

Theater Schrift Lucifer # 2 / september 2005

In dit nummer

Artikelen
Kritieken
Dramatekst

Schreuder
Bobkova
Richter
De Sterke
Kassies
Vuyk
Robbrecht
Rosingh
Warrenaar
Tarenskeen
Dieho
Van den Berg
Van den Boom

Foto: Pan Sok
scène uit *Elementaire Deeltjes* van Het Nationale Toneel



○ COLOFON

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

Alexander Schreuder (1975) is dramaturg bij Toneelgroep Amsterdam. Daarnaast werkte hij drie jaar als dramaturg met Olivier Provily. Hij studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam.

Berthe Spoelstra (1969) is freelance dramaturg. Zij 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*.

Cecile Brommer (1971) is 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). Op dit moment is zij werkzaam als productie leider en dramaturg voor Productiehuis [Frascati] en schrijft sinds kort theaterkritieken voor Het Financieele Dagblad.

De redactie dankt Alexandra Koch / Hotel Dramatik en Simon van den Berg.

Theater Schrift Lucifer verschijnt op www.hoteldramatik.com en is tevens bereikbaar via 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 email: theaterschriftlucifer@gmail.com. Hier kunnen ook inhoudelijke bijdragen of ideeën daaromtrent worden aangemeld.

De Adviesraad van Lucifer bestaat uit Hana Bobkova, Willem Rodenhuis en Rezy Schumacher. Zij leveren, gevraagd en ongevraagd, zonder hiërarchisch gestructureerde eindverantwoordelijkheid, commentaar, ideeën en eventueel artikelen. Kortom: zij voorzien de redactie van advies.

○ Theater Schrift Lucifer - Voor theaterkritiek en theaterbeschouwing -

Tweede bericht van de redactie

Voortvarend noemen we het tweede nummer ook daadwerkelijk nummer twee. Niet gehinderd door het feit dat we het eerste nummer 'nul' noemden. Evenmin door de gedachte dat nummer één van Theater Schrift Lucifer voor altijd zal ontbreken. Het nulnummer is ons goed bevallen en naar verluidt ook vele lezers. Direct na de feestelijke lancering op 15 maart 2005 werden meer dan 2000 *hits* genoteerd. Sindsdien is de stroom lezers gestaag.

Theater Schrift Lucifer is een feit. Omdat het *online* te lezen is. Omdat het nulnummer veel reacties ontlokte in de 'wandelingen van het theaterveld'. Omdat de redactie de afgelopen maanden opvallend vaak uitgenodigd werd actief deel te nemen aan (openbare en besloten) debatten. Dat vleit. En sterkte ons in de gedachte dat ruimte voor reflectie over theater nodig is. Helaas konden we op de meeste uitnodigingen niet ingaan: we zijn alle vier (vaak meer dan) voltijd dramaturg. Maar misschien geldt nog meer: Lucifer is onze bijdrage aan het openbare debat.

Wie op dit moment een nieuw tijdschrift opstart, moet van de noodzaak daartoe overtuigd zijn. En dat zijn we: de tijdgeest vraagt om een tijdschrift, waarin onbekommerd doch niet onbezonnen kan worden nagedacht. Een plaats waar de heersende sfeer van tobberigheid en 'crisis in het theater' even niet geldt. Of in elk geval wil Lucifer een plek zijn waar de rol en de functie van kunst – en theater in het bijzonder - in Nederland in rust beschouwd kan worden. Een plaats waar niemand wordt aangevallen of zich hoeft te verdedigen. Het denkt toch een stuk rustiger als je niet voortdurend over je schouder hoeft te kijken.

Want dát er moet worden nagedacht, staat voor ons als een paal boven water. Wanneer het grote maatschappelijke ongerief nu echt begon, is moeilijk te zeggen. Lang hoorde Nederland bij de Noord-Europese landen waar de inwoners meer dan gemiddeld tevreden zijn met hun regering, hun 'identiteit'. Het waren toch altijd de Zuiderlingen bij wie het heet te keer ging... Maar inmiddels is het ook hier niet meer dan vanzelfsprekend dat politici en burgers de wederzijdse stellingen op voorhand betrekken, zelfs onderling.

Het theater leek nog even in het oog van de orkaan te kunnen blijven. Of is dat ook maar een illusie? Praktijk is nu in ieder geval dat ook in het 'theaterveld' de toon vaak onmiskenbaar emotioneel is en de uitwisseling van gedachten ten onder gaat in een sfeer van verwijten en excuses. Echte argumenten en lange termijn visies lijken te ontbreken. Regisseurs, acteurs en andere uitvoerenden ervaren de theaterkritiek vaak als een regelrechte aanval. Theatercritici, vaak onder druk van redacties, kiezen steeds meer voor een persoonlijke toon en stellige uitspraken, 'lekker bekkende' kritiek en, als gevolg van een steeds grotere ruimtebeperking, minder en minder argumentatie. Uitwegen worden gezocht in Culturele Bijlagen, waar plek is voor interviews en achtergrondartikelen, maar helaas niet voor de (langere) voorstellingskritiek.

Lucifer is ontstaan in reactie op deze praktijk. Lucifer wil een andere manier van schrijven over theater laten zien dan inmiddels gebruikelijk is geworden. Auteurs nemen en krijgen de tijd én de ruimte. Ze bezoeken een voorstelling soms meerdere malen, gaan met de redactie in debat over de argumentatie van hun betoog. Eenieder wordt geacht respectvol, (zelf)kritisch en uiteraard op basis van kennis, zorgvuldigheid en argument te schrijven.

Beschrijving van de inhoud

In nummer 2 levert Lucifer niet alleen door de aard van de artikelen, maar ook inhoudelijk een bijdrage aan het debat over theaterkritiek: redactielid **Alexander Schreuder** schreef een artikel over de onmisbaarheid van het debat. De theaterjournalistiek wordt weliswaar regelmatig ter discussie gesteld, maar té vaak raakt men daarbij het spoor bijster omdat de essentiële vragen ontbreken, zoals 'welke doelen dient de kritiek?'

Zowel enkele studenten als enkele 'oudgedienden' in het theatervak geven indirect antwoord op deze vraag. Lucifer 2 bevat kritieken in diverse soorten en maten; naast een lange en doorwrochte analyse staan bijvoorbeeld een korte kritiek en een kritiek die meerdere voorstellingen bestrijkt. In andere artikelen wordt vanuit diverse oogpunten de praktijk van theatermaken, bewerken en vertalen belicht.

De uitgebreide analyse van *4.48(u) Psychose* door criticus en theaterdocent **Hana Bobkova** is een ode aan de beeldhouwde, poëtische, zeer rijke tekst van Sarah Kane. Bobkova neemt de tekst onder de loep om vervolgens haar eigen bevindingen naast de interpretatie van regisseur Olivier Provily te leggen, die het stuk onlangs enceneerde. De analyse brengt de rijkheid aan het licht van Kane's laatste toneeltekst en is daarmee een dossier dat ook bij toekomstige opvoeringen weer gelezen zal worden.

Redactielid **Daphne Richter** boog zich over de selectie van het Theaterfestival 2005 dat dit jaar vooral een Vlaamse aangelegenheid is. Richter pleit voor het behoud van het curatorschap zoals Cis Bierinckx dat vervulde: volgens een helder gekozen thema. Het levert een samenhangend aanbod op dat inzicht geeft in de hedendaagse blik van het theater op 'de mens'.

Naar aanleiding van twee voorstellingen op basis van *Elementaire deeltjes* van Michel Houellebecq, schreef filosoof **Kees Vuyk** een artikel over de zin en onzin van de bewerking van een roman tot een voorstellingstekst. Een van de voorstellingen was van het Nationale Toneel. **Pam de Sterke**, student dramaturgie, vraagt zich in een kritiek op deze voorstelling af hoe een nihilistisch boek als dat van Houellebecq geënceneerd kan worden als 'een pleidooi voor de liefde'. Het kan, zo toont ze aan.

Dit blijkt ook uit de ontstaansgeschiedenis van de toneelversie die de dramaturg van het Nationale Toneel, **Sophie Kassies**, beschrijft. De lezer kijkt over haar schouder mee en ziet welke wegen tijdens het bewerken werden gekozen en welke afgesneden.

Joachim Robbrecht beschrijft drie voorstellingen die hij zag in de Berlijnse Volksbühne. Hij laat zien hoe in deze voorstellingen methodes, middelen en stof uit de theatergeschiedenis worden gerecycled en opnieuw experimenteel ingezet om actuele en universele thema's op het toneel te brengen.

Kiki Rosingh volgde theatergroep Likeminds, bestaande uit jongeren met diverse culturele achtergronden. Zij schetst hun moeizame en ongebruikelijke weg naar professionaliteit.

Taalfilosoof en theatermaker **Bo Tarenskeen** bewerkte voor Lucifer de lezing die hij hield op 6 juni 2005 in de Balie in het kader van een bijeenkomst over de vertaling van de Nederlandse toneeltekst en vertaalbaarheid in het algemeen. Diep in de jungle van donker Afrika, met een gids die we niet verstaan, vertrekkend vanuit een situatie van schijnbaar totaal onbegrip, verkent Tarenskeen de grenzen van begrijpelijkheid en vertaalbaarheid. **Pauline Warrenaar** schreef een informatief verslag over de bijeenkomst.

Bijna aan het slot van dit tweede nummer, laat **Bart Dieho** zijn gedachten gaan over diverse uitspraken over vernieuwing en traditie in het hedendaagse theaterlandschap. Hij pleit voor meer inspanning bij zowel theatermaker als toeschouwer om de zogenoemde 'kijkbreuk' te dichten.

Net als in de vorige editie besluiten we Lucifer 2 met een nieuwe toneeltekst: dit keer *Marie-L*, geschreven door **Hans van den Boom** (vorig seizoen door hemzelf geënceneerd bij Stella Den Haag). We vroegen jeugdtheatermaker **Lotte van den Berg** om een leesverslag. Zij beschrijft op krachtige en zeer persoonlijke manier de indruk die *Marie-L* op haar maakte.

Theater Schrift Lucifer is onze poging om rustig maar gestaag te blijven nadenken. Om - al lezend, pratend, denkend - boven de materie uit te stijgen. Opdat reflectie op het Nederlandse theater mogelijk is. Maar Lucifer is ook onze lans, wanneer we onszelf Don Quichot voelen.

De redactie

Alexander Schreuder, Berthe Spoelstra, Cecile Brommer,
Daphne Richter

Amsterdam, 2 september 2005

*"Berecht aan alle kunstgenoten, en begunstigers der toneelspelen,
Hier wordt u, om uwen kunstijver weder t'ontsteken, en uwen geest
teffens te stichten en te verkwikken, het heilig treurtoneel dat den
hemel afbeeldt, opgeschoven. (...)*

(Uit Vondels voorwoord bij *Lucifer*, 1654)

Lucifer

Dat zal ik keren, is het anders* in mijn macht.

(*Lucifer* (1654): vers 410 / *althans)

INHOUD

- 7-11 **Tegen kritiek kunnen**
- Een kritiek op de kritiek -
Alexander Schreuder
- 11-25 **Over het verlangen, de taal en de dood**
- Een analyse van toneelstuk en voorstelling *4.48(u) Psychose* -
Hana Bobkova
- 26-27 **'Over de kleinheid van de mens'**
- Het Theaterfestival 2005 -
Daphne Richter
- 28-30 **Waar is de liefde in *Elementaire deeltjes*?**
- Kritiek op de voorstelling van het Nationale Toneel -
Pam de Sterke
- 31-33 ***Elementaire deeltjes*, het script**
- Verslag van een boekbewerking -
Sophie Kassies
- 34-40 **Houellebecq, romantiek en de kracht van het theater**
- Waarom de roman *Elementaire deeltjes* geschikt is voor
toneelbewerking -
Kees Vuyk
- 41-48 **Totaalspektakel Berlijn**
- Theater van de Volksbühne als onderschrift bij de hedendaagse
beeldcultuur -
Joachim Robbrecht
- 49-52 **Waar hiphop het Nederlands theater ontmoet**
- Likeminds op weg naar professionaliteit -
Kiki Rosingh
- 52-56 **Kloven overbruggen: de Nederlandse toneeltekst vertaald**
- Verslag van de avond 'Parlez-vous Shakespeare?', over de
vertaling van Nederlandse toneelteksten -
Pauline Warrenaar
- 57-63 **Het oor van dat konijn**
- De onmogelijkheid van onvertaalbaarheid -
Bo Tarenskeen
- 64-71 **De kijkbreuk herstellen...**
- De keuze voor traditie of verandering in het theater -
Bart Dieho
- 72-73 **Tussen doodsangst en levenslust**
- Een persoonlijk leesverslag van het toneelstuk *Marie-L* van Hans
van den Boom -
Lotte van den Berg
- 73-92 **Marie-L**
- Een toneelstuk -
Hans van den Boom

○ Tegen kritiek kunnen

- Een kritiek op de kritiek-

De recensie is steeds minder 'kritisch' geworden en verwaterd tot een vluchtig en persoonlijk stukje in de krant. Dat leidt regelmatig tot conflicten tussen makers en recensenten. Er wordt wel geprobeerd een debat over de theaterjournalistiek aan te zwengelen, maar zolang de 'kritiek op kritiek' wordt afgedaan met een gemakkelijk 'ze kunnen gewoon niet tegen kritiek', zal er niets veranderen.

Alexander Schreuder

Zo nu en dan verheft het debat over de Nederlandse theaterkritiek. Er wordt wat meer dan normaal over de toestand in recensieland geschreven. Makers worden door kranten gevraagd te reageren. En er worden middagen georganiseerd, waarop makers en recensenten over de bestaande hindernissen heen, pogingen doen een gesprek te voeren. Zeer positief om zo gedachten en gevoelens over het wel en wee van theaterreflectie uit te wisselen, zou je denken. Maar nogal wat keren gaat het over onbelangrijke en (nog erger) oninteressante aspecten van de praktijk van het schrijven-over-theater. Men zou het kunnen hebben over de grondslagen van de kritiek. Er zou gezocht kunnen worden naar een antwoord op de vraag wanneer toneelkritiek zinvol is. Natuurlijk zouden de oplossingen niet kant en klaar liggen en natuurlijk zou het tot verhitte discussies leiden, maar het zou ook de kans op het ontstaan van een vitaler discours over theater en cultuur vergroten. In een tijd dat de Nederlandse cultuursector zich meer en meer in het nauw gedreven ziet, zou dat geen overbodige luxe zijn.

Een recente poging tot toenadering vond plaats op 27 april van dit jaar. Theatermakers en recensenten waren door de Kring van

Nederlandse Theatercritici in Theater Bellevue uitgenodigd met elkaar in debat te treden over 'de grenzen van de theaterkritiek'. *Hoe fel mag een criticus zijn? Is de lezer meer gebaat bij een uitgesproken mening of bij een gedegen analyse? Hoe sterk mag een criticus in zijn recensie op de man spelen? Mag een recensent schrijven wat hij denkt? En welke middelen heb je als acteur, artiest of maker om te reageren? Moet je eigenlijk wel reageren? Kun je een recensent weigeren bij je voorstelling of verbieden te schrijven? Wat verwachten makers van recensies?* Dit waren de nogal willekeurig samengeraapte 'vraagstellingen' die het debat inluiden. De positieve impuls die mijns inziens van zo een debat zou kunnen en moeten uitgaan, bleef echter uit. Misschien kwam dat doordat het niet de juiste vragen waren. Wat zou je tenslotte moeten antwoorden op de vraag over het 'op de man spelen'? Wat zou het voor zin hebben als we probeerden te bepalen *in welke mate* een recensent een maker persoonlijk mag aanvallen? Het mag niet, zou mijn antwoord luiden.

Maar het gebeurt wel. Daarom is het belangrijk even stil te staan bij de manier waarop deze vraag is geformuleerd. Betekent ze soms dat men het 'op de man spelen' als normaal is gaan beschouwen? Er staat immers niet: *mag een criticus in zijn recensie op de man spelen?* Maar: *Hoe sterk mag...* Het feit *dat* hij op de man speelt staat blijkbaar niet ter discussie. In dit geval geldt hier wat met betrekking tot onze hele samenleving ondertussen een gemeenplaats is geworden: ook in theaterland heeft de verharding van de verhoudingen toegeeslagen. Dat was ook te merken aan de sfeer waarin het debat plaatsvond. Vanaf het eerste moment stonden makers en critici in een patstelling tegenover elkaar. Op zeker moment wees één van de deelnemers er op, dat de toon van de discussie tekenend was voor wat zich 'overal om ons heen' afspeelt. De ironie wil, dat de uitnodiging voor deze middag daarvoor al

onbedoeld gewaarschuwd had: *De laatste tijd lijkt de verhouding tussen podiumartiesten en critici te verharderen.*

Niets nieuws onder de zon, zullen sommigen denken. Het ging er vroeger ook hard aan toe. Recensenten richtten altijd al slachtingen aan. Makers waren altijd al overgevoelig voor negatieve kritiek. Theatermensen zijn ook maar mensen. Niet zelden zelfs zeer emotionele mensen, met alle gevolgen van dien: een belediging uitgedeeld aan een acteur, of een vuist in het gezicht van een recensent. Maar tegelijkertijd is het toch ook buitengewoon schrijnend dat uitgerekend in het theater de dialoog zo vaak moet mislukken. Uit een debat als dat van afgelopen april blijkt, dat het gesprek gemakkelijk vertroebelt. De discussie gaat dan niet meer over de theaterkritiek zelf, maar over de toegebrachte verwondingen. Beide partijen voelen zich verongelijkt en dat gevoel overstemt al het andere. De partijen verhouden zich te negatief naar elkaar toe. Makers zijn ontevreden over de aard van de huidige kritiek, terwijl recensenten bij hun eigen kunstredacties op desinteresse stuiten en vinden dat ze juist van de makers meer respect verdienen omdat ze proberen er toch nog het beste van te maken. Het debat wordt geen echt debat omdat de deelnemers slechts vanuit de verdediging (kunnen) opereren.

Sommigen roepen om 'andere vormen' van reflectie. De recensie zou haar tijd hebben gehad; cultuurjournalisten moesten daarom maar eens nadenken over nieuwe soorten krantenartikelen. Met elkaar een briefwisseling beginnen, bijvoorbeeld. Maar afschaffing van het recensie-genre ten bate van 'andere, nieuwe vormen' zou een overhaaste stap zijn, zo iets als een probleem oplossen door het te verbieden. Een schijnoplossing dus. Bovendien is het een irreëel idee. De recensie is een krantenggenre met net zoveel bestaansrecht als het interview, de voorbeschouwing of andere 'vormen' op de kunstpagina's. En wat niet onbelangrijk is: recensies worden breed

gelezen. Er zijn heel wat mensen die waarde hechten aan een houvast, een leidraad in het complexe, hedendaagse theater. Dat zal zeker niet voor iedereen hetzelfde betekenen. Wellicht wil een groot gedeelte van de toeschouwers niet meer weten dan of de voorstelling de moeite waard is. Voor hen is het lezen van een recensie een 'economisch moment'. Ze willen weten of hun tijd, energie en geld goed besteed zijn. Ze willen met andere woorden lezen, of de voorstelling *goed of slecht* zal zijn.

Toen één van de panelleden tijdens het genoemde debat opmerkte, dat er een onderscheid bestaat tussen 'recensie' en 'kritiek', stapte men hier wat lacherig overheen: men wist duidelijk niet goed wat men hiermee aan moest. Toch is het van wezenlijk belang dat onderscheid te maken. De *recensie* is steeds minder overeenkomst gaan vertonen met de *kritiek*. Als we onder 'kritiek' een uitgebreide, onderbouwde, analytische, kleurrijke beschouwing verstaan, die meestal gepubliceerd wordt in een vaktijdschrift of opinieblad, dan zou de 'recensie' daar ondanks een aantal verschillen, een verkorte variant in een dagblad van kunnen zijn. Helaas is de recensie in praktijk verwaterd tot een vlug geschreven en vooral erg persoonlijk stukje.

Opvallend is, dat maar weinig critici zelf vakkundige visies op de toneelkritiek aanreiken. Dat terwijl zij daarvoor mijns inziens toch verantwoordelijk blijven. Zoals ieder vak kan ook de theaterkritiek het best door de vaklieden zelf beoordeeld, veranderd en ontwikkeld worden. In dit geval zou dat inhouden: een kritiek die constant met zichzelf in debat staat. Historisch gezien is dat nog nooit zo noodzakelijk geweest als nu. De kunstkritiek is immers net zoals de kunst zelf maatstafloos geworden. Dat is niet altijd zo geweest. Zonder op de details in te gaan, zij hier gezegd dat het theater van bijvoorbeeld de barok bepaalde vaste procedures kende volgens welke iedere opvoering moest verlopen. Dat betekende dat de

voorstelling niet deugde als ze de 'spelregels' niet respecteerde. Het betekende ook, dat de geniale theatermaker kon breken met deze vaste regels en er nieuwe voor in de plaats kon stellen, die op hun beurt gingen horen tot de canon van codes en conventies. In onze tijd is dat anders. Met het wegvallen van vaste voorschriften hebben postmoderne theatermakers, -toeschouwers en –recensenten een enorme bewegingsvrijheid gekregen. En dat is nog niet alles. Er zijn ook geen ideologische dictaten meer, zoals met name het vormingstoneel die tot in de jaren 1980 kende. Onder de voeten van de huidige theatercriticus is de vaste bodem verdwenen. Vorm en inhoud zijn op losse schroeven komen te staan en dat levert veel moeilijkheden op voor wie iets substantieels over een kunstwerk wil zeggen. Positief geformuleerd: nooit eerder had de criticus (net als de kunstenaar) zulke vrijheden in zijn denken en schrijven. Er bestaat nu een permanente mogelijkheid te ontsnappen aan dogmatiek. Het onzichtbare systeem van nauwelijks veranderbare conventies dat iedereen die zich met de kunsten bezighield in zijn macht had, is verdampt. Dat betekent echter wel, dat het nu aan de kritiek zelf is om voortdurend te reflecteren over haar eigen toestand.

Helaas ziet de praktijk er anders uit. In de gemiddelde recensie is het vooral de persoonlijke smaak die centraal staat. De 'emotieve functie' overheerst in het taalgebruik, wat wil zeggen dat de 'toon' van het geschrevene (onhoorbaar en toch waarneembaar) hoofdzakelijk de emotionele reactie van de recensent echoot. Door het kiezen van bepaalde woorden bejubelt hij of zij het geziene of maakt juist zijn of haar afgrijzen en verachting kenbaar. Het zijn in dat geval dus niet *argumenten* die de krantenlezer moeten overtuigen, maar gevoelens, indrukken en intuïtie. Dat resulteert meer dan eens in uitspraken die erg beledigend kunnen zijn. Een tweetal voorbeelden uit het afgelopen seizoen spreken voor zich: 'Hoeveel borsthaar heeft [acteur X]? Veel.' 'Je ergert je ook aan het speeksel dat [acteur Y] als Don Quichote bij het spreken vormt'.

Nu is het natuurlijk een gegeven dat het gevoel een wezenlijk onderdeel is van iedere theaterervaring. Makers spelen bewust en onbewust in op de emoties van hun publiek, en nog los daarvan is een voorstelling een kunstwerk met eigen uitwerkingen, waarvan de emotionele altijd aanwezig is. Ook in de kritiek speelt dit aspect een rol. Het probleem is echter, dat in de overwegend emotionele kritiek waartoe de meeste recensies horen, een andere belangrijke functie verdrongen wordt. Kritiek, of ze nu bestaat uit een enkele kolom in de krant of uit vele pagina's in een vakblad, moet altijd een brug slaan tussen voorstelling en publiek. De recensent is geen 'toeschouwer als alle andere toeschouwers', zoals vaak ten onrechte beweerd wordt (gewone toeschouwers schrijven geen stukjes in de krant en gaan niet drie of meer keren per week naar theater). Hij of zij is iemand die door zijn of haar vakkundigheid uitspraken over een voorstelling kan doen, die de ervaring van de toeschouwer toegevoegde waarde geven. Deze *artistieke brugfunctie* kan de kritiek echter pas vervullen, als ze niet alleen een daad van het voelen, maar vooral van het denken is. Overigens hoort daarbij ook: het denken over het gevoel.

Theatermaker Oscar van Woensel vroeg zich in *de Volkskrant* (28 april j.l.) af hoe een goede kritiek er uit zou zien. Kort samengevat komen de functies volgens Van Woensel neer op: melding maken van een nieuwsfeit – informeren dus – en analyseren/interpreteren van de voorstelling. Dit laatste houdt volgens hem in: betekenis geven op thematisch, maatschappelijk, artistiek en 'intentioneel' vlak. Van Woensel pleit voor meer vakkundigheid ("Ik heb behoefte aan achtergronden, tradities, landschappen, oeuvres en lange lijnen"), maar laat opvallend genoeg één algemene functie van de kritiek achterwege, namelijk het evalueren van de voorstelling. De reden dat hij dat doet, is niet zo moeilijk te achterhalen. Zijn schrijven is juist een reactie op wat de 'emo-kritiek' in de dagbladen als haar voornaamste functie ziet, i.e. *een oordeel te vellen*. Het

problematische hiervan mag intussen duidelijk zijn. Dat oordeel komt vaak niet tot stand op basis van argumenten. Het is niet analytisch, maar emotioneel onderbouwd. In plaats van de lezer een weldoordacht en weloverwogen artistiek waardeoordeel aan te reiken, zijn recensies daardoor regelmatig zeer persoonlijk kwetsend voor de makers.

Het is jammer dat Marijn van der Jagt – overigens een positieve uitzondering op bovenstaande – in haar reactie op Van Woensel (VN 7 mei) niet ingaat op de vraag die hij opwerpt, namelijk wat toneelkritiek is/zou moeten zijn, dan wel op de antwoorden die hij als maker zelf aanreikt. Theatermakers eisen volgens haar nuance, “maar als ze over critici beginnen, is ineens alle nuance zoek [...] Zoals de critici het theater moeten koesteren, zo moeten theatermakers hun critici koesteren”. Ik kan me niet voorstellen dat deze conclusie van haar betoog werkelijk een oplossing zal opleveren, eenvoudigweg omdat er redenen bestaan die *juist* dat koesteren onmogelijk maken. Het is niet afdoende van respect een imperatief te maken als dat niet wederzijds bestaat. Belangrijker is het om pogingen te doen, te achterhalen waardoor het respect geschonden werd.

Toen recentelijk in *TM tijdschrift over theater, muziek en dans* een polemiek ontstond tussen Loek Zonneveld (De Groene Amsterdammer) en Pieter Bots (Parool), had dat een keerpunt in het debat kunnen worden. Maar de briefwisseling werd geen strijd op het terrein van de kritiek zelf. De inzet was hier onder andere een al jaren heikele kwestie, namelijk de vraag of het de criticus is toegestaan contacten te onderhouden met theatermakers. Bots vindt van niet, en verwijt zijn collega van de Groene Amsterdammer dat deze vanwege banden, ja zelfs vriendschappen met personen ‘uit het veld’ niet meer helder zou kunnen oordelen: “Niet alleen onderhoud je vriendschappen, je voert ook nog ‘in de luwte’ informele

gesprekken met makers [...] Jij koestert die gesprekken. Ik loop er met een wijde boog omheen, omdat ik door zulke ontmoetingen niet meer met voldoende afstand [...] kan schrijven.” Zonneveld geeft als antwoord hierop een soort persoonlijk ‘wetboek’ prijs, dat ervoor moeten zorgen dat zijn integriteit als criticus nooit vertroebeld kan raken: “Als ik ga zitten aan mijn schrijftafel, dan ben ik soeverein.” De briefwisseling heeft het mijns inziens in wat verdeckte termen over het begrip *distantie*, een sleutelbegrip voor de kritiek in het algemeen. Zonder distantie geen kritiek; een criticus is iemand die ‘een stap achteruit zet’ om overzicht te krijgen over het kunstwerk én zijn eigen ervaring daarvan. Deze *kritische distantie* heeft niets te maken met fysieke afstand. Het niet-hebben van (vriendschappelijke) contacten, het met een grote boog om makers heen lopen, biedt geen garantie voor een integere houding ten opzichte van de geziene voorstelling en de makers. Dit soort richtlijnen lijken af te stammen van de rechtspraak, waar belangenverstremming wel eens desastreuze invloed op verdediging en straf zou kunnen hebben. Daar moeten ze dan ook vooral gehandhaafd blijven. Maar is het de taak van de recensent makers te *veroordelen*? Zonneveld heeft inderdaad gelijk: gaan-zitten-aan-de-schrijftafel en soeverein-zijn vallen samen in één moment. In de kunstkritiek is *distantie* een mentale houding.

Wat we missen, is denk ik een principiële discussie over theaterkritiek. Het is niet zo, dat daar in ons land door de jaren heen nog nooit sprake van geweest is. Er zijn heel wat auteurs op te noemen die waardevolle bijdragen geleverd hebben. Maar zolang de kritiek op kritiek wordt afgedaan met een gemakkelijk ‘ze kunnen gewoon niet tegen kritiek’ zal er niets veranderen. Recentelijk is dat nog in NRC Handelsblad (8 juli jl.) gebeurd: “Mensen worden niet graag tegengesproken en zullen zelden erkennen dat een ander het beter gezien heeft; of dat er ook een andere mening mogelijk is. Daar komt de meeste kritiek op kritiek uit voort.” Aldus recensent Wilfred Takken. Het is een erg eenvoudige en overzichtelijke verklaring.

Helaas is ze ook weinig kritisch. Een werkelijk kritische theaterkritiek is voor alles kritisch naar zichzelf. Als ze dat is, dan heeft ze zichzelf niets te verwijten en kan ze ook werkelijk kritisch naar het theater zijn.

Alexander Schreuder is dramaturg bij Toneelgroep Amsterdam en redactielid van Theater Schrift Lucifer.

○ Over het verlangen, de taal en de dood - Een analyse van het toneelstuk en de voorstelling *4.48(u) Psychose* -

In een diepgaand betoog pelt Hana Bobkova de verschillende lagen af van de tekst en de voorstelling 4.48(u) Psychose van Sarah Kane. Ze toont aan hoe rijk de toneeltekst van Kane is en hoe Olivier Provily, de regisseur, er een dwingende interpretatie aan geeft door te kiezen voor soberheid en minimalisme.

Hana Bobkova

Ongetwijfeld wist het overgrote deel van de toeschouwers dat Sarah Kane, de schrijfster van *4.48u Psychose*, op haar achtentwintigste zelfmoord pleegde. *4.48u Psychose* is haar laatste (en vijfde) toneelstuk, dat ze nooit uitgevoerd zag. De tekst, een soort nalatenschap, is allerminst geschreven als een ononderbroken, koortsige stroom van zelfdestructieve gedachten; het is een geconstrueerde en gecomponeerde tekst waarop de schrijfster maandenlang heeft gewerkt: 'we zullen allemaal verdwijnen en proberen een stempel achter te laten die langer rest dan ikzelf'. In de geschiedenis liggen de wortels van haar tekst bij het zogenaamde 'ich-drama' van August Strindberg. Dergelijk drama vraagt van de toeschouwer vooral een verhoogde sensibiliteit en inleving, meer dan begrip. Zo ongeveer sinds Strindberg zijn de gecanoniseerde wetten van de Aristotelische dramaturgie ontbonden en beheersen de innerlijke conflicten en de gevoelswereld van het individu het dramatische veld. Onder invloed van Freud werd de mogelijkheid om het drama en de opvoering als een soort psychotherapeutische act te beschouwen door verschillende auteurs benut. (In de tweede helft van de 20^e eeuw bijvoorbeeld door Harold Pinter, Edward Albee en Lars Norén). Naast Strindberg had Samuel

Beckett, die de Aristotelische canon als volstrekt ontoereikend beschouwde voor het verbeelden van de condition humaine van de naoorlogse mens, het meeste invloed. Toneelschrijvers hebben vervolgens hun belangstelling voor het verhaal en de plot verloren. En uiteraard corrodeerde met het postmoderne denken het Aristotelische model nog verder, en definitief. Niet geheel toevallig bewonderde Sarah Kane Pinter en Beckett.

De titel *4.48u Psychose* bevat behalve een aanduiding voor een psychische aandoening, een andere sprekende verwijzing. Kane geeft in haar tekst een verklaring: op het tijdstip 4.48 'als de gezondheid van geest op bezoek komt, ben ik een uur en twaalf minuten bij mijn gezonde verstand'. (Het is interessant te weten wat Beckett over het jaartal van het ontstaan van *Wachten op Godot* verklaarde: 'J'ai écrit Godot en '47 ou '48, je ne me rappelle pas exactement'.) De aanduiding 4.48 verwijst ook naar de compositie van John Cage, vier minuten en drieëndertig seconden stilte.¹ Het dramatisch minimalisme van Kane berust niet in de stilte op zich, maar in de woorden met op de achtergrond de stilte, woorden omringd door stilte. In plaats van regieaanwijzingen staan in de tekst alleen 'voorschriften' met betrekking tot de verschillende duur van de stiltes. Een keer staat midden op een bladzijde 'RSVP ZSM' tussen stippellijnen. Er volgt geen antwoord, oftewel het antwoord bestaat uit een stilte, wat zowel de stilte als de geluiden van het publiek kan betekenen (zoals voor Cage); een antwoord op het theaterlijke niveau en tevens het zwijgen op het transcendentale niveau. Stilte als een stijlfiguur. De basis van de tekst is niet een dialoog. Er zijn weliswaar dialogische passages, maar de namen van de partners worden niet genoemd. Soms is de partner alleen een stilte (aangeduid met ' – ') of imaginair. Een dergelijke, tot het uiterste gereduceerde dialoog vormt ongeveer een kwart van de hele tekst. Het monoloogprincipe domineert. Het zou dus een zeer interpretatieve ingreep zijn om een

¹ In de titel van de voorstelling werd de toevoeging 'u' weggelaten.

dergelijke tekst in zijn geheel te dialogiseren. In de verschillende ensceneringen in het buitenland en ook in Nederland werden delen van de tekst als een dialoog gespeeld. Soms traden twee vrouwen en één man als personages op. De Franse regisseur Claude Régy gaf aan Isabelle Huppert één tegenspeler die zich achter een deels transparant scherm bevond en slechts zichtbaar was op de momenten dat hij met Huppert een dialoog voerde.

Regisseur Olivier Provily gaat in zijn regie nog verder en laat de tekst door één actrice zeggen. Alleen al door deze beslissing is de voorstelling een soort monologue intérieur (in een traditionele betekenis van het woord); een 'ich drama' of psychodrama. Nanette Edens staat gedurende de voorstelling (1,35 uur) op één plek in de ruimte, zonder een stap te verzetten. De wanden van de ruimte verschillen naar gelang de verschillende theaters waarin wordt gespeeld. In de ruimte bevindt zich niets, behalve de actrice rechts en enkele woorden links op de achterwand. Niets wijst erop dat de actrice zich van de ruimte bewust is. Zij reageert er niet op, net zoals zij ook niet reageert, tenminste niet zichtbaar, op het publiek. Haar houding is eerder mentaal te noemen dan visueel zichtbaar. Behalve aan het begin. Bij het binnenkomen van het publiek in de zaal klinkt een popsong van Elvis Presley (*Are you lonesome tonight?*) Zij loopt heen en weer op het toneel in een ontspannen houding die het sentiment van muziek en tekst lijkt te relativiseren. Als de muziek stopt, volgt minutenlang een stilte. De eerste associatie die bij mij opkwam was: twee minuten stilte voor iemand die overleden is, in dit geval denkend aan de schrijfster. Zo is de schrijfster vanaf het begin 'aanwezig'. De actrice staat in de lege ruimte, zonder enige bescherming van een decorstuk of van de muren of de achterwand die geen vertrekpunt of eindpunt zijn. Zij staat geïsoleerd van alles, los in de lege ruimte, onveilig, kwetsbaar en eenzaam. Edens' eerste woorden zijn 'een dialoog': 'Een heel lange stilte.' 'Een lange stilte.' 'Stilte.' Er volgt een korte passage met herhalingen van

de woorden: 'vrienden' en 'wat heb je ze te bieden', die zij met vragende intonatie zegt alsof het om een taaloefening gaat. Het relaas wordt gekenmerkt door een rustig, vertellend tempo en intonatie, zodat de associatie met zinnen die voorgelezen worden uit een dagboek of een brief zeer sterk is. Een relaas dus van iets wat al gebeurd is.

Op de achterwand links zijn in een keurig en goed leesbaar handschrift en in een sliert van licht als een reclame-opschrift de volgende woorden te lezen: 'geen bloemen, geen decor'. 'Geen decor' verwijst naar de theatrale situatie; het is een verdubbeling van de visuele situatie. De woorden 'geen bloemen' kunnen op een specifieke theatrale situatie wijzen: geen bloemen na de première. (Maar het had tevens een intertheatrale verwijzing naar *Oom Wanja* in de regie van Provily kunnen zijn, waar de vormgeving zoveel aandacht trok, alle lof oogstte en als 'een partner' in dialoog met de personages geïnterpreteerd kon worden.) 'Geen bloemen' verwijst ook naar Kane zelf, naar haar dood en haar afscheid van 'ons', de toeschouwers.

