

Theater Schrift Lucifer # 03/ februari 2006

In dit nummer

Artikelen
Kritieken
Dramatekst

Van

Bobkova
De Boose
Van der Plas
Robbrecht
Roosen
Verschuëren
Van de Wijdeven
Zonneveld

scène uit *Biest* door de Wetten van Kepler
Foto: August Swietkowiak



○ COLOFON

De redactie van **Theater Schrift Lucifer**:

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. Ze studeerde Theaterwetenschap (UvA) en geeft daar nu les. Ze was vast verbonden aan Theatergroep Maccus en De Theatercompagnie en werkt op dit moment samen met o.m. Jos van Kan, Tarkan Köroglu (Theater EA) en Daniëlle Wagenaar (Het Syndicaat). Ze is jurylid van De Theaterdagen.

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

Daphne Richter (1975) studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Ze werkte onder meer bij Atelier D. en productiehuis Frascati. Op dit moment is zij freelance schrijver / redacteur en werkt voor o.a. Gasthuis, Theater Instituut Nederland, de Theaterschool en als criticus voor Het Financieele Dagblad.

De redactie bedankt Alexandra Koch / Hotel Dramatik

○ Theater Schrift Lucifer

- Over nadenken en sprakeloosheid -

Derde bericht van de redactie

Rond de jaarwisseling 2005-2006 kwamen we – hoe onvermijdelijk - een beer tegen in het struikgewas van de digitale snelweg. Het maken van een tijdschrift voor theaterkritiek en -artikelen op internet, zomaar een initiatief van vier enthousiastelingen, is niet niks. Felle en vurige discussies over de paden die wij willen en moeten bewandelen, vertraagden onze pas. Na een korte en inspirerende confrontatie vervolgden we blijmoedig de ingeslagen weg: Stichting Vurig is in oprichting, het eerste verzoek om financiële ondersteuning gehonoreerd. Wij danken het Nederlands Toneel Verbond voor de allereerste startsubsidie.

Lucifer blijft onbekommerd alle wetten van het kapitalisme én van internet tarten. Op dit podium wordt nadenken toegejuicht. Hier wordt in alle rust gezocht naar woorden om het hedendaagse theater te beschrijven, om met kritische en gegronde argumenten de tijdgeest die daaruit spreekt te vorsen. Lucifer wil een plek zijn waar de rol en de functie van kunst – en theater in het bijzonder - met felle of rustige, bloemrijke of sobere woorden, wel of niet expliciet, beschouwd kan worden. Zo is ook deze Lucifer opgebouwd: in het ene artikel galoppeert de gedachte in gestrekte draf voort, in het andere cirkelt de auteur om sprakeloosheid heen.

In dit derde nummer van Theater Schrift Lucifer allereerst een felle toespraak van theatermaker Adelheid Roosen: een pleidooi voor toewijding en liefde in zowel het maken als het programmeren van theater. Haar oproep aan theatermakers, schouwburgdirecteuren én politici is: gebruik de bureaucratie niet als excuus, maar steek de hand in eigen boezem en geef kunst ruim baan.

Op dit vurig betoog van Roosen volgt een korte novelle waarin Johan de Boose zijn laatste bezoek aan Tadeusz Kantor beschrijft. Lucifer kwam dit kostbare document op het spoor toen regisseur Olivier Provily, die zich voor zijn recente grote zaalvoorstelling liet inspireren door het werk van Kantor, contact zocht met De Boose. De Boose volgde jarenlang de Poolse theatervernieuwer bij zijn eigenzinnige en vernieuwende werk; op Kafkaïaanse toon geeft hij een boeiende karakterschildering van Kantor en beroert hij onze gedachten. Ook deze bijdrage stelt – indirect – dat theater alleen kan worden gemaakt met totale overgave van lichaam en geest.

Opnieuw zijn er kritieken van voorstellingen, want nadenken over het toneel kan op filosofisch of wetenschappelijk niveau, maar toch vooral ook aan de hand van concrete voorstellingen. De voorstelling *Camille Claudel* (gemaakt door De Paardenkathedraal) was volgens Hana Bobkova een aangrijpende zintuiglijke en emotionele ervaring. Spel, tekst, visuele dramaturgie en muziek componeren een filmisch verhaal “van verlangen, verdriet, verleiding als door een demon; van woede, angst voor het onvermogen, van liefde, van destructie, waanzin en bezetenheid van een kunstenaar. En van een roes.”

Haar kritiek op *Tirannie van de tijd* (door Het Zuidelijk Toneel) is een pleidooi voor de tekst van de drie Vlaamse schrijvers Paul Pourveur, Claire Swyzen en Stefan Hertmans. De diverse kritieken op de enscenering van die tekst zijn in Theater Instituut Nederland tijdens de bijeenkomst ‘Kritiek op kritiek’ weliswaar uitvoerig besproken, toch menen wij dat de zienswijze van Bobkova grote meerwaarde heeft: sinds enige tijd wordt op diverse plaatsen gesproken van ‘een scheiding der geesten’ als het gaat om het Vlaams en Nederlands theater. De Vlamingen zouden (té) talig en intellectueel, de Nederlanders (té) cabaretesk en politiek theater maken. Hana Bobkova kiest de kant van de Vlamingen: zij noemt de mise-en-scène op meerdere fronten ‘plat’ in tegenstelling tot de rijkdom die de

tekst biedt. Ze opent haar kritiek met de woorden: “*Tirannie van de tijd* is een boeiende, poëtische en postdramatische tekst; een ‘marathontekst’ van verschillende lopers op talrijke wegen.”

Anna van der Plas schreef een kritiek op de voorstelling *MillerNin* van Compagnie De Koe. Een voorstelling die volgens de auteur in een Vlaamse theatertraditie staat. Brutaal en intelligent springen de drie acteurs om met het materiaal dat ze rond de persoonlijkheden Anaïs Nin en Henry Miller hebben verzameld. Regelmatig bespreken ze daarbij de zin en onzin van het theater dat ze maken om vervolgens weer in een personage te ‘verdwijnen’. Meerwaarde van deze benadering, zo betoogt Van der Plas, is dat de houding van de acteurs ten opzichte van het materiaal een extra emotionele- en denklaag toevoegt.

Joachim Robbrecht schreef een verzamelkritiek van een viertal voorstellingen die hij bezocht tijdens de Schillertage 2005. Zijn beschrijvingen van de voorstellingen zijn zowel inspirerend als leerzaam. De manier waarop hij gebeurtenissen op het toneel beschrijft, analyseert en beoordeelt, zijn een oefening in het kijken naar theater. Omdat de besproken voorstellingen zo divers zijn, komt Robbrecht in zijn conclusie tot een verrassend pleidooi voor grotere culturele uitwisselingen tussen oost en west, die - in het kielzog van het economisch globalisme – wat hem betreft vaker en meer in beide richtingen zouden mogen plaatsvinden. De rijke beeldentaal uit het oosten zou in combinatie met het enorme engagement van enkele jonge Duitse theatermakers, écht zinnige (culturele) globalisering opleveren.

Uit bovenstaande blijkt overigens dat we – in weerwil van een eerdere stellingname – zo geen vaste, dan toch regelmatig terugkerende auteurs hebben. Hana Bobkova en Joachim Robbrecht schrijven beide lezenswaardige stukken waar de redactie van Lucifer

dankbaar voor is. En we hebben inmiddels ook een vaste rubriek: de nieuwe Nederlandstalige toneeltekst. Lucifer wil de toneelschrijfkunst als literair genre ruimte geven. Daarom - tot nu toe - in elk nummer een toneelstuk dat zelfstandig gelezen kan worden; als toneelliteratuur. In dit derde nummer *Biest*, een tekst van Herman van de Wijdeven. Anna van der Plas en Bram Verschueren schreven een analyse van twee recente teksten van Herman van de Wijdeven: *Biest* en *Don Quichot*. De titel van dit essay verradt al, dat in het toneelwerk van Van de Wijdeven de karige taal die de mens tot zijn beschikking heeft, centraal staat: "Als het nog niet hardop is gezegd, is het misschien nog steeds niet waar".

Tot slot vroegen we Loek Zonneveld om een reactie op de voorstelling *Biest*, ook al zei hij letterlijk sprakeloos te zijn na afloop van de voorstelling. Voor Lucifer deed hij toch een poging te beschrijven welke indruk *Biest* op hem maakte. En bijna terloops geeft hij één van de mooiste definities van theater: "Goed toneel, krachtig theater - dat is ordening van wat voor de individuele toeschouwer ooit chaos leek. (...) Zodat de toeschouwer, met al zijn individuele associaties, kan verdwalen in de vertelling die zij [de makers] voor jou hebben bereid."

Amsterdam, februari 2006

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

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 e-mail: theaterschriftlucifer@gmail.com. Hier kunnen ook inhoudelijke bijdragen of ideeën daaromtrent worden aangemeld.

Apollion

Zoo geef het dan een' naem: laat hooren hoe ghy 't noemt.

uit *Lucifer* (1654): vers 679

○ INHOUDSOPGAVE

pagina

- 6-9 **Liefde op zoek naar zichzelf**
- De hand in eigen boezem-
Adelheid Roosen
- 9-16 **Stoeien in de Styx**
- De laatste ontmoeting met Kantor -
Johan de Boose
- 17-21 **Camille Claudel**
- Over *Camille Claudel* van De Paardenkathedraal -
Hana Bobkova
- 22-26 **Tirannie van de Tijd**
- Over *Tirannie van de Tijd* van Het Zuidelijk Toneel -
Hana Bobkova
- 27-30 **'Sorry jongens, verkeerde jurk'**
- Over *MillerMin* van Compagnie de Koe -
Anna van der Plas
- 31-44 **Schiller recycled: Vorsicht Freiheit!**
- Een verslag van de Schillertage 2005 in Mannheim -
Joachim Robbrecht
- 45-50 **"Als het nog niet hardop is gezegd, is het misschien nog
steeds niet waar"**
- Over 'Biest' en 'Don Quichot' van Herman van de Wijdeven -
Anna van der Plas & Bram Verschueren
- 50-52 **De hemel & de hel, of: de melk na de barensweeën**
- *Biest* door De Wetten van Kepler: persoonlijke observaties van een
toneelverslaggever -
Loek Zonneveld
- 53-87 **Biest**
- Dramatekst -
Herman van de Wijdeven

○ Liefde op zoek naar zichzelf

- De hand in eigen boezem-

Op 26 september 2005 vond in Hoorn het Congres Podiumkunsten plaats, getiteld 'Waar gaat dit over?'. Centraal stond de vraag of de podia zich mogen en moeten bemoeien met kwaliteit en inhoud van de voorstellingen die zij programmeren. Er vonden die dag verschillende discussiegroepen plaats en er waren lezingen door onder andere Bas Heijne en Chris Keulemans. Theatermaker Adelheid Roosen beet het spits af met een vurig pleidooi voor meer artistieke toewijding.

Adelheid Roosen

WAAR GÁÁT DIT OVER?! staat er boven de uitnodiging en ik weet het direct. Er is niets in mij dat hierop het antwoord niet weet, het is zéér eenvoudig. Eigenlijk begrijpt iets in mij, laat ik dat mijn eerste oogopslag noemen, niet eens waarom deze kreet erboven staat. Alles in mij weet waar 'Het' over gaat. Of waar het 'Hier' over gaat. En het wonderschone is, u weet dat ook. U weet precies en heel exact en zeer rijk gevuld waar het hier vandaag over gaat. Het bizarre is alleen, dat op het moment dat wij met elkaar aan een tafel gaan zitten wij dit 'weten' verlaten. Wij komen dan in zeer korte tijd, in fracties van seconden, in een ander deel van onszelf terecht, dat plaatsvervangend voor dit innerlijke weten, dit weten in mijn eerste oogopslag antwoord voor ons gaat geven. Zelfs uit onze eigen mond. Wij lenen onszelf uit aan onszelf. En het jammere daarvan is: wij doen dat onbewust. Wij hebben geen idee waarom en wanneer wij dat doen. En toch kent u het onderscheid. Er zijn dus momenten dat u 'weet', dat er iets in u spreekt wat natuurlijk voelt, organisch gaat; wat tact, wijsheid, oprechtheid en toewijding als vanzelf combineert. U denkt niet. U emotioneert niet. U beziet uzelf niet. U bent daar, in uw kracht en u kunt zelfs uw eigen belangen opzij zetten en een groter belang dienen.... Als vanzelf. Laten we dat

samen benoemen. U die weet bij de 'eerste oogopslag' en u die doet alsof u het weet. Laat ik beginnen met mijn hand in eigen boezem.

Hand in eigen boezem: wij hebben onze toewijding ondergeschikt gemaakt.

Laat ik beginnen met mijn hand in de boezem van de theatermakers, de toneelspelers, de regisseurs en alles op en rond een podium. Wat wij van binnen weten, bij de eerste oogopslag: wij onderhouden onze familie niet meer, onze roedel. Wij zijn concurrenten van elkaar geworden. Waardoor samenwerking hebbertig en wantrouwig tot stand komt.

Wij laven ons aan 'het beter zijn dan de ander' in plaats van het nieuwe en oorspronkelijke te zoeken, wat onze taak is. Bij de onwerkbare modellen die het cultureel ondernemerschap ons inmiddels oplegt, weigeren wij dat niet als collectief, maar rennen wij voor de helft van het geld rond in dat onwerkbare model. Uiteindelijk gaan wij allen de publiciteit aan op basis van zelfverraad. Wij kijken niet naar elkaar op televisie, maar bespieden elkaar, wat vandaag de dag smaakvol bijverdienen heet. Niet meer waardig kunnen blijven aan je uitgangspunt is een duister gevoel. Inflatie van begrippen als theatermaker, acteur, regisseur en speler. Wij rijpen niet, wij verwilderen de groei. Geïnfecteerd haken wij in op een markt die schreeuwt: "meer!!...", wij denken: "...publiek?!" De markt schreeuwt: "nu!!...", wij denken: "...een doelgroep?!" De markt schreeuwt: "alles!!!...", wij denken: "is goed?!" De markt schreeuwt...: "Hebben?! Hebben is de kunst geworden". Een gepanikeerd antwoord op een holle vraag. Wildgroei is het resultaat.

Als je een kikker in een pan kokend water gooit springt hij er direct uit. Als je een kikker in een pan water langzaam aan de kook brengt, dan sterft hij. Door hem stap voor stap te verwarmen past hij zich langzaam aan, aan zijn omgeving. Verliest zijn slagkracht en sust weg in de dood. Velen van ons in onze familie van makers en spelers, voor u misschien onzichtbaar, hebben zich al teruggetrokken

uit deze familiebanden, ieder vechtend in zijn eigen toko. En wij zijn zoals de kikker die je langzaam aan de kook brengt, heel traag gaan geloven in dit marktmodel. En zo hebben wij onze toewijding ondergeschikt gemaakt aan een systeem. Dat is zeer droevig en moeilijk te erkennen.

In de boezem van de politiek.

Dan mijn hand in de boezem van de politiek. De politiek is een flirt waar je spijt van krijgt. Je laat je kussen, op een onbewaakt moment en thuisgekomen spring je gauw onder de douche. De politiek is een Big Brother-adapt. De politiek ontwerpt in toenemende mate nieuwe systemen en stopt haar tijd in het nog verder perfectioneren daarvan. Ons suggererend dat dit hét antwoord is op al onze vragen. Alleen het antwoord is geen antwoord, het is het aanmaken van meer vragen, van meer bureaucratie. Dit bedwelmt ons. Die accentverschuiving die daardoor op ons terrein plaatsvindt lijkt miniem, maar verwijdt ons steeds verder van het voeden, van toewijding, van het begeesteren van een individu naar het mechaniseren van een systeem dat nu de eindverantwoordelijkheid draagt. Maar dat mechanische systeem is niemand. En zo zijn wij allen gevrijwaard van verantwoordelijkheid. Het is zoals Charlie Chaplin doet in *The Great Dictator*. Hij propt teveel kleren in een koffer en snijdt weg wat er niet in past. Zo snijdt de politiek veel vitaals weg omdat het niet past in hun conceptuele koffer. Zo worden wij tot plat materialistische programma's. Met een waanzin aan plicht om meer te kopen terwijl ik niets nodig heb. Ik wil niet kopen, ik wil maken, maar de politiek reduceert mij en anderen tot een ontwerp. En het allerkwalijkste is: wij doen eraan mee. Wij doen het en deden het uit vrije wil. En achteraf bezien blijkt dit één van de duisterste opties van vrijheid.

Als ik in de krant lees dat een CDA-lid het koud krijgt op zijn rug, een gruwelijke rilling bij het woord kunst, voel ik mij toch schuldig dat wij

hem niet hebben weten te bereiken. Tegelijkertijd voel ik woede omdat ik me vanuit het bestuur van een land ondermijnd voel. Omdat de voeding die wij te geven hebben, niet als voeding wordt (h)erkend. Het langzaam aan de kook brengen van het water is ook een metafoor voor het traag wennen aan een model dat dwingt dingen te maken die makkelijk en snel verteerbaar zijn. En afleiden. Afleiden, moeten afleiden. Maar op grond van onze innerlijke bestemming kunnen en mogen wij niet afleiden. Wij moeten inwijden, rituelen aanleggen en 's avonds de zwarte doos openen en geen joker in de mouw dragen, zodat de geest van het collectief wil en kan indalen.

In de boezem van de theaterdirecteur: het hart een vlek op het behang.

En dan nu misschien het moment van mijn hand in uw boezem, in de boezem van de theaterdirecteur en zijn podium. Een herinnering:

Deze zomer was mijn reisdoel Albanië. Ik reed via Italië om vandaar met de boot in het land van Ismail Kadare te geraken. In Italië deed ik Assisi aan, Fransicus dacht ik, een prentje voor mijn moeder scoren. Ik kom de kathedraal binnen en langzaam ontwaken de beelden in mijn hoofd. De man, zijn pij, zijn koord, de stralenkrans om zijn hoofd. Ik zie dat plaatje dat ik ooit van mijn moeder kreeg, ik had het op mijn godsdienstschrift geplakt, en dan natuurlijk daaromheen de duiven. Ik had de hele kaft vol getekend met duiven en van dat beeld werd ik het gelukkigst. Al die fladderende vogels om hem heen. Op zijn schouders, op zijn arm, op zijn uitgestoken hand, aan zijn voeten en op zijn hoofd.

Ik word door bordjes via de kathedraal door een gangenstelsel naar een klein kerkertje geleid. Onderweg tekst en uitleg op borden en prenten over een man die ons leerde liefhebben met een blik van zorg voor onze omgeving. Ik kom uit bij dat kerkertje. Door een getralied raam zie ik zijn sandalen en een gebedsboek en een gespreide hand van gips. Dan leidt de gang naar een tuin en daar in de hoek, ineens, staat zijn beeld, levensgroot. Eerst zie ik alleen hem

en dan, tot mijn verbijstering, zie ik zeker tienduizend metalen pinnetjes, als spelden rechtop met de punten de lucht in, de hele tuin vol. De dakgoot, de kozijnen. Overal waar mijn oog valt: speldenpinnen. Ik kijk terug, naar het beeld en zie ze nu ook op zijn schouders, op zijn armen, ja zelfs op zijn opengevouwen hand, op zijn voeten en op zijn hoofd. Eén plek is vrij: de holte van zijn arm. In die holte zit een rieten mandje gepropt zodanig dat het lijkt alsof hij het koestert aan zijn hart. Het is erin gelijmd. En ineens zie ik het beeld dat mij wordt opgedrongen. Het beeld dat voor mij is gefabriceerd. Het beeld dat ik nu moet hebben van deze tijd, het beeld dat wij met zijn allen maken. Het beeld waarop de economie draait, het beeld van een nieuwe heilige.

Hoog boven de kathedraal fladdert een vogel door de lucht, valt naar beneden en heeft één plek om te landen; in dat mandje, in zijn armholte. En op het moment dat de vogel daar landt, flitsen aan alle kanten de camera's van de toeristen om mij heen. En ik denk: wie maakt nu dit plaatje? Is het de eis van de toerist om dit plaatje aan zijn verzameling toe te voegen? Is het de eis van de hedendaagse religie die mij tot een wonder dwingt? Of is het de eis van de economie om dit geconstrueerde beeld te tonen en mijn verslaving te voeden? Dan word ik naar de uitgang geloodst via een inmiddels tot supermarkt uitgegroeide relikwieënwinkel waar ik daadwerkelijk verplicht wordt een winkelmandje te pakken. Honderden beeldjes, buttons, prentjes, alles van plastic en gegarandeerd kapot in drie dagen. Gekocht om weg te gooien. Ik kom buiten en fladder verdwaasd over het plein. Ik mis de vogels, ik mis het ontwaken van mijn herinnering. Mijn vriend ziet mijn verwarring. Gaat midden op het plein staan, steekt zijn mooie vlakke hand uit en ik leg mijn hoofd erin. Tot ik weer voeding voel.

Waar gáát dit over? Waar gaat dit over in relatie tot u? En wederom weten u en ik direct waar dit over gaat. Niemand van u is de weg

kwijt. U en ik weten exact het verschil tussen een plaatje dat u als kind onbesmet en vogelvrij op uw schrift plakte en dit plaatje dat ik u nu schets. U voelt dat, u ervaart dat en u ziet dat. Dit beeld woont in uw hart. Dan is misschien de vraag: bent u met z'n allen verhuisd? Heeft u uw hart verlaten en bent u verleid om te gaan wonen op een plek waar veel begeertes worden vervuld, maar waar uw hart een vlek is op het behang? Nu over u.

U niet te verschuilen is uw inhoud.

U weet dat de argumenten die u mij geeft verhullend zijn. U weet dat wij als makers en spelers, als vogel, nog maar op één plek kunnen landen: namelijk in uw zaal, zodanig dat het publiek de juiste 'foto' kan maken. En als er een vogel vóór ons geland is en het mandje is vol dan hangen wij in bidstand in de lucht. De argumenten die u bezigt, laten het systeem de verantwoordelijkheid dragen in plaats van dat u ze zelf draagt. Ja, ik ken uw argumenten, uw budgetten worden gekort, uw wethouder van cultuur dwingt u tot verraad aan groepen waar u al jarenlang een fijne samenwerking mee onderhoudt. En die u, ach helaas, niet meer kunt boeken. U moet kiezen! U moet minderen. Uw personeel wisselt doorlopend. Uw horeca is uitbesteed en handelt niet in uw geest! Uw artiesteningang is onbemand, waardoor roedels spelers vijftien minuten rond een betonnen blok dwalen voor ze naar binnen kunnen. U bent manager van een gebouw geworden en dat was ook niet úw bedoeling! En u hebt een programmeur, die iets boekt waarvan u zeker weet dat de zaal dan leeg blijft! En ga zo maar door. Dan zou u met recht kunnen zeggen dat u in dezelfde positie zit als ik. U bent ook die vogel die nog maar op één plek kan landen. Uw omgeving is de politiek, de gemeente en het geld. En dat zijn voor u de spelden in het veld geworden. Dat delen wij dus. U en ik, vogels zonder landingsbaan. En in dat wat wij delen, schuilt misschien de magie van vandaag. Wij zijn elkaars natuurlijke omgeving. U bent mijn huis. U bent mijn nest. U bent dat waar ik het liefste woon. U bent mijn landingsbaan. En zo

robuust mogelijk graag. U kunt mij ontvangen met alle beperkingen die uw bureaucratie u oplegt. Door in uw hart te gaan wonen en alles wat op uw weg komt aan te gaan, daadwerkelijk aan te gaan en het zelfverraad uit de weg te gaan. U niet te verschuilen is uw inhoud.

Op de Toneelschool leer je het volgende: er komt een koning op, rode hermelijnen mantel, een vette kroon en vijftien meter rode loper. Wij weten nu: dit is de koning. Het bestaande beeld bevestigt. De verwachting ingevuld. De werking van het marktmechanisme aangetoond. De foto's kunnen gemaakt worden. Dan leer je: gooi een acteur in een hoek, trek hem een tweedehands blazer over z'n naakte lijf zet er een fles alcohol naast en jij daar speelt nu het volk. En door jouw aanwezigheid, door jouw spel, doordat jij zijn omgeving bent, zal het publiek ervaren dat die zwerver in de hoek de koning is. Kortom jij maakt hem. Als jij hem ziet zal de koning bestaan. Mijn laatste vraag aan u is: zien wij elkaar? Ziet u mij? Ziet u mij daadwerkelijk? Zie ik u? Maken wij elkaar? Kunnen wij elkaar laten bestaan en optillen?

Tegen de politiek zeg ik: er bestaat een sprookje van een keizer die geen kleren draagt, de context is zijn kostuum. Hoe leg ik u, de politiek, uit dat géén kostuum veel geld kost? En aan ons, de makers en uitvoerders, de spelers en regisseurs, aan ons de taak de kikker uit het kokende water te kussen zodat u weet, bij uw eerste oogopslag, dat er werkelijk een koning bestaat. Ik overhandig u bij deze de virtuele knijptang om vandaag, gezamenlijk, alle spelden weg te knijpen voor een joekel van een landingsbaan.

Met dank aan de redactie van De Groene Amsterdammer.

Adelheid Roosen is theatermaker. Recentelijk maakte zij onder andere *De Gesluierde Monologen*.

○ Stoeien in de Styx

- De laatste ontmoeting met Kantor-

Johan de Boose schreef een verslag van zijn laatste bezoek aan de Poolse theatervernieuwer Tadeusz Kantor, die hij jarenlang op de voet volgde. De Boose weet op meesterlijke wijze en in bloemrijke taal zowel een karakterschildering te geven van Kantor als onze gedachten te beroeren. Dit artikel kwam aan het licht toen regisseur Olivier Provily, die zich voor zijn recente grote zaalvoorstelling liet inspireren door het werk van Kantor, contact zocht met De Boose. Lucifer kreeg toestemming het te publiceren.

Johan de Boose

De eeuw had nog tien jaar te gaan, maar in de troosteloosheid van die besneeuwde ochtend, op het geografisch middenrif van Europa, liep een tijdsgewricht ten einde.

Voor de zoveelste keer in jaren strandde ik in Krakau. December 1990. De Muur was al goeddeels gesloopt, je kon hem per pond kopen op de markt. Lech Walesa, ooit een springerige vakbondsleider, zou die zondag een vetzuchtige president worden, met een knevel als de icoon van herwonnen maar chaotische vrijheid.

Als vanouds struinde ik door de straatjes, tussen de groezelige gevels die binnen afzienbare tijd in schreeuwerige fastfoodtempels en bankgebouwen zouden worden omgetoverd. Als je inademde, knaagde de vrieskou aan je huig. Waren de voorbijgangers daarom zo zwijzaam? Als kleine mammoeten ploegden zij door de stegen. Achter de beslagen ruiten van eethuizen schalden uitgelaten stemmen. Gewoontegetrouw hing er een rokerige mist over de stad.

De tijd stond hier al tijden stil, zoals in de verhalen van veel Oost-Europese schrijvers. Bij het standbeeld van Mickiewicz, de Apollo

van de Poolse poëzie en vaak geportretteerd als een gevederd wezen met bakkebaarden, speelde een blinde zigeuner op een viool. Voorbijgangers gooiden hem een twintig-zlotystuk toe. Als de man een munt in zijn foedraal hoorde vallen, lachte hij zijn gehavend gebit bloot. Uit zijn jaszak priemde de flessenhals met het blauwe en zilveren etiket van wat men in Moskou stalintranen noemt en wat als enig probaat middel tegen een koude huid en bij uitbreiding tegen een verstarde ziel gold.

Iets verderop op het markplein bij de Sukiennica, de lakenhal, en de gotische toren, stond een andere clochard de berg koffers om hem heen te tellen, luid lispelend. Ergens tussen de tiende en de vijftiende koffer raakte hij keer op keer de tel kwijt en hervatte zijn ritueel. Bij het telefoontoestel naast hem taterde een meisje in de hoorn. Het verhaal van haar geschonden liefde echode tegen een trapgevel. Misschien, dacht ik, had ze niet eens een verbinding, raaskalde ze zomaar tegen de leegte, wilde ze die bezweren.

Af en toe kuierden drie rijzige, gladgeschoren jongens in uniform over de markt. Zij hadden nooit haast, hun blinkende ogen speurden het plein af. Waren het steeds dezelfde of telkens anderen? Hun gezichten waren gestroomlijnd en op maat gesneden in de kazerne. Om het uur trad op het plein een korte, beklemmende stilte in, waarop in het torenraam van de Mariakathedraal, als aangevoerd door de wind van de geschiedenis, ineens een trompettist verscheen, die de Hejnal, de trage, trieste hymne van de tijd blies en in zijn laatste noten stakte alsof hij neergeschoten werd, zoals hier in de dertiende eeuw echt gebeurd was, toen de wachter van dienst de bewoners wilde waarschuwen voor de inval van de Tataren.

Dit, droomde ik, was mijn stad. Ik kende haar zo goed. Ik kon haar oprekken in taal. Zij gaf vorm aan warm verlangen, zoals in de verhalen van Calvino.

Ik had hier uiteraard mijn 'petites histoires'. Ik had geslapen in de nachtasielen in de vier windstreken van de stadskern, elk beschermd

door hun eigen plaatselijke penaten en steevast als driesterrenhotels geafficheerd, waar ingezetenen, burgers van bevriende communistische naties én studenten maar half zoveel hoefden te betalen als gasten uit het wuffte eldorado van het westen. Ik had goddank meestal een soort studentenpasje op zak omdat ik steeds bereid was om iets bij te leren: op rantsoen leven bijvoorbeeld, want ik ontving toen kartki, rantsoenbonnetjes voor een paar honderd pond vlees per maand en voor net genoeg melk om een enkele kater te trotseren. Driesterren, dat betekende onveranderlijk: een kuip achter een zeil op de kamer, ijskoud chloorwater en kakkerlakken inbegrepen.

Ik had ook geslapen in de Florianskastraat, waarvan de naam alleen al me op het eerste gehoor Florentijnse dromen had bezorgd. Die nachten sleet ik op het linoleum in de provisiekamer van een typische Poolse familieflat, waar je gewekt werd door de rabiante disputen tussen drie generaties, die par force majeur samenhookten. Wanneer ik het raam opentrok, zag ik aan de overkant van de straat de gevel van Jama Michalikowa, bij nader toezien het meest pittoreske café ter wereld, dat al een paar wereld- en huisbranden had doorstaan. Binnen was het er altijd nacht en fin-de-siècle, en de koffie smaakte er Cubaans.

Ten slotte had ik ooit in de Kanoniczastraat (waar ik later mijn meester-tovenaar, de beminlijkste dictator van de eeuw zou ontmoeten) een maand lang in het portiersvertrek van het Wyspianski-museum gesleten. Wyspianski kon met Schiele en Kokoschka wedijveren maar was om onnaspeurbare redenen in de kelder van de geschiedenis blijven hangen. 's Nachts dronk ik er bizonwodka, een absintachtig gif met een tak in de fles, omdat ik bang was dat Wyspianski's infante-portretten in de belendende ruimte tot leven zouden komen. De kamer was vier bij twee, een cel, en stonk naar acrylverf, en ik was er dierlijk gelukkig geweest.

Deze keer, in deze mistroostige december, tien jaar voor de millenniumwisseling en amper een etmaal voor het debacle van het communistische bolwerk, logeerde ik bij vrienden, een eind buiten de stad in een woonkazerne met honderden identieke groengrijze flatgebouwen – een toonbeeld van proletarische architectuur. Je had in dit land hele steden in deze bouwstijl, waar op de pleintjes dag en nacht vrolijke militaire marsen weergalmden. Hier ging het niet zo vrolijk toe, maar het gevoel dat je bekroop was hetzelfde: verslagenheid. De wanden van de flat waarin mijn vrienden woonden waren zo dun, dat wij elkaar tijdens onze nachtelijke discussies over de last van het leven moesten aanmanen om onze stemmen niet te verheffen: de buurman, overigens een aardige vetzak met pretoogjes, was districtsofficier-van-politie en had de oren van een mol. Ik mocht er – als een niet te weigeren voorrecht – slapen in het echtelijk bed, een slaapbank tussen eeuwenoude boeken, en de kinderen vroegen me tot vervelens toe waarom ik – pan Johan – nu alweer naar deze levenloze negorij was afgezakt. Ik glimlachte en kuste ze goedenacht. ‘Ik kom mijn grootvader begraven,’ zei ik. Ze knikten meewarig.

