



Theater Schrift Lucifer # 04/ september 2006

In dit nummer

Open brieven
Artikelen
Kritieken
Dramatekst
van

Andringa
Van den Broek
Brommer
Doorman
Fosse
Geerlings
De Groot
Hofman
Koen
De Man
Van der Meer
Richter
Spoelstra
Walraven
Wenzel

Scène uit Macbeth door Düsseldorf Schauspielhaus / Holland Festival
Foto: Sonja Rothweiler

COLOFON

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

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

Berthe Spoelstra (1969) is dramaturg, was onder meer verbonden aan Theatergroep Maccus en De Theatercompagnie en werkt op dit moment samen met o.m. Daniëlle Wagenaar en Jos van Kan. Ze geeft les aan de UvA, vakgroep Theaterwetenschap en was in het seizoen 2005-2006 jurylid van TF-1.

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 en Het Financieele Dagblad.

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 theatercriticus / redacteur en werkt voor o.a. Gasthuis, Theater Instituut Nederland, de Theaterschool en Het Financieele Dagblad.

De redactie bedankt Alexandra Koch / Hotel Dramatik en het Nederlands Toneelverbond.

Theater schrift Lucifer staat op www.hoteldramatik.com, en is tevens bereikbaar via www.theaterschriftlucifer.nl. Het tijdschrift kan in zijn geheel of in losse artikelen worden gedownload als pdf en indien gewenst uitgeprint. Op aanvraag kan de redactie een printversie (tegen kostprijs) toezenden, aan te vragen via email: theaterschriftlucifer@gmail.com. Hier kunnen ook inhoudelijke bijdragen of ideeën daaromtrent worden aangemeld.

Theater Schrift Lucifer is een uitgave van Stichting Vurig en wordt financieel ondersteund door het Nederlands Toneelverbond.

○ Theater Schrift Lucifer

- De staat van het denken –

Vierde bericht van de redactie

Rei

*Och, och, och, och, de mens waar nutter nooit geschapen.
Dat leert zich aan een vrucht, een mond vol sap, vergapen.*
uit Lucifer (1654); vers 2118-2119

Bij de opening van het nieuwe Theaterfestival (TF-1) op 31 augustus jongstleden, schetste Ivo van Hove met de *Staat van het theater* zijn plannen voor het toekomstige theaterlandschap van Nederland. Er kwam al vrij snel reactie uit 'het veld'. Niet iedereen kon het eens zijn met deze voornemens om het theaterbestel verregaand te veranderen. En dat is niet zo vreemd. Het zou ronduit onverstandig zijn deze '9 punten voor het theater van de 21^{ste} eeuw' (zo luidt de ondertitel) niet aan een kritisch onderzoek te onderwerpen. Iedereen zal het er immers over eens zijn dat een plan met een zo omvangrijke, ja zelfs historiserende ambitie als deze, een zaak van alle betrokkenen moet zijn. Die 9 punten hebben nu even kunnen bezinken, zodat ruimte voor reflectie is ontstaan. De redactie van Theater Schrift Lucifer is van mening dat een ieder die zich betrokken voelt bij het Nederlands theater, werkelijk kritisch naar de theatertoekomst en de bestaande plannen zou moeten kijken, om zo het beste voor het Nederlandse theater als geheel te bereiken. Grootse plannen leiden niet per definitie tot een grootse toekomst.

De *Staat van het theater* roept vooral veel vragen op. Opvallend is allereerst dat het om een *beleids*stuk gaat. Het behandelt het bestel, de politieke en economische structuur die theatermakers bepaalde

mogelijkheden verschaft om hun werk te kunnen doen. Dat een kunstenaar zich met zulke 'prozaïsche' zaken bezighoudt is geen nieuws. Het past in de recente ontwikkeling waarin twee begrippen die vroeger ver uit elkaar lagen, namelijk 'kunst' en 'beleid', naar elkaar toe zijn gegroeid, of vaak zelfs zijn *ver*groeid met elkaar. We ervaren dat misschien als 'typisch voor onze tijd', als iets natuurlijk of iets dat nu eenmaal zo geworden is, maar moeten we daarmee wel tevreden zijn? Verwachten we dan van een kunstenaar niet meer dat hij zich tot ons richt over de *kunst*? Dat hij ons vertelt over zijn *artistieke* dromen en idealen, over *wát* kunst is en hoe we niet zonder kunnen? Waarom deed Guy Cassiers dat *wél* in de *State of the Union* waarmee hij op 24 augustus het Vlaamse Theaterfestival opende? Waar blijft de Nederlandse theatermaker die zich over de artistieke koers van het toneel uitlaat? In elk geval is het goed dat door de Staat van het theater de gedachten over de toekomst van het Nederlands theater in een stroomversnelling zijn geraakt.

De titel van de lezing luidt 'Het begin', wat aan het eind wordt uitgelegd als 'het nieuwe werkelijk begin'. Zo krijgt de toespraak het karakter van een hervormingsplan. Maar wat is er nu werkelijk nieuw aan het plan?

