus gewonnen moet worden, maar zijn wensen niet expliciet maakt. Het oordeel wordt geveld zonder heldere argumentatie. Dat is uiteraard vooral vervelend als het oordeel negatief uitpakt. Soms lijkt er zelfs boos opzet in het spel. De persoonlijke verwachting wordt gepresenteerd als algemeen geldende waarheid: in de recensies over *Oom Wanja* en *De Naam* staat een ontstellend grote hoeveelheid persoonlijke verwachtingen, vermomd als feiten.

Er is een aantal opvallende overeenkomsten in de recensies over beide voorstellingen. Allereerst geeft vrijwel elke criticus een mening over de manier waarop een stuk van Fosse dan wel Tsjechov gespeeld zou moeten worden. Bijna iedereen stelt vraagtekens bij de vermeende langdradigheid en saaiheid van beide voorstellingen. Dit

gaat over de verwachtingen omtrent de auteurs. Daarnaast bespreekt elke recensent de status van Provily en Derwig. Men vraagt zich af of deze voldoet aan de verwachtingen van een ‘jong regietalent’. Tot slot is er een vrijwel continue verwarring over de bedoelingen van de regisseur en de manier waarop zijn ideeën worden uitgevoerd.

### **Verwachting III (criticus en auteur)**

Als de criticus in staat is zijn persoonlijke verwachtingen helder onder woorden te brengen en deze naast de voorstelling te leggen, is er in elk geval klaarheid over de maatstaven volgens welke de beoordeling van de voorstelling plaatsvindt. Maar in vrijwel geen van de recensies over *Oom Wanja* of *De Naam*, wordt helder uitgesproken wat deze maatstaven zijn. Sterker nog: de argumentatie wordt omgedraaid, waardoor de hoogst persoonlijke verwachting van de recensent wordt gepresenteerd als een waardevrij criterium. Hein Janssen (Volkskrant) schrijft: “Waar bij Fosse de personages eenduidig zijn, zijn zij bij Tsjechov juist vaten vol tegenstrijdigheden. Alles broeit en borrelt in hen, in alles vlamt een onvervuld verlangen, maar zij maskeren dit met geklaag en gezeur.” De personages van Fosse zijn eenduidig, vindt Janssen. Ik ben het daar niet mee eens, maar Janssen presenteert zijn persoonlijke interpretatie als waarheid. Hij gaat door: “Bij Tsjechov moet je koude rillingen voelen, je moet kunnen huiveren, gloeiende wangen en kippenvet krijgen, als het even kan mee snotteren en tenslotte het licht zien.” Het is een prachtige beschrijving en een legitieme wens, maar ik MOET niks. Natuurlijk begrijpt de krantenlezer ook wel dat het een persoonlijk wensenlijstje is, toch lijkt de stelligheid van deze opmerking een open kijkhouding tegen te werken. Janssen zegt eigenlijk: ‘Tsjechov moet zus en zo, het was anders geregisseerd en dus is het een slechte voorstelling’. Op die manier geeft hij zichzelf (en zijn lezers) bijzonder weinig ruimte om de vooraf aangelegde

maatstaf ten aanzien van 'een Tsjechov' aan te passen. Hij vindt dat een klassiek stuk als *Oom Wanja* de toeschouwer zou moeten overrompelen en wenst ruimte tot identificatie met de personages. Hij lijkt zich niet te hebben afgevraagd of hij wellicht zijn beoordelingscriteria had kunnen aanpassen.

Hanny Alkema schrijft in Trouw: "Eigenlijk is Provily de hele voorstelling bezig de door Tsjechov zo meesterlijk opgeroepen melancholie te illustreren ofwel houdt hij zich onledig met, zoals de term luidt, het rood verven van rode rozen. Op toneel is dat dodelijk. Want saai!" Ook dit is een persoonlijke mening over hoe een toneelstuk van Tsjechov gespeeld dient te worden, waarbij de criteria vooraf al vastlagen en niet worden bediscussieerd. Iemand met de initialen LKvG schrijft op de internetsite Moose: "Waarom kan nog steeds niemand Tsjechov spelen zoals het hoort? In een zogenaamd Tsjechovjaar heb ik nu drie voorstellingen van de grote Rus gezien die de plank totaal mislaan. Oom Wanja als langdradig, traag, onecht tekstdrama. (...) En waarom snappen de Hongaren (...) Anton P. wel? Houd het simpel, persoonlijk, geen afstandelijk lijst toneel." En Jacco vertelt (ook op Moose) over zijn 'Tsjechov-buik': "zo'n wee gevoel van treurnis en gemiste kansen". De voorstelling voldeed daarmee op de valreep toch nog aan zijn verwachtingen.

Arme Tsjechov: honderd jaar na zijn dood is de mystificatie rond zijn persoon compleet. Toch verdienen zijn toneelteksten het te worden beoordeeld met 'eigentijdse', variabele criteria. En het zou al een stuk schelen als de criticus helder maakt dat de recensie een weerslag is van de ontmoeting tussen de voorstelling en één toeschouwer. Daarin is de internetsite Moose in elk geval eerlijk: de 'minirecensies' presenteren onverkort de mening van de auteur (meestal onder pseudoniem of alleen met initialen of voornaam), waarbij zelfs geldt: hoe persoonlijker, hoe beter. Zo schrijft Floortje over *De Naam*: "Ik miste enorm een derde bedrijf waar de boel eens

lekker ging schuren met Ibsensiaanse clichés (zwangere vrouwen die zich van rotsen storten etc.)."

## Verwachting IV (criticus en regisseur)

Arme auteur én arme regisseur. Want net als roem een rookgordijn optrekt, zo gebeurt dat ook met het predikaat 'jong en veelbelovend'. Dat 'veelbelovend' wordt zo vaak in de recensies herhaald, dat het wel een vloek lijkt. Wilfred Takken schrijft in NRC: "Helaas, wederom een teleurstelling van Provily. Hij moet dus nog even veelbelovend blijven." Vanwaar dit cynisme? Dat de regisseur de hooggespannen verwachting van de recensent niet waarmaakt is duidelijk, maar een criticus wordt wel vaker teleurgesteld, ook door andere regisseurs. Waar komt de boosheid vandaan? Een zelfde, wat neerbuigende toon heeft Anneriek de Jong als ze (ook in NRC) over Jacob Derwig schrijft: "De briljante Hamlet-vertolker en superslimme medespeler van 't Barre Land komt een heel eind, behalve bij de kern."

"Als acteur behoort Jacob Derwig (34) tot de besten van zijn generatie, maar als regisseur beschikt hij nog niet over een eigen visie. Zijn regiedebuut *De Naam* is een vaardig gemaakte maar onopvallende voorstelling." Oene Kummer (Spits) formuleert zijn verwachting helder. Zijn veronderstelling is: naam maken doe je als regisseur niet met een ingehouden, subtiele voorstelling, maar met kleur en een zevenklapper. In veel recensies ligt deze verwachting tussen de regels verscholen. Zowel Derwig als Provily wordt meerdere malen verweten een "keuzeloze regie" ('B.K.' over *De Naam*, Moose) te hebben afgeleverd. Annette Embrechts (Volkskrant) schreef over een eerdere voorstelling van Olivier Provily: "Toch is het vreemd dat Provily juist met Fosse's stuk *Winter* probeert naam te maken." Aan het einde van de recensie maakte ze deze gedachte af: "Provily weerspreekt met deze trage voorstelling zijn reputatie als gedurfd regisseur, na

zijn tegendraadse vrouwenperformance *Demonstranten* en het postmoderne vormexperiment *Oorlogje*.” Embrechts zegt hier eigenlijk: een regisseur is ‘veelbelovend’ omdat hij een gedurfd en tegendraads vormexperiment presenteert. *Winter* was in haar ogen gewoon niet spectaculair genoeg.

Is dat de maatstaf volgens welke *Oom Wanja* en *De Naam* werden beoordeeld? Hanny Alkema (Trouw) schrijft over *Oom Wanja*: “Wat wel werkt in zijn eigen, al improviserend tot stand gekomen voorstellingen als *Oorlogje*, die hem prompt tot meest veelbelovend regietalent maakte, werkt niet bij een klassiek repertoire stuk: acteurs en hun rollen ondergeschikt maken aan een thema.” Ook Merijn Henfling (Parool) heeft een soortgelijke gedachte: “Bij een Noors stuk over verlangen tussen de fjorden werkt dat prachtig, bij *Oom Wanja* niet.” Kortom: jonge of beginnende regisseurs moeten het publiek en de Nederlandse critici blijkbaar veroveren met veel eigentijds toneelgeweld, opdat het publiek ‘een eigen visie’ kan beoordelen. Maar een jonge regisseur die zich waagt aan een ‘klassieker’ zal op voorhand te licht worden bevonden. Zo heilig is blijkbaar ‘ons’ erfgoed (zie hiervoor ook het artikel van Hana Bobkova over *Oom Wanja* in dit nummer van Theater Schrift Lucifer). Veelbelovend is nog niks, maar zou eventueel iets kunnen worden. Ondertussen moeten, volgens oer-Hollandse traditie, de sporen eerst worden verdiend. In mijn ogen hebben veel recensenten zich laten misleiden door het etiket ‘jong en veelbelovend’. Het is net alsof ze daardoor niet echt naar de voorstelling zelf hebben gekeken. Zouden *Oom Wanja* en *De Naam* anders zijn beoordeeld als geen van de critici wist door wie het was geregisseerd?

## Verwachting V (criticus en ‘concept’)

Een volgend probleem is dat de veronderstellingen over de regisseur vaak zonder meer op de voorstelling worden geplakt. Omdat Provily

en Derwig een etiket ‘jong en aanstormend’ dragen, wordt ook van de voorstelling verwacht dat deze iets ‘jongs en stormachtigs’ heeft. Daarin zijn de critici kennelijk vrij massaal teleurgesteld, vooral bij *Oom Wanja*. Nu is de vraag: waarom blijven zij collectief hangen in een bloemrijke omschrijving van niet ingeloste verwachtingen? Waarom doet vrijwel geen van hen een poging te omschrijven wat deze regie, deze voorstelling wél beoogde? Een goede toneelkritiek doet mijns inziens een serieuze poging de voorstelling te begrijpen en te verwoorden: waarom wordt dit stuk, op dit moment en juist op deze wijze geënceneerd? Wat zegt dat over het tijdgewricht waarin wij leven (volgens de regisseur)? Ik ga er van uit dat toneel niet autistisch is en communiceert met de omgeving waarin het ontstaat. Het is daarom volgens mij één van de taken van de criticus de verbanden tussen ‘de buitenwereld’ en de wereld die op het toneel wordt getoond, bloot te leggen, te benoemen en bespreekbaar te maken.

Af en toe valt het woordje ‘concept’, maar dan vooral in negatieve zin: het concept van Provily zou niet passen bij een klassiek repertoire stuk. Maar vrijwel geen recensent doet een serieuze poging dat ‘concept’ te begrijpen en te verwoorden. Toch blijkt Loek Zonneveld (Groene Amsterdammer) in drie zinnen te kunnen zeggen waar het Provily naar alle waarschijnlijkheid om ging: “Hij koos Tsjechov vanuit een weloverwogen optiek: mensen denken dat ze gelukkig móeten worden. Als dat niet lukt (en meestal lukt dat niet) gaan ze aan het ontbreken van dat geluk mateloos lijden. Daarover gaat *Oom Wanja*, lijkt de bijna klinische conclusie van regisseur Olivier Provily. Zo heeft hij het stuk benaderd.” Wat mij aan deze passage bevalt, is dat Zonneveld er van uit gaat dat Provily keuzes weloverwogen heeft gemaakt. De toeschouwer kan het niet eens zijn met een keuze, maar dat is iets anders dan er (impliciet) van uitgaan dat er niet over is nagedacht.

Ook Hans Oranje (Trouw) bewijst dat het niet ingewikkeld hoeft te zijn een 'concept' te verwoorden. Hij gebruikt slechts één vergelijking om *De Naam* van een context te voorzien: "In vele stiltes en in afgewende, op niets gerichte blikken bouwt Jacob Derwig (...) het tweede stuk dat Fosse schreef rustig voort naar het volstrekt troosteloze slot, dat in het stilgezette toneelbeeld naar de lithografie 'het schreeuwen' van zijn ook al zo beroemde landgenoot Edvard Munch lijkt te verwijzen."

Opvallend is trouwens dat alle recensenten het er over eens zijn dat het decor van *Oom Wanja*, die grazige, rechtopstaande graswand, een verademing is. Dat vond ik ook, maar waarom? Waarom werkt die gekantelde, toneelbrede, grasgroene weide zo goed? En waarom is er vrijwel geen enkele gedachte in de recensies terug te vinden over dit decor in relatie tot het 'regieconcept'? Eén van de centrale punten in *Oom Wanja* is toch Tsjechovs aanklacht tegen het misbruik van de natuur. Het personage Dokter Astrov is gefascineerd door de ontbossing in Rusland en vertelt vol vuur over elke boom die hij plant. De parallel tussen de ontbossing - de troosteloze toestand van de natuur - en de kaalgeslagen leegte tussen de personages is evident. Tsjechov lijkt te willen zeggen (en dit benadrukt ontwerper Marcel Schmalgemeijer in zijn decor): zo wreed als de mens de natuur behandelt, zo gedraagt hij zich ook ten opzichte van zijn medemens. Of andersom natuurlijk.

## Verwachting VI (criticus en inleving)

Elke regisseur verdient het dat zijn ideeën over de toneeltekst (het 'concept') naast het uiteindelijke resultaat worden gelegd: op welke manier heeft hij of zij die gedachten over het stuk en de wereld geprobeerd vorm te geven? En waarom is dat wel of niet gelukt? Hans Oranje (Trouw) stelt: "De première van *Oom Wanja* moet voor de recensenten een frustrerende ervaring zijn geweest, dat zoveel

chagrijn de kolommen vulde". Maar waarom irriteerde de voorstelling zo? Hans Oranje doet een poging het te begrijpen: Sonja's "liefde voor dokter Astrov (...) en haar verbondenheid met haar oom Wanja (...) is van een onwaarschijnlijke zelfopoffering die de kritiek in deze voorstelling met landerigheid benoemde". Oftewel: zelfopoffering wordt verward met landerigheid en traagheid. Maar waarom wekt die zelfopoffering zoveel irritatie?

Volgens Merijn Henfling (Parool) is *De Naam* als eerste regie van Derwig een geslaagde onderneming. "Dat we desondanks niet helemaal voldaan de zaal verlaten, ligt niet aan zijn regiecapaciteiten. Ook niet aan de acteurs. Nee, de schuldige is auteur Fosse: zijn stuk boeit tot het eind, maar blijft aan de oppervlakte hangen. Een explosie blijft uit, wat we stiekem wel een beetje missen." Afgezien van het misplaatste 'wij' en een al even misplaatste behoefte een schuldige te zoeken voor het onbevredigde gevoel, is het interessant dat Henfling zijn maatstaf uitlegt: goed toneel blijft niet aan de oppervlakte hangen, maar explodeert.

Anneriek de Jong schrijft in NRC over *De Naam*: "verbaasd bekijk je de ontzaglijke stomheid waarmee zij geslagen zijn, hun hulpeloze zoek naar woorden, hun gruwelijke gebrek aan levenslust en empathie en perspectief. Alleen; het hunne wordt niet het jouwe; zij gaan niet over in wij. Omdat ze zelf zo hun best doen om al wat vreemd is buiten te sluiten? Of omdat de regie tekortschiet?" En even verderop: "Maar af en toe zou je bij hen naar binnen moeten kunnen kijken, anders blijven ze vlak."

Eerder bleek al dat ook Hein Janssen identificatie en een zekere mate van realisme verwacht: hij noemt het acteren in *Oom Wanja* geringschattend 'niet-inleving'. Uit de woorden van Anneriek de Jong blijkt dat zij een heel specifiek soort identificatie bedoelt en die is anders dan ze in *De Naam* ervoer. Liever zou ze een warmer, minder 'afstandelijk' soort identificatie beleven. Dat argument komt ook in

vrijwel elke recensie over *Oom Wanja* terug en daarmee is het verlangen tot identificatie bij beide ensceneringen één van de belangrijkste beoordelingscriteria. Ik vraag me af of inleving echt de enige manier is om ‘toegang’ tot een enscenering te krijgen. En staat er dan geen enkele andere activiteit van de toeschouwer naast? Cecile Brommer (Het Financieele Dagblad) schrijft over *Oom Wanja*: “De personages bewegen en handelen zonder grote gebaren of theatrale overdrijvingen, bijna als in een documentaire. Niet de camera zoemt in, maar het oog van de toeschouwer, gestuurd door de choreografie van regisseur Olivier Provily”. Was het publiek niet voorbereid op deze ‘zelfwerkzaamheid’? Of wordt zo’n beroep op de toeschouwers gewoonweg niet gewaardeerd?

Ik vraag me af of de mogelijkheid tot inleving in Nederland nog steeds een ongeschreven, vaststaande maatstaf is om een toneelstuk te beoordelen. Als identificatie in ‘klassieke’ (ik zou bijna zeggen Hollywood-achtige) betekenis moeilijker blijkt dan verwacht, blijft de beschouwing van de voorstelling vaak hangen bij de uiterlijke kenmerken van de uitvoering (wordt er nu wel of niet ‘geloofwaardig’ geacteerd) en is er geen ruimte meer voor een vergelijk met de achterliggende gedachten.

## Dappere keuzes (criticus en stilte)

Is er dan geen enkele criticus die wel een gefundeerd betoog houdt, maar toch uitkomt op een negatief oordeel? Jawel, die zijn er: Mieke Zijlmans (Internetmagazine 8weekly) bijvoorbeeld. Ze schrijft: “Iedere uiting van affectie of ontroering ontbreekt. (...) Deze mensen weten niet hoe je liefde moet geven en evenmin hoe je hem moet aannemen. Eenzaamheid is het sleutelwoord. Maar daarvoor neemt Provily wel erg veel tijd, want dat weten we na een half uurtje wel, en het duurt tot ruim na de pauze voordat hij een andere koers kiest.” Liever zou ik haar hele kritiek citeren: ze laat zien dat in 638 woorden

op gefundeerde wijze negatieve en toch niet zure of allesvernietigende kritiek geleverd kan worden. Daarnaast is ook Hana Bobkova (in haar uitgebreide analyse van *Oom Wanja*, elders in dit eerste nummer van Theater Schrift Lucifer) niet zonder meer positief: “het was onevenwichtig en in zekere zin minimalistisch, maar er werd zeer radicaal en compromisloos naar waarheid gezocht. Het was gedurfd en provocerend, maar geen rijp werk van een regisseur die al dertig jaar bezig is.”

Derwig en Provily namen de tekst die ze onder handen hadden allebei heel serieus. Bij Provily waren bijvoorbeeld de voorgeschreven paardenbellen van de koets te horen, bij Derwig de rusteloze voetstappen ergens in het huis. Maar vooral hoorbaar waren de stiltes in beide stukken, het ‘tussen de regels lezen’. Waarom wijdde geen van de recensenten écht aandacht aan die stiltes? Terwijl zo iets toch fascinerend materiaal is, want zo hondsmoeilijk om te spelen. Hoe kun je een simpele zin zo zeggen dat de sfeer strakgespannen blijft en het toch niet onnatuurlijk klinkt? Bij Fosse lijkt dat op pingpongen in slowmotion: speel de bal zo dat je tegenspeler het moeilijk heeft, maar ook weer niet zó moeilijk dat het spel stilligt (omdat hij de bal uit de tuin van de burens moet gaan halen). Derwig: “(...) het is ideaal materiaal voor een beginnende regisseur. Ik hoef geen bepalend concept of actualisering te verzinnen, de tekst zelf is dwingend genoeg.” (NRC, voorbespreking van Wilfred Takken). Loek Zonneveld schrijft dat Provily de tekst benaderde “zonder een dwingende interpretatie. Tsjechovs meedogenloosheid, de tekst, de personages met liefde volgend.” En: “Hij laat het stuk zijn werk doen, staat hoogstens wat verrassende accenten toe.”

Het regiedebuut van Jacob Derwig werd aangekondigd als ‘een minimalistisch stilleven’. Ook Olivier Provily regisseerde tweemaal een stuk van Fosse: *Een zomerdag* en *Winter*. *Oom Wanja* was zijn



eerste grote-zaalvoorstelling. Ik vind dat dappere keuzes. Omdat beide regisseurs het lef hebben niet voor 'effect' te gaan. Ze hebben de verleiding weten te weerstaan om het publiek te overdonderen en in te pakken met volume, kleur en grappen. Hier geen van-dik-hout-toneel. Zij proberen het slijpsel van het tijdsgewricht waarin wij leven te tonen.

Of, zoals Cecile Brommer in Het Financieele Dagblad over de encenering van Provily schrijft: "Hier heeft iemand met een zeer scherpe én milde blik gekeken naar de (hedendaagse) mens. Hij heeft de culturele tegenstellingen waarmee wij nu kampen (...) herkend in een meer dan honderd jaar oud toneelstuk. (...) Hier zijn geen overwinnaars of verliezers, net als in het echte leven." Provily en Derwig vroegen een actieve houding van de toeschouwers. Daarmee nemen zij zichzelf, maar vooral ook hun publiek serieus. Als nu ook de recensenten dat zouden doen, is er veel gewonnen.

De recensenten hadden bij deze enceneringen van *Oom Wanja* en *de Naam* (onder andere) meer 'kleur en fleur', 'bluf', 'leven in de brouwerij', 'hilariteit', 'smakelijke verbeelding' en 'geloofwaardigheid' willen zien. Roos Tesselaar (AD) schrijft: "vrijwel nergens weet Provily met zijn sobere, sombere regie te verrassen, of te raken". Haar behoefte is helder, maar nergens vraagt ze zich af WAAROM deze voorstelling, deze regisseur, deze auteur haar niet geven wat ze verlangt. Ze geeft de voorstelling zonder verdere gedachte slechts twee van de vijf sterren. Ik kan mij niet aan de indruk onttrekken dat de gemiddelde krantenlezer de theaterzaal wordt uitgeschreven. Zou dat echt de bedoeling zijn? Wie gaat er nu nog kijken na de regels van Hein Janssen in de Volkskrant (over *Oom Wanja*): "Eén grote ode aan de verveling, de lamlendigheid en de futloosheid (...)?" Zo zuurt de recensent voort...

Dan beter toch nog maar een keer Hans Oranje (Trouw) geciteerd over *De Naam*: "Is dit nu een voorstelling om aan te raden? Ja, dat is-ie, zoals de in blauwe mist gehulde bergen, het grijze basalt en de eindeloze eenzaamheid van het Noorse landschap schoonheid als huiver langs je rug kunnen laten glijden." Loek Zonneveld (Groene Amsterdammer) besluit zijn tweeluik over *Oom Wanja* met een krachtige, welgemeende én persoonlijke vloek: "Ik heb een regisseur en een voornamelijk jonge toneelploeg lekker zien vechten met een mooie klassieker. En déze toeschouwer had een prachtige toneelavond. Oké, een cliché: pak de makreel in uw dagblad. Ga daarna kijken. En oordeel zelf, godverdomme!"

## Conclusie

De maatstaven volgens welke deze twee enceneringen zijn beoordeeld, bleken over het algemeen ongeschikt: ze horen meer thuis bij de amusementsindustrie, bij toneel dat in de eerste plaats onderhoudend zou moeten zijn. Dat was blijkbaar één van de eerste verwachtingen van de critici. Dat het dan ook nog ergens over gaat, is blijkbaar alleen maar mooi meegenomen. Een tweede verwachting bij deze enceneringen had te maken met het etiket 'jong regietalent' dat bij de twee regisseurs zou horen. Ook daarin werd menig recensent teleurgesteld: de voorstellingen waren allebei niet 'jong en stormachtig'. Mijns inziens blijkt uit deze recensies een vrij algemene hang naar zintuiglijke overprikkeling. Maar Derwig en Provily hebben de moed gehad te kiezen voor stilte. Marian Buijs (Volkskrant) schreef een verrassend positieve recensie over *De Naam*, waarvan de laatste alinea wat mij betreft ook prima past bij *Oom Wanja*: "Tegenover al het loze lawaai dat de podia vult, zet hij [Fosse] stilte. Zijn personages kijken lang uit het raam, ze zwijgen. En denken. Over de onmacht. En wij denken met hen mee."

Derwig en Provily kozen ervoor om met hun enscenering een poging te doen de juiste woorden te vinden, omdat er soms eenvoudigweg nagedacht moet worden over het ingewikkelde procédé dat leven heet.

### **Berthe Spoelstra is freelance dramaturg en redacteur van Theater Schrift Lucifer**

*De Naam* van Jacob Derwig (De Theatercompagnie) ging in première op 6 februari 2004.

*Oom Wanja* van Olivier Provily (Toneelgroep Amsterdam) ging in première op 19 november 2004.

### **De volgende artikelen zijn gebruikt**

*Ik denk nooit laat mij maar even* (Wilfred Takken, NRC, 5-2-04); *Regisseur Derwig wil dienstbaar zijn* (Pieter Bots, Het Parool, 7-2-04); *Braaf regiedebuut van Jacob Derwig* (Oene Kummer, Spits, 9-2-04); *Broeierige blikken in fantastisch stuk Jon Fosse* (Marian Buijs, Volkskrant, 9-2-04); *Hier gedijt de liefde niet* (Hans Oranje, Trouw, 9-2-04); *Subtiele eerste regie van Derwig* (Peter Liefhebber, Telegraaf, 9-2-04); *Derwig houdt personages op veilige afstand* (Anneriek de Jong, NRC, 9-2-04); *Jacob Derwig blijkt ook een goed regisseur* (Merijn Henfling, Parool, 10-2-04) en verschillende reacties op Moose.

*Provily nog te klein voor de grote zaal* (Merijn Henfling, Parool, 20-11-04); *Oom Wanja in krachteloze regie* (Wilfred Takken, NRC Handelsblad, 20-11-04); *Een grote ode aan verveling en lamlendigheid* (Hein Janssen, Volkskrant, 22-11-2004); *Oom Wanja vol opgerekte stiltes, regie Olivier Provily laat te wensen over* (Marco Weijers, Telegraaf, 22-11-04); *Vergeefs verlangen naar liefde* (Mieke Zijlmans op internetmagazine 8Weekly); *Oom Wanja gesmoord in landerige landelijkheid* (Hanny Alkema in Trouw, 22-11-04); *Vervelingsvirus blijkt besmettelijk* (Roos Tesselaar, Algemeen Dagblad, 24-11-04); *Verterende lusteloosheid* (Thomas van den Bergh Elsevier, 27-11-04); *Stille wanhoop 1* (Loek Zonneveld, Groene Amsterdammer, 27-11-04); *Stille wanhoop 2* (Loek Zonneveld, Groene Amsterdammer, 10-12-04); *Choreografie van botsende verlangens* (Cecile Brommer, Het Financieele Dagblad, 11-12-2004); *Oom Wanja is ten onrechte neergesabeld* (Hans Oranje, Trouw, 4-1-05); *Tsjechov tussen mysterie en alledaagsheid* (Hana Bobkova, Theater Schrift Lucifer, 1/2005); verschillende reacties op Moose en: *Trage voorstelling van Fosse's Winter* (Annette Embrechts, Volkskrant, 27-5-2002).

## ○ Wat vernieuwend was is nonchalance geworden

- Over *Atreus en Thyestes* van Dood Paard -

**Tekst en spel: Oscar van Woensel en Gillis Biesheuvel**

**Trompet: Boy Raaymakers**

**Vormgeving: René Rood, Iwan Van Vlierberghe en spelers**

**Speelt in Nederland t/m 25 maart 2005, in België van 26 maart tm 2 april**

### **Cecile Brommer**

Dood Paard morrelt nog altijd aan de grenzen van de theaterconventie. Ook in *Atreus en Thyestes* houden de acteurs zich niet aan de aloude afspraak dat zij personages spelen en wij ons in hun lotgevallen proberen te verplaatsen, meeleven of juist oordelen. Ze zijn zichzelf en spelen af en toe, als illustratie, een scène. Meerdere groepen, waaronder 't Barre land en het Vlaamse tg. Stan, hangen deze stijl aan, in navolging van het grote voorbeeld Maatschappij Discordia, die deze speelstijl in de jaren 70 ontwikkelde. De populariteit van deze speelstijl hangt nauw samen met de vernieuwing van het theater die zo goed bij die roerige jaren paste. Theater werd achter de schouwburglijst vandaan gehaald en in zalen gespeeld waarin het contact tussen spelers en toeschouwers intiemer, directer en opener was. Het begrip van de teksten kreeg meer aandacht dan het opbouwen van een illusie van een andere werkelijkheid. De persoonlijkheid van de acteur, die teksten verzamelt, schrijft, bewerkt, was belangrijker dan het personage. En niet de kwaliteit of geloofwaardigheid van het spel stond voorop, maar de gedrevenheid en eerlijkheid ervan. Tot enkele jaren geleden besteedden onderzoekers en journalisten veel aandacht aan deze manier van acteren, die 'transparant' werd genoemd, of 'citerend'. En niet onterecht: ze ontketende een revolutie in het acteren en wordt nu door veel toneelspelers toegepast.

In het vormgeven van de verhouding tussen speler en toeschouwer zijn inmiddels ook andere wegen ingeslagen. In het 'postdramatische theater' richt de aandacht zich op de (individuele beleving van de) toeschouwer. De betekenissen die de diverse theatrale middelen als decor, licht, geluid, tekst, lichaam uitzenden, vormen in het hoofd van de toeschouwer een eigen verhaal. Wat de acteur van die tekst, zichzelf of de theatersituatie vindt, is daarbij van evenveel belang als het verhaal dat een rekwisiet of decorwisseling vertelt. Veel theatermakers houden zich nu bovendien vooral bezig met maatschappelijke relevantie; zij maken politiek, geëngageerd theater en lijken zich minder om vormexperimenten te bekommeren. De kenmerken van het transparante acteren, net als van de postdramatiek, hebben zich als natuurlijke verworvenheden in die voorstellingen genesteld. Op enkele uitzonderingen na is het experiment niet nadrukkelijk zicht- en voelbaar.