Zou ik vandaag de bus nemen? Daar was moed voor nodig. Over hobbelige wegen in naar haring en wodka stinkende, eivolle bussen pendelde ik vaak naar de stad. De overige reizigers, telgen uit alle klassen van de klassenloze maatschappij, bungelden als marionetten aan de reling. Sommigen zongen vlak bij mijn oor in hun sonore, klaterende taal. Ik hulde me meestal in een onopvallend pak en nam de tongval van de lotgenoten over. Achter de opengekrabde ijskristallen op de ruiten speelde een ratelende zwart-witfilm. Tarkovski, Sokoerov, Kieslowski? Neen, de Krakause faubourg, onvervalst en live. Terwijl ik in zo’n bus aan de reling hing, weggedoken in de vlerken van mijn jas en binnensmonds de klaterende vloeken van de omstaanders herhalend, dacht ik vaak dat ik hier ooit, lang geleden, had geleefd. De troosteloosheid kwam me

vertrouwd voor, als een dik, vaal oppervlak, waaronder het vuur van de aarde brandde. Op die brand hoopte ik. Tekens in de blikken van passanten bewezen zijn bestaan. Ik kon hem ruiken. Ik kon me hem herinneren.

Reden voor mijn pelgrimage was de ontmoeting, ongeveer zeven jaar eerder, met een man die mijn grootvader had kunnen zijn. Toen hij uit de kloof van de tijd op me toekwam, met ogen die twee oorlogen hadden gezien en met de stentorstem van een anarchistisch officier, gestaag in de rouw en met een cortège tragische pierrots in zijn voetspoor, toen voelde ik een soort apostolische warmte. (Zei ik het niet: vuur?) Zijn naam: Tadeusz Kantor, een zeventigjarige met de absolute leeftijd van een zevenjarige, die toneelstukken als séances maakte, waarbij ik tegelijk moest juichen en janken, macabere revues, een circus van de dood. Ik was hem jarenlang achterna gereisd, vandaag had hij de hoofdrol in zijn eigen tent gekregen, die van bejubelde, ijzingwekkend zwijgzame mummie.

Vandaag: een besneeuwde ochtend, het einde van een tijdsgewricht. Vandaag geen bus, maar een taxi, een ruisende Wolga als van de president zelve, met een kettingrokende chauffeur annex Walesa-knevel en een vervaarlijk tikkende meter, die in een kwartier het maandsalaris van een onderwijzer opvrat. Waar ik vandaan kwam? – Precies, dat is niet om de hoek. - En of ik iets kon vertellen over ‘mijn’ nationale trots, een elftal duivels in korte broek? – Ik pas, dacht ik. Op het dashboard prikte een fotootje van de paus naast wat rozige vunzigheden uit een blaadje.

‘U ziet eruit alsof u bij een dode op de thee moet,’ grijnsde de man me ten afscheid.

Kantor had een hekel aan thee. Hij verkoos koffie, sterke, met een fikse droesem, hete melk en vier lepels suiker. En een bel cognac.

En witte marlboro's, in misdadige hoeveelheden. Om zijn hollend hart bij te houden. In geen geval theekransjes.

Ik stond in de joodse wijk aan de achterkant van de Wawelheuvel met zijn gouden klooster, waar de ooit gedoodverfde toneelschrijver Karol Wojtyla tot kardinaal was gewijd voor hij naar Rome verhuisde. Hier, aan de voet van de Wawel, lag de paradox van de stad, bizar als de mythische draak in zijn buik. De heuvel, een necropolis bij uitstek omdat hier de Poolse koningen en dichters begraven lagen, wierp zijn schaduw over liederlijke stegen en portieken, waarin de schimmen van de cabarethoer en de doodsengel sinds mensenheugenis samenvielen en eenzame passanten lokten. Zoals mij. Vaak was ik hier langsgelopen met mijn grootvader, die mijn grootvader niet was al kon ik het tegendeel niet bewijzen. Hij had me grijnzend de donkerste krochten laten zien, steeds zevenenveertig jaar voor me uit lopend. Nu liep ik een paar dagen voor hem uit. Ik wreef het vocht van mijn wangen. Smolt de sneeuw op mijn huid? Of was het al lang opgehouden met sneeuwen?

Eindelijk, omstreeks tien, sloeg ik de Kanoniczastraat in. Als je in een stad een straat inslaat waar je ooit hebt gewoond, zeg je toch: dit is mijn straat? Dit was mijn straat. Tientallen patriciërshuizen schurkten tegen elkaar, hielden elkaar overeind en beklaagden zich in hun schrijnende stilte over hun verval. Verval – datgene wat zo mooi is bij gratie van een gebrek aan mercantiele restauratiedrift.... Ik hield halt bij een houten poort, nummer vijf. Het was vroeg, dacht ik. Troepjes fluisterende mensen verdrongen zich onder paraplu's. Ja dus, het sneeuwde.

De poort stond open. Ik stapte over een richeltje, een vertrouwde beweging, en overschreed de drempel van een panopticum. In gedachten volgde ik het spoor van Bruno Schulz, de tekenleraar uit de provincie met het profiel van Kafka. Schulz werd in 1942 tijdens

een wilde razzia door de Gestapo doodgeschoten. Met zijn dood was een heel tijdvak vernietigd. Kantor was met het verzameld werk, amper twee boeken, van deze al te bescheiden parelvisser opgegroeid en had zijn leven lang geprobeerd om de pijn van die laffe moord te lenigen. Ik kwam in een helder trappenhuis. Er was geen enkele duidelijke lichtbron, waarschijnlijk viel door een raam aan de tuinzijde de weerschijn van de sneeuw naar binnen. Twee trappen kwamen op dit portaal uit: de ene leidde pontificaal naar boven – naar het schijnt huisde daarboven een congregatie -, de andere leidde naar de kelder. Vaak was ik die trap afgedaald. 'Geef u mij uw hand,' hoorde ik Schulz zeggen, 'nog een stap en we zijn bij de wortels, waar het ogenblikkelijk dicht getakt, duister en kruidig wordt, als in een diep woud. We zijn aan de zelfkant, bij de voering der dingen. Verder gaat deze weg niet, we zijn op de laatste bodem. Met half gesloten ogen loop je in deze warmte van fluisteringen, lachjes en voorstellen, word je onophoudelijk aangeklampt, duizendmaal gestoken door vragen, als door een miljoen zoete muggen.' Daarbeneden woonden Kantors poppen: verslagen sturende kinderen, gestold in hun schoolbank anno 1921; naakte mannen met de oorlog in hun blik; gehavende bruiden in de witte vlag van de dood. 'In hun hoofd,' schreef Schulz, 'zat alleen nog die ene gedachte, als een uitroepteken, en daarop stonden ze, op één voet, als in de vlucht, midden in hun beweging gestopt.' Daarbeneden bevond zich een grafkelder zonder graven, een wassenbeeldenmuseum van bedrieglijke levenden, een vanitasschilderij als een tableau vivant, waar het goed was, zodra je de eerste schrik, de schrik voor de confrontatie, overwonnen had. Bij de eerste aanblik leken de poppen echte mensen.

In het portaal waren ook twee deuren, beide stonden open. Links was een kantoortje. Drie meisjes dronken koffie en fluisterden. Ik begroette hen. Uit de kamer rechts drong de geur van kaarsen tot me door. Ik ging naar binnen. De kleine, hoge zaal, was verduisterd.

Behalve de kaarsen was er nog een lichtbron: in de kieren de glans van sneeuw. In het midden van het zaaltje stond de kist. Ik moest onwillekeurig denken aan een atrium met een altaar. Enkele maanden geleden had ik op diezelfde plek naast hem gezeten, met sterke koffie en cognac. We hadden gepraat over zijn artistieke worstelingen. 'Weet je, ik ben een vieux monsieur,' had hij hoestend gezegd, 'maar ik weet dat ik de overwinning zal behalen, hoewel ik uiteindelijk toch zelf het slachtoffer zal zijn.' Ik raakte de kist even aan. Ik had gehoopt dat ze die open zouden hebben gelaten zoals de orthodoxen doen. Neen, hij, Kantor, professor en kind, zoals hij afwisselend werd genoemd, hij was ontoegankelijk geworden, zoals hij zelf al zo lang had voorspeld. Ik herinnerde me zijn raspige wang toen hij me de laatste keer ten afscheid kuste, de geur van zijn gezicht, cognac, tabak en iets zoets.

Op een zuiltje prijkte Witkiewicz, een groezelig zwart-witportret van Kantors legendarische voorganger, die enkele tientallen kilometers verderop, in het bergstadje Zakopane, had gewoond. Witkiewicz was schrijver, acteur, schilder en filosoof, die met hallucinogenen experimenteerde en zelfmoord pleegde toen in september 1939 het Russische en het Duitse leger uit tegengestelde windstreken de Poolse grenzen schonden. In Witkiewicz' drama's waren de personages opgescheept met immense complexen, maar niettemin sprongen ze uit het raam van de tiende verdieping naar beneden en wandelden even later schertsend door de voordeur weer naar binnen. De dood als fait-divers. Ook Kantors personages stoeiden op de stranden van de Styx.

Ik keek de kamer rond. Bij elk bezoek had zij er anders uitgezien. Nooit wanordelijk, maar steeds vol objecten, vreemde constructies zoals een klapstoelenmachine of een saxofoonachtige stofzuiger, die de machine van het Laatste Oordeel heette. En verder: foto's, cartoonachtige tekeningen, ronde tafeltjes als in een Parijs' café,

tabouretjes, mensen. Eén ding was onveranderlijk: Kantors aanwezigheid, in zijn eeuwig zwarte pak boven een wit hemd zonder das en met een lange donkere sjaal. Vaak ijsbeerde hij door de ruimte, de handen op de rug, en sprak nadrukkelijk over wat hem dwars zat of mateloos opwond. Even vaak zat hij grijnzend of gekscherend achter een tafeltje, gesticuleerde met zijn lange armen en nipte van zijn onafscheidelijke koffie. Uit de beweging van zijn borstelige wenkbrauwen kon je zijn humeur afleiden. Een enkel woord kon volstaan om hem van de meest aimabele causeur te veranderen in een woeste, naar adem happende desperado. Die woede-uitvallen had hij nodig, beweerde hij op serene momenten, hij moest met zijn hoofd ergens tegenaan kunnen stoten om creatief te zijn. Zijn acteurs, lankmoedige apostelen, waren hiermee vertrouwd. Zoals een van zijn illustere voorgangers, de grootse Charlie Charlot Chaplin, stortte hij zich meestal gretig op zijn werk, maar kon hij evenzeer zijn hele troupe in de steek laten om urenlang na te denken, waarna hij, blij als een jongen, terugkeerde met de trouvailles van zijn verbeelding.

Kantor was een gezworen vijand van elke macht en bestreed die met het tirannieke wapen van de machteloosheid: zijn kunst. In die kunst liet hij een roedel uitgerangeerde of gedegradeerde personages en objecten, die zich 'tussen vuilnisbak en eeuwigheid' bevonden, letterlijk de revue passeren.

Zes acteurs wekten me uit mijn dagdroom. Zij droegen smetteloos zwart en zagen er geschrokken uit, alsof de concrete tastbaarheid van de dood in deze ruimte, waar al decennialang het wereldvermaarde theater van de dood werd gemaakt, hen toch beangstigde. Alsof het hen verbaasde ook dat de man, die voortdurend van de ene emotionele uitbarsting (awantura, zeggen de Polen) in de andere viel, nog letterlijk zou verstikken in zijn eigen greep. Maar ik was ook geschrokken, ik had deze man honderd jaar toegewenst en gehoopt hem te kunnen vergezellen naar de nieuwe

eeuw. Of was die nu werkelijk begonnen? Kantor was een van de laatste dictators van de twintigste-eeuwse avant-garde en kon nu worden bijgezet in een indrukwekkende galerij van coryfeeën. Na hem zou alles anders zijn.

Buiten voor de poort wachtte een glazen koets, weggereden uit een sprookje, met alle feeëriek details: op de bok een voerman in jacquet en met een gibus op zijn hoofd, ervoor een span met twee rillende paarden. Het sneeuwde onophoudelijk. In de straat was inmiddels een hele menigte verschenen. De acteurs droegen de kist langzaam op hun schouders naar buiten. Even dacht ik dat ik naar een tafereel uit een van Kantors stukken stond te kijken.

Schoorvoetend zette de stoet zich in beweging. Voorop liepen de familieleden, de vrouwen met capuchons en pleureuses, de mannen weggedoken onder sjapka's.

Toen de cortège linksaf sloeg en op de via regis kwam, in de straat die de Barbakan, de oude stadspoort, met de Wawel verbindt, begonnen alle klokken te luiden. In mijn gedachten hoorde ik daarbij een militaire zegemars, verbrokkeld en vertraagd – een onvervalst ingrediënt van Kantors spektakels.

Op de eerste hoek lag een van Kantors favoriete kroegen. Over de hele wereld wist hij ze te vinden, kroegen waar bijna alles van hout was en waar nooit muziek speelde, kroegen waar je net zo goed om tien uur 's ochtends koffie als lang na middernacht, dat wil zeggen lang na sluitingsuur, toch nog iets hartigs kon drinken, en waar je in een hoek vlak bij het raam kon zitten tekenen of schrijven zonder door iemand te worden lastiggevallen. In Polen was dit soort kroegen zeldzaam, kroeglopers hadden hier de gewoonte om bij volstreekte vreemden te komen zitten kletsen. Kantor meden ze. Hij had het uiterlijk van een ongenaakbare aristocraat, met wie het kwaad kersen eten was, zoals dat heet, hoewel achter die façade een gabbertje schuilging en hij een zielsverwant was van de praatzieke, erotomane

stadszwerfers. Hij kende ze ook allemaal bij naam. Ik herinnerde me hoe we op een keer in zijn favoriete Krakause kroeg de tekeningen van zijn nieuwe stuk bekeken, toen opeens een clochard, die vergroeid leek met een monsterlijke rugzak, de ochtendrust kwam verstoren. 'Omnia mecum porto,' fluisterde Kantor in het Latijn, "dat is zijn devies: ik draag alles met me mee. Ken je hem?"

Ik vorste de grijsaard, die iedereen zingend begroette en vervolgens met de diensterging kletsen. Ja, ik kende hem, ik had hem al vaak gezien in Kantors stukken, of althans een geacteerde versie van dit bio-object, deze merkwaardige eenheid van mens en voorwerp, deze Rugzakmens.

De rouwstoet trok door het stadscentrum, over de markt, door de Florianskastraat en onder de Barbakan door naar het monumentale Rakowicki-kerkhof, waar Kantor een laatste rustplaats naast zijn moeder kreeg. De necropolis, die steeds het decorum had gevormd van Kantors stukken, was nu uitgedijd tot de hele stad, die ik als voor het eerst zag, schoorvoetend achter de glazen koets. 'Niet de dood interesseert me,' had Kantor gezegd, 'wel het leven, maar om het over het leven te kunnen hebben, moet je het over zijn tegendeel hebben, en dat is de dood.' Ik moest denken aan de woorden van de Portugese dichter Fernando Pessoa: 'Het leven is de buitenkant van de dood.' Ik aarzelde om dit citaat, half lyrische half boutade, tot lijfspreuk van Kantor, die een toonbeeld van joie de vivre was geweest, te maken, in tegenstelling tot Pessoa, die een oeuvre vol kwelling en schizofrenie had gecreëerd en zichzelf had verwoest, maar die ochtend ervoer ik het zo. Vaak had ik me door deze straten voortgehaast, omwille van de snerpende koude of onderweg naar een afspraak. Nu werd elk beeld zorgvuldig op mijn netvlies gebrand en zou ik me deze stad nooit meer anders herinneren. Het was alsof ik samen met de honderden anderen door die kern waarvan het leven de buitenkant was, heen drong.

Het verdere verloop van de begrafenis was hiervan slechts de epiloog, letterlijk, het woord achteraf, eerst de religieuze woorddienst, daarna de grafredes. De hoofdfiguur in de epiloog van dit drama had al menige droom bevolkt. Op het grafmonument prijkte een bronzen afgietsel van een kind, sjofel uitgedost en blootsvoets, in een schoolbank naast een kruis – een beeld uit het stuk Dodenklas, dat Kantor wereldfaam had bezorgd. Hij had het laten gieten om zijn moeder te eren. Het kind keek hologig en bedrieglijk echt uit over de necropolis, die het kerkhof bij uitstek is, en zijn starheid herinnerde me aan de poppen in de kelder van het huis in de Kanoniczastraat, waar grand macabre en joie de vivre hand in hand gingen. Het beeld op Kantors graf was een monument van kwetsbaarheid, dat in het centrum van elke stad die ooit een slagveld was geweest, thuis hoorde, en natuurlijk vooral hier, met op enkele tientallen kilometers van de stad Oswiecim, beter bekend als Auschwitz.

Ik keerde terug langs de eindeloze bakstenen kerkhofmuur naar de stad, waar de gewone drukte heerste, alsof wat zich hier die ochtend had afgespeeld alweer lang vervlogen was. Aan de muur van de Barbakan sleten zondagsschilders hun stadsgezichten; de muzikant van de Hejnal werd om het uur neergeschoten; mensen schreeuwden in lege hoornen; de blinde zigeuner trakteerde zichzelf op koffie in een rokerige bar; de bloemenventers nestelden zich aan de voeten van Mickiewicz; soldaten struinden over de markt; de Wawel, het gouden oog van de stad, waakte; de hoertjes rilden in hun mantelpakjes. Het hield op met sneeuwen, de zon verscheen, de vorst beet aan mijn huid.

Wat kon ik anders doen dan ronddolen tot mijn onderlip verstijfde en in een kroeg gaan zitten om ijsgekoelde wodka te drinken en de obligate haring te eten, omringd door mannen met gezichten als van leer en dikke, natte snorren? Zij staarden me aan met ogen van glas, kwamen aan mijn tafel zitten en ontvouwden hun leven in een

broederlijke taal vol 'weet je wel' en 'begrijp je wat ik bedoel'. Ik liet ze raaskallen. Nog later, toen de avond langzaam intrad en de stad sepia kleurde als op oude foto's, ging ik in Jama Michalikowa Cubaanse koffie drinken en naar de Poolse bloedmooie meisjes kijken. Hun ogen schitterden in de art-nouveaulampen, hun huid was strak en glom als was. Er speelde geen muziek, ik kon hun zangerige verhalen, verlucht met diepe zuchten, afluisteren. En ten slotte weer op straat, midden in de nacht, te laat voor de laatste bus en te vroeg voor de eerste trein, in een stad waar alle etablissementen sloten en de dood nu volkomen intrad, behalve in de hotels, die bekend stonden als verscholen bordelen, waar mannen voor vijftig dollar 'een uitstapje naar de hemel' konden maken, zoals Marek Hlasko schreef. Ik tastte in mijn zak en vond een ongebruikt rantsoenbonnetje, maar ik durfde het niet af te wegen tegen vijftig dollar. Ik trakteerde een van de hoertjes op bier. Zij was mooier dan een doodsengel maar miste een oog. Toen ze knipoogde was haar gezicht een dodenmasker, dat me deed huiveren.

In Kanonicza vijf stond de poort wagenwijd open. Ik struikelde over de richel. In het trappenhuis brandde een lantaarntje. De kamer waar vanochtend de kist had gestaan was in schemerdonker gehuld. Ik nam plaats op een klapstoel aan het Parijse cafétafeltje. Buiten blafte een hond. Ik was geenszins verbaasd toen uit de schemer van de kamer de gestalte van mijn grootvader zich plots losmaakte. Met een diepe zucht kwam hij naast me zitten en bood me koffie, cognac en sigaretten aan. 'Ik wist het,' stamelde ik. 'Tak,' grijnsde hij, 'tak tak, ja ja.' Hij zag er heel oud uit, droeg zijn zwarte pak, en ondanks de schemer zag ik de vette boord van zijn witte hemd. 'Ja ja,' en verder niets. We dronken zwijgend, alsof we ons ergens voor geneerden. In de straat trok een fanfare langs. Hoog boven de stad ronkten vliegtuigen. Uit de kelder drong een langzame wals tot ons door. Toen de glazen leeg waren, stond hij op. 'Het is tijd,' zei hij. Ik kuste hem op zijn raspige wang. Hij sloeg zijn sjaal om en liep de kamer

uit, met de handen op zijn rug. Ik keek een laatste keer naar het tafeltje. Hij had zijn sigaretten laten liggen. Ik liep de kamer, het portaal, het poortje uit en riep hem, maar zag hem nergens. De stad was blauw. Op de Wavel pinkte een lantaarn. Het sneeuwde. Blauwe sneeuw. Iemand riep mijn naam. Opeens zag ik, aan het eind van de straat, zijn schim. Hij riep mijn naam, wilde me iets zeggen, maar gaf het op en verdween om de hoek.

Wat wilde hij me zeggen?

'Morgen,' zei ik tot mezelf, 'morgen zie ik hem wel weer,' en ging aan de voet van de Wavelheuvel zitten wachten op de eerste bus.

Johan de Boose reisde vijf jaar lang mee met Kantors theater. Aan de universiteit van Gent promoveerde hij op *Het Theater van de Dood*. Hij vertaalde Kantors teksten in het Nederlands (*Tadeusz Kantor en Het Circus van de Dood*, International Theatre Books) en hij maakte radio- en televisieprogramma's over Kantors artistieke erfgood. In 2004 verscheen *Alle dromen van de wereld* (Meulenhoff), waarin hij twintig jaar reiservaring in Polen beschrijft. Kantor krijgt daarin een ereplaats.



Tekening Tadeusz Kantor

○ Camille Claudel

- Over *Camille Claudel* van De Paardenkathedraal -

Hana Bobkova

Le Penseur, een van de meest bekende werken van Auguste Rodin, zit met zijn gebogen rug aan de zijkant van het toneel, een witte gestalte op een sokkel op wieltjes. Je verwacht elk moment dat dit beeld het toneel op wordt gereden zodat de toeschouwers het in zijn geheel kunnen zien. Maar, na verloop van enige tijd weet je dat dit nooit zal gebeuren. Hoe rijk de voorstelling Camille Claudel ook is aan in elkaar vervlochten thematiek, toch doen ratio, denken en rede er niet toe, hoezeer zij ook trachten hun invloed te laten gelden. De twee beeldhouwers - Rodin en Claudel – belichamen in oorsprong het romantische idee van een kunstenaarsgenie en zijn compromisloze overgave aan 'materie en drift'.

De levensgeschiedenis van Camille Claudel, een geniale beeldhouwster die voor Rodin werkte, zijn geliefde was en de laatste dertig jaar van haar leven in een inrichting doorbracht lijdend aan paranoïde psychose, is vrij bekend uit de roman en film. Maar Dirk Tanghe en de dramaturg Noël Fischer, die het scenario schreef, baseren zich op de levensloop van de beeldhouwster. Naast de persoon van Camille verschijnen ook andere leden van het gezin Claudel: haar broer Paul, dichter en schrijver; haar moeder en vader; Auguste Rodin, zijn vrouw en zijn zoon. De gegevens zijn niet fictief, maar allerminst is er sprake van een documentaire. Camille Claudel is niet gebaseerd op een bestaand toneelstuk en van de laatste versie van het scenario, gedateerd op 18 november, wijkt de gespeelde tekst af. Tijdens het repetitieproces leverden alle spelers 'in de vorm van improvisaties en brieven verder materiaal aan voor teksten', vermeldt het script. Zij repeteerden altijd samen, er werd

geïmproviseerd en gemonteerd, puur gevoelsmatig, zonder een dramaturgische lijn. Ze schreven gepassioneerde brieven vanuit hun personages. 'Wij smijten ons er in', getuigen ze in het programma. Het collectief van de acteurs is ook auteur van de voorstelling. Deze expliciete deelname van de acteurs aan de totstandkoming van de tekst is nieuw bij De Paardenkathedraal. Camille, die op een bepaald moment Rodin bekritiseert, daagt hem uit: 'Het is tijd voor iets nieuws, Rodin, een andere weg. Het is tijd om jezelf opnieuw uit te vinden. Nieuwe vormen, beelden. Een nieuwe stijl'. Tanghe maakte met de acteurs, die zich creatief in de personages transformeren en inleven, de meest persoonlijke voorstelling tot nog toe. De taal en tekst zijn helder, krachtig, tot de verbeelding sprekend en dikwijls ook zintuiglijk. Omdat de acteurs met grote overtuiging spreken, vallen tekst en personage wonderbaarlijk samen. De toeschouwer beseft ineens dat deze tekst grotendeels bestaat uit monologen met af en toe een dialoog. De tekst heeft compositorische eigenschappen die dichtbij de monoloog interieur staan, maar dan van verschillende personages. Met de monologen kruipen de toeschouwers onder de huid van de personages en in hun hart en ziel. De woorden zijn gericht tot een andere persoon, maar ze worden eveneens gepresenteerd als een stroom van gevoelens en meningen die ieders innerlijke gesteldheid bepalen. In zijn geheel levert dit procédé een aantal boeiende menselijke portretten op van mensen in een gezinssituatie, maar het is allerminst een familiedrama alleen; het is vooral een onderzoek naar de persoonlijkheid van de kunstenaar, naar zijn verschillende gezichten en innerlijke stemmen, zijn schepping- en zelfdestructiedrift, zijn angst dat zijn creativiteit zal uitdrogen. De kunstenaar ervaart en onderzoekt het kunstenaarschap in een niet beredeneerd dan wel gevoelsmatig proces, waarbij hij als het ware over zijn eigen schouder kijkt en ziet, en aan de toeschouwers laat zien en meemaken, wat hij zelf doormaakt.

Tanghe heeft trefzeker zijn idee van de ruimte vormgegeven: een beeldhouweratelier strekt zich over de hele lengte van de zaal uit. Aan de lange kant wordt een kleine tribune door langwerpige tafels 'afgeschermd'. Alles zit onder het stof van steen en gips en grijswitte stofdeeltjes zijn in het licht zichtbaar. Voor aanvang van de voorstelling kunnen de bezoekers het speelvlak betreden en bij de ingang van het atelier in de achterwand bij de bar koffie halen. De ramen in de wand, die een doorkijk naar een gang bieden, zijn met stof bedekt. De mogelijkheid tot het 'proeven' van de ruimte voorafgaande aan de voorstelling (indien men in het eigen theater speelt) is een van de kenmerken van De Paardenkathedraal. In het midden domineert een simpele houten tafel met talrijke stoelen van verschillende oorsprong. Tafels zijn een visueel leidmotief in veel voorstellingen van Tanghe; de tafel als plek voor gepassioneerde omhelzingen, heftige paringscènes en voor het brutale in bezit nemen van een lichaam, voor een Dionysisch ritueel. Zo was het bijvoorbeeld in Tartuffe, Freule Julie en Midzomernachtdroom. De ruimte-inrichting doet ook aan de visuele dramaturgie van Freule Julie denken. Waar in die enscenering door verschillende vertrekken in de diepte van het toneel het tijdsverloop van het menselijke leven werd gemarkeerd, gaat het hier ook om herinneringen die in een ruimtelijke installatie gevisualiseerd worden. Links een matte spiegel, een ronde, met glazen en borden bedekte tafel van het gezin Claudel; bij de muur een oude Remington typemachine waarachter Paul zit; rechts een groot rond gemetseld waterbassin; in een hoek vooraan een piano. Een draaischijf met een homp klei staat links voor Auguste en rechts voor Camille. Alle ruimtes in één. Het is niet zo dat in dit rommelige en volgestouwde environment van beelden, boeken en verschillende voorwerpen zich de scènes afspelen, maar de ruimte schept ze zelf. Het totaal is filmisch en panoramisch, maar ook driedimensionaal, zoals de beeldhouwwerken zijn. Een klein beeldje staat op de verder lege tafels voor de toeschouwers: is het een herinnering aan een periode in het leven van Camille waarin ze

'de kasten vol van kleine beeldjes had van mensen op straat à la Daumier', waarvan helaas slechts enkele bewaard zijn gebleven? Gelig licht maakt de taferelen en gezichten warm; bleek licht verkilt ze. Illusie en droom wisselen ontzuivering en waarheid af; een romantisch verhaal het meedogenloze. En dat is fascinerend. Een voice-over die uit een andere, reële wereld lijkt te komen leest de overlijdensadvertentie van 'papa' Claudel.

Aan het begint hoort men het ritmische geklop van hamers of beitels, alsof er ergens in het pand tientallen beeldhouwers en hun assistenten druk bezig zijn. De klok wijst tien over twaalf aan (en zo zal het gedurende de hele voorstelling blijven): een middagpauze nadert. Augustin, een misvormde jongeman met één schouder omhoog en moeizaam lopend, dekt zorgvuldig de tafel met tal van borden, drinkbekers en lepels. Als hij alleen aan de tafel zit met zijn vader, als hij uit de grote pan schept en zij eten, brengen zij lege lepels aan de mond en kouwen ze lucht. Heel simpel en zichtbaar wordt een bij uitstek theatraal signaal gegeven: de handelingen zijn volstrekt natuurgetrouw en toch blijft de daad achterwege. Acteurs lijken zich op bepaalde momenten volstrekt met hun personages te vereenzelvigen en dan weer zijn ze zichzelf, dat wil zeggen, herkenbaar voor het publiek dat ze grotendeels kent.

Camille komt binnen met iets dat in een zwarte doek is gewikkeld; zij legt het pakje op tafel en het blijkt een voet te zijn, die zoals de geschiedenis vertelt, haar meesterwerk was, dat door Rodin werd gesigneerd. Zij zegt 'bon jour' en dan 'bon soir'; zij zal dagenlang komen en gaan, terwijl het publiek het verhaal in iets meer dan twee uur zal beleven. Stoffige voorwerpen en een aanduiding van een niet reële maar bevroren tijd, wijzen er op dat alles zich in het kunstenaarshoofd zou kunnen afspelen als een tijdloze droom die zich herhaalt, een nachtmerrie van wat is geweest.

De dynamiek van de voorstelling wordt bepaald door de visualisering van tegenstellingen; de eenzaamheid van de personages door letterlijk grote afstanden en herhaaldelijke pogingen om bij elkaar te zijn. De leden van het gezin Claudel zitten samen aan een ronde tafel, maar in wezen zijn ze ver van elkaar verwijderd; Camille in het midden, Paul bij zijn schrijfmachine, moeder links en vader rechts, ieder in zijn of haar eigen wereld. Camille en Auguste vinden elkaar in hun lichaamsaantrekkingskracht, maar het is slechts voor even. Het klinkt eenvoudig, maar de acteurs weten de positioneringen volstrekt natuurlijk te maken. Uit dergelijke opstellingen van de gezinsleden is het thema af te lezen van de opstandige jeugd die een eigen weg wil kiezen en dat ook doet: 'Ik wil dat jij dat zinloze gefantaseer opgeeft. Dat je met al dat gedroom ophoudt. Het gaat niet gebeuren. Over mijn lijk.' verbiedt 'maman', voor wie trouwen en kinderen baren het enige levensdoel van een vrouw is. De toeschouwer kan zelf beoordelen of in de huidige tijd niemand zich meer achter dergelijke opvattingen schaaft.

Portretten

Camille is een jonge wilskrachtige vrouw met een sterke persoonlijkheid die zich uit de diepe bronnen van haar talent voedt. Haar enthousiasme, spontaniteit en overgave lijken absoluut en Marleen Scholten geeft haar de prachtige uitstraling van een zelfbewuste vrouw. Wordt ze door vrouwenveroveraar Rodin verleidt, gezien het grote verschil in hun leeftijd, of is zij het die hem uitdaagt? Haar uiterlijk heeft niets weg van een vrouw in 'lange linnen rokken het lijfje hoog gesloten' waarover Rodin (Bas Keijzer) het heeft, wanneer hij als een op zijn prooi wachtende spin aan het hoofd van de lange tafel zit terwijl zij, rustig bezig met klei, haar ogen provocerend op hem richt vanuit de andere kant van het atelier. Vanaf het begin zijn ze aan elkaar gewaagd in hun werk en in hun passie.