Niet de idee van 'een eigen huis voor stadsgezelschappen'. Al decennia lang verzetten toneelgroepen zich tegen de reisverplichting. En die kritiek is ook terecht. De reisverplichting is vaak een artistieke belemmering en doet denken aan tijden dat theatermakers enkel met rondreizen konden overleven. Eigenlijk is het absurd dat na zoveel jaren van terechte kritiek nog steeds moet worden gebedeld bij de politiek om aanpassing van deze regel.

Evenmin nieuw is het criterium 'de kunst als brug tussen culturen'. Staatssecretaris Van der Ploeg verhief dit idee al tot officieel beleid en stuitte juist bij veel theatermakers op weerstand. Dat was niet omdat zij hun publiek niet wilden verbreden (oftewel: allochtonen niet tot hun publiek zouden willen rekenen), maar omdat het criterium

impliceerde dat het bestaande theater die bevolkingsgroepen per definitie uitsloot. Is goede en belangwekkende kunst niet altijd een brug tussen culturen?

Ook niet nieuw is het conflictmodel 'een sterk centrum schept ruimte voor een sterke marge'. Dit model gaat ervan uit dat er vanzelf een artistieke marge ontstaat als de middelen (geld) gecentraliseerd worden. Die marge zou gezond zijn voor het centrum, omdat ze er steeds kritisch tegenover staat. Maar wat is gezond voor de marge? Zo zouden centrum en marge elkaar 'verrijken'. Maar in veel Europese landen waar deze situatie de werkelijkheid is, gaan kritische stemmen op. Is het Nederlandse theaterlandschap niet juist altijd zo bijzonder geweest omdat kleine gezelschappen niet gemarginaliseerd waren, zodat ze gelijkwaardig aan de grote gezelschappen hun opdracht konden uitvoeren: theater maken?

Wat betreft het historische perspectief doet de *Staat van het theater* de geschiedenis geen recht aan. Al met de televisieserie *Allemaal theater* (2004) werd een discutabele tendens in gang gezet omtrent Aktie Toots, een tendens die een pijnlijk slordige omgang met de eigen geschiedenis blootlegt. Aktie Toots zou 'een monster gebaard' hebben. Het zijn vooral zulke bewoordingen die argeloze toehoorders een vertekend beeld voorspiegelen, waarin het theaterlandschap wordt voorgesteld als 'versplinterd' in plaats van 'divers'. Welk beeld zal de jongere generatie van de eigen toneelgeschiedenis krijgen, als de ouderen vergeten hoeveel prachtig theater dit unieke theaterbestel opleverde? Wat een schitterende artistieke diversiteit aan groepen vanaf de jaren zeventig kon ontstaan? En hoe internationaal vermaard dit bestel werd?

Natuurlijk moet ieder systeem eens in de zoveel tijd worden herzien. Ook het theater ontsnapt daar niet aan. De wereld is sinds Aktie Toots drastisch veranderd. Het doorgesloten kapitalisme en het om zich heen grijpende populisme zijn invloeden die relatief nieuw

zijn en waarop het theater soms met verzet, maar soms ook meegaand reageert. De bezuinigende overheid die probeert het 'nut' van kunst te definiëren, dwingt het theater op paden die in de jaren negentig nog volstrekt ondenkbaar waren.

Voor een aantal dingen kan juist nu terrein gewonnen worden, zoals voor het verwezenlijken van een eigen theater als thuisbasis en het afzwakken van de reisverplichting. Daarvoor is nu misschien het moment gunstig, al was het alleen maar omdat dit financieel voordeliger kan zijn. Bijna alle theatermakers zullen zich hierin kunnen vinden, om de eenvoudige reden dat zij al jaren dezelfde behoefte hebben.

Veel ingewikkelder ligt het voor enkele andere punten uit de *Staat van het theater*. De theateropleidingen zouden strenger moeten zijn aan de poort omdat ze te veel uitstroom zouden hebben. Dat zou te veel talentloze makers opleveren, die na het afstuderen de doorstroming van de echte talenten belemmeren. Maar wát is talent? En wie herkent bij de nieuwkomers de 'kiem van talent' die 'tenminste' aanwezig moet zijn en die zich in het eerste jaar moet ontwikkelen? Hebben sommige kunstenaars misschien een langere tijd nodig, gewoon omdat ze mensen zijn? En waar komt de harde, ja zelfs verharde toon vandaan: 'wie niet goed is, moet eruit'? Wat is eigenlijk *goed*? Nog maar heel kort geleden zocht men naar andere begrippen om het theater te beoordelen – opmerkelijk, belangwekkend, vernieuwend bijvoorbeeld. Ook al hadden dit soort termen hun beperkingen, ze waren in ieder geval controversieel en hoe dan ook preciezer.

Van Hoves toespraak mag te meer verbazing wekken omdat hij zelf uit dit typisch Nederlandse toneelbestel voortkomt.