Bij een dergelijk autobiografisch gegeven als de zelfdoding van een schrijfster, dient zich de vraag aan: in hoeverre fictionaliseert en verdicht Kane in haar tekst de realiteit? De realiteit bevindt zich als het ware achter de grenzen van de tekst; hier is omgekeerd wat meestal in het drama en theater gebruikelijk is: de tekst van Kane is de realiteit. In deze omkering, of eigenlijk in de trits realiteit - fictie - realiteit, ligt het eigenlijke drama besloten. De tekst is in die zin realiteit geworden omdat Kane zelfmoord heeft gepleegd en ze in haar tekst de toestand die daartoe heeft geleid beschreef en dichtte. Zo is behalve de cultuurhistorische context in citaten, verwijzingen en verschillende vormen ook de biografie van de schrijfster van belang voor het begrip van haar tekst. De realiteit van haar psychische ziekte is door Kane gefictionaliseerd; het gaat om verschillende

'toestanden' van de menselijke geest die de basis vormen van het stuk. Tegelijkertijd thematiseert Kane psychische aandoeningen om iets te vertellen over het menselijke subject en over de wereld. 'Dit is geen wereld waarin ik wens te leven.' Het gaat om toestanden die de kenmerken en symptomen vertonen van depressie, schizofrenie, psychose en borderline², al of niet met bijverschijnselen als grootheidswaan, automutilatie, autisme of kleptomanie. Waarom heeft het stuk een woord in de titel met zo'n sterke connotatie als psychose? Is het omdat, zoals bij psychotische patiënten, het gaat om de vervaging van de grenzen tussen realiteit en waan? Borderline is een persoonlijkheidsstoornis (gevoelens van angst, leegte, een onveilig ik) waarbij de grenzen tussen werkelijkheid en waan worden opgeheven.³ Maar dromen en fantasma, het onbewuste dat zich tijdens het creatieve proces articuleert, liggen ook dicht bij de waan. Waar loopt de grens? Wie is dan gezond van geest en wie niet? De kunstenaar die droomt en fantaseert of degene die de dromen en illusies niet kent? Gaat het om een droom, gedicht, fantasie, ziekte, realiteit? Het volgende citaat uit *4.48 Psychose* geeft het precies weer:

*'Luik gaat open
Schel licht
de televisie praat
vol ogen
de geesten der waarneming
en nu ben ik zo bang
ik zie dingen*

² Borderline is een grenstoestand tussen neurose en psychose. Daarbij horen verschijnselen als: waanvoorstellingen, micropsychose, dat wil zeggen kortstondig realiteitsverlies, angsten rond identiteit, separatieangst, maar ook bindingsangst en niet tegen het leven opgewassen zijn.

³ Er is mij in de theatergeschiedenis slechts één geval bekend dat een kunstenaar - in dit geval de regisseur - een bepaalde manier van zelfdoding op het toneel ensceneerde en enkele maanden later op dezelfde wijze zichzelf ombracht. Het gaat hier om de Tsjechische regisseur Jan Lébl en de voorstelling *Oom Wanja*.

*ik hoor dingen
ik weet niet wie ik ben'*

In de medische wereld verschillen de meningen over de oorzaak van psychische ziektes. Gezien het feit dat Kane zich over psychische aandoeningen goed geïnformeerd had (o.a. ook over psychoanalyse) om haar stuk te kunnen schrijven, kan men zich tegelijkertijd afvragen of zij op de hoogte was van de meest recente onderzoeken, die deze ziektes weliswaar als een gevolg van veranderingen in de hersenen zien, maar niet onontkoombaar genetisch bepaald; dat wil zeggen, dat ze in bepaalde omstandigheden ontwikkeld kunnen worden. Dit zou erop neerkomen dat Kane een dwingende uitspraak over het gebrek aan liefde doet. Borderline kan ontstaan bij sterke emotionele verwaarlozing.

Kane gebruikt in haar tekst registraties van diagnoses; opsommingen van medicaties met bijwerkingen; tests met cijfers die psychiaters aan patiënten geven (het vermogen om van honderd naar beneden af te tellen = gezond van geest; dit niet kunnen = stoornis). Voorts: gesprekken van de patiënt met de arts-therapeut die reëel maar ook volledig fictief kunnen zijn; metaforische gedichten, visuele poëzie, vormen van een lied, biecht, profetie en gebed. Kane slaagt erin om een uiterst prozaïsche methode van artsen - de patiënten moeten omschrijven waarin ze falen en wat zij zouden willen - in een fascinerende tekst om te zetten. Een andere sequentie is samengesteld uit citaten en parafrases uit de bijbel (apocalyptische profetie); zij citeert en parafraseert Freud, Dante, C.S. Lewis en Shakespeare; er zijn verschillende citaten uit films. Als zij het over 'een rij literaire kleptomane' heeft, bedoelt ze hier ongetwijfeld ook zichzelf mee. De referenties zijn talrijk en betreffen niet alleen citaten en intertekstuele verwijzingen maar ook de bovengenoemde feiten uit de medische wereld. Het meest wonderlijke is misschien, dat ondanks de bijzonder rijke historische, filosofische, religieuze,

medische en literaire context, Kane's tekst volstrekt origineel is en hoogst persoonlijk.

De tekst is een compositie van verschillende vormen, met steeds terugkerende flarden van een dialoog: de vorm die eigen is aan het traditionele, Aristotelische drama. Ze breekt de geijkte dramatische vorm af en lanceert verschillende tekstvormen daarvoor in de plaats. Prozaïsche dialogen, met een sterke suggestie dat het hier om een gesprek tussen patiënt en therapeut gaat, vertellen over haar psychische toestand en gevoelens. Maar de dialogen voldoen als vorm niet voor de uitdrukking van het wezenlijke. Het psychische en emotionele landschap wordt in de metaforische, dichterlijke passages verwoord door middel van de indringende beelden die de monologische, refererende taal schept. Vrij aan het begin staat een soort klaagzang - die in de voorstelling als brief of dagboek werd gepresenteerd - waarin Kane een toestand van lichamenlijk en geestelijk onvermogen beschrijft, van wanhoop, verdriet en schuldgevoel:

*'Ik storm op mijn dood af
Ik ben doodsbenauwd voor medicijnen
Ik kan de liefde niet bedrijven
Ik kan niet neuken
Ik kan niet alleen zijn
Ik kan niet met anderen zijn...'⁴*

Dit wijst op een toestand van een ernstige en suïcidale, klinische depressie. Ze formuleert een ogenschijnlijk paradoxale gedachte: 'Ik ben zo depressief geworden door de wetenschap van mijn sterfelijkheid dat ik besloten heb zelfmoord te plegen.' Indirect zegt ze hiermee dat het lichaam door zijn sterfelijkheid niet voldoet. Ze

⁴ 'Ik kan niet' is belangrijk als een ritmische, rituele herhaling. Als de klaagzang uitgevoerd zou worden als een muzikale, op ritme en intonatie gebaseerde tekst, zou het collectieve bewustzijn geraakt worden, iets wat diep in ieder mens verborgen ligt.

klaagt over haar eigen lichaam en heeft het daarbij over de dualiteit: 'Lichaam en ziel kunnen nooit met elkaar getrouwd zijn'. Later: 'Hier ben ik en daar is mijn lichaam'. Ze weet, of beter gezegd: de stem van de rede zegt haar echter dat er 'een objectieve werkelijkheid is waarin lichaam en geest één zijn.' Meerdere keren verheldert en bevestigt ze de gewaarwording van een 'scheiding', die door een reeks uitdrukkingen en beelden cruciaal wordt: 'want gij zult in stukken worden gebroken'; 'het vlies van het hart gescheurd'; 'een versplinterde pop'; 'de waanzin van de gespleten ziel' en tenslotte, bijna aan het eind:

*'ik heb nooit begrepen
wat het is dat ik niet geacht word te voelen
als een vogel in haar vlucht in een gezwollen hemel
wordt mijn geest door de bliksem verscheurd
terwijl ze voor de donder erachter wegvliegt'*

Het lichaam is niet geschikt om 'soul', 'mind' en 'thought' te dragen, zegt ze. 'Hoe kan ik terugkeren naar vorm nu mijn formele gedachte verdwenen is?'. Om geest, ziel en gedachte te bevrijden zou het lichaam vernietigd moeten worden. Door de destructie van de dramatische vorm (het 'lichaam' van de toneeltekst) zal ook de dramatische gedachte bevrijd worden. 'Slechts één woord op één bladzij en je hebt drama' schrijft ze. De tekst van het stuk kan dientengevolge gezien worden als een zoektocht naar de bevrijding uit de vorm - vorm van het drama en vorm van het lichaam - in deze dubbele betekenis. Zij wil het beperkende lichaam vernietigen, net zoals ze de (Aristotelische) dramatische vorm vernietigt / deconstrueert. Beide verdwijnen, lossen als het ware op. Er is geen dramatische ontwikkeling; er zijn alleen nog wat restjes van een plot in gesprekken te vinden. Zoals de eerste kennismaking met een arts-therapeut, de tweede, wanneer ze met een kaalgeschoren hoofd bij hem komt, later met doorgesneden polsen, etcetera. Er is geen

dramatische vorm met eenduidige betekenis, er zijn alleen verschillende vormen zonder eenduidige betekenis.

Kane beschreef ook geen dramatisch personage met eigenschappen en een karakter, maar een persoon in een bepaalde zielstoestand die enkel op het niveau van de taal, van een ultieme talige handeling bestaat en niet op het niveau van de handeling of actie. Ze beschrijft de zielstoestand van een vervreemd, postmodern mens, een onthecht mens, zonder enig houvast aan welke waarde dan ook – met de Tweede Wereldoorlog en Nietzsche nog niet helemaal voorbij en met de meest recente wreedheden en massamoorden op wereldniveau in het kielzog.

Kane schreef een minimaal, postmodern, postdramatisch personage dat niet op soortgelijke wijze gekarakteriseerd kan worden als de personages van Molière of Ibsen. Ze thematiseert in haar personage (en de tekst is het personage) het mateloze, grenzeloze verlangen naar het vinden van een dialoog, van liefde, van het onmogelijke, van een vorm, van een verhouding tot de Ander, de Ander zelf, van een antwoord. Haar tekst is een vergeefse zoektocht vol verdriet maar ook vol kracht.

Tegelijkertijd is de tekst een manifest van het bevrijde woord en van de dichterlijke kracht van de taal waarmee Kane de beperking van de geijkte vorm overstijgt. Zij geeft geen uitdrukking aan haar ziel in de dialogen, omdat die zijn gebaseerd op de zogenaamde realiteit van de objectieve wereld; zij steekt letterlijk de draak met de 'stupide' of op z'n minst volstrekt irrelevante vragen die aan haar gesteld worden, of met de zogenaamde partner in de dialoog die het alleen over zichzelf heeft. Mede daarom is haar antwoord het ultieme stilzwijgen. Zij communiceert door middel van het dichten wel met zichzelf, met haar innerlijke wereld. Kane bereikt een ultieme uitdrukking van een subjectieve wereld, wellicht niet in één woord,

maar in de tekst die erop aanspraak maakt haar te overleven. Haar zoektocht als dichteres en toneelschrijfster resulteerde in een zuiver postdramatische tekst.

Provily schept een parallel voor Kane's dramatische minimalisme in het theatrale minimalisme van de voorstelling. Dit komt niet alleen in de vormgeving, maar in alle tekensystemen tot uiting. Behalve aan het begin en aan het eind (Presley) klinkt slechts één of twee keer muziek (klassiek), die abrupt wordt afgebroken. De actrice verzet geen stap en haar gebaren zijn aan de vingers van twee handen te tellen, en dan blijven er nog twee vingers over. Later meer hierover. Edens neemt de tijd en maakt lange pauzes, waardoor de tekst de mogelijkheid krijgt om door te klinken; de pauzes verhogen de helderheid van de in een vrij laag tempo gesproken tekst. Zij zorgen voor een fascinatie die echter niet iedere toeschouwer ervaart, beter gezegd niet in staat is te ervaren. Die fascinatie komt voort uit het uitstel van de klank, van het woord, van de betekenis. Het is zoals dirigent Gergiev ooit zei: niet de vier noten aan het begin van de Negende symfonie, maar de pauzes na deze vier noten klinken noodlottig. De stiltes en pauzes vertegenwoordigen in de dialogen een zwijgende persoon. Stilte dus als een persoon. Maar omdat in de voorstelling in levende lijve geen andere persoon aanwezig is, vertegenwoordigen de pauzes een innerlijke stem van zij die spreekt; de stem van het zwijgen. Geen antwoord, maar stilte. Het externe zwijgen wordt geïnternaliseerd en omgekeerd. Het psychische landschap waar de stilte heerst wordt hiermee uitgebreid; er ligt nog meer nadruk op de communicatie met zichzelf. Haar antwoord is het ultieme zwijgen. Of, zoals tijdens één van de dialogen, staat zij met gebogen hoofd en de ogen dicht zoals een autistisch persoon dat doet, wat bestempeld kan worden als een zeer interpretatief moment. De tekst is (dramatisch) minimalistisch door de weigering om een dialoog te voeren, gemeten naar de geijkte normen van de

dramaturgie. In de gedrukte vorm verleidt de tekst als het ware de lezer om paralinguïstische middelen zoals klemtoon, tempo en pauze te activeren. Het is een zeer muzikale tekst, met herhaaldelijk gebruik van eenlettergrepige woorden die in het Engels veelvuldig voorkomen. Deze woorden zijn ritmisch belangrijk. De Nederlandse vertaler Marcel Otten had een vrij grote keuze in de eigen taal. Door de 'four-letter' woorden, waarvan het meest beruchte 'fuck' is, worden twee passages gekenmerkt. Één is eigenlijk een hele sequentie. Terwijl de muzikaliteit van de tekst in de voorstelling weinig wordt benut, onderscheiden deze twee passages zich door een bijzondere zeggingswijze. De eerste wordt later geciteerd, de tweede is:

*'flits flikker hak brand wring druk dep hak
flits flikker sla brand drijf flikker dep flikker'*

Deze sequentie is getheatraliseerd, dat wil zeggen, er wordt gebruik gemaakt van de mogelijkheden van ritme en van stemvolume. Edens laat door haar ritmische voordracht van deze passage de stem en zijn geluid boven de woorden heersen. Het zijn klanken alsof men op een trommel slaat, of - en dat is het gruwelijke ervan - op het lichaam. Een marteling, een poging om te doden. 'Een tafel, twee stoelen en geen ramen', zegt ze en de locatie kan op een verhoor wijzen. Automutilatie (zelfbeschadiging) hoort bij de borderline-stoornis; het is een manier om spanning af te reageren (de stem van de therapeut stelt hierover ook een vraag aan haar), om de pijn te voelen die het lichaam niet voelt. Daarna keert voor korte duur het evenwicht terug: zij heeft dus het lichaam gevoeld. Door het lichaam niet te voelen beschermt zij zichzelf voor pijn, maar paradoxaal genoeg leidt het niet-voelen van de pijn tot een fatale splitsing tussen lichaam en geest. De geest voelt nog, maar het lichaam niet meer. Bij psychose maar ook bij schizofrenie is er een verstoord contact met het nu. Een psychotisch persoon leeft in de eigen wereld.

Daarop wijst in de encenering de positionering van de actrice in de ruimte. Haar blik lijkt zich op de toeschouwers te richten, maar in de zalen met een steil oplopende tribune bereikt ze slechts de voorste rijen. Het is een kwestie van individuele waarneming of een toeschouwer de indruk heeft dat ze hem direct aanspreekt en direct naar hem kijkt. Eerder laat haar blik zich omschrijven als kijkende en niet-ziende. Haar gezicht en vooral de ogen spreken de toeschouwer aan en toch ook niet. Haar opengesperde ogen lijken meer naar binnen dan naar buiten gericht; deze indruk ontstaat uiteraard in samenhang met de afstandelijke tekstzeggng.

De tekstzeggng is traag en zonder de intonaties die betekenissen konden creëren; het heeft het losweken van de woorden van hun onderliggende betekenis en van hun verspringende contextuele verbindingen tot gevolg. De verschillende vormen (gebed, biecht) worden niet in intonaties of beklemtoning uitgedrukt. Daar tegenover staat dat elke centimeter van de tekst ruimte krijgt. Het is minutieus uitgewerkt en door de actrice met een verbluffende discipline uitgevoerd. Een tekstbehandeling die bewondering afdwingt en grote indruk maakt, die artificieel is, kunstmatig en teatraal. Het is de onderliggende emotie die impact op de toeschouwer heeft. Het theatrale en artificiële berust ook op het feit dat het lichaam bijna volkomen los staat van de stem, van de woorden. Een dergelijke tekstzeggng dient niet ter vorming van het personage en dat is in overeenstemming met de tekst.

Eén gevoel lijkt te overheersen, want met name verdriet is het meest hoorbaar, hoewel door de intensiteit van het volume tot twee keer toe woede de meest opvallende emotie is. De persoon in het stuk karakteriseert haar emotie met 'pathologisch verdriet', hoewel ze ook zegt: 'depressie is woede'.

'Niets kan mijn woede blussen.'

*En niets kan mijn geloof herstellen.
Dit is geen wereld waarin ik wens te leven.'*

De woede keert steeds in de tekst terug in vloeken en vervloeken (b.v. p.10, 19, 24) maar ook in: 'Ik storm op mijn dood af'. De gelatenheid en rust van de tekstzeggng spreekt deze inhoud tegen. Dat is een kwestie van interpretatie, want door de keuze voor een overwegend kalme tekstzeggng en voor een statische houding van het lichaam wordt de dynamiek tussen de levensdrang en de doodsdang terzijde geschoven. Aan de toeschouwer wordt één perspectief geboden en dat is het perspectief van de dood. Het onderliggende gevoel wordt het meest aan gevoeld als verdriet; het zijn tranen die er door heen klinken. Verdriet is ook de eerste emotie die aan het begin 'te zien' is, wanneer Edens enkele keren zichtbaar slikt. De afstandelijkheid schept een zekere berusting die met de grote pauzes samenhangt en die van het verdriet een melancholie maakt; meer een gefilterd verdriet dan een heftig beleefde emotie. Het verdriet wordt gepresenteerd zonder nuanceringen die zouden kunnen 'golven' door bijvoorbeeld hun intensiteit. Van de heftigheid en agressie die voor een borderline stoornis ook kenmerkend zijn, is zelden sprake. Het is een toestand van depressie die hier getoond wordt. Een permanente toestand, voortkomend vooral uit het onvermogen om te leven, om liefde te vinden en te geven. 'En mijn gevoel is het onderwerp van die verwarde fragmenten.'

Het verdriet hoort onmiskenbaar bij alle drie de niveaus die tot uitdrukking komen in de 'metaforische' sequenties; in een tekst die zo complex is als *4.48 Psychose* worden het bewuste en onbewuste met elkaar op drie niveaus verbonden: het individuele, collectieve en transcendentale. Deze niveaus kunnen slechts summier worden aangegeven in trefwoorden, ontleend aan de tekst:

Het individuele: verlangen, verdriet, het gebrekkige lichaam, onthechting, eenzaamheid, doodsdrift;

Het collectieve: de wereld en zijn verschrikkingen, schuldgevoel, woede;

Het transcendentale: God en het lijden, de Apocalyps, een lichtende ervaring, het vervagen van grenzen tussen leven en dood, vervreemding.

Kane legt een link tussen individuele doodsdrift en collectieve massavernietigingsdrift. 'Zwarte sneeuw' (behalve als verwijzing naar een drug) roept het beeld op van Hiroshima of van de Holocaust, net als van de 'killing fields' van Cambodja.

'Ik vergaste de Joden, ik vermoordde de Koerden, ik bombardeerde de Arabieren, ik neukte kleine kinderen terwijl ze om genade smeekten, de 'killing fields' zijn van mij...'

Kane schrijft geen statement over de wereld, maar haar woorden kunnen bij de toeschouwer meer teweegbrengen dan alleen een meeleven met hoogst persoonlijke ellende. De volgende passage geeft het verband tussen de transcendentale en de individuele vervreemding en onthechting weer; Edens genereert hier de gevoelens van woede, haat en wanhoop door te schreeuwen. Het is het meest heftige moment van de voorstelling, dat iedereen bijblijft en dus opgevat zou kunnen worden als een statement van de regisseur:

'Krijge de klere. Krijge de klere. Krijg de klere omdat je me afwees door er nooit te zijn, krijg de klere omdat je ervoor zorgde dat ik mezelf geen fuck waard vond, krijg de klere omdat je verdomme de liefde en het leven uit mij liet wegbloeden, mijn vader kan de klere krijgen omdat -ie voorgoed mijn leven verpestte en mijn moeder kan de klere krijgen omdat ze niet bij hem wegging, maar boven alles kan God de klere krijgen door ervoor te zorgen dat ik van iemand houd

die niet bestaat. KRIJG DE KLERE KRIJG DE KLERE KRIJG DE KLERE.'

Op het transcendentale niveau schrijft Kane over de vervreemding van de hedendaagse mens, over het verlies van religie en van de verlossingsidee. Tot drie keer toe zegt ze: 'Herinner het licht en geloof in het licht' (oorspronkelijk: 'Remember the light and believe the light'). Daarop volgt: 'Een ogenblik helderheid voor de eeuwige nacht' ('An instant of clarity before eternal night'). Dit citaat is afkomstig uit *The Tibetan Book of the Dead* en betekent: wanneer wij met het licht geconfronteerd worden, als wij naar het licht kunnen bewegen en dat accepteren, dan worden geboorte en dood irrelevant.

Aan het begin schrijft ze ook over een ervaring van 'eensgezindheid', wanneer lichaam en geest één zijn: 'als alle gedachten bijeenkomen in een ogenblik van eensgezindheid het lichaam niet langer afdrijvend'. Betekent dit een uiting van het verlangen naar een herhaling, naar een ogenblik van eensgezindheid, of is het een boodschap van haar aan ons? Het kan ook gaan om een bijna-dood-ervaring. Zij zag het licht. Of in verband worden gebracht met een scène waarin zij door artsen is omringd. Zij citeert en parafraseert de bijbel: 'Mijn geliefde, mijn geliefde, waarom heb je me verlaten', een verwijzing naar Mattheus. Maar geloof bestaat niet meer voor haar:

*'Herinner het licht en geloof het licht
Christus is dood
en de monniken zijn in extase'*

Uit de bijbel blijft alleen een reeks citaten over de apocalyptische vernietiging over – een reeks profetieën waar Kane de draak mee steekt. Profetie, preek en een bespotting. Daarna volgt 'herinner het licht en geloof het licht niets doet er meer toe.' Zij gebruikt de vorm van het gebed voor het uitspreken van een 'ideaal', de wens van een

volwaardig bestaan. Deze tekst is op te vatten als een testament, een nalatenschap, een troostrijke boodschap.

Op het individuele niveau vertelt de tekst over een zoektocht naar de bevrediging van een emotioneel en lichamelijk verlangen. Verlatenheid en eenzaamheid, het verlies van een geliefd persoon en de onmogelijkheid van liefde zijn hier de kernbegrippen. Er ontwikkelt zich 'een verhaal' dat een grote herkenbaarheid toelaat, mede door de uitspraken die (ogenschijnlijk) vrij eenduidig zijn. Zij luistert naar de ademhaling van haar geliefde: 'Ik ben jaloers op mijn slapende geliefde...'. Zij heeft het over de arts: 'die een loopje met mij nam toen ik mijn hoofd kaalschoor, die loog en zei dat het fijn was mij te zien'. 'Ik vertrouwde je, ik hield van je'. Ze beschrijft hier de binding die dikwijls tussen patiënt en therapeut ontstaat: 'maar je verdomde schaamteloze leugens die zich vermommen als medische aantekeningen.' Aan het eind verwijst ze iemand van wie ze houdt dat hij (zij) haar leven heeft gered: 'ik wou dat je het niet had gedaan'. Hiermee verwijst ze mogelijk naar het begin. De hele sequentie is een dialoog met de stilte en gaat over hunkering, verlangen, de 'zoektocht naar jou'. Maar zij heeft het ook over 'mijn broer sterft, mijn geliefde sterft'.

Wie is deze persoon, hoe ziet ze eruit op het toneel? Edens draagt een pantalon van bruinige tweed en een gestreept truitje met daarop een groenig vest. De trui is bij de hals rond uitgesneden en hangt een beetje scheef op haar bovenlijf. Zij heeft zware donkere schoenen aan en blond haar. Geen bijzonderheden, geen bijzondere make-up. De indruk is, dat het er voor deze persoon niet veel toe doet wat ze aanheeft. Een jonge vrouw, een meisje? Er kan een verband gelegd worden tussen haar verschijning en het keurige handschrift waarmee 'geen decor geen bloemen' als op een schoolbord geschreven staat; tussen de intonatie van het voorlezen uit een brief of dagboek aan het begin en het verdriet als

overheersend gevoel. De persoon lijkt heel jong. Enerzijds kan de toeschouwer zich emotioneel met haar identificeren op basis van herkenning. Anderzijds wordt er ook afstand ervaren; er wordt immers gedaan alsof de woorden voorgelezen worden en op enkele passages uitgezonderd behoudt zij afstand.

De handen en het gezicht zijn het meest expressief. De gebaren, zo weinig aanwezig als ze zijn, zijn belangrijk en kunnen in drie groepen verdeeld worden: illustratief, metaforisch en symbolisch. Wanneer zij het heeft over het zich doorsnijden van de hals, doet ze alsof; zij buigt het hoofd een beetje naar achter en met de hand duidt ze een stippellijn langs de nek aan. Dit gebaar is eigenlijk overbodig, tenzij hiermee iets benadrukt wordt. Het kan betekenis geven aan de pijn waarmee het lichaam 'teruggeroepen' wordt uit de toestand van het niet voelen, niet bestaan. Zij houdt de handen gekruist voor het lichaam, alsof ze zichzelf wil beschermen en het lichaam verhinderen om uit elkaar vallen. Zij bedelt (houdt een handpalm open) bij de passage 'elke daad is een symbool, zijn gewicht verplettert mij.' Voordat ze over de automutilatie spreekt, trekt ze haar jasje uit en laat het op de grond vallen. Ze staat dan met haar armen van haar lichaam afgewend en met de handpalmen open is ze een symbolische figuur, martelaar, heilige of zelfs Christus. Tijdens de 'dialogen' met de therapeut heft ze de armen omhoog en slechts met een lichte buiging van de polsen en minimale bewegingen van de vingers geeft ze de sprekers aan. In deze dialogen klinkt de ironie van een patiënte die met iets anders bezig is dan met genezing, die de artsen wantrouwt. Alsof Kane hiermee wilde zeggen: de psychiatrische patiënten zijn vol wantrouwen. Maar de vragen die de therapeut stelt, zijn dan ook grote clichés. De schaarse gebaren citeren een houding van een heilige; een 'dumbshow' bekend uit de therapie en verwijzen tegelijkertijd naar het poppenspel en dus naar het theater. In zekere zin is ook de flard klassieke muziek een citaat.

Ze lacht vertellend over 'de enige arts die me ooit uit vrije wil aanraakte, die me in de ogen keek, die lachte om mijn galgenhumor, uitgesproken met een stem van een pas gegraven graf, die een loopje met mij nam...'. Ze lacht ook als ze het heeft over de schoonheid van haar geliefde, 'het spatten van haar glimlach, het pompen van haar hart', waarbij ze, opvallend genoeg, uitdrukkingen gebruikt die 'medisch' klinken. Haar mimiek, behalve de uitdrukking van de ogen en het gelach, toont verschillende stadia. Ze keert steeds terug naar de uitdrukking van vervreemding, alsof een waas over haar gezicht glijdt die de gelaatstreken door wanhoop vertekent en bevriest.

Ik citeer enkele beschrijvingen uit de recensies op de voorstelling die het bovenstaande staven:

'het frêle meisje'; 'ze vertelt van de wanhoop' (Volkskrant);
'Afscheidsbrief als in een donkere spiegel'; 'beklemmend beeld van de psychotische jonge vrouw'; 'het lijden van de jonge vrouw' (Trouw);
'meestal regeert de somberte, het pathologische verdriet' (De Telegraaf);
'getormenteerde zielenroerselen'; 'een inktzwarte tunnel, waarin geen licht aan het einde gloort.' (Het Parool);
'inktwarte eenzaamheid' (NRC Handelsblad);
'treurige en destructieve tekstflarden' (Eindhovens Dagblad).

Het 'verhaal' van liefde en verlangen wordt begeleid door ongerijmdheden, ambiguïteiten en een tegenstrijdige begeerte. In het gesprek met de stilte vraagt ze: 'Hoe ziet ze eruit? En hoe zal ik weten dat zij het is als ik haar zie? Ze zal sterven, ze zal sterven, ze zal verdomme gewoon sterven.' In dat 'sterven, sterven' klinkt verdriet, maar tegelijkertijd, door de stem laag te houden, ook iets onontkoombars, verschrikkelijks, waarschuwend en destructiefs.

Je zou denken dat ze iemand anders dan zichzelf bedoelt. Zij heeft het immers over een derde persoon, maar omdat er niemand op het toneel is behalve zij, praat ze met een imaginair persoon, en dat is zichzelf.

Dit vloeit voort uit de beslissing om slechts één actrice alle teksten te laten zeggen. Het benadrukt de schizofrene persoonlijkheid en seksuele ambiguïteit waarvoor eveneens talrijke aanwijzingen in de tekst te vinden zijn: '*gevangen te zitten in een vreemd karkas*', '*gebouwd om alleen te zijn*', en uitdrukkingen als '*hermafrodiet*' of '*eunuch*'. '*Denk je dat het mogelijk is dat iemand in het verkeerde lichaam wordt geboren?*' Ook deze zin heeft betrekking op een seksuele ambiguïteit.

Het lichaam, omdat het alleen en in een lege ruimte staat, krijgt theateraal gezien een vergrote betekenis. Maar behalve de mond spreken alleen de armen en handen over het lichaam. Anderhalf uur lang is de actrice, respectievelijk haar lichaam, door de regisseur tot bewegingloosheid 'veroordeeld'. Zij staat als genageld aan één plek. Het tart het uithoudingsvermogen en maakt tot het uiterste gebruik van de kracht van het lichaam. Het staat gelijk aan het uitproberen van het uithoudingsvermogen van dansers door een bepaalde beweging te herhalen (zoals de choreografen De Keersmaeker en Fabre deden). Het is een theatrale vertaling van de tekstuele mededeling aan het begin in de lamentatie: 'het lichaam kan niet eten, slapen, neuken'. Het lichaam is door zijn bewegingsloosheid theateraal opgeheven en dat blijft zo gedurende de hele voorstelling. Het lichaam speelt niet: a) is geen lichaam van een dramatisch personage, b) is geen drager van culturele of seksuele connotaties (mannelijk, vrouwelijk), c) zijn/haar expressie is tot het minimale gereduceerd, d) betekent niets. Dit overschrijdt de grenzen van de toneelconventie en gaat zelfs voorbij aan de grenzen van de performance. In een performance zou het lichaam zichzelf immers

werkelijk gaan beschadigen. In zijn essentie is een dergelijk lichaam anti-theatraal, dat wil zeggen, representeert niets. De verdwijning van het lichaam door zijn betekenisloosheid bevestigt de dominantie van de taal.

Een dergelijke betekenisloosheid van het lichaam, samen met de tekstzegging en samen met het minimalisme in zijn geheel, heeft invloed op de waarneming van de toeschouwer. De voorstelling werkt als een concentratie en observatieoefening. Allereerst, verloren in de ruimte, verdwijnt het lichaam en de aandacht concentreert zich op het gezicht, waar behalve de mond, de ogen het meest spreken. In de tekst zijn beelden 'verborgen', het sterkst in metaforen en metonymie.⁵ Door de opperste aandacht voor de taal en omdat er op het toneel zo weinig (visueel) verbeeld wordt, krijgt de toeschouwer de kans om een omgekeerd proces te ondergaan: de talige beelden doen een beroep op het onbewuste. Op een gegeven moment verliezen de woorden hun betekenis en verworden ze tot klanken, omdat men in een landschap van het onbewuste verblijft. Als je de ogen sluit, richt je blik zich net als bij de spreekster naar binnen. Het fysieke, stoffelijke verdwijnt even.

In de tekst zijn duidelijke aanwijzingen dat Kane in haar 'verhaal' van liefde, verlangen en dood het gebied van de psychoanalyse betreedt en dat zou betekenen dat het object van het verlangen imaginair is. In de woorden 'het zwaard in mijn dromen' (seq.7) verwijst ze naar Freud.⁶ Een andere belangrijke verwijzing is afkomstig uit het 'gebed':

⁵ De metafoor als (ver)dichting is een substitutie van een betekenaar door een andere betekenaar, waarbij de beelden ('dumbshow') hun tekst moeten vinden. Het is in dit proces van substitutie waarin Lacan de creatieve vonk lokaliseert.

⁶ 'Sharp weapons of every kind (...) knives, daggers, spears, sabres (...) represent the characteristic of penetrating or injuring the body': Introductory Lectures on Psychoanalysis, Symbolism of Dreams.

*'om de affectie van de gewenste Andere te winnen
om me te hechten en trouw te blijven aan de Andere
om zinnelijke ervaringen te beleven met de Andere op wie ik mijn
energie concentreer'.*

In de theorieën van Sigmund Freud en Jacques Lacan wordt een samenhang tussen taal en subjectiviteit uitgewerkt. Freud, in zijn verklaring van dromen, betoogt dat het onbewuste gebruikmaakt van de taal in mechanismen van 'verschuiving' en 'verdichting'. 'Wanneer de onbewuste gedachten tot de oppervlakte weten door te dringen (...) is het in de vorm van (...) beeldverhalen van de droom.' Op de beelden die verborgen zijn in de taal wees Kane zelf aan het begin van 1998, toen ze een nieuw stuk (*4.48 Psychose*) begon te schrijven. Zij realiseerde zich dat dit stuk geen personages zou hebben, alleen taal en beelden. Deze beelden zijn niet gevisualiseerd, maar verbergen zich in de taal; 'ik weet niet eens hoeveel mensen daarin zijn.' Zij suggereerde hiermee, dat haar stuk zowel door één als door meerdere personen gespeeld zou kunnen worden .

Lacan verbindt de vorming van subjectiviteit bij het kleine kind aan de relatie van het kind met de taal. Subjectiviteit wordt als een reeks van relaties opgevat. 'Het kind leeft met een vals zelfbeeld dat van buitenaf is aangereikt in wat Lacan het spiegelstadium noemt. De blik van de ander bevestigt een schijnbare identiteit, een ideaal, of liever gezegd een afhankelijk zelfbeeld.' Later worden door de zogenaamde Symbolische Orde (de grote Andere) ideaalbeelden aangeboden.⁷ Het mag verondersteld worden dat Kane, die zich op

⁷ 'De twee-eenheid van moeder en kind wordt doorbroken op het moment dat het kind moet accepteren dat er een 'derde term' in het spel is, de vader in zijn relatie met de moeder. De vader treedt op als vertegenwoordiger van de wet ('la loi du père') die de imaginaire symbiose als een verlangen naar volheid en almacht doorbreekt, een verlangen dat Lacan plaatst in de onmogelijke wens 'de Phallus te zijn', los van het feit of men die nu heeft of niet. De castratie beschrijft Lacan dan

het gebied van psychische aandoeningen én psychoanalyse documenteerde, op de hoogte van Lacan's theorie was. Zij heeft deze theorie in haar tekst gethematiseerd. Het subject wordt in de tekst geconstitueerd en geconditioneerd door de taal. De taal (het woord) is de betekenaar, terwijl het onbewuste dat in de taal werkzaam is de onderliggende betekenis vormt. 'Het kind' (de persoon van het stuk) projecteert haar verlangen en het object van het verlangen kan alles zijn waarop een beroep gedaan wordt. Het verlangen richt zich op het opheffen van het gemis, waarbij het object van verlangen in de tekst verschuift, dat wil zeggen, het kan zowel een reëel persoon zijn, als een gedroomde en gefantaseerde: 'ik hou van iemand die niet bestaat', 'Je bent mijn arts, mijn redder, mijn almachtige rechter, mijn priester, mijn god, de chirurg van mijn ziel.' Een dergelijke fixatie neemt de persoon geheel in beslag; er is geen werkelijke passie, alleen het verlangen. Om dit verlangen te vervullen dat in de tekst wordt gepresenteerd als een mateloos verlangen naar iets wat verloren is gegaan en dat een bron is van groot verdriet, zou een gebied betreden moeten worden waar de taal niet heerst, niet aanwezig is; het gebied van de zogenaamde Reële Orde (Lacan), het gebied waar geen talige wet heerst. Om dit gebied te bereiken dient de taal afgebroken te worden. Dit proces is de schrijfster begonnen door de fragmentatie van de vorm, zoals in sequentie 13. Deze begint met: 'abstractie grenzend aan ...' (het wordt ook visueel, in de typografie aangegeven) en vervolgt:

als het moment waarop het kind gedwongen wordt te erkennen dat het geslachtsverschil het onuitwisbare merkteken is van het zijnstekort. Accepteert het kind deze wet, dan zal het met de verwerving van taal kunnen intreden in de Symbolische Orde, de wereld van de cultureel bevestigde symbolisatie, van representatie, en van afstand, afwezigheid en abstractie. Het nu talige subject zal zich de breuk met het voor-talige stadium altijd bewust zijn als een heimwee, een gemis, een verlangen, en dit willen opheffen. Lacan omschrijft dit verlangen als het verlangen naar (of van) de Ander in een dubbele betekenis.' In: Mieke Kolk: *Spreken om het leven: vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater*, Amsterdam, 1995

'Kon
Zou
Moest
Of zal
vrij van vorm'

De taal desintegreert en verwordt tot losse woorden. Het zijn geen zinnen meer. Uiteraard beschrijft Kane haar lichamelijke en geestelijke gewaarwordingen - medicijnen hebben niet geholpen en zij is 'ziek nog steeds'- maar zoals alle grote schrijvers beschrijft zij niet alleen 'zoals zij zich voelde' maar ook algemeen geldende gewaarwordingen. Haar tekst heeft verschillende lagen en is dus voor verschillende interpretaties vatbaar.

Voor een complexer begrip van de tekst kan eveneens de theorie van Julia Kristeva van belang zijn. Zij gaat uit van het sprekende subject (niet van de situatie in wording) dat verdeeld wordt tussen het bewuste en onbewuste; blootgesteld aan enerzijds fysiologische processen (Freudiaanse driften), anderzijds aan sociale dwang. Er zijn volgens Kristeva twee wijzen van betekenisgeving; de eerste is de semiotische die door primaire driften en door primaire processen van verdichting en verschuiving gevoed wordt. 'Het semiotische verwijst naar een plaats voor de taal, die Kristeva met Plato's Chora verbindt en van een moederlijke connotatie voorziet. De tweede wijze van betekenisgeving is de symbolische, de ruimte die altijd al benoemd is, en een vaderlijke is (...). Het sprekende subject bevindt zich dan op het snijpunt van het semiotische en symbolische', aldus Mieke Kolk. De reeds genoemde splitsing, scheuring, etc in de tekst van Kane duidt op dit snijpunt. Maar bij Kristeva herwint het subject, 'tijdelijk verloren in een leegte, een nulpunt, een verlies van identiteit', haar symboliserend vermogen om de driften te controleren. Dit stadium in het proces toont de tekst van Kane niet. De driften, het

verlangen kunnen niet door het personage van Kane onder controle gehouden worden.