Een naakt lichaam heeft in deze omgeving iets heel natuurlijks. Camille, die op een ronde schijf poseert en door Rodin met witte klei haastig wordt ingesmeerd, kan tijdens het bezoek van de familie aan het atelier alleen haar maman shockeren. Lichamelijke explosies van passie tussen Camille en Rodin krijgen de vorm van de beeldhouwwerken die beide kunstenaars in hun rudimentaire vorm op hun werktafels achterlaten en die ze scheppen met hun lijven in alle schoonheid; niet voltooid, maar echt.

Het proces van destructie in hun relatie begint met corrosie door invloeden van buitenaf. De eerste barst verschijnt als Rose, de vrouw van Rodin (in werkelijkheid een vriendin), Rodin en Camille, verstrengeld in elkaar, verrast. 'Je bent de zoveelste, de duizendste.... De stad zit vol met vrouwen die zich door Auguste Rodin willen laten naaien...', valt ze hard aan. In haar tweede, opmerkelijke rol speelt Elisa Beuger Louise, de zuster van Camille, een middelmatig meisje, zoals ze zelf zegt, dat om aandacht vraagt: zittend bij de wand hapt ze in een appel en onsentimenteel vertelt ze over het menselijke tekort van haar zus.

Paul (Thomas de Bres) is een soort beschermengel van Camille die echter machteloos staat tegenover haar zelf gekozen lot. 'Jij schreeuwt tegen de bomen en de rotsen. Ik adem de woorden alleen maar uit. Ik ben jouw tweelingziel, jouw wit naast mijn zwart. Jouw bewonderaar, jouw kleine prins, jouw broertje'. Hij reist af naar China en wijdt zich aan zijn carrière als diplomaat, zoals ook Paul in werkelijkheid deed. Zijn jeugdige en warme uitstraling verandert definitief van schrik naar verdriet als Camille voor zijn ogen in het water van het ronde bassin dreigt weg te zinken, en als dat slechts een spelletje van haar of eerder een schrikdroom van de dichter blijkt. Hij troost Camille moederlijk met haar al witte gezicht, als ze naast elkaar aan de rand van het water zitten. In een van de meest ontroerende scènes van de voorstelling vertelt hij aan Camille, die nu

werkelijk lijkt te verdrinken in de woelige zee van haar ziel: 'Je moet voor jezelf kiezen. Je moet je eigen werk maken. Je verdoet je tijd en je talent. Hij zet zijn handtekening onder jouw werk.... Zo gaat het niet langer, Camille. Je verwaarloost jezelf. Je drinkt te veel. Je eet niet. Je wast je niet.... Is het die man, is het nog steeds die man...'. En dan verwoordt Camille een hartverscheurende kritiek op Rodin die, net als Camille met een wit gezicht, luistert en vervolgens antwoordt. Tijdens deze twee kernachtige monologen slaan ze elkaar met woorden zodat de steenslijpsels van de mythe van het kunstenaarschap eraf vliegen en het menselijk falen tevoorschijn komt. Camille is diep teleurgesteld in Rodin en hij verdedigt zich door op zijn gewone menselijke behoefte te wijzen.

Jeroen Venroy vertolkt drie rollen, beginnend met een volledige uiterlijke transformatie in Augustin, de zoon van Rodin die door zijn vader diep vernederd wordt; in papa Claudel, wiens gezicht wij nauwelijks onder de brede hoed zien. Hij wil dat Camille haar dromen waarmaakt, maar weet ook dat groot talent altijd destructief is. Hij waarschuwt haar om zich niet in een huwelijk te laten vangen. In de derde metamorfose verschijnt Venroy als Debussy, maar ik moest eerder aan Mahler denken in de beroemde film van Visconti. Lopend over de hele breedte van het toneel verdwijnt hij als enige acteur door de deur links, de publieksingang, als een indringer die slechts eventjes zijn rol heeft gespeeld.

De moeder (Lieke-Rosa Alting), een starre en emotieloze vrouw, onberispelijk gekleed in een historisch kostuum, ziet er elegant en mooi uit en is tot in de toppen van haar vingers beheerst. Zij leest de brief aan Paul en Louise voor, waarin ze om de opname van Camille in een kliniek verzoekt. Ze leest alle komma's en punten en het zijn slechts haar lippen die vreemde ongecontroleerde bewegingjes maken en boekdelen spreken over haar verwrongen emoties. Zij

vraagt haar kinderen de brief te ondertekenen; Paul, een triest geworden oude man, doet dit niet.

Wat is de rede van de ondergang van Camille? Zij breekt met Rodin, maar in de cruciale dialoog lijkt het er het meest op dat zij hem vooral verwijt dat zijn creativiteit is uitgeblust, dat hij op zijn roem en op zijn contacten leeft en dat hij al lang geen echt werk meer heeft gemaakt. Daar heeft hij zijn assistenten voor nodig, wat overigens in die tijd een gangbare praktijk was. 'Echte kunstenaar? Ons werk vraagt om kwetsbaarheid', daagt Camille hem uit; maar stuur al 'die likkers, hijgers en zuchters uit het atelier weg...'.

Belangrijk, zoals altijd in Tanghe's regies, is de muziek: een klassieke oneindige melodie naast wilde klanken als van een tam-tam tijdens momenten van extase, wanneer de overgave aan drift zegeviert. Het spel van de acteurs, de tekst, de visuele dramaturgie en de muziek/ geluiden componeren samen dat wat in geijkte begrippen als verhaal of drama wordt benoemd. De voorstelling is filmisch in de manier waarop de scènes waarin Rodins beelden worden nagebootst elkaar afwisselen van panorama naar close-up, en muzikaal als een symfonie van Mahler. Een compositie van verlangen, verdriet, verleiding als door een demon, van woede, angst voor het onvermogen, van liefde, van destructie, waanzin en bezetenheid van een kunstenaar. En van een roes.

De verzen van Rimbaud die Paul vanachter zijn typemachine vol bewondering en verwondering aan het begin declameert, zijn het in memoriam van de verdoemde kunstenaar, de dichter van onder andere *Une saison en enfer*. Rimbaud verklaarde dat een kunstenaar een ziener moet zijn en dat hij dat door een langdurige, buitensporige en beredeneerde ontregeling van alle zintuigen wordt. Alcohol en drugs zijn de middelen waarmee de inspanningen en de zoektochten van de 'verdoemden' naar buitenzintuiglijke ervaring, maar ook naar

waarachtigheid gestimuleerd kunnen worden. Rimbaud was een kunstenaar die wordt gedreven door een zelfdestructiedrift, zoals ook Werner Schwab, Sarah Kane of Rainer Werner Fassbinder dat in onze tijd waren. Maar in tegenstelling tot hen werd Rimbaud een handelaar op zee. Paul Claudel koos voor een diplomatieke carrière en verwierf bekendheid door zijn schrijven, waarvoor het symbolisme en de naar romantiek teruggrijpende pathetiek typerend zijn. Beide stijlenmerken drukken hun stempel ook op de voorstelling, die een aangrijpende zintuiglijke en emotionele ervaring biedt.

Door middel van explosies van zintuiglijkheid leeft in ons tijdperk het (neo)naturalisme op. Ongeveer honderd jaar nadat deze stroming ontstond, reageert men nu op soortgelijke wijze op de huidige én ongrijpbare wereld. Niet geheel zonder betekenis attendeert het krantje van De Paardenkathedraal op de sfeer van rond de eeuwwisseling: de rouwadvertentie van Victor Hugo, de bouw van de Eiffeltoren als een aanvankelijk verfoeid wonder van technische kunde, een wonder op wielen, oftewel het begin van de automobielen, de wereldtentoonstelling, de zeppelin. De techniek van de nieuwe communicatie en alles wat toentertijd mensen verwonderde maar ook angstig maakte, liet een besef ontstaan dat niet alles met zintuigen te bevatten is. Op dit gevoel reageerde gelijktijdig het naturalisme en het symbolisme als twee nieuwe, totaal tegenovergestelde kunststromingen. Soortgelijke verwondering, samen met angst en verwarring, herhaalt zich in ons tijdperk van computers, robots en ongekend snelle verbindingen met enerzijds belangstelling voor het bevattelijke, anderzijds voor het spirituele dat de dagelijkse werkelijkheid ontstijgt.

Slotakkoord van de voorstelling is een beeldhouwwerk dat een vrouw symboliseert: een vrouw met een door water doordrenkte grote doek die in plooiën om haar lichaam en hoofd naar beneden valt. Een beeld dat men op de talrijke kerkhoven in Europa nog steeds kan zien. Alleen valt hier het water op de vloer als een stroom van tranen

die nog niet zijn versteend. Water dat niet alleen voor verdriet en rouw staat, maar ook voor de onpeilbare diepte van de menselijke ziel en voor zowel geboorte als dood.

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



Foto's: Sjouke Dijkstra

Camille Claudel / De Paardenkathedraal, première 18 november 2005
Regie: Dirk Tanghe. Met: Elisa Beuger, Thomas de Bres, Bas Keijzer, Lieke-Rosa Altink, Marleen Scholten, Jeroen van Venrooij
Dramaturgie: Noël Fischer

○ Tirannie van de Tijd

- Over *Tirannie van de Tijd* van Het Zuidelijk Toneel-

Hana Bobkova

Tirannie van de tijd is een boeiende, poëtische en postdramatische tekst; een 'marathontekst' van verschillende lopers op talrijke wegen. Het Zuidelijk Toneel begint onder een nieuwe leiding met de encenering van *Tirannie van de tijd* en presenteert zich hiermee als een gezelschap dat, zoals Matthijs Rümke verklaarde, 'filosofische voorstellingen voor de grote zaal wil maken', dat plaats aan reflectie biedt en zich als een 'denkhuis' profileert.

De omlijsting van de voorstelling en een aantal acties eromheen waren bijzonder rijk: een symposium in Tilburg, een lezing in Leeuwarden, een gespreksavond in Amsterdam. Het tekstboekje bevat dagboekfragmenten van de regisseur, opgetekende momenten van het repetitieproces, een dramaturgische - contextuele en thematische - interpretatie en een analyse van de motieven. De bezochte voorstelling in Rotterdam werd omlijst door een aantal gebeurtenissen dat varieerde van een lezing en fototentoonstelling tot een pure ervaring. Allemaal rond het thema tijd, met een speciale focus op herinneringen die visueel, zintuiglijk, maar ook mentaal werden opgeroepen. Laten we ons tiranniseren door de tijd? Door de biologische tijd, oerknaltijd, historische tijd, psychologische tijd? Tijdloze tijd of tijd van menselijk leven? Of gewoon door theatrale tijd? Door de tijd als 'ERROR TERROR' met daartegenover de simpele constatering: 'Dit is het ogenblik waarin ik leef.' Dit zijn de laatste woorden die in de voorstelling worden uitgesproken. Een boodschap? De voorstelling dus als een hedendaags memento mori? Ingedeeld bij een groep toeschouwers mocht ik met Gijs Scholten van Aschat naar een ruimte waar ik me, liggend op een mat, door zijn

woorden aan enige ontspanning kon overleveren en in alle rust door mijn herinneringen kon wandelen naar de ochtend van vandaag en naar een ochtend van mijn jeugd, lopend naar de lagere school. Een combinatie van een ontspanningsoefening en inzichtmeditatie. Het lijkt het moeilijkste om in het hier en nu te leven als de geringste luchtbeweging of een geurtje in staat zijn talrijke herinneringen op te roepen, die de mens als een zwerm bijen belagen.

Deze situatie van herinneringen komt ook sterk in de tekst terug. Het uitgangspunt dat de drie auteurs hebben gekozen is een historische gebeurtenis uit 1894 toen de Franse anarchist Bourdin de chronometerkamer van Greenwich – de zetel van de universele tijdmeting - wilde opblazen. Vermoedelijk, zo klinkt een mogelijke verklaring, als protest tegen de beginnende globalisering. De bom ging echter vroegtijdig af en negen mensen kwamen om. Tussen hen de anarchist zelf. In de tekst belanden ze na de ontploffing in 'de plooi van de tijd', een moment tussen leven en dood. De tijd lijkt stil te staan, lichaamsdelen worden uit elkaar gerukt en de ziel bevrijd; de een zoekt zijn hart, de ander haalt herinneringen op en ontmoetingen die nooit plaats hebben gevonden zijn nu een feit. Men kijkt naar zichzelf, filosofeert, roept beelden uit het verleden op, beleeft opnieuw ogenblikken van verlangen en van liefde... alles is mogelijk in de theatrale tijd.

Wij zien de negen personen allereerst op de trein wachten 'op perron 2 van het landelijk, pittoresk station van Greenwich'. Het is alsof de reizigers, die de minuten aftellen, de tijd van het wachten bezien vanuit de wetenschap van wat er zal gebeuren. Zij vullen de tijd, hun persoonlijke tijd, met dromen, gedachten en overpeinzingen. Tussen hen bevindt zich een reiziger die chaos en onregelmatigheden haat en die waarschijnlijk diegene is die de bom bij zich draagt. Noch de tekst, noch de voorstelling gebruikt de mogelijkheid van suspense door de vraag te stellen wie de dader is. Het gaat hier niet om

spanning of om één hoofdpersonage. De tekst is vooral filosofisch, poëtisch, abstract en niet verhalend. Het kan worden opgevat als een allesomvattende metafoor van het menselijk bestaan.

De voorstelling is visueel en akoestisch gestructureerd door herhalingen van ontploffingen. De korte explosie wordt telkens door een stilstand gevolgd; de plooiën daarvan verbergen de tekst die circa twee uur van de theatrale tijd in beslag neemt. De stationsklok die aan een horizontale buizenconstructie hangt, slingert tijdens de eerste ontploffing hevig omhoog en omlaag en hangt vervolgens op zijn kop, zonder wijzers. De lichamen van de reizigers, die aanvankelijk stonden of zaten op een smalle strook voor op het toneel, worden door de ruimte en op de grond gesmeten. Het lijkt alsof een wervelwind en de luchtdruk hun kledingstukken hebben verwisseld. De man met een hoed heeft nu een roze jas aan, de ander is in zijn ondergoed en weer een ander heeft een aantal kledingstukken over elkaar. Een pop, bloemen, koffers en tassen liggen verspreid op de grond. Lichamen in elkaar verstrengeld, op elkaar, en op de kop. Dit kunstbeeld is mooi en pakkend en doet aan de 'Guernica' van Picasso denken, hoewel het meer over identiteitverwarring dan over vernietiging vertelt. Door de herhaling, enkele malen in de voorstelling, verliest het beeld zijn kracht, tenzij de toeschouwer aan een perpetuum mobile denkt, of aan de herhaling van dergelijke aanslagen. Lichamen zijn even gefragmenteerd, hun kledingwisseling duidt de inconsistentie van verschillende menselijke subjecten aan. Ze veranderen voortdurend van uiterlijk en zijn onderling inwisselbaar. De rolverdeling is in de tekst aangeduid als Zij1, Zij2, Hij1, Hij2 enzovoort. De enige personages met een naam zijn: Hart, Koorteksten en Pop.

Tegenover een dergelijke abstractie van mensbeelden staan in de voorstelling de acteurs met hun lichamen. De theatrale oplossing voor deze contradictie zocht de regisseur niet zo zeer in het fysieke

spel, maar in beelden die culturele iconen en kunstwerken nabootsen en die weinig zelfstandige poëtisch-metaforische kwaliteit bezitten. Het tweede bevroren beeld bootst surrealistische schilderijen na, maar dan driedimensionaal; de acteurs poseren met diverse attributen in de hele ruimte. Is dit een visuele pendant van surrealistische ontmoetingen zoals die van de drie mannen in de plooi van de tijd, die dezelfde vrouw in verschillende tijdsperiodes van hun leven hebben bemind? De biologische functies die in de tekst deels als mechanische functies worden gezien, krijgen een illustratie: tijdens de hartscène bungelt een opblaasbaar kermishartje in de lucht. Tijdens de volgende bevroering worden de lichamelijke functies van het menselijk organisme getoond door op de plek van een vitaal orgaan een rood ballonnetje te plaatsen met als hoogtepunt in het midden van het toneel een paar blote billen met ertussen een rood geschrompeld lichaamsdeeltje. Soortgelijke kermis- en kinderachtige vertalingen van het thema 'biologische tijd' zijn misschien eventjes hilarisch en amusant, maar als de acteurs tegelijkertijd ook nog het onmogelijke op basis van de tekst trachten te verwezenlijken, schiet de aanpak zijn doel voorbij. Waar in de tekst geen psychologie van de personages voorhanden is, blijven de acteurs er namelijk toch naar op zoek en zetten ze typetjes neer. In het geheugen blijft vooral het uiterlijk hangen. Een enkele rol, zoals van een vrouw (Joke Tjalsma) die aan haar leeftijd wil ontsnappen, is raak getekend, mede omdat de actrice de tekst transparant en met ironie zegt. Bert Luppes, Han Kerckhoffs en Gijs Scholten van Aschat raken volkomen verstrikt in de scène over drie mannen die dezelfde vrouw hebben bemind en die de mogelijkheid biedt tot een absurd clownesk spel met een tragische ondertoon.

De kleurrijke en wisselende aankleding en de ondiepe mise-en-scène die voornamelijk een smalle strook op de voorgrond gebruikt, leggen de basis voor het spel van de acteurs die op grappige figuurtjes uit een stripboek lijken. Ze hebben in hun uiterlijk, met malle pruiken en

met hun vrij stereotype, of in ieder geval altijd lang volgehouden uitdrukking, iets weg van de simpelheid van sprookjeshelden. Ook de ruimtelijke gelaagdheid van de tekst krijgt een uiterst karige verbeelding. De mise-en-scène is plat; de figuren bevinden zich voornamelijk op de voorgrond, of af en toe onbeweeglijk in de diepte van het toneel. Over het reizen in de ruimte of over de aardbol, als het ware van Marrakech tot Peking, wordt alleen gesproken. Het geheel, belicht door oranje lampen vanaf het plafond, met een achtergrond die in het blauw baadt, de geluiden van ontploffingen die niet op ontploffingen lijken, en een muziekje dat allerminst dreigend of verontrustend klinkt, staat mijlenver van de zwaarte en lichtheid van de tekst. De poëtica van de voorstelling is er wellicht niet op gericht om beelden van de tekst visueel precies uit te leggen, maar de gelaagdheid en de diepte van de tekst of de talige suggesties die in de metaforen schuilen, worden op het toneel gepresenteerd als een plaatjesboek.

De zwaarte wordt volledig bij de toeschouwer gelegd, die de tekst tracht te volgen en te begrijpen. De tekstbehandeling neigt er steeds naar om gedachten, zo sterk aangevoerd door de fantasie van de schrijvers, met de personages en hun levensverhalen te verbinden. De ritmische en vooral klankkwaliteiten van de tekst krijgen daardoor weinig kans. De energie die de voorstelling zou kunnen genereren, omdat de tijdsgrenzen én de grenzen van een doorsnee toneelstuk worden overschreden en in plaats daarvan ontregeling en verwarring oproepen, wordt heel laag gehouden door terug te grijpen naar het bekende en herkenbare in beeld en karakteristieken. De mensbeelden van de westerse mens missen complexiteit en de hele voorstelling wekt de indruk dat het uitgangspunt, behalve de herhaling van de knallen als een structurele ingreep, het zoeken naar personages was en hun kleine, persoonlijke geschiedenissen, waarbij echter voor emoties geen plaats is. Terwijl op z'n minst een

van de schrijvers van de tekst als geen ander gedachten met emoties kan verbinden.

De tekst die ontstond uit een idee van Paul Pourveur en die tot stand kwam in samenwerking met Stefan Hertmans en Claire Swyzen, bevat volgens Hertmans een wetenschappelijke, hedendaagse zijde, die door Pourveur wordt belicht: 'Claire bekijkt het vanuit de vrouw in de tijd, de tijdsdruk van de biologisch klok en bijvoorbeeld de menopauze. Ik kijk vooral hoe mensen met tijd zijn omgegaan.' Al door Hertmans aangegeven, bevat de tekst dus verschillende lagen. In haar analyse 'Op het strand van het zwijgen'^{*}, van een aantal tekstfragmenten van de tekst ontwaart Anneke Jansen de aanwezigheid van denkbeelden over kwantummechanica, van de relativiteitstheorie en in het bijzonder de Tweede Wet van de Thermodynamica, de zogenaamde entropie; simpel gezegd, een toestand van wanorde, chaos dus. Ze verklaart het begrip van tijd als een zwaard van Damocles en de verhandelingen van Bataille over continuïteit/ discontinuïteit en ze redeneert dat de westerse mens uit 'de eenheid' is gevallen en dientengevolge chaos, toeval en dood niet kan accepteren. In haar analyse zijn veel wetenswaardige passages te lezen, maar hun weerslag zoekend in de voorstelling kan ik hiermee bijvoorbeeld de radeloosheid van het Hart (Betty Schuurman) niet verklaren. Het Hart tot een zetel van de tijd gereduceerd en zonder gevoel? Terwijl de tekst wordt gezegd door een warmbloedige actrice die al in haar stemtimbre gevoel draagt? Ook de verklaring en verbeelding van de figuur Pop lopen uit elkaar. Pop is voor de literatuurwetenschapper in de tekst 'een machine' op het moment dat de wereld 'aan complexiteit ten onder gaat.' Pop, respectievelijk Bert Luppés, verschijnt gekleed in een rode tutu, als een kermispop, en later alleen in wit ondergoed. Gelukkig laat zijn slotmonoloog, prachtig en helder, de tekst vliegen. Poëtisch taalgebruik, natuurkundige teksten en medische boekentaal, variaties en verwijzingen naar bijbelse verhalen en

sprookjes: voor een tekst zo complex als *Tirannie van de tijd* zouden alle betrokkenen meer dan de gebruikelijke repetitietijd tot hun beschikking moeten hebben. Bij de veelheid van aangeboden perspectieven ontbreken de keuzes die de gelaagdheid van de tekst recht zouden doen en die het betoog van de voorstelling op een meer van de tekst uitgaande manier zou structureren; bijvoorbeeld op de drie niveaus waarop het filosofische, wetenschappelijke en culturele gedachtegoed tot uiting komen. Dwars door alle kleine geschiedenissen van de figuurtjes heen zou een dergelijke thematisering meer kans bieden om grip op een dergelijke tekst te krijgen.

De dramaturg biedt in haar 'overweging van enkele thema's' overigens ook verschillende invalshoeken waarmee de tekst benaderd kan worden. De crux ligt bij de historische context en de actualiteit, samen met een biologische belevingsblik, namelijk het verschil tussen cyclische en lineaire beleving door de man en vrouw. Enige verwarring wekt de verbinding tussen anarchisme, terreur en terreurdaden. De motivatie voor de terreurdaden, aldus de overweging, ligt bij Bourdin in zijn verzet tegen het 'almaar complexer worden van de wereld', terwijl volgens Baudrillard ook 'elke grote macht' subversieve elementen oproept. Er wordt een parallel gelegd met het heden, met het 'huidige terrorisme', met de invloed van industriële voortgang, internationalisering en de emancipatie die angst en agressie oproepen. De lezer kan ook nog bedenken dat dergelijke agressie zich ook voedde en voedt, of misschien zelfs vooral, door religieuze, politieke en ideologische visies die zich niet alleen verzet en vernietiging ten doel stellen maar ook de heerschappij (Rode Brigades, IRA). De parallel met de tegenwoordige tijd is schrijnend: waar bij Bourdin het toeval (de verkeerde tijd) er voor zorgde dat hij dood ging, daar ligt het nu anders. Zo is ook anarchisme moeilijk te vergelijken met de terroristische daden van de dag van vandaag.

Uit de geschiedenis van de kunst weten we dat kunstenaars op de alsmaar onbevattelijker en onoverzichtelijker geworden wereld verschillend hebben gereageerd: enerzijds door gehoor te geven aan het verlangen naar zintuiglijke ervaringen, waarmee men zich kon overtuigen dat niet alles zich aan de directe waarnemingen onttrekt, anderzijds door het beseffen en aanvaarden van het onbevattelijke. Beide reacties - zucht naar het tastbare én naar het spirituele - krijgen een zeer hoorbare weerklank in de huidige tijd en laten hun sporen in de verbeelding na. De spanning die in de tekst van *Tirannie van de tijd* bestaat (zoals altijd in het oeuvre van Pourveur), tussen het (dis)functionerende en verlangende lichaam en de redenerende geest vond geen verbeeldingscode in de voorstelling.

Een van de eerste voorstellingen op basis van een tekst van Paul Pourveur in Nederland was zijn vrije bewerking van de novelle van Raymond Radiguet. Die voorstelling, *Le Diable au Corps*, werd door het gezelschap De Witte Kraai in de regie van Lucas Vandevost gespeeld. Toen al werd een theatrale taal ontwikkeld voor de tekst die geen orde wilde scheppen en geen verhaal wilde vertellen. Sindsdien zijn bij een aantal gezelschappen (in het bijzonder bij het Vlaamse de Tijd) literaire teksten opgevoerd waaronder met als thema bijvoorbeeld de kwantummechanica. Het kwam ook tot een opvoering van de bij uitstek meer literaire in plaats van dramatische teksten van Paul Pourveur. De tekstbehandeling ging uit van een volledig en doordacht begrip van de tekst door de acteurs die de monologen en talige verhandelingen dikwijls heel speels presenteerden. Deze stijl, die ook transparant wordt genoemd, werd in de afgelopen jaren, maar ook recent, met meer theatrale elementen gecombineerd (*Bagdad Blues*, *XY/YZ*). Matthijs Rümke keert in zijn regie terug naar een verbeelding die ergens blijft steken in de wens om de esthetica van de beelden niet te laten overheersen en ruimte te geven aan de tekst en de acteurs. Helaas leidt dit tot

weinig inzicht en heeft het een vermoeiende theatrale ervaring tot gevolg. De paradoxale actualiteit van de voorstelling ligt slechts in de ongebreidelde keuzemogelijkheden die de toeschouwer krijgt aangeboden.

* de titel parafraseert de zinsnede uit een artikel van Michel Foucault over Bataille dat verscheen in 1968: 'de grens van onze taal, omdat ze de schuimrand aangeeft tot waar het spreken nog net reikt op het strand van het zwijgen.'

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



Foto's: Phile Deprez

Tirannie van de Tijd / Het Zuidelijk Toneel.

Première 24 november 2005

Regie: Matthijs Rümke

Dramatugie: Cecile Brommer

Met: Joke Tjalsma, Margje Wittermans, Betty Schuurman, Malou Gorter, Han Kerckhoffs, Jorrit Ruijs, Bert Luppes, Gijs Scholten van Aschat, Guy Clemens.



○ 'Sorry jongens, verkeerde jurk' - over *MillerNin* van Compagnie de Koe –

Anna van der Plas

Een rood schijnsel vermengd met licht uit schemerlampen, houten caféstoelen, fauteuils, rook en jazzmuziek. Wie de theaterzaal binnenkomt bij aanvang van *MillerNin* kan niet anders dan denken aan het Parijs van het begin van de vorige eeuw. Vier lagen doorkijk gordijnen van naast elkaar hangende zwarte koordjes verdelen het toneel over de gehele breedte in verschillende dieptes en vormen zo ondiepe stroken speelvlak. Pas helemaal achteraan op het toneel is het decor te zien dat een sfeerbeeld geeft van het leven van de Franse schrijfster Anaïs Nin. De rest van de vloer is leeg, met uitzondering van de gordijnen. In de fauteuils achter op het toneel zitten de spelers. We zien door de gordijnen heen net genoeg om te weten dat ze met zijn drieën zijn, maar er is des te meer te horen. Delen uit de dagboeken van Anaïs Nin worden voorgelezen, net als brieven en aantekeningen van Henry Miller. De spelers lezen, vragen goedkeuring aan elkaar en geven commentaren op de tekst en op elkaars tekstkeuze.

De dagboeken zijn het uitgangspunt geweest voor de voorstelling *MillerNin* van Compagnie de Koe (première 2 november 2005). De makers hebben zich echter in steeds groter wordende cirkels rondom dit basismateriaal bewogen tijdens het maakproces. De relatie van Nin met de mannen in haar leven - haar echtgenoot, haar minnaar en haar vader - heeft een centrale plek gekregen in de voorstelling. Maar ook de hele tijdgeest, de cultuurmentaliteit is in de vele afwisselende scènes van grote invloed. We moeten Anaïs Nin plaatsen in de jaren dertig van de vorige eeuw, in een onrustig

bruisend vat van vrijheid en vernieuwing. Ze wordt geboren in Frankrijk, maar gaat na het vertrek van haar vader met haar moeder en twee broers op twaalfjarige leeftijd naar Amerika. Daar trouwt ze met Hugh Parker Guiler en keert met hem terug naar Parijs. Anaïs Nin kan nu door het leven gaan als de zorgeloze vrouw van een rijke bankier, maar ze stort zich op een carrière als schrijfster. Ze wordt gezien als voorloopster binnen het feminisme vanwege haar, voor die tijd, uiterst expliciete beschrijvingen van de vrouwelijke seksualiteit, voornamelijk in haar geheime dagboeken. Minder expliciet zijn haar columns, boekbesprekingen en proza. Ze is bevriend met belangrijke literaire figuren. Met in ieder geval één van hen heeft ze een affaire: de Amerikaanse schrijver Henry Miller. Nin beschrijft hun passionele relatie minutieus in haar dagboeken, die pas na haar dood door haar tweede echtgenoot worden vrijgegeven en gepubliceerd.

Op het moment dat Henry en Anaïs elkaar ontmoeten in 1930 is het fin-de-siècle nog niet lang voorbij; de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw waar cultureel, politiek en sociaal grote veranderingen in Europa plaatsvonden. De moderne techniek had nog maar pas haar intrede gedaan met de opkomst van de auto, telefonie, fotografie, radio en film. Kunststromingen volgden elkaar in snel tempo op: van naturalisme via impressionisme naar symbolisme, expressionisme, futurisme, dadaïsme en de abstracte kunst. Marcel Proust schreef tien jaar eerder zijn *À la recherche du temps perdu*, de literaire salons maakten nog altijd onderdeel uit van het intellectuele leven. En tenslotte was de invloed van Freud bijzonder groot, die rond de eeuwwisseling het onderbewuste ontdekte en zijn theorieën bekend maakte over de psychoanalyse, met seksualiteit en lichamelijke driften als belangrijkste drijfveren van het menselijk handelen.

Drie jonge Vlaamse acteurs hebben *MillerNin* als collectief gemaakt onder de vlag van Compagnie de Koe. Sarah Vangeel, pas een paar jaar afgestudeerd, speelt de schrijfster. De rol van Henry Miller wordt

vertolkt door Nico Sturm, ook een jong talent en sinds kort lid van de artistieke kern van De Koe. De derde acteur Bruno Vanden Broecke is het meest bekend, in ieder geval in Vlaanderen, waar hij, naast De Koe, deel uitmaakt van het theatercollectief SkaGeN en waar hij meespeelt in de populaire televisieserie *Het Eiland* (een parodie op het kantoorleven, met een vergelijkbare impact als *Debiteuren/Crediteuren* van Jiskefet). Hij speelt echtgenoot Hugo, de vader en de psychiater van Anaïs Nin.