Dit vierde nummer van Theater Schrift Lucifer bevat een aantal artikelen die – direct of indirect – een reactie zijn op de *Staat van het theater*. Allereerst zijn dat de reacties van Mirjam Koen en Ellen Walraven. Mirjam Koen, lid van de artistieke leiding van het

Onafhankelijk Toneel, schreef een brief waarin zij haar eigen visie op een toekomstig theaterbestel uiteen zet.

Ellen Walraven schreef een essay waarin zij het economische nut-denken aan de kaak stelt dat het theater is binnengesijpeld als regenwater door een onvoorziene lekkage. Moeten de theatermakers gewoon leren zwemmen of zich terugtrekken op het droge? Ze moeten zich in ieder geval uitspreken, betoogt Walraven. Zij schreef het essay met de Marie Kleine-Gartmanpen; een jaar geleden voor het eerst uitgereikt door het Nederlands Toneelverbond. Theater Schrift Lucifer kreeg toestemming het essay te publiceren.

Daarnaast staat de afscheidsrede van Maarten Doorman voor Mevrouw Sorgdrager bij haar vertrek bij de Raad voor Cultuur. Doorman hield een warm pleidooi voor de herwaardering van de begrippen kwaliteit en vernieuwing als onderscheidende criteria bij de beoordeling van kunst; twee punten waar ook in de *Staat van het theater* sprake van is.

De *Staat van het theater* en ook alle reacties laten tenminste één terrein braak liggen: dat van het jeugdtheater. En dat is onterecht. In dit nummer daarom drie artikelen waarin de stand van het gewas in het jeugdtheater wordt bekeken. Cecile Brommer maakte een inventarisatie van de hete hangijzers, Silvia Andringa schreef een persoonlijke brandbrief tegen de toegepaste kinderkunst en Annemarie Wenzel bericht over een hoopgevend initiatief: de nieuwe jeugdtheaterwerkplaats BonteHond in Almere. De redactie van Theater Schrift Lucifer hoopt hiermee een opmaat te geven tot een even levendig en openbaar debat ten aanzien van het Nederlands jeugdtheaterbestel.

Uiteraard zijn er ook weer toneelkritieken. Het valt op dat de onderwerpen van de diverse, recente redevoeringen in het theaterlandschap in de besproken voorstellingen lijken te worden weerspiegeld. De vier kritieken kunnen worden ondergebracht onder

de gezamenlijke noemer 'man en macht'. Daphne Richter schreef over *Madame de Sade* van Toneelgroep Amsterdam, Roeland Hofman schreef over *Triptiek* van Het Nationale Toneel, Claartje van den Broek en Joris van der Meer voelden zich beide aangesproken door *Macbeth* in de regie van Jürgen Gosch.

Lucas De Man schreef een persoonlijk verslag van een *acting-directing laboratory* in Bologna, hetgeen hem vooral nieuwe inzichten opleverde over de (internationale) verantwoordelijkheid van theater. Regisseur in opleiding Anouke de Groot schreef een artistiek 'credo' over het lichaam van de acteur. Het menselijk lichaam is, zoals we sinds Michel Foucault weten, geketend in grotere structuren en systemen. Het is 'gedisciplineerd'. De drang tot bevrijding is daarmee echter nooit verdwenen en het theater biedt de mogelijkheid tot ontsnapping.

De afgelopen jaren zijn er in het Nederlands taalgebied met regelmaat opvoeringen te zien geweest van de Noorse auteur Jon Fosse. Aan Lucifer gaf hij speciale toestemming een essay te publiceren. Alexander Schreuder vertaalde *De gnosis van het schrijven* (*Skrivingas gnosis*), waarin de auteur tracht uit te leggen wat het schrijfproces voor hem betekent.

En tot slot: *Het vreemde stukbijten en inlijven* van Berthe Spoelstra is een overpeinzing aangaande 'het vreemde' in het Nederlandse theater, waarin ook Helsinki van Erik-Ward Geerlings aan bod komt. Achterin Lucifer #4 is de tekst van dit korte maar aansprekende toneelstuk integraal opgenomen.

Een vol nummer, vol van grote woorden en gedachten. Wij hopen dat een ieder die zich betrokken voelt bij het Nederlands theater de tijd en de rust neemt, of misschien eerder nog de eigen agitatie of woede serieus neemt, om werkelijk kritisch naar de theatertoekomst te

kijken. Want alleen met veel gedachten, gesprekken, brieven en voordrachten kan er uiteindelijk goed beleid gemaakt worden. Laten wij de staat van het denken over het Nederlands theater serieus nemen.