Dood Paard blijft de persoonlijkheid van de acteur vooropstellen en zichzelf daarin uitdagen. Dit keer is een trompettist toegevoegd, die de teksten begeleidt. Bij binnenkomst van het publiek wijzen de spelers de toeschouwers hun plaatsen en vertellen ze dat de voorstelling een uur en drie kwartier duurt, dat het begint met een dansje van vier minuten, dat ze vervolgens uitvoeren. Het is een lekkere anarchie, dit rechtstreekse contact met het publiek en commentaar op de voorstelling, die daarna helaas weinig terugkeert.

Van Woensel en Biesheuvel maakten een radicale bewerking van het klassieke verhaal. De plaats van handeling is Parijs, twaalf uur 's nachts, in het chique restaurant van *Atreus*, Mykene genaamd. Hier heeft hij *Thyestes* ontboden, onder het voorwendsel de vete met zijn broer te willen bijleggen. Een derde man met een trompet in zijn handen, introduceert zichzelf als een muzikant die geen speler is, maar een muzikant. Boy Raaymakers neemt de tijd om nog eens

uitdrukkelijk te stellen, dat hij geen speler is. Hij is wel op het toneel aanwezig, maar alleen om trompet te spelen. De ongerijmdheid hiervan moet kennelijk goed tot ons doordringen. Klassiek is nog wel de inleiding die deze trompettist houdt. Hij vertelt hoe het begon bij Tantalos, die de goden uitdaagde en hoe zijn nakomelingen die sindsdien vervloekt waren, niet ophielden elkaar te ruïneren en vermoorden. Bij Atreus en Thyestes is het niet anders. Uit wraak voor overspel zal Atreus aan Thyestes zijn eigen kinderen als maaltijd voorschotelen.

Na zijn inleiding begeleidt de verteller met zijn trompetspel de teksten van de broers. Hij volgt, onderbreekt, vult stiltes met een vervorming van bekende deuntjes, en begeleidt af en toe een half gezongen, half gesproken zin. De teksten gaan over wijn, lezen en af en toe over de vrouwen en kinderen van de broers, waar de vete om begonnen is. De eerste helft van de voorstelling zit Thyestes (Gillis Biesheuvel) alleen op het toneel aan een rijk gedekte tafel. Een damasten tafellaken, zilveren bestek en verschillende soorten glazen. Aan het hoofdeinde staat een gouden ramskop: een verwijzing naar het gouden ram, waar in andere delen van de klassieke mythologie zoveel om te doen is. Thyestes onderhoudt zichzelf – en ons – met bespiegelingen over het wachten. Waarom is het wachten niet, zo vraagt hij zich af, net als het reizen een nuttige bezigheid? De rust die hij neemt voor zijn uitweidingen, staat diametraal tegenover de opgebouwde spanning.

Achterop het toneel staat een tafeltje met een doorzichtig glazen schaakspel en twee kleine stoeltjes erbij die afkomstig zouden kunnen zijn uit de kinderkamer van de tweeling. Atreus (Oscar van Woensel) speelt hier in zijn eentje een partijtje schaak. Als hij op de kleine stoeltjes zit, raakt zijn hoofd net een van de vier grote, matte spiegels die naast elkaar aan draden hangen. Deze spiegels reflecteren wazig de gebeurtenissen op het podium. Als hij eindelijk

het podium opstapt, is de begroeting tussen de twee mannen volkomen achteloos. Het zijn dan ook niet de personages die elkaar na jaren weerzien, maar de twee acteurs die een half uur geleden nog samen op het podium stonden.

Ze babbelen wat over de gulden snede en de bestseller De Da Vinci Code. De goden noemen ze de 'onzichtbare machthebbers' of 'de twaalf grootmeesters'. De mannen blijken aan het hoofd te staan van horecaondernemingen, alsof het om een maffiafamilie gaat. In het maffia-epos The Godfather vindt een onwillige klant het hoofd van zijn lievelingspaard in zijn bed; in dit toneelstuk zal Atreus zijn broer zijn eigen kinderen serveren, zo vertelde de trompettist. Maar het werkelijke drama voltrekt zich achter de schermen. De eerste keer dat Atreus opkomt, zijn de nagels van zijn handen en blote voeten rood gekleurd. Als hij opnieuw opkomt, draagt hij schoenen en heeft hij een karaf rode wijn bij zich. De derde karaf wijn die Atreus haalt is gevuld met een dik rood vocht; er trekt een huiver door de zaal.

Ondertussen voeren de acteurs ogenschijnlijk zinloze gesprekken, terwijl ze wat aan tafel hangen of door de ruimte slenteren, Tussen de dialogen vinden korte scènes plaats waarin de waanzin heerst, waarin de mannen zich misschien verzetten tegen hun lot. De acteurs vertrekken hun gezichten en openen hun mond in een grote lach of schreeuw; ze kronkelen met hun lichamen als in een plotselinge kramp. Atreus maakt een dansje dat er lullig uitziet, maar een overwinningsoes zou kunnen betekenen. Het is allemaal niet spectaculair uitgevoerd maar een beetje half, als slechts een aanzet tot een fysieke uitbarsting. Het is vermoedelijk een conceptuele keuze - de hele encenering baseert zich op het concept van de tweeling, die Atreus en Thyestes zijn. Maar in plaats van dat alles zich verdubbelt, is alles gehalveerd. De voorstelling is deels klassiek, deels modern; voor de helft een vertelling, voor de andere helft een encenering, half performance, half toneel. Zinnen worden, net als de

dialogen, halverwege afgebroken; handelingen worden maar voor de helft uitgevoerd.

Een gevoel van gemis overheerst. De toeschouwer moet wat ontbreekt zelf aanvullen. Daarin sluit de encenering aan op de postdramatiek. De toeschouwer maakt zelf een verhaal op basis van wat spel, decor, licht en geluid aandragen. Verschil is echter, dat niet de ervaring van de toeschouwer centraal staat. De acteurs demonstreren steeds nadrukkelijk zichzelf als handelende personen. Oscar van Woensel en Gillis Biesheuvel, die ook de twee hoofdrollen voor hun rekening nemen, zijn steeds als zichzelf aanwezig, in hun typische manier van bewegen en spreken die ongeschoold oogt als je niet weet dat het opzettelijk ongekozen is.

Zoals in bijna alle voorstellingen van Dood Paard speelt ook de kindertijd en de naïviteit een grote rol. Hier staat het in verband met de vertelling waarin de broers al van jongs af aan zijn voorbestemd om elkaar naar het leven te staan. Ze doen 'Indiaantje'. Atreus dribbelt rondjes en roept oe-oe-oe, Thyestes speelt met pijl en boog en richt op Atreus, die aan tafel is gaan zitten en een verhaal houdt, onderwijl nonchalant de pijlen ontwijkend. Opnieuw wordt een mogelijke confrontatie achteloos afgeslagen. Eerder wordt een gevoel van plezier en ontspanning opgeroepen, wat mooi contrasteert met de ernst van de situatie.

Aan de zijkant links zit de trompetspeler met zijn partituur. Voor hem staat een reeks kleine witstenen engeltjes, geknield en met vleugeltjes. Zij verbeelden de kinderen van de broers. Atreus illustreert zijn monsterlijke daad zonder woorden, door een lange rode doek op de grond te spreiden en de beeldjes daar één voor één op neer te zetten. Het is een spoor van bloed dat zij trekken. Maar Thyestes – oh dramatische ironie – weet niet wat wij weten. Atreus nodigt zijn broer uit vrede te sluiten. De broers smeren eten op hun

gezicht en buik, Atreus het groen van de haat en afgunst, Thyestes het rood van het vlees van zijn vlees dat hij heeft gegeten. Naast elkaar knielend beloven ze elkaar vrienden te zijn en de bloedwraak te vergeten. Het moment waarop Thyestes ontdekt dat hij zijn eigen kinderen heeft gegeten, krijgen we niet te zien. Zoals alles wat van belang is in deze voorstelling of de toeschouwers op het puntje van hun stoel zou kunnen krijgen, gebeurt ook dit elders. De trompettist vertelt ons de afloop.

*Atreus en Thyestes* betekent in het oeuvre van Dood Paard een interessante nieuwe stap, maar blijft voor wie dat niet kent een allegaartje van woordspelletjes, kroeggesprekken, enkele theatrale uitstapjes en maar heel af en toe een verwijzing naar de in de titel beloofde mythe. Dit wordt dan ook nog eens op een uiterst nonchalante, bijna zelfgenoegzame manier gebracht die ons meer leert over de persoonlijkheid van de acteurs dan over de broedertwist tussen de mythische figuren. Het eigen spel, de eigen aanwezigheid op het podium wordt gevierd. Hoe goed het concept van de voorstelling ook is uitgewerkt, wat ontbreekt is de overtuiging in het spel van de acteurs, de motivatie om dit te spelen. Het balanceren tussen ernst en achteloosheid slaat naar mijn smaak te veel over naar het laatste. Wat een vernieuwende en eigenzinnige acteerstijl was, komt nu vooral over als nonchalance.

**Cecile Brommer is dramaturg en criticus, en redacteur van Theater Schrift Lucifer**

## ○ Bloedig feest van intertheatraliteit

### - Over Atreus en Thyestes van Dood Paard- Daphne Richter

In de Rode Zaal van de Brakke Grond hangt bij binnenkomst een melige sfeer. Acteurs Gillis Biesheuvel en Oscar van Woensel van Dood Paard en trompettist Boy Raaijmakers, onder andere bekend van het Willem Breuker Kollektief, ontvangen het publiek met oubollige grappen: 'moet je horen, mijn neus kraakt...' en 'kijk mijn duim... hij kan eraf!'. Het is volstrekt *over the top*. Hier staan acteurs die doen alsof ze jolige acteurs zijn die het publiek ontvangen: 'we gaan straks wat voor jullie spelen, wat muziek maken, maar vooral heel veel praten'. Ze spelen zichzelf, maar met een vette knipoog. Theater is een spel, lijken ze te zeggen, dat we samen moeten spelen.

De mythe over de broers Atreus en Thyestes en de vloek die rust op dit nageslacht van Tantalos vormden het uitgangspunt voor een nieuwe tekst, geschreven door Biesheuvel en Van Woensel. Trompettist Boy Raaijmakers kreeg een rol als muzikant en verteller. Met een rituele dans opent de voorstelling. Met opzweepende rockmuziek en synchrone pasjes worden we uitgenodigd om de dagdagelijkse werkelijkheid achter ons te laten. De trompettist richt zich tot het publiek en vertelt over de vloek die rust op het geslacht van Tantalos. Over de broers die op hun zestiende reeds in opdracht van hun moeder een moord pleegden. Over Atreus, die het gouden ram voor zichzelf hield, en die zijn eigen vrouw vermoordde. Over Thyestes, die zijn eigen dochter Pelopeia verkrachtte, omdat het orakel hem influisterde dat een zoon, bij haar verwekt, hem zou beschermen tegen zijn broer Atreus. En over Pelopeia, die Atreus' vrouw werd, en verborgen hield dat Thyestes de vader was van haar nog ongebooren kind. Voor het eerst na acht jaar zullen de broers

weer bij elkaar komen. Op initiatief van Atreus zullen ze elkaar om 12 uur 's nachts ontmoeten voor een verzoeningsmaaltijd in het restaurant van het Parijse filiaal van zijn luxe hotelketen Mykene. Thyestes komt er speciaal voor uit Amsterdam, met de Thalys. Maar, zo zegt de verteller, al voor hij in Parijs arriveert, verliest Atreus zijn zelfbeheersing en vermoordt de vijf kinderen van Thyestes die hij onder zijn hoede heeft. Hij snijdt ze in stukken en bereidt van het vlees een maaltijd voor zijn broer.

Het moment waarop alles nog mogelijk was, voordat Atreus de kinderen doodde, is voorbij op het moment dat Biesheuvel als Thyestes en Van Woensel als Atreus elkaar op toneel ontmoeten. Het noodlot heeft toegeslagen en als een stuwende, dreigende kracht hangt het boven hun hoofden. Van Woensel komt op als Atreus. Zijn voeten rood geschminkt, in zijn hand een karaf dikke, bloedrode vloeistof. Nog voor het gesprek begint is de karaf omgevallen en ligt het bloed over het smetteloos witte tafelkleed van de chique tafel, die voor vijf personen is gedekt. Een ronde truss met lampen hangt er recht boven en de spots beschijnen de lege zittingen van de stoelen. Vijf stoelen, vijf kinderen. Aan het hoofd van de tafel staat op een verhoging een goudkleurige ramskop. Midden op het toneel ligt een donker zeil, vol gekrijt met wiskundige berekeningen. Een groepje beelden, zoete cherubijntjes lijken het, zijn linksvoor opgesteld alsof ze de Olympische goden vertegenwoordigen. Daarachter staat de trompettist. Achter het speelveld hangen grote koperkleurige platen, die bij beweging tegen elkaar botsen en een mooi diep geluid maken. Twee kleine rode stoeltjes en een tafeltje met schaakspel staan er onder. Atreus verplaatst een schaakstuk, gaat op de andere stoel zitten, en speelt nogmaals. Het is duidelijk wie 'aan zet' is.

Van Woensels nonchalance in houding en spel illustreert de machtspositie van Atreus. Zijn paarse shirt met glitteropdruk is hip

vergeleken bij het zwarte pak en het ober-achtige rokje dat Biesheuvels Thyestes draagt. Thyestes die graag diepzinnig en onafhankelijk wil zijn, maar wiens quasi-filosofische overpeinzingen en kunsthistorische kennis rechtstreeks afkomstig blijken uit Dan Browns 'Da Vinci Code'. Zijn gedachten verspringen moeiteloos van de betekenis van 'wachten' in een mensenleven, naar het *marketen* van luxe diners in zijn restaurant. In zijn krampachtige pogingen zich af te zetten tegen burgerlijkheid en gemiddeldheid, lijkt Biesheuvels Thyestes commentaar te leveren op een beeld van een hedendaagse, verwende, zoekende mens. Zo spreekt hij regelmatig over een orakel, dat hem opdrachten influistert. Shosho heet het, een verbastering van Osho; de spirituele 'verlichter' die beter bekend staat als Bhagwan. Het is niet de enige verwijzing naar een behoefte aan religie en spiritualiteit. De manier waarop Biesheuvels personage doet alsof hij boodschappen ontvangt van dit fictieve orakel, doet denken aan een aanhanger van de Pinkstergemeente, die 'in tongen spreekt' wanneer hij in contact staat met de heilige geest. En met een beschrijving van het beeld van een huilende zwarte madonna, wordt ook het katholicisme en passant onderdeel van het duistere universum van Atreus' hotel Mykene. Het beeld van dit hotel zoals dat in de tekst wordt geschetst, lijkt zich voor te doen als een doembeeld van de westerse wereld: Een groot, luxe gebouw met exclusieve kamers. Diep weggestopt in de kelder zijn ze volgepakt met relikwieën en snuisterijen die tevoorschijn gehaald kunnen worden, of weggestopt om ze te vergeten. Een hotel waarin het spookt, waarin de kok omgekocht wordt om een maaltijd te koken van kindervlees, en waar niemand kan werken zonder erbij te drinken. Het is een beeld van een werkelijkheid waarin de mens naar behoefte alles kan nemen of wegstoppen wat hem uitkomt.

In een scène bespreken Van Woensels Atreus en Biesheuvels Thyestes de voorstelling Hamlet, waarmee het theater zelf ook een expliciete plaats krijgt in de voorstelling. Zo merkt Van Woensels

Atreus op dat hij zich wel kan identificeren met de 'sympathieke' moordenaar Claudius, terwijl Biesheuvels Thyestes zichzelf liever met Hamlet vergelijkt. En bovendien vertelt hoe hij Pelopeia, die Ophelia speelde, tijdens de voorstelling in haar kleedkamer opzocht en verkrachtte, vlak voor haar sterfscène op toneel. En niet alleen de historische, maar ook de hedendaagse theaterwerkelijkheid lijkt een rol te spelen. Dit is misschien een zeer persoonlijke ervaring, maar tijdens het kijken drongen herinneringen aan een andere voorstelling met hetzelfde thema zich op: *Bloeddorst* van Hollandia. Een mooie, ernstige voorstelling, waarin Jeroen Willems en Peter Paul Muller in de rol van spelende kinderen de mechanismen van bloeddorst onderzochten op basis van teksten van Vondel en Shakespeare en ooggetuigenverslagen van gruwelijke gebeurtenissen uit Srebrenica. Een wreed spel, waarin groenten en fruit werden geslacht alsof het mensen betrof, en dat werd begeleid door elektronische muziek en madrigalen van Monteverdi. Net als in deze voorstelling werden verschillende teksten, media en maatschappelijke verschijnselen aangewend om het thema te onderzoeken. Het is een werkwijze, die bij uitstek postdramatisch genoemd kan worden.

Met *Atreus en Thyestes* brengt het gezelschap een zwaar thema met hier en daar een vette knipoog, en niet gespeend van nonchalance en melige grappen. De epiloog, waarin de trompettist zich opnieuw tot het publiek richt en vertelt over Thyestes' bloedige feestmaal en de gruwelijke ontdekking, terwijl beide acteurs -letterlijk- uitgespeeld en verslagen op het toneel achterblijven, is echter serieus en kwetsbaar. Door zowel in tekst als spel en muziek te spelen met theaterconventies en direct of indirect te citeren uit, en verwijzen naar andere dramateksten, voorstellingen, literatuur, religie en populaire cultuur, creëren Van Woensel, Raaijmakers en Biesheuvel een toneelwereld waarin de mythologie functioneert als 'kapstok' voor een ruwe, donkere schets van onze tijd. Door -bewust of onbewust-

niet alleen uit dramatische literatuur, maar ook uit verwante voorstellingen te citeren, heeft Dood Paard met *Atreus en Thyestes* theater gemaakt dat intertheatraal genoemd kan worden. Het is een vorm, die een beroep doet op de bereidheid van de toeschouwer om verbanden te leggen. Dit is theater dat zich voordoet als een spel, dat samen gespeeld moet worden.

**Daphne Richter is productieleider en dramaturg, en redacteur van Theater Schrift Lucifer**

## ○ 'Zo zo, dat is interessant'

- over **BRODDERS IN ARMS** van **Marijke Schermer** –

### **Don Duyns**

Net als Marijke Schermer maak ik zo nu en dan toneel dat door sommige mensen 'politiek' genoemd wordt (al zou ik het zelf liever 'sociologisch' noemen, omdat het me om menselijk gedrag gaat, niet om de machtsmechanismen erachter). Daarmee zitten Schermer en ik in één hokje met jongere auteurs/makers als Eric de Vroedt en Pieter Hilhorst en oudere rotten als Gerardjan Rijnders (*Tim van Athene*). Op een recente discussie naar aanleiding van De Vroedts voorstelling *Mighty society 1* luidde de aan criticus Martin Schouten ontleende stelling dan ook: 'help, het vormingstheater is terug'. Nou, ik kan u geruststellen. Het vormingstheater is niet terug, althans niet in zijn oude gedaante, compleet met opgelegde moraal en uitleg achteraf. De voorstellingen van mij en mijn generatiegenoten (ruim genomen) zijn eerder op te vatten als verslagen vanuit het hart van een versnipperde cultuur, persoonlijke visies op wat er in dit land allemaal gebeurd is en gebeurt sinds de moord op Fortuyn: de klucht rond de LPF, de leuke proefballonnetjes, de mannetjesmakerij, de moord op Theo van Gogh. Je zou wel gek zijn om er niets mee te doen (ook tg. Annette Speelt komt eraan met het programmatisch getitelde *NU*). In feite is de hausse aan politiek getinte stukken logisch: nu de politiek zo ongegeneerd theater is geworden kan het theater niet anders dan die politiek weer als thema te kiezen.

*Man: Dit is voor het eerst sinds Pim dat er weer eens iemand een mening durft uit te spreken die velen in stilte met hem delen.*

*Sjors: Een nieuwe Fortuyn?*

*Man: Nou, dat heb ik niet gezegd.*



Het duurt even, maar dan valt ook in 'Brodders in arms' van Marijke Schermer het Pim-woord. Het is sinds de moord op de profeet van het vrije woord dan ook niet meer mogelijk een politiek stuk te maken waarin de naam Fortuyn niet minstens één keer opduikt. Zelfs de titel van dit stuk lijkt een satire op de abominabele manier waarop Pim Fortuyn Engels sprak. Die titel versterkt tegelijk – op een ironische manier – de inhoud: het gaat over drie strijdende broers. Maar de broers in dit stuk zijn niet één in de strijd, integendeel, ze zitten elkaar dwars waar en wanneer ze maar kunnen.

'Brodders in arms' is een combinatie van een familiedrama en een politieke satire. In 17 scènes met ironische titels als 'je wordt er helemaal poëtisch van' en 'zo, zo, interessant...' schetst Schermer het lege bestaan van de drie broers Donker: Arthur, de neurotische politicus, Viktor, de gestoorde radioreporter en Jacob, de obsessieve halfcrimineel. Arthur is de gedoodverfde nieuwe liberale leider wiens motto luidt: "Iedereen heeft het recht én de plicht én de vrijheid zijn eigen geluk na te streven en wie niet wil valt buiten de boot."

Het stuk komt pas echt in beweging als een Amerikaanse generaal wegens oorlogsmisdaden aan het Hooggerechtshof in Den Haag wordt uitgeleverd en een diplomatieke crisis met Amerika dreigt. Arthur maakt zich klaar om gematigd te reageren, maar broer Viktor misbruikt eerdere geluidsopnamen om een collage te maken waarin Arthur zich keert tegen uitlevering van de generaal aan de VS. Hij zendt deze manipulatie uit via zijn eigen radiostation 'brodders in arms'. Oorlog met Amerika dreigt.

De media gaan massaal aan de haal met de door Viktor vervaardigde radiocollage en types als Sjors Fröhlich en Felix Meurders buigen zich, al dan niet met hulp van deskundigen of de mening van het volk, over de faux pas van Arthur Donkers. Sommigen zien in hem een held, ja een nieuwe Pim, anderen vinden dat we de Verenigde Staten toch vooral te vriend moeten houden. Het tekent op een herkenbare manier de hijgerige hypezucht waaraan Nederland onderhevig is sinds... ja, sinds Pim eigenlijk.

Brodders in arms is een eigenzinnig, enigszins stug stuk, waarin een wereld wordt beschreven die veel lijkt op die waarin we nu leven, maar dan net iets verschoven, iets uit het lood getikt. Diezelfde verschuiving vindt je ook in de taal en de communicatie tussen de personages. Het wemelt in 'Brodders' van de Pinteriaanse misverstanden en andere woordspelletjes:

*Viktor: Misschien wordt er niet goed naar me geluisterd?*

*Jacob: Ik dacht juist dat er een enorme luisterdichtheid was.*

Pas met de komst van het meisje Emma, dat door Jacob mee naar huis wordt genomen, begint het bloed bij de broers wat vrijer te stromen. En, opmerkelijk genoeg, ook bij Schermer. Het is of ze zich bij Emma toch wat prettiger voelt dan bij de in mediataal kakelende broers. Dan ook verschijnen in de tekst aangenaam dichtertelijke zijstappen, zoals over Emma's gedroomde maar reeds gestrande carrière als kunstschaatsster:

*En als je niet op wedstrijdniveau danst heb je ook geen vaste partner. Dan kom ik soms in mijn paarse pakje op de training en dan werk ik met iemand die een rood pak aanheeft. Dat past niet snap je. Dat is gewoon niet echt mooi.*

Aan het begin van dit stuk stelde ik dat de oude moraal van het vormingstheater (het is de schuld van de bazen!) niet meer bestaat in het werk van hedendaagse makers. Maar wat komt er voor in de plaats? Anders gesteld: wat wil Schermer met dit stuk zeggen? Dat politici pas de waarheid spreken als hun woorden verknipt worden? Dat de media van elke mug een olifant maken en van elke olifant een mug? Dat je in tijden van nood maar beter niet op je broers kunt vertrouwen? Ik denk dat Schermers ambities verder gaan. In het hart van deze tekst zit stevige kritiek verstopt op de manier waarop wij leven. Ja ik weet als geen ander dat er een

verschil is tussen personagetekst en de mening van de schrijver, maar de volgende monoloog van Viktor klinkt wel heel gemeend:

*De moderne wereld is een surrealistische nachtmerrie geworden. Waarin oorlogsverklaringen worden bekroond met abstracte kunstprijzen. Waarin een politicus die iets beweerd heeft, op de televisie door derderangs psychologen via zijn lichaamstaal beoordeeld wordt op zijn geestelijke gezondheid.(...)Waarin oorlogsmisdadigers uit de gevangenis van Scheveningen worden vrijgelaten, om meer oorlogsmisdaden die toch niet berecht zullen worden, te voorkomen. Het moderne leven is een surrealistische nachtmerrie en een eindeloos sombere paradox waar geen plaats meer is voor enig onrendabel ideaal.*

Uit deze – hier ingekorte - fraaie monoloog spreekt een hartgrondige, authentieke woede over de huidige samenleving, niet alleen in Nederland maar wereldwijd: het gebrek aan werkelijk engagement en de decadentie van het vrije westen. Dat deze monoloog wordt gevolgd door een hartgrondig ‘proost’ van de drie broers zullen we dan ook maar als ironie van de schrijfster opvatten, het wegdrinken van echte betrokkenheid.

Uiteindelijk worden de drie monomane broers alleen gelaten met hun hersenspinsels als het meisje Emma van ze weg schaatst en daarmee letterlijk de wereld van belangrijke mannen achter zich laat. En na het lezen van dit stuk is dat ook wel zo begrijpelijk.

Amsterdam, 21 februari 2005

**Don Duyns is toneelschrijver en regisseur. Hij schreef en regisseerde onder meer de politieke kronieken ‘Den Uyl; of de Vaandeldragers’ en ‘Paars’. Van 1995 tot 2005 maakte hij deel uit van de vierkoppige artistiek leiding van de Utrechtse ‘theaterfirma’ Growing Up In Public. Nu werkt hij als zelfstandig theatermaker. Van hem verschenen bij uitgeverij IT&FB enkele bundels met theaterteksten**

## ○ Over de gevaarlijkheid van mijn literatuur

### - Een wensprogramma -

**Gustav Ernst**

vertaling Tom Kleijn

Mijn literatuur staat niemand naar het leven, is dus niet gevaarlijk. Ze is niet verplicht, ze hoeft niet onder bedreiging van straf gelezen, geapprecieerd, geliefd en geaccepteerd te worden, zodat daarmee onvermijdelijke schade kan worden aangericht. Men is niet weerloos aan haar overgeleverd. Men hoeft mijn stukken niet te zien, mijn boeken niet te lezen, dus niet innerlijk in de moeilijkheden te raken, wanneer men dat niet wil. Blijkbaar raken sommigen echter heel graag in die moeilijkheden, ongetwijfeld omdat het niet alleen moeilijkheden zijn, maar ook genot, lust, herkenning, avontuur, verfrissing, opwinding, afwisseling, kortom de specifieke, productieve moeilijkheden van de kunst.

De gevaarlijkheid van mijn literatuur is dus hoogstens secundair. Ze speelt zich af binnen de kunst en binnen haar receptie. Men kiest dus - indien men mijn boeken leest, mijn stukken ziet - niet in eerste instantie voor de gevaarlijkheid, maar voor mijn kunst waarin het heel goed plotseling gevaarlijk kan worden. Maar voor wie, voor wat gevaarlijk? Voor onze goede smaak? Voor onze vastgeroeste idee van moraal? Voor onze goed bewaakte taboes? Voor het verdrongene, het weggemoffelde, datgene wat we niet willen toegeven? Voor hartverwarmende literatuur- en theaterervaringen? Voor het denkbeeld dat literatuur en kunst het Hogere moeten zijn en niet gedrenkt in het vuil van het alledaagse? Gevaarlijkheid dus als duurzame verstoring van het akkoord dat we hebben gesloten, van onze afgesproken visie op de dingen?

Die gevaarlijkheid wens ik in ieder geval voor mijn literatuur. Van die gevaarlijkheid kan ik in mijn literatuur nooit genoeg krijgen. Niet omdat ik de mensen wil kwellen, aanvallen en te kijk zetten, maar omdat ik bepaalde houdingen - gevoelshoudingen, geesteshouding, kunsthoudingen - wil kwellen, aanvallen en te kijk zetten. Die namelijk, die verhinderen dat te zien, te voelen, te horen, waarvan ik denk dat het gezien, gevoeld, gehoord moet worden en ook, *hoe* ik denk dat gezien, gevoeld, gehoord moet worden als correctief, als tegengif voor alles wat we dagelijks via de media te horen, te voelen en te zien krijgen, en wel zo onvermoeibaar en bruto en intensief, dat we door louter beelden helemaal niets meer zien, door louter voorgeschreven gevoelens helemaal niets meer voelen, door louter meningen en warenhuismuzak helemaal niets meer horen.

Voor deze hele zoi die wij op ons gesmeten en in ons naar binnen gepropt krijgen, kan toch - zo schijnt het - helemaal niets anders meer gevaarlijk worden dan de kunst, of een aanslag, die onze kijk op de dingen tot nu toe en onze meningen tot nu toe aan flarden scheurt en bloederig op straat werpt, zodat eindelijk iedereen wel *moet* zien, wat voor zoi onze ogen heeft dichtgeplakt en onze oren dichtgesmeerd, zodat we helemaal niet meer konden waarnemen wat er aan de hand is, wat er in ons aan de hand is en in onze steden en in de winstverslaafde en machtsverziekte hersenkronkels en borstkassen van onze politici en maatschappelijke verantwoordelijkheidsdragers.

Zo probeer ik bijvoorbeeld op de meest uiteenlopende manieren met literaire middelen, met verrassende strategieën, met geforceerde inhoudelijke en talige heftigheid gevaarlijk te worden voor de vanzelfsprekendheid, waarmee geweld in het klein en in het groot wordt uitgedacht, uitgeoefend en aanvaard. Wat dat betreft ken ik geen consideratie en geen grenzen. En zeker ook indachtig het feit dat deze gevaarlijkheid ondanks mijn af en toe excessief

onbetamelijk literair gedrag heel wel binnen de perken blijft, omdat ze afhankelijk is van de verbreiding van mijn literatuur, die van haar kant afhankelijk is van de machtsverhoudingen binnen de media, het literaire bedrijf, de cultuurpolitiek of ook de theaterpolitiek, die uit de samenstelling van het repertoire af te lezen valt. En machtsverhoudingen zijn nu eenmaal geweldsverhoudingen en er nadrukkelijk niet erg gek op in het openbaar voor schut te worden gezet.