Tussen het subject en de poging om alles van betekenis te voorzien, staat volgens Kristeva het lichaam als een stoorzender, de drager van driften en verlangens dat de eenheid van het sprekende subject doorbreekt. Als het lichaam, gevoed door primaire driften, tot zwijgen wordt gebracht, spreekt alleen de tekst. De tekst komt los van het acteurslichaam te staan als dat geen psychologische constructie van het personage meer is. Deze twee noties, enerzijds de taal die als hindernis wordt ervaren om het verlangen te vervullen, anderzijds het lichaam als een stoorzender die geëlimineerd, tot zwijgen gebracht zou moeten worden, bieden een mogelijke verklaring voor het proces dat in de tekst gaande is: de destructiedrift is zowel op de taal als op het lichaam gericht. Het lichaam staat de taal in de weg, maar de taal staat ook het lichaam in de weg.

Het verlangen om het lichaam te vernietigen en de taal te deconstrueren kan begrepen worden als een tegenstrijdig proces, dat zich afspeelt tussen het woord, dat de taal (Symbolische orde van abstractie en afstand) vertegenwoordigt en het verlangende lichaam. 'Slechts één woord op een bladzij en je hebt drama', vertelt niet alleen over het concept van het dramatische minimalisme van de schrijfster, maar ook over het concept van de vorming van het subject, de kern als het ware van haar schrijven. Slechts één woord, waaronder hele landschappen van het onbewuste, van het verlangen etc. liggen; dat betekent inderdaad het ware drama.

Het lichaam met zijn driftleven en verlangen, het lichaam dat pijn en lijden draagt, dat door een mateloos verlangen en doodsdrift gedreven wordt, werd in de voorstelling, theatraal gezien, tot een bijna absoluut zwijgen gebracht. Kern van de interpretatie lijkt de gedachte te zijn dat de taal het subject is: het lichaam is

afgescheiden van het fictionele subject en er is geen personage, hoogstens de minimale psychologische constructie van een personage. Het lichaam is eveneens totaal afgescheiden van de speelstijl van de acteur. Het betekent niets. Een nulpunt. Het lichaam speelt niet de tekst, maar zegt de tekst. Het lichaam draagt ook geen, of nagenoeg geen culturele inscripties zoals aantrekkelijk/ onaantrekkelijk, vrouwelijk/ mannelijk. Het ontbreken van deze cultureel bepaalde kenmerken is tekenend voor het postmoderne.

In de voorstelling zijn er aanwijzingen voor een letterlijke interpretatie van het lichaam als een al dood lichaam. De 'lichtwoorden' op de wand 'geen bloemen geen decor' doven op een bepaald moment - daarmee wordt het proces aangeduid - maar het lichaam zelf is vanaf het begin al 'uitgedoofd'. Een dergelijk concept kan steunen op de aanwijzing 'remember me' aan het begin (ook de laatste woorden van de geest van Hamlets vader). De persoon, aan wie de actrice stem en lichaam verleent, vertelt dus haar 'verhaal': haar geest, gevat in de taal, vertelt wat in werkelijkheid gebeurde (zal gebeuren). Vooral de intonatie aan het begin en het handschrift van de woorden op de achterwand geven deze suggestie. De woorden uit het Tibetaanse dodenboek zouden binnen dit concept geïnterpreteerd kunnen worden als het licht dat gezien wordt als men doodgaat. Ze vertelt dus terugblikkend op het verleden. Ook de afstandelijke tekstzegging, die dus niet echt emotioneel doorleefd is (behalve de al genoemde passages van 'krijg de klere' en 'kijk me niet aan') laat de indruk van herinneringen ontstaan. De zin 'Ik schrijf voor de doden de ongeborenen', kan aan de basis liggen van deze interpretatie. Aan het eind lijkt het alsof ze steeds dieper in de bodemloze grond zakt of dat ze verdwijnt in de verte. Dit wordt ook met de stem aangegeven. De fysieke gestalte verdwijnt, maar er verschijnt om haar heen een warm, geel-oranje licht. Dit aura rond het lichaam op het moment van verdwijning wijst als een zichtbaar symbool van een bepaalde kracht erop, dat de geest wordt bevrijdt. Het is geen gesloten einde zoals in

een traditioneel drama. In de postmoderne teksten sterven de personages niet en is het einde open.

Bij een dergelijke encenering staat de rol die in de voorstelling aan het lichaam gegeven wordt in tegenspraak met de tekst, waarin herhaaldelijk in verschillende bewoordingen sprake is van een destructie die gaande is. Ook bijvoorbeeld de woorden 'pijnscheuten beginnen' roepen een zeer lichamelijke associatie op. Het lichaam lijkt contact te zoeken en elke keer contact te verliezen. Het lichaam heeft in de voorstelling de neiging om autonoom te worden. Zo werkt het gebaar van de gekruiste armen als een vergroot teken dat duidt op de poging om contact te zoeken met het eigen lichaam en het afweren van contact met de buitenwereld.

Het valt op dat ondanks de interpretatie van het dode lichaam een personage, hoe minimaal dan ook, wordt gevormd: door het verdriet en de tranen, het lachen, schreeuwen, de wanhoop en het uiterlijk. Ook de muziek van Presley werkt herkenning in de hand.

Psychologische tekens doorkruisen de abstractie. Zo wordt 'een verhaal' geschreven, getuige ook de reacties van het publiek en de pers. Hoewel het lichaam naar presentatie neigt, zijn er toch tekens aanwezig die om een interpretatie vragen. In ieder geval werd hiermee benadrukt dat theatraliteit synoniem is voor het creëren van betekenissen.

Aan het begin van dit schrijven werd betoogd dat *4.48 Psychose* een zuiver postdramatische tekst is. Met het oog op de realisatie - de voorstelling - kunnen de kenmerken hiervan als volgt worden samengevat. De tekst vertelt geen groot verhaal; er is geen ontwikkeling van plot, geen fabel, er is geen (of nagenoeg geen) dramatisch personage. Kane keert zich tegen de grote vertellingen zoals de religie en verlossingsideeën. Er is een veelheid van 'verhalen', een rijkdom van tekstvormen die voordien niet of nauwelijks in dramatische teksten gebruikt werden. Er is een

veelheid van citaten, een veld van verwijzingen. De tekst heeft geen boodschap of een eenduidige, normerende betekenis, er is ook geen duidelijk gestructureerd, logisch en te verwachten betoog (de restjes daarvan zijn alleen in de dialogen te vinden). De betekenissen worden door het gebruik van metonymie, metafoor en symbool 'verspringend' en zich steeds verplaatsend gevormd en liggen verstrooid door de hele tekst, verschuiven zich en raken het gebied van de dood. Het einde is open. Het afbreken van de dramatische vorm resulteert in de versplintering van wat ooit een geheel is geweest. Het is interessant dat dit met de omschrijving van een schizofreen persoon samenvalt.

De vorming van het subject in de tekst laat een psychoanalytische interpretatie toe door de wijze waarop het onbewuste in de tekst wordt gethematiseerd. Het subject is ambigue, dat wil zeggen, cultureel gevormde verschillen zijn niet of slechts vaag aanwezig. De verschillende vormen geven verschillende perspectieven aan het subject, dat dientengevolge ook als gefragmenteerd wordt ervaren. De kunstenaar ontwikkelt een vorm van weten en is in staat dieper door te dringen in het gebied dat Lyotard 'het onpresenteerbare' noemt en dat hij gelijkstelt aan de Kantiaanse categorie van het sublieme. Dat onpresenteerbare is het schemergebied waarin de subjectiviteit van de kunstenaar heerst. Psychische subjectiviteit dus.

Concluderend: door de keuze om één actrice te laten spelen, werd het samenvallen van taal en subject mogelijk gemaakt. Taal is zij. Deze keuze staat in verband met de rol die de stilte speelt, maar bovenal met de psychoanalytische theorie van de vorming van het subject. De casting van één persoon is een perfect doordacht idee dat de schrijfster zelf aanreikt: het beantwoordt aan de schizofrene meerstemmigheid én aan het uitstel van spreken. Als stilte op existentieel niveau bevat het een verwijzing naar het uitblijven van een antwoord van God en van een antwoord op de vraag hoe te

leven, op de vraag naar de zin van het leven. Het zorgt ook voor de ultieme referentieloosheid; de wereld om de persoon heen is niet bevolkt door andere mensen, bestaat als het ware niet.

De dramatische vorm is gebroken en er is een veelheid van vormen die verschillende perspectieven bieden. In de voorstelling krijgen deze vormen geen bijzondere aandacht, dat wil zeggen, behalve brief en dagboek worden geen bijzondere perspectieven geboden. Er is weinig gevecht om de vorm aanwezig, de innerlijke toestand treedt naar voren. Hiermee raakt het collectieve en de universele inhoud op de achtergrond. Maar de ultieme referentieloosheid maakt ruimte vrij voor 'verdichting'; een aspect van het dromdenken waarbij de dromer tegelijkertijd toeschouwer en handelende figuur kan zijn. In de droom kan één persoon tegelijkertijd verschillende personen uitbeelden. Zo is in de voorstelling één persoon de toeschouwer, maar ook de dader.

Referenties zijn voor de toeschouwer te vinden in de wereld om hem heen, maar vooral in hemzelf, in zijn emotionele beleving. De toeschouwer wordt uitgenodigd om zich vooral op het persoonlijke niveau te identificeren; referenties in de tekst klinken slechts als een echo op de achtergrond. Het afzweren van culturele en collectieve verwijzingen ten gunste van een innerlijke wereld, neemt ook de troost weg die de toeschouwer zou kunnen vinden in de rijkdom aan vormen waar Kane in haar tekst ongetwijfeld toe uitnodigt. Troost is niet in de tekst te vinden (in zijn inhoud); het is de tekst zelf - een uit fragmenten samengesteld construct met een buitengewone metaforische gelaagdheid. Het uiterste minimalisme in de theatrale verbeelding beantwoordt aan Kane's dramatisch minimalisme, dat hiermee bekrachtigd wordt. De grote aandacht voor woord en taal en het theatrale minimalisme van de voorstelling past in de Nederlandse postcalvinistische traditie van de macht van het woord en van soberheid en matigheid. De regisseur geeft een stem aan Kane, aan haar doodsverlangen en doodsdrijf en zo 'schrijft' de voorstelling vooral een individueel verhaal. Ik hoorde meer de stem van de dood

dan van het leven. Het leven zelf kan verlicht worden in de dubbele betekenis van het woord, onder andere door de kunst die onsterfelijk blijft en het fysieke lichaam overstijgt. De laatste woorden van Kane 'please open the curtains' kunnen ook betekenen dat de voorstelling opnieuw kan beginnen. Morgen, of over een week, over een jaar of tien, of op precies hetzelfde tijdstip ergens op een andere plek op aarde begint de voorstelling opnieuw. Maar deze woorden klonken heel zwakjes.

Hana Bobkova is criticus en theaterdocent. Jarenlang schreef zij kritieken voor Het Financieele Dagblad, tegenwoordig schrijft ze onder meer voor TM.

○ 'Over de kleinheid van de mens' - Het Theaterfestival 2005-

Met een (door ruimtegebrek) gekortwiekte versie van deze tekst over Het Theaterfestival debuteerde Daphne Richter onlangs als criticus in Het Financieele Dagblad. In haar kritiek werpt ze een positief licht op het omstreden 'eenmansjury'schap' en beschrijft enkele tendensen binnen de selectie van curator Cis Bierinckx.

Daphne Richter

Onlangs vond in Brussel de 19^e editie plaats van het oorspronkelijk Vlaams-Nederlandse Theaterfestival. De Nederlandse kant van de organisatie werd onlangs opgeheven door beëindiging van de overheidssubsidie. De Vlaamse organisatie bracht in samenwerking met het Brusselse Kaaitheater toch een festival tot stand. Met steun van de Amsterdamse Stadsschouwburg en Vlaams Cultuurhuis de Brakke Grond kan de selectie van curator Cis Bierinckx begin september ook in Amsterdam worden gepresenteerd.

Voor de tweede keer werd de selectie van belangrijke voorstellingen uit het Nederlands taalgebied van het afgelopen seizoen bepaald door een curator. Twee jaar geleden was het afschaffen van het systeem van een meerkoppige jury aanleiding voor hevige kritiek. Oud-juryleden, theatermakers en critici spraken hun bezorgdheid uit over het gevaar dat de smaak van een 'eenmansjury' de plaats zou innemen van het broodnodige debat. De selectie van seizoen 2003-2004 samengesteld door Martin Schouten en het 'toneeldagboek' dat hij daarover publiceerde, konden deze zorg niet wegnemen. Critici uitten zich negatief over het gebrek aan degelijke reflectie op zijn keuzes en het feit dat hij de kans had laten liggen om in zijn boek dieper in te gaan op interessante ontwikkelingen in het veld.

Heftige kritiek bleef uit nadat in mei van dit jaar de selectie van seizoen 2004-2005 door Cis Bierinckx werd gepresenteerd. Bierinckx, curator met internationale ervaring op het gebied van theater, film, video en beeldende kunsten, schreef geen uitgebreid juryrapport. In de festivalbrochure zijn korte toelichtingen te lezen bij de gekozen voorstellingen die grotendeels van Vlaamse bodem komen. Waar in het verleden het criterium 'belangwekkend' werd gehanteerd, wordt de selectie dit seizoen gepresenteerd als 'uitzonderlijke, relevante en gedenkwaardige voorstellingen'.

Bierinckx wil naar eigen zeggen met zijn selectie een verhaal vertellen. Vier van de negen voorstellingen zijn monologen. Drie zijn gebaseerd op een toneeltekst, twee op romans en er is een dansvoorstelling. Voor twee voorstellingen vormde onder andere biografisch materiaal het uitgangspunt. Een van de thema's die door deze selectie lopen is die van de kleine mens en diens worsteling met gevoelens van angst, vervreemding en onmacht in een wrede wereld. Een voorstelling die dit vanuit een historisch perspectief benadert is *Brand* van Eric de Volder en Toneelgroep Ceremonia. De Volder baseerde zijn tekst op aantekeningen van een brandweerman die een concentratiekamp overleefde. In *Zeg het maar. Of heb je liever dat wij het zeggen?* van Het Net en regisseur Josse de Pauw, is het onderwerp actueel. Acteur Tom Jansen speelt deze monoloog van Hans Aarsman, over een moslim die kandidaat is voor een zelfmoordcommando. Een aantal voorstellingen kan worden gekenmerkt als interdisciplinair. Zo komen beweging, muziek en vertelling samen in *Isabella's Room* van Jan Lauwers & Needcompany. Ook zijn in een aantal geselecteerde voorstellingen invloeden van film en video terug te vinden, zowel inhoudelijk als in de vormgeving. In Guy Cassiers' regie van *Bezonden rood* worden gefilmde beelden live geprojecteerd. De dansvoorstelling *Forgeries, Love and Other*

matters werd door Bierinckx onder meer geselecteerd vanwege 'de cinematografische theatraliteit en het visionaire'.

Tijdens de opening van het festival werd de selectie als 'wreed' omschreven. Bierinckx zelf noemt 'bezorgdheid om de mens' een belangrijk thema dat alle voorstellingen in het festival met elkaar verbindt. Een voorbeeld van een voorstelling die wreedheid en zorg om de mens op merkwaardige, originele wijze met elkaar laat samenvallen, is *Galapagos* van het Mechelse collectief Abattoir Fermé in de regie van Stef Lernous. In *Galapagos* spelen twee acteurs vier personages die om uiteenlopende redenen verstrikt zijn geraakt in hun levens. Opgesloten in een groot, kil hotel worstelen ze met angst en verwarring. De makers lieten zich onder andere inspireren door de Counter Culture, horrorfilms en samenzweringstheorieën van twijfelachtige deskundigen. De voorstelling heeft een mystieke sfeer, als in een duister sprookje. Een acteur krijgt een sadomasochistische behandeling en lichaamsvocht vloeit. Toch is het geen wrede voorstelling, omdat de toon licht is en vrij van cynisme. De personages produceren een eigen werkelijkheid in hun pogingen vat te krijgen op een wereld die hen verwart. De bizarre, voor sommigen wellicht shockerende handelingen, tonen wat de wanorde van deze tijd met mensen kan doen. Maar *Galapagos* is daarin niet opdringerig of agressief, eerder vol compassie en fantasierijk.

De wijze waarop de makers van *Galapagos* vormgeven aan de worsteling van de kleine mens kan worden beschouwd als één van de kenmerken van hedendaags Vlaams theater. Zonder cynisme, vaak met een tragikomische ondertoon, en in taal en vorm aanspraak makend op de verbeelding. En zoals Johan Thielemans in een essay uit de onlangs verschenen bundel 'Theater moet schuren' schreef over de verschillen tussen hedendaagse Nederlandse en Vlaamse toneelteksten: 'Vlaamse schrijvers zijn solidair met hun personages.'

Hij plaatste dit tegenover voorbeelden van teksten van Nederlandse auteurs, die veelal ironisch van toon zijn en waarin ontregeling en vervreemding van de taal veelvoorkomende thema's zijn.

Het is treurig dat de samenwerking tussen het Vlaamse en Nederlandse Theaterfestival niet meer bestaat. Onlangs wees onderzoek uit dat er steeds minder Vlaamse voorstellingen worden gespeeld in Nederlandse zalen. Terwijl er omgekeerd juist een trek van Nederlandse regisseurs naar grote Vlaamse gezelschappen plaatsvindt. Kunstenaars kunnen zich laten inspireren door het advies van Jan Lauwers, die tijdens de opening van het festival in de traditionele 'State of the Union' pleitte voor het negeren van nationaliteit. Overheden moeten misschien de woorden van Thielemans uit eerder genoemde bundel ter harte nemen: de grote verscheidenheid in het Vlaamse en Nederlandse theater zou als een rijkdom moeten worden beschouwd, ondanks het feit dat in beide landen verschillende standpunten wordt ingenomen ten opzichte van de geglobaliseerde wereld.

Het valt ook te betreuren dat de Vlaamse organisatie heeft besloten het curatorschap weer af te schaffen. Waar vorig jaar werd getracht de meest 'belangwekkende' voorstellingen uit het totale aanbod te selecteren, laat Bierinckx' selectie zien dat het loslaten van dit omstreden criterium de weg vrijmaakt voor het vertellen van een verhaal over de hedendaagse mens. Waarbij inzicht wordt geboden in de diversiteit van het theaterlandschap. Het curatorschap kan zo wel degelijk een toegevoegde waarde hebben, op voorwaarde dat er altijd ruimte wordt gemaakt voor debat en reflectie.

Daphne Richter is redacteur van Lucifer. Op dit moment is zij werkzaam als productie leider en dramaturg voor Productiehuis [Frascati] en schrijft sinds kort theaterkritieken voor Het Financieele Dagblad.

○ Waar is de liefde in *Elementaire deeltjes*? - Kritiek op de voorstelling van Het Nationale Toneel -

Het Nationale Toneel (NT) speelde vorig seizoen Elementaire deeltjes, een bewerking van de gelijknamige, controversiële roman van Michel Houellebecq. De voorstelling werd aangekondigd als 'een pleidooi voor de liefde'. Dat is, gezien het nihilistische karakter van het boek, een opvallende lezing.

Pam de Sterke

*'De deerniswekkende, vuige soort, nauwelijks van de aap te onderscheiden, die toch zoveel edele ambities in zich meedroeg. Die gekwelde, tegenstrijdige, individualistische en twistzieke soort met zijn grenzeloos egoïsme, die soms tot enorme geweldsuitbarstingen in staat was maar toch altijd in goedheid en liefde bleef geloven.'*¹

Zo beschrijft Michel Houellebecq op de laatste bladzijde van zijn roman *Elementaire deeltjes* de mens die aan het einde van het tweede millennium het westelijk halfmond bevolkte. Toen de roman in 1998 verscheen, veroorzaakte hij veel ophef. Hij zou anti-islamitisch en seksistisch zijn. Maar zoals dat wel vaker het geval is bij kunstwerken die opschudding veroorzaken, stoort men zich aan details terwijl de som der delen vele malen verontrustender is. Seksisme en disrespect voor andere religies zijn volgens mij slechts onderdelen van het nihilisme dat de mens volgens Houellebecq regeert. Wat mij betreft is het bijtend nihilisme de som der delen. De hoofdpersonages van *Elementaire deeltjes*, de broers Bruno en

¹ Michel Houellebecq. *Elementaire deeltjes*. Parijs: 1998. Vertaling van Martin de Haan, uitgegeven bij De Arbeiderspers, 8^e druk. Amsterdam: 2001, pagina 339 (bij volgende citaten volstaan paginanummers)

Michel (blanke, heteroseksuele mannen van middelbare leeftijd), zijn exemplarisch voor de mens die Houellebecq beschrijft in bovenstaand citaat. Een verontrustend gegeven, dat in eerste instantie weezin oproept. Niet iedereen is immers blank, hetero, rond de veertig en man, dus waarom vertegenwoordigen deze twee mannen nu juist de bevolking van het westelijk halfmond? Maar zijn het eerlijk gezegd niet nog steeds veelal mannen die de westerse norm bepalen? Het lijkt erop dat Houellebecq daar juist commentaar op geeft, doordat de nihilistische contactgestoorde Bruno en Michel dit gedachtegoed vertegenwoordigen. Gezien het uitblijven van commentaar op de 'casting' van de vertegenwoordigers van de westerse mens, in de oproep over de roman, zijn Bruno en Michel waarschijnlijk erg treffend gecast als vertegenwoordigers van de West-Europese, heteroseksuele, man van middelbare leeftijd eind 20^e eeuw.

Ondanks alles zou de nihilist toch nog geloven in de goedheid en de liefde, blijktens het einde van het citaat. Dit gegeven vormt het startpunt voor de voorstelling *Elementaire deeltjes*² die afgelopen seizoen gespeeld is door het Nationale Toneel, in regie van Johan Doesburg. Dramaturge Sophie Kassies bewerkte de roman tot een toneelstuk. Het NT noemt de voorstelling 'Een pleidooi voor de liefde'. Dat is een opmerkelijke lezing van de roman; want ondanks dat Houellebecq op de laatste pagina schrijft dat de nihilistische mens altijd in goedheid en liefde bleef geloven, ligt er een wereld tussen dat geloof en het in de praktijk brengen ervan door Bruno en Michel. De voorstelling van het NT lijkt zich af te spelen in die wereld tussen geloof en daad. De titel van dit artikel is dan ook een oprechte vraag en geen retorische. De voorstelling laat liefde zien, maar waar is zij?

² première 19 maart 2005, Guido de Moor zaal, Den Haag

Het NT heeft de roman op verhaalniveau vrij nauwkeurig gevolgd. Bruno en Michel zijn eind jaren negentig allebei begin veertig. Michel werd van een teruggetrokken puber een eenzame genbioloog. Aan het begin van het verhaal begint zijn *sabbatical*, die merendeels zal worden gevuld met wandelingen naar de Monoprix supermarkt. Bruno heeft zijn jeugd doorgebracht op een internaat, waar hij getiranniseerd werd. Hierdoor werd hij zo gevormd, of liever gezegd misvormd, dat hij niet in staat is tot het maken van contact. Hij is seksueel gefrustreerd geraakt en komt aan zijn gerief door vreugdeloos aftrekken of betaalde seks. De oorzaak van hun ontredering wordt in de voorstelling gelegd bij hun moeder Janine. Zij heeft zich nauwelijks over hen ontfermd. Ze was een hippie die zichzelf wilde ontplooiën in communes van het twijfelachtige soort. De liefde die de broers zoeken is de koesterende warmte van een moederfiguur. Deze figuur wordt vertolkt door de oma's die hen opvoeden en vriendinnen die zich later over hen ontfermen. "Hij slaagde erin haar te penetreren, maar wat hij het liefste deed was naast haar slapen, haar levend lijf voelen."³ Maar de wond die de afwezigheid van hun echte moeder heeft geslagen, lijkt niet meer te kunnen helen.

De roman bestaat grotendeels uit sociologische, geschiedkundige en filosofische achtergronden over de tijd waarin het verhaal zich afspeelt, verteld in het jaar 2029. Houellebecq schetst een tijdsbeeld. De voorstelling is echter vooral een psychologische verhandeling over de teloorgang van twee mannen. Er wordt gespeeld in en voor een enorme constructie van steigers die tegen de achterwand staat. Het decor biedt moeiteloos ruimte aan alle mogelijke locaties: een simpel waslijntje maakt een camping, een stoel en tafeltje en een vogelkooi de woonkamer van Michel. Er wordt veel gebruik gemaakt van (veelal live gefilmde) video. Dit voorkomt dat de voorstelling een letterbak wordt met levende beeldjes, waar de steigerbouw van zo'n

³ pagina 255

afstand wel aan doet denken. De vele close-ups zorgen ervoor dat je dicht op de huid van de personages bent. We zien de morsige, contactgestoorde, depressieve Michel (Bob Schwarze) en een oversekste ADHD-er Bruno (Pieter van der Sman) soms van zo dichtbij dat je er misselijk van wordt. Zoals wanneer Bruno in de doucheruimte van de camping zijn tanden staat te poetsen en kwijlend één van de meisjes beschrijft die onder de douche staat. Op het scherm zie je uitvergroot het witte schuim uit zijn mond druipen. Doordat je zo dicht op de huid van de personages komt, identificeer je je veel meer met hen dan bij het lezen van de roman. De voorstelling legt daardoor de nadruk op het persoonlijke verhaal van Bruno en Michel in hun queeste hun geloof in de liefde om te zetten in daden. Je ziet ze worstelen.

De worsteling heeft zijn hoogtepunt als de twee broers contact proberen te maken met elkaar in de laatste scène voor de pauze. Bruno en Michel zitten ieder op een stoel, een tafeltjes tussen hen in. Ze zijn in de flat van Michel. Ze drinken wijn en praten, vooral Bruno doet dat eigenlijk. Michel hoort zijn broer aan, hij laat hem razen. De verhalen die bovenkomen beslaan een groot deel van zijn biografie, maar ze zijn verward en fragmentarisch. Praten lijkt geen communicatiemiddel meer. De herinneringen die Bruno ophaalt illustreren dat hij niet in staat is contact te maken. Dan onderbreekt Michel Bruno plotseling en vraagt: 'Houd je van mij?' Het is stil. Even later raaskalt Bruno weer verder, tot de wijn op is. Hij vertrekt. Michel blijft alleen achter en houdt een monoloog, recht in de camera, die eindigt met de woorden:

*'Want nu zien wij nog door een spiegel, in raadselen, doch straks van aangezicht tot aangezicht. Nu ken ik onvolkomen, maar dan zal ik ten volle kennen, zoals ik zelf gekend ben. Zo blijven dan: Geloof, hoop en liefde, deze drie, maar de meeste van deze is de liefde.'*⁴

⁴ 1 Korintiërs 13: 12-13

We zien zijn gezicht van heel dichtbij op een scherm. Michel voert een pleidooi voor de liefde. Het zijn mooie woorden, maar ze zijn ijdel na het zien van de voorgaande scène. De gevoelswerelden van de broers zijn als twee eilanden waartussen geen veerdienst is.

De liefde tussen geloof een daad bevindt zich in het midden, in deze scène. Deze scène is in het midden van de voorstelling en in het midden van het steigerdecor. De stilte die valt na de vraag: “Houd je van mij?” is het midden van de scène. De stilte is als de stilte in het centrum van een wervelwind. Het is een oorverdovende stilte, waar de rest van de voorstelling om draait.

Het lijkt erop dat de vrouwen in de voorstelling veel beter in staat zijn uit het oog van de wervelwind het geweld van de storm in te stappen. Moeder Janine doet, niet gestoord door enig altruïsme, precies waar ze zelf zin in heeft. Hoeveel er ook op haar handelen aan te merken is, ze handelt, in tegenstelling tot haar kinderen. Datzelfde geldt voor de vriendinnen van Bruno en Michel, Christiane en Annabelle. De broers krijgen beiden (min of meer ondanks zichzelf) rond hun veertigste een geliefde. Christiane en Annabelle zijn lieve, daadkrachtige vrouwen die Bruno en Michel meer liefde geven dan ze verdienen. Helaas brengt dat ze niet ver in de wereld van nihilisten. Als Christiane verlamd raakt, laat Bruno haar alleen. Opnieuw is hij niet in staat tot een daad van liefde. Christiane pleegt zelfmoord. Als blijkt dat Annabelle kanker in haar baarmoeder heeft in plaats van een kind van Michel, waar ze zo vurig op hoopte, kiest zij eenzelfde einde. Het lijkt Houellebecqiaans bijtend sarcasme dat het Bruno en Michel zijn die het gelijk aan hun kant krijgen, doordat zij overleven. Maar het NT geeft er een draai aan.

De actrices die de rollen van Janine, Christiane en Annabelle vertolken, spelen ook de vertellers, drie vastberaden dames in strakke zwarte mantelpakjes. Zij vertellen het verhaal van Bruno en Michel vanuit het jaar 2029, een tijd waarin de mens genetisch gemanipuleerd is. Het is Michel geweest die het baanbrekende onderzoek verrichtte naar de techniek om mensen onsterfelijk te maken. De nieuwe mens, vertegenwoordigd door de drie dames, is onsterfelijk. Christiane en Annabelle kwamen er eind 20^e eeuw bekaaid vanaf. Zij konden niet overleven in de wereld die Bruno en Michel vertegenwoordigden. Anno 2029 is de wereld totaal anders. De ver doorgevoerde gentechnologie die onsterfelijkheid mogelijk maakte, moet een wending teweeg gebracht hebben van copernicaanse proporties. Want in die nieuwe wereld zijn het de vrouwen die de verhalen vertellen. Vijfhonderd jaar na de copernicaanse wending, die het begin markeerde van de rationele vooruitgangsverhalen van blanke mannen, is dat tijdperk voorbij. Als je niets overhoudt dan gemankeerde mensen die niet in staat zijn lief te hebben, is er geen sprake meer van vooruitgang. Dan bijt de overtuiging zichzelf in de staart. Het verhaal van Bruno en Michel dat de voorstelling heeft laten zien, bewijst dat. Waar is de liefde dan? Zij is bij de vrouwen. En daarom hebben zij in *Elementaire deeltjes* de toekomst. *Demain sera feminine!* Dat is de laatste zin van de voorstelling. Als er gentechnologie voor nodig is om dat te bewerkstelligen, *so be it*.

Pam de Sterke studeert volgend jaar af aan de Masteropleiding dramaturgie van de Universiteit van Amsterdam. Dit jaar loopt ze stage bij Toneelgroep De Appel en bij Carina Molier (i.s.m. Toneelgroep Amsterdam).

○ Elementaire deeltjes, het script - Verslag van een boekbewerking -

Bij de bewerking van het boek Elementaire deeltjes van Michel Houellebecq tot een script, zag dramaturg Sophie Kassies zich regelmatig voor zeer lastige keuzes gesteld. Door die keuzes toch te maken, ontstond een kant en klaar, speelbaar script. Tot de regisseur en spelers ermee aan de slag gingen. Sophie Kassies vertelt over de verschillende stadia in een creatief proces die nodig zijn om tot een geslaagde voorstelling te komen.

Sophie Kassies

*‘Geluk wordt gekenmerkt door keuzes, die leiden tot een onverwacht positieve uitkomst.’
(Stelling van E. Stuveling, RUG)*

Tussen neus en lippen door zei Johan Doesburg [artistiek leider het Nationale Toneel, red.] ergens in 2002: ‘Als je bij gelegenheid tijd hebt, moet je *Elementaire deeltjes* eens lezen.’ Net als hij had ik het boek, met alle media-aandacht die het bij verschijning kreeg, niet gemist, maar wel overgeslagen - of liever: uitgesteld. Nu las ik het uiteraard onmiddellijk. Niet alleen omdat een kleine zelfstandige in de theaterpraktijk zich zoiets niet twee keer laat zeggen door een potentiële opdrachtgever, maar vooral omdat ik met Johan inmiddels een lange geschiedenis deel, waarin gesprekken over de toestand in de wereld en in het hart der mensen de rode draad vormen. Wij staan elkaar na in veel vragen, zorgen, twijfels en opvattingen. Een aanbeveling voor een boek maakt dan nieuwsgierig. Ik vond *Elementaire deeltjes* fantastisch. Hier is een auteur aan het woord die zich stoot aan dezelfde dingen waaraan ik mij stoot, die de onmenselijkheid van onze wereld genadeloos aan het licht brengt en

die dat bovendien doet met inktzwarte humor. Een woedende en hilarische roman. Een boek van onze tijd, mijn tijd: net als Michel Houellebecq ben ik van 1958. De achtergrond waartegen de hoofdpersonen opgroeien is mijn achtergrond. De opkomst van de meisjesbladen, de gespleten moraal van vooral rondshoppen als je maar tenslotte bij de ware komt, de steeds steviger greep van de commercie op het dagelijks leven - het is maar een greep uit de vele elementen van herkenning. Dus ja: ik wilde graag werken aan een voorstelling *Elementaire deeltjes*!

De vraag of een boek bewerkt moet voor toneel kan altijd met nee beantwoord worden. Natuurlijk hoeft dat niet. En natuurlijk weet je van tevoren niet of het wint bij een bewerking of zelfs of een voorstelling bestaansrecht zal hebben naast het boek. Het is niet de vraag die zich voordoet als je een voorstelling wilt maken, althans niet bij Doesburg en mij. Wij voelden ons vooral aangetrokken tot het boek, zoals je je aangetrokken tot een stuk kunt voelen: wij wilden ons bezighouden met dat materiaal.

In onze eerste besprekingen stelden we vast dat een inhoud, die zoveel urgentie heeft voor ieder van ons in de westerse samenleving van nu, niet thuishoort in een compleet en af script, maar gebaat is bij acteurs die mede makers zijn. We wisten dat we een combinatie van spelen en vertellen wilden hanteren en we vermoedden dat video een goed extra medium zou zijn. We hadden een wat vaag ideaal van een losbladig script waarmee we de repetities in zouden gaan. Daarin zouden zowel uitgewerkte scènes zitten als bladzijden met alleen een thema, of een beeld, of een krantenartikel, of een lege bladzij met alleen de naam van een acteur die daar dan een solo voor zijn rekening zou nemen, zoals een cadens in een concert. Ook zou er een achtergrond dossier over de wetenschappelijke kant van het boek in zijn opgenomen.

Wie de voorstelling zouden gaan spelen was nog niet duidelijk, maar zes acteurs, dat wil zeggen drie paren, leek ideaal. (Tijdens de

productie is dat vijf acteurs en een musicus geworden, plus een nu en dan op de vloer aanwezige technicus.) In het najaar van 2003 zou het script worden gemaakt, terwijl de voorstelling in het seizoen daarop pas in productie zou gaan. We hadden de tijd.

De vragen die zich aan het begin van het schrijfproces opdrongen waren legio. Michel is de hoofdpersoon van het boek, maar hij is een halve autist, dus hoe krijg ik hem tot expressie op het toneel? Het is een vertelling, het boek, het behandelt de biografieën van Michel en Bruno. Michel is een enorm deel van het boek lethargisch - hij begint pas tegen het eind iets te willen: dus hoe houd ik hem dramatisch in beweging? Er is in het boek geen conflict om het drama aan op te hangen, hoe krijg ik toch spanning? Hoe krijg ik de menigvuldigheid van het boek op het toneel? Wat te doen met de essayistische stukken, die voor mij onmisbaar zijn in het geheel? Wat te doen met de wetenschap? Wat te doen met de banaliteit van alledag, de postordercatalogus, de supermarkt etc? Vanuit welk perspectief vertel ik het verhaal - ik heb gewoon mensen op het toneel, en niet de gekloonde superwezens die de vertellers van het boek aan het eind blijken te zijn?

Door omstandigheden lukte het niet om de bewerking met z'n tweeën te ontwikkelen. Achteraf heb ik de indruk dat dat een gelukkig toeval is geweest. Voor mij, maar ik vermoed dat het voor meer schrijvers geldt, is het te veel expliciteren in een vroeg stadium gevaarlijk voor de creativiteit. Wat gezegd is, stolt. Terwijl het roeren in zo'n vlokkig sop met vragen als bovenstaande weliswaar onzeker maakt, maar wel opties openlaat, onverwachte combinaties oplevert en verrassende oplossingen boven doet komen.

Al roerend kwam ik tot de slotsom dat ik geen dramaturgisch keurslijf over het boek wilde leggen om tot een toneelstuk te komen. Ik wilde het script vanuit de roman maken: het boek kent geen conflict, maar wel contrast, dus gebruik ik contrast. Als ik voor de personages geen

dramatische wil kan formuleren, dan geef ik ze een richting. Als het boek over teveel thema's gaat, dan kies ik het thema dat ik zie als ik door m'n wimpers naar het boek probeer te kijken, hoe vaag het ook is.

Het stuk kreeg een structuur in drie delen, op basis van het thema verstrengeling/isolement. Michel kreeg de richting 'omhoog uit de drek', Bruno 'opgaan in zachtheid', Annabelle en Christiane allebei 'gemeenschap'. Naast allerlei andere overwegingen, waarvan alleen nog de voorkeur voor sommige passages in het boek te achterhalen is, gaven deze ingrediënten genoeg houvast om te kunnen kiezen en componeren. Het schrijven kon beginnen.