Amsterdam, september 2006

Alexander Schreuder, Berthe Spoelstra, Cecile Brommer, Daphne Richter

De volledige tekst van de Staat van het theater, samen met enkele reacties hierop is te lezen op de website van het Nederlandse Theaterfestival (www.tf-1.nl) en op www.toneelgroepamsterdam.nl (hier staan ook reacties). Op www.nrc.nl/kunst staan enkele reacties van theatermakers en het pleidooi van criticus Wilfred Takken. Op www.theaterfestival.be staat de volledige tekst van de State of the Union, die als titel Oefeningen in het verdwijnen meekreeg, waarmee Guy Cassiers het Vlaamse Theaterfestival opende. Op www.moose.nl zijn relevante links verzameld in het dossier 'Staat van het theater'. Een visie van Johan Simons is te lezen op www.ntgent.be

Luciferisten

*de moed, de dapperheid,
de hoon, de smaad, de spijt, de wanhoop, het beleid,
de wraak, het ongelijk, niet anders te beslechten,
en wat hier aanhangt*, zal ons stijven, onder 't vechten.*

* en wat dies meer zij
uit: Lucifer (1654); vers 1248-1251

○ INHOUDSOPGAVE

8-12 Open brief aan Ivo van Hove

- Een alternatieve Staat van het theater -
Mirjam Koen

12- 19 Als de kunst zichzelf niet helpt, doet niemand het

- Essay in opdracht van het Nederlands Toneelverbond -
Ellen Walraven

20-22 De angst de boot te missen. Over kritiek en hype

- Rede voor Mw Sorgdrager bij haar afscheid van de Raad voor Cultuur -
Maarten Doorman

23- 25 Madame de Sade

- Over vragen stellen –
Daphne Richter

26-29 De één klopt aan, de ander doet open

- Over *Triptiek* van Het Nationale Toneel -
Roeland Hofman

29-34 El Niño

– Een hernieuwde uitnodiging tot gesprek -
Cecile Brommer

34-38 Mijn verzet tegen toegepaste kinderkunst

- Een persoonlijke brandbrief –
Silvia Andringa

38-43 Weet je zeker dat je mee wilt?

- De start van een jeugdtheaterproductiehuis in Almere -
Annemarie Wenzel

43-48 Macbeth: bloed, humor en spelplezier

- Over *Macbeth* in de regie van Jürgen Gosch -
Joris van der Meer

49-53 In eigen drift verdronken

- Over *Macbeth* in de regie van Jürgen Gosch -
Claartje van den Broek

54-57 Acting-directing laboratory in Bologna

- Een reisverslag –
Lucas De Man

57-63 Het onderworpen lichaam

- Aanwezigheid van het lichaam in het theater -
Anouke de Groot

63-65 De gnosis van het schrijven

Jon Fosse
Vertaling Alexander Schreuder

66-71 Het vreemde stukbijten en inlijven

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

71-101 Helsinki

- Een dramatekst -
Erik-Ward Geerlings

○ Open brief aan Ivo van Hove

- Een alternatieve Staat van het theater -

Bij de opening van het theaterfestival TF-1 gaf Ivo van Hove zijn visie op de huidige stand van zaken in het theater en somde een reeks verbeterpunten op. Er volgde een aantal heftige reacties uit diverse hoeken van het theaterveld. Mirjam Koen, lid van de artistieke leiding van het Onafhankelijk Toneel, schreef een brief waarin zij haar eigen visie op een toekomstig theaterbestel helder uiteen zet.

Mirjam Koen

Rotterdam, 4 september 2006

Beste Ivo.

Hierbij een persoonlijke reactie op jouw De Staat van het Theater. Ik had al lang de behoefte om mijn gedachten over wat er allemaal gaande is op te schrijven.

In jouw toespraak heb ik nu een goede aanleiding gevonden. Mijn commentaar en bezwaren die ik hieronder ontvouw zijn niet gebaseerd op een persoonlijke aversie tegen jou. Integendeel. Maar met wie men acht is het goed strijden.

Over de algemene versloffing

Ik weet niet of we in een tijd van algemene versloffing leven. Je kan ook stellen dat het een tijd is van korte lontjes en egocentrische kortzichtigheid. Een tijd waarin intellect, kunstenaarschap en idealisme verdacht zijn. Alsof we onze eigen Chinese culturele revolutie beleven. Zonder dode mussen weliswaar, maar wel met veel wantrouwen naar wat niet direct te begrijpen is en niet direct bevredigt.

Over vernieuwing en engagement

Vernieuwing en engagement zijn volgens jou elitemummies. Ik vind dat een waarachtig kunstenaar altijd geëngageerd is met de wereld waarin hij/zij leeft, en elk kunstwerk is een nieuwe vorm voor wat de kunstenaar bezig houdt. Het probleem is dat de mate van engagement en vernieuwing moeilijk meetbaar is, laat staan dat het een garantie is voor kwaliteit of belangwekkendheid. Ik ben het met je eens dat het een uitgeholde frase is geworden in de beoordeling van theatergezelschappen, net zoals internationalisering en gerichtheid op jongeren en allochtonen. Nu is functie het wachtwoord. Kunnen we het niet beter hebben over kwaliteit, gedrevenheid en zeggingskracht?