U weet misschien dat wij sinds het jaar 2000 een regering in Oostenrijk hebben waaraan ook een rechtsradicale partij deelneemt. Uit woede daarover heb ik een boek geschreven, waarin de vrouw van de bondskanselier, die als christen-democraat de rechtsradicalen in de regering mee heeft helpen toelaten, zich van haar man wil laten scheiden. In een monoloog geeft ze de redenen voor haar besluit en houdt ze haar man voor, hoe hij niet alleen in zijn politiek, maar ook in zijn houding tegenover haar al een heleboel trekken van de rechtsradicalen heeft overgenomen en onbarmhartig, autoritair, ongevoelig voor menselijke problemen, machtsbelust en brutaal is geworden, hoe hij zich dus in toenemende mate ook in hun huwelijksleven tot een klein monster ontwikkelt, met wie ze niet langer wil samenleven. Het was een poging politiek gedrag in tussenmenselijk gedrag en als tussenmenselijk gedrag duidelijk te maken en gevaarlijk te worden voor de bondskanselier en zijn herverkiezing.

Maar mijn literaire inspanningen zijn niet gevaarlijk voor hem geworden. Veel mensen hebben het boek gelezen. Iedereen heeft zich er in lovende woorden over uitgelaten en de radicaliteit ervan geprezen. Maar diezelfde bondskanselier heeft kort daarop de volgende verkiezingen met een nog grotere meerderheid gewonnen en de regering met de rechtsradicalen voortgezet. Ikzelf bleef gespaard - misschien: nog. En misschien precies daarom, omdat hij zijn verkiezingsoverwinning ook tegen mij had behaald. Alleen een

televisiebijdrage over mijn boek kwam de publieke zender op een stevige berisping van de kant van de bondskanselier te staan. Maar daarvan drong niets tot de openbaarheid door.

Om geweld voelbaar te maken, probeer ik het - zoals ook in dit zogezegd uitgesproken politieke boek - vooral in het tussenmenselijk gedrag op te sporen, het daar te beschrijven en voelbaar te maken, waar het de mensen rechtstreeks treft. En in een taal die je zo ongewoon en rauw mogelijk op je dak valt, die oneerbiedig is, vulgair is en af en toe ontluistert en die de bloemrijke, geruststellende en nadrukkelijk literair gehouden literatuurtaal en de daarmee verbonden sociaal aanvaarde goede literatuursmaak krachtig met voeten treedt. Om het, wanneer het met de gebruikelijke taal niet meer lijkt te lukken, het in de hoofden naar binnen te krijgen met een ongewone, brute, shockerende voorstelling te proberen de pantsers te doorboren die de zintuigen daarachter zo vernietigend stompzinnig houden.

Daarbij hecht ik er waarde aan in ieder geval vermakelijk te zijn. "*Witz ist mir wichtig!*" Met gruwel en verschrikking grappen uithalen doe ik bijzonder graag - een, ik geef het toe, bijzonder doortrapte en niet geheel onomstreden pantserdoorborende esthetica, die niet ieders smaak is. Maar ze werkt.

In mijn toneelstuk *Faust* bijvoorbeeld, dat ook hier in Amsterdam - in de vertaling van Tom Kleijn - door de Trust is gespeeld, is het hoofdthema het geweld, waarbij ik vooral bij de Weense voorstelling kon merken, hoezeer bepaalde beelden, die Theu Boermans in zijn regie ook in Wenen ongeveer op dezelfde manier theatraal in scène heeft gezet en versterkt, voor de toeschouwers heel wel gevaarlijk zijn geworden. Niet weinigen van hen waren na de voorstelling werkelijk geschokt en kregen er geen woord uit en gingen nog eens en nog eens naar de voorstelling kijken om de zaak grondig te onderzoeken, hun gevoelens daarbij te doorgronden en er meester

van te worden. En ook mijn nieuwe roman *Grado. Süße Nacht* is voor sommige lezers en hun voorstellingen van lichamelijke- en liefdesrelaties gevaarlijk geworden. Ze vertelden me dat ze niet verder hadden kunnen lezen. Dat betekent, dat er tijdens het lezen iets gevaarlijk dicht in hun buurt is gekomen, hen heeft bedreigd, ze hebben het boek een tijdje weg moeten leggen om het gevaar voor hun welbevinden dat blijkbaar groter werd, weer langzaam af te laten nemen, uit te bannen. Iets in hen is doorbroken en losgewoeld. Volkomen onverwacht zijn ze plotseling uit de gezellige leesstemming in een heel andere, extreem ongezellige stemming gekiept, waar schel alarmklokken begonnen te luiden: Opgepast, er dreigt gevaar!

De roman *Grado. Süße Nacht* gaat over een man die een hem onbekende vrouw, die hij aardig vindt en die hij voor een diner heeft uitgenodigd, de hele avond vertelt, waarom hij in geen geval met haar zou willen slapen, maar liever naar huis gaat en masturbeert, wat voor een moeilijkheden hij met haar lichaam zou kunnen hebben, maar zij ook met het zijne. Hij beschrijft afschuw en angst en extreme seksuele praktijken, die hij zich echter alleen in zijn fantasie toestaat. Dit boek was een poging de blik op die innerlijke processen in het seksuele leven te concentreren, die zelden toegegeven, zelden bewust waargenomen en uitgesproken worden, maar die wel het liefdesleven wezenlijk meebepalen. Deze niets ontziende concentratie daarop en alleen daarop schijnt het gevaarlijke aan dit boek te zijn. Gevaarlijk voor wat? Voor het beeld van de romantische liefde? Voor leesgewoontes? Voor de vertrouwde en heden ten dage in de maatschappij, in de literatuur en in de media geaccepteerde voorstelling van seksualiteit?

Ik schrijf in Oostenrijk en onder omstandigheden die mijn literatuur - hoe gevaarlijk ik haar ook zou willen hebben - maar heel bescheiden gevaarlijk maken, in vergelijking met die landen - wanneer ik aan het

lot van heel wat van mijn collega's denk - waar de gevaarlijkheid van de literatuur minder in het gevaar voor het innerlijke evenwicht van de lezer en voor de leesgewoonten bestaat, maar veeleer in het gevaar voor de collega's zelf, die worden vervolgd, gedood en verdreven. Wat mij echter alleen maar aanmoedigt om, nu ik nog niet op zo'n manier in gevaar ben, met mijn literatuur op mijn manier voor deze wereld gevaarlijk te zijn. Ik geloof dat er mogelijkheden genoeg voor zijn. De wereld heeft het nodig.

**Gustav Ernst is (theater)auteur. Voor de Trust/Theatercompagnie schreef hij *Bloedbad, Faust* en *Lysistrata*. Dit artikel werd eerder voorgedragen door de auteur ter afsluiting van het Internationaal Literatuurfestival Amsterdam 'Gevaarlijke literatuur / Writing on the edge', georganiseerd door Literaire Podia Amsterdam (5 februari 2005, De Balie Amsterdam). Tom Kleijn vertaalde de voordracht speciaal voor Theater Schrift Lucifer. Met speciale dank aan SLAA (Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam)**

## ○ Bericht uit het veld

### - Een gedachte over de vraag waarom er weer theater over politiek wordt gemaakt -

#### Rezy Schumacher

Lieve Annet,

Naar aanleiding van voorstellingen als *Paars* van Don Duyns en *Brodders in arms* van Alaska aan de ene kant en voorstellingen over de multiculturele samenleving onder de noemer *Cordoba* aan de andere kant, vroeg je me waarom er tegenwoordig theater wordt gemaakt over politiek. Je vroeg: zijn de podiumkunsten op zoek naar relevantie of is het modieus produceren op zoek naar publiek? Leuke vraag, lastig te beantwoorden. Leuke vraag, omdat je de vinger op een zere plek legt (... op zoek ... op zoek ...). Lastig te beantwoorden omdat je eigenlijk twee vragen stelt: is het serieus of is het modieus?

Eerst maar even die zere plek in de podiumkunsten, die mijns inziens overeenkomt met het grote probleem dat tegenwoordig alle takken van kunst teistert. Het is een gekend probleem. Binnen de kunst schreeuwt men 'Crisis!' omdat er het gevoel heerst dat de kunst, wat het hedendaagse tijdsgewricht betreft, de boot heeft gemist. In de kunst is men, kortom, op zoek.

En het helpt ook niet wanneer een groot deel van de Nederlanders – die, vergeet het niet, in de eerste plaats nog altijd economische dieren zijn - vraagt waarom kunst moet, wat de noodzaak is van kunst, waarom kunst onvermijdelijk zou moeten zijn. Waarop de kunstenaars prompt beginnen te stotteren. Kijk naar het aandoenlijke gebrabbel van de Nederlandse toneel- en dansgezelschappen in hun

advertentiecampagne tegen de bezuinigingen. De kunstenaar en zijn publiek, twee partijen die nodig zijn om tot kunst te komen. Maar ze vinden elkaar niet meer. Hoe kan dat? Voor een antwoord op deze vraag lijkt het me zinnig om te kijken naar wat voorafging aan deze situatie.

Hoe verhielden Europese kunst en publiek zich tot elkaar? Kunst heeft altijd verschillende functies gehad. En dat altijd voor verschillende publieksgroepen. (Kunst voor een heel volk maken, gebeurde niet.) De functie van kunst kon van alles zijn: rijke mensen veroorloofden zich kunstwerken (of lieten toneelstukken schrijven en opvoeren) voor hun eigen plezier of om hun gasten te plezieren. Belangrijk nevenaspect was hierbij de kwaliteit van het kunstwerk, want dat deed een uitspraak over de materiele rijkdom van de 'mecenas'. Kunst als statussymbool dus. Maar veel vaker werd kunst gebruikt als propagandamiddel. Middeleeuwse kunst bijvoorbeeld: met de katholieke schilderijen die in openbare gebouwen zoals de kerk hingen, en waarop een aantal idolen werd geportretteerd, werd een sterk 'merk' gecreëerd. Deze beelden (en trouwens ook de katholieke toneelstukken) deelden gedragsregels mee voor de leden van de gemeenschap (een *lifestyle*).

In sommige periodes werden ook voor 'de gewone mensen' toneelstukken gespeeld, ter vermaak. Daarin werden thema's van alle tijden verwerkt, zoals het eeuwige geruzie tussen man en vrouw of tussen dorpeling en ambtenarij of over de ellende van de liefde. Die stukken hadden een hoog roddelgehalte. Dit soort toneel kan gemakkelijk vergeleken worden met de hedendaagse soapseries uit de amusementsindustrie.

Toen de 'moderne' tijd aanbrak – en daar bedoel ik mee: de 18<sup>e</sup> eeuw, de verlichting, het rationalisme - werd kunst bijna uitsluitend als politiek communicatiemiddel gebruikt voor de zich emanciperende burgerlijke klasse. Vooral toneel was in die tijd in dat opzicht heel belangrijk. De voorstellingen waren vaak driedimensionale

pamfletten, waarin de burgerlijke waarden en normen gevierd werden, als voorbeeld voor het burgerlijke publiek dat de voorstellingen bezocht. Toneel als 'leerschool' voor het burgerlijke leven, een hulp bij het ontstaan van een burgerlijke samenleving. Toneelstukken die ideale voorbeelden lieten zien: hoe het zou moeten zijn, niet zoals het was. Toen die burgers in de 19e eeuw eenmaal stevig in het zadel zaten, nam de pamflettistische functie van kunst weer af.

De burgers in de 19<sup>e</sup> eeuw stortten zich op een nieuw 'gadget': de wetenschap. De theorieën uit de 18<sup>e</sup> eeuw werden in de 19<sup>e</sup> eeuw door middel van wetenschap concreet uitgewerkt. Het was het antwoord van de burgers op de ideologische leegte die ontstond nadat de religie als overkoepelend orgaan was ingestort. Als reactie op de 'wetenschappelijke eeuw' verschijnt een type kunstenaar dat zich van de armoedige, massaproducerende buitenwereld afkeert. Een kunstenaar die ontdekt dat er meer tussen hemel en aarde bestaat dan de 18<sup>e</sup> eeuw hem wijs heeft gemaakt. Een kunstenaar die het irrationele, de droom, het onbewuste omarmt. Dit persoonlijke en subjectieve brengt hij tot uiting in de kunst. De kunstenaar vormde zich om tot 'ziener' en distantieerde zich daarmee van de rest van de bevolking. Hij wordt autonoom en onafhankelijk. En de burgers kunnen deze geheimzinnige kunstenaar en zijn kunst - die de geheimen van het bestaan achter het zichtbare en hoorbare overbrengt - alleen maar bewonderen. Kunst en kunstenaar vallen samen. De romantiek was geboren. Deze romantiek had een duidelijke functie: ze vormde het tegenwicht tegen het rationalisme van de verlichting: de één kon niet zonder de ander: het was actie en reactie.

In onze tijd is het duidelijk dat in alle aspecten van het leven - of dat nu cultuur is of politiek, onderwijs of de strijd tussen de godsdiensten - de denkbeelden van verlichting en romantiek nog lang niet zijn uitgewerkt. Hoe 'technischer' de wereld wordt, des te verder keert de

kunstenaar zich er van af en des te autonomer wordt zijn kunst. Zelfstandig, in doen en laten door niemand beperkt, dat is de romantische gedachte achter de functie van de hedendaagse kunst. Het is een geloofsbelijdenis die al meer dan honderdvijftig jaar standhoudt. 'Buiten' woedt allang de amusementsindustrie volgens laatkapitalistische (dus 18<sup>e</sup> eeuwse) beginselen, maar binnen de kathedraal van de kunst hoeft niemand zich af te vragen of zijn daden renderen. Kunst is erin geslaagd zich volkomen los te zingen van de werkelijkheid.

In deze 'langlopende periode van romantische kunst' hebben zich de afgelopen honderdvijftig jaar verschillende specialismen gevormd. Zo wordt er bijvoorbeeld vanuit het principe 'kunst om de kunst' kunst gemaakt die naar kunst verwijst. Men werkt dus verder aan een esthetica van de kunst. Deze kunst is soms heel gesloten. Dit viel overigens in modern *toneel* nog wel mee. In Nederland hebben we de afgelopen vijftig jaar de meest ongelofelijke nieuwe vormen binnen het toneel te zien gekregen. Soms was het vormaandeel zo groot dat de voorstelling alleen nog maar een esthetisch genoegen (of nachtmerrie) was. Maar vaak zijn er ook uiterst geslaagde vormexperimenten te zien geweest. De meest recente variant van kunst die naar kunst verwijst, is het fenomeen van kunstdisciplines die buiten hun eigen begrenzingen treden en met andere kunstdisciplines verbindingen aangaan: *cross-over* genoemd. Onbetwiste meester in dit specialisme in Nederland is Guy Cassiers van het RO-Theater in Rotterdam. Ook is er het specialisme in de romantische kunst dat kunst zich in de geest en ziel van de kunstenaar afspeelt en waarbij de kunstuiting op zichzelf niet zo'n grote rol meer speelt. Het kunstwerk wordt neergelegd in een inhoudelijk 'concept', waarbij de uiterlijke vorm meestal pover afsteekt. In deze stroming is de kunstenaar (en zijn denken) belangrijker dan het kunstwerk.

Alle varianten binnen de romantische kunst zijn eigenlijk maar beperkt in staat te communiceren. Zo wordt kunst, en dus ook toneel, steeds meer een spel voor ingewijden die oeuvres en biografieën van kunstenaars kennen. Wanneer communicatie plaatsvindt, speelt deze zich af op een ander niveau: het gaat om het overbrengen van een sfeer of een gevoel of een ervaring: dus bepaalde aspecten van communicatie.

De laatste tijd is er echter kritiek ontstaan op de romantische kunstopvatting en zijn uitingsvormen, zowel binnen als buiten de kunstwereld. In de wereld neemt de chaos en verharding toe en ten gevolge daarvan de machteloosheid en de angst. In de huidige situatie worden talloze vragen gesteld waar geen antwoord op komt. De kunst reageert op verschillende manieren. Jonge kunstenaars verzetten zich vooral tegen de kunst die zich in zichzelf opsluit. Als reactie daarop maken zij bijvoorbeeld zeer toegankelijke kunst. Het is vaak kunst die een kind in één oogopslag kan begrijpen. Kunst die 'licht' is en geen zware thema's meer met zich meezeult. Of kunst die de zware thema's omzet in banale of amusante vormen. Maar er zijn ook kunstenaars die van opvatting zijn dat de kunst zich in deze tijden - wil ze nog iets kunnen zeggen of een rol spelen - weer naar de samenleving moet keren. De wereld wordt weer hun studieterrain en ze hechten er waarde aan dat het publiek hen kan volgen in hun onderzoek. Er worden serieuze pogingen ondernomen deze wereld en het tijdgewricht waarin wij leven te interpreteren en deze interpretaties te delen met het publiek.

Hiervoor is de term 'engagement' van stal gehaald. Hoewel 'engagement' een politiek beladen term is en met 'politiek engagement' uit de jaren zestig en zeventig geassocieerd kan worden, gaat het hier om iets anders. Het nieuwe engagement in de kunst betekent: communiceren met een publiek, over belangwekkende onderwerpen uit de wereld en de mensen daarin.

Met alle kennis die men in de afgelopen eeuwen Europese cultuur heeft opgedaan, maar dit keer zonder ideologische propaganda of een muur van vorm.

Het toneel is er dit keer vlug bij, bij de 'nieuwe ingang'. En dat kan ook niet anders: toneel bestaat, net als de andere podiumkunsten, immers alleen bij gratie van een publiek. Zonder publiek bestaat toneel niet. Het is de meest dankbare kunstdiscipline om het 'nieuwe engagement van de communicatie' uit te proberen. Druk wordt naar nieuwe vormen en formuleringen gezocht. Politiek toneel is daarin een bestaande en heel uitgesproken vorm. Maar het nieuwe politieke toneel is niet het 'pamflettistisch-politieke toneel' uit de 18<sup>e</sup> eeuw of uit de jaren '20 of het 'politieke toneel van het gelijk' uit de jaren '70. Modern politiek toneel is veeleer een peilen en vragen naar het menselijke in de wereld, waarin de kunstenaar niet als een alwetende godheid een inzicht verspreidt. Het nieuwe engagement zit in kunst waarin we mensen (of kunstenaars als mensen) zien vechten met onmenselijke systemen, structuren en instituties, vertegenwoordigd door familie, religie en politiek. Geëngageerd is: hoe ze sluiptwegen ontdekken en kritische vragen stellen bij schijnbare onvermijdelijkheden. Hoe ze de last van de leek delen en proberen enigszins te verlichten. Geëngageerd toneel werkt weer vanuit de basisfunctie van de discipline: communicatie tussen kunstenaar en toeschouwer, via het kunstwerk, over de wereld waarin zij beiden (moeten) leven.

Je vroeg me waarom er tegenwoordig theater wordt gemaakt over politiek. En: zijn de podiumkunsten op zoek naar relevantie of is het modieus produceren op zoek naar publiek? Mijn antwoord is: er wordt gelukkig weer toneel gemaakt over politiek. Het is een begin. Er zullen andere, nieuwere, vormen volgen. Geëngageerde kunst is er altijd geweest, ze heeft alleen heel lang die functie niet gehad. Lang is er weinig tot geen communicatie geweest tussen de kunstenaar en het publiek. Dat kunst zich opnieuw keert naar het



publiek, vormt het hedendaagse engagement. Daarmee kan kunst weer relevant worden. Wat de kwaliteit van het moderne 'geëngageerde' kunstwerk betreft: daar kan en mag elke toeschouwer zich in alle vrijheid een oordeel over vormen, het wordt immers voor hem gemaakt. Dat is lange tijd anders geweest.

Met hartelijke groet, Rezy Schumacher

**Rezy Schumacher is dramaturg bij de Theatercompagnie. Dit is een uitgebreide versie van het artikel dat verscheen in De Helling nummer 4/2004); het kwartaalblad over politiek en cultuur van het Wetenschappelijk Bureau van GroenLinks**

## ○ Dramaturgie; verleden, heden, toekomst - Een geschiedschrijving en wensgedachte over dramaturgie -

**Annemarie Wenzel**

### **Wat was dramaturgie?**

Dramaturgie komt van het Griekse woord *dramaturgy*, samengesteld uit *drame*, daad of handeling, en *urgy*, het achtervoegsel voor werking of werkwijze. Letterlijk vertaald is dramaturgie 'de werking van een handeling' en kan de functie van dramaturg gedefinieerd worden als 'toneelmaker' of 'toneelschrijver'. Deze definitie blijkt echter allang niet meer te voldoen. Wat is dramaturgie dan wel?

De eerste voorbeelden van dramaturgie als samenspel tussen werkelijkheid, tekst en theater zijn zichtbaar in het Engelse theater vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw. Shakespeare is op dat moment hét grote voorbeeld, maar moet opnieuw worden gepositioneerd als gevolg van de nieuwe inzichten die ten tijde van de Renaissance op het gebied van komedie en tragedie worden opgedaan.<sup>1</sup>

De eerste dramaturg van het moderne westerse theater was ruim een eeuw later in Duitsland werkzaam: Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Lessing studeerde theologie, verdiepte zich vervolgens in drama en literatuur en schreef onder meer toneelstukken. Al in 1759 publiceerde hij een reeks essays, *Briefe die neueste Literatur betreffend*, waarin hij kritiek leverde op de pogingen van het Duitse theater om het Franse theater te evenaren. Naar zijn mening zouden Shakespeare en de Engelse literatuur een veel beter voorbeeld voor

---

<sup>1</sup> Van Dam, Hans, *Theater in gebruik. Handboek voor toneel*. (Uitgeverij Atlas, Amsterdam / Antwerpen 1996), p.110

het Duitse theater zijn.<sup>2</sup> In 1767 kreeg Lessing een aanstelling als vaste 'criticus' bij het Hamburg National Theater, het eerste Duitse structureel gesubsidieerde repertoiregezelschap. Daar was hij verantwoordelijk voor het selecteren van repertoire, advisering bij de opvoering ervan, het vertalen van Franse en Engelse stukken en het schrijven van kritieken naar aanleiding van door het gezelschap opgevoerde toneelstukken. De kritieken werden gebundeld in *Hamburg Dramaturgy*. En hoewel het Hamburg National Theater zelf na twee jaar alweer opgeheven werd, drukte Lessing met zijn *Briefe die neueste Literatur betreffend* en zijn *Hamburg Dramaturgy* een blijvende stempel op de Duitse theatergeschiedenis. Lessing is echter niet alleen de eerste dramaturg in de moderne zin van het woord, hij is ook de eerste die kritisch kijkt naar zijn eigen theater en de rol en functie daarvan in de maatschappij. Daarmee legt hij de basis voor een nieuwe manier van theatermaken, die navolging vindt bij theatermakers als Brecht, Brahm en Ibsen; allen schrijvers en regisseurs die er in hun werk voor kiezen zich bewust te verhouden tot de maatschappij van hun tijd.<sup>3</sup>

Vanaf het eind van de negentiende, begin twintigste eeuw verwerft 'de dramaturg' langzamerhand een eigen plek in het theater en zijn of haar taken worden steeds duidelijker afgebakend. Op de eerste plaats moet een dramaturg stukken selecteren en voorbereiden voor eventuele opvoering: het schrijven van een concept; het bestuderen van de schrijver, de inhoud, de stijl en de interpretatiemogelijkheden van de tekst, gekoppeld aan de historische, theatrale en intellectuele achtergrond. De dramaturg is verantwoordelijk voor het 'bewaken' van die tekst door een compromis te vinden tussen de visie van de schrijver en de regisseur. Tevens begeleidt de dramaturg de

---

<sup>2</sup> Holland, P., M. Patterson, 'Eighteenth-Century Theatre'. In: J.R. Brown e.a., *The Oxford Illustrated History of Theatre*. (Oxford University Press 1995), pp. 290-291

<sup>3</sup> Cardullo, B., *Enter dramaturg's*. In: B. Cardullo e.a., *What is dramaturgy?* (American University Studies 1995), pp.6-8

regisseurs en acteurs tijdens het maken van de voorstelling en is hij of zij verantwoordelijk voor het educatieve gedeelte: de voorbereiding van het publiek op dat wat komen gaat.<sup>4</sup>

De taken van een dramaturg zijn gekoppeld aan de tekst, vanwege het feit dat het theater gemaakt wordt met tekst als basis. Deze invalshoek verandert echter met de opkomst van het postdramatisch theater in de jaren zestig van de twintigste eeuw, met als belangrijkste periode 1970 tot 1990.

In het postdramatisch theater wordt 'het drama', zoals door Aristoteles gedefinieerd als een kunstzinnig geconstrueerd en gecomponeerd handelingsverloop, verworpen. Het gaat niet meer om het logisch vertellen van een verhaal, niet meer om de logische opeenvolging van gebeurtenissen, niet meer om de handeling, maar om toestanden en ervaringen. Er gebeurt van alles tegelijkertijd: verschillende theatrale elementen (in vaktermen: 'tekensystemen') worden op hetzelfde moment gebruikt, verschillende zintuigen worden op hetzelfde moment aangesproken, er wordt geput uit andere kunst disciplines zoals beeldende kunst, dans en film en de toeschouwer moet in deze overvloed aan indrukken zélf zijn of haar weg zien te vinden.<sup>5</sup> Tekst wordt in het postdramatisch theater een element als alle andere en de manier waarop de tekst wordt voorgedragen is vaak interessanter en belangrijker dan wát er precies wordt gezegd.<sup>6</sup>

Deze nieuwe manier van theatermaken vraagt om een 'nieuwe dramaturgie': een nieuwe dramaturgie die "vertrekt vanuit de keuze voor een procesmatige werkwijze; de betekenis, de intenties, de vorm én de inhoud van een voorstelling ontstaan tijdens het

---

<sup>4</sup> Ibidem, pp.3-11

<sup>5</sup> Lehmann, H-T., *Postdramatisches Theater*. (Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999), pp.113-138

<sup>6</sup> Ibidem, pp.261-264

werkproces, waarbij niet zelden ook de acteurs een grote inbreng hebben door het materiaal [tekst, beeld, klank, beweging] dat zij tijdens de repetities aandragen”, zo schrijft dramaturg Marianne van Kerkhoven in de publicatie *Over dramaturgie*, die verscheen naar aanleiding van een symposium in 1993, met als onderwerp het zoeken naar een nieuwe terminologie voor een nieuwe dramaturgie van het ‘nieuwe theater’.<sup>7</sup>

In het nieuwe theater vindt een zoektocht plaats naar ‘een mogelijk begrijpen’ van de wereld en het leven. De dramaturgie van het nieuwe theater “is (het zoeken naar) een voorlopige, mogelijke ordening die de kunstenaar oplegt aan die elementen die hij samenplukt uit een voor hem chaotische werkelijkheid”.<sup>8</sup> Deze veranderde houding van het theater ten opzichte van de wereld en het leven, vraagt tevens om een dramaturgie van het publiek – de toeschouwer vormt zijn of haar eigen voorstelling uit de overdaad aan indrukken en dat vraagt een andere, nieuwe manier van kijken – en een dramaturgie van de context waarin de voorstelling plaatsvindt. “Als de werkelijkheid een onontwarbaar kluwen geworden is, (...) dan is een overzicht en een toeschouwerplek van waaruit dit overzicht mogelijk is, niet meer te realiseren, dan kan je beter je toeschouwers als het ware in de voorstelling plaatsen en hen vragen het podiumgebeuren te lezen als een hologram: het geheel trachten benaderen doorheen het ervaren van het aangeboden fragment.”<sup>9</sup> Het takenpakket van de dramaturg verbreedt zich van louter (nadenken over) tekst, naar (nadenken over) alle gebieden die zich in de voorstelling aandienen: naast tekst ook het gebruik van ruimte, tijd, lichaam en nieuwe media, alsmede de ervaringen van het publiek en de ervaringen van de makers zelf.

---

<sup>7</sup> Van Kerkhoven, M., *Over dramaturgie*. In: Kaaithheater e.a., *Over dramaturgie*. (Brussel januari 1994), p.19

<sup>8</sup> Ibidem, p.21

<sup>9</sup> Idem, p.23

## Wat is dramaturgie?

Op basis van de resultaten van recent onderzoek onder zestien dramaturgen uit Nederland en Vlaanderen – zeven mannen, negen vrouwen – is een beeld gevormd van wat dramaturgie tegenwoordig in praktijk inhoudt.<sup>10</sup> Hoe ziet het werkterrein van de dramaturg eruit en bij welke theatervormen voelt hij of zij zich het meest thuis? Welke werkzaamheden voert de dramaturg uit? Wordt de theoretische bagage die tijdens de studie is opgedaan in praktijk ook daadwerkelijk toegepast? En is de aanwezigheid van een dramaturg onmisbaar?

Het werkterrein van een dramaturg is zeer breed: vijf van de zestien dramaturgen zijn vast aan een gezelschap verbonden, vijf werken freelance en de zes overige dramaturgen werken vast én freelance. Naast hun betrekking als theaterdramaturg, zijn ze werkzaam als docent aan diverse kunstvakopleidingen, als schrijver of vertaler, als programmeur, artistiek leider, consultant, regisseur en / of commissielid van één van de kunstfondsen. De dramaturgen hebben de meeste ervaring en werken ook het liefst met tekst, al dan niet naast opera, dans, muziek of mime, want “tekst heeft mijn grote liefde” [Ellen Walraven] en “daar gaat mijn bloed het snelst van stromen”. [Dennis Molendijk] Alleen Rob Klinkenberg en Ronald Venrooy hebben geen voorkeur voor een bepaalde theatervorm. Maaïke Bleeker en Sophie Kassies gaat het op de eerste plaats om de mensen met wie ze werken en niet om het genre waarin.

---

<sup>10</sup> Er zijn in totaal veertig dramaturgen aangeschreven, waarvan er zestien hebben gereageerd. Het onderzoek kan dus niet als representatief worden beschouwd, maar de resultaten en uitspraken geven een beeld van wat dramaturgie in praktijk in kan houden. Aan het onderzoek hebben meegewerkt: Carel Alphenaar, Maaïke Bleeker, Janine Brogt, Cecile Brommer, Pol Eggermont, Noël Fischer, Sophie Kassies, Rob Klinkenberg, Dennis Molendijk, Rob Scholten, Berthe Spoelstra, Claire Swyzen, Watze Tiesema, Ronald Venrooy, Ellen Walraven en Judith Wendel.