Het ideaal van het losbladige script met interessante artistieke bladzijden is niet gerealiseerd. Ik denk dat ik er het lef niet voor had, dat ik te bang was iets per ongeluk te missen, over te slaan, bang onvoldoende overzicht te hebben. Er lag tenslotte in januari 2004 een van a tot z speelbaar stuk van zo'n vijftig pagina's. Daarin was de verhaallijn van het boek herkenbaar, opgehangen aan twee vertellers: het laatst overgebleven mensenpaar. Hun vertelling loodste de toekomstige toeschouwer door de tweede helft van de twintigste eeuw en langs de belevenissen van de hoofdpersonen. Van essayistische beschouwingen leidden zij naar de gespeelde scènes. Die scènes waren divers van aard. Monologen van Michel, in een microfoon gesproken als live *voice-over* terwijl hij op video bij alledaagse bezigheden in zijn appartement te zien was - het idee was toen nog dat we ook vooraf opnames zouden maken. Dialogen - bijvoorbeeld de scène waarin besloten wordt de kleine Bruno bij zijn grootouders onder te brengen of de eerste ontmoeting tussen de beide broers. Maar bijvoorbeeld ook een wonderlijke collage van muziek, tekst en beschrijving van een videobeeld getiteld 'Bruno's vlezig universum', waarin de tekst op zich weer een collage was van dubbelzinnige korte zinnestjes, een dialoog uit *Het proces* van Kafka

en Bruno's vertelling over zijn eerste geliefde. Of een scènetje dat heette 'Onsamenhangend intermezzo' waarin het hele ensemble oneliners uit het boek uitwisselde. Of de parenclubscène, waarin de acteurs losse details van seksuele handelingen beschreven - een van de fragmenten die in de voorstelling gehandhaafd zijn. Hoe we in dit geheel de eigen inbreng van de spelers zouden gaan verwerken, was niet erg duidelijk, maar komt tijd, komt raad: de tekst kon bijna een jaar blijven rusten.

Omdat het schrijfwerk al zo lang geleden had plaatsgevonden, had ik bij het begin van de repetities in januari 2005 een prettige afstand tot het script, zodat ik een beetje achteruit kon zitten: het woord was aan Johan en aan de acteurs. In de twee maanden repetitietijd waren grofweg drie fases te onderscheiden, die natuurlijk voor een deel in elkaar overliepen: 1. Kont keren in de stof, zowel die uit boek en script als uit achtergrondinformatie: een beetje kwantumtheorie, een beetje genetica en veel praten over de stand der dingen in onze westerse samenleving; 2. Onderzoek van de personages en hun verhoudingen door middel van improvisaties; 3. Vormgeven, vastleggen, schuiven, schaven. Tot aan het eind van het repetitieproces (zo'n twee weken voor de première) is er, vaak op aandringen van de spelers, nog geïmproviseerd op basis van het boek om voor alle personages het onderste uit de kan te halen. Er zijn scènes die vier, vijf, zes keer tussen de spelers en mij als eindredacteur heen en weer zijn gegaan. Er zijn ook scènes die in één keer zo raak waren, dat ze meteen werden omarmd. Zo is de grote scène van de broers, in het midden van het stuk, geheel van de hand van de spelers en door mij alleen uitgetikt.

Bij dat alles bleek het volledige script achteraf bezien een goed vangnet. Omdat er al een complete lijn lag, was het eenvoudig scènes te veranderen, in te vlechten, te schrappen. De consequenties van ingrepen was wat makkelijker te overzien; van de

compositie, die we natuurlijk op een dag toch opnieuw moesten maken, was het fundament al aanwezig.

Deze manier van werken stelt vooral aan spelers hoge eisen. Het verlangen te weten waar je aan toe bent, het verlangen naar een definitief-definitief script wordt op een gegeven moment heel sterk. Dat kwam er tenslotte pas een week voor de eerste try-out. Daar staat tegenover, dat het discours tussen achter-de-tafel en op-de-vloer waarin de voorstelling ontstaat, erg inspirerend werkt.

Elementaire deeltjes is goed gelukt. Niet alleen in de zin van 'goed ontvangen', hoewel dat bijzonder prettig is, maar in de zin van: geworden zoals de bedoeling was. Bij aanvang van de première had ik buikpijn, als altijd, maar tegelijkertijd het gevoel dat wat daar te zien was, erg dicht kwam bij wat ik gedroomd had.

'Geluk wordt gekenmerkt door keuzes, die leiden tot een onverwacht positieve uitkomst.' Deze stelling had Johan in een van de eerste repetitieweken uit de krant geknipt, om eens over te denken in verband met onze personages, met onszelf. (Anders dan het Frans, met *bonheur* en *chance*, kent het Nederlands maar één woord voor zowel levensgeluk als mazzel.) Ik geef hem graag als motto aan dit stukje mee, omdat ik wil benadrukken dat a. een beschrijving van een werkproces een stroomlijn suggereert die er in het proces zelf niet is en b. het eventuele gelukt zijn van een voorstelling altijd een onverwacht positieve uitkomst is, over hoeveel vakmanschap, inspiratie, tijd en geld je ook beschikt.

Sophie Kassies studeerde af als regisseur. Zij is werkzaam als freelance dramaturg en toneelschrijver. Momenteel schrijft zij voor Jeugdtheater Sonnevank het muziektheaterstuk *Oroek* en voor het Nationale Toneel een bewerking van *De graaf van Monte Cristo*.

○ Houellebecq, romantiek en de kracht van het theater - Waarom de roman *Elementaire deeltjes* geschikt is voor toneelbewerking -

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

Kees Vuyk

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

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

verschillende kunsten zijn. Een belangrijk thema van mijn filosofisch werk is om de verschillen tussen kunstdisciplines duidelijk te krijgen.² Vanwege die verschillen kun je uitingen niet zonder meer overzetten van de ene kunstvorm naar de andere. In dat proces gaat onvermijdelijk iets verloren en wel het wezenlijke.

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

Ter verdediging van dit laatste type psychologisch theater - want daar hebben we het hier over - zou je kunnen aanvoeren dat het de toeschouwer aanzet om zelf te gaan psychologiseren over wat de toneelpersonages in hun binnenste bezighoudt. Het prikkelt de verbeelding. Moeten we ook in het werkelijke leven niet vaak gissen wat onze medemensen motiveert? Dat laatste is waar, maar omdat je als toeschouwer, anders dan in het gewone leven, slechts weinig gegevens tot je beschikking hebt, blijft dit psychologisch spel in het theater een behoorlijk gratuite bezigheid.

Ondanks deze algemene reserve begrijp ik toch heel goed de fascinatie die het werk van Houellebecq op theatermakers uitoefent. Want hoewel Houellebecq volop een romanschrijver is, heeft zijn

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

werk kenmerken die het voor het theater geschikt maken. De romans van Houellebecq zijn grensgevallen, romans op weg naar het theater. Om dat uit te leggen, ga ik een eind terug in de geschiedenis, naar de begintijd van de roman, een tijdperk dat heel toepasselijk de Romantiek genoemd wordt.

Roman en romantiek

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

de mensheid is dus een esthetisch project. Het gaat erom aan ideeën een esthetische uitdrukking te geven. De tekst van dit programma spreekt in dit verband over de opdracht tot het ontwikkelen van een nieuwe mythologie.

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

Het is deze gedachte die vanaf de negentiende eeuw kunstenaars een meer vooraanstaande positie geeft in de samenleving. Kunstenaars worden geacht dicht bij dit genie te staan dan gewone mensen. Zij vormen de avant-garde van de mensheid op de weg van de zelfontplooiing. Zelf gaan kunstenaars zich ook steeds meer zien als leidlieden. De schrijvers lopen daarbij voorop. De romankunst ontwikkelt zich tot een van de voornaamste middelen voor de verkenning van het innerlijk. In de negentiende eeuw ontstaat de psychologische roman. Deze geeft inhoud aan de nieuwe mythologie, waarover het systeemprogramma schrijft. Een zeker messianisme is de romankunst inderdaad niet vreemd. De roman leert mensen zich te verplaatsen in de levens van anderen, stelt misstanden aan de kaak, motiveert tot maatschappelijke verandering. Denk aan de boeken van Zola in Frankrijk en Dickens in Engeland. In de Nederlandse literatuur is de Max Havelaar van Multatuli een voorbeeld. De Amerikaanse filosoof Richard Rorty meent dat niets

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

meer heeft bijgedragen aan de afschaffing van de slavernij dan het boek *De negerhut van oom Tom* van Harriet Beecher Stowe.⁴ Maar voor alles is de roman een leerschool voor zelfkennis. Via de roman leren mensen greep te krijgen op hun innerlijk: hun verlangens, gevoelens, fantasieën, frustraties. Die zelfkennis is een voorwaarde om vorm te kunnen geven aan het eigen bestaan. De roman is zodoende een uitstekend middel in de strijd om de emancipatie van achtergestelde groepen. Alle groepen die in de loop van de geschiedenis een eigen maatschappelijke rol opeisen, ontwikkelen een eigen literatuur, eerst de burgerij, vervolgens de arbeiders, de zwarten, de vrouwen.

Houellebecq als romanticus

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

mensen aan het einde van de twintigste eeuw met elkaar spelen, beschrijft Houellebecq consequent als onderworpen aan de spelregels van de gedragsbiologie. Mensen mogen tobben wat ze willen, uiteindelijk wordt hun gedrag bepaald door externe invloeden: uiterlijk, leeftijd maatschappelijke positie en natuurlijk de biologische instincten.

Elementaire deeltjes leest bijna als een anti-psychologie. Een minder romantisch boek is moeilijk denkbaar. Houellebecq's andere boeken vertonen hetzelfde karakter. *Platform* is weliswaar iets minder zwartgallig dan *Elementaire deeltjes*, maar ook in dit boek wordt de westerse samenleving als door en door materialistisch voorgesteld. Niettemin vertoont de schrijver Houellebecq romantische trekjes. In interviews laat hij zich kennen als een criticus van onze materialistische cultuur. In zijn jonge jaren is Houellebecq nog communist geweest. Van die beweging heeft hij zich afgekeerd omdat die hem te materialistisch bleek. Dat het communisme hem ooit aangetrokken heeft, verraadt echter toch een (romantisch) verlangen naar een nieuwe wereld. Heel expliciet wordt dit messianistisch verlangen zelfs aan het eind van *Elementaire deeltjes* als Houellebecq een utopie ontvouwt. Dankzij de gentechologie, waaraan de onderzoeken van hoofdpersoon Michel nog een grote impuls hebben gegeven, wordt in de eenentwintigste eeuw de mens verlost van de seksualiteit. Bevrijd van deze drift kunnen mensen voortaan zonder grote spanningen (maar ook zonder grote gevoelens) met elkaar samenleven.

De uitkomst van de romantische beweging

Juist deze laatstgenoemde elementen wijzen volgens mij de weg hoe we de romanschrijver Houellebecq moeten interpreteren. Houellebecq is een schrijver aan het eind van de geschiedenis van de romantiek. Zijn werk overziet de geschiedenis die de romantiek

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

heeft afgelegd, ziet in welke moeilijkheden het romantisch ideaal de mens gebracht heeft en zint op een verlossing uit die moeilijkheden.

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

Maar zijn romans laten ook de schaduwzijde van deze wereld zien. Zoals zo vaak gebeurt, zo vergaat het ook het romantische ideaal. Zodra het realiteit wordt, vooral wanneer het massaal realiteit wordt, slaat het ideaal om in zijn tegendeel. Vrij spel aan het gevoelsleven - het romantisch ideaal - maakt mensen tot slaven van hun emoties. Ze zijn alleen nog maar met zichzelf bezig en slagen er nauwelijks nog in contact te leggen met anderen. De neurose als volkskwaal wordt afgelost door een heel scala van psychotische syndromen met autisme als kern.⁵ Uitkomst van de zoektocht naar de innerlijke vrijheid is een heel materialistische wereld. Tegen die wereld is het werk van Houellebecq een expliciete aanklacht. Maar een ongemakkelijke aanklacht, want hij lijkt soms verrassend veel op een verheerlijking ervan. Het is die dubbelzinnigheid die de fascinatie verklaart die dit werk uitoefent. De romans van Houellebecq passen in een algemene stemming van nu om kritisch terug te blikken op de gebeurtenissen van de jaren zestig van de twintigste eeuw, toen velen geloofden dat de emotionele (en seksuele bevrijding) van mensen de verbeelding aan de macht zou brengen. Wat heeft de individualistische revolutie van die jaren ons opgeleverd?

De kracht van het theater

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

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

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

De Griekse tragedie werd geboren op het moment dat sommige individuen het mythologisch kader waarin al het doen en laten van mensen zich tot dan toe had afgespeeld, doorbreken. De

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

Nu wordt duidelijk waarom het werk van de romanschrijver Houellebecq zo'n fascinatie uitoefent op toneelmakers. Deze romans beschrijven veranderende wereldbeelden, die onvermijdelijk gevolgen hebben voor de verhoudingen tussen mensen. In de romans zelf komen die relationele gevolgen ook aan de orde. Maar in een literaire context blijven de verhoudingen onderbelicht. Het accent ligt daar op het individu. In de romans van Houellebecq wordt zichtbaar hoe lastig het voor individuen in onze tijd is om zinvolle relaties aan te gaan. In *Elementaire deeltjes* zijn mensen slechts gebruiksvoorwerpen voor elkaar. Ze verschaffen elkaar genot en

geborgenheid, of niet, en dat is het. Vanuit het perspectief van het individu zijn relaties lastig of nuttig. Om andere aspecten te zien moet je je perspectief buiten het individu kiezen. Zoals theatermakers dat doen. Zij bekijken de mens van de buitenkant. Hierin schuilt het geheim van een goede toneelbewerking van een roman. Het is zinloos om te proberen het verhaal van de roman op het toneel na te vertellen. De ontwikkelingsgang van een individu, de kern van elke roman, levert, verteld als toneelstuk, geen goed toneel op. Maar je kunt wel het verhaal van een roman als uitgangspunt nemen voor een toneelstuk, waarin dit individu niet langer het centrum van de vertelling is, maar waarin het gaat over zijn verhoudingen met andere mensen. Het toneel is een decentrerend medium. Het individu wordt er over zijn verhoudingen verspreid. Dat levert heel andere verhalen op. Fascinerende toneelstukken over problemen die ons allemaal aangaan.

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

Tenslotte, iets over mededogen

Sinds Aristoteles staat mededogen bekend als een typisch theatergevoel. Angst en mededogen roept de tragedie bij zijn

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

Dat de tragedie angst oproept, kan verklaard worden uit het verhaal dat wordt verteld. Maar waar komt het mededogen vandaan? In de verhalen zelf is lang niet altijd sprake van mededogen. De mensen rond Oidipous geven er in elk geval geen blijk van. Ook in de verhalen van Houellebecq komen we geen personen tegen die overlopen van mededogen (al zijn de vrouwen in deze romans wel gevoeliger en aardiger dan de mannen). Ik denk dat mededogen een affect is dat eigen is aan de theatrale vorm. Het theater gaat over mensen in relaties. Als we toneel kijken dan zien we hoe mensen op elkaar reageren. Over wat zich in hun innerlijk afspeelt moeten we in het theater dikwijls gissen, maar het theater is heel expliciet over wat de ene mens doet met de andere. In het perspectief van het theater wordt zichtbaar hoezeer het gedrag van mensen afhankelijk is van anderen. De hedendaagse variant van de tragedie gaat erover dat mensen denken dat ze hun leven zelf sturen, maar dat ze 'in werkelijkheid' (tussen aanhalingstekens, want wat is hier werkelijkheid?) veelal reageren op anderen die weer op hen reageren en op nog weer anderen enzovoorts. Echte handelingen, dat wil zeggen, zelf gewild, met het gewenste resultaat, zijn zeldzaam. Mensen doen meestal maar wat, ook als ze denken

dat ze zichzelf tot uitdrukking brengen. Dat zien en inzien roept mededogen op. Niet speciaal met de personages van een toneelstuk, maar met de mensheid in het algemeen. Omdat het ons de mens in zijn uiterlijke verhoudingen toont, is het toneel bij uitstek geschikt om deze gevoelens bij zijn toeschouwers los te maken. Mededogen is misschien wel de mooiste - en diepzinnigste - bijdrage die het toneel aan de menselijke cultuur te bieden heeft.

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

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

○ Totaalspektakel Berlijn

- Theater van de Volksbühne als onderschrift bij de hedendaagse beeldcultuur -

Begin februari 2005 ondernam Joachim Robbrecht samen met acteur Vincent Rietveld een werkvakantie in Berlijn. Dit is een verslag van drie merkwaardige voorstellingen die zij in die week hebben gezien; een beeld van het actuele werk dat drie regisseurs bij de Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz maken.

Joachim Robbrecht

Beeldcultuur

Geschiedenis bestaat niet als vaststaand gegeven, ze wordt en ze verandert met elke fractie van een seconde. Sommige mensen bezitten de gave om in de realiteit onmiddellijk de gedaante van de geschiedenis te ontdekken. Baudelaire was zo iemand. In *Les fleurs du mal* schreef hij: *pour moi tout devient allégorie*. Daarmee bedoelde hij dat hij niet de vluchtige realiteit van Parijs zag als hij naar de stad keek, maar de geschiedenis-in-wording van Parijs. Hij zag de Tijd, het stervende in het levende, het wordende kadaver van het heden.

Het is 4 februari 2005. Onze trein rijdt Berlijn binnen, terwijl de zon onder gaat. Een melancholische stemming dringt zich aan ons op. De trein glijdt langs de Gedächtniskirche, een bijna te letterlijke herinnering aan de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog. Daarna passeren we het Regierungsviertel en tonen de megalomane bouwwerkzaamheden iets wat ooit een monument, een herinnering aan een vergane glorie zal zijn. En uiteindelijk rijden we Oost-Berlijn

binnen, waar het heden probeert geen geschiedenis te zijn: de supermarkten, de appartementsblokken, de mensen... allemaal proberen ze om er niet socialistisch uit te zien. En ik probeer me de straatnamen te herinneren, de kortste weg naar het park, de juiste tram naar de Chodowiecki-strasse: daar slapen we.

Chodowiecki: de beroemde koper-etser uit Goethe's tijd. Ironisch genoeg heeft hij dankzij zijn tekeningen (het beeld), het lezen (het woord) populair gemaakt. Uitgeverijen die een boek door hem lieten illustreren, waren zeker van een verhoogde oplage. In de Chodowiecki-strasse word ik er stil van: nu gaan beelden de hele wereld rond; toen was hij de eerste wiens beelden zo massaal vermenigvuldigd werden. Beelden bestonden nagenoeg niet. De wereld werd beheerst door het woord. Plotseling word ik overvallen door het besef dat de wereld van nu beheerst wordt door het beeld. De onderschriften bij onze beeldcultuur van vandaag waren gisteren de illustraties bij de woordcultuur van de Verlichting.

Tijdens dit bezoek aan Berlijn en de Volksbühne wordt geschiedenis verbeeld, geciteerd en gemaakt in de meest onverwachte vormen. De drie voorstellingen zijn onder andere te lezen als 'de wordende allegorie' van de geschiedenis van onze Tijd: een allegorie van een mentaliteitsgeschiedenis zowel als van een cultuurgeschiedenis. En meer specifiek een allegorie van het theater.

Renée Pollesch: *Prater Saga 1 / Tausend Dämonen wünschen dir den Tod*

De eerste avond gaan we naar het Prater, een oud volkspark. Daar is de *dépendance* van de Volksbühne. We gaan de kleine theaterzaal binnen; alles ziet er amateuristisch uit. De muren zijn afgebladderd. Er staan allerlei verschillende stoelen in het midden van de ruimte: bureaustoelen, tuinstoelen, leesfauteuils, keukenstoelen,

wachtkamerstoelen, krukjes. In zijn schrift *Le théâtre de la cruauté* schreef Artaud ook al voor dat het theater zich rond het publiek moest afspelen. Het publiek zou op krukjes in het midden van de theaterruimte moeten zitten om de intensiteit van het gebeuren te verhogen. Misschien liet decorontwerper Bert Neumann zich door dit schrift inspireren voor de publieksofstelling in het Prater. Het publiek wordt aan drie kanten omgeven door een fel verlicht decor. Alles staat op verrijdbare podiumelementen van ongeveer een halve meter hoog. Ze zijn bekleed met verschillende soorten tapijt en linoleum. Er zijn wandjes op vastgemaakt. Eén wandje heeft een raam met daar omheen behang van rode baksteen. Een tweede wandje is behangen met een foto van een chique interieur met pontificaal in het midden een sofa (rechtstreeks uit een *life-style* magazine). Een derde wandje is een foto van een interieur met een zicht op een stad met wolkenkrabbers. Recht voor ons staat een muur met een groot raam. Achter het raam is een sofa zichtbaar met daarop drie acteurs die met de rug naar ons toe zitten. Eén acteur staat achter het raam naar ons te wuiven met een korte stok met haren eraan (een voodoo toverstaf?). Hij heeft een glanzend grijs pak aan, maar draagt daaronder geen hemd. Op zijn borst bengelen gouden kettingen. De anderen zijn gekleed in afgedragen, trashy second-hand spullen: trainingsbroek, afgewassen T-shirt, plastic regenjas. De gezichten zijn ongeschminkt, het haar is niet opgemaakt.

Plotseling klinkt er een soort van Quiz-tune en draait de scène met de acteurs naar ons toe. Ze hebben microfoons en heten ons hartelijk welkom bij *Prater Saga 1*. Ze vertellen ons wat er gaat gebeuren. Wat we gaan zien is het verhaal van Diabolo en Two-pence, die een film willen draaien in de woning van de stinkend rijke Big Man (Martin Wuttke). Big Man wil zijn woning alleen maar uitlenen als hij zelf mag meespelen in de film. Daarnaast komt ook nog Sugar Mama (Volker Spengler) in het stuk voor; een Afrikaanse

tovenaar die de vrouw van Big Man in een geldautomaat heeft veranderd. Daarmee zijn ook alle rollen uitgelegd en Big Man haast zich naar zijn 'dakappartement'. Hij gaat tegen het wandje zitten waarop een grote sofa staat afgebeeld en doet alsof hij daar op zit. Vanaf dat moment krijgen we anderhalf uur lang gebabbel in hoog tempo. Een meisje, dat naast de zetel van Sugar Mama zit, fluistert af en toe de teksten van de acteurs in. De acteurs worstelen de hele tijd met de tekst. Soms zegt de ene de tekst van de andere. De tekst heeft een hoog theoretisch gehalte.

Het thema van het gesprek is 'geld'. Big Man begrijpt zelf niet hoe hij aan zoveel geld komt. Hij zegt dat de oorzaak ligt in 'occulte economieën'. Steeds weer zegt hij 'occulte economieën'. Af en toe onderbreekt hij zijn geratel en loopt naar Sugar Mama, dan tovert hij valse geldbriefjes uit haar mond tevoorschijn. Hij zegt ook niet te weten 'waarom hij zoveel waard is'. Hij begrijpt niet waarom Two-pence en Diabolo zijn huis willen gebruiken voor een film. Hij beweert dat ze alleen maar daar willen filmen uit fascinatie voor wat ze niet hebben, namelijk zo'n fantastische sofa als hijzelf bezit. Een tweede thema is de beeldcultuur: Two-pence en Diabolo schijnen Big Man's weelderige omgeving te willen 'affilmen' om Afrikaanse steden 'die nog helemaal geen beeld van zichzelf hebben een beeld te geven'.

Pollesch verwerkt in de lange gesprekken bespiegelingen op de beeldcultuur. Waarvoor dienen beelden? Waarom hebben we zoveel beelden? Welk verlangen ligt ten grondslag aan de productie en consumptie van beelden? Die vragen zijn de motor achter de eindeloze gesprekken van de personages. Ze worden ook naar voren gebracht door de mise-en-scène: de sofa van Big Man in het decor is immers alleen maar de afbeelding van een sofa. De acteur die Big Man speelt, zit steeds gehurkt tegen de afbeelding, krampachtig volhoudend alsof het hier om een echte sofa gaat. De armere personages, echter, zitten gemakkelijk langs de andere kant van de scène in een doorgezakte driezit. Two-pence en Big man beginnen

een ruzie over sofa's. Two-pence beweert dat ze verliefd is op haar sofa, ook al ziet die er veel aftandser uit als die van Big Man. Big Man wil gebruik maken van de telefoon van Two-pence. Eerst mag hij niet en als hij dan toch eventjes mag, troggelt Two-pence de rijke Big Man geld af. Big Man vermoedt dat Two-pence en Diabolo zijn woning willen filmen om door het beeld ook het gevoel te hebben dat ze evenveel bezitten. Big Man insinueert dat de armen altijd willen doen alsof ze kritisch staan tegenover zijn rijkdom, maar dat ze er eigenlijk alleen maar naar verlangen.

Zo wordt een uur lang over bezit, 'occulte economie', de functie van het beeld, het verlangen naar rijkdom en zelfverwezenlijking gesproken, soms geschreeuwd, soms gefluisterd, vaak ook door een microfoon. De sofa's zijn plaats en inzet van de strijd. Big Man loopt als een bezetene voor zijn sofa, als om die te beschermen tegen het 'abfilmen'. Diabolo en Two-pence strelen hun echte sofa als een fetisj, alsof ze het voorwerp proberen 'op te geilen'. Het gesprek is als een duel tussen de acteurs. Af en toe wordt het onderbroken door een zin die in het publiek gegooid wordt: "Zou iemand het erg vinden als ik er morgen niet meer zou zijn?" vraagt Sugar Mama zich af. Hier en daar stopt het gesprek helemaal: het genadeloze witte licht verandert dan in een afschuwelijk donkerroze. De lichten draaien wild rond en er klinkt muziek van thrillers of detectiveseries: in die scènes zien we hoe Big Man hoeren thuis uitnodigt, hen vermoordt en beroofd. De laatste keer zien we hoe hij zijn vrouw vermoordt (met gif in haar champagneglas), zij sterft en transformeert in een geldautomaat. Die scènes zijn luguber en kitsch: een soort mengeling tussen "Dallas" en B-horror. De scènes worden expliciet amateuristisch gespeeld: een moord wordt eenvoudig gemimed en de lijken worden onder het podium 'begraven'. Voor de transformatie in geldautomaat doet de acteur alsof hij staat te beven als een Afrikaanse danser in extase. De muziek echter is zo indringend dat de scènes tegelijk lachwekkend en toch ook griezelig

zijn. Het herinnerde mij aan een geluidsopname van Artaud, waarop hij schreeuwt met een kinderlijk stemmetje, luguber en lachwekkend tegelijk. De grote (bijna groteske) effecten van muziek en licht zouden direct aan zijn schriften ontleend kunnen zijn. Ook het 'hysterische' rondrennen van Big Man en het geschreeuw en gefluister van alle personages herinneren aan het abjecte in de geluidsopnames van Artaud.

Op het einde nemen de acteurs afscheid van ons, nadat ze hun verliefdheid op de sofa's hebben verklaard en beloven dat er in *Prater Saga 2 tot 4* ook veel te beleven valt. Zoals Chodowiecki ooit illustraties maakte bij de woordcultuur van de Verlichting, zo is deze voorstelling een perfect voorbeeld van theater als onderschrift bij de allesoverheersende beeldcultuur van vandaag de dag.

Christoph Schlingensief: *Keine Chance Regensburg*

Het regent dat het giet, vandaag. We schuilen in een cafeetje in Kreuzberg en lezen het boekje dat bij de Kunst & Gemüse-Performances van Schlingensief hoort. In de eerste pagina's wordt uitgelegd dat de voorstellingen een soort onderzoek zijn om de 12-tonentheorie van Arnold Schönberg in het theater toe te passen. Schlingensief wil de revolutie die Schönberg in de muziek heeft veroorzaakt, nog eens nadoen in het theater. Vervolgens staat er een artikel in over amyotrofische lateraal sclerose, [ALS](#), een spierziekte die verlamming veroorzaakt. Eén van de actrices in de voorstelling lijdt hieraan en communiceert met het publiek via computer, aangezien ze niet meer kan bewegen. Ze communiceert door met haar ogen naar letters op een scherm te kijken, die vangen de signalen van haar ogen op en worden vervolgens op een scherm geprojecteerd.

Volgens Schlingensief zal de passieve houding van de toeschouwer verdubbeld worden door de aanwezigheid van de verlamde vrouw: "de actrice die aan ALS lijdt, zal actiever zijn dan het publiek" zo wordt ons in het programma beloofd. Vooraf ben ik een beetje bang

dat de voorstelling een theoretische en ongevoelige aangelegenheid gaat worden. In het boekje staat namelijk verder ook nog “dat de toeschouwer naar de voorstelling moet kijken als naar een installatie of als zouden we in een museum wandelen”. Ik stel mij iets heel abstracts voor, iets waar ik geen gevoel bij krijg en wat toch door iedereen mooi gevonden wordt.

We moeten naar het balkon van de Volksbühne. Langs de trappen die ons naar boven voeren hangen affiches met daarop in het groot: “REGENSBURG KULTURHAUPTSTADT EUROPAS 2010”. Hier en daar zien we mensen lopen met speldjes op hun kleren die dezelfde slogan dragen. Het publiek is anders vandaag. Er heerst een soort feestelijke stemming. Overal gegons en geroezemoes. Iedereen is een beetje feestelijk gekleed en in de foyer staan al tafels gedekt als voor een première. Het is misschien mijn verbeelding, maar de mensen zien er ouderwets uit, een beetje boers, een beetje meer bourgeois, ja, een beetje Vlaams. Vrouwen dragen onmogelijke rokken en mannen dragen vesten uit de jaren 80. De gezichten zijn besnord en bebaard, de buiken dik en de neuzen rood. Er lopen ook twee travestieten rond, geheel gekleed in roze. Regensburg? Waar ligt dat eigenlijk?

Wanneer we de zaal binnen gaan, lijkt het alsof de voorstelling al begonnen is. Alleen het proscenium is zichtbaar. Voor de eigenlijke scène hangt een traditioneel rood doek. Links en rechts van het proscenium zijn aan de muur grote videoschermen opgehangen. Links en rechts staan houten wandjes, die een ouderwets huisje uitbeelden. Midden rechts een spreekgestoelte, midden links een oud cafétafeltje met een paar stoelen. In de zaal staat een lange tafel met een paar microfoons. Vanuit het proscenium in het midden loopt een lange catwalk, die in het centrum van het parterre eindigt, de zaal in. Op het einde van die catwalk, midden in het publiek, ligt Angelika Jansen (de ALS-patiënte) in een bed. Voor haar bed in de hoogte,

hangt een computer. Rond haar hangt medische apparatuur. Op de scène loopt al iemand rond in traditionele Zuid-Duitse klederdracht. Regensburg, zo blijkt ook later in de voorstelling, is een provinciestedje aan de Donau in Zuid-Duitsland.

Op de twee projectieschermen en op het rode gordijn dat de scène afsluit, loopt een video die steeds herhaald wordt. We zien een man in close-up, die naar ons kijkt. Hij roept: “Regensburg, Regensburg! Ich mach dich fertig, Regensburg!” Dat betekent zoveel als ‘Regensburg, ik maak je kapot!’ Dan begint de man vooraan op het toneel: hij zegt dat de burgemeester van Regensburg hier op de eerste rij zit, dat hij een voorstelling maakt met als doel dat de burgemeester van Regensburg straks op het podium komt om te zeggen dat hij de 200.000 euro, die hij voorzien heeft voor Regensburg Kulturhauptstadt 2010, zal spenderen aan iets nuttigers, bijvoorbeeld onderzoek naar ALS. Twaalf acteurs worden voorgesteld als tonen uit de dodekafonie-leer van Schönberg. Een dertiende acteur wordt voorgesteld als Regensburg. Het zijn allemaal rare figuren. De ene is een dwerg, de andere een mentaal gehandicapte die als een ongeleid projectiel over het podium loopt. Twee van hen zingen stukjes uit een opera van Schönberg. De presentator speelt daarbij op een wandpiano en een acteur hamert op het laagste octaaf. De presentator stelt iemand voor als Dzingirai. Dzingirai is een choreograaf van Noord-Koreaanse afkomst. Hij loopt naar het spreekgestoelte en houdt een speech tegen de burgemeester van Regensburg. Die heeft namelijk vier van zijn landgenoten de stad uitgewezen, waarop ze collectief zelfmoord hebben gepleegd in de Donau. Hij schreeuwt in slecht Duits. Hij ziet er komisch uit, een Noord-Koreaan met een blonde pruik en in klederdracht. Hij gaat aan de lange tafel zitten. De rest van de avond loopt hij heen en weer om de acteurs in de juiste richting van of op het podium te leiden. Want de acteurs, dat wordt langzaam duidelijk, zijn allemaal amateurs en zijn nauwelijks ingelicht over wat ze moeten doen. De ene na de andere komt op en legt een soort

verklaring af. Over hoe vriendelijk de mensen in Regensburg wel niet zijn, of over een toeristisch uitstapje naar de stad aan de Donau. Af en toe komt Dzingirai op, dan houdt hij een speech over hoe de overstromingen in de zomer van 2002 de stad schoongespoeld hebben van junkies en prostituees. Ondertussen zien we op de projectieschermen beelden van het overstroomde Regensburg. Tijdens het verslag van een toeristisch uitstapje naar Regensburg, zien we beelden van achterbuurten, shots van gebruikte naalden en smerige tankstations.

Tijdens dit alles gaat af en toe het grote doek open. Op een draaiscène is een kolos van een terras gebouwd, een beetje vergelijkbaar met het terras van de Dom in Keulen. Onder het terras loopt een voetgangerstunneltje waarin vrouwen paraderen als prostituees. Achter het terras zien we, als de scène draait, een verwoeste huiskamer. Daarin staat een hele dikke vrouw met een gigantische pompoen op haar hoofd. Het is een beeld, sterk als een als surrealistische metafoor. Rond haar staan grote doeken met de rug naar ons toe. Als de scène nogmaals draait, zien we dat daarop een caravan staat afgebeeld en in het groot "Domspatzen". Ze staan er zelf bij, de Domspatzen: het is een kinderkoor. En er zit ook iemand verkleed als Kardinaal. Voor hun ogen worden pluchen kikkers op een kruis genageld. Terwijl ze zingen, klinkt gelijktijdig technomuziek. Dan draait de scène weer en worden doeken met slogans ontrold. Daarop staat bijvoorbeeld "Essen für alle". Wat zoveel betekent als 'eten voor iedereen', maar het is ook reclame voor Essen, het stadje in het Ruhrgebied dat ook graag Kulturhauptstadt 2010 wil worden. Het geheel wordt steeds chaotischer. Er komen steeds meer mensen op het podium. Een mijnwerkerskoor, een orkest koperblazers. Steeds meer muziek, alles door elkaar.

De presentator¹ komt er ons nog eens op wijzen dat de voorstelling een antireclame voor Regensburg is. Tijdens de totale kakofonie verschijnen op het scherm rechts in stilte de moeizaam getypte letters van Angelika Jansen. Zij geeft tijdens dit alles feiten weer over Regensburg en over ALS. Ze schrijft dat Hitler sinds 1932 nog altijd ereburger is en dat het instituut voor onderzoek naar ALS in Regensburg gesloten is.

Na afloop van de voorstelling is er een receptie, de pers is volop aanwezig. Er wordt bier uit Regensburg geserveerd en er zijn allerlei hapjes en worstjes in verschillende formaten. Ik blijf een beetje hangen want het is allemaal gratis. Dit moest natuurlijk een voorstelling worden die Regensburg zou promoten tot cultuurhoofdstad. Het is allemaal erg chique. In de gangen van het theater proberen sommigen de voorstelling te interpreteren. Iemand zegt dat hier de stad als hoer wordt afgebeeld en dat Schlingensief een klassieke metafoor gebruikt om Regensburg te personifiëren. Ik moet denken aan Baudelaire, zag hij niet ook de hoer als de personificatie van de stad? Iemand anders windt zich op en noemt de voorstelling een laag-bij-de-grondse farce. De meeste aanwezigen echter schijnen er wel mee te kunnen lachen. Het lijkt mij typerend voor een katholieke, barokke provinciestad: het belangrijkste is dat er gefeest wordt.

Schlingensiefs performance speelde maar één keer in Berlijn. Alle toeschouwers waren direct of indirect bij de voorstelling betrokken, behalve wij en een paar nieuwsgierige Berlijners. Maar de voorstelling bleef nog dagen in onze hoofden en in de media doorzinderen. Waaraan ligt dat nu? Juist omdat het uniek was? Omdat het ongehoord was?

Ik denk voornamelijk het eerste. Het was uniek, letterlijk en figuurlijk omdat het een gigantisch modern schilderij was met een actueel

¹ Normaliter wordt de Presentator door Schlingensief zelf gespeeld, maar deze avond (zo werd mij later verteld) werd hij met spoed naar huis geroepen omdat zijn moeder ernstig ziek was geworden.

thema én een muziekstuk dat daadwerkelijk voor een hedendaagse opera van Schönberg kon doorgaan. Omdat het zijn wortels heeft in een lange volkse theatertraditie: het leek een bonte avond en tegelijkertijd was het een vertaling van het werk van Piscator die, als pionier in het genre, soortgelijke multimedia spektakels in de Volksbühne maakte. Uiteindelijk kreeg ook Regensburg wat het wilde. Regensburgs geschiedenis en karakteristieke kenmerken werden gemystificeerd, kregen allegorische proporties, waren de kern van een allegorie voor Duitsland.

De kracht van Schlingensiefs performance is dat ze put uit verschillende kunsttradities. Hij refereert direct aan de recente geschiedenis van de muziek (de compositieleer), de ontwikkeling van de beeldende kunst en verschillende stromingen binnen de theatertraditie. Het ophangen van vlaggen met spreuken en het gebruik van film zijn citaten uit de geschiedenis van de Volksbühne, ze zijn vormelijke citaten uit het werk van Piscator. Het televisie-show-format waarbij de regisseur zelf op de scène staat om uit te leggen wat er allemaal gebeurt, doet mij denken aan de shows van Forced Entertainment die de genres van het televisie-medium in hun werk uitgebreid onderzochten en gebruikten. Het 'presenteren' van een voorstelling is voor hun werk typerend. Maar ook de directe dialoog met en het uitdagen van het publiek doen denken aan dat werk. De beelden die Schlingensief op de draaiscène maakt, lijken geïnspireerd op de Aktions-Kunst, ze refereren niet aan een theatertraditie maar aan de nog relatief jonge performancetraditie binnen de beeldende kunst. Daarnaast citeert hij ook een volkse carnavaleske traditie, een bonte avond tussen de caféstoelen, bijvoorbeeld in de kleding (klederdracht, kikkerkostuum).

Inderdaad ontstaat hierdoor een kakofonie van gebeurtenissen, een nauwelijks te overziene compositie van geluid en beeld, een orkaan van een voorstelling. Naar het schijnt ervoeren de tijdgenoten van Beethoven zijn symfonieën als lawaai, omdat zijn composities voor zijn tijd zeer revolutionair waren. Pas later leerden onze oren de

thema's en motieven te ontrafelen. Ook de voorstellingen van Schlingensief produceren een dergelijke ervaring, in elk geval in mijn belevenis.