Over de opleidingen

Mijn ervaring is ook dat er te veel theateropleidingen zijn die tot doel hebben acteurs en theatermakers af te leveren. Onderzoeken wijzen uit dat steeds meer jongeren toneelspeler of popartiest willen worden. Dit heeft eerder te maken met opgefokte manifestatiedrift dan wezenlijke passie voor de kunst. Ik pleit voor theateropleidingen die worden beoordeeld op percentage van afgestudeerden die een wezenlijke kwalitatieve bijdrage leveren aan het theaterklimaat. De acteurs met wie ik in de loop der jaren nauw heb samengewerkt, komen allemaal van Maastricht, Arnhem of Amsterdam. In de audities voor onze studio's kom ik in aanraking met afgestudeerden van andere opleidingen, maar bijna altijd is het niveau teleurstellend. Dat neemt niet weg dat ik ervan overtuigd ben dat er op alle opleidingen verrassingen te vinden zullen zijn, dus laten we niet al te rigide worden.

Over de versplintering van jong talent

'Weg met de eindeloze potjes waardoor iemand zonder al te veel talent tien tot vijftien jaar na de opleiding door kan gaan zonder één enkel doorslaggevend succes'. Heel flauw, maar dan kan ik net zo goed roepen: weg met die gigantische subsidiestromen naar megagezelschappen die altijd lijken te blijven voortbestaan en zich zonder al te veel problemen artistieke mislukkingen kunnen veroorloven. Met andere woorden: waar geïnvesteerd wordt in kunst, zullen er ook mislukkingen zijn. Ik weet niet of ooit bewezen is dat er na vijftien jaar nog subsidie wordt verleend aan iemand die nog nooit iets wezenlijks interessants heeft gepresteerd. Die potjes moeten niet worden opgeheven, hooguit moeten de eisen opgeschroefd. Ook jij stelt dat wie goed is alle kansen moet krijgen. En die kansen zijn te vinden bij werkplaatsen, productiehuizen en ad-hoc subsidies. Ik ben het met je eens dat er op dit moment te veel versplintering is van jong talent. Veel jonge toneelspelers en makers hebben echter geen andere keus dan zich in kleinschalige initiatieven met leeftijdgenoten te richten op werkplaatsen en ad-hoc subsidies. Het is vrijwel onmogelijk om zich aan te sluiten bij de bestaande gezelschappen, omdat er gewoonweg te weinig financiële ruimte is. En dan heb ik het niet alleen over de grote gezelschappen, maar juist ook over de middelgrote gezelschappen met een eigen artistieke identiteit en vaak ook een eigen huis.

Over artistieke identiteit en een eigen groep

Het is een nogal arrogante en boude bewering dat er bij de groepen met een eigen artistieke identiteit de fut uit is. Ik ken veel groepen met een eigen artistieke identiteit die prachtige, spannende, onthutsende, ontroerende voorstellingen maken. Daarentegen zie ik voorstellingen van stadsgezelschappen en theatervoorzieningen die gewoonweg saai, mislukt en bloedeloos zijn, en waaruit geen artistieke noodzaak blijkt. Met andere woorden: het is een arbitraire uitspraak. Je kan onmogelijk alles zien. Wat mezelf betreft: de fut is

er niet uit, integendeel. Je stelt dat 'elke groep met een beetje subsidievoedsel dat voor een deel moet besteden aan kantoor, een zakelijk leider, publiciteit en techniek.' En je noemt dat heilloos. Heilloos voor wie? Ik ervaar het als iets onmisbaars dat we een eigen theater hebben, een eigen zakelijk leider, en medewerkers voor productie, techniek, publiciteit, educatie, dramaturgie. De manier waarop en de mentaliteit waarmee we ons organiseren heeft zijn weerslag op het eindproduct.

Het is duidelijk dat jij voorstander bent van het 'Belgische model', net zoals Evert de Jager, Johan Simons en Jaap Jong. Gezien jouw functie en belang kan het niet anders dan dat je voor zo'n model bent. Het lijkt me opwindend om een groot gezelschap te leiden met voldoende geld en middelen en daarnaast een aantal verwante theatermakers aan te trekken. En natuurlijk hoort daar een eigen theater bij. Eén nacht nadenken over zo'n optie en de plannen stromen binnen, ik zou het wel weten. Maar waar ik het volstrekt niet mee eens ben is dat jij als een van de belanghebbenden bezig bent om samen met geestverwanten een theatermodel te ontwikkelen waarbij jullie zelf het meeste profiteren en tegelijkertijd zoveel mogelijk concurrenten uitschakelen. Dat lijkt op regelrechte machtspolitiek en kartelvorming. In dit model is er zo te zien ruimte voor slechts zes door het rijk gesubsidieerde gezelschappen. Stel dat ieder van die zes gezelschappen een groep jonge spelers/makers aantrekt en daarnaast nog een paar regisseurs. Waar blijft de rest met ambities voor een eigen gezelschap? Of met plannen om een bestaand gezelschap verder te ontwikkelen? Die zijn in dit model aangewezen op de regio, en iedereen weet hoe ongewis dat is, zeker als de regio niet extra geld van het rijk krijgt voor het voeren van een eigen theaterbeleid.