MillerNin is een montagevoorstelling over liefde en jaloezie. Op een associatieve manier wordt er een sfeerbeeld gegeven van Anaïs Nin en van de tijd waarin zij leefde. Het eerste deel van de voorstelling doet denken aan een Parijse salon, met verschillende tekstlezingen en discussies. Als Bruno Vanden Broecke, helemaal achter op het toneel gezeten, wil beginnen met het voorlezen van een brief over heimwee - 'kan je iemand missen die vlakbij is?' – stopt hij en laat hij weten dat dit toch niet het goede moment is. 'Misschien is het later in de voorstelling beter op zijn plaats'. Op de achtergrond klinkt jazzmuziek, het geluid wordt harder naarmate de emoties bij de spelers oplopen. Er vindt een haast onopgemerkte verandering plaats waarbij de acteurs personages worden, zonder uiterlijke transformatie of veranderend stemgebruik. Ze stappen door de gordijnen naar voren, waarna de toeschouwers voor het eerst de acteurs in het volle licht en zonder versluiting te zien krijgen. Vooraan op het toneel vervolgen Anaïs, Henry en Hugo hun salondebat. Er wordt geruzied door Anaïs en Henry over de mate van expliciteit in hun beider werk. Hij verwijt haar dat ze op een te omfloerste manier schrijft: 'waarom zeg je fellatio als je ook gewoon pijpen kunt schrijven? Je gebruikt veel te moeilijke woorden zonder dat je weet wat het betekent!' Nico Sturm speelt uitdagend de minnaar in een maatpak, die de strijd aangaat met zijn wat sullige concurrent: de echtgenoot en de geldschieter, ook wel 'de bank' genoemd. Deze vertelt hoe zijn vrouw hem gesmeekt heeft één nacht

per week haar vrijheid te mogen hebben - hoe hij hiermee heeft ingestemd uit angst haar te verliezen, maar hoe zwaar het nu voor hem is. Ondertussen is er een constant spel aan de gang van aantrekken en afstoten, van stiekeme kusjes en steelse blikken. De twee mannen zwermen om de actrice heen als bijen om de honing. Anaïs draagt een sensuele, niets verhullende, gehaakte jurk; zij is de krachtige vrouw die de twee mannen om haar vinger windt. Tegelijk met de personages zien we ook de spelers zelf. Zij zijn het vooral, die met een open houding zeer dicht voor de eerste rij staan, zonder zich te verschuilen in een decor of achter een vierde wand. Ook als acteur nemen ze regelmatig het woord, zoals Bruno Vanden Broecke, die archiefkaartjes uit zijn binnenzak haalt waarop verschillende gespreksonderwerpen staan. Hij geeft het publiek een korte les converseren tijdens een Parijse salondiscussie. Er wordt gespeeld met de wisseling tussen personage en acteur. Ruzies tussen Anaïs en haar man Hugo worden door de acteurs zelf gesust in de wetenschap dat het slechts om een theatrale confrontatie ging. 'Zeg je dit nu als jezelf of als Hugo?' Een liefdevolle hereniging tussen actrice en acteur - of is het tussen Anaïs en Hugo - wordt beantwoord door een nog liefdevollere omhelzing van minnaar Henry.

De acteurs wisselen steeds van gespreksonderwerp, alsof ze in een levendige discussie associatief van het ene onderwerp in het andere rollen. Sarah Vangeel vraagt of het een goed moment is om een van de dagboekfragmenten voor te lezen. Ze begint aan een tekst die gedetailleerd de incestueuze relatie beschrijft tussen vader en dochter Nin; hoe het meisje op zolder door haar vader wordt gepenetreerd en hoe zij hier van geniet. De actrice Vangeel geniet op haar beurt zeker niet van dit tekstfragment en koelt na afloop haar woede op medespeler Vanden Broecke, niet toevallig degene die vlak daarvoor een kort moment het personage van haar vader vertolkte.

Toeschouwers zijn het tegenwoordig wel gewend om spelers te zien die door het personage heen zichzelf tonen, die zich niet meer volledig inleven in hun personage om zo een perfecte illusie te creëren. Spelers acteren zo veel mogelijk op het moment zelf, laten zich verrassen door het onverwachte in plaats van uitsluitend de gerepeteerde afspraken avond aan avond te herhalen. Meerdere toneelgezelschappen, waaronder De Koe, hebben een gekende reputatie wat deze zogenaamde transparante speelstijl betreft. In *MillerNin* kiezen de acteurs dus ook voor het transparante acteren, maar tijdens de hierboven beschreven scène vooraan op het toneel doen ze er nog een schepje bovenop. Het lijkt de bedoeling om zowel het publiek als de medespelers te verwarren met de zin ‘zeg je dit nu als jezelf of als Hugo?’ Als toeschouwer word je geconfronteerd met de spelregels van het theater, want als zelfs de spelers niet meer weten of ze zichzelf zijn of een personage, wie dan wel? Maar het moment schiet zijn doel ook enigszins voorbij omdat de verwarring bij de spelers niet in het hier-en-nu ontstaat. Het is ingestudeerde verwarring, waarschijnlijk ooit ontstaan tijdens de repetities, waardoor de theatrale spanning die er normaal van uitgaat, ontbreekt. Hetzelfde doet zich nogmaals voor wanneer Sarah Vangeel na het lezen van het dagboekfragment niet daadwerkelijk kwaad is, maar haar (waarschijnlijk wel ooit oprechte) afgesproken boosheid over de incestueuze vader-dochterrelatie slechts herhaalt. En zo lijkt het er op deze momenten eerder op dat de spelers zichzelf proberen te spelen, dan dat ze zichzelf durven te zijn. Dat is jammer omdat het de kracht van het transparante spel onderuit haalt.

Na de scène vooraan op het toneel volgt een serie scènes die in eerste instantie niet lijkt aan te sluiten bij het basisverhaal van de schrijfster en de mannen in haar leven. Deze korte scènes zijn achter elkaar geplaatst, zonder noodzakelijke volgorde in een verhaallijn, maar met een associatief verband. We horen en zien ouderwetse radio-opnames, live gespeeld door Sturm en Vanden Broecke, die

een uit het grid naar beneden hangende gloeilamp gebruiken als microfoon en zelf een krakende Polygoonstem opzetten. Ook spelen ze twee korte scènes waarin een Amerikaan in Parijs zijn hart en verstand verliest aan de liefde en de drank. De een speelt als een komiek het personage op de voorgrond, terwijl de ander achter de gordijnen de tekst nasynchroniseert. In een tweede setting zijn de rollen omgekeerd. Het zegt iets over het lot van beide mannen in het hoofdverhaal: zowel echtgenoot als minnaar delven hier het onderspit in de relatie met Nin. In een hier op volgende stripteaseact verleidt Anaïs beide, maar op het hoogtepunt krijgt ze haar jurk niet over haar borstkas omhoog getrokken. ‘Sorry jongens, verkeerde jurk’, zegt hier de actrice met een knipoog naar de zaal achter haar. Er volgen nog enkele korte scènes, die het karakter hebben van ouderwetse cinemafilmpjes zonder tekst en met begeleidende muziek (slapstick, opera, jazz), waarbij zowel Sarah Vangeel als Anaïs Nin de touwtjes steeds strak in handen hebben.

Tijdens dit middengedeelte van de voorstelling worden één voor één de gordijnen naar beneden gehaald door de spelers zelf, het gordijn dat de salonsetting achterop het toneel afdekt als laatste. Delen van de scènes worden ook gespeeld tussen de gordijnen. Als het laatste gordijn is neergelaten, wordt de voorstelling theatraal. We worden opeens meegetrokken in het liefdesverhaal, de acteurs spelen geheel zonder transparantie de laatste fase van het verhaal. Alsof er na alle omkadering in de voorgaande scènes nu alleen nog ruimte is voor het grote gevoel, voor de ‘echte’ emoties. Alsof de spelers niet meer openlijk willen doen alsof, niet meer de afstand willen bewaren ten opzichte van hun materiaal. De emoties lopen op als Bruno Vanden Broecke als een gekweld man reageert op de confronterende omhelzing van Anaïs en Henry. Hij kan op dat moment zowel de vader als de echtgenoot zijn, vechtend tegen het gevoel van liefde voor de vrouw die hen beide afwijst. Het gevoel haar te moeten missen is groot en oprecht. De tekst die hij in de

eerste minuten van de voorstelling nog niet kon uitspreken ('kan je iemand missen die vlakbij is'), krijgt hier een logische plaats. Het materiaal heeft zijn plek gevonden in de structuur van de voorstelling. Terwijl Vanden Broecke over het toneel loopt, rent, valt, vecht met zichzelf, met zijn tranen en zijn woede, zijn Anaïs en Henry achter hem verwickeld in een onstuimige en langdurige liefdesscène. Verstrikt in de op de vloer liggende draden van de gordijnen vrijen ze alsof hun leven er van afhangt. Behalve het jasje van Henry blijven de kleren overigens aan, naakte lichamen zijn niet nodig in deze scène waar de lichaamsbewegingen van de acteurs genoeg kracht en suggestie hebben. We horen geen jazz meer, zoals in het begin, maar harde house klinkt uit de boxen. Wanneer liefde en verdriet een gezamenlijk hoogtepunt bereiken, gaan plotseling de TL-lampen aan en is de illusie van het theater verdwenen. Een sterk contrast. Het lijkt te willen zeggen dat deze oprechte emoties niet in een tijdsbeeld of theatrale afspraak gekaderd hoeven te worden; ze zijn van alle tijden en van alle mensen.

Het contrast past bij de open dramaturgie van de voorstelling, waarbij het basismateriaal, de dagboeken en brieven, slechts het startpunt hebben gevormd voor een collageachtig geheel en waarbij de afwisselende gespreksonderwerpen van literaire salons uit de Parijse jaren dertig het ritme dicteren. De makers hebben niet geprobeerd om het levensverhaal van Anaïs Nin na te spelen, maar hebben zichzelf een houding aangemeten ten opzichte van dit materiaal. En het is eerder het resultaat van die houding, de mening van de makers, die hier getoond wordt. Vandaar dat er ruimte is voor door elkaar lopende verhaallijnen, voor de vermenging van personages en acteurs, en van illusie en werkelijkheid. Het duurt even voordat het besef doordringt vanwege deze schijnbaar theatrale inconsequenties. Wat in het begin soms lijkt op een aarzelende zoektocht van jonge makers naar vorm en stijl, ontpopt zich echter tot een aangrijpend sfeerbeeld van hartstochtelijke liefde.

Anna van der Plas studeerde Theaterwetenschap in Amsterdam en volgde de Master Theaterdramaturgie in Utrecht, waar ze een onderzoek deed naar transparant theater. In de tussenliggende jaren was zij als dramaturg actief in het amateurcircuit en werkte ze als publicist en eindredacteur.



Foto: Giannina Urmeneta Ottiker

*MillerNin / Compagnie de Koe
Première 2 november 2005 Minardschouwburg Gent.
Van en met Bruno Vanden Broecke, Nico Sturm en Sarah Vangeel.*

○ Schiller recycled: Vorsicht Freiheit! - Een verslag van de Schillertage 2005 in Mannheim -

In het kader van de tweehonderdste sterfdag - op 9 mei 2005 - van Friedrich Schiller, werden in het Duitse Mannheim vele festiviteiten georganiseerd, waaronder de 13^e Internationalen Schillertage. Joachim Robbrecht reisde (met een beurs van de Deutsche Bank) van 4 tot en met 12 juni af naar Mannheim en liet zich onderdompelen in het festival met als motto "Vorsicht Freiheit!". Een verslag.

Joachim Robbrecht

Tot mijn grote verbazing neemt de treinreis naar Mannheim slechts vier uur in beslag. Dat is naar schatting zowat tien keer sneller dan dezelfde reis tweehonderd jaar geleden, in het jaar dat Schiller stierf. Bovendien moest men in die tijd diverse grenzen oversteken van verschillende vorstendommen, met telkens weer andere wetten, bepaald door de willekeur van de regerende vorst. Schillers vader was rond 1745 in tegengestelde richting naar Holland gereisd, als legerarts en roemde de Nederlanden als 'Het Beloofde Land'. Inderdaad stond Nederland in de tweede helft van de 18^{de} eeuw bekend als een gidsland op zowel economisch als sociaal en politiek gebied.

Ik probeer nog snel *Don Karlos* te lezen in de trein, want ik wil niet op de *Schillertage* aankomen zonder 'the best of' doorgeploeterd te hebben. Het toeval wil dat ik precies nu Markies von Posa's pleidooi voor een vrij Europa lees, terwijl het gonst van de gesprekken over het referendum over de Europese Grondwet, waarop de Nederlanders nog maar vier dagen geleden merendeels 'nee' hebben geantwoord. Daarmee samenhangend worden gesprekken gevoerd of Nederland al dan niet zijn gidsfunctie heeft verloren. Tegen deze levendige politieke achtergrond krijgen Schillers teksten,

zowel de theoretische als de dramatische, een verrassende actualiteitswaarde en krijg ik een vermoeden wat met de uitroep 'Vorsicht Freiheit!', die in Mannheim overal op vlaggen en in winkelatalages geafficheerd is, bedoeld kan zijn.

De korte wandeling van het station naar het theater volstaat om te merken dat heel Mannheim in de ban is van een ware Schillerkoorts. Zelfs op sommige auto's staat de spreuk te lezen. Bij een eerste kennismaking met het programma en de deelnemers aan de workshops, blijken de *Schillertage* echter allesbehalve een lokale aangelegenheid. De programmering bestaat, naast ensceneringen van stadtheaters en 'Frei Szene'-groepen uit heel Duitsland, ook voor een groot gedeelte uit buitenlandse voorstellingen uit Oost- en Noord-Europa, maar ook uit Zuid-Korea en Mozambique is telkens een groep vertegenwoordigd. Dertig procent van de deelnemers aan de workshops komt uit het buitenland: voornamelijk uit Europa, maar ook uit Argentinië, China en de Verenigde Staten. Opvallend is dat voorstellingen en deelnemers uit Zuid- en West-Europa (met uitzondering van Duitsland) ondervertegenwoordigd zijn. Toch blijkt uit het algehele Schillerenhousiasme dat zijn thema's en teksten over de hele wereld weerklank vinden. Wat hier in Mannheim plaatsvindt, groeit dan ook ver uit boven een feestje van de 'Deutsche Kulturnation' en doet vermoeden dat er, in het zog van de economische globalisering, ook zoiets als een culturele globalisering plaatsvindt, wat niet noodzakelijk een negatieve bijklank heeft. 'Culturele globalisering' maakte ook al in de jaren zestig furore: de zwerftochten van Peter Brook en Grotowsky zijn daarvan goede voorbeelden. De inspiratie en dialoog die daaruit voortvloeien, vallen alleen maar toe te juichen.

Schiller zelf reisde voornamelijk tussen Mannheim, Jena en Weimar en een enkele keer ook naar Berlijn. Buiten de grenzen van het huidige Duitsland is hij in werkelijkheid nooit geweest. In zijn

toneelstukken en historisch-filosofische geschriften echter, reisde Schiller door heel West- en Zuid-Europa en kort voor zijn dood begon hij nog aan de zogenoemde 'Seestücke', waarmee hij in zijn fantasie om de wereld kon reizen. Men zou dus, met enig gevoel voor overdrijving, kunnen zeggen dat de interesse van de auteur voor de wereld zich tweehonderd jaar na zijn dood spiegelt in de interesse van de wereld voor de auteur.

Toch kan de uitroep 'Vorsicht Freiheit!' vandaag de dag ook tegenover de tendens van globalisering gesteld worden. De vrije wereldmarkt (zowel de economische als de culturele) is vooral vrij in één richting; namelijk vanuit het westerse 'centrum' naar de oosterse en Afrikaanse 'periferie'. Duitsland is niet alleen het grootse exportland wat goederen en diensten betreft, maar ook wat betreft cultuur behoort het tot de top. Het verdient dan ook enige scepsis wanneer men op een *Schillerfeier* uitgenodigd wordt in één van de meest geïndustrialiseerde gebieden van Duitsland, want het festival is toch ook een subtiel staaltje van cultureel machtsvertoon.

Het programma dat ik in de volgende negen dagen volg, bestaat uit twee workshops van telkens drie middagen en tien avondvoorstellingen, die zijn onder te verdelen in twee categorieën:

- 1) Voorstellingen die (op enkele schrappingen van personages en tekst na) trouw aan de tekst bleven. In deze categorie zag ik onder andere twee uitvoeringen van *De Rovers*: van het Berliner Ensemble en van het Nationaal Theater Korea. Ik zag *Maria Stuart* van het Hongaarse Bárka Theater en *Kabale und Liebe* van het Nationaal Theater Praag in regie van Jan Nebeský.
- 2) Voorstellingen die zich lieten inspireren door een stuk van Schiller, maar daaruit nauwelijks of helemaal geen tekst gebruikten en waarin handeling, personages en tekstfragmenten uit andere bronnen toegevoegd werden. Zo zag ik *Tell Tell* van het Britse performanceduo Lone Twin, *Wallenstein* van Rimini

Protokoll en *Maria Stuart, songs and dances of weddings and funerals* van het Teater Mestola, Helsinki in regie van de Rus Sasha Pepeylyae. Eén voorstelling liet zich alleen door het vrijheidsideaal van Schiller inspireren, maar had geen theatertekst als bron: *Freiheit Worldwide (Spiel ohne Grenzen!)* van Jörg Lukas Matthaei en Tatjana Mischke.

Wat hier volgt, is een bespreking van een viertal voorstellingen die werden getoond tijdens de *Schillertage 2005*, die interessant zijn met het oog op de hedendaagse receptie van de toneelteksten en het gedachtegoed van Friedrich Schiller. Twee voorstellingen uit de eerste categorie (*De Rovers*) worden comparatief besproken, omdat zij dezelfde tekst als uitgangspunt hebben. Vervolgens worden twee voorstellingen uit de tweede categorie besproken, die de teksten van Schiller volledig uit hun traditionele context rukten. Jammer genoeg moet ik de andere voorstellingen én de workshops buiten beschouwing laten: dat zou een vuistdik boekwerk opleveren.

Deel I

De Rovers: Ich Sterbe!

Ik begin en eindig het festival met een opvoering van *De Rovers*. De eerste wordt gespeeld door het Berliner Ensemble in een regie van Hasko Weber en de laatste door het Koreaans Nationaal Theater uit Seoul in een regie van Youn-Taek Lee. Beide voorstellingen worden in een klassiek lijsttheater gespeeld. Deze twee voorstellingen behoren tot de eerste categorie die ik hierboven heb genoemd: de oorspronkelijke tekst staat (dramaturgisch gezien) op de voorgrond. Tijdens beide voorstellingen blijft te allen tijden duidelijk welke acteur welk personage speelt en het dramatisch verloop van het stuk wordt van bedrijf tot bedrijf en scène tot scène gevolgd.

In zijn openingstoespraak uit de intendant van het Mannheimer Theater- en Operahuis de wens dat de openingsvoorstelling, *De*

Rovers van het Berliner Ensemble, eenzelfde *éclat* zal maken als de allereerste opvoering van het stuk, op 13 januari 1782 in het Mannheimer Theater. Daarvan berichtte een ooggetuige: “*Het theater leek op een gekkenhuis, rollende ogen, gebalde vuisten, stampende voeten, rauw geschreeuw uit de publieksruimte! Onbekenden vielen elkaar snikkend in de armen en vrouwen wankelden, de flauwte nabij, richting deur. Alles leek zich op te lossen in een chaos en uit die nevelen brak een nieuwe schepping los!*” Schiller heeft die avond zelf mee kunnen maken; hij was toen drieëntwintig jaar en het was de allereerste Schilleropvoering ooit.

In *De Rovers* leidt Karl Moor een liederlijk leven als rover. Zijn jongere broer Franz laat hem weten dat Karl door zijn vader verstoten is. Daarop grijpt dezelfde Franz met een list de macht in het graafdom van zijn vader, die hij opsluit in een kerker. Zijn hele omgeving echter maakt hij wijs dat vader en broer Karl gestorven zijn. Op een dag keert Karl incognito naar huis en doorziet de list van zijn broer. De roversbende van Karl bestormt het kasteel en Franz pleegt zelfmoord. Karl voelt zich ellendig over zijn weggegooid leven en in de laatste scène vermoordt hij Amalia, de vrouw die sinds zijn jeugd op hem verliefd was en hem nu nog een laatste keer in het bos haar liefde betuigt. Ook de vader sterft, van verdriet.

Graftombes

Het decor van beide ensceneringen is sober vormgegeven. Vormgever Frank Hänig van het Berliner Ensemble richt op tweederde van de *Drehbühne* een verticale houten wand op, die bijna over de hele lengte van de lijst loopt en circa vijf meter hoog is. De voorkant van de wand is zwart geverfd en aan de achterkant is het hout bloot gelaten. Helemaal in het begin hangt er een gordijn over de wand, waarop in grote strakke letters (als een bedrijfslogo) de familienaam MOOR gedrukt staat. Dat gordijn wordt door de verloren zoon Karl Moor reeds in de eerste scène afgerukt, als de

wanhoop hoog oplaait. Vanuit de zaal heb ik het gevoel in een graftombe naar binnen te kijken. In de Koreaanse voorstelling is er geen metershoge wand, maar een helling op de *Drehbühne* gebouwd, in twee stukken opgedeeld door lange losstaande planken, die in de hoogte tegen een metalen buis zijn geplaatst. Op het uiteinde van de helling staat een hoge, massieve en vierkante toren met een donkere deuropening. Ook hier dringt zich de associatie met een graftombe op.

Er zijn opvallende gelijkenissen in het decor; de verschillen in de kostuums zijn des te groter. Het Berliner Ensemble kiest voor de rovers een maffiazwarte *gangster outfit*, inclusief zware halskettingen. De roversbende is duidelijk gemodelleerd naar de film *Reservoir Dogs* van Quentin Tarantino. Dat citaat wordt versterkt als er een enorme garagedeur uit de toneellijst naar beneden rolt in de scène waarin de rovers zich voor de rechtelijke macht verschansen; ook de film speelt zich grotendeels in een dergelijke garage af. En niet alleen de *gangsters* van Karl zijn in het zwart: ook de rest van de familie Moor is in strakke, zwarte kostuums gestoken. Alleen Amalia is in een rode jurk gekleed.

Hoe anders is het uitgangspunt van het Nationaal Theater van Korea! Zij werkten voor de kostuums samen met de Duitse kostuumspecialiste Dietlinde Calsow, die zich voor haar creaties liet inspireren door de kostuummode ten tijde van Schiller in combinatie met de traditie van het Koreaanse theater in de tweede helft van de 18^{de} eeuw. Tegelijkertijd zijn ook moderne elementen in het design aangebracht. Er zijn overwegend groene en bruine tinten, maar hier en daar zijn ook rode en blauwe accenten aangebracht. Bovendien dragen de Koreaanse rovers maskers (of maskerstukjes) die het gezicht door littekens, een opengesperde mond of uitvergroete ogen op groteske manier vertekenen. Daarbij dragen de Koreanen halflange zwaarden en steekdolken. De 18^{de} eeuwse aandoende kledij

geeft weliswaar een ouderwetse indruk, maar blijkt door de operachtige uitvergroting toch heel effectief. Calsow speelt bewust met 'slechte smaak' en historische vervalsing.

Ook regisseur Youn-Taek Lee oriënteert zich op de speelstijl uit Schillers tijd: een theater dat niet puur retorisch is, maar veeleer speels choreografisch en fysiek. Youn-Taek Lee laat de rovers dan ook telkens dansend en vechtend verschijnen. Daarvoor heeft hij op het rechter voortoneel een aantal muzikanten neergezet, voorzien van onder meer oosterse instrumenten. Zij bedienen zich van een postmoderne *fusion*-techniek, waarbij verschillende cultuuruitingen uit verschillende periodes met elkaar worden vermengd. Het geheel dweept met wat wij doorgaans onder 'kitsch' verstaan, maar het blijft door de precieze en vindingrijke uitvoering toch boeien. Ook Vader Moor, Franz en Amalia spelen zeer beweeglijk en lijken tijdens lange monologen veeleer over het podium te dansen dan te lopen. De opvoering van het Koreaanse theater maakt op mij de indruk van een macabere dans op een grote graftombe.

Moraal of lot ?

Het grootste onderscheid tussen deze voorstellingen wordt echter veroorzaakt door twee keuzes in de dramaturgie: in Schillers oorspronkelijke tekst wordt de vader ('de oude Moor') door zijn jongste zoon, Franz Moor, vermoord. Op het einde van het stuk blijkt echter, tot grote verrassing van het publiek, dat de vader niet echt dood was, maar in de doodskist weer tot bewustzijn is gekomen. Omdat niemand weet dat hij niet echt dood is, gooit zijn zoon Franz hem in een kerker. Rover Karl, de oudere en verloren zoon, ontdekt zijn vader, die hij samen met het publiek dood waant. Regisseur Hasko Weber van het Berliner Ensemble baseert zich voor zijn encenering op *Hamlet* en laat de vader als een fantoom, in het wit gekleed, terugkeren. Dit heeft tot gevolg dat de scène zich in het hoofd van Karl Moor lijkt af te spelen. Weber stelt Karl daarmee in dezelfde positie als Hamlet en 'verplaatst' daarmee de uiterlijke

handeling van het stuk naar een moreel dilemma in het hoofd van de tragische held. Dat dilemma is de twijfel aan de rechtvaardigheid van de wraak die Karl op zijn jongere broer wil nemen. Hasko Weber interpreteert *De Rovers* zodoende als een gedachte-experiment over het goede en het kwade en stelt het hoofdpersonage verantwoordelijk voor zijn morele keuzes. Karl heeft nu de keuze de slechte verloren zoon (de rover) te blijven of zich opnieuw met de familie te verzoenen. Het morele dilemma wordt gepersonifieerd door het fantoom van de vader.

Bij Youn-Taek Lee wordt een klein, wit, om hulp roepend vadertje - helemaal verstoofd en met een hele lange baard - daadwerkelijk uit de kerker gehaald. De regisseur slaagt erin het publiek nog een laatste keer hartelijk te doen lachen in een tragikomische *mise-en-scène*, net voor de gruwelijke (en daadwerkelijk) tragische finale van het stuk. Maar hier is geen sprake van een mogelijke keuze voor Karl: de vader is fysiek aanwezig en draagt de tekenen van ontbering, die bij de zoon een ongekende wraaklust ontketenen. De Koreaanse Karl handelt instinctief na het zien van de ontberingen die zijn vader heeft doorstaan. Bij deze zoon is geen greintje innerlijke tweestrijd te zien. Pas na het fatale schot op Amalia, ziet hij in dat hij door eigen toedoen alles heeft verloren wat hem lief is.

Een tweede groot verschil tussen beide opvoeringen is dat bij Hasko Weber steeds minder rovers op de scène zijn. In het begin zijn het er drie, dan komt er ééntje bij, maar later sterven er dan weer twee. Op het einde van de opvoering blijft Karl Moor vrijwel helemaal alleen over, omdat hij ook nog zijn familie afslacht. Daarmee beklemtoont Weber het spoor van vernieling dat Karl Moor achterlaat. Youn-Taek Lee doet het tegenovergestelde: hij volgt ook hier weer Schiller op de voet en laat de magnetische kracht van het kwaad steeds maar meer rekruten aantrekken. Zijn er in het begin tien rovers, gaandeweg worden het er vijftien. Vooral op het einde werkt die massa

bedreigend voor het publiek en voor Karls geliefde Amalia, die bijna letterlijk door de rovers wordt verscheurd.

Sterven

In de Koreaanse opvoering is het sterven nogal gedramatiseerd: in tegenstelling tot bijna alle andere moord- en sterfscènes die ik tijdens het festival zag, wordt het tempo van de voorstelling hier juist vertraagd en wordt het sterven als overgangsmoment geaccentueerd. Inderdaad heeft Schiller zijn stuk van een gewelddadig einde vol pathos en sentiment voorzien. Hierop wordt in de Europese traditie vaak terughoudend of onderkoeld gereageerd. Men ontdoet Schiller van deze pathos. Maar in de Koreaanse opvoering lokte de eerste groot aangezette sterfscène bij het publiek een collectief bewonderend 'ooh!' uit: de rover Spiegelberg wil van de afwezigheid van de aanvoerder Karl profiteren om een opstand tegen hem te initiëren. Daarop steken twee rovers de verrader met hun zwaarden dood. De roversbende wijkt uiteen en Spiegelberg staat centraal op de scène. Nu roept de acteur, hoewel de hele opvoering in het Koreaans gespeeld werd, plotseling in het Duits: *Ich sterbe!* Zes andere acteurs halen uit de rugzijde van zijn kostuum grote rode linten, die ze in alle richtingen gooien en die opgevangen worden door de andere rovers. Spiegelberg blijft hangen in de linten en wordt uiteindelijk, in de linten gewikkeld, van het toneel gedragen. In de daaropvolgende scène sterft usurpator Franz Moor. De scène is een gesprek met een biechtvader, die overkomt als een *monologue intérieure* voor het sterven; Franz wankelt tussen blasfemie en berouw. Youn-Taek Lee laat een groepje dansers in zwarte gewaden en met witte maskers als een amorfe massa langzaam het toneel opsluipen. Terwijl Franz oreert, wordt hij af en toe door de groep dansers opgeslokt. Nu eens ligt hij op hun armen, dan wordt hij weer weggestoten. Het is of de Dood met hem speelt, maar Franz lijkt blind voor zijn aanwezigheid. Terwijl hij spreekt,

wordt zijn lichaam door deze allegorische figuren van de Dood opgeslokt en verdwijnt hij uiteindelijk helemaal. Tot slot vindt Amalia de dood, na een lange smeekbede aan de voeten van haar geliefde Karl. De Amalia van het Berliner Ensemble sterft door een lange verstikkende kus van Karl. Essentieel in deze regie is dat de scène zich tussen Karl en Amalia afspeelt en dus *privé* is. In de regie van Youn-Taek Lee spreekt Amalia voor publiek en voor de rovers, waarmee de scène *openbaar* is gemaakt. De Koreaanse Amalia wordt gedurende de hele scène opgejaagd tussen het publiek en de zinnelijk grommende rovers, die haar steeds weer vangen en dreigen aan te randen, terwijl ze haar pleidooi houdt. Uiteindelijk scheuren de vijftien rovers (want hier is de bende alleen maar groter geworden) haar de kleren van het lijf alvorens Karl haar neerschiet. Nu sterft zij, naakt en wiegend als een bloem in het water, tergend langzaam neerzijgend en met de armen open naar het publiek. Het mag een wonder heten dat geen enkele toeschouwer, overmand door de fictie, is opgesprongen om deze Amalia te redden. Inderdaad, na deze opvoering verandert de zaal bij het applaus bijna in een gekkenhuis en wordt lang en luid gejubeld. In deze laatste opvoering van de *Mannheimer Schillertage* lijkt de zaal inderdaad heel even op een gekkenhuis, zoals de intendant hoopte.

Opvallend tot slot is dat in beide opvoeringen, maar nog het meest in die van Hasko Weber, de enige vrouw in het stuk zeer ééndimensionaal wordt afgebeeld. Amalia lijkt dramaturgisch gezien niet meer dan 'de hysterische geliefde' te kunnen betekenen. De vrouwenrollen zijn zeker problematisch in de stukken van Schiller, ze zijn vlak en meestal gereduceerd tot een stereotype. Dit vrouwbeeld beantwoordt waarschijnlijk aan bepaalde romantische mannelijke fantasieën uit Schillers tijd. Maar in bijna geen enkele van de door mij bezochte opvoeringen werd een poging ondernomen om die stereotypes te doorbreken. Een moderne Schillerdramaturgie zou

mijns inziens naar de teksten moeten kijken met creatief-kritische, vrouwelijke ogen, zowel naar de thema's als naar de personages.

Deel II

De theatrale reconstructie van de werkelijkheid

Twee andere voorstellingen nu: *Wallenstein* van Rimini Protokoll en *Freiheit Worldwide (Spiel ohne Grenzen!)* van Jörg Lukas Matthaei en Tatjana Mischke. De dramaturgie die ten grondslag ligt aan deze voorstellingen is een *associatieve dramaturgie*, dat wil zeggen dat de voorstelling tot stand komt op basis van associaties met de tekst of het gedachtegoed van Schiller. Die associaties kunnen fysiek, historisch, filosofisch, sociologisch of poëtisch van aard zijn. Schillers tekst verdwijnt volledig achter de associaties.