Frank Castorf: *Meine Schneekönigin*.

De Volksbühne doet ook een sprookje van Andersen want het is Andersen-jaar. Op het programmablaadje staat een dondercitaat van Nietzsche die niet wil begrijpen waarom mensen onderscheid maken tussen kindertijd en volwassenheid want, zo stelt hij vast, de waarheid voor de volwassene is niets anders dan het sprookje voor het kind. Een kind immers neemt zijn sprookje even serieus als de volwassene zijn waarheid. Teruggrijpend naar het Baudelaire citaat aan het begin van dit artikel, kan gesteld worden dat het sprookje de allegorische variant is van 'de waarheid'.

Meine Schneekönigin is het sprookje dat inhoudelijk het kader voor de voorstelling vormt. In de eerste scène zien we een personage dat zich als Hans Christian Andersen laat herkennen. Een dikke sneeuwvlok valt uit het dak en een ijsplinter boort zich in zijn borst. De realiteit overvalt hem plotseling als ondraaglijk lelijk. Bij deze opvoering wordt al snel duidelijk dat de kou in het sprookje staat voor de kenmerkende kilte en eenzaamheid van de hedendaagse mens, een hertaling van de Houellebecquiaanse analyse van de individualistische ziel in de huidige tijd.

Het decor is een in de breedte uitgerekte woning, niet dieper dan een paar meter. Rechts staan kartonnen dozen, een brede houten trap gaat een tweetal meter omhoog naar een deur, die echter nauwelijks zichtbaar is omdat het plafond zo laag is. Het lijkt wel een kelderwoning, nergens is een raam te zien. Naast de trap gaan dan weer een paar treden naar beneden, naar een gifgroen geschilderde gang met een wasmachine, verlicht door TL-lampen. Verder links is de woning ingericht met sjofele sofa's en fauteuils, waarvan één, te zien aan de donsdeken, ook als bed schijnt te dienen, alles opgesteld

rond een salontafeltje. De achterwand bestaat uit donkere nephouten latjes en het plafond uit bruine uitneembare tegels met hier en daar verlichting.

Het realisme van dit decor is echter bedrieglijk want al gauw blijken er vlokken uit het plafond te vallen, de trap blijkt te kunnen veranderen in een glijbaan en in de sofa blij je te kunnen verdwijnen door een gat. De deur waar de trap (of glijbaan) naar toe leidt, blijkt een deur naar een andere realiteit te zijn. Elke keer als ze open gaat, komt er een loeiend geluid op ons af en waaien pakken sneeuw het decor en de publieksruimte in. De houten wand wordt tijdens de voorstelling vernield en erachter verschijnt een gigantisch in rood papier uitgesneden gezicht van een man, een mengeling tussen Mao en een Boeddha. Het realisme slaat om in surrealisme. Alleen al in de ontwikkeling van het decor herhaalt zich Nietzsche's boodschap, want wat zich verschuilt achter het realisme (de realiteit van de volwassene) is dus de surrealistische wereld van de droom en het sprookje, waarin trappen, als men ze aanraakt, glijbanen worden. Daarmee worden het sprookje en de fantasie tot de grotere waarheid verheven.

Het verhaal van *Meine Schneekönigin* is niet meer dan een aanleiding voor de acteurs om van de koude kille realiteit in de surrealistische wereld van het sprookje te stappen. Gedurende drie uur werken ze zich door het gehele oeuvre van Andersen, ze veranderen van minuut tot minuut in kraaien, geiten, slakken, koningen, prinsessen, heksen of theepotjes. Ze verdwijnen door de deur in een sneeuwlandschap, verdwijnen door de sofa in het onbekende en komen terug als prinses of geit. Iemand gaat zich wassen in een badkamertje en komt terug als de keizer uit het sprookje 'de kleren van de keizer', poedelnaakt dus. Er wordt gegekscheerd over het tonen van naakt op scène. Een tweede acteur trekt ook zijn kleren uit en ze trekken aan elkaars piemel. De 'bezwering van driften en angsten', die één van de typerende functies

van sprookjes zowel als van theater is, wordt zo op ironische wijze gethematiseerd.

Naarmate de voorstelling vordert, wordt steeds onduidelijker welk verhaal er verteld wordt. Na een tijdje kan de toeschouwer niet anders meer dan zich te laten meevoeren van scène naar scène zoals in een droom. Hierdoor wordt de voorstelling naar een ander niveau getild: ze lijkt een hommage aan het spel en de fantasie. Het spel wordt gespeeld om het spel zelf. Nergens echter wordt de voorstelling infantiel, nergens krijg je zelfs het gevoel dat de voorstelling voor een kind 'geschikt' zou zijn.

De conflicten die uit de sprookjes van Andersen gelicht worden, zijn existentialistisch te noemen. Ergens midden in de voorstelling probeert Kay (uit *Meine Schneekönigin*) zelfmoord te plegen. Hij bengelt aan een touw in het decor. Maar wie zelfmoord pleegt in een sprookje kan altijd een wens doen die hem weer van de dood redt. Zo raast de voorstelling door van metamorfose naar metamorfose. Sommige toeschouwers kunnen aan dit spel geen plezier vinden en proberen de zaal te verlaten. Maar acteur Herbert Fritsch roept hen telkens weer toe: "Blijf toch zitten, blijf toch zitten, het wordt straks beter!" Of: "Blijf toch, het duurt niet meer zo lang. Ik zal sneller praten." Het is typerend voor de speelstijl in de voorstelling, die bijna als een improvisatie overkomt. De acteurs worstelen met kledingstukken en rekwisieten. De echte dieren die in de voorstelling gebruikt worden zijn onvoorspelbaar en doen niet altijd wat de acteurs willen. Daar wijden ze dan ook improviserend over uit. De voorstelling volgt geen klassieke dramaturgie, maar lijkt veel meer op een performance rond sprookjes en spel. Ook hier dringt zich de vergelijking met de dramaturgie van de voorstellingen van Forced Entertainment op, zoals in *Bloody Mess*, waarin de scènes ogenschijnlijk associatief met elkaar verbonden worden. Acteurs zeggen bijvoorbeeld: "Ik ga nu af en ga me verkleden als IJskoningin", waardoor de acteur achter het personage zichtbaar

blijft. De technicus die de sneeuw- en schuimmachine bedient, is ook zichtbaar op het toneel en wordt door de spelers als 'Flockenmeister' aangesproken. Die doorzichtigheid, de speelsheid en de zichtbaarheid van de acteur-in-actie doet performanceachtig aan. De bevolking van het toneel met koningen, prinsessen, dieren en voorwerpen die kunnen spreken doet denken aan Shakespeare (zoals *Midsummernight's Dream*) maar ook aan dadaïstisch en surrealistisch werk. Misschien is de voorstelling in die zin en in tweede instantie ook wel een pleidooi voor een herwaardering van die kunststromingen. Ook hier, net als bij Pollesch en Schlingensiefel wordt weer beeld op beeld gestapeld. Ogenscheinlijk los en vrij associatief, maar in z'n geheel een loepzuivere, levensgrote metafoor voor de huidige tijdgeest.

Theater als onderschrift bij de huidige beeldcultuur

De beschrijving van de drie bovenstaande voorstellingen geeft een impressie van het werk dat Castorf, Schlingensiefel en Pollesch momenteel aan de Volksbühne leveren. De diversiteit van de thema's en de aanpak getuigen van de levendigheid van dit theaterhuis. Daarnaast valt ook op dat ze zich alle drie oriënteren op de geschiedenis van het theater en de andere kunsten: Pollesch richt zich, verrassend, op Artaud en Brecht; Schlingensiefel op Piscator en Schönberg; Castorf op recentere ontwikkelingen zoals het performancetheater, maar ook hergebruikt hij elementen uit het surrealisme en het dadaïsme. Nergens echter geven hun voorstellingen blijk van traditionalisme, veeleer zou ik ze innovatief en experimenteel noemen. Niets is er heilig of krijgt prioriteit, niet de tekst, niet de acteur, noch de traditie of het experiment. Alles dient er als gebruiksvoorwerp, als aanleiding voor het spel of het ritueel. In de Volksbühne worden methodes, middelen en stof uit de theatergeschiedenis gerecycled en opnieuw experimenteel ingezet om actuele en universele thema's op het theater te brengen.

Opvallend is dat hierdoor actuele thema's en tijdgeest 'bevroren' lijken te worden en tot allegorieën en metaforen verwerkt die onze werkelijkheid in geschiedenis veranderen. Dat dit slaagt, is af te lezen aan de verbijsterde en uitgelaten gezichten van de toeschouwers en de enthousiaste debatten die na afloop van de voorstellingen gevoerd werden.

Voor ons, jonge professionele kijkers, waren deze voorstellingen een inspiratiebron en aanmoediging om onze intuïtie te volgen en het theater als instrument te gebruiken en misbruiken: het zien van deze voorstellingen stimuleerde ons om voor *Regels voor het Paradijs* een associatieve dramaturgie te gebruiken. De voorstelling van Pollesch gaf ons het inzicht dat de beeldtaal van een voorstelling niet persé consequent moet zijn maar vooral functioneel. Uit Schlingensiefels regie brachten we de idee mee dat publieksparticipatie niet noodzakelijk irritant is en dat de muzikaliteit en compositie van een voorstelling complex als een symfonie van Beethoven kan en mag zijn. Naar aanleiding van de regie van Castorf onderzochten we in welke mate we performanceachtige sequenties in onze 'partituur' konden inbouwen. Op die manier was ons bezoek ook een praktische les in de grammatica van het 'postdramatische' theater. Nu weten we wat postdramatisch theater betekent: gewoon *rock-and-roll!*

Onze trein vertrekt de volgende dag vroeg uit Berlijn. In gedachten zwaai ik even naar Chodowiecki. Opnieuw langs het gestaag groeiende Regierungsviertel en de Gedächtniskirche. Ik denk na over de manier waarop beeld en woord, verleden en heden in het theater kunnen worden samengesmolten.

Joachim Robbrecht is student regie aan de Amsterdamse Theaterschool. Op 5 april 2005 ging in Het Gasthuis *Regels voor het paradijs* in première, waarin Vincent Rietveld speelde naast Fleur Renes en Casper Gimbrère.

○ Waar Hiphop het Nederlands theater ontmoet - Likeminds op weg naar professionaliteit -

Likeminds bestaat uit jongeren met diverse culturele achtergronden die opgroeiden in Amsterdam Zuidoost. Onder begeleiding van professionele makers, waaronder schrijver Rob de Graaf en regisseur Marcus Azzini, schrijven en spelen ze voorstellingen die inzicht bieden in de belevingswereld van jongeren. Kiki Rosingh beschrijft de historie en groei van dit gezelschap, dat op weg is naar professionaliteit.

Kiki Rosingh

'Weet je wat me dope lijkt. Dat je via internet kunt zien hoe dooie mensen weggroten. Hoe de jukbeenderen langzaam naar voren komen en hoe de huid eroverheen vertroebelt. Hoe je de haren beetje bij beetje ziet loskomen van het hoofd en hoe je als het een beetje meezit de maden uit de neuskleppen tevoorschijn ziet komen.'

Het is zaterdag 9 april 2005. Drie leden van Stichting Likeminds - Nasrdin Char, José Klaase en Chiron Holwijn - zitten samen met toneelschrijver Rob de Graaf in een klein kantoortje aan de Amsterdamse Nieuwezijds Voorburgwal. Allen buigen ze zich over een rommelige stapel papieren, druk bezig een nieuwe voorstelling te schrijven.

CEL: Zo gaat het stuk heten, en over leiderschap en anarchie moet het gaan. Nasrdin Char draagt zijn pas geschreven monoloog voor op een verhuisdoos. Binnenkort verhuist Likeminds naar een groot pand in de Westerparkbuurt. De groep is het kleine kantoortje aan de Nieuwezijds inmiddels ontgroeid. Likeminds is steeds verder op de grote weg naar professionaliteit.

Culturele isolatie in Amsterdam Zuidoost

Stichting Likeminds werd vier jaar geleden opgericht door Adeiye Tjon, Glen Faria, Melvin Faria en Jarrod Francisco, allen opgegroeid in Amsterdam Zuidoost. De initiatiefnemers besloten een culturele stichting in het leven te roepen om de sociale en culturele isolatie van jongeren in hun buurt te doorbreken. Feit is dat in het stadsdeel Zuidoost het opleidingsniveau en het slagingspercentage van de jeugd, veelal van allochtone afkomst, aanzienlijk lager ligt dan in andere delen van Amsterdam. Volgens Likeminds ligt de oorzaak hiervan in het ontbreken van sociale en culturele instellingen en daarmee het gebrek aan culturele participatie. De oplossing zou vanuit de jongeren zelf moeten komen. Door een combinatie van performance en *community-work* stelt Likeminds zich ten doel, onder begeleiding van professionele theatermakers, zogenaamde 'Bijlmerjeugd' op te leiden tot veelzijdige podiumkunstenaren. Naast het opleidingstraject zou hen geleerd worden les te geven aan andere leeftijdgenoten in de vorm van 'peer-education'. Volgens directeur Jarrod Francisco heerst er onder veel jongeren, zowel van allochtone als autochtone afkomst, een grote behoefte aan een alternatief, cultureel opleidingstraject naast het reguliere aanbod van de kunstopleidingen. Likeminds wil zich daarom ook vooral richten op die groep, die overloopt van creativiteit, maar via de normale weg van de toneelschool niet in het theater wil of kan belanden: *'De eerste vijf Likeminds-leden waren jongeren die in hetzelfde jongerencentrum kwamen. Aan die vijf heb ik gevraagd of zij nog vrienden hadden die ook nog wilden schrijven en acteren. En zo is het ontstaan. Omdat er vaak wordt gezegd dat jongeren geen mening hebben over belangrijke zaken, wilde ik in de eerste voorstelling laten zien dat jongeren wel degelijk nadenken over problemen in de wereld. Ook al gaat het vaak over gympies, meisjes en dansen, dat wil niet zeggen dat ze niet nadenken over de andere dingen die om zich heen gebeuren.'*

Hiphop als cultuur waar beeld, muziek, taal en dans samenkomen

Voor de vier initiatiefnemers van Likeminds heeft de hiphopcultuur gewerkt als een methode om een ambitie te ontwikkelen en uit het isolement te raken. De hiphop -en 'urban' cultuur is op dit moment een belangrijk bindmiddel voor jongeren van verschillende achtergronden en milieus. *'Hiphop is happening'* en neemt de laatste jaren een steeds belangrijker plek in binnen de jongerencultuur. Hiphop videoclipen verschijnen steeds vaker op de muziekzenders. In steeds meer uitgaansgelegenheden wordt hiphop gedraaid en ook steeds meer autochtone jongeren uiten hun interesse voor de hiphopmuziek en 'urban' cultuur.

Hiphop is voor veel jongeren echter meer dan alleen een vorm van muziek. Het is een cultuur waar beeld, muziek, taal en dans samenkomen. Een uitingsvorm, waar berichten uit de samenleving en persoonlijke statements op een directe wijze worden gecommuniceerd. Een manier van leven, met een eigen jargon, eigen helden en een eigen kledingstijl. Door de opbloei van hiphop in Nederland, lijken steeds meer allochtone jongeren zich een plek in het muzikale of culturele veld te kunnen verwerven.

Kruisbestuiving met professionele makers

Likeminds wil hierbij, geïnspireerd door de hiphop en 'urban' cultuur, functioneren als *'een steen die de rimpeling veroorzaakt in de vijver der podiumkunsten'*, staat geschreven in het ambitieuze beleidsplan. De output van de stichting is daarbij tweeledig: talentvolle jongeren worden begeleid door professionele theatermakers (schrijvers, regisseurs, choreografen), wat resulteert in voorstellingen die een combinatie zijn van creatieve ideeën van de jongeren zelf en de kennis en ervaring van professionele makers. Het professionele circuit wordt hiermee, op haar beurt, geïnjecteerd met ideeën en vormen van jongeren van verschillende culturele achtergronden. De

jongeren zelf verspreiden hun kennis weer onder andere jongeren, door bijvoorbeeld workshops op scholen te geven. Een eerste resultaat van deze kruisbestuiving was de voorstelling *No Escape*, die Likeminds in 2002 maakte. In de aanloop hiervan volgden de Likeminds jongeren schrijfworkshops bij gerenommeerde toneelschrijvers als Don Duyns en Oscar van Woensel. Onder begeleiding van dramaturg Liet Lenshoek schreven zij vervolgens de speelttekst voor *No Escape*. Persoonlijke verhalen over de eigen belevingswereld; de 'struggle for life', de ideale toekomst, de versmelting en botsing van verschillende culturen en het worstelen met de materiele overvloed. *No Escape* werd een geëngageerde jongerenvoorstelling, onder regie van Sophie Hoeberechts, over de grote twijfels van het leven met als centrale vraag: hoe verbeter je de wereld als je toch in je Nikes wilt blijven lopen en bij Mac Donalds wilt blijven eten? *No Escape* ging in première in de [Nes]theaters. Ter aanvulling op de voorstelling gaven de Likeminds-leden workshops op verschillende Amsterdamse scholen, waar zij de scholieren leerden eigen toneelteksten te schrijven, zoals zij dat zelf eerder van de professionele schrijvers hadden geleerd.

Naast geregelde optredens op festivals en evenementen, uiteenlopend van het Oosterparkfestival tot Paradiso en Bitterzoet, maakte Likeminds een jaar later een tweede avondvullende voorstelling: *Mac Beth*. Hierin combineerden zij, opnieuw onder de regie van Hoeberechts, de originele tekst van Shakespeare's *Macbeth* met eigen teksten. Het resultaat werd een kruising van poëzie en straattaal, van Shakespeare en rap. Het geraamte van Shakespeare's klassieke koningsdrama bleef, maar werd opgevuld met de belevingswereld van de moderne jeugd.

Van Hiphop naar Celine Dion, *CEL* als stap naar professionaliteit

De laatste voorstelling van Likeminds, *CEL*, ging op 7 juni 2005 in theater Frascati in première. Voor deze voorstelling werd een alliantie

aangegaan met toneelschrijver Rob de Graaf en Teatro-regisseur Marcus Azzini. Vooraf aan de repetitietijd ging een zes weken durend schrijfproces, waarin Rob de Graaf met drie leden van Likeminds een tekst ontwikkelde rondom de thema's leiderschap en anarchie. Aan de drie kersverse schrijvers werd de opdracht gegeven om na te denken over wat er gebeurt wanneer een groep van vijf jongens in een beklemmende situatie tot elkaars gezelschap wordt veroordeeld. En hoe die jongens, die elkaar al te lang en te goed kennen, reageren wanneer zij worden geconfronteerd met een nieuwkomer. De schrijvers ontwikkelden, onder begeleiding van Rob de Graaf, een tekst waarin al deze facetten aan de orde kwamen. Variërend van lange, overpeinzende monologen over angst en eenzaamheid tot korte, nietszeggende dialogen over boter en bier, kwamen de leden tot een tekst die moeiteloos overging van oppervlakkige jongerenpraat naar een diepere gedachtegang. Geschreven in drie verschillende, elkaar afwisselende stijlen en uiteenlopend van een relaas over de geweldigheid van het computerspelletje 'Mortal Combat': *'die shit is dope! Gruwelijk gewoon'*, tot een gevoelige monoloog over de eigen onzekerheid: *'Ik probeer gewoon een punt te maken, maar het lukt me niet. Weer niet.'*, lukte het Likeminds een tekst te schrijven over de dwang van het collectief en de gevolgen die dat met zich meebrengt.

Regisseur Marcus Azzini dook vervolgens met deze rauwe speelttekst - samen met de drie schrijvers en twee aanvullende Likeminds-acteurs - acht weken lang in het repetitielokaal in de Westerparkbuurt. Na veel discussie over leiderschap en anarchie werd de speelttekst uit elkaar getrokken, door elkaar gemengd en getransformeerd tot een gefragmenteerde voorstelling, waarin een nieuwkomer de structuur binnen de gevestigde groep omver werpt en zelf langzaam de macht grijpt, totdat hij een te groot 'gevaar' voor de groep wordt, men terug verlangt naar de oude structuur en er een allesverdovend schot klinkt.

Marcus Azzini besloot in deze voorstelling de jongerentaal te laten voor wat het is. Zo maakte hij van 'dope' gewoon 'geif' en liet de acteurs, in plaats van breakdancen op hiphop muziek, opsluiten in een veel te kleine kamer volgestouwd met zwart geverfd Ikea meubilair. De acteurs moesten het doen zonder petjes, grote T-shirts en afgezakte broeken, en werden van top tot teen gehuld in pikzwarte kleding. Op de achtergrond klonk ook geen Snoop Dogg of LL Cool J, maar de nieuwste cd van Celine Dion.

Het benadrukken van de verschillende culturele achtergronden van de acteurs gebeurde louter door het vertellen van 'foute' moppen in een van de scènes: *'Waarom mag een neger niet met een Marokkaan trouwen? Dan krijgen ze kinderen die te lui zijn om te stelen'*, grapte acteur Nasrdin Char. Maar is zo een mop ook 'fout' als het uit de mond van een Marokkaan of Surinamer komt? Het publiek kon een lach toch niet onderdrukken. *CEL* werd een voorstelling met een soms wat zware thematiek die, door de afwisseling van diepgang met oppervlakkigheid, toch over het geheel geestig en luchtig bleef.

De voorstelling bleek zowel in de smaak te vallen bij de reguliere, wat oudere theaterbezoeker, als bij de 'urban' jongeren. Ondanks de steeds verder groeiende professionalisering, streeft Likeminds haar doelgroep niet voorbij. Vanaf oktober 2005 speelt *CEL* op diverse scholen. Aan de scholieren zal in nagesprekken en workshops de vraag worden gesteld hoe zij de druk van een groep ervaren en hoeveel zij bereid zijn van zichzelf op te geven om bij een groep te horen.

Likeminds is met *CEL* opnieuw een stap dichterbij het professionele theatercircuit gekomen, en ontvangt inmiddels subsidie van het FAPK en de Stichting Doen. De ervaringen met Duyns, Van Woensel, De Graaf, Hoeberechts en Azzini brengen zij terug naar Amsterdam Zuidoost. Maar de bestuiving is wederzijds, want De

Graaf weet inmiddels wat 'dope' betekent en Azzini heeft met *CEL* een nieuwe doelgroep voor zich gewonnen.

Feit is dat de Stichting Likeminds, met haar voorstellingen en optredens, steeds opnieuw bewijst een bron van culturele inspiratie te zijn voor de Amsterdamse multiculturele jeugd. De voorstellingen lopen vol, het publiek is jong, zowel autochtoon als allochtoon, en de mailinglijst groeit en groeit. Maar hoeveel verder werkt de kruisbestuiving eigenlijk? Hoe groot is de rimpel die Likeminds in de vijver der podiumkunsten veroorzaakt? Zal de multiculturele aanhang van de Likeminds jongeren ook naar de volgende voorstelling van Azzini komen? Zullen zij naar Teatro's *De Val* gaan en net zo enthousiast reageren? Zullen ze daarna misschien de stap naar de Stadsschouwburg maken en het werk van Ivo van Hove volgen? Zullen we ze tegen komen op het Holland Festival? Of moeten de Likeminds acteurs, op hun beurt, misschien wel de eigen hiphop achtergrond opgeven om ook de aandacht van de culturele elite te winnen? Zou dat het ultieme doel moeten zijn?

Voorlopig laten ze Celine Dion in ieder geval nog even voor wat het is. Afgelopen weekend stonden de Likeminds-leden op de Amsterdamse Uitmarkt met een zelfgeschreven rap.

Kiki Rosingh heeft zojuist de masteropleiding Dramaturgie aan de Universiteit van Amsterdam afgerond. Voor *CEL* was zij werkzaam als regieassistent van Marcus Azzini. Daarnaast is Rosingh dramaturg bij het jonge gezelschap 'De Vrienden van de Dansmuziek'.

○ Kloven overbruggen: de Nederlandse toneeltekst vertaald

- Verslag van de avond 'Parlez vous Shakespeare?'; over de vertaling van Nederlandse toneelteksten -

De aandacht voor de Nederlandse toneelschrijfkunst is op het moment groot. Het recentelijk opgerichte Platform Onafhankelijke Theaterauteurs organiseert mede daarom een reeks toneelschrijfdagen. Na het eerste, groots opgezette evenement, Het ideale stuk, vond op 6 juni in de Balie de tweede toneelschrijfdag plaats: Parlez vous Shakespeare? De avond stond in het teken van de vertaling van de Nederlandse toneeltekst. Een verslag.

Pauline Warrenaar

Een inspirerend, gevarieerd gezelschap is aanwezig. Naast gespreksleider Laurien Saraber zitten zeven sprekers rondom een tafel, het publiek daaromheen. Aan tafel zitten de schrijvers Shishunk, die met de vertaling van zijn toneeltekst *Het zijn allemaal flikkers bij de tv* zijn eerste schreden over de Nederlandse grens zet en Oscar van Woensel, die in Duitsland zijn eerste successen heeft behaald. Samen met Marten Oosthoek, die naast hem zit, maakt hij onderdeel uit van toneelgroep Dood Paard. Zij worden vergezeld door vertaler Paul Evans, Arthur Sonnen van de Commissie voor subsidieaanvragen voor toneelvertalingen van het Theater Instituut Nederland, Marlies Oele, uitgever van de International Theatre and Film Bookshop en tot slot de taalfilosoof en theatermaker Bo Tarenskeen. Het publiek mengt zich gedurende de avond geregeld in het gesprek. Zo leveren schrijfster Judith Herzberg, vertaler Carel Alphenaar, actrice Elsje de Wijn en andere vertalers, taalfilosofen of anderszins geïnteresseerden een grote bijdrage aan de avond. Dat geldt ook voor de vier acteurs die de tekst van Shishunk voordragen.

Laurien Saraber stelt met de openingsvraag de specifieke Nederlandse toneelschrijfcultuur centraal: kunnen we daarvan spreken, nu het theater in Nederland sinds 1968 met nadruk afstand heeft gedaan van de tekst als basis voor theatervoorstellingen? Heeft het Nederlandse stuk inmiddels een plaats weten te veroveren binnen de Europese toneelschrijfkunst? Het vertalen wordt deze avond vanuit verschillende invalshoeken belicht, van zeer praktisch tot uiterst filosofisch. Met de uiteenlopende gasten is het mogelijk om zowel in te zoomen op specifiek werk, als het hele werkveld te overzien. Voor een Nederlandse tekst de buitenlandse podia haalt, zijn er heel wat kloven te overbruggen, zo blijkt gedurende deze avond.

Cultuurkloof in de taal

“Elke tekst is te vertalen, soms klinkt de vertaling zelfs komischer”, zegt Shishunk, een Nederlandse schrijver van Marokkaanse afkomst. Hij schreef een typisch Hollands stuk over allochtonen: *Het zijn allemaal flikkers bij de tv*. Onlangs is het door een Marokkaanse dichter vertaald in het Berber. De vraag waarom het Berber komischer klinkt, blijkt moeilijk te beantwoorden: “Dat moet je gewoon horen,” en Shishunk leest de Berbervertaling lachend voor: “Veel beter toch?” Ook in de zaal klinkt gelach, maar dan vooral om de schrijver zelf. Op een enkeling na kan niemand het Berber verstaan, laat staan de humor ervan inzien. Enige jaloezie valt te bespeuren: hij lacht om iets wat wij niet begrijpen. Is dat ook waarin de fascinatie van vertalers ligt: dat je je toegang kunt verschaffen tot een gesloten wereld?

Saraber richt de aandacht op de problemen bij het vertalen van een Nederlandse tekst naar een niet-Europese, Arabische taal. De taalspecifieke problemen waar Shishunk en de dichter op stuiten, kwamen vooral voort uit de grote kloof tussen de westerse en de Arabische cultuur. Wat doe je met woorden als ‘atheïst’ en ‘verkrachter’, als het bestaan van deze fenomenen in de

Marokkaanse cultuur niet wordt erkend en ze dus niet onder woorden zijn gebracht? Shishunk: “Atheïsten bestaan wel, maar zij worden altijd negatief benaderd. De emotionele waarde van de bewoording is veel negatiever dan in het Nederlands. Denk aan woorden als ‘kaffer’.” Voor Shishunk stond het begrip in dit geval voorop. Hij verkoos de inhoud boven de vorm en maakte gebruik van een omschrijving. Begrip was voor Shishunk de belangrijkste motivatie om zijn stuk te laten vertalen. Hij wil Marokkanen het leven tonen van de vele Marokkanen die hun leven in Nederland hebben opgebouwd. De vraag blijft of het Marokkaanse publiek de Nederlandse context van het stuk zal begrijpen. Het Nederlandse omroepenbestel waarbinnen het verhaal zich afspeelt, zal weinig herkenning teweegbrengen. En dan: mag het stuk opgevoerd worden in Marokko? Shishunk maakt zich er niet druk om: “Hoewel er kwesties aan bod komen die voor de Marokkaanse samenleving niet officieel bestaan, zal opvoering buiten de officiële podia wel gedoogd worden.”

Het openingsgesprek heeft een aantal uiteenlopende problemen bij het vertalen van een (Nederlandse) toneeltekst geïnventariseerd. Niet alleen met betrekking tot de taal. Als we Nederlandse teksten in het buitenland onder de aandacht willen brengen, spelen de culturele context, de theatrale conventies en het nationale beleid een even grote rol, zo blijkt.

Cultuurkloof in de theatrale conventies

Met de vertaling van een Nederlandse toneeltekst staat er nog geen Nederlandse voorstelling op een buitenlandse Bühne. De Engels-Nederlandse dichter en vertaler Paul Evans heeft onder andere *Cloaca* van Maria Goos vertaald naar het Engels. Zijn stem krijgt meer kracht wanneer hij spreekt over de voorstelling in Engeland. De ontvangst van *Cloaca* aldaar, moge bekend zijn: de recensenten hebben de voorstelling afgekraakt. Toch blijkt het publiek de

voorstelling wel gewaardeerd te hebben. Nu kunnen we ons moeilijk een waardeoordeel vormen zonder de voorstelling gezien te hebben. De aandacht wordt gelukkig ook meer gevestigd op de wijze waarop het stuk in Engeland is uitgebracht. De Nederlandse tekst vormde de basis voor een voorstelling, gemaakt door een volledig Engels productieteam. De producent moest het stuk verkopen aan een Engels publiek. Daarvoor werd het stuk aangepast aan de Engelse theatrale conventies en de daarbij behorende verkoopstrategieën. De voorstelling is aangeprezen als lichte komedie, terwijl Goos de personages onder het komische oppervlak toch een flinke dosis drama heeft meegegeven. Dit drama is niet voldoende herkend. Op de kaft van het tekstboekje stonden de vier acteurs als komische mannen. Het decor in de voorstelling is aangepast aan de traditionele conventies. Evans wijst erop dat de Engelse recensenten het stuk niet in het juiste kader hebben kunnen plaatsen, vanwege te beperkte kennis van niet-Engels toneel. Zij vergeleken de productie met een van de weinige andere niet-Engelse producties in Londen: de komedie *Art*. Daarmee hebben ze de tragikomedie van Goos geen recht gedaan, aldus Evans.

Ook Oscar van Woensel heeft ondervonden hoe het is om niet alleen een tekst, maar ook een voorstelling te 'vertalen' naar een andere theatrale cultuur dan de onze. De vraag is in welke mate je de voorstelling aanpast. Is de stijl van een voorstelling zo karakteristiek dat deze niet te vertalen is? Juist wat de speelstijl betreft, heeft Nederland een andere ontwikkeling doorgemaakt dan de meeste andere Europese landen. Zo is het verschil in theatrale conventies tussen Nederland en Duitsland groot. Van Woensel vertelt hoe zijn stuk *Wie...* door een Duitse schrijver bewerkt is tot *Wer* (zonder puntjes). *Wie...* is een flirt met het well-made-play. Maar het stuk klopt niet, waardoor het een absurde logica heeft en de humor ironisch is. De Duitse bewerker heeft het stuk kloppend gemaakt. Van de absurde ironie is niets overgebleven. De personages zijn volledig

passend gemaakt, en de voorstelling is gespeeld in een realistisch decor. Het is een soap geworden, waarbij de acteurs in hun spel precies de tekst volgen. Nu was dit een bewerking. Wat Van Woensel betreft is iedereen vrij om met zijn teksten te doen wat hem goeddunkt.

Anders is het wanneer Dood Paard zelf in het buitenland speelt. Het gezelschap houdt rekening met de geldende theatercultuur, in die zin dat de groep zoekt naar het land waar de humor van Dood Paard het beste begrepen zal worden. Aanvankelijk viel de keuze op Engeland. Maar het cultuursysteem van Engeland is gesloten en het is niet gelukt er voet aan de grond te krijgen. Tweede keuze was Duitsland. Dat vroeg om bepaalde aanpassingen. Nederlandse acteurs die Duits spreken worden op elk foutje afgerekend, maar met boventitels gaat een deel van de aandacht verloren. In Wenen werkte Dood Paard samen met Schauspielhaus Wien. De groep was gevraagd vanwege de transparante speelstijl, zo typisch voor deze Nederlandse acteurs. De traditionele Weense acteurs bleken de open acteerstijl van Dood Paard en het ontbreken van de vierde wand slecht te kunnen waarderen. Dit gold ook voor het conventionele Weense publiek van het Schauspielhaus. Het kieskeurige publiek verliet tijdens de voorstelling druppelsgewijs de zaal.

Cultuurkloof in het culturele beleid

De stroom van Nederlandse teksten richting het buitenland is klein. Wanneer je Nederlandse toneelteksten in het buitenland onder de aandacht wilt brengen, blijkt het nationale cultuurbeleid van het specifieke land een groot struikelblok. Om een Nederlands stuk in de Engelse theaters te krijgen, is volgens Evans veel doorzettingsvermogen nodig en zullen er vele muren doorbroken moeten worden. Saraber vraagt hem waarom Nederlandse teksten naar bijvoorbeeld het Engels vertaald zouden moeten worden, als er zoveel problemen zijn. Voor Evans is dit niet de juiste vraag. Het is

voor hem vanzelfsprekend dat Nederlandse schrijvers hun grenzen willen verleggen. De vraag is hoe je de praktische obstakels kunt verkleinen. Evans ziet om zich heen veel initiatieven tot internationale samenwerking. De wil is er. De problemen liggen bij de beleidsvorming: “Met alle bureaucratie is het heel wat dat een niet-Engels stuk de Engelse toneelplanken haalt. De culturele instellingen zijn hiërarchisch en hermetisch gesloten.”

Maar: hoe moeilijk is het eigenlijk voor Nederlandse toneelschrijvers om voet aan de grond te krijgen in het buitenland? Sinds Nederlandse schrijvers op de Frankfurter Buchmesse centraal hebben gestaan, is de vraag in Duitsland toegenomen. Een schrijfster als Judith Herzberg kan zo vertaald worden, met haar indrukwekkende staat van dienst. Zij heeft daar ook hard voor gewerkt. Ze heeft veel lezingen gegeven ter promotie. Dat geldt inmiddels ook voor Oscar van Woensel. Verder is er vraag naar well-madeplays, zoals de teksten van Peer Wittenbols. Ook de vele Nederlandse jeugdstukken zijn geliefd, bijvoorbeeld het werk van Ad de Bont. Door de serieuze ontwikkelingen in het Nederlandse jeugdtheater, is ons land op dit gebied nog steeds toonaangevend in de ons omringende landen. Er zijn Nederlandse schrijvers die direct naar het Duits worden vertaald, nog voordat hun stukken in Nederland in première zijn gegaan. De vele stadsschouwburgen in Duitsland willen ‘erstaufführungen’, om zich te kunnen onderscheiden van de andere theaters. Arthur Sonnen van de Commissie voor aanvragen voor toneelvertalingen van het TIN, legt uit dat de commissie bij het toekennen van beurzen vooral kijkt naar de belangstelling. Hoe reëler de kans dat het stuk opgevoerd wordt, hoe groter de kans dat er subsidie verstrekt zal worden voor een vertaling.

Pas wanneer auteurs voet aan de grond hebben in het buitenland, komen ze in aanmerking voor de financiële ondersteuning. Nu mengen zich meer mensen in de discussie. Dit blijkt het meest

heikele punt voor de internationale carrière van Nederlandse schrijvers. Het blijkt niet eenvoudig voet aan de grond te krijgen. Ook Marlies Oele van de International Theatre and Film Bookshop beaamt dit. Zij heeft in het buitenland een reeks uitgegeven van vertalingen van Nederlandse stukken. Met weinig succes: “Het ontbreekt ons aan contacten in het buitenland, afgezien van enkele Duitse uitgevers. Die markt blijkt dan ook meer open te staan voor de Nederlandse theaterkunst. Een opvallend voorbeeld is ook de aandacht die er sinds kort in Spanje bestaat voor Nederland. Sinds een aantal jaar zit daar een theatermaker/dramaturg die de theater(schrijf)praktijk van zowel Nederland als Spanje kent. Hij heeft de taak op zich genomen om Nederlands werk te promoten en te spelen met zijn eigen groep. Met succes.” Evans veert op: “De bureaucratie staat zoveel initiatieven in de weg! Er zijn genoeg mensen die in aanmerking komen voor een cultureel ambassadeurschap in het buitenland.” Oele en Sonnen beamen dit: vertalers zoals Evans, dramaturgen, mensen die het Nederlandse bestel kennen en zich het buitenlandse systeem eigen kunnen maken, zouden de weg kunnen openen door contacten te leggen. Het lijkt een serieus voorstel voor toekomst. Het geld ontbreekt vooralsnog op de juiste plekken.

Wezenlijke taalkloof

Is het met alle kloven die er bestaan tussen verschillende talen en culturen nu wezenlijk onmogelijk om een tekst te vertalen? De tweede helft van de avond is gewijd aan de overtuigende lezing van de toneelschrijver en taalfilosoof Bo Tarenskeen. Deze lezing is elders in dit nummer van Theater Schrift Lucifer opgenomen. Na de discussie over het beleid, heeft hij slechts even moeite om de aandacht weer terug te brengen op de taal en het vertalen zelf. Taal is een wezenlijk expressiemiddel voor de aanwezigen en verdient alle aandacht. Als iets me duidelijk is geworden deze avond, dan is het dat een vertaler alles doet om de logica van de schrijver en diens

taalgevoel zo goed mogelijk te benaderen. Juist de innerlijke drang van de vertaler om te begrijpen, bleek in het gedrang te komen toen Tarenskeen het vertalen op ontologisch niveau benaderde.