## Werkzaamheden

De werkzaamheden die dramaturgen uitvoeren in de praktijk van het theater zijn afhankelijk van het stadium waarin de ontwikkeling van de voorstelling zich bevindt: voorbereiding, repetities of na de première. Tijdens de voorbereiding van een voorstelling houdt een dramaturg zich vooral bezig met het verzamelen, kiezen, lezen en analyseren van en praten over tekst en materiaal. “Je voert veel voorbereidende gesprekken met de regisseur over de tekst, het concept, de stijl van de voorstelling en het aantrekken van de medewerkers. Je bevraagt de regisseur op zijn of haar doelen, motieven en fascinaties.” [Judith Wendel] De dramaturg als “sparringpartner” [Ronald Venrooy], als “klankbord voor schrijver en regisseur” [Rob Scholten], om samen tot de basis, het uitgangspunt van de voorstelling te komen.

Deze basis wordt in veel gevallen vastgelegd in het dramaturgisch concept. In dat concept worden de vragen die het verzamelde materiaal oproept zo goed mogelijk beantwoord. “Simpel gezegd: ik ontwikkel draaiboeken, waarin je alle middelen betreft die je wilt gebruiken om te vertellen wat je wilt vertellen. Een draaiboek vooraf is: definiëren van de fundamenteën waar je mee gaat werken, omschrijven wat je vragen zijn, liefst zo concreet mogelijk, en dan je huiswerk goed doen: de juiste opdrachten voor spelers, vormgevers en andere medemakers.” [Pol Eggermont]

Zijn de repetities eenmaal begonnen, dan breiden de taken van de dramaturg zich uit. Hij of zij analyseert, reageert en reflecteert als ‘eerste toeschouwer’ op dat wat er tijdens de repetities ontstaat, bewaakt de tekst of het concept, adviseert, bevraagt, stimuleert en inspireert. De dramaturg voert gesprekken over het decor, het licht en de kostuums, deelt aandacht uit waar nodig, fungeert als ‘praatpaal’ voor de regisseur, helpt bij het ‘monteren’ van de voorstelling en schrijft de tekst voor het programmaboekje. “Ik help de voorstelling tot stand te brengen. De ene keer door me intensief

‘te bemoeien’ met de voorstelling, de andere keer door me er niet mee te bemoeien, maar bijvoorbeeld op het juiste moment een goede maaltijd te koken.” [Dennis Molendijk]

Het concept dat tijdens de voorbereiding is ontwikkeld, kan in de repetities een grote rol spelen, hoewel vier dramaturgen stellen dat het bij het maken van theater in eerste instantie om de intuïtie gaat. “Het maken van een voorstelling is geen wetenschappelijk proces. Je gebruikt je hersens in reactie op wat je uit lol, liefde, zin, passie, balorigheid met elkaar laat ontstaan. Dus eerst doen, dan denken.” [Rob Klinkenberg] Voor vijf dramaturgen is het concept daarentegen juist een ijkpunt, een basis waar je gedurende het maakproces op terug kunt vallen, maar dat tijdens dat proces meegroeit, wordt aangepast, wordt bijgesteld. “Daarmee laat je je eigen geest en de geest van de acteurs en andere medewerkers vollopen. Als je, in de loop van het proces het spoor bijster raakt, ga je ernaar terug. Het is een toetssteen van keuzes.” [Sophie Kassies]

Na de première van de voorstelling gaat de dramaturg in de meeste gevallen nog regelmatig kijken, al dan niet gekoppeld aan het geven van een inleiding of het leiden van een nagesprek. Op basis van wat hij of zij ziet, geeft de dramaturg feedback aan de acteurs en de regisseur, om de kwaliteit te bewaken en het ‘glijden’ van de voorstelling te voorkomen. [Rob Klinkenberg] Daarnaast is de dramaturg er voor de *moral support* van de acteurs en het lezen van en reflecteren op de reacties die naar aanleiding van de voorstelling verschijnen.

## Theorie of praktijk?

Wordt de theoretische bagage die tijdens de studie is opgedaan in praktijk ook daadwerkelijk gebruikt? Zes dramaturgen vinden dat er bij het maken van een voorstelling alleen praktijk is. “Theorie is achtergrond waar je in de praktijk niet veel aan hebt.” [Noël Fischer]

“Mijn bagage is meer een cultureel, maatschappelijk, historische, dan een theatertheoretische. Het zwaartepunt ligt voor mij op het maakproces en de reflectie die binnen het maakproces noodzakelijk en nuttig is.” [Janine Brogt] Ronald Venrooy stelt dat het bij het maken van theater voor hem om de theorie gaat, maar licht dit verder niet toe. Dennis Molendijk gaat het om “of iets *werkt*, niet of iets *klopt*.”

Voor de overige acht dramaturgen is dramaturgie ‘het bemiddelen tussen theorie en praktijk’. Enerzijds proberen zij linken te leggen tussen theoretische, filosofische ideeën en praktische theatrale vormen en handelingen. Anderzijds theoretiseren zij over praktische verschijnselen. “Theorie en praktijk komen samen in daden van reflectie: reflectie over de praktijk van theater als inspiratie voor creatie.” [Maaïke Bleeker] Voor enkele dramaturgen ligt het zwaartepunt bij de praktijk, bij anderen ligt de nadruk op de theorie. Of, zoals Claire Swyzen verwoordt: “In een soort theorie die vanuit de praktijk komt. Theorie in de zin van: vanuit het concrete het abstracte proberen formuleren. Ik produceer de verhalen rond de verhalen die we brengen.”

Ook Josette Féral maakt een dergelijk onderscheid in het artikel *Voor een theorie van de wazige verzamelingen* (1994): ze scheidt analytische theorieën van praktische theorieën. Analytische theorieën zijn kennis; theater beter leren begrijpen, terwijl praktische theorieën gaan over *know-how*; theater beter leren doen. Inmiddels lijken de “theoriepraktische of praktijktheoretische zones” in ieder geval deels samen te vallen.<sup>11</sup>

## Onmisbaar?

Wat betreft de onmisbaarheid van de dramaturg, stellen slechts vijf van de zestien ondervraagde dramaturgen dat niemand onmisbaar

<sup>11</sup> Féral, J., *Voor een theorie van de wazige verzamelingen. Een tekst van Josette Féral*. In: Kaaithheater e.a., *Over dramaturgie*. (Brussel januari 1994), pp.71-75

is. De rest geeft op heldere wijze aan dat het wel degelijk een meerwaarde heeft om met een dramaturg te werken. Onmisbare kwaliteiten voor een dramaturg zijn: de scherpe en kritische blik, het probleemoplossend vermogen, helder kunnen reflecteren en formuleren en het bieden van mentale steun. Belangrijk daarbij is de afstand die de dramaturg van het werk kan nemen. “Ik ben de enige in het hele productieproces die alle *ins* en *outs* van het proces kent, de ideeën erachter, en toch niet direct dagelijks met de voorstelling aan het werk is. Dat schept een soort betrokken afstand die zeer nuttig is. Het verschaft de regisseur een mogelijkheid tot reflectie op zijn eigen werk.” [Witze Tiesema] De dramaturg als “geweten van de voorstelling” [Janine Brogt], de “kritische beschouwer” [Judith Wendel] en de “*active mirror* die terugspiegelt wat er gebeurt en daarover meedenkt vanuit grote betrokkenheid, maar ook vanuit een fundamenteel andere achtergrond en soort van betrokkenheid dan een regisseur of choreograaf”. [Maaïke Bleeker] Daarnaast is de dramaturg bij uitstek geschikt om te kunnen verwoorden wat makers drijft; “ze kunnen de *spokesmen* van het theater zijn, de ‘explicitoren’ naar het publiek en de subsidiënt”. [Judith Wendel]

De dramaturg in Nederland en Vlaanderen is dus zeer veelzijdig – hoewel over het algemeen op tekst gericht. Hij of zij werkt niet alleen in het theater, maar staat tevens voor de klas, schrijft voor vakgenoten of neemt zitting in adviescommissies van kunstfondsen. De theoretische kennis die is verworven tijdens de voorafgaande studie vormt de basis voor de werkzaamheden van de dramaturg, maar de daadwerkelijke ervaring wordt in de praktijk opgedaan. De dramaturg is namelijk intensief betrokken bij alle facetten van het productieproces. Hij of zij staat er daarentegen niet letterlijk middenin en kan door deze ‘betrokken afstand’ veel voor zijn of haar collega’s betekenen. Wel geven vrijwel alle dramaturgen aan dat het af en toe lastig is het ‘nut van de dramaturgie’ zichtbaar te maken. Het conflict

dat zich afspeelde rondom de herindeling van de CAO is hiervan een kenmerkend voorbeeld.

Tot zover de huidige generatie dramaturgen, werkzaam bij de huidige gezelschappen, in samenwerking met de huidige makers, binnen de huidige beleidskaders. Hoe ziet nu de toekomst eruit en welke rol denk ik daar zelf als dramaturg in te kunnen vervullen?

### **Wat zou dramaturgie moeten zijn?**

In mijn visie moeten dramaturgen zich in de toekomst bezig blijven houden met theater maken, maar vooral ook met het mogelijk maken van kunst in het algemeen. Dramaturgen zouden – meer dan nu het geval is – de taak op zich moeten nemen om de theaterwereld levend en alert te houden, om discussies aan te zwengelen, om naar publiek, financiers en elkaar uit te dragen waarom theater en kunst in het algemeen, MOET.

Aan de vooravond van de subsidieverdeling voor het nieuwe Kunstenplan 2005-2008, leek namelijk (opnieuw) een discussie te ontstaan over de legitimiteit van cultuursubsidiëring door de overheid. Minister De Geus van Sociale Zaken en Werkgelegenheid (CDA) stelde in een interview, in Volkskrant Magazine van 17 januari 2004, dat er verder zou kunnen worden bezuinigd op subsidies voor cultuur.<sup>12</sup> “Kunst is altijd afhankelijk geweest van weldoeners. Eerst de kerk, daarna rijke mensen en toen de overheid. Dat moeten anderen, bij voorbeeld bedrijven, nu maar weer overnemen.”<sup>13</sup> De Geus reageerde hiermee op het rapport *Profijt van de Overheid*, waarin het Sociaal Cultureel Planbureau (SCP) concludeerde dat met het huidige kabinet Balkenende II, rijke mensen het best af zijn. En

<sup>12</sup> De Boer, E., *Interview Aart Jan de Geus. 'Ik heb graag een vrije rol'*. In: Volkskrant Magazine (Amsterdam, 17 januari 2004), pp.10-14

<sup>13</sup> Ibidem, p.14

hoewel zijn uitspraken door een woordvoester van het ministerie van Sociale Zaken werden afgedaan als losse opmerkingen en een puur emotionele reactie op hoe het budgetmatig ook anders zou kunnen, waren ze nog geen week later terug te lezen in een artikel in de Volkskrant over ‘de houdbaarheid en rechtvaardigheid van collectieve regelingen’ op het gebied van kunst en cultuur.<sup>14</sup> In dat artikel werd uitgebreider ingegaan op het onderzoek van het SCP. Uit de resultaten van het onderzoek blijkt onder meer dat nog steeds vooral de hogere inkomens profiteren van de overheidssubsidies aan musea en traditionele podiumkunsten. “Bij de podiumkunsten ontvangen de hoogste 20 procent inkomens meer dan 40 procent van de subsidies.”<sup>15</sup> De subsidies lijken hun oorspronkelijke doel – het cultureel vermogen zichtbaar maken voor een breed en ook lager opgeleid publiek – dus niet te realiseren. En dan rijst (opnieuw) de vraag: waarom moet de overheid kunst en cultuur nog subsidiëren?

Naar mijn mening op de eerste plaats omdat het ervaren van kunst een wezenlijke verdieping en verbreding van je horizon kan betekenen. Kennismaken met andere vormen, culturen en denkwijzen dan de bekende, kan bijdragen aan de ontwikkeling van de mens. Daarnaast kan kunst een tegenwicht bieden aan de snelheid en overdaad aan informatie waarmee de mens in de huidige maatschappij wordt overspoeld. Kunst, en naar mijn mening vooral theater, kan een mogelijkheid bieden om die snelheid en overdaad een plaats te geven, een manier helpen vinden om je daartoe te verhouden. En tenslotte is subsidie gewoon een noodzaak: om het artistieke experiment mogelijk te blijven maken, en te blijven proberen om kunst toegankelijk te maken voor iedereen.

<sup>14</sup> Dekker W. en Y. Zonderop, *Iedereen een strippenkaart voor kunst. Hoogste inkomens profiteren al jaren het meest van de overheidsuitgaven aan cultuur*. In: de Volkskrant (Amsterdam, 23 januari 2004), p.7

<sup>15</sup> Ibidem

Kunstsubsidies moeten mijns inziens zo onafhankelijk mogelijk van persoonlijke voorkeuren worden verdeeld. Het bedrijfsleven is ongeschikt om in zijn geheel de rol van de overheid in de kunstsubsidies over te nemen, omdat geld eerst moet worden 'geobjectiveerd' voordat het wordt besteedt.

Staatssecretaris van cultuur en media, Medy van der Laan, hoeft niet van de noodzaak van cultuursubsidiëring door de overheid te worden overtuigd. Ze schreef in haar Beleidsbrief Cultuur 2004-2007: "De kracht van cultuur schuilt in zijn innovatief en creatief vermogen, in het vormgeven van het 'aanzien' van ons land, in zijn samenbindend vermogen, in de verworvenheden van ons verleden, maar ook in de andere manieren van kijken, in het ter discussie stellen van waarin we ons zeker waanden, en in het steeds opnieuw ijken van waarden."<sup>16</sup> Minister De Geus is daarentegen nog niet overtuigd en met hem hoogstwaarschijnlijk vele anderen. En daar ligt een belangrijke taak voor de dramaturg.

Dramaturgen moeten, zoals Judith Wendel al zei, de *spokesmen* van het theater zijn. Zij zouden moeten uitdragen wat het theater betekent en kan betekenen, oftewel waarom theater een vaste plek verdient in de maatschappij. Zij moeten overtuigen en ervoor zorgen dat het theater die vaste plek ook opeist. Zij moeten zich verantwoordelijk voelen voor – de positie van – het theater nu. Want dat is waar het aan lijkt te ontbreken; dat verantwoordelijkheidsgevoel, het willen aangaan van de discussie over de plaats die het theater op dit moment inneemt in de maatschappij en de plaats die het in zou moeten nemen.

Staatssecretaris Van der Laan pleit in haar beleidsbrief voor het vergroten van het cultureel bewustzijn van de samenleving. De

---

<sup>16</sup> Van der Laan, M., *Meer dan de som. Beleidsbrief Cultuur 2004-2007*. (Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, Den Haag 3 november 2003), p.2

dramaturgen zouden zich dit persoonlijk aan moeten trekken en het op zich moeten nemen de samenleving bewust te maken en te overtuigen van de (meer)waarde van theater.

Het theater, en de kunsten in het algemeen, worden op dit moment tenslotte weinig in de samenleving gehoord; de kunsten lijken nog maar weinig los te maken. Voormalig staatssecretaris van cultuur, Rick van der Ploeg, stelt dat de sector de discussie deels aan zichzelf te wijten heeft. "Het valt mij op dat het debat in de kunstwereld nu helemaal is stilgevallen. Dan ontstaat vanzelf ruimte voor opmerkingen als van De Geus. (...) De sector moet zich dit aantrekken. Als ze zich niet duidelijker richten op de vraag van het publiek, verliezen ze draagvlak en relevantie. Dan gaan mensen hun eigen feestje bouwen. Dat geldt voor lageropgeleiden en ook voor het niet-blanke publiek."<sup>17</sup>

Artikelen als *Theater: je moet erbij geweest zijn* van dramaturg Cecile Brommer, zijn een noodzaak om onder de aandacht te brengen dat er de afgelopen jaren wel degelijk veel veranderd is in het theater en dat er "is gebroken met de tendens dat veel theatermakers isoleerden in de maatschappij en de kunstwereld. Het theater opende zijn deuren naar vele kanten." Er werden en worden samenwerkingsverbanden aangegaan met andere kunstdisciplines als beeldende kunst, dans en video; "populaire vormen van vermaak als musical, cabaret, popmuziek en 'dance' zijn inmiddels niet meer taboe in de theaterpraktijk". Er worden inleidingen en nagesprekken bij voorstellingen gehouden om de bedoelingen van de makers te verduidelijken en zo het theater toegankelijker te maken. Brommer stelt dat dit een verdienste is van de theatermakers zelf. "Ze zijn na jaren van experiment en reflectie op de kunstvorm van hun 'elitaire'

---

<sup>17</sup> Dekker W. en Y. Zonderop, *Iedereen een strippenkaart voor kunst. Hoogste inkomens profiteren al jaren het meest van de overheidsuitgaven aan cultuur*. In: de Volkskrant (Amsterdam, 23 januari 2004), p.7

top afgedaald.”<sup>18</sup> Brommer bekijkt de situatie vanuit een andere, praktische invalshoek en wijst er op doordachte manier op wat het theater allemaal wél heeft bereikt de afgelopen jaren. Of ik het helemaal met haar eens ben is een tweede, maar daar kom ik later op terug.

## Persoonlijk statement

Als – toekomstig – dramaturg zie ik het dan ook in de eerste plaats als mijn taak om de ideeën en gedachten van de makers waar ik mee werk over (hun) theater, voor iedereen helder te krijgen en uit te dragen. Het moet niet alleen voor de makers zelf duidelijk zijn waarom een bepaalde voorstelling wordt gemaakt en welk verhaal daarmee wordt verteld. Dat moet ook duidelijk zijn voor de mensen in de maatschappij waarbinnen die voorstelling wordt gemaakt. Ik ben altijd al van mening geweest dat het idee achter een kunstwerk een grote toevoegende waarde kan hebben voor het begrip en de waardering ervan. Het feit dat het publiek dat idee wordt meegegeven, betekent niet dat de maker het voor dom houdt; het betekent dat de toeschouwer serieus wordt genomen door een ingang op het theater te bieden en door hem of haar te laten delen in dat wat de maker te zeggen heeft. “Door de erkenning van zijn behoefte aan publiek, geeft de theatermaker toeschouwers die op zoek zijn naar gezamenlijke beleving, bestaansrecht. (...) Hier krijgt het publiek de kans om de ontwikkelingen bij te benen en kennis te maken met de hedendaagse theaterconventies.”<sup>19</sup>

Dit sluit aan bij de gedachte dat het maken van theater een collectieve gebeurtenis is: “bij vrijwel alles in theater is er sprake van collectieve verantwoordelijkheid.” [Rob Klinkenberg] “Het is een samenspraak van mensen.” [Berthe Spoelstra] In mijn ogen hoort het

<sup>18</sup> Brommer, C., *Theater: je moet erbij geweest zijn*. (onbewerkte versie, november 2003)

<sup>19</sup> idem

publiek daar ook bij, omdat de toeschouwers de voorstelling uiteindelijk ieder voor zich ‘af’ maken.

In het verlengde hiervan kan ik me vinden in de visie van Maaïke Bleeker en Sophie Kassies, die het meer gaat om de mensen met wie ze werken, dan het genre waarin. Omdat theater wordt gemaakt in een gezamenlijk proces en omdat theater ontstaat vanuit een persoonlijke, innerlijke drang van de makers, wil ik werken met mensen waar ik mij artistiek en persoonlijk mee verbonden voel.

Twijfels over mijn toekomst als dramaturg heb ik uiteraard ook. Sinds de start van de *Master* dramaturgie [een afstudeerrichting aan de faculteit Theaterwetenschap, red.] ben ik continu bezig met het nadenken over en formuleren van mijn mening. Niet dat ik voorheen geen mening had, maar ik ben er nu veel bewuster mee bezig, vanuit het gevoel overal een mening over te moeten hebben, vanuit de vrees na de voorstelling niet te weten wat te zeggen. Maar soms moet je er een nacht over slapen of er even rustig over nadenken wat het nou precies was dat je zo aansprak of juist zo vreselijk vond in de voorstelling, waar het niet lekker liep en waardoor dat kwam. Dat benauwt me zo nu en dan echter wel; het gevoel *anytime anywhere* iets van te moeten vinden. “Vaak denk ik ergens halverwege zo’n doorloop: oh god, ik vind niks en straks moet ik iets heel slims zeggen. Omdat er natuurlijk ook van je verwacht wordt dat je een aantal dingen zegt. Ik heb echt moeten leren om te durven zeggen: jongens, ik weet het niet, er zijn een paar dingen waar ik even over na moet denken.” [Berthe Spoelstra]

En hoewel Cecile Brommer in haar artikel *Theater: je moet er geweest zijn* stelt dat de theatermakers hun ivoren toren hebben verlaten om het (grote) publiek op te zoeken, zie ik dat – behalve in het jeugd- en jongerentheater – nauwelijks of in ieder geval niet vaak genoeg. Bij het bezoeken van theater blijf ik het gevoel houden deel uit te maken van de ‘kunstelite’. Enerzijds moet ik toegeven dat het mij een prettig gevoel geeft me te kunnen onderscheiden van de



massa door theaterbezoek. Maar ik vind dat niet anders dan de keuze voor welke sociale 'subgroep' – gekenmerkt door kleding, muziekstijl of bijvoorbeeld haardracht – dan ook. Anderzijds vind ik het publiek vaak echt te elitair: mensen die bij voorbaat alles heel Kunstzinnig vinden, ook al wordt er drie uur lang *'My vagina is empty'* geschreeuwd (zoals het geval was bij *Inanna* van ZT Hollandia / Veenstudio). Voor die mensen wil ik geen theater maken! Ik wil betrokken zijn bij het maken van theater voor een eerlijk publiek, een publiek dat oprecht geraakt is of oprecht geïrriteerd de zaal uitloopt, een publiek dat alleen gaat staan bij het applaus omdat het naar hun mening écht een goede voorstelling was en niet omdat iedereen tegenwoordig na een voorstelling staand applaudisseert.

Ik zie het als mijn missie als dramaturg om betrokken te zijn bij het maken van oprecht theater dat een tegenwicht kan bieden aan de snelheid en overdaad van de huidige maatschappij; niet pretentieuze artistiek, maar 'toegankelijk' voor iedereen; waar de verschillende makers zich collectief bij betrokken en verantwoordelijk voor voelen, en waar mijn bijdrage kan motiveren, inspireren en helderheid kan scheppen. En ik zie het als mijn taak te blijven verwoorden waarom dat alles 'nut' heeft.

**Annemarie Wenzel volgt de Masteropleiding dramaturgie aan de Universiteit van Amsterdam. Eerder studeerde ze Kunst en kunstbeleid aan de Universiteit van Groningen. Ze werkt onder meer bij TheaterMaker. Dit artikel werd in januari 2004 gepubliceerd op <http://ltd.library.uu.nl>. Speciaal voor Theater Schrift Lucifer maakte Annemarie Wenzel een bewerking.**

## ○ Een held van niks

**- Een gedachte over 'handelen' als maatstaf voor menselijkheid in de toneelliteratuur -**

### Ger Groot

*Am Anfang war die Tat*, schrijft Faust in de tragedie van Goethe in de eerste jaren van de negentiende eeuw. Faust heeft op dat moment het Johannes-evangelie opgeslagen en zoekt naar een goede vertaling van het openingsvers: 'In den beginne was het woord'. Dat is hem veel te slap. Liever schreef hij: 'In den beginne was de kracht', maar ook dat is niet pregnant genoeg. Dan valt hem de juiste wending in: 'In den beginne was de daad'.

Dat is bij uitstek een moderne gedachte, zoals Faust zelf het model van de moderne mens is. Faust wil alles doorzien en alles beheersen. Hij verlangt naar de alomvattende kennis en onbeperkte macht die tot dan toe aan God waren voorbehouden. Hij wil de schepper van zijn wereld zijn: de onbewogen beweging die alles op gang brengt en de rusteloze energie die alles gaande houdt. Hij bestaat omdat hij handelt, en omdat hij in zijn handelen de wereld voortbrengt, is die er voor *hem*.

Daarom is de mens in de moderne tijd een wezen geworden dat zich kenmerkt door zijn activiteit. Autonomie is zijn hoogste streven en hij verwerft die zelfstandigheid door wat hij doet. De held van de moderniteit is een *Macher* die overloopt van kracht en scheppingsmacht. Vanuit zijn overvloed, die geen behoefte kent, zet hij de wereld naar zijn hand en daardoor maakt hij zichzelf *werkelijk*. Hij hangt van niets of niemand af en daarin is hij - zoals het existentialisme zei - authentiek.

De anti-held is de tegenhanger van dat alles. Zijn passiviteit is het negatief van de daadkracht van de held en in zijn afhankelijkheid bewijst hij tekort te schieten in zelfstandigheid. Wat hem kenmerkt, is het *gebrek*. Hij heeft geen eigen gezicht of waarde, maar bestaat slechts als de ontkenning van de held. Die laatste vertegenwoordigt de waarden die de anti-held eigenlijk zelf zou moeten belichamen. In deze rolverdeling staan er dus niet twee onafhankelijke figuren tegenover elkaar. Er is eigenlijk maar één figuur, en dat is de handelende held. De anti-held *is* niets; hij bestaat alleen maar als het negatieve spiegelbeeld van de *Macher*. Er is tussen die twee geen verschil, alleen maar omkering, en daarom is het universum waarin ze zich bewegen gesloten. Het is het één of het ander, maar tussen die twee zit geen speelruimte die twijfel kan doen rijzen aan de vanzelfsprekendheid van het beslissende criterium: de daad.

Zodra handelen de enige maatstaf van menselijkheid wordt, is passiviteit alleen nog maar het *ontbreken* van iets wat er eigenlijk zou moeten zijn. Niet-handelen is dan letterlijk 'niks'. Wanneer zich in de moderne tijd een probleem voordoet, is 'iets doen' altijd beter dan 'niets doen', zelfs wanneer de gevolgen contraproductief zijn. Wie iets doet heeft in ieder geval *gehandeld*. Dat loutere feit geeft hem moreel aanzien en niets is zo verachtelijk als werkeloos toezien.

Is het ooit anders geweest? Is de held niet altijd de 'doener' geweest die als een mannetjesputter korte metten maakte de bedreigingen van have, goed en leven? Was hij niet altijd al degene die raadsels oploste, knopen doorhakte en monsters versloeg? Slechts in beperkte mate en altijd met een twijfelachtig resultaat. Oedipus moet zijn waarheidshonger betalen met het licht van zijn ogen, Agamemnon zijn leidersambities met zijn dood, Odysseus zijn listigheid met de dubieuze reputatie een oplichter en sjoemelaar te zijn.

Rond de menselijke pretentie van zelfredzaamheid en efficiënte daadkracht heeft altijd de reuk van twijfelachtigheid gehangen. Onafhankelijk waren slechts de goden en alleen zij beslisten over de doeltreffendheid van elke handeling. De menselijke pretentie het eigen levenslot in handen te hebben en op eigen kracht de wereld te kunnen beheersen, gold van oudsher als hoogmoed (*hybris*) en een belediging van de goden, die de overmoedige held duur kwamen te staan.

Het monotheïsme heeft dat goddelijke privilege tot in het uiterste doorgedreven, maar zelfs daarin - zeggen de moderne bijbeluitleggers - is God niet de absolute *Macher*. De schepping van de wereld die in de eerste hoofdstukken van Genesis wordt verteld, is niet de 'schepping uit niets' die de middeleeuwse en moderne theologie ervan hebben gemaakt. Veeleer is zij de ordening van een oerchaos die er al was voordat God zijn scheppingswerk begon. Zelfs Hij was dus niet het volstrekte begin van alles en zelfs zijn 'daad' had al iets *anders* nodig waarmee hij aan de slag kon, maar waarvan hij dus ook in zekere mate afhankelijk was.

De zuivere daadkracht wordt dus van oudsher met een zekere scepsis tegemoet getreden, totdat de moderniteit er haar beginsel van maakt en daarmee alle twijfel en voorbehoud wegneemt. In een filosofie van de '*atto puro*', waarop Mussolini zijn ideologie grondvest, is passiviteit alleen nog maar *afwezigheid* van handelen en dus letterlijk *niets*, en wordt de passieve held dus even letterlijk een *held van niks*. Er is geen middenweg tussen het 'alles' van de daad en het 'niets' van de werkeloosheid, en geen twijfel tornt nog aan het vanzelfsprekende gelijk van dit naadloos gesloten bestel.

Totdat daarin een figuur opstaat wiens passiviteit niet meer als een louter gebrek aan daadkracht te begrijpen is. Hij is niet de anti-held, die het evenbeeld van de held is met een omgekeerd voorteken, maar is *anders* dan de één en dus ook *anders* dan de ander. Hij valt,

letterlijk, buiten het bestel waarin die twee, bijna als in een digitaal stelsel, als nul en één tegenover elkaar staan. En daarmee breekt hij de vanzelfsprekendheid van dat universum in stukken. Plotseling is er tussen hemel en aarde iets méér dan alleen *doen* en *laten*.

Waar de twijfel begint te knagen aan de alleenheerschappij van de zuivere daad, krijgt ook het niet-handelen een eigen gewicht. Het houdt op louter een negatief van het handelen te zijn, maakt zich los uit de dodelijke omhelzing ervan en wordt daarvoor ongrijpbaar. Het valt buiten de digitale logica, omdat het iets wezenlijk *anders* vertegenwoordigt, en de raadselachtigheid daarvan maakt de dadendrang van binnenuit onzeker. Plotseling stoot de actieve held op een onzichtbare grens die hij onmogelijk kan begrijpen, omdat hij aan de logica van alles-of-niets ontsnapt.