Bovendien werken zowel Rimini Protokoll als Matthaei en Mischke zonder professionele acteurs. Rimini Protokoll, dat wordt geleid door Helgard Haug en Daniel Wetzel, werkt met zogenoemde *Alltags-Experten* (ervaringsdeskundigen) en bij *Freiheit Worldwide* worden de toeschouwers zélf de acteurs in een simulatiespel. In mijn beleving is de impact en de sensatie die deze twee stukken teweeg brengen, veel groter dan bij de voorstellingen die zich keurig binnen het lijsttheater houden. Deze twee ensceneringen provoceren bij het festivalpubliek fundamentele discussies over 'het vrijheidsideaal'. Het collectief bestaande uit 'ervaringsdeskundigen' (of performers) en de regisseur wordt de auteur van een nieuw stuk, geïnspireerd door Schiller.

Een andere overeenkomst tussen beide voorstellingen is dat ze niet in een theaterruimte plaatsvinden: Rimini Protokoll speelt *Wallenstein* weliswaar in de repetitieruimte van het Mannheimer Theater, maar die ligt ver buiten het centrum van de stad en blijkt een sportzaal te zijn. *Freiheit Worldwide* vindt onderdak in een sinds jaar en dag verlaten complex met tropische zwembaden. Belangrijk is dat de oorspronkelijke functie van beide ruimtes niet wordt verdoezeld, maar

juist gebruikt: in *Wallenstein* wordt het binnenvallende daglicht van de sportzaal gebruikt en de constructie van het gebouw blijft gedurende de hele voorstelling zichtbaar. Er worden, behalve een tribune voor de toeschouwers, slechts twee elementen toegevoegd: een klein draaitoneel en een openklapbare metalen wand. Bij *Freiheit Worldwide* vormt het zwembad met de stoffige neppalmbonen, het kunstgras en de schommelstoelen een onmisbaar deel van de voorstelling: het stelt het (fictieve) Afrikaanse land voor waar de voorstelling zich afspeelt.

Wallenstein

Rimini Protokoll heeft, voordat de repetities van *Wallenstein* begonnen, Schillers drieluik in de bekende goedkope Reclamuitgave gratis op straat verspreid in Weimar en Mannheim; de twee steden waar Schiller werkzaam was. Daarbij vroegen ze mensen met het gezelschap contact op te nemen als ze parallelle motieven ontdekten tussen hun eigen leven en het *Wallenstein*-drama. Op die manier verplaatsten Haug en Wetzel de tragische handeling van het theater naar de werkelijkheid van het burgerlijke leven.

Schillers *Wallenstein* speelt zich af tijdens de dertigjarige oorlog (1618-1648). Wallenstein is opperbevelhebber van een leger in dienst van de keizer. Zijn macht groeit door zijn glorieuze overwinningen, zodat de keizer langzaam maar zeker afhankelijk wordt van zijn onderdanen. Wallensteins soldaten adoreren hun bevelhebber en zijn bereid hem overal te volgen. Dat schetst Schiller in het eerste deel *Wallensteins Kamp*, waar de soldaten onder de vleugels van een waardin bij brood en bier de verschillende stadia van Wallensteins carrière vertellen. Pas in het tweede deel, *Die Piccolomini*, krijgen we Wallenstein zelf te zien, die gelooft naar het toppunt van de macht te kunnen klimmen door de keizer te verraden. Tegen deze achtergrond van oorlog en politiek machtsspel, speelt zich de tragische liefdesgeschiedenis af tussen Wallensteins dochter Thekla en zijn pupil Max Piccolomini. Wallenstein ziet die verbintenis

niet zitten: hij heeft een strategisch lucratiever huwelijk in gedachten. Het private en het politieke raken in conflict en uiteindelijk sterven beide geliefden. In het derde deel *Wallensteins dood*, komt zijn hoogmoed ten val en sterft Wallenstein zelf ook.

In de encenering van Rimini Protokoll bestaat het ensemble uit de volgende leden: één Schillerliefhebber die dagelijks een ander stukje Schiller uit het hoofd leert, twee Vietnam-veteranen die nu op een Amerikaanse legerbasis in de buurt van Mannheim werken, één ex-UN-soldaat uit Mannheim die werkeloos is, één kelner, nu gepensioneerd, maar ooit werkzaam bij Hotel 'Zum Elephanten' in Weimar (waar onder andere Adolf Hitler, Caescescu en Gerhard Schröder logeerden), één astrologe (want ook in Schillers *Wallenstein* komt een astrologe voor) en één eigenares van een erotisch relatiebemiddelingsbureau uit Mannheim. De twee 'hoofdpersonages' worden gespeeld door de politiechef van Weimar Ralf Kirsten en CDU-politicus Dr. Sven-Joachim Otto uit Mannheim. Opvallend is dat de beroepen van deze mensen zonder uitzondering tot de verbeelding spreken en een hoog teatraal gehalte hebben. De theatermakers hebben in hun 'dramaturgie van de werkelijkheid', zoals ze het zelf noemen, gericht theatrale momenten en personages uit de werkelijkheid gekozen.

Waarschijnlijk baseert de werkmethode van Haug en Wetzel zich voor een belangrijk deel op de sociologische analyse van Erving Goffman, die in zijn bekende boek *The Presentation of Self in Everyday Life* de wereld analyseert als een complexe scène waarin elk individu steeds publiek, personage, acteur en ook dramaturg van het eigen leven is. Door 'operaties' zoals weglatingen, idealisering en mystificaties in de eigen biografie dramatiseren mensen hun leven. In de voorstelling wordt dat onder meer duidelijk gemaakt door middel van de 'kostuums': de acteurs, die hier niks meer dan zichzelf spelen, dragen ook hun eigen beroepskledij. Daarmee wordt meteen

duidelijk dat de politicus een hogere positie in de maatschappij bekleedt. De snit en de kleuren van kostuum en stropdas worden op het toneel plotseling een samenballing van éénduidige tekens die heel precieze informatie over het individu geven. Andere kostuums doen het individu juist verdwijnen en brengen de pure arbeidswaarde en taakomschrijving van de mens die het draagt tot uitdrukking, zoals het soldatenuniform of het livrei van de kelner.

Tijdens de voorstelling krijgen we de dramatische levensverhalen van de politiechef, de politicus en de soldaten te horen. De andere spelers lijken meer bijrollen te vervullen; waarmee de macht op het toneel zo is verdeeld als ook in de werkelijkheid het geval is.

Uit de ramen valt het daglicht binnen, aan het plafond hangen ventilatoren en een paar spots, die nog niet branden. In het midden van de zaal staat een platte draaischijf van ongeveer vijf meter diameter en links staat een nog opgevouwen metalen wand. Verder is er geen meubilair zichtbaar. Het verhaal van de Schillerliefhebber opent het stuk bij wijze van proloog. Hij wandelt in sportieve 'doordeweekse kleding' de zaal binnen en vertelt met een Reclamboekje in de hand, dat hij sinds zijn jeugd elke dag een ander stukje Schiller uit het hoofd leert. Hij gaat weer af en door een deuropening zien we hem op en neer door de gang lopen, een citaat memoriserend. Dan draait hij het licht aan. Een groepje van drie soldaten komt binnen gemarcheerd. Twee gaan gekleed in moderne camouflagepakken, de derde draagt een harnas dat aan de dertigjarige oorlog doet denken. De soldaten bootsen fysieke trainingsoefeningen na. Eén begint te vertellen hoe ze tijdens de Vietnamoorlog in opstand kwamen tegen hun bevelhebber, omdat hij onmenselijk was. En hoe ze uiteindelijk besloten hem te vermoorden. De vensters waaruit het daglicht naar binnen valt, worden met groene lichtfilters overplakt, spots worden aangestoken en de ventilatoren aan het plafond beginnen te draaien. De schaduw van hun wieken worden op de grond geprojecteerd alsof het een

helikopter is. Een citaat uit de film *Apocalypse Now*, waarmee de realiteit tot mythische dimensies wordt uitvergroet. De UN-soldaat vertelt (in fragmenten verdeeld over de voorstelling), hoe hij na twee dagen 'oefenkamp voor ontminningstroepen' doorslaat. Tijdens het verhaal van anderen doet hij voor hoe je veilig met een patrouille door een bos vol mijnen moet lopen. De kelner rolt een fornuijsje uit en kookt spaghetti voor de spelers. Ondertussen vertelt de politicus hoe hij bij de verkiezingscampagne voor het burgemeesterschap van Mannheim op geraffineerde wijze de kiezers in zijn campagnefolder misleidde. Aan het publiek vraagt hij wie hem toen gekozen heeft. Een paar tientallen steken hun hand op. De uitbaatster van het bemiddelingsbureau doet haar werk op het toneel: tijdens de voorstelling gaat haar telefoon één keer over en ze maakt een afspraak met een potentiële cliënt. Ze vraagt hem naar zijn seksuele voorkeuren en bijzondere wensen. De astrologe geeft commentaar bij ieders sterrenbeeld en verklaart uit de stand van de sterren waarom het verhaal van de politicus slecht afloopt: op de dag dat de partij hem door middel van interne intriges naar het politieke reservebankje schoof, stonden de sterren verkeerd. Het verhaal van de politiechef in Weimar spiegelt het liefdesverhaal van Thekla en Max uit Schillers drama. Hij beschrijft hoe hij als jonge politieagent voor de val van de muur in 1989 verliefd werd op een vrouw die 'politiek verdacht' was omdat haar ex-man naar het Westen vluchtte. Als dit bij de politiediensten van de DDR bekend geraakt, wordt hij gedwongen zich van haar te distantiëren. Hij wil echter met haar trouwen en is gedwongen ontslag te nemen. Ze trouwen en drie maanden later valt de muur. De man wordt gerehabiliteerd en is nu politiechef in Weimar.

De ronde draaischijf, waarop de personages meestal hun verhaal doen, draait meer en meer naar het hoogtepunt van de voorstelling toe. De acteurs werken langzaam naar de ontknoping van hun verhalen toe. Ook de metalen wand wordt uitgekapt tot over de

schijf. Er zitten twee klapdeuren in, waaruit de spelers steeds weer te voorschijn komen als poppetjes uit een ouderwetse klok: ze wandelen niet meer zelf, maar worden op stoelen rondgedraaid. De scènes volgen elkaar steeds sneller op: met de spaghetti, die de kelner heeft gekookt, wordt een feestje nagespeeld waarop de politicus kiezers ronselt. Vervolgens wordt de spaghetti gebruikt als ingewanden voor een soldaat die voordoet hoe zijn vriend eruit zag, nadat hij op een *boobytrap* gestapt was. Er wordt een Vietnamliedje geplaybackt. De kelner toont hoe hij Caescescu een glaasje jus d'orange aanreikte.

“De mens is vrij als hij speelt” schreef Schiller. Hier schijnen de acteurs zich in het spel en door eenvoudige maar werkzame theatrale vormen van hun eigen biografie te bevrijden.

Striptease

In het nagesprek na de voorstelling vertellen de acteurs uit *Wallenstein* dat ze vijf weken lang hebben gerepeteerd van 's ochtends tot 's avonds. De ironie daarvan ligt in het feit dat men blijkbaar niet in staat is op een podium te staan, zonder vervreemd te raken van het personage dat men sowieso altijd speelt. Het 'acteren van het Zelf' is zo iets als het zesde zintuig van de mens, dat zijn bewegingen coördineert en dat hij volkomen onbewust beleeft. De acteurs moesten dus zichzelf als personage terugvinden en opnieuw instuderen om zich van de eigen rol, of beter: 'de rol van het Eigen' bewust te worden.

Waarschijnlijk heeft een dergelijke oefening ook een therapeutische waarde. Carl Hegemann, dramaturg van de Volksbühne, noemde dit “Trauma-abarbeiten auf der Bühne”. Inderdaad worden hier traumata verwerkt, in elk geval door de soldaten, de politiechef en de politicus. Dit fenomeen is gekend uit televisie talkshows, waar mensen hun private drama's vertellen. Ook daarbij sta ik vaak versteld van de

bereidwilligheid waarmee mensen zichzelf blootstellen en zich tijdens het vertellen opnieuw inleven in de slachtofferrol. De ondervrager stelt dan, plaatsvervangend voor het voyeuristische publiek, de pijnlijke vragen aan het exhibitionistische slachtoffer, dat vrijwillig een stripteaseritueel ondergaat. Ook deze acteurs werden betaald om zichzelf te spelen en men kan dan ook ethische vraagtekens plaatsen bij het afkopen van emoties en levensverhalen. De mens die zich verkoopt, loopt mogelijk het gevaar door de representatie van zijn verhaal nog een tweede keer slachtoffer te worden.

Toch bestaat er ook de mogelijkheid dat het publiek, door te luisteren naar het verhaal, zich met het slachtoffer identificeert en hem zelfs – impliciet - in ere herstelt. Dan ontstaat wat Milan Kundera “gevoelstelepathie” noemt: “in de hiërarchie van gevoelens het hoogste gevoel”. Een groot verschil met de voyeuristische praktijk van andere media zoals televisie, is dat de verteller hier voorbereid wordt op de performance. Bij dit toneelstuk draagt de acteur tijdens de repetities zijn persoonlijke verhaal over in een vorm die geschikt is voor publiek. Een ander belangrijk onderscheid is, dat zowel verteller als publiek in het theater fysiek aanwezig zijn en dat er conventies bestaan waardoor de verteller beschermd wordt. Zo kan het publiek, in tegenstelling tot wanneer men voor de televisie zit, geen of nauwelijks commentaar leveren zonder dat dit door de verteller wordt gehoord. Op lachen en eventuele uitroepen van verontwaardiging is de acteur van het eigen verhaal grotendeels voorbereid; hij manipuleert zelfs de gevoelens van het publiek en verwerft daardoor een machtspositie, hoe kwetsbaar hij zich bij het vertellen van zijn verhaal ook opstelt. Bovendien heeft de regie een duidelijke structuur aangebracht in en tussen de verhalen, hetgeen de realiteit uittilt boven de dagelijkse banaliteit. Op die manier kan theater daadwerkelijk tegelijkertijd als een esthetische én morele institutie fungeren. Schillers these over ‘het theater als morele institutie’ blijkt in deze *Wallenstein* een moderne vorm gevonden te hebben, want hier wordt het publiek daadwerkelijk voorgelicht over de werking van

machtsmechanismen en worden reële situaties als 'opvoeringen' gedeconstrueerd. Bij dit stuk heb ik het gevoel dat het theater de realiteit op eigen terrein verslaat. Dit min of meer revolutionaire theater, dat ook in de lijn ligt van Augusto Boals *Invisible Theatre*, blijkt in Duitsland in opgang te zijn, want niet alleen deze *Wallenstein* van Rimini Protokoll, ook *Freiheit Worldwide* van Matthaei en Mischke en *Keine Chance Regensburg* van Christoph Schlingensiefel (zoals besproken in Lucifer #2) werken met gelijksoortige strategieën.

Tot slot is opvallend aan het nagesprek bij *Wallenstein* van Rimini Protokoll dat de acteurs zeer zelfbewust en geëngageerd meespreken over vorm en inhoud van de voorstelling. Het project is de spelers niet boven het hoofd gegroeid, in tegenstelling tot de indruk die wordt gewekt bij de nagesprekken van professionele ensembles, waarbij de regisseur en de dramaturg domineren en de acteurs op de achtergrond blijven. Hier bekruipt mij niet het gevoel dat de acteurs geen binding hebben met de interpretatie die aan het stuk is gegeven. Ook tijdens het nagesprek rinkelt de telefoon van het erotische relatiebemiddelingsbureau en doet de eigenaresse haar werk. Het publiek luistert stil mee. *The show must go on.*

Freiheit Worldwide

Freiheit Worldwide (Spiel ohne Grenzen!) van Jörg Lukas Matthaei en Tatjana Mischke behoort net als *Wallenstein* tot de ensceneringen waarbij Schillers werk slechts de aanleiding vormt voor de voorstelling. In de inkomsthal van het verlaten zwembadcomplex, verzamelt zich een groepje van een veertigtal deelnemers. In plaats van een toegangskaartje krijgen we allemaal een rode, groene, blauwe of gele sticker opgeplakt. We worden door de claustrofobische gangen van talloze omkleedhokjes geleid. Als we daar, dicht opeengepakt, verzameld zijn klinkt een stem uit de luidsprekers in het plafond die ons welkom heet in Tambula, de hoofdstad van Bambonië. Uit de welkomsttoespraak vernemen we

dat we in een Afrikaans islamitisch land zijn aangekomen als deelnemers aan de internationale vrouwenrechtenconferentie "Peking 10+" van de VN. De bedoeling is dat wij onderhandelaars zijn van één van de vier belangengroepen en ons buigen over de internationale overeenkomst die in Peking in het jaar 1995 is gesloten. De toenmalige overeenkomst moet uitgebreid en geconcretiseerd worden. Daarnaast moet een actieplan voor vrouwenrechten in Bambonië overeengekomen worden. De gele sticker die ik bij de ingang gekregen heb, betekent dat ik bij de lokale vrouwenrechtenactivisten 'Abikanile' hoor. De andere belangengroepen zijn de NGO Global Women Rights, de Bambonische regering en het toeristische concern "FUI" (een toespeling op het bekende TUI), dat in Bambonië graag hotels wil bouwen.

We krijgen twintig minuten de tijd om onze belangen, die we op papier in de hand gedrukt krijgen, door te nemen. Het spel wordt geleid door een voorzitter en zijn adjudant die zich in het midden van het gigantische leeggepompte zwembad opgesteld hebben. De belangengroepen zitten rond het zwembad op plastic ligstoelen, onder neppalmbomen of in Hollywood-achtige schommelstoelen en kunnen elkaar gadeslaan door het plastic struikgewas. Na de introductie en de eerste 'groepsinterne' gesprekken over wat de belangrijkste belangen zijn, hoe ze te verdedigen en wat de eventuele tegengestelde belangen van de andere groepen zouden kunnen zijn, kiezen we een woordvoerder. Allen verzamelen zich nu rond het zwembad en een filmteam neemt de deelnemers in close-up en projecteert de beelden rechtstreeks op een groot scherm aan de muur.

Tot mijn grote verbazing weten alle 'woordvoerders' - mensen die, toen ze zojuist binnenkwamen nog niet wisten dat ze zelf zouden moeten spelen - onmiddellijk de stereotype houding aan van politici

vlak voor een vergadering. Allen doen hun uiterste best het ceremonieel in acht te nemen: ze spreken hun dank uit voor de ontvangst in het gastland, ze bevestigen de goede wil waarmee ze gekomen zijn en stellen hun belangen voor alsof die helemaal geen punt van discussie kunnen zijn. Het jargon dat hiervoor gebruikt wordt, kopiëren ze rechtstreeks uit de media en interviews met politieke leiders. De overeenkomst tussen 'voorstelling' en 'mediarealiteit' is verbluffend. Ik weet dat alle spelers samen met mij zijn binnengekomen en dat ze net hiervoor nog hele andere mensen waren. De voorstelling die iedereen hier ten beste geeft, is zo perfect dat ik het gevoel krijg met doorgewinterde 'professionals' te maken te hebben, die het protocol van zulke bijeenkomsten tot in de puntjes verstaan.

Nu worden de onderhandelingen geopend. Als vanzelfsprekend zenden alle groepen delegaties naar de andere groepen uit. De FUI-groep heeft zelfs rekwisieten gekregen. Als ik daar aankom als woordvoerder van Abikanile, word ik op champagne getrakteerd. Daar ik een activist uit een islamitische groep voor vrouwenrechten speel, beginnen hier meteen al de complicaties. Ik zie het als een provocatie dat de FUI vertegenwoordiging blijkbaar zo weinig notie heeft van mijn geloof dat ze me alcoholische dranken aanbiedt. Als ik hen vervolgens aanspreek op het AIDS probleem in ons land, blijken ze niet bereid te zijn in hun hotels concrete maatregelen tegen sexttoerisme te nemen. Na een half uurtje onderhandelen hebben 'de regering' en het 'FUI-concern' de belangen helemaal op elkaar afgestemd. Ze beslissen dat ze niet meer willen onderhandelen met onze groep 'Abikanile'. Tot overmaat van ramp worden de subsidies, zo vernemen we via een bericht dat door de luidsprekers klinkt, die we van de Verenigde Staten ontvangen, met de helft gereduceerd omdat de republikeinse regering heeft beslist, om groepen die openlijk naar het recht op abortus streven, minder te ondersteunen. Dat bericht is gebaseerd op een echt amendement en laat ons in het

spel voelen, hoe ontwikkelingssamenwerking en ideologie-verspreiding hand in hand kunnen gaan.

Als we voor een 'tussenstand' terug bij het zwembad geroepen worden, blijkt dat FUI en de Bambonische regering alle eigen doelstellingen hebben bereikt en al contracten hebben afgesloten. Van de eigenlijke doelstellingen van de conferentie is echter nog niets tot stand gekomen. Zo blijkt de vergadering van de Verenigde Naties enkel een dekmantel voor economische onderhandelingen te zijn. De fantasie van de deelnemers is zelfs zo ver op hol geslagen dat ze zich de moeite getroosten om obscene prentjes te tekenen op kladblaadjes, die ze aan 'de pers' (het filmteam) voorstellen als foto's van ons- de vrouwenrechtenactivisten. Bovendien worden we van corruptie beschuldigd. Alle deelnemers blijken nu helemaal in het spel verwickeld te zijn. De emoties lopen hoog op en niemand onderscheidt nog spel van realiteit. Er wordt volop gekibbeld en geruzied, maar steeds in het voor politieke optredens zo specifieke jargon. Slechts af en toe valt men uit de rol en verbaast zich over zichzelf en zijn engagement in het spel.

Mij valt vooral op dat de groep, die de regering speelt, alleen maar uit vrouwen bestaat, op één man na. Ik kan dan ook niet geloven dat die ene man door de groep ook nog eens als president en woordvoerder is gekozen. Het lijkt bijna te cliché voor woorden. Alle vrouwen in 'de regering' werken bereidwillig mee aan het verdedigen van een Taliban-achtig regime waarin vrouwen onderdrukt worden. Waarom is er geen enkele deelnemer die het spel boycot en individueel toch onderhandelt met de andere groepen? Als het spel in negatieve richting geboycot kan worden door het weigeren van onderhandelingen waarom dan ook niet in positieve richting? Als dit geen acteurs zijn, zijn zij als 'mens' wel erg slaafs. Het voelt als een nachtmerrie. Ook al is dit het spel, het is verdomd realistisch. Na twee uur onderhandelen, bereiken we, via politieke achterdeuren, toch nog één punt van overeenkomst, namelijk dat economische

investeringen moeten gepaard gaan met inspanningen voor 'sociale verbeteringen'. De conferentie wordt verder onsuccesvol afgesloten. De deelnemers moeten verzamelen in het zwembad. Hier eindigt het spel en wordt overgeschakeld naar de realiteit.

De voorzitter neemt nu via internet rechtstreeks contact op met een vrouwenrechtenorganisatie in Somalië. Daar zitten een Duitse vrouw en vier Somalische mannen achter de *webcam*. In een gesprek van een half uur, dat op een scherm wordt geprojecteerd, krijgen we te horen wat de concrete problemen van de Somalische vrouwenrechtenorganisatie zijn en aan welke oplossingen ze werken. Er wordt onder andere gesproken over seksuele voorlichting en opvang van mishandelde vrouwen. Maar vooral wordt aangeduid dat Somalië, in vergelijking met andere Afrikaanse landen, relatief ver gevorderd is inzake de vrouwenrechten. Dat sluit de avond toch nog hoopvol af.

Tot mijn grote verontwaardiging is de deelnemer die de directeur van het FUI-concern speelde, ondertussen al ingedommeld. Het typeert de onverschilligheid waarmee we in het westen de globale problematiek bejegenen. De veelgehoorde spreuken "alles kan, alles mag" en "the sky is the limit" geldt toch alleen maar voor een heel klein percentage van de wereldbevolking. En is dat niet precies wat Mathei en Mischke wilden aantonen? In deze voorstelling worden door het spel bij sommige deelnemers toch weer vraagstellingen geactiveerd waarvan we dachten dat we de antwoorden al wisten. Dat komt voornamelijk door de eigen emotionele betrokkenheid bij het spel. Dat doet me denken aan Goffmans theorie, dat in de wereld een aantal façades voor het grijpen liggen die elke persoon kan aantrekken en met een luttel aantal regieaanwijzingen professioneel kan spelen. Inderdaad, elke persoonlijkheid die ik in de inkomsthal had gezien, leek in een mum van tijd in een andere persoonlijkheid te kunnen veranderen tijdens het spel. Goffman zegt: "we onderschatten de acteur in onszelf". Tijdens deze voorstelling had ik

de schokkende ervaring dat wij blijkbaar geneigd zijn om, indien we in een veilige machtspositie verkeren, in bijna alle gevallen geneigd zijn om de slechtste, meest kortzichtige en egoïstische kanten van onze façade uit te spelen, ook als ons profijt relatief veel geringer is dan het profijt voor de zwakkere tegenpartij indien we anders zouden handelen. Zulke ervaringen – gegoten in een spelsimulatie – zijn shockerend én leerrijk.

Raadselachtig vind ik dat ook hier – net als bij *Wallenstein* - in het verloop van het spel duidelijk een dramatische opbouw zat, hoewel er door de spelleider nauwelijks werd ingegrepen. De expositie was duidelijk voorbereid door de spelleiding, maar daaruit ontwikkelden zich als vanzelf het conflict, de crisis en de catastrofe. Alsof het de oervorm is waarmee de mens zaken afhandelt. Natuurlijk kan na de crisis ook ‘ontspanning’ optreden, mits de interactie geslaagd is. Dit spel werkte helemaal als het Forum Theater waarvan Augusto Boal de regels heeft bepaald: voor de dramaturgie gold daar onder andere dat de tekst ieders ideologie duidelijk moet definiëren. In *Freiheit Worldwide* kreeg elke groep zijn belangen in een script toebedeeld. Ten tweede gold bij Boal dat ieder personage tenminste één sociale of politieke fout moet hebben. Ook hier is zeker bij elke groep een politieke of sociale fout te vinden. Net als bij de voorstelling *Keine Chance Regensburg* van Christoph Schlingensief (zie bespreking Theaterschrift Lucifer 2#) is de gebeurtenis in *Freiheit Worldwide* uniek. De regisseurs maken weliswaar regelmatig gebruik van hetzelfde ‘format’, maar kiezen voor elke voorstelling een andere spelsituatie. Ook hier geldt de regel die Schlingensief ontwierp: 1) willen 2) kunnen 3) doen. Waarbij stap 2 mag worden overgeslagen. Zowel in *Freiheit Worldwide* als in *Wallenstein* wordt het ‘kunnen’ overgeslagen: er wordt niet met professionele acteurs gewerkt en de boodschap van het stuk wordt belangrijker geacht dan de zuiverheid van de vorm waarin ze wordt gebracht. Gevolg is dat dit theatergenre

prozaïsch is en arm aan poëtische metaforen en tegelijkertijd aan inhoudelijke zeggingskracht en energie wint.

Tot slot is opvallend dat zowel *Wallenstein* als *Freiheit Worldwide* aanleunen bij een *reality-trend*, die ontstaan is op de televisie. In de eerste voorstelling kijken we naar ‘echte’ mensen alsof zij personages zijn. In de tweede kijken we naar onszelf als personages en wordt op het einde *live* naar Somalië overgeschakeld. Zo bezien zou je kunnen zeggen dat John De Mol met *Big Brother* ook het politieke theater een nieuwe impuls heeft gegeven.

Conclusie: vrijheid praktiseren

In mijn belevenis had het festival in Mannheim zich als een politiek theaterfestival aangekondigd. Niet alleen omdat de Europese Grondwet in de periode voorafgaande aan het festival gesneuveld was en niet alleen omdat alle teksten van Schiller in elke scène het conflict tussen het persoonlijke belang en het politieke belang of ideaal thematiseren, maar vooral vanwege de titel “*Vorsicht Freiheit!*” Ik associeer deze titel onmiddellijk met dat conflict tussen het persoonlijke en het politieke of tussen het individuele en het collectieve. Als uitroep kan “*Vorsicht Freiheit!*” verschillende dingen betekenen: ten eerste is vrijheid een broos ideaal dat we maar ten dele hebben bereikt, voorzichtig daarmee. Ten tweede moeten we misschien niet altijd overal vrijheid toelaten, maar ook hier en daar met dwang optreden. Ten derde kan iemand die vrijheid krijgt, deze ook misbruiken en dus moet er een tegengewicht bestaan, bijvoorbeeld verantwoordelijkheid. “*Vorsicht Freiheit!*” is dus een razend actueel politiek en sociaal thema en met name Rimini Protokoll en Matthaei/Mischke zijn er in geslaagd om gedachten over vrijheid bij de toeschouwers in het hart te planten. Belangrijk is dat zij de recente geschiedenis van de vrijheid dramatiseren (bijvoorbeeld in het verhaal van de politiechef in Weimar of door vrouwenrechten als thema te kiezen). Het gaat hier

in beide gevallen om meer dan 'vrij zijn van existentiële noden' of 'de vrijheid zoveel bezit te vergaren als men wil'. Het gaat om vormen van vrijheid die de materiële vrijheid van behoeftes ontstijgen. In *Wallenstein* werden ook duidelijk 'negatieve bijwerkingen' van vrijheid geënceneerd. Zo kon men de aanwezigheid van de eigenaresse van het erotische relatiebemiddelingsbureau, haar treurige gezicht, de gespeelde interesse waarmee ze het telefoontje afhandelde en haar cynische commentaar ("Met twee is men meer alleen dan alleen") interpreteren als kritiek op de vrijheid die we vandaag ondervinden met betrekking tot seksuele relaties. Deze voorstellingen diepten het thema van de *Schillertage* daadwerkelijk uit en waren een aanzet tot 'een Europese *State of the Union* in zake Vrijheid anno 2005'. Jammer genoeg sloeg deze vonk van enthousiasme niet zichtbaar over naar andere op de *Schillertage* aanwezige gezelschappen.

Opvallend is dat de klassieke voorstellingen op de *Schillertage*, waaronder *De Rovers* van het Berliner Ensemble, het thema van het festival niet echt op een nieuwe en inspirerende manier konden belichten. Het beoefenen van vrijheid op esthetisch en inhoudelijk niveau leverde daarentegen ook voor het publiek een nieuwe impuls op om over vrijheid te voelen en te denken. Die oefeningen in vrijheid bestonden bijvoorbeeld uit het mengen van verschillende theatertradities en contexten, zoals in de Koreaanse opvoering van *De Rovers*.

De voorstellingen waarin het materiaal in de eerste plaats alleen maar werd gebruikt als aanleiding tot het spel of tot reflectie, zoals in *Wallenstein* en *Freiheit Worldwide*, gaven een rijkdom aan ideeën rond het thema 'vrijheid'. In die voorstellingen werd vrijheid daadwerkelijk tastbaar, problematisch en emotioneel. Nooit had ik het gevoel op een geforceerde of lachwekkende manier bij één of andere manifestatie van verouderd idealisme aanwezig te zijn. Het

engagement dat hier getoond werd, was een engagement van het beredeneerde, nuchtere soort en staat in feite in schril contrast met het bekende 'Schillerpathos', maar ook met de schreeuwerigheid van de politieke praktijk in vele Europese landen. In deze voorstellingen werden via het spel vele sociale misstanden direct én indirect verbeeld en bekritiseerd. Daar waren de voorstellingen fel in. Het idealistische tegenontwerp echter - de utopie - ontbreekt en toch vindt er een hoopvol aftasten plaats naar welke mogelijkheden de toekomst te bieden zal hebben. Voorstellingen als *Freiheit Worldwide* en *Wallenstein* laten in de eerste plaats zien dat de spelende mens al spelende zijn horizonten kan verbreden en daardoor vrijheid kan vinden. Maar ook tonen ze aan dat iedereen actief aan dit dramatische onderzoek naar vrijheid kan deelnemen: de acteurs in de voorstellingen zijn namelijk geen professionals maar gewone burgers.