Hoe overtuigend de lezing van Tarenskeen ook was, het wezen van taal en de praktijk van het vertalen van toneel in al zijn complexiteit, bleken niet zo makkelijk verenigbaar. Al snel kwamen de gasten met voorbeelden. Een tekst mag dan in wezen altijd vertaalbaar zijn, de praktijk van het vertalen van toneel stelt behoorlijk wat eisen: de vorm is niet altijd ondergeschikt aan het begrip. Die vorm draagt voor een groot deel bij aan een genuanceerde betekenis. Oscar van Woensel: "De straattaal van de Bijlmer is niet te begrijpen in haar specificiteit, en met al haar muzikaliteit en humor niet te vertalen. Zelfs niet naar het Nederlands. Die specificiteit gaat bij een vertaling verloren." In dit voorbeeld ligt de betekenis juist in de vorm. De taal is voor de straatjongeren een middel geworden om zich te onderscheiden. En onderscheid staat haaks op begrip.

Het vervolg

Aan het eind van de avond zijn de vele aspecten van het vertalen de revue gepasseerd. Elk aspect afzonderlijk verdient een vervolg. Om terug te komen op de openingsvraag: kunnen we spreken van een specifieke Nederlandse toneelschrijfcultuur? Met dit soort bijeenkomsten wordt daar hard aan gebouwd.. Dit was nog maar de tweede Toneelschrijversdag. Marian Boyer, artistiek leider van het Platform Onafhankelijke Theaterauteurs, blijft zich inzetten om verbindingen te leggen tussen schrijvers onderling en tussen schrijvers en afnemers van stukken. Zo geeft het Platform jaarlijks vijf stimuleringsbeurzen uit aan jonge talentvolle schrijvers. Deze avond heeft een nieuw voorstel opgeleverd: met ambassadeurs van de Nederlandse toneeltekst zouden we ook in het buitenland een platform kunnen creëren voor de Nederlandse tekst. De initiatieven

zijn er. De bevrologenheid en de betrokkenheid van alle aanwezigen bij *Parlez vous Shakespeare* getuige daarvan.

Pauline Warrenaar volgt de masteropleiding Dramaturgie aan de Universiteit van Amsterdam. Als stagiaire van vertaler Tom Kleijn werkte ze aan *Debris* van Dennis Kelly, dat als *Puin* op 7 april 2005 bij ThEater EA in première ging.

○ Het oor van dat konijn

- De onmogelijkheid van onvertaalbaarheid -

Diep in de jungle van donker Afrika, met een gids die een onbekende taal spreekt, vertrekkend vanuit een situatie van schijnbaar totaal onbegrip, worden de grenzen van begrijpelijkheid en vertaalbaarheid verken. Bo Tarenskeen beargumenteert dat iedere vreemde taal in de eigen vertrouwde te vertalen is. Onvertaalbaarheid is principieel onmogelijk. De uitkomst van deze argumentatie wijst echter op een groot probleem voor de taalfilosoof, maar de toneelschrijver weet daar gelukkig wel raad mee.

Bo Tarenskeen

Stel, we zijn diep in de oerwouden van donker Afrika mee op jacht gegaan met de inlanders. Het weer is goed, we lopen onder de wind en volgen het spoor van een groot wit konijn. Er is alleen één probleem: we spreken niet dezelfde taal. Westerlingen en inlanders bevinden zich in hetzelfde veld of bos, met dezelfde wapens, maar hun woorden zijn niet dezelfde. Stel dat wij, de westerling, de cultureel antropoloog, de veldwerker, gedurende de jacht proberen de inlander, de Ander te begrijpen, zijn woorden te vertalen. Wat doen we eigenlijk als we proberen elkaar te verstaan, elkaars woorden te vertalen? Wanneer noemen we daarin iets wezenlijk onvertaalbaar? Oftewel, wat betekent het om te zeggen dat de ander onbegrijpelijk voor je is? Dat zijn taalfilosofische vragen. Onze jacht op het konijn is hiermee dus een reis langs de verschillende taalfilosofische benaderingen van de grote vraag van de onvertaalbaarheid.

Radicale vertaling: het benadrukken van het algemeen menselijke

Bij het predikaat 'onvertaalbaar' kunnen we ons allemaal wel wat voorstellen: om te beginnen is er ons beroemde 'gezellig', waar geen enkel exact equivalent in andere talen voor te vinden is. Of denk aan 'samba' - letterlijk 'het tegen elkaar aanwrijven van de navels'. Nederlanders hebben daar geen werkwoord voor. Hetzelfde geldt voor woorden als 'Weltschmerz', 'esprit', 'saudade' - en dit zijn alleen al Europese woorden. Maar ook woorden als hand en voet leveren problemen op: in het Pools en Russisch bijvoorbeeld omvat wat wij 'hand' noemen de hele arm. De borst en de buik gaan in vier verschillende talen op vier verschillende plekken van het lichaam in elkaar over. Het is onmogelijk het ene woord gelijk te stellen aan het andere, dus moeten wij woorden begrijpen in contexten van culturele realiteit. De uiterste consequentie van deze opvatting voor de taalkundige zou zijn, dat alleen na een intensieve studie van de *hele* taal, in haar culturele inbedding, voorzichtig begonnen kan worden met het interpreteren van wat bedoeld is met bepaalde woorden en uitdrukkingen uit een onbekende taal. De gedachte van wat in de taalfilosofie bekend staat als *radicale vertaling* verschilt hier radicaal van. Willard Van Orman Quine, belangrijk taalfilosoof, ziet het begrijpen van een onbekende taal als het samenstellen van een via radicale vertaling verkregen 'vertalinghandboek'. Maar, wat is radicaal vertalen?

Laten we de omstandigheden waaronder wij jagen eens beschouwen. Wij, de antropologen, de vertalers, en hij, de inlander (we hebben uit grammaticale overwegingen voor één gids gekozen), spreken radicaal andere talen en leven in radicaal verschillende culturen. Wij kunnen, als vertalers, niet uitgaan van onze eigen taal en op basis van de verwantschap daarvan met de te vertalen taal een idee vormen van zinsbouw en betekenisstructuren in de taal die we willen vertalen. Ook hebben we geen houvast aan culturele

kennis op basis waarvan we een zekere overlap in begrippen zouden kunnen vaststellen om die als uitgangspunt van de vertaalpogingen te nemen. Maar, ook al is er geen enkele taalkundige verwantschap tussen onze talen noch tussen onze culturen, zo luidt het uitgangspunt, wij zijn nog steeds allen mensen. En alle mensen zijn, aldus Quine, 'organismen', op wier 'zenuwbanen' 'stimuli' inwerken. Zoals bijvoorbeeld wat we zien, visuele stimuli - het licht dat dit papier of dit beeldscherm reflecteert op ons netvlies.

We hebben maar twee dingen als houvast: ten eerste onze waarneming van wat er in de wereld, dat wil zeggen de directe omgeving gebeurt, en ten tweede het verbale en non-verbale gedrag van de sprekers van de te vertalen taal. Alles wat we kunnen doen, is de verbale reacties op stimuli van de inlander vergelijken met onze eigen verbale reacties op dezelfde stimuli.

Zo springt er tijdens onze jacht een konijn te voorschijn. Onze gids roept "Gavagai!" en wijst op het beest. Als voorlopige hypothese kunnen wij dan stellen dat "Gavagai!" hetzelfde betekent als "Kijk, een konijn!" Dat wordt de 'stimulusbetekenis' genoemd (wat iets anders is dan betekenis in de gebruikelijke zin, maar daar kom ik nog op). Vervolgens zullen we proberen onze hypothese verder bevestigd te krijgen door meer bevestigende en ontkenkende stimuli te ontdekken en te observeren wat het resulterende verbale gedrag is. Als we eenmaal weten hoe bevestiging en ontkenning in de taal worden uitgedrukt, kunnen we ook zelf actief de hypothese toetsen door gericht aan de inlander vragen te stellen. Dit kunnen we vergelijken met de manier waarop kinderen hun taal leren spreken en begrijpen: het kind wijst de tafel aan, en zegt: "Stoel". De volwassene neemt de situatie waar, reageert: "Nee, (die hypothese klopt niet) dat is een tafel". waarop het kind zijn theorie aanpast en zijn kennis vergroot.

Laat mij nu in grove lijnen, met vermelding van de belangrijkste technische termen, het proces van radicale vertaling omschrijven.

Ten eerste. De zin "Gavagai!" vertalen we in termen van een stimulusbetekenis: "Kijk, een konijn!" Let op, nogmaals, stimulusbetekenis is dus iets anders dan de werkelijke betekenis! Het blijft een hypothese. Ten tweede. Zodra we ontdekt hebben hoe instemming en ontkenning werken, kunnen we er ook achter komen hoe de woordjes 'of', 'en' en 'niet', dat wil zeggen de fundamentele logische connectieven disjunctie, conjunctie en negatie, vertaald moeten worden. Ten derde. 'Stimulussynonymie', bijvoorbeeld "Dit is een dier" en "Dit is een levend wezen", kan gebruikt worden om betekenisrelaties binnen de taal te ontdekken. Om deze drie punten in zes woorden samen te vatten: we beginnen de inlander te begrijpen.

We kijken, luisteren, stellen vragen, proberen iets, letten op zijn reacties, en passen onze hypothesen aan. Langzaam wordt er een web geweven van op elkaar aansluitende en elkaar ondersteunende hypothesen, betekenisrelaties, voorspelbaarheid. Stap voor stap komen we, net zoals het opgroeiende kind, tot meer kennis en begrip. En net zoals voor het kind is het noodzakelijk voor ons dat we ons zo open en empathisch mogelijk opstellen, dat we ons zo veel mogelijk proberen te verplaatsen in hem, de inlander, maar vaak ook ronduit roekeloos moeten zijn in onze oordelen, generalisaties en generalisering. Er komt dus veel knip- en plakwerk bij te pas, en ook veel gegis, maar we leren hem met vallen en opstaan te begrijpen, en geleidelijk begint ons vertalinghandboek vorm te krijgen.

Toch blijven er grote hiaten in het web: we hebben ons alleen maar met zinnen bezig gehouden. Vertalingen van woorden en woordgroepen ontbreken nog. Deze komen volgens Quine tot stand door middel van 'analytische hypothesen': vooronderstellingen die we maken over bijvoorbeeld woordvertalingen die in overeenstemming zijn met wat we al weten. Hetzelfde geldt voor de zinsbouw en betekenisstructuur van de zinnen van de taal van de inlander, en de

achterliggende *ontologie* - dat wil zeggen, de in de taal besloten opvattingen over de wereld, datgene waar de woorden naar verwijzen. Maar al deze gegevens zijn niet genoeg. We zijn hoe dan ook gedwongen een groot deel van de eigenschappen van onze eigen taal 'in te lezen' in de taal die we proberen te vertalen, begrip en kennis van onze eigen taal en diens structuren op die van de inlander te plakken.

De onbepaaldheid van vertaling: ruzie tussen vertalers

"Gavagai!" bijvoorbeeld is een zin, geen woord. De stimulusbetekenis ervan is goed vast te stellen: "Kijk, een konijn!". Op basis daarvan moet ook een hypothese geformuleerd worden over de betekenis van "gavagai" als woord, dat wil zeggen als term die een (bepaald soort) ding aanduidt. Maar wat is dit ding nou precies? En is dit wel een ding? Gaan we dan niet al uit van een ontologie van dingen? Waarom zouden de woorden van de inlander naar dingen verwijzen, en niet naar, bijvoorbeeld, processen? Wat *bedoelt* hij met "gavagai", wat verstaat hij onder een "gavagai"? En hier stuiten we op het probleem dat Quine de *onbepaaldheid van vertaling* noemt. De stimulusbetekenis van de *zin* "Gavagai!" is immers verenigbaar met een aantal onderling strijdige hypothesen over de betekenis van het *woord* "gavagai". Want waar heeft onze gids het eigenlijk over? Wat is de achterliggende ontologie van zijn woorden? Oftewel, naar wat voor een object verwijst hij, als inlander, eigenlijk als hij "gavagai" zegt"? Konijn? Wie zegt dat hij denkt in termen van dingen? Misschien ziet hij wel een konijnengebeurtenis, konijnenfase, verwerkelijking van de konijntotaliteit, of een niet van het geheel losgemaakt stuk konijn? Deze potentiële vertalingen van het woord verschillen niet in de stimulusbetekenis van de erop gebaseerde zin ("Kijk, een konijn!"), maar in de achterliggende ontologie. Stel, wij benaderen de inlander en zijn stam allemaal onafhankelijk van elkaar en volgen de procedure van radicale vertaling. Na maanden van observatie,

participatie, hypothesevorming etcetera hebben we een mooi vertaalhandboek samengesteld. Nu zitten we, bijvoorbeeld tijdens een vertalersbijeenkomst bij elkaar, vergelijken onze handboeken, en... er ontstaat ruzie. Want wat blijkt? We kunnen de inlander allemaal prima begrijpen, maar zijn het volslagen oneens met elkaars vertalingen! Het ene handboek schrijft vertalingen voor die het ander verwerpt, en vice versa, omdat we allemaal een eigen ontologie op de inlander hebben geprojecteerd. De objecten waar de inlander met zijn woorden naar verwijst, kortom zijn ontologie, is blijkbaar onbepaald. Onbepaaldheid van vertaling gaat dus hand in hand met onbepaaldheid van de achterliggende ontologie en dus van de verwijzing van de termen van de taal. Nu kunnen we zeggen: Nou en? Het functioneert, we begrijpen onze gids, en daar ging het toch om? Dat mag kloppen, in de *praktijk*, maar *filosofisch* gezien is dit nogal wat! Namelijk, de these van onbepaaldheid van vertaling laat zien dat de werkelijkheid geen unieke interpretatie van onze taal afdwingt. Dat we dus niet tot één unieke betekenis kunnen komen, omdat die er simpelweg niet is. Dit roept de vraag op, of we nu noodzakelijkerwijs met een of andere vorm van relativisme zitten opgescheept, bijvoorbeeld kennistheoretisch, of metafysisch. Quine suggereert dit wel: volgens hem is verwijzing, en daarmee een aantal belangrijke aspecten van de ontologie, gerelateerd aan een zogenaamd 'conceptueel schema', dus aan manieren om waarnemingen en ervaringen te organiseren, en gezichtspunten van waaruit geordend wordt.

Ter illustratie van deze onbepaaldheid van de ontologie en metafysica van inlanders wil ik kort ingaan op wat de taalkundig antropoloog en filosoof Benjamin Lee Whorf hierover te zeggen heeft. Zijn stelling is, dat wanneer wij, de westerse taalkundigen, de inlander onze eigen ontologische en talige patronen opleggen, we er niet in slagen hem te begrijpen. Hopi indianen bijvoorbeeld in Zuid Amerika, waar hij lange tijd mee opgetrokken heeft, kennen geen verwijzingen naar kinetische beweging, maar wel naar dynamische.

Dit betekent dat je in het Hopi niet zegt: “Ik ga (of loop) over vijf minuten naar de kamer hiernaast”, maar: “Verwacht mag worden dat de manifestatie van mij in de kamer hiernaast zal gebeuren”. Ook bezitten ze geen temporeel systeem, zoals bijvoorbeeld het Nederlands. Tijd wordt in het Hopi uitgedrukt in termen van verwachting, intentie, zoals we net zagen. Waar wij voor metafysische termen in het algemeen zelfstandige naamwoorden hebben, zoals ‘tijd’, ‘ruimte’, ‘realiteit’, ‘causaliteit’, ‘noodzakelijkheid’, hebben de Hopi overwegend werkwoorden. Het woord dat zij gebruiken voor wat wij ‘tijd’ noemen, laat zich het best vertalen in het werkwoord ‘hopen’. Nu is het volgens Whorf *niet* zo dat zij een alternatieve manier bezitten om uitdrukking te geven van een notie van westerse Newtoniaanse ruimte en tijd, dus van westerse metafysica. Anders gezegd, het is niet zo dat ze andere uitdrukkingen geven aan principes die wij ook kennen. Nee, zij bezitten daarentegen, aldus Whorf, een hele andere manier om de basis elementen van de realiteit te begrijpen! Ze hebben geen concepten van ‘tijd’ ‘ruimte’ en ‘oorzaak’ die vergelijkbaar zijn met de begrippen die men in de westerse cultuur hanteert. Waar westerlingen bijvoorbeeld objecten zien, zien zij gebeurtenissen, en vice versa. Misschien dat het “Gavagai!” dus wel verwees naar “Kijk, het konijnt!” (zoals wij zeggen “Het regent!”). Gedeeltelijke vertaling is wel mogelijk, aldus Whorf, maar werkelijk begrip niet. Begrip is altijd gerelateerd aan het conceptuele schema waar je als lid van een taalgemeenschap aan gebonden bent.

Taalrelativisme: taal als ‘venster’ tot de wereld

Al jagend zijn wij nu dan aangekomen op het terrein dat *linguïstisch relativisme* wordt genoemd. Maar laten we voor het gemak taalrelativisme zeggen. Grof gezegd gaat het er daarbij om, dat ons wereldbeeld afhankelijk is van de taal die we spreken en dat verschillende wereldbeelden, en daarmee kennis en overtuigingen die we binnen die wereldbeelden kunnen opdoen, onderling wezenlijk

onvergelijkbaar kunnen zijn. Deze opvatting gaat er van uit dat de taal die wij spreken actief ons beeld van de werkelijkheid beïnvloedt. Daarnaast wordt er vanuit gegaan dat talen onderling op fundamentele wijze verschillen. Conclusie, radicaal gesteld: Nederlanders en Duitsers zullen elkaar nooit werkelijk begrijpen, laat staan Nederlanders en Hopi indianen. Dat is slecht nieuws, zowel voor antropologen in Zuid Amerika als vertalers van de toneelstukken van Botho Strauss.

Maar als u van beroep vertaler bent, is het niet leuk te horen dat begrip onmogelijk is. Het is dus belangrijk de uitgangspunten van het taalrelativisme duidelijk te krijgen. Wat voor een claim wordt hier eigenlijk gemaakt? “Taal beïnvloedt ons beeld van de werkelijkheid”. Goed. Wat wil dat zeggen? Dat onze taal bepalend is voor hetgeen we waarnemen: bepalend voor de selectie die we maken uit wat potentieel waargenomen kan worden. Onze taal ‘stuurt’ als het ware onze blik, onze taal is verantwoordelijk voor de aspecten die we oppikken uit alles wat waar te nemen is. Dat zou dus betekenen dat de inlander andere dingen zou moeten zien dan wij. Denk aan het bekende voorbeeld van de Inuit die tientallen verschillende namen hebben voor wat wij ‘sneeuw’ noemen. Die *zien* dus ook, zou het ‘gevolg’ moeten zijn, tientallen verschillende soorten sneeuw. Onze taal staat dus volgens deze visie in een bepalende, ordende, causale relatie tot de werkelijkheid. En er zijn nogal wat talen op de wereld! De enorme verscheidenheid aan talen is geen oppervlakkig verschijnsel, maar een signaal van fundamentele verschillen, aldus de taalrelativist. Tegenover het idee van één gedeelde wereld, één universele logica, van één voorgegeven werkelijkheid, stelt het relativisme de idee van een veelheid aan werkelijkheden en logica’s, die tot uitdrukking komt in de enorme variatie in de structuren van menselijke talen. Het is dus niet zo dat de Hopi indianen een andere uitdrukkingwijze hebben voor dezelfde logica als Westerlingen. Ze hebben een heel andere logica. Ze leven in een andere wereld.

Dit nu is belangrijk. En niet alleen voor vertalers. We zien dat het taalrelativisme betrekking heeft op de meest fundamentele kennistheoretische en sociale categorieën die er zijn. Het kan dus aanleiding geven voor allerlei andere vormen van relativisme; bijvoorbeeld ten aanzien van cultuur en ethiek. Immers, zodra we fundamentele vragen stellen naar onze kennis van de werkelijkheid, bevragen we tegelijkertijd de kenbaarheid van goed en kwaad, fundamentele zekerheden met betrekking tot waarden, onze kennis van onszelf en andere culturen.

Samenvattend: het beeld dat het taalrelativisme schetst is met name voor vertalers niet zo'n mooie zaak, want omdat elke taal een eigen wereldbeeld oplevert, kan het voorkomen dat het wereldbeeld van de ene taal niet uit te drukken is in de andere taal. Dat gebeurt als de talen voldoende van elkaar verschillen. Vertaling is dan onmogelijk. Maar ik heb goed nieuws: het is niet waar. Het taalrelativisme bevat een aantal innerlijke aporieën, bij de behandeling waarvan duidelijk zal worden dat de gedachte van onvertaalbaarheid berust op een misverstand. U kunt dus doorlezen.

De idee van werkelijk onvergelijkbare en dus onvertaalbare talen en conceptuele schema's heeft namelijk een intern probleem. De criteria die zouden moeten bepalen dat een schema of een taal onvergelijkbaar is met het onze, zijn *altijd* onduidelijk. Stel, we benaderen een radicaal vreemde cultuur met mensen die een radicaal andere taal spreken. Op welke grond kunnen we zeggen dat hun taal onvergelijkbaar is met de onze? Door ons zelf opgestelde criteria zijn natuurlijk ongeldig, omdat we zo onze fundamentele ontologie, logica en taalstructuren op die van hun plakken. En zodra we criteria hebben geformuleerd die voor beide partijen begrijpelijk zijn, zijn de talen natuurlijk niet meer onvergelijkbaar te noemen, en vervalt het probleem! Het is dus nog maar de vraag of we, zonder naar taal en verbaal gedrag te kijken, kunnen vaststellen dat de Hopi een geheel ander concept van tijd en daarmee een geheel andere

metafysica hebben. Dit zagen we in de "Gavagai!" situatie. Op basis van het *eigen* gedrag interpreteert de antropoloog het gedrag van de ander. De idee van het taalrelativisme vertoont dus een groot defect, namelijk, het is niet te bewijzen. Maar het probleem is nóg fundamenteler. Want los van bewijsbaarheid, kunnen we ons afvragen wat het inhoudt om, zoals de taalrelativist dat doet, te zeggen: "Die ander is voor mij principieel onbegrijpelijk."

Radicale interpretatie: de werkelijkheid vormt de taal, niet andersom

Laten we nu het terrein van onvertaalbare woorden, onmogelijke equivalenties, ontologische onbepaaldheid en taalrelativisme verlaten. Verlaten wij het veld van non-temporeel verbogen uitdrukkingen, konijnengebeurtenissen en niet-observationale gelegenheidszinnen. Vanaf nu gaan wij radicaal *interpreteren*. Een praktijk die veel meer omvat dan radicaal vertalen, en veel sterkere en uitdagender vooronderstellingen heeft. Ik zal met Donald Davidson, een van de belangrijkste taal filosofen van de voorbije eeuw, deze claim verdedigen: onvertaalbaarheid is principieel onmogelijk.

Eerst dat taalrelativisme. Daarvan is de centrale stelling, zouden we kunnen zeggen, dat we 'de wereld door de taal zien'. Maar hoe moeten we deze metafoer begrijpen? Taal is natuurlijk een handige menselijke kundigheid die we gebruiken in ons omgaan met elkaar in onze gedeelde omgeving, dat wil zeggen Moeder Aarde met haar overal en altijd geldende natuurwetten. Zonder de taal zouden we niet over de dingen denken zoals we dat nu doen. Maar daaruit volgt niet dat we altijd een *onwerkelijke* wereld zien, noch dat iedere kijk op de wereld noodzakelijkerwijs altijd *vervormd* is. Duidelijk is, dat onze taal rijk is aan voorzieningen die passen bij wat voor ons van belang is, en wat minder makkelijk in staat is uit te drukken wat recht tegen onze belangen in gaat. Zo zijn er oneindig

veel classificaties te maken die wij tot nu toe niet nodig gehad hebben. Denk aan de tientallen soorten en namen voor sneeuw (wat trouwens best schijnt mee te vallen, maar als gedachte-experiment blijft het interessant). Moeten we dit feit, dat wij maar één naam hebben voor sneeuw, opvatten als *vervorming* van de werkelijkheid? Als een soort *armoede*?

Als dat zo zou zijn, is het volgens Davidson niet de *taal* die we verantwoordelijk moeten houden. De invloed is omgekeerd: taal vormt (of vervormt) niet onze werkelijkheid, de werkelijkheid vormt onze taal. Wat we wel kunnen zeggen, is dat we als individuen categorieën die geleidelijk in en door onze cultuur ontstaan en gevormd zijn, overnemen. Persoonlijk hebben we weinig aandeel in het bedenken ervan. We worden met onze geboorte in een talige gemeenschap geworpen, ja. Maar ook in dit geval kun je nog steeds niet stellen dat taal *vervormt*. De Inuit leven al eeuwen in de sneeuw, en ze worden gedurende hun leven erop getraind verschillende soorten te onderscheiden en te benoemen. Tegelijk met het herkennen van die soorten ontstaan er woorden voor. Denken en taal ontstaan tegelijkertijd, het één kan niet vooraf gaan aan het ander. Maar wat wél altijd eerst is, is de gegeven werkelijkheid: in dit geval sneeuw.

Nog een voorbeeld. Diep in de oerwouden van Zuid Amerika bestaat er een zeer primitieve stam (waar het als een teken van mannelijkheid wordt beschouwd als je je hoofd hard tegen een boom slaat, maar dat is taal filosofisch verder niet interessant), wier telsysteem niet voorbij de twee gaat. Ze tellen 'een, twee, veel', voorbij de twee is alles 'veel'. Daar kunnen we als westerlingen om lachen, maar welbeschouwd is het niet onzinnig je af te vragen wat zo'n primitieve stam, zonder elektriciteit, telefoonnummers, geld, belastingtarieven of wat dan ook, afgesloten van de moderne wereld heeft aan een uitgebreider telsysteem. Ze hebben het in hun dagelijks leven, tijdens hun dagelijkse praktijken simpelweg niet

nodig om tot tien te tellen. Hij kan nog zo primitief zijn, maar in pragmatische, praktische zin is iedere taalgemeenschap prima in staat om alle observeerbare elementen van het universum correct te beschrijven.

Bij het *radicale interpreteren* gaat het er grof gezegd om, dat je er, als interpreet, vanuit gaat dat de ander op fundamenteel niveau net zo denkt over de wereld als jij. Dit wordt het *principle of charity* genoemd. Dat houdt in, dat je, als je je allebei in een bepaalde situatie bevindt, ervan uitgaat dat je allebei dezelfde basale overtuigingen hebt over wat wel en niet het geval is. Dit geldt in feite ook voor het dagelijks leven in de eigen taalgemeenschap: willen we de uitingen van andere sprekers van onze eigen taal kunnen interpreteren, willen we elkaar kunnen begrijpen, dan moeten we ervan uitgaan dat de ander in grote lijnen dezelfde dingen gelooft over de wereld als wij. *Willen* wij van mening kunnen verschillen over, bijvoorbeeld, de lengte van het oor van dat konijn, dan moeten we het er al over eens zijn (1) dat er een konijn is, (2) dat er dus konijnen bestaan, (3) dat ze oren hebben, (4) dat die een lengte hebben, (5) dat er verschillende lengtes zijn, (6) dat er meningen zijn, (7) dat die van elkaar kunnen verschillen, (8) dat je je eigen mening kenbaar kunt maken, en zo kunnen we nog wel even doorgaan. Willen we überhaupt rationaliteit en zinnig taalgebruik kunnen toeschrijven aan een ander wezen, dan moeten zijn overtuigingen voor het grootste deel consistent en waar zijn.

De radicaal interpreet die het *principle of charity* toepast, benadert nu een stam, hoe radicaal anders en primitief ook, als een taalgemeenschap die in principe net zo rationeel en taalvaardig is als hij. Wat de taal van de ander namelijk begrijpelijk maakt is precies hetzelfde als wat je eigen taal voor jezelf hanteerbaar maakt: een bepaalde basale logische structuur en opvatting over hoe de wereld in elkaar zit. Je gaat er vanuit dat je in een vergelijkbare relatie tot de werkelijkheid staat; dat je grotendeels hetzelfde voor waar houdt. De

verschillen tussen talen die er desalniettemin toch zijn, zijn volgens Davidson lokaal en te verwaarlozen. Kijken we nog eens naar het 'samba': 'het tegen elkaar aanwrijven van de navels'; vijf Nederlandse woorden die nodig zijn om een werkwoord te vertalen dat in een andere cultuur zo gangbaar is. Een bepaald concept kan dus in de ene taal ingebed liggen in andere concepten dan in een andere taal, en er kunnen andere analogieën en metaforen mee zijn geassocieerd, enzovoort, maar dat is geen taalrelativisme in de strikte zin. Als we van de waarheid, die voor iedereen hetzelfde is, uitgaan, komen we tot de conclusie dat een taal, maakt niet uit hoe radicaal die van ons verschilt, *altijd* vertaalbaar is. Anders gezegd, zodra een zeker aards verschijnsel te herkennen is als zijnde een *taal*, dan is hij te *vertalen*. De ruzie die er ontstaat wanneer we onze vertaalhandboeken met elkaar vergelijken, valt volgens Davidson dus wel mee.

Besluit: de taal filosofische relevantie van toneelschrijvers

Taal, zo wil ik besluiten, is geen medium; je beweegt je ermee in de werkelijkheid. Taal biedt ons weergaven van de werkelijkheid, precies net zoals onze zintuigen ons verschijnselen bieden: beelden, geluiden, geuren, smaken. Ogen, oren en taal zijn alle drie organen waarmee we in direct contact met onze omgeving komen. Het zijn geen bemiddelaars, schermen, media of vensters. Taal kan niet tussen ons en de werkelijkheid staan, want het is een deel van ons, net zoals onze zintuiglijke organen. Het is dus, zodra we het beheersen, geen gewone aangeleerde kundigheid; het is, of is geworden, een wijze van waarnemen. Daarnaast is het de manier om te communiceren met anderen, jezelf kenbaar te maken naar anderen *en* jezelf. Taal is in extreem hoge mate vormend voor de persoonlijkheid, voor individualiteit. En tegelijkertijd is taal natuurlijk door en door *sociaal*, publiek: het bestaat bij gratie van een taalgemeenschap, een geheel van noodzakelijkerwijs *gedeelde* praktijken.

De belangrijkste vraag nu waar de taal filosofie volgens mij aanleiding toe geeft, en daarin aansluit bij de toneelliteratuur, is deze: wat betekent het eigenlijk nog als taalgebruiker een individueel menselijk wezen te zijn? Je maakt tenslotte als individu *altijd* gebruik van een gedeelde, overgeleverde taal waarin je je probeert uit te drukken. En we kennen allemaal het verschrikkelijke gevoel dat de taal die je spreekt niet afdoende is om uit te drukken wat je *wilt* uitdrukken. Dat je moedertaal niet de goede of misschien zelfs niet voldoende woorden bevat om jouw innerlijk tot uitdrukking te brengen. Dit is een worsteling die mooie toneelliteratuur heeft opgeleverd, zie bijvoorbeeld de teksten van Gerardjan Rijnders: in 'Mooi' (1994) spreekt Rita van "Honden die op elkaar af willen, maar door de taal zitten ze aan de ketting. Wij zitten aan de ketting van onze woorden". De ervaring tegen de grenzen van de taal aan te vliegen: ben *ik* dit? Is dit *mijn* stem? Zijn dit *mijn* woorden? Nee, dit *kan* ik niet zijn! - En toch, ja, je bent het, je bent je taal, net zoals je je lichaam bent. Wat zegt dit nog over het zogenaamde 'innerlijk', dat wij tot 'uitdrukking' proberen te brengen? Opmerkelijk genoeg is dit een probleem dat door de taal filosofie nog maar heel weinig is behandeld, maar, zo hebben we gezien, des te meer door de toneelliteratuur. Wat dat betreft heeft de kunst misschien nog steeds een voorsprong op de wetenschap...

Ik hoop dat u van de jacht genoten heeft.

Bo Tarenskeen is theatermaker en filosoof en schrijft toneelteksten. Hij studeerde taal filosofie en metafysica aan de universiteiten van Amsterdam, Potsdam en Berlijn. Voor Theater Schrift Lucifer bewerkte hij de lezing die hij hield op 6 juni 2005 tijdens een bijeenkomst met als titel *Parlez vous Shakespeare?* Het Platform Onafhankelijke Theaterauteurs organiseerde de avond in de Balie te Amsterdam over de vertaling van de Nederlandse toneeltekst en vertaalbaarheid in het algemeen.

○ De kijkbreuk herstellen...

- De keuze voor traditie of verandering in het theater -

Onlangs pleitte Jan Wolff voor herstel van de 'luisterbreuk' tussen de progressieve kamermuziek en de gemiddelde concertbezoeker. In het verlengde hiervan houdt Bart Dieho een pleidooi voor wat hij herstel van de 'kijkbreuk' noemt. Is streven naar vernieuwing een vrije keus of een heilige verplichting van de theatermaker? En wat is de rol van de toeschouwer in dit geheel? Een gedachte over de wederzijdse verwachtingen tussen theatermaker en toeschouwer.

Bart Dieho

Wie is nou eigenlijk vernieuwender: Johan Simons die in 2002 met Toneelgroep Hollandia *GEN [What Dare I Think]* maakt geïnspireerd op *Elementaire deeltjes* van Houellebecq of Johan Doesburg die in 2005 met het Nationale Toneel *Elementaire deeltjes* maakt gebaseerd op het gelijknamige werk?¹

Natuurlijk ben ik onmiddellijk geneigd om Simons vernieuwender te achten dan Doesburg. Op grond waarvan doe ik dat eigenlijk? En wordt het niet nog ingewikkelder als diezelfde Simons dit seizoen nog een tweede toneelbewerking van Houellebecq's roman regisseert? Het kan ook nog zijn dat de Schotse regisseuse Sacha Wares de enige is die vernieuwend omgaat met het werk van Houellebecq. Zij wijst het 'communaal theater' af als achterhaald en ensceneert Houellebecq's roman *Platform* als peepshow.²

¹ Zie <http://td.library.uu.nl/index.html> voor het *GEN* dossier en de site van het Nationale Toneel, www.hnt.nl.

² *NRC* 11/12 december 2004. Communaal theater hier als letterlijke vertaling van "communal theatre", theater voor een publiek van meerdere toeschouwers.

In zijn Hunningher lezing in 1999 beschrijft Rob Erenstein traditie en vernieuwing in het theater in de Xxste eeuw.³ Uit zijn historische schets kun je opmaken dat theater zich als kunstvorm ontwikkelt langs drie wegen. (1) Een stroming komt op, kent een bloeitijd, raakt in verval en verdwijnt. Cru gesteld kun je zeggen dat dit in de zeventiger jaren van de vorige eeuw met het (politiek) vormingstheater is gebeurd. (2) Iets nieuws ontstaat en wordt toegevoegd aan het bestaande. De postmodernistische dans is een nieuwe vorm van dans die het palet van dansvormen verrijkt. (3) Theatermakers zetten zich af tegen al het bestaande en zetten daar iets anders voor in de plaats. Aktie Tomaat is in 1969 zo'n breekpunt, waarna een nieuw toneelbestel kon ontstaan met daarin plaats voor het (politieke) vormingstheater en het experimentele toneel, gelijkwaardig naast het repertoiretoneel.

Uit zo'n historische schets blijkt ook dat bij grote veranderingen in de samenleving en in de kunsten het debat oplaait over hoe het nu verder moet in het theater. Vernieuwing blijkt geen vanzelfsprekende zaak en geen doel op zich, het zijn de makers die met een andere visie ander theater realiseren. Nu dat debat na "9-11" en de moorden op Fortuyn en Van Gogh weer smeult in het Nederlandse theater, wil ik nagaan welke overwegingen bij theatermaker en toeschouwer kunnen meespelen om te kiezen voor traditie of verandering.

Is streven naar vernieuwing een vrije keus of een heilige verplichting van de theatermaker? Waar komt die drang tot vernieuwing uit voort? En krijgt de theatermaker op dit moment nog wel genoeg ruimte voor vernieuwing? Wat is de rol van de toeschouwer in dit geheel? Gaandeweg zal blijken dat traditie en vernieuwing geen vaststaande begrippen zijn, maar door kunstenaars en kunstbeschouwers op eigen wijze en vanuit verschillende belangen worden ingevuld. Alleen

³ R.L. Erenstein, *Een eeuw Nederlands toneel: Tussen traditie en vernieuwing*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1999. Hunningher-lezing 1999, 31 p.

daarom al is het nodig de vraag wie nou eigenlijk vernieuwender is in een breder kader te stellen en te beantwoorden.

Experimenten terug in de marge?

Cecile Brommer weegt traditie en vernieuwing als volgt af en signaleert de volgende opmerkelijke trend:

“Het lijkt er op dat met name de bespelers van de grote zaal hun idioom hebben gevonden en een pas op de plaats maken om de merites van de theatervernieuwingen te toetsen en toe te passen op meer klassieke en populaire vormen. Een cultuurpessimist zal concluderen dat het theater een periode van stilstand heeft bereikt en roepen om ‘vernieuwing’. Beter is te signaleren, dat er nu eindelijk ruimte is voor het vestigen van een theatertraditie waar zo lang naar gezocht wordt. Het publiek krijgt de kans om de ontwikkelingen bij te benen en kennis te maken met de hedendaagse theaterconventies. In onder meer de kleine zalen, het jongerentheater en op locaties kan de geïnteresseerde zich nog altijd laten uitdagen door onbekende vormen.”⁴

Dit doet me denken aan de woorden van Jan Wolff van de IJsbreker. Hij pleitte bij gelegenheid van de opening van het nieuwe Muziekgebouw afgelopen februari 2005⁵ voor herstel van de ‘*luisterbreuk*’ tussen de progressieve kamermuziek en de gemiddelde concertbezoeker. Die gemiddelde concertbezoeker heeft geen aansluiting bij de progressieve kamermuziek. Dat hoeft volgens Jan Wolff niet zo te blijven als de muzikanten en de programmeurs die muziek maar aantrekkelijk genoeg zouden presenteren.