Er valt dan ook niets te begrijpen, zoals er met die grens ook niets te *doen* valt. Plotseling staat de handelende held met lege handen en wordt hij geconfronteerd met een fenomeen dat zich niet alleen aan de daadkracht maar ook aan zijn morele oordeel onttrekt. De passiviteit van de niet-handelende held is niet immoreel, maar a-moreel. Ze valt buiten het kader van goed of slecht, dat alleen op *handelingen* van toepassing is, of die nu positief zijn (de daden van de held) of negatief en leeg (de werkeloosheid van de anti-held). Voor de held is de lege passiviteit van de anti-held het verachtelijke bij uitstek, maar de dadenloosheid van de niet-handelende held is niet leeg. Ze onttrekt zich aan de tegenstelling tussen actief en passief, tussen wel of niet handelen. Ze heeft haar *eigen* maatstaven, maar de activist begrijpt die maatstaven niet. In arren moede noemt hij die dadenloosheid dan toch maar immoreel, want 'niets doen' is in zijn ogen altijd een morele tekortkoming. In het dualisme van zijn wel-of-niet heeft hij geen andere keuze. Maar welke keuze maakt de weloverwogen niet-handelende held zelf? Is hij, wanneer hij Hamlets vraag 'zijn of niet-zijn' losmaakt van de vraag 'doen of niet-doen', de louter contemplatieve beschouwer, die

de handeling niet nodig heeft om zich - zoals Martin Heidegger schreef - te verwonderen over het loutere *Zijn*? Is hij de teleurgestelde doener die zich heeft teruggetrokken uit elke activiteit en rancuneus Gods water over Gods akker laat lopen? Is hij de vermoeide wereldwijze die alles al gezien heeft en die zich *blasé* heeft uitgeleverd aan onverschillige verving?

Hij is nooit alledrie tegelijk, maar voor het activisme van de moderniteit maakt het eigenlijk niet zoveel uit wat hij is en in welk soort eigen moraliteit hij zich beweegt. Hij bevindt zich, hoe dan ook, *jenseits von Gut und Böse* en dat maakt zijn bestaan tot een aanstoot die groter is dan zijn eigen keuze ooit zou kunnen zijn. Hij vertegenwoordigt het volstreekte *andere* van datgene wat onweerlegbaar het verstandigste en onbetwifelbaar het juiste is. Hij is datgene wat eigenlijk niet zou kunnen of mogen bestaan. En toch is hij er.

Wat zijn beweegredenen en maatstaven ook mogen zijn, de niet-handelende held vormt een gat in het bestel van redelijkheid en fatsoen. Hij is het kwaad dat alles op losse schroeven zet en met zich meezuigt in een afgrond van twijfel. In plaats van een onbewogen beweger te zijn (het ideaal van de actieve held) is hij de onbewogene die iedere beweging aan zichzelf doet twijfelen en tot stilstand brengt. Wel of niet te hebben gehandeld is hem evenzeer om het even als de vraag naar schuld of onschuld.

Maar juist daarom is hij verre van onschuldig, in een betekenis die verder gaat dan die van de regels van de moraal, al wordt ook zij door de niet-handelende held veracht en overtreden. Voorbij de gangbare criteria van goed en kwaad, is zijn passiviteit destructief voor *iedere* orde. Zij doet een verwoestende twijfel binnensluipen in een bestel waarin de daad geldt als begin, eindpunt en bestaansrechtvaardiging van *alles*, en dat zijn moraal daarop heeft afgestemd. In de held-van-niks wordt plotseling het ondenkbare en

het onmogelijke manifest. Rond hem is niets meer eenduidig en beslisbaar. Als de anti-Faust zou hij geschreven kunnen hebben: 'In den beginne was er slechts tweeslachtigheid'.

**Ger Groot is filosoof en publicist. Dit artikel werd eerder gepubliceerd in het kwartaalblad van De Theatercompagnie No.2, voorjaar 2002.**

## ○ Strindbergs Spooksonate - Een filosofische lezing -

### Laurens Landeweerd

August Strindbergs 'Spooksonate' is het derde van zijn vier kamerspelen. Het eerste en tweede zijn 'Onweer' en 'Het Verbrande Huis', het vierde 'De Pelikaan'. Elk van de kamerspelen is geïnspireerd op een van de favoriete kamerstukken van Strindberg. Voor 'Spooksonate' is dit Beethovens 'Geistertrio', Opus 70, Nr 1, in D Majeur. Door zijn invloed op het latere surrealistische en dadaïstische theater, vormt het stuk een stap in een radicale vernieuwing van het Europese toneel. Men kan het stuk ook zien als een schoolvoorbeeld van fin de siècle malaise. De atmosfeer is er een van verzieking en waanzin, die nog maar net onder een dunne laag van normaliteit schuilgaat. De villa waaromheen het verhaal zich afspeelt lijkt een realiteit op zich te zijn, ergens tussen de wereld van de levenden en die van de doden. Ze houdt het midden tussen een gekkenhuis en een lijkenhuis. Ze wordt bewoond door gedegenereerde schimmen van mensen, die nog maar ternauwernood weten stand te houden tegen ontbinding van de zinnen.

In eerste instantie werd het stuk slecht ontvangen. Dit was waarschijnlijk te wijten aan de avant-gardistische inslag ervan. Eigenlijk werd het pas na de jaren '60 op bredere schaal erkend als een dramatisch meesterwerk. Dit voornamelijk naar aanleiding van een televisie-uitzending van het stuk door de BBC in 1962. Interpretaties van het stuk zijn vaak moeilijk gebleken vanwege de zware symbolische lading. De karakters ontwikkelen zich nauwelijks, en zijn vooral bedoeld om een bepaalde sfeer neer te zetten en een symbolische functie te vervullen. Ze zijn dan ook eerder concepten

dan psychologische entiteiten. Strindberg zelf beschouwde ze als metaforen voor een groter geheel, een achterliggende structuur of betekenis.

Er lijkt een zeker realistisch verhaal, een gebeurtenis in het verleden, achter de symbolische vorm van het stuk schuil te gaan, maar deze is uiterst lastig te reconstrueren. Een methode om grip te krijgen op het stuk is de symbolische lading ervan te vergelijken met andere soortgelijke teksten. Met name een bepaalde archetypische lijn die ook teruggevonden kan worden in de graalmythologie lijkt een parallel te vertonen met het ritueel dat in dit stuk wordt verbeeld. Deze handelt over het probleem van een gefrustreerde wedergeboorte.

De personages in 'Spooksonate' kunnen niet los van elkaar gezien worden. Allen zijn zij schimmen van één verleden, eerder dan individuen met een eigen geschiedenis. De realiteit waarin het stuk zich afspeelt is er een die op zich staat, die ook functioneert volgens haar eigen logica en haar eigen tijds wetten. Ze wordt bevolkt door schaduwen uit het verleden in plaats van echte mensen en een reis door deze schimmenwereld lijkt dan ook een reis door het onbewuste, of een reis door de herinnering. De jonge student Arkenholtz is in deze wereld de onwetende reiziger, en de oude kreupele Jakob Hummel een onbetrouwbare gids, die hem wellicht geen terugweg zal tonen.

Hummel behoort zelf ook tot deze schimmenwereld, al doet hij zich niet zo voor. Hij heeft dan ook slechts de schijn van een gewoon mens. Alle personages in het stuk zijn hem en ze maken op de een of andere manier allemaal deel van zijn leven uit. Hij is een cynische en destructieve persoonlijkheid, die blind is voor zijn eigen wandaden en teert op andermans levenskracht. Hij heeft daardoor de macht over iedereen in het stuk. Hummel komt en gaat wanneer hij wil, door

open en gesloten deuren, uitgenodigd of niet. Wat dat betreft behoort hij feitelijk tot dezelfde soort als de wanstaltige kokkin die het huis tiranniseert met haar ijzeren beleid.

Arkenholtz is een positieve tegenhanger van Hummel. Hij heeft een blind vertrouwen in de wereld om hem heen en ook in Hummel. Hij is een naïeve idealist zonder werkelijk doel in zijn leven en raakt eigenlijk zonder het in de gaten te hebben verstrikt in het net van Hummel. Alles wat er gebeurt, overkomt hem eerder dan dat hij er zelf invloed op uitoefent. In Arkenholtz' naam wordt de functie van redder weerspiegeld: het hout van de Ark (van Noach). Deze rol wordt hem in het stuk eigenlijk al gegeven als hij in de aan de gebeurtenissen voorafgaande nacht als held moet optreden bij de instorting van een oud huis in de stad. (Met tegenzin ontvangt hij de dag erop Hummels onoprecht aandoende lauwering voor deze heldendaad). Arkenholtz zal uiteindelijk falen zijn voor hem steeds onduidelijk blijvende rol te vervullen.

Een ander verhaal met een zwaar symbolische en niet direct inzichtelijke lading is het Parsivalverhaal. Er zijn opvallend veel overeenkomsten te vinden tussen 'Spooksonate' en de Arthursage van Parsival en de zieke visserkoning. Zowel Parsival als Arkenholtz doen door hun naïviteit een wedergeboorte van het verziende en het gedegenereerde uitblijven. Ook in de sage van Parsival is het een zieke kreupele die in feite de macht heeft, als oude vorst van zijn rijk, en ook hier streeft deze oude kreupele naar een wedergeboorte van het gedegenereerde. In beide gevallen laat hij daarvoor zijn keuze vallen op een naïeve en onschuldige buitenstaander, die de rol van bevrijder moet vervullen. De verschillen tussen beide werken zijn echter te groot om het een als een bewerking van het andere te zien. Het basale thema dat hier een rol speelt en dat zich het beste laat beschrijven als een archetype, hoeft niet zozeer concreet terug te

vinden te zijn, maar als thema op zich keert het wel in de vorm van een symbolisch netwerk in deze verhalen terug.

In de Arthur-verhalen die rond de twaalfde eeuw steeds populairder werden is de graal een aanvankelijk niet verder geïdentificeerd voorwerp, dat te associëren valt met een hoorn des overvloeds. Gaandeweg de middeleeuwen kreeg ze echter steeds meer een christelijke invulling. Aangenomen moet worden dat het hier in principe om een heidens element gaat, het “vat des levens”. De gehele graalmythologie komt in de bijbel niet voor, en de kerk heeft zich dan ook altijd gereserveerd opgesteld ten opzichte van dit heilige voorwerp.

In Chrétien de Troyes' versie van Parsival komt deze tijdens zijn omzwervingen een kreupele visser tegen. Deze nodigt hem uit in zijn slot uit te rusten en wijst hem alvast de weg. De merkwaardige gastheer schijnt er echter vreemd genoeg bij zijn aankomst al te zijn, ondanks het feit dat hij kreupel is. Het kasteel, Corbenic genaamd, en zijn inwoners, lijken op de een of andere manier aangetast te zijn door eenzelfde merkwaardige uitterende ziekte als hun heer. Aan Parsival trekt een rituele processie voorbij waaruit hij maar weinig op kan maken. De graal, waar Christus' bloed in werd opgevangen, en de lans waarmee zijn zijde werd doorboord, worden hem getoond. Later die avond wordt er een feest gegeven.

De dag na het feest ontwaakt Parsival alleen, in een uitgestorven burcht en weet hij nog maar ternauwernood uit het verlaten kasteel te komen, aangezien de ophaalbrug omhoog gehaald wordt terwijl hij naar buiten gaat. Later verneemt hij dat hij in het kasteel van de zieke visserkoning Amfortas is geweest. Hij heeft een cruciale vraag naar de heilige graal, die in zekere zin een soort magische of mystieke functie vervult, niet gesteld, en heeft daarmee, ongewild, verzuimd het kasteel van zijn vloek te bevrijden. Parsival zwerft

daarop nooit langer dan eenmaal op een plaats te overnachten tot hij het kasteel Corbenic weer heeft teruggevonden.

Het verhaal van Parsival en de zieke visserkoning is een symbolisch verhaal over een falende opvolging. Parsival is de jonge opvolger, Amfortas de zieke koning. Het thema van wedergeboorte van het land door wedergeboorte van de oude of zieke koning is al haast zo oud als de mens zelf. De god-koning belichaamt de gezondheid van het rijk, en ziekte of ouderdom die de koning zouden kunnen treffen, maken een daadwerkelijk of symbolisch doden van de koning nodig, die hierna wedergeboren wordt in een ander of als zichzelf.

Parsivals aanwezigheid op het slot Corbenic wordt omringt door een “unheimische” atmosfeer. Men twijfelt aan de goede afloop van het verhaal voor Parsival, en het kasteel laat hem ook niet vrijwillig vertrekken, de ochtend na zijn aankomst. Er lijkt onbewust nog steeds een constant risico in de lucht te hangen dat de naïeve Parsival zou kunnen eindigen als plaatsvervangend offer voor de koning, of dat diens vrijheid in de dood een overdracht van de vloek op de jongeling zou kunnen betekenen. Als men de kreupele, met bovennatuurlijke krachten uitgeruste visserkoning Amfortas zou zien als een verwante figuur met de kreupele maar onnipotente Jakob Hummel, dan zou dit ook heel wat duidelijk kunnen maken over de figuur van Hummel en zijn mogelijke motieven. Ook het gevaar voor de falende wedergeboorte van een gedegeneerde realiteit, dat het naïeve idealisme in deze metafoor in de persoon van Arkenholtz loopt, wordt in dit perspectief verduidelijkt. Zowel in de ‘Parsival’ als ‘Spooksonate’ is niet duidelijk of de naïeve jongeling het vervangend offer voor de wedergeboorte van het rijk moet vormen, of dat hij de nieuwe koning zal zijn, zodat de oude kan sterven. Of Hummel zichzelf op zou offeren als hij niet zou sterven door de confrontatie met zijn eigen zonden is de vraag – hij is immers onbetrouwbaar.

In het Parsivalverhaal wordt de graal vaak geduid als een vrouwelijk symbool, een symbool van de vulva, dat slechts door een buitenstaander, een nieuweling, aangewend kan worden voor een redding van het rijk. Een uitgebreidere, hoewel ietwat Jungiaans aangezette beschrijving van deze symboliek is te vinden in Hubert Lampo's *Arthur gevolgd door de Kroniek van Madoc*. De graal kan doden weer tot leven wekken, kan wonden genezen en heeft de magische eigenschap vanzelf drank en voedsel voort te brengen. Parsival laat het echter na een vraag te stellen met betrekking tot de betekenis van de graal en de processie waarin zij wordt megedragen. Hierdoor faalt hij erin contact te leggen met het vrouwelijke. In die zin ligt er een parallel tussen het magische object van de graal en het beeld van de perfecte vrouw en de perfecte liefde in de figuur van Adèle, die beide als een soort relik in een afgesloten realiteit bewaard worden, de graal in zijn graalburcht en Adèle in de hyacintkamer, waar zij en Arkenholtz in gesprek met elkaar raken. Zij is nooit ergens anders in het huis, komt alleen naar buiten om paard te rijden.

Adèle is een relikwie dat zich omringt met haar lievelingsbloemen in haar kamer, de monstrans die haar conserveert. Zij lijkt heil te kunnen brengen. Arkenholtz laat haar echter sterven omdat hij haar alleen accepteert als non-realiteit, als perfect en onaangetast ideaalbeeld. Haar aangetastheid accepteert hij niet, ook al is deze niet haar schuld. Hij slaagt er niet in contact te leggen met dit vrouwelijke en onbewuste. Hij heeft hier dezelfde handicap als Hummel die elke onschuldige en vrouwelijke zijde van zijn wereld liet stagneren. Hummel heeft immers het melkmeisje onder het ijs gelokt, Amalia, is na haar overspel met hem en zijn valse beloftes, als boetedoening in een kast gaan wonen en steeds meer het uiterlijk van een mummie gaan krijgen, en Hummels dochter Adèle heeft zich altijd geïsoleerd in haar kamer. Mevrouw Holsteinkrona, een bijna tachtigjarige verloofde uit Hummels jeugd, doet niets anders dan uit

het venster staren. Allen zijn schimmen uit het verleden. IJs, mummificatie, isolatie en het doelloos uit het venster staren van de oude verloofde. Dit alles geeft gestalte aan een totale stagnatie. Hetzelfde geldt ook voor de visserkoning en Parsival. De een is niet bij machte de kracht van de graal zelf aan te wenden om zichzelf en zijn land te verjongen, hoewel ze hem wel onsterfelijk maakt. De ander ziet haar werkelijkheid niet.

In het stuk wordt de onbewuste zijde van die realiteit niet zozeer onderdrukt door de tirannie van Hummel, maar eerder door de vreemde aanwezigheid van de dikke kokkin. Vooral Adèle wordt door haar getiranniseerd. Deze pompeuze gedaante is de vleesgeworden straf voor de zonden die in het verleden door de bewoners van het huis gepleegd zijn. Ze tiranniseert het huis, en niemand schijnt van haar af te kunnen komen. Ze wil niet gehoorzamen en kan niet ontslagen worden. De keuken, de plek waar in feite het leven en het voedsel vandaan hoort te komen, absorbeert in dit geval juist de levenskracht van het huis. De kokkin onttrekt de levenssappen uit het voedsel alvorens het eten voor te zetten aan de bewoners, en consumeert zelf de voedzame bestanddelen van het voedsel. Zij is een vampier, die het hele huishouden uitteert en hen als uitgemergelde schimmen door het leven laat gaan. Zij behoort in die zin tot hetzelfde geslacht als Jakob Hummel die ook als een parasiet huizen binnendringt en hun bewoners draineert van hun vitale sappen.

De kokkin en Hummel leven beiden van de levenskracht van anderen, zij zijn dus een symbolisch duo. De kokkin hoort duidelijk niet tot de vrouwen van de familie van het huis, zij staat erbuiten. Als negatief van de archetypische positieve moederfiguur frustreert zij de vrije ontwikkeling en houdt zij de vrouwelijke zijde van het huis in een toestand van stagnatie. Dat dit gedrag vruchteloos is, blijkt al uit de lichamelijke impotentie van Hummel (hij zit in een rolstoel) en uit de

onvruchtbaarheid van zijn dochter, zoals Arkenholtz het haar zegt, wetende dat zij niet zijn bruid kan zijn, omdat ze ziek is tot in de bron van haar wezen. Dit kan op zich ook duiden op een syfilisbesmetting, doorgegeven van de ouders op het ongeborn kind.

Al streeft Hummel ernaar zijn dochter aan Arkenholtz te huwen en hen beide het huis te schenken, Arkenholtz is eerder Hummels werktuig dan zijn opvolger of medeplichtige. Hij doet precies wat er van hem verwacht wordt. Hun karakters vertonen veel overeenkomsten. Beiden zijn zij blind. Hummel is blind voor zijn eigen zondigheid, zoals hij ook blind is voor de verschijning van het melkmeisje. Arkenholtz is blind voor de verzieking die om hem heen leeft. Beiden lijden zij in die zin aan de imperfectie van de naïviteit.

Hummel heeft Arkenholtz nodig voor zijn plannen, en wat er verder ook maar in Hummel speelt, deze zullen nooit een onvoorwaardelijk overdragen van diens macht aan Arkenholtz zijn. De wedergeboorte van het huis zou voor Hummel vooral een verlenging van zijn macht zijn, via zijn dochter en Arkenholtz. Zo grijpt hij aan het begin van het stuk al Arkenholtz' pols, en deze tracht zich tevergeefs los te rukken met de woorden: "Laat me los, je berooft me van al mijn kracht, je bevriest me" Het lijkt er dus eerder op dat Arkenholtz opgeofferd gaat worden dan dat hij de gouden bergen zal krijgen die hem beloofd werden en die hij zichzelf voor ogen houdt. Hij is voorbestemd het leven over te nemen dat Hummel geleid heeft.

Arkenholtz' naïviteit leidt door de verderfelijke van de wereld onvermijdelijk tot een desillusie. De verbittering die daaruit volgt is dezelfde verbittering van waaruit Hummel handelt. Hummel doet zich voor als een vaderfiguur, en vindt zijn einde op dezelfde wijze als Arkenholtz' vader. Net als Arkenholtz' vader op een gegeven moment al zijn vrienden en kennissen ontmaskerde voor wat ze waren, waarna hij in een gekkengesticht werd opgesloten, ontmantelt en

ontrafelt ook Hummel de mensen om hem heen, en ook hem treft uiteindelijk de waanzin als hij van plaats verwisselt met de mummie, en ook als een papegaai begint te spreken. In Hummel rest nog iets van een naïeve hoop dat het goed kan komen, en in Arkenholtz is door de onvermijdelijke desillusie die hem zal treffen al de basis gelegd voor het cynische en destructieve van Hummel. In die zin wordt Arkenholtz' naïeve onschuld inderdaad opgeofferd ten behoeve van het soort persoon dat Hummel is. Arkenholtz is Hummels verleden, en Hummel Arkenholtz' toekomst. Er is echter geen midden tussen de bestaansvisie van Arkenholtz en die van Hummel. De houding die Adèle tegenover het leven aanneemt is er een die zij niet kunnen aannemen, omdat zij niet in verbinding kunnen staan met haar zijde, met het vrouwelijke.

'Spooksonate' is een stuk dat gaat over de structurele zondigheid van de mens, de schrijnende fout van de mens te zondigen tegen de onschuld en met deze zonde de identiteit van de mensen te vervalsen; over de blindheid voor deze zondigheid die het menselijke systeem doet stagneren en de weg naar volmaaktheid en eenheid van hem afsnijdt. Hummel is blind voor de zondigheid van zijn eigen bestaan. De zondigheid van zijn eigen bestaan wordt overgedragen op zijn dochter. De onschuld die hij ooit heeft vermoord, in de vorm van het melkmeisje, wier schim hem nog altijd achtervolgt, is symbolisch voor elke zonde die hij heeft gepleegd in zijn bestaan, zoals het verleiden van de verloofde Amalia. Deze zondigheid leeft door in de gestalte van zijn dochter en maakt dat de levensvonk in haar ook nooit vlam kan vatten.

Adèle is het levende bewijs van Hummels zondigheid en ze kan dus nooit rein zijn. Dit beseft ze wel degelijk. Arkenholtz ziet echter slechts haar onreinheid, ze is bedorven door de bedorven wereld waarin ze geboren is, en dus spat zij als een illusie, een zeepbel, kapot, omdat zij als ideale geliefde in de ogen van Arkenholtz ook



een illusie is. Haar dood valt samen met zijn desillusie. Zij is in die zin inderdaad een illusie dat zij, als Hummel, niet is wat ze schijnt. Haar identiteit is niet de hare omdat zij niet de dochter van haar vader is, en Arkenholtz' besef van wat zij werkelijk is valt samen met haar einde. Dit einde is onvermijdelijk, de perfecte liefde is onmogelijk. Dit wordt al verbeeld in het ideaalbeeld dat Arkenholtz van de hyacint heeft, de bloem waarmee zij zich in haar kamer heeft omringd. Deze bloem, die zijn lievelingsbloem is, beantwoordt zijn liefde niet. Zij verbeeldt de perfectie, als symbool voor de aarde en de hemel, maar haar penetrante geur straft hem in plaats van hem te liefkozen, en uiteindelijk zal dit ook tot hem doordringen wat betreft zijn ideaalbeeld van Adèle, dat daardoor ook zal afsterven.

Hummel ontmaskert de kolonel als een lege persoon - zijn dochter is zijn dochter niet, zijn voorouders zijn voorouders niet en zijn titel is ook niet de zijne. Zo wordt ook Hummel zelf ontmaskerd als wie hij werkelijk is. Hummel hanteert namelijk net als de kolonel een valse identiteit. Het bedrog dat gepleegd werd door de inwoners van het huis is hun grootste zonde. Hierdoor wordt de identiteit van de vader vervalst. 'Spooksonate' is gebaseerd op thema van identiteitsvervalsing. De hypocrisie van de inwoners van het huis en de wijze waarop zij het bedrog pleegden, vervalste de identiteit van de ander en vermoordde de onschuld van de ideale en naïeve liefde. Adèle is geboren uit deze zonde en is er dan ook mee besmet zonder er zelf persoonlijk schuld aan te hebben. Haar aanwezigheid zelf is een directe manifestatie van die zonde en in die zin is ze wel besmet met schuld zonder schuldig te zijn. Het is de erfzonde in de Kierkegaardiaanse zin van het woord, waarin men niet door daad, maar door deelname aan de mensheid schuldig is. De schuldbewustheid en het boete doen gaan samen met een atmosfeer van totale stagnatie omdat de gepleegde zonde niet meer ongedaan te maken valt.

Het stuk eindigt in een religieus-mystieke apotheose. Strindberg koppelt de Christusfiguur aan het Boeddhisme. In dit deel is Arkenholtz niet langer de naïeve held, maar eerder de alwetende vertellende instantie, die het leed en sterven van Adèle bezingt. De wedergeboorte van de realiteit in 'Spooksonate' is in letterlijke zin misgelopen. De villa wordt na Adèle's door louter nog bewoond door spoken, er is geen vernieuwing, geen jonge generatie die haar opnieuw kan bevolken en van leven vervullen. Maar ook al is de wedergeboorte die in letterlijke zin misgelopen is, op een hoger, religieus niveau wordt zij toch bewerkstelligd.

**Laurens Landeweerd is cultuurfilosoof en ethicus verbonden aan de universiteit Maastricht, afdeling medische ethiek en wijsbegeerte. Hij doet daar hij onderzoek naar de grondslagen van de ethiek en naar de crisis van het begrip waarheid in de context van de grenzen van de interpretatie**

## Addendum

De eerste schriftelijke versie van het verhaal van Parsival en de zieke visserkoning is van Chrétien de Troyes (twaalfde eeuw). Deze is onaf gebleven, waarschijnlijk vanwege het overlijden van de auteur. Ze is later door andere schrijvers aangevuld, die de sage hebben laten eindigen met het terugvinden van het slot Corbenic en de bevrijding van het vervloekte rijk. Parsival zetelt dan voortaan op de troon van Amfortas. Wagners operabewerking van het verhaal (de *Parsival*) werd bewonderd door Strindberg. Dit wordt onder andere beweerd door Egil Törnqvist, in zijn *Sein und Schein in Strindbergs Spooksonate*. Het verhaal was hem dus zeker bekend. Het motief van de wedergeboorte, zoals ik het hier mee heb genomen, wordt ook uitgebreid behandeld door Sir James (George) Frazer in *The Golden Bough*. Dit boek is te beschouwen als een

collectie parallelle religieuze, mythische, magische en prechristelijke, en heidense praktijken. Frazer reduceert deze magische en religieuze praktijken uiteindelijk tot naïeve proto-wetenschappelijke benaderingen van de wereld, naïef maar wel in dat daglicht te bezien. Hiernaast is de collectie feitenmateriaal wellicht niet altijd even wetenschappelijk verantwoord. Desondanks kan het toch van nut zijn om de elementen eruit in te zetten voor een symbolische vergelijking. Met name de analyse van het doden van de priester-koning, ter verjonging van het land waarover hij regeert, neemt een belangrijke plaats in het boek in.

Frazer trok deze symboliek niet door tot een interpretatie van de graalmythologie, dit is echter wel gedaan door Hubert Lampo, in zijn *Arthur gevolgd door de Kroniek van Madoc*. De priester-koning belichaamt de gezondheid van het rijk, en ziekte of ouderdom die de koning zouden kunnen treffen, maken een daadwerkelijk of symbolisch doden van de koning nodig, die hierna wedergeboren wordt in een ander of als zichzelf. Het thema komt terug in de religieuze grondslagen van verscheidene culturen. In sommige matriarchaal ingerichte culturen, waar de maatschappij vooral draaide om landbouw en vruchtbaarheid, schijnt het de gewoonte te zijn geweest, de oude vorst door een nieuwe te vervangen nadat de oude op rituele wijze ter dood was gebracht. Frazer gaat hier in *The golden Bough* uitgebreider op in. Men kan hierbij denken aan het thema van de moord op de vader-koning, terwijl de moeder-koningin blijft leven en als heerseres haar functie blijft vervullen, een thema dat ook in Griekse verhalen terugkeert. Oedipus doodt zijn vader en trouwt zijn moeder, Agamemnon wordt gedood door diens vrouw en diens neef die dan de macht krijgt, etc.

De idee van een opvolging is uiteraard niet letterlijk terug te vinden in 'Spooksonate', maar voor een interpretatie van de bizarre relatie tussen Hummel en Arkenholtz en voor een verheldering van Hummels relatie ten aanzien van het huishouden kan de vergelijking erg nuttig zijn. Ik wil met deze tekst dan ook zeker niet pretenderen

de eindinterpretatie voor het moeilijke stuk te hebben gegeven. Ik belicht slechts een mogelijke archeologie van bepaalde elementen uit het stuk.

## Bibliografie

- Lampo, Hubert (1996). *Arthur gevolgd door de Kroniek van Madoc*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Strindberg, August. (1986). *De Kamerspelen*. Vert. [uit het Zweeds door ] Karst Woudstra. Amsterdam: International Theatre Bookshop.
- Strindberg, August (1955). Genre. In Elisabeth Sprigge (Red.) , *Six Plays of Strindberg* (pp. 263-304). New York: Anchor Books Edition.
- Törnqvist, P. E. (1970). *Sein und Schein in Strindbergs 'Spooksonate'*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Pierre Brunel (1996). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. (pp. 488-499) London and New York: Routledge.

## ○ BRODDERS IN ARMS

**Marijke Schermer©2003**

**Gespeeld door toneelgroep Alaska in 2004  
première 12 oktober theater Kikker Utrecht**

**Arthur Donker  
Viktor Donker  
Jacob Donker  
Emma van den Oever**

### **0. OFF THE RECORD**

*Arthur met een telefoon (Fred via de speaker).*

Arthur: Met Arthur.

Fred: Je was goed!

Arthur: Fred!

Fred: Je was ontzettend op dreef bij Clairry. Je was ontzettend ontspannen ondanks een helemaal niet relaxte Clairry en een helemaal niet gemakkelijk onderwerp.

Arthur: Dankjewel. Dankjewel.

Fred: Dit gaat de partij veel goeds opleveren Donker. En ik wil je zeggen, of the record natuurlijk – natuurlijk of the record – als het zo gaat, als het zo gaat, gaat het niet meer mis.

Arthur: Met andere woorden.

Fred: Gaat het goed. Ben je de juiste man voor de plek. Je bent ongelooflijk populair Donker.

Arthur: En?

Fred: Goed. Ongelooflijk populair dus ontzettend goed.

Arthur: En Evert?

Fred: Evert is ook goed.

Arthur: Maar Evert is...

Fred: Minder goed?

Arthur: Minder goed.

Fred: En met Evert weten we het niet. Evert is mogelijk een risicofactor. Hij gaat niet altijd even...

Arthur: Diplomatiek.

Fred: Niet altijd even diplomatiek om met alles.

Arthur: Fred.

Fred: Donker. Ik moet ophangen. Je hebt het niet van mij, maar jij wordt het.