Het is opvallend dat je in het begin van je betoog nogal cynisch de vloer aanveegt met het huidige theaterklimaat, en vervolgens heel wollig en sprookjesachtig voorspiegelt hoe fijn het zal zijn om onder de paraplu van zo'n groot gezelschap te werken. Maar willen al die

toekomstige eigenzinnige getalenteerde kunstenaars wel onder die paraplu werken? Dan moet je op zijn minst smaak en mentaliteit delen van de leider van zo'n gezelschap. Gelukkig dat het door jou ten voorbeeld gestelde Wunderbaum Johan Simons tegenkwam, want Evert de Jager veegde de vloer met ze aan.

Over twee instituten

Het idee van twee instituten bestaat al vele jaren. Daarbij werd toen al geopperd dat wie een gezelschap wil oprichten of continueren, moet vertrekken uit Amsterdam om ergens in de provincie aan te kloppen. Niks mis mee als je dat werkelijk wilt, maar griezelig als je collega's dat voor je bedenken om vervolgens de meest machtige posten op te eisen. Dit grootheidsgedachte heeft me altijd gefascineerd en ik heb er vele stukken over gemaakt. Die gaan niet alleen over de vanzelfsprekendheid waarmee men de macht opeist maar eerder nog over diegenen die een ander die macht verlenen. In wezen zijn de stadsgezelschappen en voorzieningen al instituten. De artistieke leiding wisselt, maar het gezelschap blijft bestaan. Ik weet dat het formeel ontkend wordt, maar toch werkt het zo in de praktijk. Als de twee door jou beoogde instituten slechts om de tien à vijftien jaar worden beoordeeld op hun bestaansrecht, is hun financiële positie onaantastbaar en dan juist moet de artistieke invulling met regelmaat kritisch beoordeeld worden.

Over doorstroming

Misschien heb je gelijk dat er te weinig toonaangevende regisseurs zijn voor de grote zaal. Enerzijds hebben slechts weinigen de kans om ervaring op te doen in het werken voor de lijst, anderzijds is de programmering van veel theaters voorzichtig en eenzijdig. Interessant is jouw opmerking dat er dringend aandacht nodig is voor doorstroming naar de bovenkant. Ik behoor tot de weinige regisseurs van boven de vijftig die op continue basis kunnen werken. Een vrouw binnen deze categorie is helemaal een zeldzaamheid. En toch heb

zelfs ik het idee dat ik moet doorstromen naar een positie die past bij mijn ervaring, talent en mogelijkheden. Ik kan en wil niet wachten tot er een plaatsje vrij is bij een van de grote stadsgezelschappen of theatervoorzieningen. De enige mogelijkheid is uitbreiding van de plek waar ik werk. Samen met mijn mede artistiek leiders heb ik zowel producties gemaakt met een intiem kleinschalig karakter als groot gemonteerde voorstellingen en opera's voor de lijst, waaronder het Muziektheater en festivals in het buitenland. Ik ben in staat om een ensemble te leiden en mensen te coachen. Binnen de huidige subsidiering met daaraan toegevoegd de krankzinnig overmatige regelgeving is het nauwelijks meer mogelijk om me verder te ontwikkelen; integendeel, ons gezelschap heeft het productiebudget drastisch moeten inkrimpen. In jouw model zou ons gezelschap een regiogebonden gezelschap zijn dat vierjaarlijks wordt gesubsidieerd. Wij hebben dan geen landelijk belang meer waarin de staat investeert. Niet omdat we artistiek niet interessant zouden zijn, maar omdat we niet in het model van het theaterlandschap passen. Ik vind dat een benauwend en rigide toekomstbeeld, alsof er een muur gemetseld wordt rondom een keurig aangeharkte tuin waarin slechts plaats is voor enkele gewassen.

Over de stadsschouwburgen

Jij wilt dat de stadsgezelschappen het beleid van de stadstheaters gaan bepalen. Dan zal de smaak van de leider van zo'n gezelschap zich niet alleen uitstrekken naar de 'satellieten' die aan het gezelschap verbonden zijn, maar ook naar de programmering van het belangrijkste theater. Het imperium breidt zich uit. Profilering door een zelfstandig opererende directeur van een stadstheater is niet meer mogelijk. De diversiteit zal nog meer verdwijnen. Ik begrijp heel goed dat je graag baas in eigen huis wilt zijn, maar de grote steden zouden zowel een avontuurlijk geprogrammeerd stadstheater moeten hebben als gezelschappen met een eigen huis. We weten allemaal dat een gedeelte van het publiek al jaren de weg kwijt is, en ervaring

leert ons dat je publiek terug kunt winnen en uitbreiden door zowel te investeren in gezelschappen met een eigen huis als in schouwburgen met een uitgesproken eigen identiteit.