⁴ Cecile Brommer, De economie van de theaterbeleving: een nieuwe theatercultuur, ruimte voor experiment én traditie. In: S.van den Berg (e.a.), *Een nieuwe generatie cultuurjournalisten*. Amsterdam: Holland Festival; Theater Instituut Nederland, 2003. Bijdrage VII.

⁵ Uitspraak gedaan in het programma *Vrije Geluiden*, VPRO TV, 20 februari 2005.

In mijn ogen pleit Cecile Brommer voor herstel van wat ik de ‘*kijkbreuk*’ noem. De gemiddelde theaterbezoeker dient immers de ontwikkeling in het vernieuwende theater bij te kunnen houden. Zij roept met haar signalement de vraag op wat de beste manier zou zijn om vernieuwing blijvend te bevorderen en te integreren in het Nederlandse theater. Mogen we van alle (gesubsidieerde) theatermakers in Nederland verwachten dat zij op vernieuwing uit zijn, ongeacht het circuit waarin zij werkzaam zijn of moeten we het theater splitsen in het circuit van grote zalen met herkenbaar conventioneel theater voor het grote publiek en daarnaast het alternatieve circuit voor al het andere vernieuwende theater met bijbehorend klein publiek?

Stel dat wij ons inderdaad in zo’n tijdperk van restauratie bevinden zoals Cecile Brommer aangeeft, hoe stellen wij ons dan op? Doet zo’n restauratie wel voldoende recht aan de eigen dynamiek van het Nederlandstalige theater met zijn unieke vlakke vloer theater en zijn spreekwoordelijke diversiteit? Juist nadat vele verworvenheden van de tweede helft van de vorige eeuw – ik volsta met de Discordia-stijl van transparant acteren en de collectieven-zonder-regisseur te noemen - met dank zijn geïntegreerd, wordt vernieuwing in de grote zalen zo goed als onmogelijk omdat het grote publiek van nu dat niet zou willen.

In het wegzetten van vernieuwende theatermakers in een ‘experimentele marge’ schuilt volgens mij een groot gevaar. Het zal dan niet lang duren voordat de strijd om in grote zalen iets anders te brengen dan wat het grote publiek wil, weer van voren af aan kan beginnen. Om de omvang van dit probleem te onderkennen, is het goed om nog eens naar de recente discussie over veilig en onveilig theater te kijken.

“De maker speelt op safe”

Het is nog niet zo lang geleden, namelijk gedurende het seizoen 2003–2004, dat door velen de *te veilige* koers van het

Nederlandstalige theater ter discussie is gesteld. Luk Van den Dries, juryvoorzitter van het Theaterfestival, verwoordt het in 2003 zo: “Meer en meer schuift het aanbod van het Nederlandstalige toneel op naar het midden: goedge maakte, welwillende maar ongevaarlijke producties.”⁶ Ook criticus en theaterjournalist Pieter Bots beklagt zich erover in zijn Terugblik Toneel 2002-2003:

“(...) in retrospectief blijken de voorstellingen van de meest vooraanstaande Nederlandse regisseurs verbazingwekkend klassiek, behoudend en zonder een duidelijke handtekening. [...] Het is theater waarvoor critici tegenwoordig de modieuze term ‘ongevaarlijk’ hebben gereserveerd: dat wil zeggen dat regisseurs niet de durf hebben gehad om de zekerheden op het gebied van spel, interpretatie, dramaturgie, mise-en-scène en vormgeving overboord te gooien. De maker speelt op safe.”⁷

Uit de recensies op Moose en uit de *Stuggezaal* Live bijeenkomsten, onder andere naar aanleiding van “9-11”⁸, blijkt al meerdere jaren een opvallend verschil tussen de aanstormende jonge theaterwetenschappers die veel kritiek hebben op het in hun ogen te gezapige theater in Nederland en de nieuwe generatie theaterregisseurs die hun kansen tellen hoe zij in de bestaande structuur opgenomen kunnen worden. Wordt die voorzichtige houding van die jonge regisseurs veroorzaakt door de enorme druk om in korte tijd te moeten presteren in zeer dwingende productionele kaders? Kan het zijn dat die houding wordt veroorzaakt door een sterk regulerende overheid, die met haar subsidiemethodiek wel degelijk cultuurpolitiek bedrijft door precies aan te geven wie met of zonder subsidie theater kan maken?

⁶ *TM* jaargang 7 nummer 5 (juni 2003), p.7.

⁷ *TM* jaargang 7 nummer 6 (september 2003), p.25.

⁸ <http://www.moose.nl/>. <http://www.stuggezaal.nl/>

Het heeft er alles van weg dat jonge theatermakers in Nederland op dit moment alleen al door de subsidiemethodiek eerder aangezet worden tot traditie en niet tot vernieuwing. Kan een beginnend theatermaker het zich wel permitteren om vernieuwing na te streven? De theatermaker is immers zeer afhankelijk van de financiële waardering van zijn werk. Cruciaal in die waardebeoordeling is de status die de kunsten hebben in de Nederlandse samenleving. Daar zijn kunstbeschouwers niet positief over.

Creatie of recreatie...

Tilroe vraagt zich in haar artikel met de stellige kop “Kunst heeft noodzaak” in de *NRC* van 10 september 2004 af: “Te midden van al het rumoer rond de bezuinigingen op cultuur, ligt stil en onaangeroerd – als in het oog van de storm – een kardinale vraag: kan de kunst wel haar noodzaak bewijzen?”⁹

Volgens haar blijkt uit het Uitmarkt Cultuurdebat over de bezuinigingsplannen in de Tweede Kamer, augustus 2004, een ontstellend gebrek aan inzicht in en respect voor de kunst en de kunstenaar in Nederland. Natuurlijk deed de VVD ’n flinke duit in het zakje: “Waarom moet cultuur eigenlijk gesubsidieerd worden? Vakantie wordt toch ook niet gesubsidieerd?”¹⁰ Voor de politiek is er – zo stelt Tilroe – blijkbaar geen verschil tussen “creatie” en “recreatie”.

Tilroe signaleert twee bewegingen in de kunsten sinds de negentiende eeuw. Enerzijds hebben de steeds sterkere rationalisering en economisering van de samenleving tot instrumentalisering van cultuur, tot banalisering van kunst geleid. Het onderscheid tussen kunst en cultuur is hierdoor steeds meer

⁹ Anna Tilroe, De kunst heeft noodzaak: het verschil tussen creatie en recreatie, *NRC*, 10 september 2004.

¹⁰ Soortgelijke opinies zijn terug te vinden bij Leefbaar Rotterdam. Zie de discussie tussen Sjef Siemons (Leefbaar Rotterdam) en Bert van Meggelen (intendant Rotterdam 2001 Culturele hoofdstad van Europa) aan de hand van de tegenstelling “Kunst als product of als levensbehoefte”. *NRC*, 03 december 2002.

vervaagd. Anderzijds hebben de verregaande esthetisering van de kunst en haar claim van universele waarde tot autonomisering van de kunst geleid. Deze twee bewegingen versterkten tot op heden elkaar: hoe elitairder de kunst werd, hoe meer geschikt voor winstbejag en speculatie. Deze te ver doorgeschoten ontwikkeling kan volgens Tilroe alleen doorbroken worden door kunst niet langer vanuit de kunst zelf te legitimeren, maar vanuit de betekenis die kunst heeft voor de omringende samenleving.

“Er zijn nu kunstenaars die dat goed begrepen hebben. Ze ontwikkelen een kunst die op eigen kracht een ‘brede’ betekenis heeft, niet voor de kunstwereld, maar voor de samenleving. (...) Waar het om gaat is dat [de kunst] haar gezicht weer naar de samenleving keert. Daar peilt ze emoties en legt ze witte plekken en dubbelzinnigheden bloot, laat ze waarheden wankelen en stelt ze ons op de meest onverwachte manieren een vraag, die niet alleen aan onze moraal raakt maar ook aan het idee van het hogere: wat is menselijk en wat niet? Kunst kan die vraag in alle vrijheid stellen. Daarom is kunst een noodzaak.”¹¹

Tilroe maakt principieel verschil tussen “creatie” en “recreatie” en spreekt zelf een duidelijke voorkeur uit voor de creatie:

“[Kunstenaars] onderzoeken de werkelijkheid van [de] samenleving op totaal andere manieren dan professionele onderzoekers en wetenschappers, omdat hun idee van werkelijkheid niet iets is wat in feiten en getallen te vatten valt. Werkelijkheid is interpretatie. En als kunstenaar willen ze weten hoe we haar interpreteren, welke denkkaders we daarbij hanteren en hoe die doorbroken kunnen worden.”¹²

¹¹ Anna Tilroe, 2004.

¹² Idem.

Is het dan zo – bedenk ik me - dat kunst in Nederland zo’n lage prioriteit op de maatschappelijke agenda heeft, dat kunstenaars na eeuwen van emancipatie nog steeds als uitzonderlijke vrijgestelden worden beschouwd, en niet als personen die een kernfunctie in de samenleving vervullen? Mag een kunstenaar al blij zijn als hij wordt getolereerd, gedoogd?

Traditionele ‘gevestigde’ kunst wordt als cultuuroed geprezen, onderhouden en verkocht aan het grote publiek. Hoe nieuwe kwalitatieve kunst ontstaat, is de zorg van de relatief arme want in zijn bestaan onzekere kunstenaar. Wil je als kunstenaar een zeker bestaan opbouwen, dan kun je maar beter voor ‘veilige’ kunst kiezen, dan weet je zeker dat je verkoopt...

De tegenstelling tussen creatie en recreatie is vrij eenvoudig te zien in het theater.¹³ De theatermaker die uit is op behoud zoals de choreograaf in het klassieke ballet, kan putten uit een groot repertoire van bestaande conventies. De balletdanser dwingt door zijn vakmanschap, door zijn virtuositeit bewondering af bij de toeschouwer. Het is daarom in het belang van choreograaf en danser dat dat vakmanschap, die virtuositeit in stand wordt gehouden. Zij hebben een theaterinfrastructuur van scholen, geld en schouwburgen nodig om hun werk voort te kunnen zetten. Critici hebben het relatief makkelijk, zij kunnen dit werk beoordelen aan de hand van de uitgekristalliseerde esthetiek van het klassieke ballet.

Heel anders ligt het voor de theatermaker die uit is op verandering van het bestaande, het scheppen van iets nieuws. Hij kan niet terugvallen op wat hij weet of kan. Hij dwingt zichzelf het theater als medium opnieuw uit te vinden en weet niet zeker of dat andere wat

¹³ Marianne van Kerkhoven draagt onder meer het volgende bij aan deze discussie: “Wie moet bepalen wat er in kunst gemaakt wordt: de kunstenaar, het publiek of de politici? Ik denk dat het verschil tussen kunst en entertainment precies daarin ligt dat in de kunst een maker zijn ding doet, het nog-niet-gekende realiseert en dat in entertainment een aantal makers iets creëren dat beantwoordt aan verwachtingen die leven bij een publiek, dat het reeds-gekende in een nieuwe variatie wil terugzien.” In *Van het kijken en van het schrijven: Teksten over theater*. Leuven: Halewyck, 2002. p. 238.

hij op dat moment uitvindt wel zal werken. Hij heeft zeer dringend een infrastructuur nodig die hem tijd, geld en gelegenheid geeft dit te onderzoeken. Critici vinden het moeilijk om zich te positioneren tegenover het nieuwe, het 'andere'.¹⁴ Zij zijn niet altijd in staat zich mee te ontwikkelen met dat andere theater. Zij blijven zoeken naar herkenningpunten en willen dat andere theater vanuit het bekende beoordelen in plaats van uit het kunstwerk zelf als nieuwe creatie. Voor de critici, in feite voor alle toeschouwers, dient zich de noodzaak aan om antennes te ontwikkelen voor veranderingen. Waar en hoe vinden veranderingen plaats? Hoe worden die veranderingen gemotiveerd? Wat is de positie van de kunstenaar, die op verandering uit is en wat is de positie van de toeschouwer die met die veranderingen in aanraking komt?

Wie maakt, bepaalt

Om zijn visie in het theater te kunnen verwezenlijken, kan een theatermaker veranderingen nodig vinden op drie niveaus: (1) theater als systeem, (2) theater als cultureel fenomeen, (3) theater als kunstvorm.¹⁵

(1) Het initiatief van de "Omkering" onder auspiciën van TIN en *TM* gestart in 2003, richt zich op het *theater als systeem*. Theatermakers claimen hun zelfstandigheid. Zij willen zelf bepalen welk theater gemaakt wordt en niet dat dat door beleidsmakers met hun dominante subsidiepolitiek gebeurt. Deze theatermakers willen het huidige systeem van machtsverhoudingen 'omkeren' en zelf de condities bepalen waarop theater gemaakt wordt.¹⁶

¹⁴ Bekend voorbeeld hiervan is de poging van critici om het beeldend locatietheater te benaderen en te beoordelen vanuit de klassieke dramaturgie van teksttheater, vandaaruit zoeken naar doorlopende verhaallijnen en piramidale spanningsopbouw.

¹⁵ Vergelijk de Appendix van O. Brockett, F. Hildy, *History of the Theatre*. Boston [etc.]: Allyn and Bacon, 2003. Ninth Ed.

¹⁶ Zie diverse discussies en artikelen in *TM* sinds 2000. Een korte samenvatting biedt Kees Vuyk in Na de omkering, *TM* jaargang 7 nummer 5 (juni 2003), p.38-40.

(2) Het permanente onderzoek van theatermakers naar de aard en functie van theater in de huidige Nederlandse samenleving richt zich op het *theater als cultureel fenomeen*. Ik denk dan niet alleen aan het nieuwe politieke theater van Eric de Vroedt, Marijke Schermer en *rZpkt* van Fouad Mourigh en Farhane El Hamchaoui. Ik denk zeker ook aan Jan Ritsema's fundamentele onderzoek naar theater: wie bepaalt eigenlijk wat theater is en wie bepaalt wat theater zou moeten zijn? Ritsema vindt dat daar alleen de theatermakers over gaan. Zij dienen uitsluitend hun eigen theateropvatting als uitgangspunt te nemen om theater te maken, niet de opvatting van beleidsmakers, schouwburgdirecteuren, critici of wie ook. Makers die opereren vanuit een doordachte eigen visie, zetten zich volgens Ritsema terecht af tegen de dominante vorm van theater: theater als een vorm van vrijblijvende en onschuldige recreatie, een vorm van hypocriete, werkelijkheidsvervalsende vrijetijdsbesteding, niet waardig om kunst genoemd te worden.¹⁷

(3) Om met theater te kunnen reageren op de omringende werkelijkheid en juist die theaterwerken te maken die deze tijd nodig heeft, is het nodig dat theatermakers in alle vrijheid vragen kunnen stellen. Alleen zo kan theater zich *als kunstvorm* volledig ontplooien. In een nog ongepubliceerde notitie formuleert Simons dit als volgt:

*"Het moet mogelijk zijn om je woede te gebruiken om dieper te sonderen [dieper dan onder andere Theo van Gogh deed, die hij daarvoor bespreekt, BD], om de mechanismen in ons denken en ons doen bloot te leggen waardoor we de wereld rot maken. En om af te tasten welke houding we zouden kunnen aannemen om die mechanismen misschien een klein beetje te veranderen."*¹⁸

¹⁷ Historisch kunnen we dit discours al vinden bij Brecht. Meest recente bijdrage is Jacques Rancière's artikel De politiek van de esthetiek, *Etcetera* jaargang 23 nummer 95 (februari 2005), p.16-22.

¹⁸ Johan Simons, *Je woede gebruiken*. Ongepubliceerde notitie, 3 pag.

Simons richt zich – geheel in de geest van Tilroe's uitspraak - met zijn gezicht naar de samenleving en stelt zich ernstige vragen over de taak van de kunstenaar in die wereld.

Risico's nemen, vragen stellen

Welke instelling hebben theatermakers die uit zijn op verandering? En hoe groot is dan eigenlijk je handelingsvrijheid in het Nederland van nu? Kan kunst wel in alle vrijheid vragen stellen, zoals Tilroe het formuleert? Kijk naar Ab Gietelink die in *Het Beloofde Land* Jezus als zoon van een Palestijnse onafhankelijkheidsstrijder neerzet tegenover een Joodse studente “met een roeping”. Naar eigen zeggen wil hij zo bewust provoceren en een van de zijns inziens grootste taboes in Nederland aan de kaak stellen.¹⁹ Hier zien we een theatermaker die bewust het risico wil lopen om een theatervoorstelling te maken waar samenwerkingspartners, theaters en locaties al bij voorbaat afhaken. *Risico nemen* is volgens Oscar van Woensel niet zomaar een vrije keuze van de theatermaker als kunstenaar, maar een verplichting. In 2002 ageerde hij in zijn *State of the Union*²⁰ zeer fel tegen alle vormen van veilig risicoloos theater die hij signaleerde. Hij noemde die schamper het toneel van sprookjes, circus, kermis. Theater waarvoor de kunstenaar geen artistieke en geen persoonlijke risico's neemt, waar geen persoonlijkheid aan te pas komt, is “een formule ter vermaak”.

¹⁹ Zie Theater Nomade <http://www.abgietelink.nl/Lijst.htm>, geraadpleegd 21 februari 2005. Gietelink doelt op het schuldgevoel van Nederland over haar rol in de Tweede Wereldoorlog, maar ook daarna haar houding tegenover het lot van de Palestijnen: “Nederland zou een voorbeeld zijn van tolerantie en verdraagzaamheid. Het land waar alles kan en waar zeker kunstenaars alles zouden kunnen schrijven, spelen of tentoonstellen. Sterker nog: waar de vernieuwende kunst en het progressieve politieke engagement kan rekenen op een warm welkom. Waar de geëngageerde kunstenaar gekoesterd wordt en alle medewerking krijgt. Ik zeg u dat dit zelfingenomen zelfbeeld niet overeenkomt met de onderliggende werkelijkheid. Ik zeg u dat Nederland vol is van sluipende censuur. Ik zeg u dat alles dat niet tot het politiek correcte hoort misschien niet openlijk verboden wordt, maar het object is van een sluipende, bijna onzichtbare tegenwerking en uitsluiting.”

²⁰ Oscar van Woensel, *State of the Union*, Theaterfestival 2002.

“Toneel vind ik interessant als de toneelspelers een bepaalde kwetsbaarheid hebben. En dan bedoel ik juist niet de kwetsbaarheid van de leeuwentemmer...[De] kwetsbaarheid van deze circusartiesten is een fake-kwetsbaarheid. Er hangt een heel groot, heel stevig, heel veilig net onder hen [...].”

Constant grote artistieke risico's nemen en radicaal kiezen voor verandering en niet voor de veilige voortzetting van het “reeds-gekende”, is niet van gevaar ontbloot en kan grote consequenties hebben voor de kunstenaar zelf. Drijkoningen²¹ wijst al in 1978 op de paradox dat de kunstenaar zich dient te handhaven in het *instituut kunst* en in de *maatschappij*, terwijl tegelijk van diezelfde kunstenaar wordt verwacht dat hij zich *kritisch* verhoudt tot dat instituut kunst en tot die maatschappij. Volgens mij wijzen vele taboekwesties, ook in de theatergeschiedenis, eerder op *repressieve tolerantie* dan op *wezenlijke handelingsvrijheid*. Uit die kwesties blijkt glashelder dat repressiviteit van alle kanten kan komen.²²

Absoluut en radicaal in de zin van volledige vrijheid van expressie en volledige vrijheid van meningsuiting zal de handelingsvrijheid van een kunstenaar nooit zijn. Ook hij is gebonden aan de beperkingen van de Grondwet. De zogeheten *kunstexceptie* geldt niet in alle gevallen en volgens sommige leden van de samenleving zeker niet altijd voor iedereen. Zie Van Gogh en Hirsi Ali, zie ook op andere schaal de weerstand die Gietelink met *Het Beloofde Land* ondervond. Bourdieu dacht de paradox waar Drijkoningen op wijst, op te lossen door aan te tonen dat de waarde van een kunstwerk – en daarmee van een kunstenaar - wordt bepaald in tijdelijke netwerken van experts en consumenten. Zij zijn het die de status van een kunstwerk

²¹ F.F.J.Drijkoningen, Problemen rond de avant-garde. In: Drijkoningen, F.F.J. (e.a. eds.), *Avant-garde en traditie in het moderne toneel*. Muiderberg: Coutinho, 1978. P. 9-29.

²² Denk aan *De Beul* (1935), *Aktie Toot* (1969-1970), de Fassbinder-affaire (1987). Ook de gebeurtenissen rond *Submission I* bevestigen mijns inziens dat er eerder sprake is van repressieve tolerantie, die ieder moment beëindigd kan worden.

in een openlijk discours definiëren.²³ In het theaterdomein denk ik dan meteen aan theaterprogrammeurs en critici. Gegeven de eerder benoemde zwakke positie van de kunsten in Nederland is hier toch meer aan de hand. Op dit moment wordt de status van kunstenaars, die het recht opeisen van radicale vrije expressie en meningsuiting, die over lange tijd veel artistiek en persoonlijk risico nemen, die de eigen definitie van kunst als enig geldig uitgangspunt beschouwen, fundamenteel ter discussie gesteld en bedreigd. De kunstenaar die in alle vrijheid zijn vragen wil stellen, kan ieder moment in maatschappelijke problemen raken. Zie Van Gogh en Hirsi Ali, zie Gietelink. Die vrijheid om vragen te stellen, is voor kunstenaars blijkbaar niet onvoorwaardelijk gegarandeerd in het Nederland van nu.

Er zijn theatermakers die creatieve oplossingen bedenken. De laatste productie *Nu* van Annette Speelt is daar een treffend voorbeeld van. De acteurs treden op als poezen die treuren om de dood van hun baas, Theo van Gogh. Door deze verbeelding creëert Annette Speelt een “comfort zone” om toch hun commentaar op de moord op Van Gogh te kunnen geven. Hoe vragen gesteld worden, is net zo belangrijk geworden als waar die vragen over gaan.²⁴

De kijkbreuk herstellen...

De vraag wie is nou eigenlijk vernieuwender is, Simons of Doesburg, is niet zo moeilijk te beantwoorden. Simons geeft zelf uitdrukkelijk en expliciet aan verandering van theater en samenleving na te streven. We kunnen goed aan zijn oeuvre zien hoe hij die veranderingen realiseert.²⁵ Doesburg zal er van zijn kant op wijzen dat hij niet

²³ Zie onder andere Pierre Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Gekozen door Dick Pels. Amsterdam: Van Gennep, 1989.

²⁴ Zie onder andere de kritiek van Kester Freriks, *NRC* 28 februari 2005.

²⁵ Een (dramaturgische) beschrijving van zijn werk is te vinden in de brochure reeks uitgegeven door ZTHollandia, 2003-2004. Johan Simons is onder andere door Moose kritisch gevolgd in de afgelopen jaren. Zie ook de beschouwingen van Loek Zonneveld, <http://www.loekzonneveld.nl/loek.htm>.

eenzijdig op vernieuwing wenst te worden beoordeeld. De doelstellingen van Het Nationale Toneel zijn op dit punt duidelijk en voor iedereen op haar site na te lezen: naast de “experimenten” van de “jonge schrijvers, makers en regisseurs” in het Werkhuis, is het de zelfopgelegde taak van dit gezelschap om het reeds opgebouwde cultuurgood door te geven aan volgende generaties.²⁶

We kunnen de prikkelende vraag daarom beter in een groter kader plaatsen en voorleggen aan alle theatermakers die op dit moment in Nederland werkzaam zijn: ben je uit op behoud of ben je uit op verandering, kies je behoudzuchtig voor traditie of kies je risicovol voor een poging tot vernieuwing? Hoe motiveer je je keuze voor creatie dan wel recreatie? Marianne van Kerkhoven neemt in deze kwestie eenduidig stelling, zoals blijkt uit het volgende citaat:

“Het is de taak, de verantwoordelijkheid van de kunstenaar te blijven nadenken, te blijven experimenteren, te blijven nuanceren en daarbij de traagheid niet te schuwen. Genuanceerde uitspraken doen vraagt so wie so meer nadenktijd dan het doen van zwart-wit uitspraken. Kwantiteit is sneller te bereiken dan kwaliteit. Vertrekken van het niet-weten en het niet-kunnen en op zoek gaan, vraagt meer en langere inspanningen dan het toepassen van wat men al weet en kan.”²⁷

Zij ziet, net als Ritsema, Tilroe en Van Woensel, de keuze voor de creatie als een heilige verplichting van de theatermaker als kunstenaar. De theatermaker ziet zich op dit moment in het Nederland aan alle kanten geconfronteerd met druk die van buiten af op hem wordt uitgeoefend, verwachtingen van anderen die hij dient

²⁶ www.hnt.nl. Zie ook de beoordeling door de Raad voor Cultuur: “Door repertoire uit het culturele erfgoed te spelen wil Het Nationale Toneel een groot, breed en divers samengesteld publiek bereiken [...]” Site <http://www.cultuur.nl/cultuurnota.html>, geraadpleegd 28 april 2005.

²⁷ Marianne van Kerkhoven, 2002. P. 239.

waar te maken. Die druk komt zoals we hebben gezien van kunstbeschouwers, politici, critici, jonge theaterwetenschappers, en van vakgenoten.

De theatermaker die ondanks alle mogelijke consequenties bewust durft te kiezen voor verandering, een poging tot vernieuwing, mag zonder meer moedig genoemd worden en verdient veel respect. Zeker ook als die theatermaker ondanks alle weerstand ander theater in de grote zalen wil presenteren. Ik ben dan ook zeer benieuwd wat Matthijs Rümke en Olivier Provily als opvolgers van Johan Simons en Paul Koek in de grote zalen gaan doen.

Concluderend stel ik voor het accent in de woorden van Jan Wolff te verleggen. Het is de verantwoordelijkheid van de kunstenaar te maken wat hij kan maken en te staan voor de keuzen die daarbij horen. Het is al een enorme prestatie om dat onder de huidige omstandigheden te doen. Daarom mag juist ook van de toeschouwer verwacht worden dat hij een inspanning levert om de 'kijkbreuk' te herstellen. Van de toeschouwer – theaterliefhebber, criticus of schouwburgdirecteur of wie ook - mag verwacht worden dat hij de altijd onzekere positie van de maker onderkent en respecteert, dat hij alert is op veranderingen in het theater en dat hij die veranderingen niet gemakzuchtig probeert te begrijpen vanuit het "reeds-gekende", vanuit de traditie als dominante maatstaf, maar in de eerste plaats vanuit de theatervoorstelling als creatie.

Als Simons oprecht in zijn voorstellingen naar aanleiding van Houellebecq ernstige vragen stelt, dan mag hij van zijn toeschouwers een oprechte reactie verwachten. Hij mag verwachten dat de toeschouwer zijn eigen vragen stelt en bereid is om - tijdelijk of voor langere duur - zijn eigen denkkader, zijn beeld van de werkelijkheid in de waagschaal te stellen. Risiconemende theatermakers willen, dat de toeschouwers van hun kant de kijkbreuk herstellen. In de keus

tussen traditie en vernieuwing hebben maker en toeschouwer ieder hun eigen verantwoordelijkheid. Laten maker en toeschouwer ieder van hun kant de kijkbreuk herstellen!

Bart Dieho is docent theaterdramaturgie aan de Universiteit Utrecht en dramaturgisch adviseur, onder andere bij Warner & Consorten.

○ Tussen doodsangst en levenslust - Een persoonlijk leesverslag van het toneelstuk *Marie-L* van Hans van den Boom -

Op verzoek van de redactie van Lucifer las theatermaker Lotte van den Berg het toneelstuk Marie-L van Hans van den Boom. Dit ging vorig seizoen bij theatergroep Stella den Haag in première in de regie van Van den Boom. Lotte van den Berg beschrijft op een zeer persoonlijke manier wat dit toneelstuk bij haar losmaakt.

Lotte van den Berg

Marie L. is 13 jaar oud.
Marie L. weet dat ze dood gaat.

Met heldere beelden beschrijft Hans van den Boom een delirium. Een delirium van een jong meisje. Als in een droom komt ze bij je naar binnen gelopen, dat meisje met haar versierd infuusje. Ze neemt je mee in een wereld tussen werkelijkheid en fantasie. Tussen levenslust en doodsangst.

In een klein ziekenhuis achter de maïsvelden maken we haar laatste dagen mee. Een jonge soldaat staat plots aan haar bed. De dokter doet een hond na. Het meisje van zaal zes houdt een spreekbeurt over ezels. De frisdrankautomaat zoemt. Een engel wacht geduldig. De beelden volgen elkaar op. Verrassend en indringend. De doodsstrijd van Marie L. wordt niet met medelijden beschreven. Hard en meedogenloos is alles wat haar overkomt. Liggend in haar bedje met cellofaan op haar buik en onderzetters op haar benen.

Ik heb bewondering voor de manier waarop Hans van den Boom schrijft, voor de manier waarop hij theater maakt. In een wirwar van associaties en gedachten zoekt hij zijn eigen logica. Hij heeft geen houvast. Hij heeft alleen zijn eigen fantasie, zijn eigen verbeeldingskracht om in te geloven. Het is moeilijk om op die manier te maken. Je moet jezelf serieus durven nemen. Je observaties en associaties bewaren en koesteren. Alles kan betwijfeld worden. Alles is te relativieren. Maar soms is het noodzakelijk dit juist niet te doen. Als je woorden geeft aan diepe gevoelens en beelden maakt die vertellen wat er in je leeft, moet je kwetsbaar durven zijn. Je moet kwetsbaar zijn en lef hebben.

Van hem kan ik iets leren. Dat dacht ik toen ik het las. Zijn woorden zijn eerlijk. Zijn beelden helder. Ze voeren je mee naar onbekend terrein. Je moet je eraan overgeven en zonder verwachting kijken. In het hele gewone vermoedt Hans van den Boom een gevoelsleven dat iedereen herkent. Zijn beeldtaal en zijn woorden zijn van nu, het gevoel dat hij hiermee teweegbrengt is van alle tijden.

Hans van den Boom maakt een kindervoorstelling over de dood. Een confronterende voorstelling. Toch lijkt het hem er niet om te gaan een uitspraak te doen over de manier waarop we met de dood omgaan. Hij verliest zich niet in een statement over het perfectionisme van de moderne tijd, over de totale ontkenning van het verval. Hij spreekt geen oordeel uit. Hij hoopt niet te verbeteren. Hij toont zoals het is en altijd zal zijn. Het leven kunnen we niet veranderen. Onze grootste angsten zullen blijven bestaan. We kunnen proberen ons met die werkelijkheid te verzoenen. We kunnen proberen te kijken naar het leven zoals het is. We kunnen proberen elkaar te vertellen over de pijn.

*En toen ging ik dood, zomaar zonder vooraankondiging.
Toen was ik er op eens niet meer.*

Misschien is dat wel de enige manier waarop de dood ons kan overvallen. Plotseling en onvermijdelijk. Er is niets dat Marie L. gaat redden. Wat is, zal zijn. Wat komen moet, zal komen. Hans van den Boom heeft niet geprobeerd de dood begrijpelijk te maken, dat is ze niet. Wat hij laat zien, is dat de uren vlak voor de dood net zo zijn als alle andere uren. Net zo levend en verlangend. Marie L. geeft niet op, ze leeft zoals wij allemaal leven. Ze lacht en ze twijfelt, ze vecht. Hans van den Boom heeft zich verdiept in dit meisje en vertelt haar verhaal zonder valse sentimenten. Met bijna hallucinerende beelden beschrijft hij haar dood. Het grijpt je bij de keel.

Er sterven duizenden mensen per dag en toch leeft iedereen alsof hij onsterfelijk is. Misschien is dat wel het grootste wonder van de wereld.

Lotte van den Berg studeerde in 2001 af aan de regieopleiding Amsterdam. Sindsdien werkte ze als freelance regisseur onder andere bij Het Toneelhuis, Huis aan de Amstel en het Noord Nederlands Toneel. Vanaf augustus 2005 zal zij zich vast verbinden aan Het Toneelhuis te Antwerpen.

○ Marie-L

- Een toneelstuk -

Hans van den Boom, artistiek leider van Stella Den Haag, maakt voorstellingen op basis van zelfgeschreven of bewerkte teksten. Soms is het decor het uitgangspunt, soms een thema, sprookje, vertelling of situatie. Voor Marie-L was een bord tomatensoep de inspiratie voor een toneeltekst over een meisje dat in coma ligt. Opvallend is de stijl - vol wisselingen van perspectief en van tijd, die een nieuwe periode in het werk van Hans van den Boom lijkt aan te kondigen.

Hans van den Boom

Het toneelbeeld bestaat uit een paar lage bakken water, zwart, spiegelen water - de zwarte gaten waar Marie-L in zou kunnen verdwijnen. De coulissen zijn biljartgroen, het bedje van Marie-L is ook biljartgroen, het zweeft haast. Het enige concrete in het beeld is een verlichte cola-automaat. Het achterdoek is een projectiescherm, ongeveer vier bij vijf, er is altijd projectie. De projectie weerspiegelt in de zwart spiegelende vlakken. Een verdubbeling. Marie-L tussen twee werelden.

Op de achtergrond: het zacht zoemen van de frisdrankautomaat. Als de voorstelling afgelopen is, stopt het zacht zoemen. Het zacht zoemen is steeds een beetje anders, nauwelijks merkbaar. De voorstelling begint met de projectie van een maïsveld, net er boven, geen horizon, alleen zacht wiegend maïs. Op het toneel: Marie-L, Wessel en Maaïke Jansen, (Maaïke Jansen staat de hele voorstelling naast het bedje waar Marie-L op ligt). Marie-L ligt op het bedje, ogen gesloten, handen gevouwen op haar buik. Tijdens de monoloog van Wessel zien we in de projectie een engel lopen, ze zoekt, het lijkt alsof ze verkeerd geland is, ze zoekt Marie-L. Alle spelers hebben een contactmicrofoontje, de tekst wordt bijna altijd zacht uitgesproken, intiem. Luisteren we mee met Marie-L? Wat is werkelijkheid, wat verzint Marie-L?

Wessel:

Het was niet zo slim,
het was echt niet zo slim en
ik had er beter aangedaan
weg te gaan
zodat er niks gebeurd was.
Maar het was aandoenlijk,
hoe ze daar lag,
verleidelijk
met al die papieren onderzettertjes op haar benen,
al dat groene cellofaan op haar buik,
al die ijsparaplutjes op haar infuus.

Haar fluisteren ging langzaam over in zingen,
haar zingen in dansen,
haar dansen in knipogen,
haar knipogen in strelen.
En alles steeds weer opnieuw in dezelfde volgorde
Wat moest ik doen?
Naar huis?
Ze was alleen.
Een traag zwemmende rog in een aquarium
haar buik zacht golvend tegen de ramen.
Het was heel kinderachtig,
en ik had het moeten stoppen,
maar ik deed het niet,
ik bleef kijken.

De engel komt op, heeft Marie-L gevonden, wil Marie-L meenemen.

Marie-L richt zich langzaam op, gaat zitten.

Wil graag voordat ze meegaat haar verhaal aan de engel vertellen.

*De engel neemt positie, blijft de hele voorstelling daar staan naast een bak water,
links, verdubbeling in het water.*

Marie-Louise:

Het was een vreemde nacht.
Ik had net weer een MRI achter de rug
en had er geen zin meer in
om er nog verder over na te denken,
over die ziekte,
ik had er al zoveel over nagedacht,
ik wilde wel eens een keer over iets anders nadenken.

Ik keek naar mijn spiegelbeeld.
Een verlegen ding met een versierd infuusje.
Mijn gezicht onder de talk,

papieren onderzettertjes op mijn benen
en het groene cellofaan
van de fruitmanden op mijn buik.

Ik wreef over mijn borstbeen,
mijn bovenbeen,
mijn schaambeentjes,
over al die pleisters,
de onderzettertjes hoog opduwend.
Niemand die het zag,
het was nacht en iedereen sliep.
Het zag er gek uit,
zo geraffineerd
Ik was dertien,
ik had zin om me te vermaken.
ik had zin om plezier te maken bij de
de zwart glimmende frisdrankautomaat.

Eerst was het mijn vijand
de zwart glimmende frisdrankautomaat
omdat de blikjes er met zo'n
oorverdovend lawaai uit komen vallen.
Blik tegen metaal.
Kloing, kloing, kloing.
Maar de zwart glimmende frisdrankautomaat
is wel mooi en lief,
en ik heb vrede gemaakt,
met de zwart glimmende frisdrankautomaat
omdat ik er geen zin meer in had
me aan hem te ergeren,
hij is trouw en lief en doet het altijd
en ik kijk graag naar hem,
zomaar,
een beetje kijken,
een beetje wachten.
Alsof hij mijn laatste contact met de buitenwereld is,
de feestvierende buitenwereld,
waar het altijd partytime is,
waar het altijd gaat
over vette base en power man.

Ik wilde viool spelen,
ik kan echt niet zo goed spelen,
maar voor mezelf is het goed zat.
En soms moet ik ervan janken.

Toen zag ik hem opeens,
die jongen in zijn plastic jasje,
met zijn hoofd in zo'n onhandig plastic capuchonnetje gepropt.
Hij mocht daar niet staan.
Hij hoorde vast bij dat feestvierende buitenwereldje
bij de vette-base en power-men jongens.

Ik ben niet stoer,
ben maar een verlegen ding,
met een versierd infuusje.
en de meeste tijd schaam ik mij.

Hoe lang stond hij daar al ?
Hoe lang had hij naar mij staan loeren ?
Het was midden in de nacht.
Het was niet eerlijk,
zo mocht hij mij niet zien.
Bovendien zou hij toch alles belachelijk maken.

Minutenlang keken we naar elkaar,
in het zacht spinnende geluid
van de frisdrankautomaat,
elkaars spiegelbeeld beloerend,
alsof we elkaar onder schot hielden.
En ik maar hopen dat hij weg zou gaan.
En terwijl hij me zo schaamteloos
zat op te nemen
hoorde ik ineens dat droevige muziekje
van Super Mario, Wereld drie.
Ik wilde dat muziekje niet horen
en al helemaal niet dat
treiterende game-over geluidje.

Wessel:
Mag ik even.

Marie-Louise:
Nee.

Wessel:
Ik wil iets drinken.