Arthur: Dankjewel Fred.

Fred: Doedoei. Oh, ja. Donker.

Arthur: Fred.

Fred: Je wordt binnenkort gepersifleerd in koppspijkers.

Arthur: Nee.

Fred: Heb ik gehoord. Is een gerucht. Gefeliciteerd.

## 1. PROLOOG

Jacob: Viktor en Arthur en ik zijn allemaal uit dezelfde moeder geboren. Dat scheidt sowieso al een onverbreekelijke band, dacht je niet? Wij hebben dezelfde buik bewoond, daarna dezelfde wieg beslapen. En daar is alles in de kiem begonnen. Dat geloof ik. In de teil onder de harde warme handen van de moeder die ons waste met een gele spons. Of een groene, daar wil ik vanaf wezen. Ik ben altijd de held van het zootje geweest. Dat denken Viktor en Arthur tenminste. Zij hebben me die rol gegeven. Zij hebben mij die held gemaakt. Feit is dat mijn enige bijdrage aan die status mijn gebrek aan angst is. Ik heb geen voorstellingsvermogen voor gevaar. Hoe vaak in de geschiedenis is dat al niet verward met heldendom. Viktor is de kleinste, de zwakste en de meest romantische van aard. Hij zal dat proberen te ontkennen als wij hem de kans ertoe geven maar die geven we hem niet. Hij ziet zichzelf graag als een man met realiteitszin. Wat wij romantisch noemen is voor hem een scherpe blik. Hij denkt dat hij de dingen áchter de dingen ziet. Dat hij de diepere betekenis, de diepere schoonheid en de Waarheid ziet. Hij kijkt en ziet. Dat is zijn versie van de zaak.

Arthur: Ik weet het niet.

Jacob: Ik weet het ook niet.  
Maar Viktor weet het wel.

Arthur: Zeg jij.

Jacob: Zeg ik dat Viktor zegt.

Viktor: Mag ik zelf ook iets zeggen?

Arthur: Even niet.  
Ik bedoel, Jacob, dat ik niet weet of dat wel is wat Viktor zegt. En daarop doordenkend: dat ik niet weet of dat wat Viktor zegt, wel is wat Viktor zegt. Maar nu word ik even heel filosofisch.

Jacob: Geeft niks, geeft niks. Ga door.

Arthur: Viktor – nu moeten we een heel eind terug gaan in de tijd. Viktor werd geboren en groeide op als een bleekzuchtig jochie met een huid die te teer was voor de zon en een zo open en ongewapend voorkomen dat het een uitnodiging tot vernedering bleek te zijn. Bleek te zijn, zeg ik. Dat bleek; hij werd gepest, beledigd en buitengesloten. Wij hebben hem altijd gekoesterd en beschermd en zonder ons was hij hier misschien helemaal niet. Ik bedoel en nu komt het, ik bedoel, in hoeverre, in hoeverre houdt een mens contact met de werkelijkheid en de waarheid van wat hij loopt te beweren als hij het op eigen kracht niet redt in de wereld en eigenlijk voortdurend bezig is zich staande te houden.

Jacob: Ik begrijp wat je bedoelt. Ga door.

Arthur: In hoeverre is de man die wij hier zien, Viktor, ons broertje, het blok aan ons been, ons gammele vriendje dat wij bij het schaatsen op een sleetje moesten meetrekken; In hoeverre is Viktor, Viktor??

Jacob: Hm. Ja. Ja, ja. Dat is een hele goeie vraag. Viktor?

Viktor: Ja.

Jacob: Wat ben je aan het doen?

Viktor: Ik neem het op.

Jacob: Je neemt het op?

Viktor: Ik neem het op.

Jacob: Je neemt ons gesprek op??

Viktor: Ik neem jullie gesprek op.

Jacob: Jullie gesprek? Ons gesprek, Viktor, óns gesprek.

Viktor: Ik neem ons gesprek op. Ik denk dat ik het kan gebruiken.

Arthur: Gebruiken. Je denkt dat je ons kan gebruiken.

Viktor: Ik heb wel eens op een sleetje gezeten maar toen was ik twee. Ik kon net lopen.

Arthur: En de rest? Is de rest wel waar of zijn er meer dingen die je recht wilt zetten? Wij, of laat ik voor mezelf spreken, ik wil geen verkeerde voorstelling van zaken geven. Ik streef ernaar...

Jacob: Daar sluit ik me bij aan.

Arthur: Dan spreek ik weer namens ons beide. Wij willen jou schetsen, een bescheiden blauwdruk van jou geven, zonder de waarheid of jou op welke manier dan ook geweld aan te doen. Nou?

Viktor: Wat was de vraag ook al weer?

Arthur: Of je nog iets wilt veranderen.

Viktor: Van die romantiek. Dat ontken ik helemaal niet: Ik ben een romantisch mens en het ontbreekt mij geregeld aan realiteitszin.

Jacob: Arthur hier is politicus.

Arthur: Klopt, ja, klopt.

Jacob: De gedoodverfde opvolger, de kroonprins van de liberalen. De man die gelooft dat geluk een keuze is en dat iedereen evenveel kansen krijgt in het leven.

Dat concurrentie de aard van de mensen tegemoet komt en iedereen tot grotere hoogte stuwt en dat het daarom maar eens afgelopen moet zijn met de overbezorgde verzorgende staat. Voorlopig gaan we het daar niet over hebben. Iedereen mag denken wat ie wil.

Bovendien is Arthur naast politicus ook neuroot dus we moeten die man niet zwaarder belasten dan ie al is. (Hij is al een hele tijd bang dat ie klinisch depressief is en als de dood dat anderen dat zullen merken. Meer als de dood dat anderen dat zullen merken dan dat ie is dat zijn depressie,

die je volgens mij hebt als de angst ervoor een dagelijks terugkerend fenomeen is geworden, hemzelf ondermijnt.) Iemand nog iets over mij? En laten we het gezellig houden.

Arthur: Jacob heeft teveel verschillende middelen door elkaar gebruikt. Vroeger. Tegenwoordig gebruikt hij niet meer teveel verschillende middelen door elkaar.  
Tegenwoordig gebruikt hij alleen nog Ritalin.  
Tegen ADHD.  
In veelvoudige dosering.  
En krijgen wij de Ritalin niet aangesleept.  
En of het helpt. Ik weet het niet.  
Echt rustig is ie niet. Maar het kan veel erger. Dat moet ik erbij zeggen.

Viktor: Vertel ook even over de tijd dat ie om zijn druggebruik te bekostigen, experimentele medicijnen uitprobeerde voor een farmaceutisch onderzoeksbureau. Met een vergoeding die alleen maar kon betekenen dat het een wonder zou mogen heten als hij er zonder blijvende schade uit vandaan kwam. Dat hij vol pilvormige en poedervormige en vloeibare en vloeibaar gemaakte en geïnhaleerde en intraveneus toegediende vergiften rondliep en een gevaar was voor zichzelf en z'n omgeving. Dat hij woonde in een huis met geen enkel meubelstuk, zelfs geen bed, zelfs geen stoel, alleen één kist waarin z'n spullen zaten. Zijn lepels, zijn aanstekers, zijn spuiten, zijn vloeit, zijn oploskoffie, zijn drank, zijn drie kledingstukken en zijn enige boek: "verantwoord gebruiken".

Arthur: Ja, nou heb jij het al verteld.

Viktor: Ja.

Jacob: Op zekere dag kwam Viktor langs als afgezant van de familie, als de meest fijngevoelige en als de enige waartegen ik geen geweld zou gebruiken. Wat Viktor betreft heb ik mijn fysieke kracht altijd alleen maar ter bescherming aangewend. Ik heb hem beschermd, ik heb zijn kwelgeesten het ziekenhuis ingeslagen, ik ben ervoor van school gestuurd en dus eigenlijk is het aan hem te danken dat ik geen opleiding heb en praktisch analfabeet ben en is het aan mijn enorme geestelijke veerkracht te danken dat ik desondanks in bepaalde kringen bekend sta als "De Professor".

Goed, Viktor kwam langs en nam me mee en ze sloten me op en spoelden mijn hersenen en mijn aderen schoon en daar ben ik als een gebroken man weer uitgekomen. U denkt: een gebroken man?? Die man ziet er helemaal niet gebroken uit! Maar ergens is er iets in mij gebroken dat met geen spalk, geen lijm, geen mogelijkheid te repareren valt. Ik wil daar niet sentimenteel over doen. Een mens heeft zijn leven niet geheel in eigen hand. Al beweert Arthur hier, als spreekbuis voor de liberale gedachte, zoals gezegd iets heel anders. Geluk is een keuze, iedereen krijgt gelijke kansen in het leven en wie er geen gebruik van maakt moet leven met de gevolgen. Pech is een vorm van karakterzwakte.

Arthur: Klaar?

Jacob: Klaar. Viktor: Wacht even.

Arthur: Goed daar gaan we.

*Muziek. Jacob en Arthur en Viktor doen een verrassend goed gekund dansje.*

## 2. DE INVLOED VAN JE VOORKOMEN

Jacob: Arthur.

Arthur: Sorry jongens, geen tijd.

Jacob: Viktor hier wil zich aanmelden als huurling.

Arthur: Viktor? Die is meteen dood.

Jacob: Dat heb ik ook tegen hem gezegd. Ik zei: Viktor met jouw gestel en jouw zachtaardigheid ben je meteen dood.

Arthur: Nou ja, kunnen we het er later over hebben?

Jacob: Ik wil dat je even naar Viktor kijkt.

Arthur: Ja?

Jacob: Nou?

Arthur: Hij heeft een uniform aan.

Jacob: Ja.

Arthur: Zo ziet hij er in elk geval redelijk overtuigend uit als een soldaat.

Jacob: Ja.

Arthur: Denk je dat ze je willen hebben?  
Moet je daar geen opleiding voor doen ofzo?  
Hebben ze echt iedereen nodig?

Viktor: Ik wil zijn waar het vuur is, doen wat gedaan moet...

Jacob: Leven en laten leven...

Arthur: Eten of gegeten worden.  
Nou jongens. Ik moet verder.

Jacob: Kan je Viktor even uitleggen dat het totaal onverantwoord is wat hij wil?

Arthur: Ik ben niet thuis in buitenland. Sorry.

Jacob: Je wilt dus tegen de Amerikanen vechten, begrijp ik dat goed?

Viktor: Hm. Ja.

Jacob: Jij denkt dat zij de grootste criminelen zijn?

Viktor: Het onderscheid in goed en kwaad is een achterhaalde indeling en een simplificatie van de werkelijkheid, Jacob.

Jacob: Hoor je dat?

Arthur: Nee ik hoor dat niet want ik denk na.

Viktor: Mensen moeten wat.

Jacob: Wat?

Viktor: Doen. Wat doen. Ik wil de mensen oproepen iets te doen. Ik wil wat doen.  
Wel of geen standpunt. Ik wil wat doen.

Arthur: Ik moet me voorbereiden. Niets vergeten en alles onthouden. Totale controle hebben over mijn gedrag en de dingen die ik zeg en hoe die zich verhouden tot de dingen die ik eerder heb gezegd, of later nog ga zeggen en tot wat andere prominente leden van de partij hebben gezegd en ik moet het gehele partijprogramma uit mijn hoofd kennen, zodat ik op elke onverwachte vraag een gedegen onderbouwd antwoord kan geven, dat strookt met het officiële partijstandpunt.  
Mediatraining, kledingadvies, haaradvies, dasplan, oogopslag, lichaamstaal, onliners, hoe geef ik in één minuut antwoord en introduceer ik verder drie standpunten die niets met de vraag te maken hebben, briladvies, logopedie, stoppen met roken.  
Wat ruik ik toch?

Jacob: Vis.

Arthur: Heb je dit nu alweer opgenomen?

Viktor: Ik maak een radioprogramma.

Arthur: Ik ben een publiek figuur. Dat mag allemaal zomaar niet. Viktor. Je moet bellen naar de persafdeling. Die zeggen wel of ik kan.

Jacob: Ja, ik dacht ik neem vis mee. Ik kook voor jullie.

Arthur: Wat moet jij met een radioprogramma?

*De telefoon gaat.*

Arthur: Wil je tegen Viktor zeggen dat ie dat pak uit moet trekken, dat ie geen radioprogramma's over zijn broer mag maken omdat zijn broer een publieke figuur is die een persafdeling tot zijn beschikking heeft die gebeld moet worden en die kan vertellen of hij wel of niet meewerkt aan een radioprogramma.

*Arthur aan de telefoon, intussen praten Viktor en Jacob verder.*

Arthur: Arthur.  
Ja, nee, ik ben ermee bezig.  
Wat?

Viktor: Nou?

Arthur: Ja?

Viktor: Doe dan.

Arthur: Oh ja, op zo'n manier

Jacob: Ja, oké, luister es, je moet dat pak uittrekken en je moet de persafdeling bellen want Arthur is een publieke figuur.

Arthur: Evert?

Viktor: DAT PAK TREK IK NIET UIT!

Arthur: Wat? (koppen dicht!) Ja sorry, ja.  
Nou, toegezegd, toegezegd.

Viktor: Ik ben een soldaat en ik trek mijn pak pas uit als ik dood ben of als ik een leuk meisje zie.

Arthur: Nee, dat zeg ik ook niet...  
Nee, dat zeg ik ook niet...  
Nee, dat zég ik...  
Dat zég ik helemaal...

Jacob: Oké Viktor, oké Viktor.  
Jij wilt de wereld, of dan in elk geval tot zover je radiozender reikt, oproepen mee te doen met de oorlog. Wel of geen standpunt. Gewoon meedoen.

Arthur: Ja?  
Nou, bij wijze van..

Viktor: Het afdwingen van het verloop der dingen.

Arthur: Hm.

Viktor: Een voorschot op de toekomst.

Arthur: Hm.

Viktor: Het binnenhalen van het geschiedenis.

Arthur: Dat heb ik gedáán!

Jacob: Ik vind het een ontzettend interessant idee.

Arthur: Klopt. Ja. Klopt.

Jacob: Ontzettend interessant en ontzettend levensvatbaar als je het mij vraagt ontzettend levensvatbaar.

Arthur: Achterban. Achterban.

Jacob: Mag ik u voorstellen aan mijn kleine broer en grote Messias VIKTOR. En ik stel voor dat wij hem Viktor Viktorie bijnamen.

Arthur: Achterban me reet.

Jacob: Ik heb eerder gezegd dat het hem aan realiteitszin ontbrak als bijverschijnsel van zijn romantische geardheid. U heeft hem dat vervolgens zelf horen bevestigen, hoewel ik had gezegd dat hij het zou ontkennen.  
"Het afdwingen van het verloop der dingen,

Arthur: Hm.

Jacob: een voorschot op de toekomst en

Arthur: Hm.

Jacob: het binnenhalen van de geschiedenis."

Arthur: Ja!

Jacob: In één woord revolutionair.



Arthur: Sorry Fred.  
Nee, het is hier...  
Hoe bedoel je dat bedoel je?

*(einde telefoongesprek)*

Jacob: Viktor Viktorie heeft blijk gegeven van Messiaanse trekken en een visionaire blik.

Viktor: Heb jij nog Ritalin in huis?

Arthur: Nee.

Viktor: Dan ga ik even naar hiernaast.

*(Viktor af)*

Jacob: *(Jacob begint wikkels in zijn mond te proppen)* In het onherbergzame landschap van meningen en gecamoufleerd eigenbelang, van door angst gedreven overtuigingen, van citaten van de opiniepagina's van kwaliteitskranten, tussen twee slokken bier uitgesproken en met emotionele lading bekrachtigd, van zelf geschilderde leuzen op zelf getimmerde borden, heeft hier een MAN gesproken. Een LEIDER.

*(Viktor op)*

Viktor: Dat is echt een geweldig inzicht, de invloed van je voorkomen.  
Ik heb eenvoudigweg de gehele voorraad gevorderd.  
Hier Jaac, pilletjes.

Jacob: Dankjewel jongen. Dankjewel. Hier neem wat wikkels. Word je groot en sterk van.

Viktor: Echt ongelooflijk. Wat een uniform met je doet. Met de mensen tegenover je doet. Met de gehele voorraad Ritalin doet van een gewone lagere school in het hart van de stad.

Arthur: Een kleine steekproef in de achterban heeft uitgewezen dat Evert populairder is dan ik en dat heeft het partijbestuur ertoe gezet alles nog

eens rustig opnieuw in overweging te nemen. Rustig. Opnieuw. In Overweging.

Viktor: Je moet het niet opgeven. Je bent de gedoodverfde opvolger, de liberale kroonprins.

Arthur: Schenk mij nog maar eens in.

Viktor: De man die denkt dat geluk een keuze is en iedereen evenveel kansen krijgt in het leven. Dat moet je niet vergeten. Dat geldt dus ook voor jezelf. Maar dus ook voor Evert.

Arthur: Geen grappen a.u.b.

Viktor: Dat zijn geen grappen. Dat is je eigen overtuiging.  
Nou ja, dan weet ik het ook niet meer. Als je zover bent dat je eigen overtuigingen klinken als grappen als je ze een ander uit hoort spreken. Dat lijkt me het einde. Het absolute Einde Der Overtuigingen.  
Hé Jacob, je moet niet alles in één keer nemen!

Jacob: Oh.

### 3. RADIO BRODDERS IN ARMS

Viktor: This is Radio Brodders in Arms. Brodders in Arms.  
Tot u spreekt Viktor Soldaat, Soldaat Viktor.  
Bereid tot de strijd en klaar voor de start.  
Het einde der tijden is nabij.  
Niet zo nabij dat iedereen het ziet.  
Maar nabij genoeg om het binnen te halen.  
Ik roep u allen op.  
Ik roep u allen op om mee te doen.  
Trek makkelijke kleren aan en platte schoenen.  
Verzamel in uw huizen alles wat als wapentuig kan dienen.  
Lever dat in op daartoe aangewezen plaatsen.  
Of leg het voor het grijpen bij de deur.  
Wees sterk, wees trots, wees vastberaden.  
Houd uw mes gereed en uw geweer geladen.  
Neem deel aan dit beleg.

Stem uw radio af op Brodders in Arms.  
856 op de korte golf.  
Wees erbij en blijf erbij

*Muziek.*

#### 4. HET CHARISMA VAN EEN LEIDER

*Arthur aan de telefoon. Intussen drinkend.*

Arthur: Maak je geen zorgen..  
Nou ja voor het geval je je zorgen maakte.  
Natuurlijk...  
Natuurlijk  
Nee, natuurlijk ben ik er.  
Ja.  
We moeten doen wat goed voor de partij is. Het gaat NIET om mij, niet om mijn persoonlijke carrière. Het gaat erom wat IK kan betekenen voor de PARTIJ. Of ik de juiste man op de juiste plek zou kunnen zijn. Zo niet, dan moet die man – ik – een plek waarvoor hij wel de juiste man is, zodat ie nog steeds de juiste man op de juiste plek is – andere plek weliswaar, andere plek, maar zelfde man, ik - en waar hij zo veel mogelijk kan betekenen voor de partij.  
Ik geloof in mezelf. Ik geloof in mezelf als de juiste man op de juiste plek.  
Met het charisma van een leider. Die de partij bij elkaar kan houden, de nieuwe lijn verder kan ontwikkelen, een krachtig antwoord heeft op de recente gebeurtenissen.  
Oh, dat zou heel goed kunnen.  
Het zou heel goed kunnen dat Evert dat ook...  
Nee, zonder meer.  
Ik ben de eerste om...  
Hhm.  
Ja. Hmm hmm.  
Nee!  
Ja!  
Ja!  
Ja.  
Fred...  
Fred...

Fre...  
Ja, ik luister.  
Dat is goed.  
Is goed.  
Maandag.  
Negen uur.  
Ja.  
Nee, ik heb Evert niet gesproken.  
Oh? Oké, vanavond? Daar ga ik naar kijken. Goed dat je het zegt. Ja.  
NOVA.  
Dat doen we.  
Oké.  
Tot maandag.  
Of tot vanavond.  
Ja.  
Oké.  
Daag.

#### 5. DORADE

*Viktor Arthur en Jacob eten.*

Jacob: Pas op dat je pak niet vies wordt.

Viktor: Pas zelf op.

Arthur: Mag dat ding uit?

Viktor: Ik ben soldaat. Ik trek mijn pak pas uit als ik dood...

Arthur: Ik bedoel die tape.

Viktor: Oh, die tape.

Arthur: Mag die uit.

Viktor: Nee.

Arthur: Evert zit bij Nova. Vanavond.

Jacob: Waarom zit jij niet bij Nova?

Arthur: Omdat Evert slim is.

Viktor: En jij niet?

Arthur: Ja, ik ook. Maar ik ben moe. Dat is een ontzettende handicap.  
Wanneer gaan jullie weer naar huis?

Jacob: Ik heb even geen huis, Arthur. Ik dacht dat ik dat had uitgelegd. Ik heb even geen huis om naar toe te gaan.

Arthur: Oh ja. Hoelang gaat dat duren? Kunnen we een termijn afspreken? Een termijn van een week?

Jacob: Wij kunnen van alles afspreken maar ik kan niet veel garanderen.

Arthur: Oké, een week. We spreken een termijn af van een week en jij kan niets garanderen maar je gaat wel je uiterste best doen om de afspraak na te komen en anders ga je naar een hotel.  
Viktor.

Viktor: Ja?

Arthur: En jij?

Viktor: Ik?

Arthur: Wanneer je naar huis gaat.

Viktor: Ik ga niet meer naar huis. Ik ben een nieuw leven begonnen. Als soldaat en voorlopig is dit het zenuwcentrum, voorlopig ben ik embedded journalist aan de borderwijklaan 33.

Arthur: Embedded journalist.

Viktor: Embedded journalist.

Arthur: Ik heb een vrouw nodig.

Jacob: Ik weet een hele goeie.

Arthur: Nee, niet zo. Een vrouw. Een vrouw. Een partner.

Jacob: Viktor! Je hebt een speldje!

Viktor: Wat leuk dat je dat ziet!

Jacob: Jezus, man, je hebt een speldje. Wat betekent dat?

Viktor: Speciale verdienste. Van Speciale Betekenis voor de Goede Zaak.

Arthur: Om kinderen mee te maken en reizen mee te maken en eten voor bevriende echtparen mee te maken en fotoboeken van onze opgroeiende kinderen mee te kunnen maken en uitstapjes mee te kunnen maken en fietstochtjes mee te maken en ruzie mee te maken en het goed mee te kunnen maken en een front tegen de buitenwereld mee te kunnen vormen en een liefdevolle kern mee te kunnen vormen en een harmonisch geheel mee te kunnen vormen en een stralend voorkomen naar buiten mee te kunnen laten zien.

Jacob: Oh.

Viktor: Die weet ik ook niet zo één twee drie.

Jacob: Ben je daarom depressief?

Arthur: Ik ben niet depressief. Ik ben moe, dat is alles. Ik heb last van een soort hardnekkige vermoeidheid. Ik heb last van een bepaald soort lusteloosheid. Misschien heb ik wel griep. Ik snotter ook een beetje. Hoor maar.

Het gaat goed. Het gaat goed met me. Eigenlijk gaat het gewoon ontzettend goed met me. Heb ik ontzettend leuk werk. Of ik nou op één of twee beland, heb ik een ontzettend leuke uitdagende, afwisselende, verantwoordelijke, interessante, inhoudelijke, maatschappelijk betrokken baan, waar ik vreselijk veel plezier aan beleef en dat me bovendien een riant inkomen verschaft waarvan ik de heerlijkste dingen kan doen en wat mijn leven in alle opzichten van een zeer bovengemiddelde mate van comfort voorziet. Ik heb kennissen en burens en collega's en –

Viktor: Je hebt ons.

Arthur: Ik heb jullie.

Jacob: Wat vinden jullie van mijn DORADE?

Viktor: Je hebt jezelf weer overtroffen.

Arthur: Daar sluit ik me bij aan.

Jacob: Heb je zijn speldje gezien?

Arthur: Nee. Ja. Mooi.

Jacob: Speciale verdienste.

Arthur: Speciale verdienste als embedded journalist aan de Borderwijklaan. Heb je veel contact met de legerleiding Viktor? Kunnen ze je radioprogramma daar ook ontvangen?

Viktor: Je komt er nog wel op terug. Wacht maar af. Niet iedereen herkent de waarheid als ie 'm ziet.

Arthur: Mogelijk. Mogelijk. Maar één van mijn door vriend en vijand geprezen kwaliteiten is toch dat ik soms dingen weet voordat andere ze weten. Kwestie van determineren.

Jacob: Arthur is een man die dingen weet voordat anderen ze weten. Kwestie van determineren. Ik heb gezegd dat Viktor denkt dat hij de dingen achter de dingen ziet, maar... Arthur denkt ook dat hij de dingen achter de dingen ziet! Dat is de diepere betekenis, de diepere schoonheid en de waarheid ziet onder de oppervlakte. Is het daarmee een familietrekje geworden? Of is het een menselijke eigenschap?

Viktor: Eet, Arthur, eet!

Arthur: Ja, ja, ja.

Viktor: Het valt me op dat je verschrikkelijk slecht eet.

Jacob: Smaakt het je niet jongen?

Arthur: Ik heb geen honger.

Jacob: Geen aan honger is gebrek aan levenslust.

Viktor: Je eet al dagen slecht. Je hebt niets in huis, je neemt muizenhapjes, je spēélt met je eten.

Arthur: Ik eet wel.

Viktor: Maar je bent mager!

Jacob: Je bent een schim van de man die je geweest bent.

Viktor: Ik ben serieus.

Arthur: Ik ook. Laat me.

## 6. ZO, ZO, INTERESSANT

*Een meisje komt binnen*

Emma: Hallo.

Arthur: Hallo.

Emma: Ben ik hier goed?

Arthur: Dat ligt eraan.

Emma: Ik kom voor Jacob.

Arthur: Eh, Jacob, Jacob... Help me even.

Emma: Tja, hoe moet ik hem nou omschrijven. Hoe omschrijf je iemand?

Arthur: Dat verschilt natuurlijk helemaal per persoon.  
Ik zou jou bijvoorbeeld omschrijven als klein, blond, met een lenig meisjesachtig lichaam. Donkerblauwe ogen waarin een soort van wanhoop staat te lezen. Met een beetje brede beetje weke mond

Emma: Jacob is groot.

Arthur: Jacob is mijn broer.

Emma: Maar jij bent Viktor niet. Ik heb je wel eens op tv. gezien.

Arthur: Ik ben Viktor niet. Ik ben Arthur. Ik ben Politicus.  
Heeft Jacob dat niet verteld?

Emma: Nee. Hij heeft alleen over Viktor verteld.

Arthur: Aha.

Emma: Hij heeft Viktor omschreven.

Arthur: Oh ja?

Emma: Hij heeft me zijn bijnaam Viktorie verteld en zijn katachtige voorkomen beschreven.

Arthur: Zijn katachtige voorkomen??

Emma: Ja, hoe getraind zijn lichaam is en hoe pezig hij is en hoe looïg zijn huid. Hoe onverschrokken hij is en hoe onvermoed sterk hij is en hoe klein en onschuldig hij er desondanks uitziet.  
"Maar als het erop aankomt," zei Jacob, "is mijn broer Viktor een moordmachine."

Arthur: Oh. Ja, ja.

Emma: Oh ja, hij heeft rood haar, Jacob.  
Oh ja, dat weet je natuurlijk. Je bent zijn broer.

Arthur: De oudste.

Emma: Ja, ja.  
Mooi huis heeft ie.

Arthur: Wie?

Emma: Jacob.

Arthur: Oh ja?

Emma: Groot. Modern. Hè? Wacht je ook op hem?  
Jacob heeft een klus gedaan voor mijn vader. Daar ken ik hem van. Mijn vader heeft ons aan elkaar voorgesteld. Maar hij mag niet weten dat ik hier ben. Dus als hij langskomt, moet je niet zeggen dat ik hier ben geweest.

Arthur: Komt hij dan langs?

Emma: Hij komt vaak bij Jacob. Ze schaken samen en praten over dingen.

Arthur: Over dingen. Hier?

Emma: Dat neem ik aan.

Arthur: Waarom mag hij niet weten dat jij hier bent?

Emma: Hij is nogal beschermend tegen mij. Hij is bang dat ik trouw of zwanger word of zoiets en dat ik hem verlaat.

Arthur: Hoe oud ben je?

Emma: Achttien.

Arthur: Je mag wel gaan zitten als je wilt.

Emma: Ik blijf hier wel staan. Dan wacht ik even op hem.

Arthur: Ik moet eh... werken. Maar stoor je niet aan mij. Ik ga hier zitten werken. Ja? Als je iets wilt drinken mag je het zelf pakken. Of je kunt het aan me vragen. Dan pak ik het voor je. Ik weet waar alles staat. Ja? Dan ga ik hier zitten en ga ik een beetje verder met mijn werk.

Emma: Ik vind het best.

Arthur: Hoe heet je?

Emma: Emma van den Oever.

Arthur: Arthur Donker.

Emma: Ja, dat weet ik. Ik heb je wel eens op tv. gezien.

Arthur: Precies.

*Viktor komt binnen.*

Viktor: Wat doe jij nou hier?

Arthur: Ook hallo..

Viktor: Wat doe jij thuis?

Arthur: Dit is Emma van den Oever.

Viktor: Viktor, aangenaam.

Arthur: Ik ben vrij.

Viktor: Dat is lekker voor je.  
Hij is vrij. Terwijl hij bijna nooit vrij heeft.  
"Politiek, dat is geen baan, dat is een manier van leven".

Emma: Net zei je dat je moest werken.

Viktor: Dat was dan waarschijnlijk een smoesje.

Emma: Ik heb over je gehoord.

Viktor: Ben je een luisteraar?  
Wat geweldig. Een luisteraar! Hoe heb je me gevonden?

Arthur: Vind je het vervelend dat ik er ben? Dat ik thuis ben? Had je plannen? Heb je soms mensen in mijn huis uitgenodigd?

Viktor: Het maakt mij niet uit. Ik was gewoon benieuwd.

Arthur: Oh, nee, want als je mensen in mijn huis hebt uitgenodigd waartegen je vertelt dat het jouw huis is en dat je één broer hebt en dat ie Jacob heet, dan moet je het zeggen. Dan ga ik even een blokje om. Dan drink ik mijn koffie wel in het café om de hoek.