Over meer buitenlands theater

Je pleit voor het vertonen van meer buitenlands theater in Amsterdam. Ik raad de Amsterdammers aan eens een bezoek te brengen aan de Internationale Keuze van de Schouwburg te Rotterdam om inspiratie op te doen. En gelukkig heeft Het Holland Festival weer een ruimer programmeringsbudget. Het door jou genoemde Mickery is een goed voorbeeld van een particulier initiatief dat is ontstaan buiten alle gebaande paden. Een risicovol initiatief vanuit een artistieke noodzaak. En juist dat soort initiatieven zijn de dragers van een levende cultuur.

Voor zover mijn reactie op jouw toespraak.

Je begrijpt dat mij een ander model voor ogen staat, met minder bastions en meer ruimte voor wat ontstaat uit artistieke noodzaak. Om een nieuw theaterklimaat te verkrijgen, zijn er ook vele andere oplossingen te bedenken. Hieronder wil ik er een paar noemen.

Oplossingen

voor zo min mogelijk versnippering, voor continuïteit en flexibiliteit in het produceren en voor een helder aanbod naar het publiek.

- 1) maak een reprisefonds dat zo ruim is dat alle theaterinitiatieven, waaronder ook werkplaatsproducties, er beroep op kunnen doen. Doordat interessante producties (langer) op tournee gaan, blijven meer spelers langer aan het werk en treedt er minder overproductie op. En het publiek krijgt te zien wat echt waardevol en interessant is.
- 2) productiehuisen nemen het initiatief tot groter bezette producties, waardoor er meer spelers aan het werk zijn binnen één productieapparaat.

- 3) hef de bepaling op dat wie structureel wordt gesubsidieerd in wezen geen beroep mag doen op incidentele extra subsidies. Op die manier wordt een artistieke ontwikkeling als iets statisch beschouwd. Deze extra subsidie wordt ruim van te voren wel of niet toegekend, zodat een gezelschap weet waar het aan toe is en er zijn planning op kan afstemmen.
- 4) gezelschappen die bewezen hebben jaren achtereen interessant en kwalitatief hoogwaardig theater te kunnen brengen, krijgen de mogelijkheid zich verder te ontwikkelen en uit te breiden. Zo ontstaat er een logische wisselwerking tussen jong talent en ervaring en kan er een nieuwe theatertaal ontstaan.
- 5) vereenvoudig de regelgeving
- 6) faciliteer de eigen-huis-gezelschappen zodanig dat ze optimaal kunnen functioneren. Juist die gezelschappen zijn in staat, zeker als ze daarbij ook een eigen ensemble hebben, om een vast publiek aan zich te binden. Daarbij zal de druk van het aanbod op de overige theaters verminderen.
- 7) hef de reisverplichting op, maar stimuleer dat gezelschappen spelen daar waar ze welkom zijn en waar het publiek goed wordt geïnformeerd.
- 8) investeer met behulp van een ruim programmerings- en productiebudget in theaters annex productiehuisen, die een hoogwaardig, gewetensvol, kwalitatief hoogwaardig en avontuurlijk beleid voeren. Zie deze plekken als magneten voor een hele streek.
- 9) richt een fonds op waarbij ook theatermakers die vast verbonden zijn aan een gezelschap beurzen kunnen krijgen voor onderzoek of studie en zich tijdelijk kunnen laten vervangen. Dit bevordert flexibiliteit.
- 10) bevorder ensemblevorming. Hoe meer ensembles er zijn, hoe minder ad hoc initiatieven. Met meer ensembles kunnen belangwekkende voorstellingen langer worden doorgespeeld.

- 11) zorg voor een zo levendig mogelijk cultureel aanbod in steden met een grote culturele aantrekkingskracht. Als er alleen een paar grote instituten bestaan die ongeacht de kwaliteit gegarandeerd subsidie ontvangen, ontstaat er een rigide klimaat. Een belangrijke stad heeft meerdere stadsgezelschappen nodig en daarnaast aandacht voor initiatieven die zonder planning van bovenaf ontstaan.
- 12) accepteer dat er theaters zijn die vinden dat hun publiek voornamelijk open staat voor amusement en herkenbaar repertoire en laat de subsidiënten zich richten op plekken waar het publiek hoger ingeschat wordt en goed wordt voorgelicht.
- 13) maak het aanvragen van ad hoc subsidie zo transparant mogelijk en houdt een groot pleidooi bij sociale zaken voor een op de theaterpraktijk toegesneden sociaal beleid.
- 14) snijdt de eigen inkomsten eis toe op de doelstellingen van een gezelschap. Denk daarbij aan educatieve activiteiten en het spelen voor het niet reguliere theaterpubliek op bijzondere locaties.
- 15) maak een risicofonds voor de gezamenlijke theaters waardoor voorstellingen die niet af zijn of niet gelukt, niet hoeven worden afgenomen (te beoordelen door een onafhankelijke commissie).
- 16) laat de staat zijn verantwoordelijkheid nemen en investeren in een theaterklimaat waarbij op diverse fronten initiatieven kunnen ontstaan, ook op regionaal gebied, die zodra ze van landelijk belang blijken en een continue kwaliteit vertonen, door de staat gesteund worden en zo een wezenlijke bijdrage kunnen leveren aan het culturele en intellectuele klimaat van ons land.