Bij een 'manifestatie' waar *live* een debat wordt gevoerd of een voorstelling waar echte mensen op de scène staan, kan men zich misschien afvragen wat daar 'theatraal' aan is. Eigenaardig genoeg volstaat het omkaderen van de realiteit meestal al om de realiteit als theater - als schijn, als spel - te ontmaskeren. De op het oog simpele 'operatie' die de theatermaker dan uitvoert, ligt besloten in Shakespeares beroemde metafoer: "*world=stage*". De theatermaker voegt slechts het is-gelijk-teken toe. Uit het voorafgaande blijkt dat dit genoeg is, want we leven in een hoogst gecodeerde wereld; een wereld als een gemaskerd bal. En daar zijn we ons blijkbaar ook allemaal van bewust! Voorstellingen als *Freiheit Worldwide* en *Wallenstein* bouwen verder op een theatertraditie waar de scheidslijn tussen toeschouwer en speler heel diffuus is en waar actualiteit direct in het theater gereflecteerd kan worden. Het ziet er naar uit dat steeds meer makers zich met dit soort *reality*-theater gaan bezig houden.

Interessant is dat daarbij klassieke teksten als die van Schiller tot inspiratie dienen. De plot of het conflict van het klassieke drama wordt overgenomen voor het 'herstructureren van realiteit' in het geval van *Wallenstein*. In het geval van *Freiheit Worldwide* wordt een verlichtingsideaal opnieuw *recycled* voor de actualiteit. Bovendien is hier sprake van het mixen van 'low-culture' en 'high-culture'. Beide voorstellingen herinneren enerzijds aan *reality*-televisie, dat wil zeggen 'low-culture'. Ze verwijzen echter ook naar het klassieke drama van Schiller en maken gebruik van theatrale strategieën die behoren tot de traditie van het postmoderne, zoals het filmcitaat. Het is dan ook spannend om te volgen hoe dit genre zich verder zal ontwikkelen. Want, zoals ik boven al aanstipte, is de poëtische kracht van dit theater soms zwak. Zouden er geen manieren zijn om de theatrale metafoor, de symboliek en de allegorie in dit soort voorstellingen beter te integreren? Zou dat niet bijdragen aan de 'gevoelstelepathie' die deze voorstellingen teweeg schijnen te willen brengen?

Uit de voorstelling van het Nationaal Theater van Korea is mij vooral de intensiteit en de acrobatiek bijgebleven waarmee *De Rovers* werd uitgevoerd. De tijd die voor elk woord, elke handeling werden genomen en de pathetiek waarmee elke beweging werd gemaakt, dompelden de toeschouwers volledig onder in de atmosfeer en het drama van het stuk. Wie *De Rovers* op zo'n manier uitgevoerd heeft gezien, ervaart Schillers stuk als een oermythe die men, eens gehoord, altijd met zich mee draagt. Zou het niet inspirerend zijn als dergelijke culturele uitwisselingen tussen oost en west, in het zog van het economisch globalisme, vaker en in beide richtingen plaatsvinden? Zou het niet mooi zijn om de rijke beeldentaal uit de Koreaanse voorstelling in de toekomst gecombineerd te zien met het enorme engagement van *Freiheit Worldwide* en *Wallenstein*? Dat zou pas echt de 'fusion' van de eeuw zijn! Misschien komen we pas dan uit bij een echt zinnige culturele globalisering.

Joachim Robbrecht zit in het laatste jaar van de Amsterdamse Regieopleiding. Op 19 januari 2006 ging in Het Gasthuis *Vincent van Gogh; leven en werk* in première, een theatrale documentaire die is ontstaan naar aanleiding van de vraag hoe men identiteit kan construeren. Kunnen de wortels van 'een' Nederlandse identiteit worden opgegraven en blootgelegd via de schilder Van Gogh? In deze voorstelling werkte Joachim samen met ervaringsdeskundige kunstschilders aan de theatrale reconstructie van Van Gogh's leven en werk.

○ “Als het nog niet hardop is gezegd, is het misschien nog steeds niet waar”

- Over ‘Biest’ en ‘Don Quichot’ van Herman van de Wijdeven -

Als acteur speelde Herman van de Wijdeven bij verschillende theatergezelschappen, maar tegenwoordig legt hij zich steeds meer toe op het schrijven. In zijn toneelstukken creëert hij personages die zich onttrekken aan de werkelijkheid en zich verschansen achter een muur van fantasie en stilzwijgen. Twee van Van de Wijdevens nieuwste teksten worden door de dramaturgen Anna van der Plas en Bram Verschueren onder de loep gelegd.

Anna van der Plas en Bram Verschueren

Op hemelsbreed nog geen vijftig kilometer van elkaar gingen dit seizoen in dezelfde week twee nieuwe teksten van Herman van de Wijdeven in première: *Biest* door De Wetten van Kepler op 28 oktober in Den Bosch en *Don Quichot* door Het Gevolg op 3 november in Turnhout (België). Op het eerste gezicht zijn het twee voorstellingen die ver uit elkaar liggen: *Biest* is een verstild boerendrama voor volwassenen; *Don Quichot* een avontuurlijke kindervoorstelling gebaseerd op de bekende roman van Cervantes. Maar beide teksten dragen overduidelijk Van de Wijdevens signatuur. Herman van de Wijdeven (geboren in het Noord-Brabantse Nijnsel in 1961) studeerde in 1990 af aan de Theateropleiding van de Hogeschool Eindhoven. Van 1991 tot 1994 was hij werkzaam bij Stella Den Haag. Sindsdien speelde hij als freelance acteur onder andere bij Speeltheater Gent, Art & Pro, Productiehuis Brabant, Het Nationale Toneel, De Federatie, Toneelgroep Oostpool, Het Vervolg en De Wetten van Kepler. Aan dit laatste gezelschap was hij van 2002 tot 2005 vast verbonden als acteur en auteur. Hij schreef er onder meer: *Zand* (1999), *HANK* (2001), *Baron von Münchhausen* (2002), *Witlox* (2003) en *Biest* (2005). Voor Omroep Brabant schreef

hij het hoorspel *Wolperding* (2003) en voor Het Gevolg *Sissi* (2004) en *Don Quichot* (2005).

Statische rust

Het toneelstuk *Biest* speelt zich af op een boerderij aan de rand van het faillissement waar twee personages, moeder en dochter, zich tevergeefs proberen los te maken uit hun levenslange omstrengeling. De koude, winterse dagen vullen zich met het melken van de koeien, het voederen van de kalveren en het verzorgen van het rokersbeen van de oude moeder. Niet alleen het boerenbedrijf gaat failliet, ook de relatie tussen de twee bewoners is tot een dieptepunt gezakt. De moeder heeft al die jaren voor haar dochter verzwegen dat ze werd gegrepen door Cremers van de bank, in ruil voor het behoud van de boerderij, met de dochter als gevolg. Het aanstaande faillissement wordt door de dochter op haar beurt verborgen gehouden voor de moeder. Ook zij werd (onvrijwillig?) door een dronken dorpsgenoot tijdens carnaval zwanger gemaakt. Haar tweeling stierf niet lang na de geboorte. Nu zorgt de geboorte van twee aaneen gegroeide kalveren voor het oplaaien van die oude en nieuwe emoties. Op de boerderij heerst een statische rust waarbij de moeder haar stoel niet uitkomt en de dochter zich bijna alleen maar beweegt tussen de keuken en de stal. Een heel andere energie spreekt er uit het alom bekende verhaal van de ridder Don Quichot, dat aan de basis stond van het gelijknamige toneelstuk van Van de Wijdeven. Don Quichot gaat met zijn knecht Sancho vol bravoure op avontuur om zijn liefde te tonen aan de mooie jonkvrouw Dulcinea. Hun wereld is veel groter dan het boerenerf. Wie beide teksten echter nauwkeuriger bekijkt, vindt veel parallellen tussen de twee en herkent in beide het handschrift van de schrijver.

Van de Wijdeven maakte van *Don Quichot* een bewerking voor het jeugdtheater, waarin de onbeantwoorde liefde van de hoofdpersoon, meer dan zijn gekte, centraal staat. De avonturen van de originele

Don Quichot zijn in de tekst verwerkt, maar het overkoepelende verhaal is anders. Twee oude buurmannen gaan samen op weg. 'Om te dolen', zegt de ene man, die beweert dat hij een ridder is. Hij vereenzelvigd zich met de figuren uit de ridderromans die hij jarenlang gelezen heeft. De andere gaat met hem mee om wat op hem te letten en laat zich betitelen als zijn knecht Sancho. Maar hij kan zijn buurman niet echt helpen, want door de vermenging van de werkelijkheid met diens fantasie loopt hij in zeven sloten tegelijk: hij stormt een café binnen om met de biljartende cafébezoekers op de vuist te gaan, in de waan dat het vijandige ridders zijn. Hij krijgt een flink pak slaag natuurlijk. Later ziet hij twee kudde schapen aan voor twee rivaliserende legers, en weer stort hij zich in het gevecht. De buurman/Sancho gelooft niet dat de ander echt een ridder is. Moe van alle mislukte avonturen gaat hij op eigen houtje op zoek naar de reden voor het krampachtige avontuur. In een dorp wat verderop komt hij achter de tragische waarheid: de brieven die de oude man jarenlang elke dag schreef aan zijn verloren gewaande jeugdliefde, werden door haar moeder achtergehouden. Al jaren geleden ontdekte het meisje de waarheid, sloot zich op in haar kamer en stierf van verdriet. Sancho confronteert de oude man met de waarheid over de liefde van zijn leven en waarom zij op een dag stopte met hem terug te schrijven.

Niet alleen heeft Van de Wijdeven het verhaal van Cervantes aangepast, ook de locatie verschilt met de originele roman. In plaats van de Spaanse dorpen koos hij voor de regio waar Het Gevolg haar basis heeft, net over de Belgische grens: de noorderkempen. Zodoende hebben de rondzwervingen van de twee mannen voor het thuispubliek een meerwaarde wanneer ze op voor hen herkenbare plekken komen, zoals de Vosselaarse bergen en de watermolen van Zondereigen. Het is niet toevallig ook de streek waar de schrijver zelf opgroeide en woont, zodat zijn teksten zich afspelen in een voor hem vertrouwde wereld.

De keuze voor de locatie is niet alleen prettig voor het publiek, het maakt het tot een belangrijk kenmerk van het werk van Van de Wijdeven: het landelijke leven waarin de tijd lijkt stil te staan en de dorpelingen zich neerleggen bij hun afgebakende leefwereld. De twee oude mannen zijn dan wel op avontuur, uiteindelijk blijkt dat ze de hele voorstelling lang in cirkels rond hun eigen dorp gezworven hebben. Hun wereld is met andere woorden niet veel groter dan de wereld van de moeder en dochter uit *Biest*, die bestaat uit de boerderij, de kerk en het jaarlijkse carnaval. Wie denkt dat de hardheid van het hedendaagse bestaan zich alleen in de grote steden afspeelt, heeft het mis. Juist uit de kleinschalige werelden die door Van de Wijdeven worden opgeroepen, spreekt de pijn van eenvoudige mensen, die opbotsen tegen de grenzen van hun eigen leefwereld en er tegelijkertijd houvast in vinden.

Minimalistisch versus bloemrijk taalgebruik

Het taalgebruik van de personages is een andere, minstens even pregnante overeenkomst tussen de twee toneelteksten. Een logisch gevolg van het platteland als locatie, is de volkse taal waarmee de bewoners communiceren. In korte zinnen, soms zelfs zonder werkwoord, wordt alleen het hoognodige gezegd. Alsof ze bang zijn dat het leven er anders uit komt te zien zodra het met woorden is benoemd. Of, zoals de dochter uit *Biest* hoopt: "Als het nog niet hardop is gezegd / is het misschien nog steeds niet waar."

DOCHTER

MOEDER

DOCHTER

MOEDER

DOCHTER

(*Biest*, pag. 7)

Moet je iets?

Auw auw auw en auw

Is dat een antwoord?

Dat ik zeer heb

Dat is bekend

EERSTE MAN Hebt ge schrik?
TWEEDE MAN Gij?
EERSTE MAN Ik vroeg het eerst
TWEEDE MAN Eventueel
EERSTE MAN Dacht ik al
(*Don Quichot, pag. 12-13*)

De uitgekledede taal past bij het dorpse boerenleven waar grote woorden overbodig zijn. Des te mooier is het contrast dat Van de Wijdeven in zijn stukken creëert door dit taalgebruik af te wisselen met literaire, haast poëtische passages. Zo zegt de moeder in *Biest* over haar dochter en de boerderij:

MOEDER Dit land is schraal en schonkig
 de stal zakt zachtjes in het zand
 de uiers drogen op
 Hier zijn sterke handen nodig
 maar zij gebruikt de hare
 om haar tranen op te vangen
(*Biest, pag. 4*)

De anders zo zwijgzame moeder beschikt over een prachtig taalgevoel. Zij en haar dochter hebben zelfs een soort hyperbewustzijn als het om woorden gaat, wat blijkt uit hun terugkerende discussie over het geslacht van het woord 'natuur', of uit de poging van de dochter om een geschikt woord te vinden voor haar moeder:

DOCHTER ik ben je kind niet
 en jij bent mijn moeder niet
 Ik weet er geen woord voor
 voor wat jij geworden bent
 Ik denk dat dat woord niet bestaat
 Ik hoop dat dat woord niet bestaat
(*Biest, pag. 35*)

Dat de Don Quichot-figuur zich ook regelmatig in dergelijke poëtische uitwijdingen verliest, is minder vreemd, aangezien hij zich jaren achter elkaar in huis opgesloten heeft om boeken te lezen. Uitspraken als "Als Dulcinea hoort van het waagstuk dat ik in haar naam heb volbracht / zal haar liefde zo hoog oplaaien / dat zij een nieuwe ster ontsteekt aan de hemel / die haar naam zal dragen" passen bij de rol van ridder die hij zich heeft aangemeten. Zijn belezenheid blijkt ook uit een taal filosofische passage, waarin hij het heeft over de doeltreffendheid van woorden, een bedenking die je in feite enkel van een schrijver zou verwachten:

EERSTE MAN Kijk Sancho
 het is met woorden als met sterren
 Als ge een ster goed wilt zien
 moet ge er eigenlijk een beetje naast zien
 Als ge iets wilt raken met woorden
 moet ge ze er een beetje naast mikken
 Zeker als het gaat om dingen die van huis uit
 te lelijk zijn voor woorden
(*Don Quichot, pag. 21*)

In zijn dialogen met Sancho 'verraadt' hij echter dat hij in feite niets meer is dan een eenvoudige dorpling, die tot aan de ochtend van hun vertrek nog nooit meer tegen zijn buurman heeft gezegd dan "goeiendag en salut".

Deze twee uitersten, het schaarse taalgebruik afgewisseld met poëtische passages, komen bij elkaar in een aantal plaatselijke volkswijsheden, zegswijzen en kinderrimpjes. Ze tekenen het milieu van de personages, en tegelijkertijd staan ze symbool voor de inherente rijkdom ervan: "genade genade / broek vol chocolade". Het lijkt in eerste instantie onlogisch dat Van de Wijdeven er voor kiest om zijn volkse personages op zo'n contrasterende manier met elkaar te laten communiceren. Maar met beide vormen van taalgebruik, zowel het minimalistische als het bloemrijke, wil hij de kracht van taal

laten zien. Het is een middel om de werkelijkheid niet onder ogen te hoeven komen, door haar afwisselend niet te benoemen en haar juist uitbundig met woorden te beschrijven, zodat daden kunnen worden uitgesteld.

Volksverhalen

Behalve dat hij contrast aanbrengt tussen volkse en literaire taal, schakelt Van de Wijdeven ook tussen beschrijvende en gesproken passages. De manier waarop hij de personages gebeurtenissen laat beschrijven doet denken aan de bodeverhalen uit de klassieke drama's. Gebeurtenissen die niet in scènes worden uitgespeeld, worden zo toch onderdeel van het verhaal. Maar de beschrijvende passages verraden ook een fascinatie van de schrijver voor aloude verhalen, die in verschillende varianten in ieder dorp de ronde doen. Juist omdat ze door iedereen gekend zijn, bevatten ze een soort algemene geldigheid.

De dorpsverhalen werken hierdoor als metafoor. Zo zijn de twee mannen uit *Don Quichot* op weg naar de "Put van Jantje Grut" om te ontdekken welk geheim daar op de bodem ligt. Wanneer de Don Quichot-figuur afdaalt in de put, ziet hij zijn innerlijke wereld weerspiegeld. De personages die hij daar op bodem van de put ziet zijn aspecten van zijn eigen persoonlijkheid; de geheimen die hij daar hoort, zijn eigen geheimen.

Ook de moeder uit *Biest* hanteert het dorpsverhaal als metafoor om woorden te geven aan haar innerlijkheden, zij het cryptischer. In het begin vertelt zij over een pater die het dode lichaam van zijn vrouw op het altaar legt voor de voeten van Christus, daarmee zijn vleselijke liefde inruilend voor de geestelijke. Dit verhaal over de pater en diens mislukte liefde vertelt iets over haar eigen lijden en haar eigen mislukte liefdesleven. Door dit naar haar eigen situatie te vertalen, lijkt ze te zeggen dat men geluk niet bij de medemens hoeft te zoeken.

In *Don Quichot* is een dorpsverhaal zelfs de kern van de structuur van de tekst; namelijk dat van een meisje dat niet mag trouwen met de jongen van haar dromen. Want het verhaal van de achtergehouden brieven, de rancuneuze moeder en de eenzaam achtergebleven dochter doet al jaren de ronde in de regio. Ze vormt een raamvertelling, uitgesproken door de buurman die Sancho speelt. In twee grote monologen aan het begin en het einde van de tekst komen we het verhaal van het meisje te weten. Hier is het dorpsverhaal dus geen metafoor, maar een vertrekpunt voor de vertelling, een inspiratiebron voor Van de Wijdeven.

Vluchtgedrag

Uit beide teksten spreekt een escapistische levenshouding. Zowel de ridderfiguur uit *Don Quichot* als de moeder uit *Biest* slagen er niet in de realiteit als waarheid te aanvaarden. Beiden vluchten ervan weg, de eerste in zijn eigen fantasie, de tweede in een web van leugens. Ze beseffen allebei bovendien niet dat dit vluchtgedrag in feite meer leed veroorzaakt dan vermijdt – zowel bij zichzelf als bij hun omgeving.

Van de Wijdeven creëert hiermee wereldvreemde personages met een gebrek aan sociale vermogens. De Don Quichot-figuur kent zijn buurman niet of nauwelijks: "Gij hebt nooit meer tegen mij gezegd dan goeiendag en salut en nu vraagt ge of ik meega?" Jarenlang is hij thuis blijven wachten op een teken van leven van zijn jeugdvriendinnetje. Hij heeft haar iedere dag geschreven zonder een antwoord terug te krijgen. Niets anders doen dan dat was voor hem al die tijd de beste keuze. Wanneer hij uiteindelijk dan toch vertrekt, gaat hij niet recht op zijn doel af, maar slaat hij aan het dolen, drie dagen lang, om de waarheid maar niet onder ogen te hoeven komen. Het is zijn buurman die hem uiteindelijk met de realiteit confronteert:

TWEEDE MAN Ge zijt helemaal geen ridder
 Gij zijt een lafaard
 Uw mond stroomt over van
 dure woorden en bolle boekenpraat
 maar ge doet niks
 een echte ridder recht zijn rug
 en ziet het gevaar in zijn-schuine-streep-haar vuile gezicht
 Gij loopt er van weg
 van wat u van binnen opvreet
 of ge loopt er rondjes rond

(*Don Quichot, pag. 25*)

De moeder in *Biest* wil de vochtophoping in haar been niet laten behandelen. Ze heeft de verpleegster letterlijk het huis uit geschopt en wacht nu op haar keukenstoel tot ze dood gaat. Ook zij kiest er voor om niets te doen. Haar dochter heeft zich eveneens onttrokken aan het sociale leven. Ze komt nog wel buiten de deur, maar probeert het onafwendbare lot van de boerderij te ontkennen. De brieven van de deurwaarder verstopt ze voor haar moeder. Het 'niets doen' betekent niet alleen dat de personages geen keuzes willen maken, het vertaalt zich ook letterlijk in niets doen, en dan met name bij de moeder. Haar lethargische houding gaat zover dat ze zelfs weigert te eten.

MOEDER Ik drink geen biest
DOCHTER Het is gezond
MOEDER Het is smerig
DOCHTER Straks bak ik er struif van
MOEDER Vergeef me
 als ik geen vreugdedansje
 rond de tafel doe
DOCHTER Je moet toch eten?
MOEDER Ik moet niks
 ik ben oud
 Eten doe je als je jong bent
 Als er nog iets is om voor te eten

(*Biest, pag. 8*)

Dat de moeder niet wil eten en drinken toont nog maar eens aan dat ze niet langer aan het normale leven wil deelnemen. De dochter doet op verschillende momenten pogingen om haar moeder te betrekken in het aardse leven, maar elke keer zonder resultaat.

Waar de moeder uit *Biest* niet eet als verkapte vorm van euthanasie, hecht de Don Quichot-figuur juist vanuit een romantisch wereldbeeld weinig waarde aan aardse zaken als eten en drinken. Hij offert zichzelf op voor de Liefde met hoofdletter L, wat blijkt uit zijn gekozen kluzenaarsbestaan. Cervantes parodieerde bewust de ridderroman waarin deze hoofse liefde centraal stond, maar in de bewerking van Van de Wijdeven is meer aan de hand. Hij heeft een zekere sympathie voor deze romantiek, hij is bereid te geloven in de haalbaarheid ervan. Dat zowel *Biest* als *Don Quichot* wat dat betreft geen happy end kennen doet daar niets aan af, maar getuigt van een realistische levenshouding. Het neemt niet weg dat Van de Wijdeven het dromen aanmoedigt.

De keuze voor de landelijke en dorpse vertellingen waar personages opgesloten zitten in een levenswijze die zich van generatie op generatie herhaalt, staat voor iets groters. De manier waarop het leven voorbijtrekt zonder dat men durft in te grijpen, lijkt een commentaar te zijn op het snelle stadse leven dat zich steeds meer tot in alle uithoeken van de wereld aan ons opdringt. Waarom nog de moeite doen om elkaar gevoelens en emoties mee te delen als daar in de huidige wereld toch geen ruimte meer voor is? Door weg te vluchten in de fantasie, zoals de man uit *Don Quichot* doet, of door een onmogelijke droom te koesteren, zoals de krampachtige verzorging van een ten dode opgeschreven siamese kalvertweeling, beschermen de personages zich tegen de harde alledaagse realiteit. Uiteraard is dit niet tot in lengte van dagen vol te houden, maar het opent wel tijdelijke nooduitgangen en vluchtwegen naar plekken waar het aangenamer is. Dat de personages hier krampachtig aan

vasthouden, laat zien dat de mens nood heeft aan zulke rustplekken. Niet alleen in *Biest* en *Don Quichot*, maar ook in het dagelijks leven. In die zin is Van de Wijdeven een pleitbezorger voor de fantasie in het algemeen en het theater in het bijzonder.

De tekst van Don Quichot is op te vragen bij Het Gevolg (www.hetgevolg.be).

Bram Verschueren studeerde Theaterwetenschap in Amsterdam en is sindsdien verbonden aan het Vlaamse theatergezelschap Het Gevolg. Hij werkte als dramaturg mee aan de voorstelling *Don Quichot*.

Anna van der Plas studeerde Theaterwetenschap in Amsterdam en volgde de Master Theaterdramaturgie in Utrecht. In de tussenliggende jaren was zij als dramaturg voornamelijk actief in het amateurcircuit en werkte ze als publicist en eindredacteur.

○ De hemel & de hel, of: de melk na de barensweeën - *Biest* door De Wetten van Kepler: persoonlijke observaties van een toneelverslaggever -

Loek Zonneveld

Van sommige woorden gaan je neusvleugels tintelen en worden alle zintuigen open zenuwen. Als boerenzoon had ik dat al bij de namen van de jaargetijden. Winter, dat was de geur van stront en pis in de stal, waar we als kinderen boven sliepen. Lente, dat was eerst: dansen. De koeien gingen van stal de wei in. Ze waren uitzinnig, die mooie lijven sprongen van uitzinnige vreugde in een wilde choreografie, de uiers onder hun lijven wapperden schaamteloos mee. Het was het enige moment in het jaar dat wij, de kinderen, niét met de koeien de wei in mochten. Hun wild plezier was voor ons, kleine mennekes, levensgevaarlijk. Daarna verwerd de lente snel tot de geur, de stank liever, van de ontsmettingsmiddelen waarmee de stal werd schoongemaakt. De dampende stront- en pis-ruimte werd kale opslag. Zomer, dat was de hooitijd, het maaien, het drogen in het veld, de eindeloze schrik voor regen, bladeren in de Enkhuizer almanak (de Erwin Krol voor boeren in de jaren vijftig van de vorige eeuw). En daarna meehelpen het droge gras op de hooimijten te laden, vervolgens op de hooiwagens. En dan het hoogtepunt van het jaar: boven in de hooiwagen liggen, die verse geur opsnuiven, tijdens de rit richting de boerderij naar de zon tussen de boomtakken kijken, gevaarlijk graaien naar de takken van de bomen. Meteen daarop met een hooivork de kleine porties op een schuinoplopende band vol enge rieken smijten. Die machine, altijd gehoord, wij hadden er geen geld voor, heette De Jacobs ladder - twee hoofdletters, een bijbels begrip in boerderijenland. In de nazomer en de Herfst was er de geur van licht broeiend hooi in de barg, een lekkere zweetgeur. In de late herfst en vroege winter werd er op stal 'gekalverd', gebaard. Altijd

voorafgegaan door het bange geloei van de jonge koeien, die niet lang daarvoor 'naar de stier' waren geweest (er was één dekhengst voor twee straatjes boerderijen) en die niet wisten wat ze meemaakten. Mijn vader was een held in verloskunde in ons buurtje. Trots keek ik vaak 's nachts (wakker gemaakt door mijn moeder) toe hoe hij hielp bij moeizame bevallingen. Daarna was er biest. De eerste moedermelk na de bevalling, de romigste melksmaak die ik ooit in mijn leven heb geproefd. Er waren mythen rondom biest. Je mocht die melk niet drinken: er zat bloed in. Mijn ouders vonden dat onzin. En er was één geur die iedere schrik voor biest onverbiddelijk loochenstrafte: mijn moeder maakte er de lekkerste pannekoeken van die er ter wereld bestonden. Biest-pannekoeken.

Biest, zo heette de voorstelling van de theaterformatie De Wetten van Kepler. Geschreven door Herman van de Wijdeven, geregisseerd door Jos van Kan, gespeeld door Marlies Hamelynck (moeder), Wendell Jaspers (dochter), gezongen door Jan Kullmann (tenor). Ik moet eerlijk bekennen dat ik de voorstelling eerder had opgemerkt, maar er in een wijde boog omheen ben gelopen. Na hen negen jaar intensief te hebben verpleegd, zijn de boerin en de boer die mijn moeder en vader waren niet zo lang geleden kort achter elkaar gestorven. Voorstellingen over dooie ouders heb ik toen een tijdlang gemeden. Producties over het boerenleven helemaal. Dus zag ik *Biest* aan het eind van de toernee. Spijt als alle haren op mijn kop - en dat zijn er nogal wat - na afloop. Dat had ik eerder willen, wat heet: móeten zien. De voorstelling werkte als een emmer biest in mijn gezicht. En als een warme, zachte, troostende omarming. De lyrische introductie bij dit verhaal is overigens erg bedrieglijk. Leuk hoor, die geuren en dat hooi en die dansende koeien en de biestpannekoeken. Vriendjes en vriendinnetjes waren stinkend jaloers: leven op een boerderij, heerlijk! Maar ik ben een boerderijkind van 1948, een 'wederopbouwkind'. De wederopbouwboerderijen, met name de kleine, vielen in de jaren na

de tweede wereldoorlog als dominostenen om, ze gingen bij bossen failliet. Ook de onze. Toen ik vier was, sprong mijn grootvader van vaders kant met een pak belastingschulden in de waterput, en verzoop. Hij kon de overgang van paard-en-wagen naar tractor-en-wagen, van met-de-hand-melken en melkbus-aan-de-sstraat, naar melkmachine (met van die enge, bewegende zuignappen), niet meer meemaken. Mijn vader ook niet. Het was onbetaalbaar geworden. Mijn vader was geen zelfmoordenaar. Hij ging een baan zoeken (Hoogovens - nu Chorus - in IJmuiden). Het was zijn eer te na dat hij de boerderij hoe dan ook wilde behouden. Als tweede baan dan maar, als ding erbij. Later, veel later - hij was toen al doodziek - vertelde-ie dat het ook een gebaar was naar zijn vader, mijn vroeg gestorven opa. Dus zaten wij als jochies van zes onder de koeien. En we rolden de melkbussen nog altijd naar de straat. De bescheiden tuin was deels voor de veiling (spinazie, aardbeien) deels voor 'eigen bik' - we aten van onze eigen grond. De idyllische binding met de geuren en kleuren van de natuur werden geleidelijk aan een hel van keihard werken. En over die hel gaat de voorstelling *Biest* door De Wetten van Kepler.

Toen ik binnenkwam in Frascati 2, vrijdag 16 december 2005, werd mijn keel dichtgeknepen. Op de kale speelvloer een woud van stervende dingen - in mijn direct op gang gezette verbeelding: zuignappen van die gehate melkmachines. Een stugge boerin, gekluisterd aan haar stoel, ziek, verlamd, autistisch, blind en doof voor de acute problemen van de boerderij. Die door haar dochter ook bekwaam voor haar worden verzwegen. En zwijgen, daar waren die boerderijbewoners meesters en meesteressen in. Een ophande zijnde koeienbevalling die mis dreigt te lopen. En een groot geheim. Grote Geheimen - dat waren de gierende spoken van de boerderij. Het waren natuurlijk allemaal ándere spoken in *Biest* dan die ik kende. Maar de spoken in déze boerderij, ik begreep ze meteen. Schulden, niet-willen-weten, verlies, afscheid. Er was volop

identificatie. En toch ook weer helemaal niét. Ik had bijvoorbeeld geen zus, alleen maar broers. Mijn moeder was verre van verlamd (dat kwam pas op latere leeftijd). Ik heb haar nooit agressief een glas biest zien wegflikkeren. *Biest* zong zich echter los van iedere anekdote. Voerde ons kijkers langzaam maar zeker binnen in die doodenge sfeer van het rauwe boerenleven. De haat. De hel. Als kijker heb ik het maar zelden meegemaakt dat toneelmakers erin slagen me op de punt van mijn stoel te laten kijken en kijken en nog eens kijken, me te laten genieten van de gekozen middelen, dat overweldigend geconcentreerde spel van de twee vrouwen, het gezongen commentaar van de tenor, de stiling in de enscenering. Terwijl ze er ondertussen in slaagden me terug te gooien in mijn eigen geschiedenis. Goed toneel, krachtig theater - dat is ordening van wat voor de individuele toeschouwer ooit chaos leek. Herinneringen aan haat, liefdeloosheid, dreigende ondergang: dat zijn tekens van die chaos. Ieder mens heeft daar zijn eigen angstvisioenen over. *Biest* zit daar boordevol mee. Maar de makers ordenen de angsten kundig en behendig, ze leggen de anekdotes als herkenbare puzzelstukjes naast, achter en door elkaar. Zodat de toeschouwer, met al zijn individuele associaties, kan verdwalen in de vertelling die zij voor jou hebben bereid.