Emma: Ik ga weer. Ik kom later wel terug.

Viktor: Dag Emma van den Oever.

Emma: Dag Viktor Viktorie. Dag. Tot ziens hè.

Arthur: Ja, tot ziens.

*Emma af.*

Viktor: Waar heb je die gevonden?

Arthur: Die kwam zelf binnengelopen. Is een vriendin van Jacob.

Viktor: Zo, zo.  
Interessant.

Arthur: Ik zou niet weten waarom.

Viktor: Waarom wat.

Arthur: Waarom dat interessant is. Ik zeg dat is een vriendin van Jacob en jij zegt zo, zo, dat is interessant.

Viktor: Ik dacht dat je bedoelde dat je niet zou weten waarom dat een vriendin van Jacob is.

Arthur: Waarom zei je dat? Waarom zeg je "zo, zo, interessant".

Viktor: Wanneer zei ik dat?

Arthur: Ik zeg dat is een vriendin van Jacob en jij zegt zo, zo, dat is interessant.

Viktor: Oh. Nou. Ik weet het niet. Zei ik dat?

Arthur: Ja. Dat zei je.

Viktor: Waarom zou ik dat zeggen?

Arthur: Dat weet ik niet.

Viktor: Volgens mij heb ik dat niet gezegd.  
Zo, zo, interessant.  
Dat kan ik niet gezegd hebben.

Arthur: Dat zei je well!

Viktor: Wacht maar even... Wacht even.

*Viktor spoelt zijn tape terug en luistert naar hun gesprek.*

Tape: Emma: ... Viktorie. Dag. Tot ziens hè.

Arthur: Ja, tot ziens.

Viktor: Waar heb je die gevonden?

Arthur: Die kwam zelf binnengelopen. Is een vriendin van Jacob.

Viktor: Zo, zo.  
Interessant.

Arthur: Ik zou niet weten waarom.

Viktor: Waarom wat.

Arthur: Waarom dat interessant is. Ik zeg dat is een vriendin...

*De tape loopt intussen door.*

Arthur: Zie je wel?

Viktor: Wat een ontzettend goed gesprek.

Arthur: Heb je het nou zelf gehoord?

Viktor: Ongelooflijk.  
Ja, ja, ik heb het gehoord. Ik weet niet waarom ik dat zei. Misschien omdat ze zo mooi is.

Arthur: Mij te jong. Dus jij gebruikt mijn huis niet voor allerlei ontmoetingen.

Viktor: Te jong voor wat?

Arthur: Om verliefd op te worden. Nou?

Viktor: Maar je hoeft toch helemaal niet verliefd op haar te worden?

Arthur: Nee, natuurlijk niet.

Viktor: Nou dan maakt het ook niet uit hoe oud ze is.

Arthur: Nee. Dat zal wel.

## 7. 856 OP DE KORTE GOLF

Viktor: This is Radio Brodders in Arms.  
Radio Brodders in Arms.  
En tot u spreekt Viktor Soldaat.  
De toekomst snelt ons tegemoet.  
Als u goed luistert hoort u haar galop.  
Geruststellen kan ik u niet, dat zou een leugen zijn.  
Maar u hebt afgestemd op Radio Brodders in Arms 856 op de korte golf en dat is waarschijnlijke het beste wat u had kunnen doen.  
Ik herhaal nog eens mijn oproep om wapens te verzamelen; keukenmessen, zagen, hamers, stukken pijp, flessen, benzine of andere brandgevaarlijke stoffen, vuurwapens en ga maar door.

Ik roep u allen op om MOED te houden, om de algehele ondergang met opgeheven hoofd tegemoet te gaan. Met sterke en moedige mannen en vrouwen, die trots zijn op hun land en trots zijn op hun vrijheid en trots zijn op alle verworven rechten waarvoor hun voorouders gevochten hebben, kunnen wij dit doen. Strijdend ten onder gaan. Want dat wij ten onder gaan staat vast. Een algehele veldslag zal het zijn, een totale verwoesting zal het worden en het enige wat we kunnen doen is deelnemen daaraan om niet het slachtoffer te worden.

Als ze binnenvallen is het duidelijk en als ze niet binnenvallen dan vallen wij uit.

Dan vallen wij aan. Dan vallen wij in elk geval op eigen initiatief en zijn we niet geduwd.

## 8. JE WORDT ER HELEMAAL POËTISCH VAN...

*Jacob & Emma*

Emma: Wat wil jij met je leven?

Jacob: Wablief?

Emma: Wat wil jij eigenlijk met je leven?

Jacob: Niks. Leven. Weet ik veel.

Emma: Nou, kon toch.

Kon toch dat je dacht: ik wil dit of dat of bepaald werk of kinderen of een reis maken naar de Maya-tempels in Zuid-Amerika.

Jacob: Oh, op zo'n manier. Nou ik wil best naar de Maya-tempels in Zuid-Amerika. Is dat wat?

Emma: Ik ben er nooit geweest.

Ik wilde altijd kunstschaatsen op wereldniveau. Maar ik ben niet goed genoeg. Ik ben goed maar ik ben niet goed genoeg. Ik ben waarschijnlijk te laat begonnen. Dat zeggen ze. Te laat begonnen. Als je ergens wilt komen moet je er echt heel vroeg mee beginnen. Met kunstschaatsen. Dat geldt niet voor alles maar wel voor een hoop dingen. In elk geval voor kunstschaatsen. Anders is het te laat. Te laat is te laat.

Jacob: Op zo'n manier.

Emma: Ik ga nog wel hoor. Ik schaats nog wel. Maar als je niet meer verder kan komen in de competitie dan wordt het meer een hobby. Kunstschaatsen als hobby. Dat is toch heel anders. Dan train je wel en dan dans je wel maar dan moet je toch iets anders bedenken om je geld mee te verdienen want dan kost het alleen maar geld. Dan krijg je je pakje niet gesponsord en die pakjes zijn duur, hoor. Wat denk je dat zo'n pakje kost?

Jacob: Duizend euro.

Emma: Nou eh, nee. Maar wel gauw driehonderd euro. Voor een beetje een mooi pakje. Ik heb er twee. Een paars met lila met linten en een tamelijk standaard pakje in zilver. Daar heb ik ook zilveren schoenen bij. En als je niet op wedstrijdniveau danst heb je ook geen vaste partner. Dan kom ik soms in mijn paarse pakje op de training en dan werk ik met iemand die een rood pak aanheeft. Dat past niet snap je. Dat is gewoon niet echt mooi.

Jacob: Nee.

Emma: Wat drink je eigenlijk?

Jacob: Wodka.

Emma: Ik dacht dat het water was.  
Wat is dit?

Jacob: Dat is een briefopener. Of een steekwapen. Het is maar hoe je het bekijkt.

Emma: Mooi.

Jacob: Ja. Mooi.

Arthur: Emma. Jacob.

Emma: Hallo.

Jacob: Dit is mijn broer, de politicus en neuroticus Arthur Donker.



Emma: Ja, weet ik.

Arthur: Ik moet naar Barend & van Dorp. Ik zit een debat over de oorlog. Het is onvoorstelbaar. Ik ben niet thuis in buitenland!! Binnenlandse politiek en economische zaken zijn mijn specialiteiten  
Het is natuurlijk een manier om mij erin te luizen. Het is een manier om mij een cruciale fout te laten maken waarna ze definitief met Evert verder kunnen en ik er definitief niet meer toe doe. Het is een truc.  
Maar zo krijgen ze me niet. Ik laat me niet uit de markt prijzen door de verkeerde dingen te zeggen over een onderwerp waar ik helemaal niet in thuis ben. Als mijn hoofd godverdomme maar een beetje helder werd. Kom op. Kom op. Als mijn duffe hoofd maar weer een heel klein beetje helder werd. D'r was toch een tijd dat ik als vanzelf gedachten in mijn hoofd had, dat ik adrenaline in mijn lichaam had, dat ik de energie had om op te staan en de wereld te veroveren. Dat ik het lekker vond om te moeten rennen voor de tram, om een trap met drie treden tegelijk te nemen, om mijn benen op tafel te leggen en me uit te rekken. Er was een tijd dat ik ervan genoot dat ik een lichaam had, maar tegenwoordig is het een enorm lang en zwaar gedeelte onder mijn hoofd dat ook al zo zwaar is.  
Ik ga ontzettend goed praten vanavond. En daarna is het afgelopen. Dan stop ik mijn hoofd onder een deken of in de oven.

Jacob: Sterkte.

Emma: We kijken.

Arthur af.

Emma: Jee.

Jacob: Ja.

*Jacob probeert Emma te kussen. Ze gaat er een tijdje op in maar onderbreekt het telkens met haar klets-kouserij.*

Emma: Mijn vader zegt dat jij een enorm gat in je binnenste hebt. Dat er niets meer in je borstkas zit. Dat die helemaal leeg gevreten is door je vroegere leven. Ik heb tegen hem gezegd dat het niet bestaat dat iemand helemaal niets meer in zijn borstkas heeft zitten. Dat je dan niet kan leven. Dat je toch een

hart en een maag en longen nodig hebt om te kunnen leven. Om het bloed en het voedsel en de lucht door je lijf heen te pompen.

Jacob: Kom hier.

Emma: Ik begrijp niet dat hij jou zelf aardig vindt en je blijkbaar vertrouwt én met je praat én met je schaakt maar dat hij denkt dat jij voor mij een gevaar bent. Hij heeft teveel contacten in de penoze, zegt mijn vader. En het komt maar heel zelden voor dat iemand níet ergens in de nabije toekomst zijn verleden weer tegenkomt en er nog een appeltje mee heeft te schillen.  
Wat zeg je zelf?  
Zou je me niet gerust stellen?

Jacob: Kom hier dan kun je voelen dat ik een hart heb in mijn borstkas en lucht in mijn longen en bloed in mijn aderen.

Emma: Waar is je broertje Viktor?

Jacob: Wat doet dat ertoe.

Emma: Ik vind het zo'n schatje, je broer.

Jacob: Voel je?

Emma: Hm, ja.

Jacob: Je bent zo... lenteachtig.

Emma: Je wordt er helemaal poëtisch van.

Jacob: Wat zou jij heel graag willen?

Emma: Hoezo?

Jacob: Als jij me vertelt wat je heel graag zou willen dan kan ik dat misschien voor je organiseren.

Emma: Dat betwijfel ik.

Jacob: Ja, goed, een wereldkampioenschap kunstschaatsen kan ik natuurlijk niet voor je organiseren – alhoewel... Nee, ik bedoel, een ritje in een verlengde Cadillac met open dak, of oesters eten aan zee. Die orde van grootte.

Emma: Ik moet zo naar huis.

Jacob: Ik breng je wel thuis op de motor.

Emma: Stoppen om de hoek hè?

Jacob: Natuurlijk.

## 9. DE ZOVEELSTE BEPROEVING

*Arthur legt de telefoon neer.*

Arthur: Dat was Fred. Er zit een Amerikaanse generaal vast. Hier. Uitgeleverd aan het Internationaal Vredeshof in Den Haag. Amerika beschouwt dat als provocatie en dreigt met stappen.

Viktor: Wat voor Stappen.

Arthur: Militaire Stappen.

Viktor: Geweldig!  
Wat heeft ie gedaan?

Arthur: Onnodig veel geweld gebruikt en zich schuldig gemaakt aan verkrachting.

Viktor: Jezus. Wauw.  
En nu?

Arthur: Nu moeten wij een standpunt formuleren.

Viktor: Wauw.

Arthur: Viktor, doe niet zo belachelijk.

Viktor: Dit is onze kans. Dit is onze ultieme kans.

Arthur: Dat kan niet. Kan natuurlijk niet. Wij zijn natuurlijk tegen onnodig veel geweld. Wij willen natuurlijk dat oorlogsmisdaden worden bestraft maar we willen die natuurlijk niet bestraffen tegen elke prijs.

Viktor: Zegt Fred dat?

Arthur: Dat zegt de partij. Maar dat zegt de partij *nóg* niet. Het is natuurlijk van het grootste belang dat we dat pas zeggen op het allerlaatste moment. Dat onze morele principes volgehouden worden tot het echt niet anders kan. Uiteindelijk zijn wij er natuurlijk *vóór* dat deze Johnsten wordt overgedragen aan de Amerikaanse autoriteiten. Het is in beginsel al een fout geweest dat het internationaal vredeshof zich in Den Haag gevestigd heeft.

Viktor: Dit lijkt me een uitgelezen kans voor de herziening van de wereldorde.

Arthur: Een uitgelezen kans voor de herziening van de wereldorde. Wat? Dat we het erop aan laten komen en het tot een gewapend conflict met Amerika komt? Dat we vervolgens geen enkele rol meer kunnen spelen op het wereldtoneel? Jij bent krankzinnig. Ik voorspel je dit loopt met een sisser af. Met een sisser. Die generaal wordt door Amerika zelf berecht. Dat zullen ze wel moeten. En dan loopt het allemaal met een sisser af. Ik moet me inlezen. Ik moet me natuurlijk inlezen. Ik moet natuurlijk mijn meest serieuze overhemd aantrekken en alles van het onderwerp afweten. Dit is de zoveelste beproeving. De zoveelste beproeving van mijn elastische vermogen. Als ik dit nu verpest.

## 10. LIBERALISME (ZORG VOOR JEZELF DAN DOEN WIJ DAT OOK)

Viktor: Die Emma van jou...

Jacob: Wat.

Viktor: Die Emma van jou hè...

Jacob: Wat moet je met haar?

Viktor: Ik vind dat een opmerkelijk mooi meisje.

Arthur: Is ze ook. Is ze ook. Vind ik ook.

Viktor: Ze is nogal, hoe noem je dat.

Jacob: Hoe noem je dat?

Viktor: Uitnodigend.

Arthur: Heb ik ook gemerkt. Ja. Dat heb ik ook gemerkt

Jacob: Als jullie maar van d'r afblijven.

Viktor: Als zij maar van ons afblijft.

Arthur: Sluit ik me bij aan.

*(stilte)*

Viktor: Ik heb inmiddels een enorme luisterdichtheid. Bovendien storten mensen allerlei giften op mijn geopende rekeningnummer. Het is verbluffend hoezeer onze tijdgeest van apocalyptische angsten vervuld blijkt te zijn. Ik bied die mensen de mogelijkheid om daar iets mee te doen. Om zich te wapenen. Tegen die sluipende jeukende angst die in hun woekert. Tegen de angst voor oorlog, voor verwoesting en de behoefte de angst voor die on-voorstelbare verschrikking om te vormen in iets concreets. Ik breng de oorlog dichterbij de mensen.

Arthur: Apocalyptische angsten.

Viktor: Ja.

Arthur: Het einde der tijden.

Viktor: Hm, ja.

Arthur: Mensen de mogelijkheid bieden iets te doen. Te vechten. Deel te nemen.

Viktor: Precies.

Arthur: Als jij niet mijn debiele broertje maar mijn politieke tegenstander was, dan zou ik je een gevaarlijke man noemen. Een gevaarlijke man die de rust en de samenhang in onze samenleving ondermijnt.

Jacob: Ik denk dat ze wel van jullie af zal blijven. Dus ik denk dat het er hier alleen om gaat dat jullie van haar afblijven en haar naïeve lenteachtige frisheid NIET als uitnodigend beschouwen.

Viktor: Haar lenteachtige frisheid?

Jacob: Ja.

Viktor: Het lijkt wel een wasmiddelenreclame.

Jacob: De strekking van het dreigement is duidelijk?

Viktor: Volkomen helder.

Arthur: Volkomen.

Jacob: Heel goed. Ik ben weg.

*Jacob af.*

Viktor: Dus jij vindt mij een gevaarlijk man.

Arthur: Nee. Ik vind je mijn debiele broertje.

Viktor: Met een enorme luisterdichtheid.

Arthur: Wat niets af doet aan de debiliteit.  
De wereld stort niet in elkaar.  
De wereld wordt langzaam beter.

Viktor: De wereld wordt langzaamaan beter of de wereld verandert nooit. De mensen geloven in elk geval dat het allemaal mis gaat. De mensen hebben hun vertrouwen verloren.

Arthur: En jij? Wat geloof jij?

Viktor: Dat doet er niet toe. Ik neem een optie op de waarheid en toets hem dan.

Arthur: Op mijn kosten.

Viktor: Sorry?

Arthur: Je leeft op mijn kosten.

Viktor: Ik heb een uitkering.

Arthur: Dat zeg ik; je leeft op mijn kosten.

Viktor: Is dat het officiële partijstandpunt?

Arthur: Dat kan me niet schelen. Je bent gezond, lichamelijk dan, en je bent een uitvreter die leeft van een uitkering in andermans huis en opties neemt op de waarheid zonder zelf ergens in te geloven. Dat keur ik af.

Viktor: Het zou prima kunnen dat ik door mijn radioproject weer financieel onafhankelijk wordt.

Arthur: Gefeliciteerd. De apocalyptische angsten van de mensen betalen zich uit.

Viktor: Het lijkt me getuigen van ondernemingszin. Daar kan jij toch niet tegen zijn? Gezien de eigen verantwoordelijkheid van elk individu om zich materieel en immaterieel te ontplooien. Dat lijkt me het officiële partijstandpunt waarmee jij als grote wegbereider politiek furore hebt gemaakt. *Zorg voor jezelf dan doen wij dat ook.*

Arthur: Zorg voor jezelf, dan doen wij dat ook voor ú, betekent dat. Ongelukkige leus, ben ik met je eens. Makkelijk verkeerd te interpreteren. Ongelukkige leus. Wij zorgen natuurlijk voor de mensen.

Viktor: Maar je vindt dat iedereen verantwoordelijk is voor zijn eigen geluk.

Arthur: Iedereen heeft het recht én de plicht én de vrijheid zijn eigen geluk na te streven en wie niet wil valt buiten de boot.

Viktor: En wie niet kan?

Arthur: Wie kan wat niet?

Viktor: De liberale gedachte gaat uit van de beste omstandigheden. Van mensen die kunnen en hoogstens niet willen. Maar hoe zit het met de mensen die niet kunnen? Die onvoldoende daadkracht, talent, intelligentie hebben. Die behept zijn met bovenmatige angsten, onvermogen, een weerzinwekkend voorkomen, geen financiële middelen, PECH.

Arthur: Waar val jij onder?

Viktor: In elk geval niet onder het weerzinwekkende voorkomen.

Arthur: Blijven er nog heel veel mogelijkheden over.

Viktor: Waarschijnlijk heb ik een soort van oorlogstrauma.

Arthur: Of misschien ben je gek en wordt het tijd dat je volwassen wordt.

*Arthur af.  
Jacob terug.*

Viktor: Is ze niet thuis?

Jacob: Hou je erbuiten.

Viktor: Hoe kom jij aan je geld, Jacob?

Jacob: Dat kom ik op verschillende plekken tegen.

Viktor: Arthur vindt mij een uitvreter die op de zak van de staat teert en de verantwoordelijkheid voor zijn eigen omstandigheden afwijst.

Jacob: Dat wisten we toch allang jongen. Arthur is gek.

Viktor: Dat zei hij zojuist tegen mij. Dat ik gek ben.

Jacob: Oké jongen. Dat is goed. Ben jij gek.

Viktor: Nee, dat zegt Arthur. Waarom wordt ik voortdurend verkeerd begrepen?

Jacob: Misschien ben je onduidelijk?

Viktor: Misschien wordt er niet goed naar me geluisterd?

Jacob: Ik dacht juist dat er een enorme luisterdichtheid was.

Viktor: Ja, dat gaat ontzettend goed. Ontzettend goed mag ik wel zeggen.

Arthur terug.

Arthur: Was ze niet thuis?

*Jacob af.*

Viktor: Dit is Radio Brodders in Arms. Brodders in Arms. 856 op de korte golf en nu ook in Noord-Nederland te beluisteren. In de tweede helft van deze uitzending heb ik een gesprek met de politicus Arthur Donker over de liberale democratie, over de oorlog en natuurlijk over generaal Johnsten. Blijf daarom luisteren terwijl u zich vermaakt met muziek.

*Muziek*

Arthur: Dat is niet waar. Denk maar niet dat ik dat doe.

Viktor: Ik neem een optie op de waarheid en ga kijken hoe die uitpakt.

Arthur: Die pakt niet uit. Die blijft uit.

## 11. DE ARTHURTAPES

Uitzending: Viktor: Hartelijk welkom meneer Donker.

Arthur: Dankjewel.

Viktor: U bent vandaag te gast bij Radio Brodders in Arms.

Arthur: Klopt. Ja. Klopt.

Viktor: En u bent hier op eigen initiatief.

Arthur: Precies.

Viktor: Ik wil het graag met u hebben over de gevangenschap van generaal Johnsten en de diplomatieke spanningen met de Verenigde Staten.

Arthur: Wij willen natuurlijk dat oorlogsmisdaden worden bestraft .. we willen dat natuurlijk... tegen elke prijs.

Viktor: Tegen elke prijs?

Arthur: Tegen elke prijs. / Morele principes.

Viktor: Deze generaal... heeft...

Arthur: onnodig veel geweld gebruikt en zich schuldig gemaakt aan verkrachting./ Verkrachting.

Viktor: Van een onschuldige vrouw.

Arthur: Een vrouw. Een partner.

Viktor: Wat wilt u?

Arthur: Dat we het erop aan laten komen en dat het tot een gewapend conflict met Amerika komt?

Viktor: En dan?

Arthur: eten of gegeten worden.

Viktor: Johnsten is een Amerikaans staatsburger.

Arthur: Hij heeft een uniform aan.

Viktor: Hij is in de eerste plaats soldaat, wilt u zeggen.

Arthur: Precies.

Viktor: U vindt het onoverkomelijk wat deze man in zijn rol van militair heeft gedaan.

Arthur: Een gevaarlijke man die de rust en de samenhang in onze samenleving ondermijnt. / Verkrachting. / Een vrouw. / Om kinderen mee te maken en / uitstapjes mee te kunnen maken en / het goed mee te kunnen maken.

Viktor: U klinkt emotioneel.

Arthur: Ik ben moe.

Viktor: U maakt zich geen zorgen dat uw achterban teleurgesteld...

Arthur: Achterban. Mijn reet.

Viktor: Ze hebben u gekozen.

Arthur: Ik geloof in mezelf. Ik geloof in mezelf als de juiste man op de juiste plek. Met het charisma van een leider. Die de nieuwe lijn verder kan ontwikkelen, een krachtig antwoord heeft op de recente gebeurtenissen. / We moeten de mensen de mogelijkheid bieden iets te doen. Te vechten. Deel te nemen.

Viktor: Als Johnsten uitgeleverd wordt, betekent dat dat het strafhof in Den Haag eigenlijk een lachertje is.

Arthur: Klopt. Ja. Klopt.

Viktor: Wat doet u als wij onze waarden, waarvan wij zo de mond vol hebben, zo gemakkelijk in de uitverkoop doen.

Arthur: Dan ga ik even een blokje om. Dan drink ik mijn koffie wel in het café op de hoek.

Viktor: Dan trekt u zich terug uit de politiek?

Arthur: Precies.

Viktor: Dit is Radio Brodders in Arms.

Arthur: Schenk mij nog maar eens in.

Viktor: In de studio mijn gast Arthur Donker.

Arthur: Ik ben Arthur. Ik ben Politicus.

Viktor: En u bent hier met een boodschap.

Arthur: Precies.  
Wij moeten / Maar nu word ik even heel filosofisch. / een front tegen de buitenwereld ... vormen en een liefdevolle kern ... vormen

Viktor: Wat vindt u van Brodders in Arms?

Arthur: Daar sluit ik me bij aan.

Viktor: Zoals vanaf nu te doen gebruikelijk kiezen mijn gasten de muziek.

Arthur: Zo, zo, dat is interessant.

Viktor: U heeft, als ik het goed zeg, meegenomen, Right said ...

Arthur: Fred.

Viktor: Right said Fred.  
U luistert naar Radio Brodders in Arms.  
Radio Brodders in Arms.

*(muziek; right said Fred)*

## 12. MEDIACIRCUS

*Opeenvolging van mediafragmenten als korte scènes die een tijdsverloop en een algehele landelijke opschudding in het land verbeelden.*

1.

Dick Klees: De liberale voorman Arthur Donker heeft op de radiozender Brodders in Arms gepleit voor een verklaring van oorlog. Voor een uitgesproken standpunt in de Amerikaanse kwestie. Dit is vanochtend uitgezonden in het radio 1 journaal. Hier in de studio praat ik met Evert van Eeghen. Goedemiddag meneer van Eeghen.

Evert: Goedemiddag.

Dick Klees: Was u op de hoogte van de standpunten van uw partijgenoot?

Evert: Nou, ik heb natuurlijk met Arthur over de hele kwestie gesproken en hij heeft me er natuurlijk over verteld.

Dick Klees: Naar ik heb begrepen stoken zijn uitspraken niet met de officiële partijlijn in deze.

Evert: Dat klopt. Dat klopt. Maar ik geloof dat een begenadigd politicus als Donker, natuurlijk soms op persoonlijke titel kan spreken.

2.

Els.: Welkom terug bij PERSOONLIJK, het middagmagazine waarbij we op zoek gaan naar de mens achter de publieke figuur. Ik praat

vandaag met psychologe Annette Vorst over, hoe kan het ook anders, politicus Arthur Donker. Welkom Annet

Annet: Dankjewel, Hallo.

Els: Jij zal straks aan de hand van recente televisieoptredens via het analyseren van zijn lichaamstaal proberen een uitspraak te doen over zijn karakter en zijn emotionele gesteldheid.

Annet: Voor zover dat mogelijk is.

Els: Voor zover dat mogelijk is.

3.

Frits: Ja, dankjewel Loretta. Ik heb de vraag niet helemaal goed verstaan. Ik ga er toch antwoord op geven. Ik sta hier inderdaad op de borderwijklaan en heb zicht op het huis van Arthur Donker. Hij is tot nu toe niet naar buiten gekomen om antwoord te geven op de vraag die ik hem wil stellen: wát hem precies bewogen heeft deze uitspraken te doen.  
Wij zien binnen wel enkele beweging. Ik heb ook een militair voorbij zien komen; wat dat voor betekenis heeft kan ik nu niet beantwoorden. We proberen Arthur Donker te bereiken.

4.

Felix Meurders: Hier aan tafel heb ik twee gasten. Amerikaandeskundige Klaus Steentjes en oud politicus en nog altijd erelid van de liberale partij, Gijs de Veer.  
Welkom heren. Om met u te beginnen, meneer de Veer, kan het wat Donker doet?

dVeer: Hij heeft het gedaan, dus het kan.

Felix: Maar kán het. Ik bedoel er is zoiets als een gedragscode binnen een partij. Of is dit dan een voorbeeld van het dualisme in de politiek?

d.Veer: Nou, het is natuurlijk in de eerste plaats niet erg gebruikelijk om geheel buiten de partijlijn om je eigen specifieke mening over een kwestie te spuien. Je vertegenwoordigt een partij, een

regeringsbeleid, een achterban. Je bent niet alleen zelf en voor je eigen mening verantwoordelijk.

Felix: Het was vrij duidelijk dat Donker zijn uitspraken deed op persoonlijke titel en niet als woordvoerder van het partijstandpunt.

dVeer: Je vertegenwoordigd altijd, al is het maar in de beleving van het publiek, meer dan alleen jezelf. Maar wat natuurlijk veel interessanter is, is...

Felix: Meneer Steentjes, hoe serieus moeten we de dreiging van de VS nemen?

Klaus: Zeer serieus zou ik zeggen. De Amerikanen hebben niet zo vreselijk veel nodig om uitgedaagd te worden. Dat hebben we gezien, dat hebben we allemaal eerder al gezien.

Felix: Wat doet de Nederlandse regering. Of misschien een betere vraag: wat zou de regering moeten doen om deze dreiging weer af te wentelen?

Klaus: Wat ze moeten doen, en wat ze ook zullen doen en waardoor het uiteindelijk allemaal goed af kan lopen, is excuses maken vanuit de regering, jazeker...

6.  
Sjors F.: De uitspraken van Donker brengen Nederland in gevaar. Als u wilt reageren op de stelling, kunt u bellen ..., sms eens of oneens of bezoek de website [www.stand.nl](http://www.stand.nl) Dus reageer op de stelling, thuis of in de auto: De uitspraken van Donker brengen Nederland in gevaar.

Sjors: Standpunt NL, zegt u het maar.

Man: Ja, natuurlijk is dat gevaarlijk. Amerika laat zich niet beledigen.

Sjors: Dus u bent het eens met de stelling.

Man: Ja, zoals ik al zei.

Sjors: Dankuwel. Standpunt NL, zegt u het maar.

Vrouw: Dit zijn geen opvattingen, dit is oorlogsretoriek, spierballenvertoon, luchtballonnen afschieten met een kanon.

Sjors: Ja...  
Standpunt nl zegt u het maar.

Vrouw: Ik ben het oneens met de stelling. Arthur Donker kan Nederland helpen van het schoothondjesimago af te komen. Ik vind dat ie gelijk heeft. Waarom moeten we altijd doen wat Amerika zegt??

Sjors F: Standpunt nl zegt u het maar.

Man: Dit is voor het eerst sinds Pim dat er weer eens iemand een mening durft uit te spreken die velen in stilte met hem delen.

Sjors: Een nieuwe Fortuyn?

Man: Nou, dat heb ik niet gezegd.

Sjors F: Standpunt nl zegt u het maar.

Man: Ik sluit me aan bij de vorige spreker.

Sjors F: Standpunt nl zegt u het maar.

Vrouw: Het is allemaal de schuld van de buitenlanders.

SjorsF: Daar gaat het niet over. Wat vind u van de stelling?

Vrouw: Welke stelling?

SjorsF: De uitspraken van Donker brengen Nederland in gevaar.

Vrouw: Ben ik? Ja? Mat mevrouw Janen. Ik vond die Donker altijd een hele goeie politicus. Aardige vent ook. maar nu weet ik het niet meer.

Sjors: Maar wat vind u van de stelling?



Vrouw: Ja, dat weet ik dus niet. Daarom bel ik. Om te zeggen dat ik het niet meer weet.