Marie-Louise:
Dat kan niet.

Wessel:
Ik heb dorst.

Marie-Louise:
Niet meer praten.

Wessel:
Eventjes maar.

Marie-Louise:
Niet doen.

Wessel:
Laat me nu even.

Marie-Louise:
Versta je me niet.

Wessel:
Jawel.

Marie-Louise:
Omdat ik zeg dat je me met rust moet laten.

Wessel:
Ik wil iets drinken.

Marie-Louise:
Je hoort hier niet.

Wessel:
Ze hebben me nog niet gevonden.

Marie-Louise:
Je mag hier niet zijn.

Wessel:
Ik heb dorst, ik wil iets drinken.

Marie-Louise:

Dat mag niet.

Wessel:

Ik wilde je niet wakker maken.

Marie-Louise:

Ik ben het.

De automaat is helemaal stuk.

Wessel:

Wijst op lichtje.

En wat is dat dan ?

Marie-Louise:

Dat is het laatste dat hij nog kan.

Wessel:

Toe nou.

Marie-Louise:

Hij is ziek.

Wessel:

Toe nou.

Marie-Louise:

Hij is ziek,

zoals iedereen hier.

Wessel:

Ik hoor hem toch duidelijk zoemen.

Marie-Louise:

Hij zoemt van pijn.

Je moet hem met rust laten.

Je moet ons met rust laten.

Wessel:

Het spijt me.

Marie-Louise:

Mij ook.

Wessel:

Hoe heet je ?

Marie-Louise:

Begint weer tegen engel te praten.

Ik wilde geen contact.

Wessel:

Ik heet Wessel.

Marie-Louise:

Tegen engel.

Ik wilde hem niet leren kennen.

Wessel:

Wessel van Voren.

Marie-Louise:

Tegen engel.

Hij leek me gevaarlijk.

Wessel:

Ik ben de hele avond bij Silvia geweest,

en toen het bezoeken was afgelopen ben ik gebleven,

ze ligt daar helemaal alleen.

Marie-Louise:

Tegen engel.

Ik had meteen een hekel aan hem.

Wessel:

Naast haar bed was nog een bed,

bij het raam,

daar ben ik op gaan liggen.

Silvia sliep.

en het licht tussen de gordijnen

leek op lichtbundels in een oerwoud.

Wit groen licht.

Ik droomde over oerwoud.

We schuiven een helling af,

mijn beste vriend en ik,

op onze billen,

de helling is stijl, het is meer glijden dan schuiven,

varens, brandnetels

dwars door de brandnetels.
Geweren in onze schoot.
Af en toe een vlinder in het gefilterde zonlicht.
Vogelgekrijs, hoge fluittonen,
hard gillende apen,
het gonzen van duizenden strontvliegen,
het zoemen van duizenden muskieten.

*Silvia Mertens van zaal zes op.
Meisje is ouder dan Marie-Louise. Ze heeft een chirurg-blauwe jas
aan, ze is verleidelijk.
Cirkelt om hem heen, bezitterig.*

Dan is er ineens een stilte.
Geen tak die meer kraakt.
Zelfs de strontvliegen en muskieten houden hun adem in.
Uit het niets groeit zachtjes het zoemen van een helikopter.
Eerst één, dan nog één en nog één en nog één,
Steeds dichterbij, oorverdovend,
De wind drukt alles plat,
varens, struiken, jonge bomen,
we zijn aan alle kanten zichtbaar,
en dan het scherp ratelend geluid van hun mitrailleur.
We gillen om het hardst
tegen een muur van angst
en vallen naar beneden,
overal vuur.
We leven nog,
omdat we schreeuwen,
en we schreeuwen omdat we nog in leven zijn.

Marie-Louise:
Het leek erop alsof hij het een en ander had meegemaakt.

Wessel:
Het volgende moment staan we in een bord soep.

Marie-Louise:
Het leek erop alsof hij iets van angst afwist

Wessel:
Een bord tomatensoep.

Marie-Louise:
Tomatensoep.

Wessel:
We hebben iemand gevangen genomen.

Marie-Louise:
Jullie staan in een bord tomatensoep.

Wessel:
Tot onze knieën.

Marie-Louise:
Eerst droom je over een oerwoud, o.k.
en het volgende moment droom je over een bord tomatensoep, o.k.

Wessel:
We hebben een man gevangengenomen,
we binden zijn handen op zijn rug
we doen hem een blinddoek voor
we vertrouwen hem niet
ik druk mijn revolver tegen zijn slaap
hard.

Marie-L ziet Silvia Mertens van zaal zes.

Marie-Louise:
Silvia.
Ik heb hier een kaart voor ene Maaïke Jansen.
Kennen wij ene Maaïke Jansen?
Nee toch, die kennen wij toch niet.
Er ligt hier nergens een Maaïke Jansen.
Maaïke Jansen.
Maaïke Jansen is een vreemde voor ons.

Silvia:
Maaïke Jansen van zaal acht.

Marie-Louise:
Van de liesbreukjes en de amandelknipjes.
O die, die met haar bak vol ansichtkaarten,
door de gangen slentert, die
O niks engs, die mag zo weer naar huis.

Silvia:
't Is een soldaat.

Wessel:

Geeft Marie-L een hand.
Wessel.

Marie-Louise:

Marie-Louise.

Silvia:

En hij is op verschillende plekken beschadigd.

*Engel zingt een deel van het lied (Los pajaros perdidos, een lied van Astor Piazzolla, verzonken in het zoemen van de frisdrankautomaat).
Tijdens dat lied speelt de volgende scène:*

Marie-Louise:

Wat doe je ?

Wessel:

Ik ga niks tegen je zin doen.

Marie-Louise:

Behalve kijken ?

Wessel:

Je hoeft niet bang te zijn.

Marie-Louise:

Wou je dan iets met mij.

Wessel:

Ik vind je mooi.

Marie-Louise:

Niet doen.

Wessel:

Ik vind je lief.

Marie-Louise:

Niet doen.

Wessel:

Ik ben lief.

Marie-Louise:

Voor mij ?

Wessel:

En geduldig ?

Marie-Louise:

Met mij ?

Wessel:

En voorzichtig.

Marie-Louise:

Met mij ?
Neem je me mee.

Wessel:

Ja.

Marie-Louise:

Ik ben onhandig.

Wessel:

Geeft niet.

Marie-Louise:

Ik knoei nogal vaak.

Wessel:

Geeft niet.

Marie-Louise:

Kom je naar mij toe ?

Wessel:

Zal ik dat doen?

Einde lied

Marie-Louise:

Tegen engel.
Dat laatste gesprek had nooit plaats gevonden.
ja in mijn hoofd,
omdat ik het had willen horen.
Want vanaf het moment

dat hij over zijn droom was begonnen
had ik hem leuk gevonden.
Wessel van Voren.
Wessel van Voren was een ongelofelijke schoft,
een leugenaar.
Alleen wist ik dat toen nog niet.

Silvia:
't Is een echte soldaat.
En soms vecht hij in een oorlog.

Marie-Louise:
Bij het woord oorlog begon hij te zweten,
rook het ineens naar gestoomde makreel.

Silvia:
Hij is geweldig.

Marie-Louise:
Zijn ogen gloeiden.

Silvia:
Hij is fantastisch.
Enfin, ik zie je morgen wel weer, hè Wesseltje,
en neem een paar tijdschriftjes voor me mee.
Doe maar over... voedsel,
kan ik zo gauw ik naar huis mag,
iets lekkers voor je klaar maken.

Marie-Louise:
Bij het woord voedsel kokhalsde hij,
zijn hoofd glom in het licht van de frisdrankautomaat.

Silvia:
Dat meisje daar,
is Marie-Louise,
'Marie-Louise van de frisdrankautomaat',
zo noemen we haar.

Marie-Louise:
Ik vond hem lief.

Silvia:
Eerst was ze er bang voor.

Marie-Louise:
Ik vond hem aantrekkelijk.

Silvia:
Maar nu kan ze er geen genoeg meer van krijgen
haar stem samen te laten vallen
met het zacht zoemen
van de frisdrankautomaat, hè Marie-Louise.
Doe eens Marie-Louise.
Laat je trucje eens aan Wessel horen,
Laat Wessel eens horen
waar je zo de hele dag mee bezig bent.

Marie-Louise:
Nu begon het.

Silvia:
Kom op Marie-Louise.

Marie-Louise:
Het sarren.

Silvia:
Laat Wessel eens horen waar je zo goed in bent.

Marie-Louise:
En treiteren.

Silvia:
Marie-Louise is zo'n kind
dat de hele dag
ondersteboven in de speeltuin hangt.
Stang van het klimrek in de holtes van haar knieën.
Rok voor haar gezicht.
Kruis in haar witte onderbroek
zichtbaar voor de hele kinderspeeltuin.

Marie-Louise:
Ze bedoelde zeker
dat hij op moest passen voor mij.

Wessel:
Ik pas wel op.

Marie-Louise:

Alsof ik hem
om mijn vinger zou kunnen winden.

Wessel:

Ik pas wel op.

Marie-Louise:

Alsof ik ook maar een schijn van kans zou maken.

Wessel:

Ik pas wel op.

Marie-Louise:

Alsof hij ook maar iets in mij zou zien.

Wessel:

Ik zie niets in haar.

Marie-Louise:

Maar Silvia had het goed gezien.

Silvia:

Laat hem met rust Marie-Louise.

Marie-Louise:

Er was iets tussen ons.

Wessel:

Welnee, dat verzint ze.

Silvia:

Bemoei je niet met hem.

Marie-Louise:

Ik probeerde me voor te stellen hoe de Wessel
zijn Silvia zou duwen
op de schommels van de kinderspeeltuin.
Blonde Silvia van zaal zes,
door haar Wessel stevig in haar vlezige kont geprikt.
Hoger Wessel hoger.

Silvia:

Ja Wessel, hoger veel hoger.

Wessel:

Ik doe mijn best.

Marie-Louise:

Ik wilde ze lelijk maken.
Hoger Wessel, hoger.

Silvia:

Ja Wessel, hoger veel hoger.

Wessel:

Ik doe mijn best.

Marie-Louise:

Afstotelijk.

Silvia:

Hoe sterk ben jij eigenlijk ?

Wessel:

Je bent te zwaar.

Silvia:

Ik ben helemaal niet te zwaar.

Wessel:

Voor deze schommels ben je te zwaar.

Marie-Louise:

Nee hoor Wessel, ze is precies goed voor die schommels

Silvia:

Stoppen.

Marie-Louise:

Nee hoor, ga maar door.

Silvia:

Maar ik wil niet meer.

Marie-Louise:

Ga maar gewoon door, Wessel.

Silvia:

Maar je duwt me te hard.

Marie-Louise:

Valt wel mee, Silvia

Silvia:

Wessel je duwt me veel te hard, ik ben bang,
stoppen,
je duwt me te hard.
Stoppen.
Stoppen, nu,
waarom stop je niet.
Waarom stop je niet als ik dat vraag.

Marie-Louise:

Ik wilde ze lelijk maken.

Silvia:

Altijd maar doorgaan, he.

Marie-Louise:

Afstotelijk.

Wessel:

Dat vind je toch fijn.

Marie-Louise:

Maar dat lukte niet.
Ik wilde niet verliefd op hem worden.
Wat moest ik met een beschadigde soldaat.
Zijn blik schroefde zich in mij vast
Ik schroefde van schaamte.
en wilde hem afwijzen
maar in plaats daarvan
stond ik hem roekeloos
aan te moedigen.
En toen ging ik slapen,
dromen over die soldaat en zijn vriend,
en die man die ze gevangen genomen hadden,
en dat bord soep.

Er is muziek,

Op het videoscherm is een bord soep te zien.

Tomatensoep.

We zien de vriend van Wessel in het bord soep staan,

Wessel zelf staat ook in het bord soep,

een wit bord, dikke rode tomatensoep, geen ballen.

*Beide mannen in groengevlekte legeruniformen, zoals het hoort,
zijn vriend staat te schreeuwen, zeer intens,*

zeer hysterisch,

het wordt eerst niet duidelijk waarom zijn vriend

zo hard schreeuwt,

en waarom Wessel huilt en steeds nee schudt,

Wessel houdt een man onder schot.

Midden in de tomatensoep zit deze man op zijn knieën

Wessel is doodsbang.

De gevangengenomen man is doodsbang,

Zijn vriend is doodsbang maar wil dat hij schiet

De gevangene kermt terug in een niet te duiden taal.

In de voorstelling zijn alleen flarden en kreten van de dialoog hoorbaar.

Vriend:

Je moet het doen Wessel.

Wessel:

Ik durf het niet.

Vriend:

Je bent niet voor niets soldaat.

Wessel:

Ik durf het niet.

Vriend:

Je durft het wel.

Wessel:

En hou er over op.

Vriend:

Het is een bevel.

Wessel:

Jij kan mij niet bevelen.

Vriend:

Jawel ik ben jouw meerdere,

ik ben jouw sergeant.

schiet.

Schiet,

ongelooflijke loser,

sukkel,
schiet je pistool leeg,
en doe wat ik zeg,
godverdomme.

Wessel:
Ik doe het niet, ik doe het niet.
ik doet het niet.

Vriend:
Ik een sergeant.

Wessel:
Ik kan het niet.

Vriend:
Daar gaat het niet om.

Wessel:
Daar gaat het wel om.

Vriend:
Daar gaat het niet om, je moet mijn bevel
uitvoeren anders hang je.

Wessel:
O, ja ?

Vriend:
Ja.

Wessel:
En wat als ik het niet doe.

Vriend:
Dan ga je eraan.

Wessel:
Echt niet.

Vriend:
Echt wel.

Wessel:
Dat kan niet.

Vriend:
Als jij het niet doet,
doe ik het.

Wessel:
Nee.

Vriend:
Als we het niet doen komen we voor de krijgsraad.

Wessel:
Niemand komt het ooit te weten, we laten hem lopen.

Vriend:
Nee.

Wessel:
We laten hem gaan.

Het gaat regenen

Vriend:
Slaat Wessel, hard met de vlakke hand. Wessel huilt.

Wessel:
Ik wil naar huis.
Ik wil naar huis.

Vriend:
Schiet hem dood.

Wessel:
Ik wil naar huis.

Vriend:
Nu.

Wessel:
Ik durf het niet.

Vriend:
Je moet.

Wessel:

Nee.

Vriend:

Nou.

Wessel:

Zie je niet dat hij doodsbang is.

Vriend:

Schiet.

Schiet dan toch.

Jij bent echt de grootste loser die ik ken.

Wessel:

O, ja?

Vriend:

Jij bent helemaal niets.

Wessel:

O, ja?

Vriend:

Een grote mislukte loser.

Wessel:

O, ja?

Vriend:

De laatste keer.

Schiet, verdomme schiet, schiet.

Regen houdt op.

Marie-Louise draait het beeld in,

ze zit op de rand van het bord tomatensoep

loopt naar Wessel toe,

kostuum zoals beschreven in eerste beeld

cellofaan rokje, overal onderzettertjes, parapluutjes etc.

We horen haar in de film de tekst zeggen

op het toneel zegt ze de tekst ook, tekst loopt synchroon.

Op het toneel zit Marie-Louise nog steeds op haar bedje

Maaïke Jansen zit onder haar bed. De engel luistert.

Vriend is weg als Marie-Louise Wessel aanmoedigt de

man te doden, omhelzing, dan vallen ze, drijven naar elkaar toe

gezichten dicht bij elkaar, het slachtoffer is niet meer in beeld.

Op de grens of ze elkaar zullen gaan zoenen.

Marie-Louise:

Meegenomen door de waanzin van de scène.

Schiet, Wessel schiet,

hij was in zijn reddeloosheid

zo lief,

schiet Wessel, schiet,

zo waanzinnig lief.

Schiet.

ik snapte niet waarom ik

verliefd aan het worden was op

zoveel reddeloosheid.

Schiet, ik was zelf al zo reddeloos.

Schiet Wessel schiet.

ik kroelde met hem zoals kinderen kroelen

ik vocht met hem zoals kinderen vechten

het was geweldig.

En toen vroeg ik om zijn mond.

O Wessel schiet,

schiet die man nou kapot,

schiet hem nou helemaal kapot.

En hij gaf me zijn mond,

en kuste me de hele tijd,

vurig en hartstochtelijk

en toen werden we draaierig,

en vielen

en stonden weer op,

en vielen, en stonden weer op

en het was zo fijn,

zo geweldig om zo bij de Wessel te mogen zijn.

Wessel op en Silvia, met die grote groene chirurgengas

tegen het rood van de tomatensoep

Marie-L tegen engel.

En toen stond Silvia daar ineens

als een moederlijk moedertje

als een bezitterige soepstengel,

armen potsierlijk in de lucht,

smekend om haar soldaatje.

En dat allemaal midden in de nacht

in dit kleine ziekenhuisje

achter de maïsvelden

onder de donkere kastanjes.

Silvia:

Kom maar bij mij jongen,
kom maar bij mij.

Marie-Louise:

En hij kroop,
onder de modder,
als een verzopen katje,
naar zijn Silvia,
waar hij getrakteerd werd,
op haar zacht meisjeslijf,
en haar zachte meidenstem.
En dat ze van elkaar hielden,
en elkaar nooit meer los zouden laten,
en ik voelde me alleen nog maar belachelijker
en staarde naar iets wat ik helemaal niet wilde zien.

En alsof het nog niet erg genoeg was.
kregen we op de valreep
nog eens die Maaïke Jansen van de K.N.O.
die haar ansichtkaart kwam opeisen.

Maaïke Jansen:

Mijn kaart is nat.

Marie-Louise:

Het spijt me.

Maaïke Jansen:

Mijn ansichtkaart met het ezeltje van Zanzibar
is kletsnat.

Marie-Louise:

Het spijt me.

Maaïke Jansen:

Dan kan ik hem wel weggoaien

Marie-Louise:

Ik maak hem wel droog.

Maaïke Jansen:

Dat kan jij niet..

Marie-Louise:

Morgen is hij weer zo goed als nieuw.

Maaïke Jansen:

Dat denk jij maar.

Marie-Louise:

Ik maak hem wel schoon.

Maaïke Jansen:

Ik heb hem nu nodig.

Marie-Louise:

Omdat je binnenkort naar huis mag ?

Maaïke Jansen:

Omdat ik binnenkort een spreekbeurt heb.

Marie-Louise:

Over ezels ?

Maaïke Jansen:

Sommige ezels zijn zo koppig.
Sommige ezels moeten keihard aangepakt worden,
Marie-Louise,
heb je er wel eens van gehoord dat je koppige ezels
zo hard mag slaan als je maar wil.

Tijdens de volgende tekst komt de dokter op.

Marie-Louise:

En de bezitsdrang van Silvia
had enorme proporties aangenomen
want ze droogde hem lieflijk af met die belachelijke jas van d'r,
dat reusachtige geval,
en kuste hem moederlijk op zijn vuile lijf,
en ik wilde ze met mijn infuus verbrijzelen.
maar in plaats daarvan
zat ik beschaamd op mijn bedje
te wachten op het verlossende antwoord van
Dokter Hoef.
Wanneer mag ik viool spelen ?

*Videobeeld is bovenaanzicht bord soep.
Het bord soep is enkel rood
beweegt na in het ritme van de hartslag van Marie-L.*

Dokter Hoef:
Nu niet meisje.
Het is nacht.

Marie-Louise:
Maar ik wil het.

Dokter Hoef:
Je longen voeren oorlog, meisje.
je moet gaan slapen.

Marie-Louise:
Het woord oorlog kon ik niet meer horen.
Ik wilde alleen nog maar viool spelen.

Dokter Hoef:
Welterusten.

Marie-Louise:
Nee.

Dokter Hoef:
Wat?

Marie-Louise:
Ik wil mijn viool.

Dokter Hoef:
Je bent te zwak

Marie-Louise:
Eventjes maar.

Dokter Hoef:
Je bent nog niet sterk genoeg.

Marie-Louise:
Ik ben heel sterk.

Dokter Hoef:
Later.

Marie-Louise:
Alles later.

Muziek zet in, Wessel en Silvia staan tegen het achterdoek, dat rood gekleurd is

Wessel:
Dat er plekken zijn waar je zo in angst leeft.

Silvia:
Dat is zo.

Wessel:
Werelden die wij niet kennen.

Silvia:
Dat is zo.

Wessel:
't Is mijn leven.

Silvia:
Helemaal van jou.

Wessel:
En ik kan er mee doen wat ik wil.

Silvia:
Wat je maar wil.

Wessel:
Al word ik de slechtste jongen van de wereld.

Silvia:
Al word je de slechtste jongen van de wereld.

Wessel:
Ik ben de slechtste jongen van de hele wereld.

Silvia:
Dat is zo, liefje.

*De engel komt in beweging, ze loopt voorzichtig naar Marie-Louise,
wil haar omarmen, meenemen, maar Marie-Louise schudt haar hoofd,
de engel danst, zoals een derwish danst, haar armen wijd open,*

*Marie-Lousie schreeuwt het uit, is bang, wil haar verhaal vertellen, is nog niet klaar, de engel verliest uiteindelijk, gezang van de anderen dwars door de muziek, de engel neemt haar positie weer in en zingt zacht tegen Marie-Louise dat ze zal blijven wachten tot ze klaar is.
Muziek gaat over in Somewhere out there, gezongen door Dokter Hoef, Silvia en uiteindelijk ook Maaïke.*

Marie-Louise:

En toen was er opeens een fijne dag.

Dokter Hoef:

De woensdag.

Marie-Louise:

Zomaar.

Maaïke:

Stil nou.

Marie-Louise:

En iedereen was uitgelaten.

Maaïke:

Stil nou.

Dokter Hoef:

Ik begin niet voordat het stil is.

Marie-Louise:

Het was echt een fijne dag.

Silvia:

De woensdag.

Dokter Hoef:

Zo'n hondenimitatie brengt
nog een hoop vrolijkheid op de afdelingen,
en dat is een heilzaam ding,
dat wist ik uit ervaring,
ik riep iedereen bij elkaar,
maar wilde niet beginnen voordat het stil zou zijn.

Sylvia maakt hoge geluiden en beweegt daarbij met haar armen

Maaïke:

Stil nou.

Silvia:

Het gaat niet over jou.

Dokter Hoef:

Ik begin niet voordat het stil is.

Maaïke:

Wel.

Silvia:

Nee Maaïke?

Maaïke:

Het is gewoon een imitatie van een boerin.

Sylvia:

Oja?

Maaïke:

Een boerin, die een koe melkt.

Sylvia:

Oja, Maaïke?

Maaïke:

Ja.

Sylvia:

En hoe zie je dat dan?

Maaïke:

Aan het op en neer gaan van je handen.

Sylvia:

Oja, Maaïke?

Maaïke:

Aan de knijpbewegingen van je vingers!

Dokter Hoef:

Alsjeblief meiden!

Maaike:

Het is zo toch zo?

Dokter Hoef:

Alsjeblieft.

Sylvia:

Het zijn gewoon een paar liederen uit het Koreaanse Kaboekie gebergte.

Maaike:

Maar ondertussen beeld je een boerin uit!

Sylvia:

Gemixt met een paar traditionele gevechtstechnieken, Feng-Shui.

Maaike:

Een boerentrien met melkboerenhondenhaar.

Sylvia:

Een paar liederen uit 't Koreaans gebedsboek.

Maaike:

En ik kan je zo aanwijzen wie je daarmee bedoelt!

Sylvia:

Een lofzang voor de Godin van ons....voedsel.

Maaike:

Nu doet ze het weer, nu doet ze het weer!

Sylvia:

Nu heb je een punt, Maaike, nu heb je een punt!

Dit was inderdaad een jonge plattelandsvrouw van jouw leeftijd...die haar ezelin voor haar ogen afgeslacht zag worden door een paar boze bandieten!

O.K., dokter, we zijn er klaar voor,

We zijn er helemaal klaar voor.

Maaike:

Ja, dokter, gooi hem er maar in, ik weet hem zo.

Hopla, hopla, hoplala.

Dokter Hoef:

(blaft)

Het is een brave hond,

met een bloedmooi karakter.

Een echte mensenredder.

Sylvia:

Is het die grote met die koeievlekken?

Maaike:

Het Maltheser Leeuwkje?

Sylvia:

Is het die grote met die koeievlekken, hoe heet die, ik kan het honderd keer zeggen.

Maaike:

Hopla, het Maltheser Leeuwkje!

Sylvia:

Het ligt voor in de mond.

Maaike:

Hopla, het Maltheser Leeuwkje!

Sylvia:

Stil eens, Hoplala.

Dokter Hoef doet in principe geen dameshondjes.

Dokter Hoef:

En de hele middag was er plezier en vrolijkheid en iedereen deed leuk mee, zelfs Marie-Louise.

Maaike:

Is het geen Maltheser Leeuwkje?

Sylvia:

Nee Maaike.

't Is zo'n doorgefokte sloeber,

met van die slierten yoghurt achter zich aan.

Dokter Hoef:

Zelfs Marie-Louise,

de schuwe Marie-Louise.

Sylvia en Marie-L:

Een Bernard.

Het is een Sint Bernard.

Marie-L:
Zei ik.

Dokter Hoef:
(blafft)
Deze brengt jagers het hoofd op hol.
Die holt voor ze uit.
Meiden, kom op.

Marie-Louise:
En hij onderzocht me steeds opnieuw.

Maaike:
Een Cocker Spaniël!

Dokter Hoef:
Dat is goed, Maaike!

Marie-Louise:
Met zijn kouwe stethoscoop.

Dokter Hoef:
En dat is ook goed.

Marie-Louise:
En omdat er niets in mijn toestand veranderd was
vonden we dat goed nieuws.

Dokter Hoef:
En dat is ook goed.

*In het witte licht van de video zien we twee mensen traag dansen
-somewhere out there klinkt in een holle ruimte vervormd-
een mandarijn tussen hun voorhoofd geklemd. Af en toe danst er een witte hond mee.*

Marie-Louise:
Kijk mijn pappa en mamma dansen
verliefd in het witte licht van hun café

Dokter Hoef:
Omdat er in haar toestand niets veranderd was.

Marie-Louise:
Een mandarijn tussen hun voorhoofden gekneld.

Die mandarijn mocht niet vallen,
zo was het spel.
En die mandarijn dat was ik.

Silvia:
Marie-Louise je bent een mandarijn.

Maaike:
Marie-Louise van de frisdrankautomaat is een mandarijn.

Dokter Hoef:
Blindemannetje.

Marie-Louise:
En toen liet hij ons blindemannetje spelen.

Dokter Hoef:
Blindemannetje.

Marie-Louise:
En deed ik iets wat ik anders nooit zou doen.
Ik sloot mijn ogen.

Wessel op, pakt Marie-Louise vast

En toen was Wessel daar opeens.
Wessel stond tegen mij aan.
Wessel stond met zijn warme jongenslijf
tegen me aangeplakt.
Hij omarmde me stevig.

Wessel:
Marie-Louise van de frisdrankautomaat
is het liefste mandarijntje dat ik ken.

*Wessel legt een wit pakje op haar bed en pakt dan lieflijk Marie-Louise van achteren vast,
Marie-Louise ontspant zich en vleit haar hoofd in zijn nek.
Dan raakt ze in paniek, wil los, wrikt zich los.
Wessel schiet op slot, klemt haar vast,
laat haar niet meer los,
Marie-Louise gilt angstaanjagend.
Ze vecht met Wessel.
Dan laat hij haar los, muziek is verdwenen,
alleen het zacht zoemen van de frisdrank automaat.*

Maaike:

Hebben jullie ruzie?
Mijn broertje en ik hebben ook altijd ruzie,
hij is veel ouder en soms zitten we met messen
achter elkaar aan, zo wreed
maar als hij boven op mij ligt
verandert het tussen ons,
dan wordt alles ineens anders,
dan word ik bang.
Hebben jullie zo'n ruzie ?

Dokter:

Blaft, zacht en jankend om een aai van Maaike

Maaike:

Dokter Hoef, Dokter Hoef,
Hopla, Hopla, hoplala.

Silvia:

Dit is de laatste waarschuwing. Marie-Louise.

Marie-Louise:

En dokter Hoef
kroop op handen en voeten
langs de kinderbedjes,
jankend om een aai.
Ik deed niet mee,
hij ging maar bij een ander bed staan bedelen.

Silvia:

Omdat je met je tengels van die jongen af moet blijven.

Marie-Louise:

Het spijt me zo.

Silvia:

Jij roept hem steeds.

Marie-Louise:

Het gebeurt niet meer.

Silvia:

Ik vertrouw je niet.

Marie-Louise:

Het spijt me.
Toen hoorde ik alleen nog maar het zingen
van een paar snotapen op zaal drie
over een paard dat in de gang stond
Marie-Louise glijdt van het bedje af.
De slang was uit haar bed.
De slang was op weg.

*Op haar bed ligt het witte plastic tasje waar het pistool van Wessel in zit,
hij is het vergeten, Marie-Louise pakt het,
omklemt het pistool in het witte plastic zakje
Richt het op Silvia, loopt langzaam op haar af.*

Ik lachte naar mezelf in de zwart spiegelende ruit,
dat zag er niet geruststellend uit.
De motregen gaf druppels op het raam.
Op zaal twee stempelde een jongetje
dwangmatig met zijn stempeltje
steeds in het zelfde ritme.
Ik kon niet meer helder denken.
en Maaike Jansen die de hele tijd naast mijn bed stond
Ik drukte mijn handpalmen tegen mijn oorschelpen.

Silvia:

Ga naar je eigen zaal,
je hoort hier niet.
Denk jij omdat je binnenkort dood gaat
dat je meer recht op hem hebt dan ik
Heb je dat gedacht,
denk je dat.

Marie-Louise:

Het spijt me.

Silvia :

Heb jij dat gedacht.

Marie-Louise:

Het spijt me.
Ze richt het wapen in de plastic zak op Silvia.
Ik kwam dit brengen, dit is van Wessel.

Silvia:

Probeer het eens.

Marie-Louise:

Het spijt me.

Silvia:

Ik mag binnenkort naar huis.

Marie-Louise:

Fijn voor je.
Wil schieten.

Silvia:

Waag het eens.

Marie-Louise:

Fijn dat je naar huis mag.

Silvia:

Wessel is er niet.

Marie-Louise:

Waar is hij.

Silvia:

Weg.

Marie-Louise:

Weg ?

Silvia :

Een tijdschrift kopen.

Marie-Louise:

Het wit plastic tasje van Wessel
zweefde door de ruimte.

De engel loopt naar haar toe, tot de rand van de waterbak

En steeds klonk het geluid
van een stationair draaiende tractor.
Er was een duif tegen het raam gekletterd,
De afdruk van het duivenlijfje
was er nog steeds niet vanaf geregend.

*Marie-Louise geeft pistool in wit plastic zakje aan de engel,
Marie-Louise praat door
de engel loopt terug tussen de bakken en buigt zich naar het water.
Ze legt voorzichtig het plastic zakje in het water.
Het water beweegt voor het eerst.*

Ik zag er steeds het hoofd van Wessel in.
Kalverliefde noemen mensen zo'n verliefdheid
als je jong bent,
maar mijn verliefdheid was zo echt
dat ik er dood aan zou kunnen gaan.
en toen viel ik
en raakte met mijn hoofd tegen mijn geliefde
frisdrankautomaat.

*Marie-Louise gaat op bed liggen, stil en met haar ogen dicht, zoals het beginbeeld.
Op de video zien we de engel hollend door een stoppelveld,
ondertussen valt de mandarijn.
Iedereen op.
Videobeelden laten een zwarte ruimte zien, de camera glijdt langs duizend gloeilampen.
Op een zeker moment zien we Marie-Louise liggen,
in coma, ziekenhuisbedje zonder apparatuur, geen ramen,
alleen een zwart spiegelende vloer,
lampen hangen om het bedje, laag en op verschillende hoogten.*

Silvia:

Toen we haar vonden leek ze volledig verlamd,
Ze bewoog niet meer, reageerde nergens meer op.

Wessel:

Doodse stilte.

Maaïke Jansen:

Ze mocht al mijn kaarten.

Wessel:

Soms bungelde ze over de rand
en liep er een spuugdraadje van haar mond naar haar spiegelbeeld
in de strak geboende vloer.

Maaïke Jansen:

Ook die van het ezeltje uit Zanzibar

Silvia:

Soms rolde haar lichaam van de ene kant

van het ledikant naar de andere kant
rammelend ijzer weerkaatsend door de gangen.
Koud rillend lichaam niet bestand tegen wat er komen zou.

Wessel:
Soms leek het alsof ze je aankeek.

Silvia:
Soms was ze aan het bellen blazen.

Wessel:
Soms knipperde ze met haar ogen.

Silvia:
Wat zat er in die witte tas?

Wessel:
Niets, onbelangrijk, het is weg

Silvia:
Het leek zwaar, het leek op een wapen.

Maaïke Jansen:
Dit is de spreekbeurt van Maaïke Jansen.
Weg met de misverstanden rond de ezels.
De vereniging Ezelsoor organiseert elk jaar belangeloos ezeldagen,
Een samenzijn van ezels en baasjes, waar spelletjes georganiseerd worden
voor ezels en kind.
Er zal worden geborsteld, er zullen tochtjes gemaakt worden,
ook jij mag meedoen, Marie-Louise
mais, hooi, stro, gerst en haver
zullen in grote hoeveelheden aanwezig zijn.
Zorg, Marie-Louise, dat er voldoende vers drinkwater is.
Voor de mineralen hangen we een witte lijksteen
aan het laagste tak van onze kastanje.
Voor arme mensen zijn ezels onmisbaar,
omdat ezels uitgerust zijn met een enorm uithoudingsvermogen
en een verbluffende overlevingsdrift,
zodat ze zich er altijd maar weer dapper bovenop werken.

Ezels zijn niet dom.
Ezels verdwalen niet,
ezels geven de moed niet op,
en dreigt er gevaar,
gaan ze desnoods koppig op de grond liggen, alsof ze dood zijn.

Ook komen er vaak veelvuldige jeugdherinneringen boven
bij de wat oudere bezoekers.

Vroeger werd er met ezinnen langs de huizen getrokken,
werden ze voor de voordeur gemolken,
was goed voor 't zieke kind.

Ik houd van alle ezels:
van muilezels,
wilde ezels.
Terwijl Maaïke door blijft praten zet er een pianomuziek in.
Maaïke blijft ezels opnoemen
tot bijna het eind van de voorstelling,
ook als ze af is, monotoon en zacht,
van huizezels,
werkezels,
van koetsezels,
van boerenezels,
van melkboerenezels,
van schillenboerenezels,
van strandezels.

Silvia:
En toen werd het stil rond haar.

De pianomuziek start de intro van Hallelujah van Leonard Cohen,
alleen de dokter en Wessel zingen coupletjes, soms alleen piano,
Marie-Louise praat er soms doorheen, soms luistert ze.
Ze gaat weer rechtop zitten, komt voor de tweede keer van haar bedje,
loopt langzaam naar de engel.

Marie-Louise:
Mijn bed was een dobberend vlot op de inktzwarte zee,
dreef weg van hun stemmen.
De geur van gebakken braadworst met uien
bereikte mijn bed.
Eentonig klokkengebeier.
Het sissen van de braadworst op de bakplaten,
Het klokkengebeier vertraagde.
Ergens in de verte ruiste een transistorradio.
Ik was volmaakt gelukkig
in het wit-groene licht.
Duizenden gloeilampen boven mijn hoofd.
Duizenden gloeilampen

maakten dat ik wegdreef.

Twee auto's claxonneerden verliefd naar elkaar,
muziek in de ruis van een transistorradio.

Silvia pakte mijn hand.
Vertelde verhalen over de stad
Verhalen over het platteland.

Silvia:

De duim van je hand is de stad.
Je pink is het platteland.
En tussen de stad en het platteland loopt een snelstromende rivier.
Dat is je middelvinger.
Elke dag rijden en vrachtwagentjes met voedsel
van het platteland naar de stad.
De stad kan niet zonder het platteland, Marie-Louise,
dan verhongert de stad.

De vrachtwagentjes moeten van 't platteland
over de brug naar de stad.
De brug is heel belangrijk, Marie-Louise.
En dit is Wessel en dit ben ik,
En dit is de rivier.
O! De brug is kapot!
Wessel!
Wessel!
Wessel!

*Eerst gaat Silvia af, dan dokter Hoef, dan Maaike
als Wessel het laatste couplet heeft gezongen blijven Marie-Louise
en de engel over. Het licht onder het bedje gaat uit,*

Marie Louise:

Na de braadworst golfde de zonnebrandolie mijn kamer binnen
en onder mijn raam het geluid van klepperende teenslippers.
uit de radio klonk 'What a wonderful world' van Louis Armstrong
De volgende dag was ik nog verder in mijn coma gezakt,
ik voelde me steeds voddiger worden.
en haalde mijn schouders op,
maar er veranderde niets in mijn bed.
Ik verlangde naar het pluizige haar van mijn vader,
naar de naar kruidnagelen ruikende handen van mijn moeder.
Of kan je niets verlangen als je in coma ligt.
En terwijl soldaat Wessel aan mijn bed zat,

lag ik uitzinnig te verlangen naar zijn handen,
naar zijn gezicht, naar zijn ruwe wang tegen de mijne,
naar zijn gewicht,
en omdat Silvia het over olifanten had,
over hoe olifanten zich tegen ongedierte beschermden,
moest ik wel aannemen
dat ik zelf steeds meer naar een slecht verzorgde dierentuin was gaan ruiken.
Het verhaal van Silvia kwam toch niet zomaar uit de lucht vallen
Ik begreep er niets meer van,
ik had zin in een sigaret,
terwijl ik nog nooit gerookt had,
maar ik kon mij niet verstaanbaar maken,
was verlamd,
en toen ging ik dood, zomaar zonder vooraankondiging.
Toen was ik er op eens niet meer.

*Marie-Louise staat bij de engel, de engel neemt haar bij de hand,
al het licht gaat langzaam uit, pianobegeleiding lijkt op klokkengelui,
in het water sterretjes, alsof engel en Marie-Louise door het luchtruim
zweven, videobeeld is al het zwart.
Dan is het donker, klokkengelui weg, alleen nog het licht en het zoemen van de
frisdrankautomaat, dan stopt dat ook. Voor het eerst is het echt stil.*