Toneel, ik heb het al vaker opgeschreven, is voor mij, als toeschouwer en als toneelverslaggever - door de combinatie van schoonheid en troost - al ruim veertig jaar een prachtig middel om iets meer over mijzelf en mijn verleden te begrijpen. Inzicht, zonder alles meteen dóór te hebben. In die zin was *Biest* voor mij een van die zeldzame ervaringen in het theater, waarin esthetiek samenvalt met emotie. En emotie was er volop. Ik kwam echt gebroken uit de voorstelling. Een van de uitgangen van *Frascati 2*, waar *Biest* speelde, brengt je in een café. Om de hoek van die uitgang zaten die avond vrienden van me, die naar een héél andere voorstelling waren geweest, en daarover druk in debat waren. Ik geloof dat ze

schrokken van hoe ik eruit zag, zoals mensen schrikken als je een behuild gezicht hebt en niet weten waardoor dat komt. Ik zei: laat me maar, ik heb geen tekst meer. Toen ik, uren later, iets meer tekst had (en gelukkig thuis zat) noteerde ik in mijn dagboek een anekdote, die goed bij het incasseren van *Biest* hoort. Jaren geleden (een jaartal heb ik niet paraat) heeft Ivo van Hove bij het Zuidelijk Toneel een voorstelling gemaakt (Eugene O'Neill's *Begeren onder de olmen*) waar zes koeien op het toneel aanwezig waren. Middels zijn vakblad *De Boerderij* had mijn vader kennis genomen van die productie. Hij droeg mij streng op om meteen - dat was voor hem ook altijd: metéén, ik moest onmiddellijk aan de telefoon - uit te zoeken hoe het vervoer van die zes koeien door heel Nederland en Vlaanderen geregeld was. Kunstenaars die met koeien gaan slepen - hij vertrouwde het voor geen meter. Ik heb het tot in detail uitgezocht. Telefonisch natuurlijk. Maar ik wist dat mijn vader onderzoeksresultaten uit de frontlines ging verlangen. Dus ben ik ook gaan kijken. Heb zelfs wat videobeelden over het veevervoer bemachtigd. Toen hij mijn verhaal rustig aanhoorde en de beelden zag, was hij tevreden. De koeien waren goed 'bestrooit', ze konden tijdens het vervoer staan én liggen, er was voldoende ruimte, er werd regelmatig schoongemaakt. En waar hij met name uiterst tevreden over was - voor hem was het een verrassing en een openbaring over het Nederlands/Vlaamse toneel (waar-ie echt niks over wist): de koeien konden tijdens de voorstelling op het toneel onbelemmerd schijten en pissen. Toen ik hem vroeg of hij mee wilde naar de voorstelling, antwoordde hij kortweg: nee, laat maar, 't is goed zo. Ik kende de voorstelling. En ik heb het zo gelaten.

Loek Zonneveld is toneelverslaggever en schrijft onder meer voor De Groene Amsterdammer.

Biest / Wetten van Kepler. Première 28 oktober 2005 Verkadefabriek. Tekst: Herman van de Wijdeven. Regie: Jos van Kan. Spel: Marlies Hamelynck en Wendell Jaspers. Zang: Jan Kullmann. Dramaturgie: Berthe Spoelstra.

○ Biest

- Dramatekst-

Herman van de Wijdeven

mei 2005
voor jos

MAANDAGMIDDAG

TENOR

*soms wegen mijn wieken
meer dan de wereld
meer dan de bergen
meer dan de maan
meer dan blootsvoets
rond de aarde gaan*

*soms zou ik alles
op willen geven
wijsheid en zweven
het eeuwige leven*

*ik zou de pijn verdragen
het verdriet en de tranen
de angstige vragen*

*zou mij alles willen ontzeggen
vliegen en weten
als ik net als de mensen
ook kon vergeten*

*soms wegen mijn wieken
meer dan de wereld
meer dan de bergen
meer dan de maan
meer dan blootsvoets*

rond de aarde gaan

(Dochter op, ze verbergt een brief)

DOCHTER Ze hebben vandaag de pater begraven

MOEDER Met dit weer?

DOCHTER Ze hebben er twee schoppen
en een riek op gebroken
En nog stak de kist boven de grond uit
Het is nu een klein heuveltje van zand en stenen
Ze zullen hem nog een keer moeten begraven
als het straks gaat dooien

MOEDER Sommige mensen kunnen ze niet vaak genoeg begraven

DOCHTER Er was niemand
Op het kerkhof

MOEDER geen post?

DOCHTER Niks
Maandag

DOCHTER Waarom noemen ze de pater eigenlijk de pater?

MOEDER Weet je dat niet?

DOCHTER Ik vraag het toch

MOEDER Hij was de trots van zijn vrome moeder
die bijna knapte van godsvrucht
In het laatste jaar van het seminarie
werd hij verliefd op zijn nicht
Peet van Snier
het lelijkste meisje dat ik ooit gezien heb
Die zou wat afgejankt hebben
als lelijk zeer deed
Mensen keken de andere kant op

als ze haar op straat tegenkwamen
Behalve de pater
hij keek en werd verliefd
en zijn moeder wilde
dat hij blind was geboren
Toen moest hij kiezen
tussen Jezus aan het kruis
of jeuk aan het kruis

DOCHTER

En hij is getrouwd

MOEDER

Er staat geschreven en gedrukt
ge moet krabben waar het jukt

DOCHTER

Met zijn nicht?

MOEDER

Of zijn achternicht

DOCHTER

En toen?

MOEDER

Hij kon het niet verdragen dat zij
aan zijn weke witte vel kwam
als zij 's avonds bevend
bij hem in het smalle bed lag
Hij wist zich geen raad
met haar gulzige onschuld
en vreesde de woede
van zijn moeders wrekende god
Maar arme Peet van Snier
die dacht dat zij het was
die hem deed verstommen en verstenen
Na een week of twee
wist ze geen blijf meer met haar handen
en stak ze tussen de hongerige messen
van de bietensnijder
Hij vond haar in de stal
als een omgewaaide knotwilg
in een dampende plas
Hij zocht de stukjes bij elkaar
liep recht naar de kerk

en legde op het altaar
de puzzel van haar onschuldige verlangen
in een steeds groter wordend
aureool van rood
Hij sloeg zijn laatste kruis
ging naar huis
en naaide een pij van juten zakken
die hij nooit meer heeft uitgedaan
Altijd op blote voeten
maar dat was er waarschijnlijk wat teveel aan
met dit weer

DOCHTER

Hoe weet jij dat allemaal?

MOEDER

Heb ik verzonnen

DOCHTER

Is het niet waar?

MOEDER

Het begin en het eind wel
De rest heb ik zelf bedacht

DOCHTER

Waarom?

MOEDER

Omdat ik er de tijd voor heb

DOCHTER

Ik ben in de stal

MOEDER

Duurt lang

DOCHTER

Ja

MOEDER

Te lang

DOCHTER

Er is nog tijd

MOEDER

Niet te lang meer

DOCHTER

Nee

MOEDER

Bijtijds Vekens bellen

DOCHTER Ja
MOEDER Heb je gevoeld?
DOCHTER Ik denk dat het er twee zijn
MOEDER Dan zeker bijtijds bellen
DOCHTER Ik kan het zelf
MOEDER Vekens heeft de spullen
DOCHTER Ik wacht nog even
dan haal ik het touw

(dochter af)

MOEDER Ik heb met die koe
nooit niks gehad als last

MAANDAGNACHT

MOEDER Dit land is schraal en schonkig
de stal zakt zachtjes in het zand
de uiers drogen op
Hier zijn sterke handen nodig
maar zij gebruikt de hare
om haar tranen op te vangen

(dochter op)

Wat heb je?
DOCHTER Niet vloeken
MOEDER Is er iets?
DOCHTER Iets

MOEDER Ik zei toch bijtijds Vekens bellen
DOCHTER Niet vloeken
MOEDER Vertellen
DOCHTER Ik kon er eerst geen wijs uit
welke poten waar bij hoorde
al dat bloed en vliezen en zo
Die koe keek één keer
en toen weer weg
of het daar niet lag
of ze daar niet lagen
Toen zag ik het pas

MOEDER Wat pas?
Wat zag je?

DOCHTER Ze zitten vast

MOEDER Waarom heb je niet gebeld?

DOCHTER Aan elkaar vast

MOEDER Hoe?

DOCHTER Met de koppen

MOEDER Aan elkaar vast?

DOCHTER Niet vloeken

MOEDER Ik vloek niet
vloek

DINSDAG

TENOR	<i>het varken is slim varken is pienter al zou je zeggen van niet het heeft helaas zijn gezicht niet mee stopcontact van vlees oh varken och Varken je bent zo'n geweldig beest je rolt in de stront mensen eten je kont en kluiven op jou ieder feest</i>	DOCHTER	Mamma
		MOEDER	Praatzieke Gode was gestikt in haar eigen tong
		DOCHTER	Moeder
		MOEDER	Wie noemt mij moeder?
		DOCHTER	Je kind
		MOEDER	Dat zeg jij
		DOCHTER	Moet je iets?
MOEDER	Het is lang geleden dat het zo koud was Toen ik jong was een kind nog denk ik Toen Gode van der Zande vastvroor aan de leuning van de brug Met haar tong Ze wilde likken aan het ijs en zat meteen vast Ze stond daar zeker een uur voorovergebogen als iemand die over de reling kotst voordat haar moeder kwam helemaal van achter de Waterberg met een keteltje warm water om haar los te weken of hoe zeg je dat 's Nachts zwol haar tong op vlugger als een koe met gas Hij werd zo dik als een mannenarm en Gode stikte zachtjes in haar slaap Wat feitelijk nogal grappig is voor iemand die zoveel praatte als zij	MOEDER	Ach kindje kinneke kientje toch Ik heb zo'n zeer Ik hou weer water vast Van mijn knoopsgat naar beneden ben ik net een olifant
		DOCHTER	Iets?
		MOEDER	Rokersbeen zo noemt de dokter het Dat ik nooit gerookt heb dat zei ik tegen hem maar dat wou niks zeggen net als voetbalknie of tennisarm Mijn moeder had het ook en haar moeder
		DOCHTER	Het is al dinsdag morgen komt de zuster

(dochter op, zet een kan melk op tafel)

MOEDER Ze doet mij zeer
met haar zwachtels en haar zinkzalf
en haar gezanik

DOCHTER Het moet zeer doen
anders helpt het niet

MOEDER Waarom ze sommige mensen
sommige dingen laten doen

DOCHTER Ze heeft er voor doorgeleerd

MOEDER Ik heb liever dat jij het doet

DOCHTER Ik moet zo weer naar de stal

MOEDER Misschien moet ik naar Lourdes
net als mijn moeder
Ze dompelde haar kreupele poten
daar in een badje
en liep weer als een veulen

DOCHTER En twee weken later
sukkelde ze de beerput in
en verzoop

MOEDER Maar toen was ze waarschijnlijk al gestikt
vanwege de gassen
dacht de dokter
maar hij ging er geen vergif op innemen

DOCHTER Mijn grootmoeder is vergast
zei ik een keer in de klas
toen het er over ging
over de Duitsers en zo
maar de meester kon er niet mee lachen
want hij had de oorlog meegemaakt
maar aan de foute kant

MOEDER Dat lacht later een stuk lastiger

DOCHTER Moet je iets?

MOEDER Auw auw auw en auw

DOCHTER Is dat een antwoord?

MOEDER Dat ik zeer heb

DOCHTER Dat is bekend

MOEDER Pijn went
vooral die van een ander

DOCHTER Moet ik iets doen?

MOEDER Zo koud is het niet meer geweest sinds

DOCHTER Gode Versantvoort vastvoor
aan de leuning van de brug
Eerst maar drinken

MOEDER Gode van der Zande
ja heb ik al verteld

DOCHTER Pas een keer of
hoe oud ben ik
iedere winter weer

MOEDER En dat ze

DOCHTER Gestikt is in haar eigen tong
Drink maar

MOEDER Juist
Geen brief van de bank?

DOCHTER Het is carnaval
dan is de bank dicht op dinsdag
en Cremers ligt waarschijnlijk

bij De Zwaan onder de tafel
zo zat als een bloedzuiger
In dit dorp worden geen brieven gepost
in dit dorp wordt bier gedronken

MOEDER Moet dat over Cremers van de bank?

DOCHTER Ik mag die man niet

MOEDER Hij heeft ons altijd geholpen
Hij zuipt als een Zwitser
maar je kunt er van op aan

DOCHTER Dat beweer jij

MOEDER Wat wil je zeggen?

DOCHTER Drink je niet?

MOEDER Geen dorst
Wil jij iets zeggen?

DOCHTER Het is goed voor je

MOEDER Is dat van die koe
die vannacht gekalfd heeft?

DOCHTER Ja

MOEDER Ik drink geen biest

DOCHTER Het is gezond

MOEDER Het is smerig

DOCHTER Straks bak ik er struif van

MOEDER Vergeef me
als ik geen vreugdedansje
rond de tafel doe

DOCHTER Je moet toch eten?

MOEDER Ik moet niks
ik ben oud
Eten doe je als je jong bent
Als er nog iets is om voor te eten
Net als slapen
Nooit geweten dat je niet meer slaapt
als je oud bent
Zoveel tijd
en zo weinig om over na te denken

DOCHTER Ben naar de stal

MOEDER Eén ding nog
om over na te denken

DOCHTER Dat ik naar de stal was

MOEDER Ik heb je gehoord
Ik ben oud
maar mijn oren zijn nog jong

DOCHTER Wat je niet gebruikt verslijt niet

MOEDER Geen post zei je?

DOCHTER Ik moet voeren

MOEDER Verslijt niet teveel tijd
met dat misbaksel
en let beter op de beesten
ze geven half zoveel als anders

DOCHTER Ik heb een vinger
van een rubberen handschoen geknipt
en over de hals van een limonadefles getrokken

MOEDER Waarom geef je ze

	niet meteen de borst	MOEDER	Ik probeer je te troosten
DOCHTER	Zou kunnen Ik loop te lekken als een kapotte kraan Ze zijn al twee maanden begraven maar het blijft maar lopen Mijn verstand weet dat ze weg zijn maar mijn lijf nog niet	DOCHTER	Doe maar niet dat vloekt uit jouw mond
		MOEDER	Moest jij niet naar de stal?
		DOCHTER	Misschien staan ze
MOEDER	Weet jouw verstand ook wat jouw mond voor kwats verkoopt? Namens hem	MOEDER	Als die ooit gaan staan dan doe ik echt een dansje Met mijn voeten
		DOCHTER	Die gaan staan
DOCHTER	Soms schrik ik 's nachts wakker denk ik dat ik ze hoor huilen Dan spuit het eruit Dan is het net of ik mijn hand maar hoeft uit te steken om ze te voelen om ze vast te houden om te ruiken aan de haartjes bovenop of hun adem	MOEDER	Als zelfs die koe het weet waarom wil jij dan beter weten? Soms moet je de natuur zijn gang laten gaan
		DOCHTER	Haar
		MOEDER	Wie?
		DOCHTER	Haar gang laten gaan De natuur is een vrouw
MOEDER	Misschien wordt het tijd om afscheid te nemen en weer eens aan het land te denken en aan het dak van de stal waardoor je de sterren kunt tellen en de goot die overloopt	MOEDER	Haar gang dan laat de natuur haar gang gaan
		DOCHTER	Je hebt ze niet gezien Het is een vreemd gezicht en toch klopt het of het zo bedoeld is Als ik een mens aankijk weet ik al nooit welk oog ik moet kiezen nu word ik er gewoon duizelig van Het is een soort monster en toch een wonder
DOCHTER	Je kunt geen afscheid nemen van iets dat je nooit gekend hebt Nooit echt		
MOEDER	Als God een deur sluit opent hij ergens anders een raam		
DOCHTER	Wat doe je?	MOEDER	Mijn moeder had er wel raad mee geweten

	die had de natuur een handje geholpen Flinke steen om de nek en hop in het kanaal gekieperd		
DOCHTER	Ik ben in de stal	MOEDER	Toch één keer één keer ben ik bang geweest Toen zij in mijn buik zat en ik voelde hoe zij daar groeide en groter werd en sterker en de ziel uit mijn lijf schopte
MOEDER	Wat wilde jij eigenlijk zeggen daarstraks? Over Cremers van de bank?		
DOCHTER	Eet iets <i>(dochter af)</i>	TENOR	<i>ik op je wacht</i>
TENOR	<i>ahahahahahah</i>	MOEDER	en hoe ze kopje duikelde in het water van mijn buik dat langzaam aan het opdrogen was
MOEDER	Steeds vaker bang Nooit geweest Nooit tijd voor gehad	TENOR	<i>op je wacht</i>
TENOR	<i>als je bang bent voor het donker</i>	MOEDER	Ze was weken te laat De dokter vroeg of ik het zeker wist Maar het stond op de kalender Woensdag vijftien Onze Lieve Vrouw Lichtmis Cremers zes uur Kom maar tegen sluiting had hij gezegd dan hebben we de tijd aan onszelf Ik durfde haar niet te laten gaan Alles in mij klampte zich aan haar vast alles in mijn blindgeschopte binnenste omdat ik bang was dat ze niet in orde zou zijn Toen hebben ze mij open gesneden en haar uit mijn buik getrokken alsof het niet mijn eigen bloed en wezen was
MOEDER	Niet janken zei mijn moeder dan al genoeg water in het kanaal Daarom is hij vaker bang de mens tegenwoordig meer tijd is meer bang		
TENOR	<i>als je bang bent voor de nacht roep mijn naam en ik zal komen</i>		
MOEDER	Die melkmachine die scheelt gauw een uur 's ochtends dat wordt dus een bangere dag Zondag was de bangste dag van huis uit tegenwoordig is het elke dag zondag		
TENOR	<i>in de schaduw van de bomen</i>		Ze keek me aan wit als sneeuw

	een paar tellen maar maar lang genoeg om te weten dat het nooit goed zou komen tussen dit onbegrijpelijke schepsel en mij de bange moeder Kijken dat ik nooit zal vergeten dat het allemaal mijn schuld ging zijn Soms kijkt ze nog zo of ze weet wat ze niet kan weten Toen haalde ze diep adem en begon te krijsen		
TENOR	<i>Wenn ich fast alles hätte silberne Seen und Berge von Gold so ich Himmel und Sterne hätte sowie das Staub meiner Füße hätte ich die Liebe nicht ich hätte nichts</i>		
MOEDER	het sneed de dag in tweeën het leven in tweeën tussen daarvoor en sindsdien		
TENOR	<i>Wenn ich König wäre und jeder hörte mir zu so ich soeveräne Fürst wäre über Winter und Schnee hätte ich die Liebe nicht ich wäre nichts</i>		
MOEDER	Hoelang ga je dat nog volhouden?		
DOCHTER	Hoelang ga ik wat nog volhouden?		
MOEDER	Naar die foto gapen alsof de Heilige Maagd daar gaat verschijnen		
		DOCHTER	Tot ik genoeg gezien heb
		MOEDER	Ik begrijp dat niet
		DOCHTER	Omdat jij geen moeder bent
		MOEDER	Krak
		DOCHTER	Wat was dat?
		MOEDER	Dat was mijn hart dat brak
		DOCHTER	Jij hebt geen hart Allang niet meer
		MOEDER	Is dit nodig?
		DOCHTER	Jouw bloed stroomt alleen nog uit gewoonte door je lijf
		MOEDER	Blijkbaar wel
		DOCHTER	Ik heb eens gevoeld Je lag hier met je hoofd op tafel Ik kon je niet zien ademen en toen heb ik gevoeld daar waar je vel het meest versleten is en dun maar ik kon niks voelen Ik was verbaasd dat je wakker werd
		MOEDER	En teleurgesteld
		DOCHTER	Geen vragen stellen om dan te kunnen klagen over het antwoord moeder

MOEDER Dat ben ik

DOCHTER Al nam je niet de moeite
om me behoorlijk te baren

MOEDER Herhaling: is dit nodig?

DOCHTER Ze konden me nog net op tijd
uit je kouwe buik snijen
voor ik stikte
in je stinkende ingewanden

MOEDER Zonder verdoving

DOCHTER Dat is nog iets

MOEDER Opengescheurd eigenlijk
Mes erin en scheuren maar
Alsof ik een zak meel was

DOCHTER Ik ben in de stal
als er iemand behoefte heeft
aan normaal doen

MOEDER En neem dat mee
er zit nog bloed in
ik word er misselijk van

(dochter af, neemt de kan mee)

MOEDER Zij kan heel goed bang zijn zij
mijn sneeuwkind
Die is al verdrongen voor ze water ziet
Voor alles bang
Vroeger al
Slaapt er niemand onder mijn bed mamma?
En in die kast?
Waar blijft de zon als het donker is mamma?

TENOR *Morgen morgen morgen
als ik hier ben en jij daar
streelt de wind zacht door je haar
zingt de wind zacht in je oren
in de wind gaat niets verloren*

*Morgen morgen morgen
morgen morgen zal ik je kussen
met alleen de wind ertussen*

MOEDER Waar blijf ik als ik slaap?
Meer vragen dan konijnen jongen dragen
Bang om niet meer wakker te worden
Dan moest ik blijven en zingen
tot haar adem trager werd
en zacht
en haar gezicht
jonger

(dochter op met dweil)

MOEDER *Morgen morgen morgen*

*Als ik hier ben en jij daar
streelt de wind zacht door je haar*

*Zingt de wind zacht in je oren
in de wind gaat niets verloren*

Morgen morgen morgen

WOENSDAGOCHTEND

MOEDER Ik heb het koud
De winter waait en kiert door
dit tochtige thuis
van mijn trotse moeder
Ze verzoop in de beerput
en liet mij een kreupel paard

	en niks dan schulden na Kraai wilde wel kopen hij zat er al jaren op te kijken maar ik voelde mij te groots Ik ben naar Cremers gegaan op de bank Ik kreeg krediet als hij er wat voor terug kreeg Voor ik kon doen of ik het niet begreep gleden zijn winterhanden al onder mijn rok en vonden de warmte die ze zochten Het duurde lang een varken naar de beer gaat vlugger dacht ik zachtjes bij mezelf Grommende hond hij zwetend en zwoegend onder de bult van zijn rug		
DOCHTER	<i>(dochter op)</i> Ben thuis Ben in de stal <i>(dochter af)</i>	DOCHTER	En? Het is zo koud dat het wijwater achter in de kerk ijs was
		MOEDER	Zijn je zonden vergeven?
		DOCHTER	Dat moet nog blijken Maar in ieder geval weet ik ze weer
		MOEDER	Wat wil je zeggen?
		DOCHTER	Niks Wat wil je dat ik wil zeggen?
		MOEDER	Ben jij kwaad op mij? Je moet niet kwaad zijn op mij.
		DOCHTER	Ben ik niet
		MOEDER	Je kijkt op een manier dat ik ga denken dat je kwaad bent op mij
MOEDER	Zij weet het niet Ik heb haar ooit een vader gegeven in een mooi verhaal van lange warme zomers en mannenhanden in de stal Dat hij sterk was en streng maar toch haar liever zag dan zon of maan of Onze Lieve Heer Ze geloofde het of niet ze heeft er nooit meer naar gevraagd <i>(dochter op)</i>	DOCHTER	Ik heb wel eens het gevoel dat jij vergiffenis wilt voor iets misschien is het dat wat je ziet
		MOEDER	Was het druk?
		DOCHTER	Je kon een kanon afschieten
		MOEDER	Wie was er?
		DOCHTER	Cremers van de bank was er met zijn schijnheilige kop Je kon het bier uit zijn ogen scheppen
		MOEDER	Is er post eigenlijk?

DOCHTER Drie dagen naar alles grabbelen
wat warm is en rond en uitsteekt
en dan bij de pastoor
op schoot gaan zitten schijten

MOEDER Het was toch woensdag?
Aswoensdag vandaag?

DOCHTER Ja en dan?

MOEDER Een dag dacht ik
om eens naar de balk
in je eigen ogen te kijken

DOCHTER Ik kan die vent niet hebben
met zijn bult
Cremers is een soort kameel
dat heb ik bedacht
dat die bult vol zit met reservebier
of een dromedaris
die hou ik nooit uit elkaar

MOEDER Hij heeft vast dorst om iets
wat wij niet weten

DOCHTER Ik zie wel hoe hij naar me kijkt
Ik zie hem wel denken
aan wat ik warm houd onder mijn kleren

MOEDER Misschien kijkt hij anders
heeft hij alleen zijn gezicht niet mee

DOCHTER Hij heeft wel meer niet mee

MOEDER Niet altijd meteen lelijk denken

DOCHTER Ik weet van mannen niet meer
dan wat jij er van beweert

MOEDER Heb je weer voor mijn benen gebeden?

DOCHTER Ook

MOEDER Niet dat het vorige keer veel geholpen heeft
maar toch bedankt
Voor wat nog?

DOCHTER Dat ik het ooit mag begrijpen

MOEDER Wat ooit?

DOCHTER Dat mijn kindjes moesten creperen
lang voor ze wisten
dat ze een naam hadden

MOEDER Het is gewoon gebeurd
Niet te veel woorden voor opwarmen

DOCHTER Vertel nog eens

MOEDER Ik heb alles al verteld

DOCHTER Weet ik
Gewoon nog eens

MOEDER Zucht

DOCHTER Wat doe je?

MOEDER Ik zucht

DOCHTER Jij bent toch dol op verhalen die slecht aflopen ?

MOEDER Jij was naar de Metropole
de vroege film

DOCHTER Ik weet waar ik was

MOEDER Ze waren hier aan de deur geweest
Het was die nakomer van Kerkhofs

en twee die ik niet kende
Ze hadden gezongen

DOCHTER Wat?

MOEDER Wat?

DOCHTER Wat hadden ze gezongen?

MOEDER Drie koningen in het veld

DOCHTER Zingen

MOEDER Ik?

DOCHTER Ja

MOEDER Nu?

DOCHTER Ja

MOEDER Waarom?

DOCHTER Zing

MOEDER *Drie koninge drie koninge
geef mij nen nieuwen hoed
Munnen ouwen is verslete
ons vader magget nie wete
ons moeder hi gin geld
Drie koninge drie koninge
drie koninge in ut veld*

DOCHTER Heb je snoep gegeven?

MOEDER Ik had nog geld in mijn schort
van de boodschappen
wel wat veel
maar ik heb het maar gegeven
Toen ben ik even gaan kijken

Wil je dit echt allemaal nog eens horen?

DOCHTER Doorgaan

MOEDER Ze lagen met hun neuzen
tegen elkaar

DOCHTER Als slapende paarden

MOEDER Toen ik me omdraaide
was het of iets me tegenhield
of op mijn schouder tikte

DOCHTER lets tikte op je schouder?

MOEDER lets of iemand dan

DOCHTER lets of iemand?

MOEDER iemand

DOCHTER Er was iemand in de kamer

MOEDER Ja nee iets ja iets

DOCHTER lets?

MOEDER Ja

DOCHTER Er tikte dus niemand op je schouder?

MOEDER Nee

DOCHTER Wat hield je dan tegen?

MOEDER Het was zo stil
Te stil
Stiller dan anders
Ik schrok
toen ik opeens die stilte herkende

Ik had hem eerder gehoord
toen mijn grootmoeder gestorven was

DOCHTER Kun je stilte horen?

MOEDER Het geluid om de stilte heen
Je hoort de stilte
omdat je de geluiden er omheen hoort
een koe die hoest op stal
een hond die blaft
een trekker ginds
Hoe verder die geluiden zijn
hoe stiller de stilte

DOCHTER En je wist het meteen

MOEDER Ja

DOCHTER Dat het te laat was

MOEDER Ja

DOCHTER Ik zou gaan bellen
al wist ik dat het geen zin had

MOEDER Ik niet

DOCHTER Nee

MOEDER Ze weten niet waarom het gebeurt
De wetenschap staat voor een raadsel
dat is wat de dokter zei
een raadsel

DOCHTER En toen
wat deed je toen?

MOEDER Ik heb ze uit bed gehaald
en hier op tafel gelegd

DOCHTER Hier op tafel?

MOEDER Dat wist ik niet
Je hebt ze zelf gezien

DOCHTER Hier?

MOEDER Ze zagen er zo vreemd uit
Net of ze niet echt waren

DOCHTER Op tafel?

MOEDER Ze leken wel van was
of van plastic

DOCHTER Waarom in godsnaam hier op tafel?

MOEDER Ik heb zeer

DOCHTER Ik weet het

MOEDER Och kindje toch
kinneke toch
kientje

DOCHTER Waarom hier op tafel?

MOEDER Ik heb toch zo'n zeer

DOCHTER Nou gaat het weer over jou

DOCHTER Ik ben in de stal
De zuster zal er zo zijn

MOEDER Ik denk niet dat die nog komt

DOCHTER Waarom?
Wat heb je gedaan?

MOEDER Ik heb haar geschopt
denk ik

DOCHTER Dat denk je?
MOEDER Ze vroeg erom
DOCHTER Dat vroeg ze?
Schop me?
MOEDER Ze deed me zeer
DOCHTER Het moet zeer doen
anders wordt het niet beter
MOEDER Het wordt niet beter
DOCHTER Niet doen
MOEDER Ik word niet beter
DOCHTER Niet
MOEDER Dat weet ik
en dat weet jij
DOCHTER Mamma
MOEDER Het zal niet lang meer duren
ik voel het
en jij kunt amper wachten
dat voel ik ook
DOCHTER Heb je al iets gegeten?
MOEDER Ben vast met vasten begonnen
DOCHTER De zuster zal er zo zijn
MOEDER Ik loop langzaam vol
Eerst mijn benen
dan mijn longen
en omhoog
tot het water achter mijn tanden staat

en mijn tong achter in mijn keel dobbert
en langzaam opzwel
tot ik gestikt ben
als Gode van der Zande
zachtjes in haar slaap

DOCHTER Ik moet naar de stal
MOEDER Ga maar
ik weet dat je wilt gaan
Verkoop alles
geef alles maar aan Kraaij
en ga
DOCHTER Kraaij kijkt wel uit
MOEDER Wat bedoel je daar mee?
(dochter af)
Wat bedoel je?
Terugkomen en zeggen
Wat!!!