### 13 BERICHTEN NA DE PIEP

*Viktor komt binnen, Arthur zet het geluid van de tv uit.*

Arthur: Als ik dingen zeg... Als ik dingen zeg, dan betekenen die dingen precies wat ik bedoel. Als je halve zinnen, halve... Halve uitspraken neemt en die uit zijn verband... VIKTOR! Luister naar me. Luister naar de man die door jouw toedoen alles kwijtraakt wat hem rest. Die politiek dood gemaakt is.

Viktor: Man, je bent een held. Politiek springlevend gemaakt. Naar een hoger plan getild. Een man die van visie en oorspronkelijkheid getuigt en wordt geprezen en geprezen en geprezen om zijn moed.

Arthur: Ook uitspraken hebben zoiets als een... Als Intellectueel Eigendoms Recht. Copyright. Mijn woorden hebben copyright. Je kan niet zomaar iemands woorden totaal uit z'n verband getrokken gebruiken om je punt te maken.

Viktor: Mijn punt, Arthur? JÓuw punt. Luister eens. Kijk eens. Er zit een hele tafel politieke zwaargewichten jouw standpunten door te nemen en er het goede of het uiterst gevaarlijke maar er in elk geval het zwaarwegende en ertoedoende van te bewijzen!! Je bent een nationale held. Niet meer de gedoodverfde opvolger van een partij maar de nieuwe leider van het land. Carrière technisch niets te klagen lijkt me.

*Jacob komt binnen.*

Jacob: Ik weet dat je de media te vriend moet houden. Dat je het in jouw vak niet kan permitteren een slechte verhouding met de media te krijgen, maar vind je het voor deze ene speciale keer goed dat ik een wapen op ze leegschiet? Ik kom verdomme nauwelijks mijn voordeur in.

Arthur: Mijn voordeur.

Fred antwoordapparaat:

Jacob: Jouw voordeur in. Het is uit de hand gelopen als je het mij vraagt.

Arthur: Weg bij het raam.

Jacob: Ze hebben me al uitgebreid gefilmd op de oprijlaan. Ze vroegen wie ik was.

Arthur: En jij hebt niks gezegd.

Jacob: Ik heb gezegd dat ik je strategisch adviseur ben. En ik heb kaartjes voor de film voor jullie. Hier.

Viktor: Heb je met je meisje afgesproken?

*De telefoon.*

Jacob: Kaartjes voor de film. Voor een beetje afleiding.

Arthur: Ik ga niet naar de film.

Viktor: Ik ben al naar de film. Spreek maar bij haar af als je ons er niet bij wilt.

Jacob: Ze woont bij haar vader, idioot.

Viktor: Dan zeg je, goedenavond meneer van den Oever, ik kom uw dochter alle hoeken van haar meisjeskamer laten zien.

Televisie: In het late journaal over het mogelijke zeer wankel evenwicht in de wereld. Nu eerst reclame en het programma I REMEBER THE EIGHTIES!!

Jacob: Nou, I don't remember the eighties.

*Het antwoordapparaat schiet aan.*

Arthur antwoordapparaat: Berichten voor Arthur Donker na de piep.

Jesus Donker. Opnemen. Ben je thuis. Kom op Arthur. Je bent er wel. Neem op. Oké. Ik stel voor dat je het volgende doet. Je zegt dat je: achter

je uitspraken staat maar niet achter het beeld dat eruit oprijst. Je zegt dat je: inhoudelijk achter de boodschap staat maar niet achter je woordkeus. En als ze je vragen of je nu ineens terugkrabbelt zeg je dat iemand die nog nooit van gedachte veranderd is, nog nooit heeft nagedacht.

Arthur: Ik ben dood. Ik ben hartstikke dood. Ik heb eindelijk mijn cruciale fout gemaakt. Die ik niet gemaakt heb. Die ik niet gemaakt heb. VIKTOR, wat moet ik nou met je?  
Heb je enig besef van wat je me hebt aangedaan?

*(Arthur vliegt Viktor aan)*

#### 14. IN STEREO VIA DE KABEL

Viktor: This is Radio Brodders in Arms  
856 op de korte golf en in stereo via de kabel.  
Luisteraars! Het liberale wonderkind heeft zich achter onze opvattingen geschaard en u bent aldus aangevuld met prominenten, een groep die ertoe doet en die in zijn verlichte idealen niet langer te negeren valt. Ondanks de opschudding in het land vraag ik u met klem niet uit het oog te verliezen waar het hier werkelijk om gaat.  
Om het einde der tijden, de finale ineenstorting van de wereldorde. Om het in gewone mensentaal te zeggen: de pleuris is uitgebroken. De pleuris is uit de hoeken en gaten gekropen waar de pleuris zich verborgen had en waar de mensen de pleuris gevangen hadden gezet. De pleuris is uitgebroken en raast als een dolle over ons land.  
En wij verwelkomen haar als een martelaar, een teruggekeerde balling, een langverwachte gast. De rust is voorbij; er is weer eens iets om voor te vechten. De tijd is gekomen om alles opnieuw te overwegen. Of wij wel leven in de welvaart waarin we denken dat we leven. Of het transatlantisch bondgenootschap nog wel iets is van deze tijd. Of dat die vriendschap alleen nog een herinnering is, die weemoedig stemt en daarom maar doorzeurt. Want ooit hebben we zo gelachen, ooit werden we dronken en zongen we liederen terwijl we naar huis zwalkten. Ooit gooiden we bommen op elkaars vijanden. Ooit konden we elkaar alles vertellen. Die tijden zijn voorbij. Hoe klein wij ook zijn; wij zijn vrij. Vrij van het juk van de historie. Wij gaan waar onze neus heen wijst en waar de wind ons jaagt. En dat is in het harnas. Wij trekken onze maliënkolders aan en rukken op.

Tegen de vader die ons altijd heeft beschermd, tegen de dief van onze waardigheid.

Ik zeg het u. Er worden overal ter wereld mensen vermoord om wat ze niet zijn; omdat ze geen christen zijn, omdat ze niet blank zijn, omdat ze niet kapitalistisch gezind zijn, omdat ze geen Amerikaan zijn, omdat ze geen vriend van de Amerikanen zijn, omdat ze niet democratisch zijn en hun overheidsvoorzieningen niet willen privatiseren. Omdat ze niet slim zijn, omdat ze niet zonder gebreken zijn, omdat ze niet zonder eigen gedachten zijn, omdat ze niet opportunistisch genoeg zijn. Omdat ze niet tot de goede god bidden, omdat ze niet willen stoppen hun vrouwen met stoffen te bedekken, omdat ze hun misdadigers niet straffen met de dood, omdat ze niet stoppen hun misdadigers politieke macht te geven, omdat ze hun rijkdommen niet willen verkopen, omdat ze niet gezond zijn, omdat ze niet rijk zijn, omdat ze niet over water beschikken, niet over olie beschikken, niet over water maar wél over olie beschikken. Omdat ze de grenzen niet accepteren, omdat ze hun morele grenzen niet willen verleggen. Omdat ze niet met twee maten meten of omdat ze niet gemeten willen worden met een andere maat.

Dit was Viktor Soldaat.

Radio Brodders in Arms.

#### 15. SURREALISTISCHE NACHTMERRIE

Emma, Arthur, Jacob, Viktor.

Viktor: Als je wilt kan ik een tweede uitzending aan je weiden. Kan je zeggen wat je zeggen wil zonder in de rede te worden gevallen.

Arthur: Wat wil ik dan zeggen?

Viktor: Dat kan ik eventueel ook nog wel voor je bedenken.

Arthur: Dat geloof ik graag.

Viktor: Je kunt bijvoorbeeld...

Arthur: Ik kan zelf heel goed praten.

Viktor: Dat weet ik. Dat weet iedereen.

Daar sta je om bekend.

Emma: Doe nog maar zo'n glaasje water.

Viktor: Pas op hoor, dat is niet zomaar water.  
Dat bevriest niet, daar kun je niet op schaatsen.

Emma: Oh, weet je dat ik schaats?

Viktor: Ik weet het niet alleen, ik zie het ook. Ik kan het aan je zien.

Emma: Oh, ja? Waaraan? Waar zie je dat aan?

Viktor: Ja, tja... Je elegantie hè? Je elegantie en de manier waarop je omkijkt bijvoorbeeld. Als jij omkijkt lijkt het de aanzet tot een pirouette. En als je iets oprapt van de grond dan doe jij dat met gestrekte benen. Aan dat soort dingen herkent men een danser.

Jacob: Ik heb het hem waarschijnlijk verteld. Laat je niets wijsmaken meisje, ik heb het hem waarschijnlijk gewoon op een avond verteld.

Emma: Jullie hebben het over me gehad.

Jacob: Waarschijnlijk.

Viktor: Jij bent het soort meisje dat als ze een ruimte verlaat de achterblijvers inspireert tot een hoop poëtische bespiegelingen.

Jacob: Ja, ja, ja, ja, ja.

Arthur: Ik ben dood.

Viktor: Omdat ik je intellectueel eigendom heb ontvreemd.

Arthur: Ja.

Emma: Oh, ja, ik had je trouwens ook gezien bij Barend & van Dorp. Dat vond ik te gek hoor. Zit je zomaar bij Barend & van Dorp. Zit er zomaar iemand bij Barend & van Dorp die ik ken.

Jacob: Zullen we naar buiten?

Emma: Straks ziet mijn vader ons op de tv. Nee hoor. Ik ga niet naar buiten.  
Voorlopig niet.

Viktor: Hè, gezellig.

Jacob: Je kan een pet opzetten en een bril.

Emma: Ik denk niet dat we hem alleen kunnen laten.

Arthur: Mijn leven is een surrealistische nachtmerrie.

Emma: *(tegen Arthur)* Het komt weer goed. Echt waar. Het komt allemaal weer goed.

Viktor: Oh ja?

Emma: Ja. Dat is het beste en het enige wat je kunt denken als het allemaal verkeerd lijkt te gaan.

Viktor: Maar is het waar?

Emma: Ja. Het is ook waar.

Jacob: Emma.

Emma: Laat me nou. Wat moeten we buiten?

Jacob: Door het park wandelen.

Emma: Spannend.

Viktor: Ik stel voor dat je de ramen van de eerste verdieping opengooit, een sjaal over je ene schouder legt en een persconferentie geeft. Een balkonrede zonder balkon maar verder met alles erop en eraan.

Jacob: Waarom niet?

Emma: Saai.

Viktor: Arthur?  
Arthur, sorry.  
Huil je?  
Jacob. Arthur huilt.

Jacob: Nee. Niet, volgens mij lacht hij.

Viktor: Hij huilt.

Emma: Ik denk dat...

Viktor: Hou jij even je mond.

Jacob: Viktor.

Viktor: Sorry, ik wil je meisje niet beledigen.

Emma: Ik ben zijn meisje niet.

Viktor: Ik zei dat je even je mond moest houden. Onze broer huilt.

Jacob: Volgens mij lacht hij.

Viktor: Help ons Arthur, lach je of huil je?  
Volgens mij huil je.  
Hè? Je huilt. Je hebt verdriet. Je leven is een surrealistische nachtmerrie geworden. Maar je moet je bedenken hoeveel levens niet een droomloze slaap zijn. Ongemerkt voortkabbelend totdat de wekker gaat. Arthur, je leven mag dan een surrealistische nachtmerrie zijn maar het is wel een **SURREALISTISCHE NACHTMERRIE**.

Arthur: Ik ga poepen.

Viktor: Heel goed. Je gaat poepen. Dat is heel goed. Jij gaat poepen en Jacob gaat doen waar ie goed in is; Jacob gaat iets te eten maken. Eten en poepen. Dat zijn belangrijke ingrediënten. Dat zijn de eerste dingen die een mens weer in het gareel moet zien te krijgen. Eten en poepen.

*Arthur af. Viktor zet meteen de televisie weer aan.*

Televisie: ...aanse president Bush. Voor de gevangenis in Scheveningen staan tientallen mensen te posten met spandoeken. Teksten als: Jerry Johnsten moet zitten. En: Johnsten oorlogsmisdadiger. En: Let the Yankees come.

Viktor: Kijk nou BRODDERS IN ARMS. Kijk nou, kijk dat spandoek.

Televisie: Hier in de studio praat ik met Evert van Eeghen, concurrent van Donker en Annette Vorst. Er zijn mensen, ook binnen zijn partij, die zeggen dat een labiele indruk maakt.

Viktor: Labiele indruk. Nou dat is wel erg zacht uitgedrukt.

Jacob: Labiel, psychose, borderline, persoonlijkheidsstoornis, a-typische depressie, suïcidaal. Wat er over mij wel allemaal niet gezegd is indertijd.

Viktor: Misschien is ie echt gek. Heeft ie daarom die dingen gezegd.

Jacob: Jij hebt die tapes toch versneden?

Viktor: Elk woord heeft hij zelf gezegd.

Emma: Mag ik weer wat zeggen?

Viktor: Ja, zeg jij ook weer eens wat.

Emma: Nou, niet speciaal iets. Ik wilde gewoon weten of ik weer mee mag doen.

Viktor: Kan je behalve dansen ook zingen?

Emma: Een beetje.

Viktor: Ik wil op de donderdagen live muziek gaan uitzenden. Misschien wil jij straks iets komen zingen.

Emma: Dat heb ik nog nooit gedaan.

Viktor: Het is heel makkelijk.

Emma: Nou. Lijkt me wel leuk. Ha, ha, ik zingen op de radio.

Jacob: Straks hoort je vader het.

Emma: Mijn vader luistert niet naar Brodders in arms. Hij vindt dat pulp.

Viktor: Zo. Pulp nog wel. Zo, zo.

Jacob: En wat ga je dan zingen, hè? Ken jij een liedje?

Emma: Ja.

Jacob: Wat dan?

Emma: Moet je maar luisteren.

Viktor: 856 op de korte golf en in stereo via de kabel.

Jacob: Ja. Ja. Dat weet ik.

Viktor: Pulp.

This is radio Brodders in arms.  
856 op de korte golf en in stereo via de kabel.  
Vandaag heb ik drie gasten in de studio. Jacob, beroepsgestoorde  
ervaringsdeskundige op het gebied van bordelinesyndromen, a-typische  
depressies en suïcide, undergroundzangeres Emma van de Waterkant en  
politicus Arthur Donker.  
Allereerst een greep uit het nieuws van vandaag.  
[greep uit het nieuws van vandaag]

Oké Emma, luister. Je mag hier komen staan ja?  
Sta je goed? Ja?

Emma: Ik weet het niet.

Viktor: Ik weet het wel. Kom op: zing!  
Zing zing zing alsof je nooit iets anders hebt gedaan.

Emma: En de begeleiding?

Viktor: Heb jij niet nodig.

*Emma zingt een liedje; niet geheel onverdienselijk, maar ook niet echt iets dat een  
radio-optreden rechtvaardigt.*

Viktor : Emma van de Waterkant, punkzangeres, maar voor de gelegenheid even  
in een geheel ander genre. Voortaan op de donderdagmiddagen  
livemuziek.  
Dit is Viktor Soldaat. Dit is Radio Brodders in Arms.  
Emma, dankjewel. Je was geweldig.

*(Viktor zet een plaatje op en loopt de kamer uit)*

Emma: Echt? Denk je dat?  
Hoe vond jij het?

Jacob: Ik vond het mooi. Ja. Mooi. Heldere mooie stem vind ik dat je hebt. Een  
hele mooie heldere stem. Een beetje kortademig was je wel vond ik. Kan  
natuurlijk van de zenuwen komen.

Emma: Maar ik was juist helemaal niet zenuwachtig. Eerst wel maar na een paar  
seconden viel het van me af. Stond ik daar te zingen en genoot ik er van.

Jacob: Dat zag je.

Emma: Jeetje, ik voel me geweldig.

Jacob: Kom hier.

Emma: En dan?

Jacob: Dan kietel ik je onder je rokje en kan je met je mooie stemmetje dingen in  
mijn oor fluisteren.

Emma: Oh?

Jacob: Knijp ik je in je danseressenlijf.  
Bijt ik je in je vogelnekje.  
Lik ik het elastiek van je huid.

Emma: En dan?

Jacob: Buig ik je knieën en buig ik je armen en buig ik hoofd naar achteren en buig ik alles aan je wat te buigen valt.

Viktor: Sorry dat ik stoor.  
Arthur.  
Gaat niet zo goed.  
Misschien moeten we wat doen.  
Hij bloedt.  
Per ongeluk. Hij bloedt per ongeluk zegt ie. Omdat ie zich gestoten heeft zegt ie. Ik weet het niet. Hij lijkt me beslist zichzelf niet.

Jacob: ARTHUR!

*Arthur komt binnen.*

Arthur: Ja?

Arthur: Ik heb me gestoten.

Jacob: Je kan me nog meer vertellen. Jij hebt met je kop tegen de muur staan bonken. Mij maak je niets wijs, ik spreek uit ervaring.

Arthur: Ik heb me gestoten. Dat was het. Per ongeluk. Tegen het kastje.

Jacob: Het Kastje.

Arthur: Ja tegen het kastje. Ik ben misselijk.

Viktor: Misselijk.

Emma: Hersenschudding.

Jacob: Niks hersenschudding. Verwarring. Hersenpijn. Emma, haal een natte doek uit de keuken en zet de oven aan. Viktor, gooi de tv. uit het raam. En jij gaat op de bank liggen. Je bent ziek.

Arthur: Ja.

Jacob: Zo nu ga ik kijken of er bloed aan het kastje zit. Niet om je op leugens te betrappen. Ik wil alleen maar weten hoe erg je eraan toe bent. Viktor, hou 'm in de gaten.

## 16. IK BEGRIJP JE STANDPUNT

*Arthur met een dekentje op de bank. Viktor.*

Arthur: Viktor, ik weet dat je denkt dat ik gek geworden ben, maar ik denk dat jij gek geworden bent.

Viktor: Ik denk helemaal niet dat jij gek geworden bent.

Arthur: Oké, nou goed. Ik denk zelf wel af en toe dat ik gek geworden ben.

Viktor: En in je gekte denk je dan dat ik ook gek geworden ben?

Arthur: Dat denk ik dus niet in mijn eventuele gekte. Dat denk ik in al mijn gezonde verstand.

Viktor: Aangenomen dat je dat inderdaad hebt.

Arthur: Precies, dat nemen we even aan.

Viktor: Bon.

Arthur: Ik begrijp je standpunt. Als ik het goed begrijp, begrijp ik best dat jij vindt dat het uitleveren van Johnsten, een morele dwaling zou zijn. Dat we daarmee een hoop waarden overboord zetten.

Viktor: Ja.

Arthur: Maar het oproepen tot vernietiging en oorlog lijkt me nauwelijks een alternatief.

Viktor: Het oproepen niet?

Arthur: Ik bedoel vernietiging en oorlog lijken me geen alternatief.

Viktor: En het oproepen tot vernietiging en oorlog?

Arthur: Dat maakt dus dat ik denk dat je gek bent. Dat ik denk dat jij gelooft in vernietiging en oorlog als alternatief.

Viktor: Ik weet niet waarin ik geloof.

Arthur: Maar je klinkt zo ontzettend overtuigd.

Viktor: Twijfel moet je bewaren voor uitgelezen momenten. Als je de hele tijd maar twijfelt kom je nooit ergens achter. Je neemt een optie op de waa...

Arthur: Ja, ja, je neemt een optie op de waarheid en gaat kijken hoe die uitpakt.  
Ja.  
En daar verwoest je en passant eventuele levens van anderen mee. Mijn leven bijvoorbeeld.

Viktor: Jouw leven lijkt me nauwelijks in een slechtere staat dan het was.

Arthur: Mijn leven is in een erbarmelijke staat. Mijn leven is een manke met een bochel die last van zijn been en van zijn darmen heeft. Mijn leven is al jaren in een erbarmelijke staat, maar de precieze vorm van de ellende is dan nog wel de zeggenschap die ik over mijn leven heb dacht ik.

Viktor: Ongeluk is een keuze.

Arthur: Ik wil kiezen wat ik doe. Kiezen of ik mijn kansen grijp of mijn ongeluk omarm en daarvan alle gevolgen dragen.  
Ieder kiest het leven dat hij heeft.

Viktor: Mijn keuze was die tapes uit te zenden. Dat hoort bij de vorm die ik aan mijn leven wil geven.

Arthur: Je mag anderen er niet mee schaden! Dat is natuurlijk een voorwaarde.

Viktor: Die lijkt me lastig te omschrijven.

Arthur: Die gaan we ook niet omschrijven. Die snap je best.

Jacob: Arthur. Fred voor jou aan de telefoon.

Arthur: Fred.  
Voor mij.  
Aan de telefoon.  
Nog maar even niet.

Jacob: Hij heeft op het moment geen tijd.

...  
Dat zal ik tegen hem zeggen.  
...  
Ja dat ook.  
...  
Goed.  
Dag Fred.

En voor jou is er post.

Arthur: Is er voor mij geen post?

Jacob: Ja, voor jou is er ook post.  
Fred zegt dat jij verlof kan opnemen. Dat je, pardon, je verlof MOET opnemen en dat Evert is verkozen tot lijsttrekker en dat je binnenkort gebeld wordt voor een afspraak en dat je met klem verzocht wordt om mediastilte.

Viktor: "Geachte Viktor Donker, hiermee willen we u op de hoogte brengen en u van harte feliciteren met uw nominatie voor de Wieland-Ritter-prijs 2004. De Wieland-Ritterstichting ondersteunt kunstzinnige projecten in Nederland die zich op de één of andere manier bezig houden met geluid. In de bijlage vind u een gedeelte van het rapport van de commissie die uw werk "Radio brothers in arms" heeft beoordeeld en voor de prijs heeft voorgedragen.  
U kunt middels bijgaand antwoordstrookje aangeven of u bij de prijsuitreiking op 27 maart aanwezig wilt zijn. Voor vragen of verder toelichting kunt u bellen met ondergetekende of kijken op de website [www.wielandritterstichting.nl](http://www.wielandritterstichting.nl)"

Verbijsterend. (bladert door het commissierapport)

... heeft met zijn radioprogramma een Orson Wells-achtige opzet gehanteerd. ... bla bla bla.. vindt de commissie het een actueel en vernieuwend werk... Jezus Christus... voelbare noodzaak... uitgelezen vorm... niet alleen maatschappijkritisch maar bovendien ook een pastiche op de radio als medium in de 21e eeuw...

Godsamme.

Pastiche op de radio als medium in de 21e eeuw.

IK MEEN HET!!!

Het is geen kunstwerk, het is de waarheid.

Iedereen, overal, lijft je in.

Zelfs de revolutie is ingelijfd als een project waarvoor een laatste geld bestaat.

Arthur! Arthur, mijn leven is ook een surrealistische nachtmerrie geworden! Het kan geen toeval zijn dat het ons beiden overkomt. De moderne wereld is een surrealistische nachtmerrie geworden. Waarin oorlogsverklaringen worden bekroond met abstracte kunstprijzen. Waarin een politicus die iets beweerd heeft, op de televisie door derderangs psychologen via zijn lichaamstaal beoordeeld wordt op zijn geestelijke gezondheid. Waarin alternatieve kleding om je af te zetten tegen de burgerlijkheid, in serie geproduceerd te duur in winkels hangt. Waarin aan mensen om niets anders dan hun blonde krullen en hun huiveringwekkende spontaniteit, hun mening wordt gevraagd over sociale verschijnselen als de lolobal en Millivanilli. Waarin rijke blanken met hangende wangen en hun geldzorgen opgehoopt onder hun ogen, naar Afrika vliegen om zich daar goedkoop te laten opereren en gedurende een safari te herstellen. Waarin presidenten van landen de rapporten van hun geheime diensten meer sexy maken door het gevaar te kwadrateren. Waarin oorlogsmisdadigers in de gevangenis van Scheveningen worden vrijgelaten, om meer oorlogsmisdaden die toch niet terecht zullen worden, te voorkomen. Het moderne leven is een surrealistische nachtmerrie en een eindeloos sombere paradox waar geen plaats meer is voor enig onrendabel ideaal.

Arthur: Proost.

Jacob: Proost.

Viktor: Proost.

## 17. NIET STOREN

Arthur, Viktor en Jacob met volle glazen op de bank.

Viktor: Arthur.

Arthur: Nee. Echt niet. Geen gedoe, geen spektakel.

Viktor: Maar je zegt zulke zinnige dingen. Ik bedoel. Toen je nog wel met je hoofd op de televisie wou vond ik dat niet maar nu. Nu zeg je zulke zinnige dingen. Jacob?

Jacob: Vind ik ook, vind ik ook.

Arthur: Ik schei er mee uit. Het is genoeg geweest. Het vreet je op en het holt je uit. Het heeft mij opgevreten en het heeft mij uitgehold. Ik ben op en ik ben hol.

Viktor: Omdat...

Arthur: Omdat de politiek een monster is.

Viktor: En het moderne leven...

Arthur: Een dadaïstische nachtmerrie.

Viktor: Surrealistische.

Arthur: Surrealistische. Nachtmerrie. Is.

Jacob: Proost.

Arthur: Proost.

Viktor: Proost.

Arthur: Hè, hè. Heerlijk.

Viktor: Ja.



Jacob: Viktor.

Viktor: Jacob.

Jacob: Voor de volledigheid lijkt het me nog zinnig...

Viktor: Ja, ja. Was ik niet vergeten. Natuurlijk. Ik wachtte alleen nog heel even.

Jacob: Het lijkt me nu een goed moment.

Viktor: Het is nu in elk geval het enige moment geworden.

Jacob: Ja.

Viktor: Arthur.

Arthur: Viktor.

Viktor: Het spijt me. Het spijt me dat ik je Copyright heb geschonden, dat ik me je woorden onrechtmatig heb toegeëigend en in een andere volgorde heb geplaatst, het spijt me dat ik je persafdeling niet geraadpleegd heb en dat ik het liberalisme belachelijk heb gemaakt alsof het niet om een eeuwenoude volwassen politieke stroming gaat met veel bewonderenswaardige vaders en moeders aan haar wieg. Het spijt me dat ik je carrière kapot heb gemaakt, dat ik je op je zenuwen gewerkt heb, dat ik op je zak geteerd heb en opties nam op de waarheid zonder ergens in te geloven. Het spijt me dat ik je heb willen bewijzen dat je je leven niet in eigen hand hebt.  
Het spijt me.

Arthur: Het is goed zo.  
We nemen een optie op de waarheid en gaan kijken hoe die uitpakt.

Jacob: Proost.

Arthur: Proost.

Viktor: Brodders in arms.

Emma komt binnen

Jacob: Heb je lekker geslapen?

Emma: Ja. En jullie? Slapen jullie niet?

Jacob: Vandaag niet.

Emma: Ik moet mijn vader bellen.

Jacob: Ja?

Emma: Of, eigenlijk moet ik naar huis.

Jacob: Ik heb liever niet dat je naar huis gaat.

Emma: Want?

Jacob: Ik wil je graag bij me hebben. Ik zou het niet goed verdragen als je wegging.

Emma: Ben je verliefd op mij?

Jacob: Ja natuurlijk.

Emma: Ik weet het niet.

Jacob: Dat schept verplichtingen.

Emma: Wat voor verplichtingen?

Jacob: Om bij me te blijven.

Emma: Is dat zo?

Jacob: Ik vrees van wel.  
Ik heb eten voor je gemaakt. Het staat in de oven. Wij hebben al gegeten.  
Jij kunt nu gaan eten.

Arthur: Wij zouden het ook op prijs stellen als je bleef.

Viktor: Ja.

Arthur: Jacob is de enige van ons drieën met een realiseerbaar ideaal.

Viktor: Dat ben jij. Je moet je bewust zijn van de verantwoordelijkheid.

Arthur: Van de taak die je hebt.

Viktor: Wie een mens redt, redt de wereld.

Emma: Ik heb mijn eigen idealen.

Viktor: Vertel op.

Emma: Moet dat?

Viktor: Ja, natuurlijk MOET dat.

Emma: Jullie zijn alledrie gestoord.

Viktor: Gestoord in onze concentratie. Gestoord door het lawaai van de wereld.

Arthur: Maar wij gaan een bordje met NIET STOREN op de deur hangen.

Emma: Volgens mijn vader maak jij pulp, ben jij een snotpoliticus en ben jij een crimineel zonder geweten.

Viktor: Is het jouw ideaal de wanen van je vader als de waarheid te gaan zien?

Emma: Ik wil even alleen met Jacob praten.

Jacob: Ik heb geen geheimen voor mijn broers.

Emma: Maar ik wel.

Viktor: Op grond waarvan?

Emma: Op grond van het feit dat een mens nog altijd zelf mag weten met wie hij zijn gedachten delen wil.

Jacob: Als ik mijn gedachten nou graag met hen wil delen en ik wat jij gaat zeggen in hun afwezigheid, sowieso zal overdenken en met hen zal delen, kunnen we die tussenstap net zo goed overslaan.

Arthur: En bovendien leveren we misschien wel een bijzondere bijdrage aan het gesprek.

Viktor: Dat tot nieuwe inzichten leidt.

Emma: Jacob. Ik vind je heel aardig. Maar ik vind niet dat we erg goed bij elkaar passen. Ik vind zoveel mensen aardig. Ik vind dat je te groot bent en te oud voor me bent en ik vind je vreemd. Ik merk dat we niet echt dingen délen. Dat we gewoon in een heel verschillende wereld leven. Dat ik geen kunstschaatsster geworden ben, wil nog niet zeggen dat ik dan op elk gebied maar genoeg neem met minder dan mijn droom. Jullie mogen mij gerust een dom wichtje vinden. Dat kan me niks schelen. Ik ben geen meisje voor dan hebben we het even leuk. Ik zoek een man met witte tanden die van paardrijden en van vakanties aan de Rivièra houdt.

Jacob: Ik hóud van paarden en ik kan van vakanties aan de Rivièra gáán houden.

Emma: Ik wil gelukkig zijn.

Jacob: Ik wil ook dat je gelukkig bent. Ik wil jou gelukkig maken.

Emma: Dankjewel, ik zorg er liever zelf voor.

Jacob: Wat is iedereen is dit huis toch geobsedeerd door zelfbeschikking.

Emma: Ik dankjewel voor alles Jacob. Voor het eten dat je voor me hebt gekookt, de blikken die je me zond en mijn tedere ontmaagding.

Viktor: Echt?

Emma: Maar nu moet ik verder. Richting het lot dat mij al de hele tijd zoekt en waar ik al de hele tijd op zit te wachten. Tabee.

*(Emma schaatst weg)*

**The End**