(moeder trekt deken over haar hoofd)

WOENSDAGAVOND LAAT

TENOR *ga toch niet zo stil en zacht
in het donker van de nacht*
DOCHTER Ik ben bang dat ze er op een dag
niet meer op staan
gewoon opgelost
gewist
als een bericht
op een antwoordapparaat
als je het niet elke dag afluistert
omdat ik vergeten ben te kijken
Dat het dan alleen nog een foto is
van mij

	ik met mijn armen voor me mijn handen hier alsof ik zeggen wil zou willen dat ik tietten had zo een en eentje zo		en dan zand er over
MOEDER	Ik ben wakker hoor	DOCHTER	Wie gaat er mooie dingen zeggen over jou? Op mij niet te veel rekenen
DOCHTER	Zeg maar	TENOR	<i>ahahahahahahahah</i>
MOEDER	Ik zeg niks	MOEDER	Ik heb als kind mijn grootmoeder zien sterven en er toen een half leven van gedroomd
DOCHTER	Je denkt het zo hard dat ik het bijna kan verstaan dus je kunt het net zo goed zeggen	TENOR	<i>als je bang bent voor het donker</i>
MOEDER	Mensen maken foto's om hun verdriet te verlengen Kijk eens kijk nou toch Was het nog maar toen	MOEDER	Ze wiekte met haar armen schreeuwen krijsen probeerde zich vast te houden aan alles wat er niet meer was wees naar niks gaf niks een naam
DOCHTER	Ik kan ze me niet meer voor de geest halen	TENOR	<i>roep mijn naam en ik zal komen</i>
MOEDER	Dat is de bedoeling Verdriet is gemaakt om te slijten	MOEDER	va ma da vogel vis val vang ma wa
DOCHTER	Ik mag ze niet vergeten Waar ze ook zijn mijn jongetjes		Ook de zuster die toch wel wat gewend was zwoer ze later hand op haar hart boog haar hoofd opzij voorbij voorbij voorbij
MOEDER	Mij mag je vlugger vergeten dan de scheet van een paard Wie is die vrouw die daar zo stil met haar hoofd op tafel ligt ? Laten we haar vlug haar zonden vergeven Laten we haar zachtjes begraven Nog wat mooie dingen zeggen over een leven waarover niks te zeggen valt	TENOR	<i>op je wacht</i>

MOEDER	zelfs de pastoor bidden vader bidden voor je vak trok wit weg iedereen wendde keerde draaide zwenkte zwaaide op benen van papier moest plots plassen harkte naar pepermuntjes in nutteloze tassen maar ik niet		want grootmoeder was nog een scheet vergeten en ze liep mosterdgeel leeg over de rand van het bed
		DOCHTER	Ik ben naar boven
		MOEDER	Iedereen kokhalsde de kamer uit met opeens van alles te regelen
		DOCHTER	Slaapwel
		MOEDER	Weet je nog dat ik voor je zong toen je zo was als je niet kon slapen?
		DOCHTER	Jij? Zingen?
TENOR	<i>op je wacht</i>		
MOEDER	ik keek ik heb gekeken ik heb alles gezien het gezicht in vouwen de rouwende tanden de handen als klauwen de holle rug en ik heb gezworen toen en daar zo niet zo nooit	MOEDER	Ja ik ja zingen ja
		DOCHTER	Jij hebt nooit voor mij gezongen
		MOEDER	Jawel jawel als je niet durfde slapen
		MOEDER	<i>Morgen morgen morgen</i> <i>Als ik hier ben en jij daar streelt de wind zacht door je haar</i> <i>Zingt de wind zacht in je oren in de wind gaat niets verloren</i> <i>Morgen morgen morgen</i> <i>Morgen morgen zal ik je kussen met alleen de wind ertussen</i>
DOCHTER	Ben je bang?		
MOEDER	Ik zag hoe het leven zich losmaakte nog een rochel als een varken dat gekeeld wordt en toen die stilte		
DOCHTER	Mamma?		
MOEDER	Al duurde hij niet lang	DOCHTER	Moet ik hier iets mee kunnen? Ik ben naar bed

MOEDER Ik ga kijken morgen

DOCHTER Ja

MOEDER In de stal bedoel ik

DOCHTER Ja
voor mij geen moeite doen

MOEDER Het is geen moeite
en het is niet voor jou

DOCHTER Mooi zo
Allebei mooi

(dochter af)

DONDERDAG ELF UUR

(moeder af)

TENOR *Denn es geht den Menschen wie den Vieh
Wie dies stirbt, so stirbt er auch
Der Mensch hat nichts mehr odem denn das Vieh
Alles is eitel und ist von Staub gemacht
und wird zu Staub gemacht
Wer weiss ob der Mensch
aufwärts fahre oder unterwärts
Es farht an einem ort
Der Mensch und das Vieh*

DOCHTER *(heeft een brief in haar hand)*

Alles in mij staat stil
Alles is bevroren
Ik ben de winter
mijn binnenin is koud
als steen

en hard

Van die dag weet ik niks meer
de dag dat ze zijn begraven
bijna niks
een paar dingen nog
maar die dan veel te precies
Alsof iemand mij de foto laat zien
Ja dat ben ik
maar ik was daar niet
ik weet het
maar echt
ik ben daar nooit geweest
ik weet niet hoe het kan
Iemand die mij condoleert
en de wratten
aan de binnenkant van zijn hand
die schuren tegen mijn hand
en dat ik dat voel
aan de binnenkant
van mijn buik
Het geluid van de kluiten
op de kistjes
van de regen op mijn jurk
van iemand die probeert te huilen

Mensen kunnen niet geloven
zeggen ze
dat iets altijd doorgaat
het heelal bijvoorbeeld
of de tijd
Maar eigenlijk kunnen ze niet geloven
dat iets ophoudt
Dat ik verder moet
zeggen ze
Ze weten niet wat ze zeggen

mijn arme manke mamma
Ze krijgt haar tranen niet
tot haar ogen getild

Waarom weet ik niet
niet wat ze zo zwaar heeft gemaakt
Ze zijn in haar benen gezakt
nu huilt ze met haar vel

*(ze scheurt de brief open en leest,
verbergt hem als moeder op komt)*

MOEDER Wat?
DOCHTER Wat?
MOEDER Wat kijk je?
DOCHTER Hoe kijk ik?
MOEDER Of ik iets van je aan heb
DOCHTER Nee
MOEDER Auw auw niet helpen
DOCHTER Wat heb je?
MOEDER Wat heb ik?
DOCHTER Je zweet helemaal
Je ziet zo wit
MOEDER Mij niet helpen
DOCHTER Ik help je niet
MOEDER Ik kan het zelf
DOCHTER Je kan het zelf
MOEDER Dat ik het zelf kan
en auw en auw

DOCHTER Ik zeg toch niet van niet
MOEDER Maar je kijkt van niet
DOCHTER Ben je in de stal geweest?
MOEDER Ja
DOCHTER En?
MOEDER Het is een monster
DOCHTER Het zijn er twee
MOEDER Die andere is ook een monster
DOCHTER Maar ook toch een wonder toch ook?
MOEDER Het is niet goed
dat zoiets levend geboren wordt
DOCHTER Maar ze staan
MOEDER Ik ga Vekens bellen
dat hij ze af komt maken
DOCHTER Dan zal hij mij toch eerst
af moeten maken
MOEDER Als dat moet dan moet het
DOCHTER Ben jij bang?
MOEDER Ik heb van die koe niks gehad als last
van toen ze nog een kalf was
DOCHTER Volgens mij ben jij bang
MOEDER Volgens jou volgens jou

DOCHTER	Die kalfjes waren geboren die koe keek een keer draaide toen haar kop weg en deed net of ze daar niet lagen of ze niet net met bloed en stront en vliezen en al uit haar waren gevallen		kijken of de drinkbak niet bevroest
MOEDER	Daar kun je dan wel weer een voorbeeld aan nemen	MOEDER	Trek iets aan het sneeuwt weer <i>(dochter af)</i>
DOCHTER	Ja ja de natuur zijn gang laten gaan en alles	TENOR	<i>het varken is slim varken is pienter al zou je zeggen van niet het heeft helaas zijn gezicht niet mee stopcontact van vlees oh varken och Varken je bent zo'n geweldig beest je rolt in de stront mensen eten je kont</i>
MOEDER	Haar gang haar		<i>(dochter op, verbergt de brief)</i>
DOCHTER	Ja haar ja		
MOEDER	Eskimo's leggen een kind in de sneeuw als ze zien dat het niet goed is		
DOCHTER	Dat is vreselijk		
MOEDER	Waarom? Dat schijnt een hele zachte dood te zijn	DOCHTER	Heb jij al iets gehad vandaag
DOCHTER	Dat is vreselijk dat je dat zegt dat je dat nu zegt	MOEDER	Niks als zeer en zorgen
MOEDER	Wat?	DOCHTER	Je hebt al dagen niet gegeten
DOCHTER	Soms denk ik wel eens gedachten donkere gedachten dingen waar ik geen vergiffenis voor durf te vragen	MOEDER	Ik mag wel alles eten maar niet alles weten
MOEDER	Wat dan? Wat denk je? Wat?	DOCHTER	Waar heb je het over?
DOCHTER	Ben in de stal	MOEDER	Wat was jij aan het lezen daarstraks?
		DOCHTER	Wanneer daarstraks?
		MOEDER	Toen ik uit de stal kwam
		DOCHTER	Niks

MOEDER Was er geen post vandaag?

DOCHTER Donderdag
reclame en het krantje

MOEDER Niks van de bank?

DOCHTER Nee

MOEDER Hoelang is het nu al
dat je ogen die foto wassen?

DOCHTER Nog niet lang genoeg
nog heel lang
niet lang genoeg

MOEDER verdriet heeft mij niks geleerd

DOCHTER Het is dat je het zelf zegt

MOEDER Ik weet wel dat jij wilt
dat het allemaal ergens voor dient

DOCHTER Hoe kun jij zo doen?
Hoe kun jij zo zijn?

MOEDER Hoe doen?

DOCHTER Alsof het ooit beter wordt
dit ooit beter wordt
of de winter ooit zal wijken
of het straks gewoon weer lente wordt

MOEDER In moeder zit het woord moed

DOCHTER En in afgezaagd zit het woord afgezaagd

MOEDER je denkt dat je de enige moeder bent
die ooit een kind verloor?

DOCHTER Ja dat ben ik
Ik ben de enige moeder
dit zijn haar enige handen
dit is haar enige buik
dit het enige hart
dat breekt
Nee
niet waar
Jij hebt ook een kind verloren
al weet je het zelf niet
Jarenlang
elke dag
beetje bij beetje
heb jij een kind verloren
met elke weggeduwde hand
met elke weggewuifde vraag
met elke weggelachen traan
is jouw kind
beetje bij beetje
gestorven
Ik heb hier gestaan
vlak na de begrafenis
met een mes op mijn pols
hier zo
waar mijn kwaadheid
door mijn vel schijnt
Niet om er van af te zijn
zelfs niet om bij hen te zijn
maar alleen om jou te laten voelen
wat ik voel
Om je de mond te snoeren
Jouw mond die overloopt
van geleende woorden
van tweedehands troost

(dochter af)

VRIJDAG NET NA DE MIDDAG

(dochter op)

MOEDER Ik droomde vannacht van de pater
dat hij werd begraven

(dochter af)

Ik droomde dat de begrafenisstoet
de carnavalsoptocht tegenkwam
op de hoek bij het café van Majoor
Voor dat iemand in de gaten had wat er gebeurde
zat de lijkwagen vast
tussen de wagen van prins carnaval
en harmonie Sint-Brigida
Hij moest tot aan de kerk
meerijden in de optocht
De mensen dachten dat het erbij hoorde
en ze gooiden slingers en ze klaptten
alsof de pater een geliefde vorst was
die werd begraven
of een filmster

(dochter op)

MOEDER Weet je wat ik nooit begrepen heb?

DOCHTER Is dat een serieuze vraag?

MOEDER Waarom je niet met die jongen getrouwd bent

DOCHTER Waarom wel?

MOEDER Het was de vader van je kinderen

DOCHTER Omdat hij op me gekropen is
vorig jaar met carnaval?
Achter de kerk

als een hond op een hond
omdat hij vond
dat we het net zo goed konden doen
omdat we in de optocht toch al
bruid en bruidegom hadden gespeeld

MOEDER Wilde ik dit weten?

DOCHTER We waren zat
het was er nat
en het deed zeer
en toen het voorbij was heb ik gekotst
in de hoge hoed van zijn kostuum
dat schept een band misschien
maar maakt hem dat een vader?
Of mijn man?

MOEDER Eerst heb je ja gezegd

DOCHTER Jij hebt ja gezegd
heel het dorp zei ja
ik heb niks gezegd

MOEDER Ook geen nee

DOCHTER Omdat mij niks gevraagd is
En ik heb toch nee gezegd?

MOEDER Daags voor de bruiloft

DOCHTER Beter dan daags daarna

MOEDER Alles al geregeld
de kerk de Zwaan
Alles al betaald

DOCHTER Is dat de scheet die je dwarszit?

MOEDER Ik wilde dat je mooi zou trouwen
met kaarsen en een jurk en het Ave Maria

niet laf zo tussen licht en donker

DOCHTER Of niet het hele dorp allang had geroken
dat de pap was aangebrand
Ik had met zeven weken al zo'n buik

MOEDER Ik wilde gewoon een mooi feest
met warm vlees en deftige pudding
De hele buurt had van mijn geld
een gat in de grond mogen pissen

DOCHTER het spijt me van je feest
Ik zag gewoon de foto niet
ik met een man
Mij te veel beest
mannen
te veel zweet
Eerst veulen dan varken

MOEDER Zo zijn ze niet
mannen
Zo zijn ze wel
maar niet allemaal
altijd

DOCHTER ik ben intussen even naar het dorp

MOEDER Voor?

DOCHTER Vis
het is vrijdag

MOEDER Voor mij geen moeite
ik ga voor vis geen honger maken

DOCHTER Je moet eten

MOEDER Ik heb genoeg als we het erover hebben
daar hoef je niet voor naar het dorp

DOCHTER Ik moet nog wat dingen doen

MOEDER Laat je mij alleen?

DOCHTER Ben zo terug

MOEDER Ik blijf hier liever niet alleen

DOCHTER Je stelt je aan

MOEDER Dat weet jij niet

DOCHTER Het duurt niet lang

MOEDER Wat voor dingen?

DOCHTER Dingen

MOEDER Ik mag het weer niet weten

DOCHTER Het is niet belangrijk

MOEDER Waarom is het dan geheim?

DOCHTER Het is niet geheim

MOEDER Waarom zeg je het dan niet?

DOCHTER Omdat het niet belangrijk is

MOEDER Niet te lang
Ik kan nergens heen
als er iets gebeurt

DOCHTER Wat moet er gebeuren dan?

MOEDER Iets waar je nooit bij stilstaat
dat het kan gebeuren
tot het gebeurt

DOCHTER Zo terug
(dochter af)

VRIJDAG MELKTIJD

(dochter op)

MOEDER Hoe lang heb ik geslapen?

DOCHTER Weet ik niet
ik kom net binnen

MOEDER Ik heb gek gedroomd
Over m'n moeder
Je moet iets beloven
Hand op je hart

DOCHTER Zeg maar

MOEDER Als ik niks meer weet
geen kat van een kolenkit meer ken
dan moet je mij een spuitje geven
Niks duurs of voornaams
gewoon een van Vekens
waarmee hij een blinde hond
verlost van zijn bestaan
Dat is goed genoeg
want ik zal mij niet verweren
ik zal niet vechten
Ik zal het eind
verwelkomen als een oude
langverwachte vriend

MOEDER Hoe kijk jij naar mij?

DOCHTER Dat weet ik nog niet

MOEDER Is er iets?

DOCHTER Dat weet jij beter dan ik
heb ik me laten vertellen

MOEDER Door wie laten vertellen?

DOCHTER Ik was bij Cremers

MOEDER Cremers?

DOCHTER Schrik je?

MOEDER Schrik ik?

DOCHTER Je kijkt of je schrikt

MOEDER Zo staat mijn gezicht

DOCHTER Is me nooit opgevallen

MOEDER Heel erg verbaasd
heeft ook ooit iemand gezegd
of onaangenaam verrast

DOCHTER Ja

MOEDER Ben je zelf geschrokken?
Ergens van

DOCHTER Nog niet

MOEDER Dan ga je er pas op letten
Zie je het opeens overal om je heen
bange gezichten
Zoals je overal zwangere vrouwen ziet
als je zelf zwanger bent

DOCHTER Ik ben niet geschrokken

MOEDER Wat deed je dan daar?

DOCHTER	Uitleg vragen	DOCHTER	Waarom nu ineens wilde ik weten Vraag dat maar aan je moeder zei de kameel
MOEDER	Voor wat?	MOEDER	Je gaat te vlug
DOCHTER	Ik heb brieven gehad wij hebben brieven gehad dure brieven vol voorname zinnen	DOCHTER	Dit hier alles dit scheve huis met het lekkе dak de gammele stal met de nieuwe melktank op afbetaling het is niks meer waard zelfs Kraaij wil het niet hebben al kreeg hij er geld bij
MOEDER	Waarom weet ik daar niks van?	MOEDER	Wat heb jij gedaan?
DOCHTER	Ik had het je willen besparen dit allemaal	DOCHTER	Niks heb ik gedaan
MOEDER	Wat voor brieven?	MOEDER	Je zegt het je hebt alles laten verkommeren en creperen om dan je hazenhart achterna te kunnen de stal en het land en de beesten je loopt er van weg als een hond van zijn stront
DOCHTER	Brieven van de bank	DOCHTER	Deze boerderij is van de bank
MOEDER	Van Cremers	MOEDER	Maar dat kan niet
DOCHTER	Begon een maand of zes terug Eerst waren ze nog aardig Over dat hij zich niet langer verplicht zag ging het en veranderde omstandigheden en een bodemloze put weet ik nog Maar ze werden vlug al bozer en onbegrijpelijker over aflossing en rente en achterstallige termijnen	DOCHTER	en nou wil de bank haar terug om haar zachtjes te verzuipen
MOEDER	Niet zo vlug	MOEDER	dat kan hij niet doen
DOCHTER	En beslaglegging en deurwaarders	DOCHTER	De natuur een handje helpen heet dat een kreupel paard dat maak je af
MOEDER	Wat zeg je tegen mij?		

	een opgedroogde koe verkoop je	<i>raap je geraamte van zijn wormstekig bed</i>
MOEDER	Ik heb hier mijn verstand versleten en mijn handen	<i>schud je schenken schik je schonken</i>
DOCHTER	Maandag komt er iemand om alles op slot te doen dan is niks van wat van ons is nog van ons	<i>schuur je schele schedel schoon</i>
MOEDER	En jij hebt tegen mij gelogen	<i>knokkelige knekels knoestige kneukels knakkende knokige knotsende knieën</i>
DOCHTER	Ik wilde alleen dat je kon sterven in je eigen stoel	<i>rammel je benen en je botten kom lig niet op je rug te rotten</i>
MOEDER	Waarom help je niet een handje?	<i>dans dans dans dans</i>
DOCHTER	Ik moet melken Straks verder praten	<i>doe de schonkige schenkendans</i>
MOEDER	Waarom nog melken?	<i>huppel en hinkel knekelige kinkel</i>
DOCHTER	Die beesten kunnen hier niks aan doen aan dit allemaal Hier wachten	<i>bid je gebed voor je kale skelet zwaaien zwieren voor de pieren</i>
MOEDER	Ik ga nergens heen (dochter af)	<i>anders ga je naar de haaien</i>
VRIJDAGAVOND		<i>schuur je schele schedel schoon schud je schenken schik je schonken</i>
TENOR	<i>dans dans dans dans doe de schonkige schenkendans</i> <i>dans dans red je skelet</i>	<i>dans dans red je skelet raap je geraamte van zijn wormstekig bed dans dans dans dans doe de schonkige</i>

schenkendans

DOCHTER Wat was dat
dat ik aan jou moest vragen
van Cremers?

MOEDER Morgen
DOCHTER Nee nu

MOEDER Het is laat

DOCHTER Daarom

MOEDER Eerst maar slapen
's Ochtends lijkt alles minder erg

DOCHTER Dus er gaat iets erg zijn?

MOEDER Dingen zijn erger
als je daar de nacht mee in moet

DOCHTER Je maakt me nieuwsgierig

MOEDER Auw auw auw
ik heb zo'n zeer zo'n zeer
al voel ik mijn voeten niet meer

DOCHTER Zeggen

MOEDER Het is niet goed
om zo laat nog te praten
over zaken die veel woorden kosten

DOCHTER Slapen doe je toch niet

MOEDER Je gaat spijt hebben

DOCHTER Heb ik al

MOEDER Hij zou voor je zorgen

tot je zelf een man zou trouwen
om je warm te houden
en tevreden en rond

DOCHTER Ik geloof niet dat ik het begrijp

MOEDER Dat je je kans verkeken hebt
denk ik dat hij denkt

DOCHTER Cremers

MOEDER Ja

DOCHTER Waarom voor mij zorgen?
Waarom dat willen?

MOEDER Och kinneke toch

DOCHTER Mij nu niet zo noemen
nu niet

MOEDER Denken

DOCHTER Wil ik wel
maar mijn hersens willen anders

MOEDER Wat willen ze
je hersens?

DOCHTER Kwaad zijn
Waarom ben ik kwaad?

MOEDER Ik was alleen
en de boerderij
was zo goed als naar God
Kraaij zat er op te kijken
als een hond op een zieke koe
Toen ben ik naar Cremers gegaan
Hij kon mij wel helpen
als ik hem kon helpen
Ik hoefde niet te vragen

	wat hij bedoelde want van dat ik binnen was gekomen in zijn stinksokkenhok had hij alleen maar naar mijn borsten gekeken Moet ik doorgaan?		Ik weet er geen woord voor voor wat jij geworden bent Ik denk dat dat woord niet bestaat Ik hoop dat dat woord niet bestaat Hou me niet tegen
DOCHTER	Als het nog niet hardop is gezegd is het misschien nog steeds niet waar	MOEDER	Waar ga je heen?
MOEDER	Het is waar	DOCHTER	Ik ga weg Mij niet tegen houden Ik ga een nieuw woord bedenken speciaal en alleen voor jou Maar als je intussen de moed vindt om te sterven wacht dan vooral niet op mij
DOCHTER	Niet zeggen niet zeggen		
MOEDER	De bult is je vader		
DOCHTER	Nu is het waar Is het nu waar?		<i>(dochter af)</i>
MOEDER	Het was al die tijd al waar	TENOR	<i>Erst war das Wort Und das wort wurde Fleisch Und das wort wurde Fleisch</i>
DOCHTER	Ik geloof je niet		
MOEDER	Met geloof heeft het niks te maken	MOEDER	Ben je daar? Ik weet dat je daar bent dat je treuzelt aan de deur
DOCHTER	Waarom moest ik dit weten?		
MOEDER	Ik zei het toch ik zei toch dat je spijt zou hebben	TENOR	<i>Und der Mensch wurde geboren im tiefste der Nacht Ohne Schein der Mond ohne Sternepracht In ihm allein war das lebendige Licht und die Welt ist aus die Ewigkeit erwacht</i>
DOCHTER	Kon je niet voor één keer je mond houden? Eén keer voor altijd je mond houden		
MOEDER	Kindje Kientje Kinneke		<i>Erst war das Wort Und das Wort wurde Fleisch Das Wort war das All Jetzt ist also der Mensch</i>
DOCHTER	Niet ik ben je kind niet en jij mijn moeder niet		

ZATERDAG

(moeder kijkt naar een foto, dochter op)

MOEDER Je bent er nog

DOCHTER Jij ook

MOEDER Waar heb jij geslapen?

DOCHTER In de stal

MOEDER Niet koud?

DOCHTER Niet zo koud als hier

MOEDER Er wordt dooi voorspeld

DOCHTER Werd tijd

MOEDER Wat ruik ik?

DOCHTER Ze verbranden de carnavalswagen
bij Ginderdoor

MOEDER Moet dat nu?

DOCHTER Altijd zaterdag na carnaval

MOEDER Zie jij zo wit?

DOCHTER Ja?

MOEDER Je ziet zo wit als sneeuw

DOCHTER Wat is dat voor foto?

MOEDER Mijn moeder

DOCHTER Sinds wanneer bewaar jij foto's?

MOEDER Iets bewaren is iets anders
dan er de hele dag
je verstand op verkijken

DOCHTER Waarom kijk je nu?

MOEDER Je moet nog iets weten

DOCHTER Iets ergs

MOEDER Ja

DOCHTER Kort houden

MOEDER Ja
Ze was niet blij
Mijn moeder
Kleinkinderen graag
maar als het zo moest
dat het dan niet hoefde
voor een bastaard
Dus wist ze wel een adres
een dorp of wat verderop
van een vrouw

DOCHTER Wat voor een vrouw?

MOEDER Een vrouw
je weet wel
Een engeltjesmaakster

DOCHTER Maar je bent niet gegaan

MOEDER Ik ben wel gegaan

DOCHTER Wel?

MOEDER Ja

DOCHTER	Wel		of maar de helft van je hersens
MOEDER	Ja	DOCHTER	Daarom ben je gegaan
DOCHTER	Je wilde	MOEDER	Ik moest iets te drinken drinken dat mijn tanden deed knarsen Ik werd ziek begon te schilferen Ik zwol op was bijna zelf een engel maar jij bleef zitten waar je zat ik liet me van de trap vallen van de derde tree voor meer had ik de moed niet Dat is iemand willen verzuipen in een schoteltje thee zei mijn moeder en liet het toen maar zo er ging geboren worden dat was wel duidelijk
MOEDER	Niet zeggen		
DOCHTER	Je wilde mij		
MOEDER	Niet zeggen Niet zeggen		
DOCHTER	Je wilde mij vermoorden		
MOEDER	Niet zeggen zeg ik toch		
DOCHTER	Ik zeg het toch		
MOEDER	Dat woord	DOCHTER	Is dit het? Is dit waarom ik kwaad ben? Ik dacht altijd iets anders
DOCHTER	Welk woord zou jij willen gebruiken?		
MOEDER	Ik was bang	MOEDER	Wat anders?
DOCHTER	Is dat een reden?	DOCHTER	Dat het jouw schuld was van mijn kindjes
MOEDER	Voor mij wel toen wel	MOEDER	Denk je dat?
DOCHTER	Voor wat bang?	DOCHTER	Weet ik niet Ik wilde het denken denk ik zodat ik het tenminste kon begrijpen
MOEDER	Dat je niet in orde zou zijn Dat je een bult zou hebben ogen van een vis als die oudste van Kraai handen hier zo zonder armen ertussen	MOEDER	Zijn dat die donkere dingen waar je geen vergiffenis voor durft te vragen?
		DOCHTER	Ja

MOEDER	Het was mijn schuld niet Al heb ik gebeden dat ze zouden verschrompelen	DOCHTER	Jij zat daar en je had geprobeerd te huilen dat zei je gezicht dat heb ik nog gezien
DOCHTER	Noem jij dat bidden?	MOEDER	Ik heb gehuild op mijn manier
MOEDER	Je was zo trots Je was zo trots Je liep te pronken met je buik Ik had mij alleen maar geschaamd Ik was besmet met een bult hij groeide alleen niet op mijn rug Ik weet het weer	DOCHTER	Zonder tranen
DOCHTER	Ik weet het weer	MOEDER	Ik was zo blij toen ze waren geboren
MOEDER	Wat weer?	DOCHTER	Jij?
DOCHTER	Ineens weet ik het weer	MOEDER	Opgelucht ja Een paar onnozele maanden lang dacht ik dat ik toch misschien mijn leven niet verdaan had met werken en nooit weten waarvoor Eindelijk mannenhanden in de stal Alles zou weer leven en zingen en bloeien en warm zijn Maar toen ik ze hier zag liggen leek het of het voor mijn ogen oploste de stal en de beesten en het land dat ik van mijn moeder had en zij weer van de hare
MOEDER	Wat dan?	DOCHTER	Daarom heb jij gehuild?
DOCHTER	Dat ze hier op tafel lagen toen ik thuiskwam Ik was het vergeten	MOEDER	Ja
MOEDER	Zie je wel	DOCHTER	Op jouw manier
DOCHTER	Ze lagen met hun armpjes en hun voetjes naar omhoog Mijn hart sloeg over Het was alsof de bliksem insloeg en alles en iedereen de adem inhield een paar helverlichte tellen lang en toen viel de stroom uit en alles werd donker	MOEDER	Ja
MOEDER	Je viel flauw met je hoofd nogal hard hier op de stenen van de vloer	DOCHTER	Zonder tranen

MOEDER Ja

DOCHTER Al genoeg water in het kanaal

MOEDER Ja
wat kijk je?

DOCHTER Ik ga

MOEDER Wacht

DOCHTER Vekens zal zo hier zijn

MOEDER Weet je waarom jij kwaad bent?

DOCHTER Nou?

MOEDER Omdat het mijn bloed is
dat door jouw lijf stroomt

DOCHTER Kwaad bloed

MOEDER Bloed liegt niet

DOCHTER Ik kom niet terug

MOEDER Je kunt me hier niet alleen laten

DOCHTER Je bent al heel je gelogen leven lang alleen

MOEDER Dat kun je niet
Jij kunt dat niet

DOCHTER Denk je dat?

MOEDER Ik weet dat

DOCHTER Goed kijken dan

(dochter af)

ZATERDAGNACHT

MOEDER Daar ben je
Het wordt tijd
om je hardop bij je naam te noemen
je treuzelt al zo lang aan de deur
Ik ga dood
Kom binnen
Ga zitten
Of moeten we meteen weg?
Je hebt vast nog meer te doen
druk zeker
de koude maanden van het jaar

MOEDER/TENOR Heilige moeder
van godverdomme
bid voor mij

MOEDER Dat is dus ook niet waar
dat je je hele leven
aan je voorbij ziet trekken

MOEDER/TENOR Kreupele moeder
ontferm u over mij
Manke moeder
met je kromme poten
dans voor mij

MOEDER Even nog
Even nog mamma
nog even dit
nog even daarmee spelen
slaapt er geen man mamma
onder mijn bed
of in die kast
Nee nee
kom kom
nu nu
het is tijd

MOEDER/TENOR
morgen morgen morgen
heidense moeder
bid voor mij
bid voor mij
bid voor mij
bid voor mij
bid voor mij
bid voor mij
bid voor mij

MOEDER
Ik heb het warm
Ik dacht
dat ik het koud zou hebben
Dat valt dan
ondanks alles
toch weer mee
Ik denk
dat we de grootste kou
wel gehad hebben

Vallen nu
laten vallen
Niet vastpakken nu
vallen
met lege handen
Zou zo graag
de stilte willen horen
die ik achterlaat
de geluiden
om mijn stil zijn heen
sterven is een tel
ondeelbaar deel
van een tel
sterven is tijd
genoeg
om te weten
hoe de wereld
zonder mij
klinkt
stil

TENOR
nu
dag dan
dag dan
tot ziens of vaarwel
dag dan
dag dan
kindje slaap wel

haak nog even
aan mijn dromen
blijf nog wat hangen
in mijn hoofd

dwaal nog even
in de stilte
als het licht van de zon
zacht is gedoofd

dag dan
dag dan
tot ziens of vaarwel
dag dan
dag dan
kindje slaap wel

maar dan moet je gaan
dan moet je verdwijnen
voor altijd en altijd
in donkerte staan

dag dan
dag dan
tot ziens of vaarwel
dag dan
dag dan
kindje slaap wel

ZONDAGOCHTEND VROEG

DOCHTER

Moeder
ik ben teruggekomen
Ik heb de hele nacht gelopen
Ik wist dat ik omwegen nam
zonder te weten waarheen
Ik was al aan de Moeren
Daar ben ik gestopt
De maan was nog wakker
maar het werd al bijna licht
Ik zag donkere plekken
rimpelen in het ijs

Ik boog voorover
en bekeek mezelf in de zwarte spiegel
En toen dook jouw gezicht op
moeder
vanuit het diepdonker water
tot vlak onder het ijs
Het paste precies dat van mij
We keken elkaar aan
langer dan we ooit daarvoor
verdroegen
Ik denk
dat we de grootste kou
wel gehad hebben
zei jij
met mijn stem
en we glimlachten
zo goed en zo kwaad als het ging

Moeder
ik heb mij omgedraaid
en nam de kortste weg terug
langs de Waterberg
Ik heb mij gehaast
zo langzaam als ik kon
om de woorden te vinden

Woorden van vergeten
en vergiffenis
en vertel eens
Weke warme woorden
die zich slecht thuis voelen
in mijn kille mond
waar het altijd waait en kiert
ik weet het

Moeder
zie jezelf daar zitten
Zo teer en zo stil
doorzichtig bijna
zo broos
zo ongevaarlijk
als je niet beter wist
Zo oud
heb ik je nog nooit bekeken

Je kleren zijn versleten
tot op de draad
en verder
daar en daar
Gaten op onbegrijpelijke plaatsen
En dat terwijl je een kast
vol goeie kleren hebt
Nooit gedragen
hooguit eens
Voor later
Steeds meer kleren
voor steeds minder later

Moeder
Moet ik jou moeder noemen?
Je buik heeft er nooit naar gestaan
Je borsten ook niet
Je handen niet
Ik zag ze wel willen
maar ze waaierden weg
Ik zag je mond wel zoeken

maar je hebt hem
weet ik
niet gekregen
om kleine weerloze woordjes
te zingen
in het donker
van een bange kinderkamer
mamma

(ze legt de foto op tafel)

Ik weet dat je ze straks terug zult zien
ze zullen jou wel vinden
maar neem dit
voor alle zekerheid
toch maar mee

Moeder
Ik ga het nog één keer zeggen
Ik ga het langzaam doen
en aandachtig
Misschien dat ik dan
eindelijk begrijp
wat het woord betekent
Moeder
nu moet ik echt gaan melken
de beesten gaan al zeker
een uur tekeer
Ik zal Vekens bellen
dat hij die kalfjes komt verlossen
voordat het hier straks
vol loopt met vreemden

Morgen is het maart
ik denk
dat we de grootste kou
wel gehad hebben
Morgen wordt de pater begraven
Sommige mensen
kunnen ze niet vaak genoeg

begraven

(zingt)

Morgen morgen morgen

*Als ik hier ben en jij daar
streelt de wind zacht door je haar*

*Zingt de wind zacht in je oren
in de wind gaat niets verloren*

Morgen morgen morgen

*Morgen morgen zal ik je kussen
met alleen de wind ertussen*

- * -