Mirjam Koen is regisseur en lid van de artistieke leiding van Onafhankelijk Toneel / Opera 0 T
mirjam@ot-rotterdam.nl

○ Als de kunst zichzelf niet helpt, doet niemand het - Essay in opdracht van het Nederlands Toneelverbond –

Een jaar geleden reikte het Nederlands Toneelverbond voor het eerst, tijdens het Feest der Kritiek, de Marie Kleine-Gartmanpen uit. Ellen Walraven, die de pen in ontvangst mocht nemen, schreef hiermee een essay waarin zij het economische nut-denken aan de kaak stelt dat het theater is binnengesijpeld als regenwater door een onvoorziene lekkage. Moeten de theatermakers gewoon leren zwemmen of zich terugtrekken op het droge? Ze moeten zich in ieder geval uitspreken, betoogt de schrijver.

Ellen Walraven

Te vanzelfsprekend wordt een bijzonder toneellandschap momenteel verkaveld in boxen en bureaucratische quota. Te eenvoudig wordt de kunst beschouwd als smeerolie voor een gepolariseerde samenleving. Te makkelijk wordt de kunst op de afvalberg van de creatieve industrie gekieperd; ingezet als *tool* voor *citymarketing* en als escortservice besteld voor het internationale economische beleid. Dat kunst ook schokt en verdeelt, valt niet op te maken uit de diverse *bullet point*-presentaties. In dergelijke betogen krijgt de kunst vooral een bemiddelende rol toebedeeld. Hoogste tijd dat de kunst zichzelf kritisch beschouwt en op waarde schat. Hoogste tijd dat de kunst het woord neemt, om vanuit de waarden van de kunst en met de woorden ervan, aanzet te maken tot beleid.

Het kunstdebat wordt gedomineerd door overheden, fondsen, verstofte denktanks, belangenverenigingen, werkgeverskoepels, netwerkorganisaties en media met weinig tijd en veel hang naar sensatie. In debatten wordt de loftrumpet gestoken over kunst die vernieuwt én herinnert, canonbewust is én mediawijs maakt. Dit

exceptionele wonderwezen echter maakt zelf steeds minder deel uit van de discussie. Steeds minder wordt de kunst daartoe uitgenodigd, als zijnde niet passend in het strak geregisseerde discours. Of de kunst is gewoon lui. Kruipt weg in zijn hol en laat zijn duurbetaalde belangenbehartigers orakelen. Het is daarom des te opmerkelijker dat Ivo van Hove op 31 augustus jongstleden de handschoen opnam in zijn 'Staat van het Theater', tijdens het theaterfestival TF-1. Het voelde als een *coming out*. Blijkbaar kan Van Hove na enkele jaren te hebben besteed aan de vormgeving van de artistieke koers van Toneelgroep Amsterdam, over zijn eigen rol als artistiek en zakelijk directeur heen kijken en uitspraken doen over het theater van de 21ste eeuw. In zijn vertoog stelt hij onder meer dat de wereld ten gevolge van de globalisering van 'een rivier in een delta is veranderd' – en zelfs zouden we ons, en hier citeert hij John Cage, 'al midden op de oceaan bevinden'. Opvallend genoeg gaf hij van dit wereldbeeld nauwelijks rekenschap in zijn toekomstvisie, want daarin definieert hij het theaterlandschap voornamelijk vanuit 'de rivier'. Zijn 'Staat' zou je daarom kunnen opvatten als een subtiel pleidooi voor een *leitkultur*, een cultuur met een sterk centrum. Hij ambieert een reeks grootstedelijke gezelschappen verbonden aan schouwburgen, verwijst het begrip vernieuwing naar de prullenbak en prijst continuïteit als hoogste goed. Ondertussen haalt hij het monster van de versplintering uit de kast. Ofwel, hij veroordeelt de versnippering van het toneellandschap in kleinere groepen die zich voeden met 'brokjes subsidievoedsel' en zonder noodzaak een heilloze weg bewandelen: 'De fut is er uit. Genoeg is genoeg.'

Grote uitspraken. Verhelderd voor het debat – ook in die zin een *coming out* – maar tegelijkertijd uitermate verontrustend, omdat zijn woorden naadloos passen binnen een cultureel beleid of klimaat dat dreigt de kleine en middelgrote gezelschappen van het toneelbestel uit de Cultuurnota te halen – dat wil zeggen: uit de structurele vierjaarlijkse Rijkssubsidie.

Pijnlijke uitspraken zijn het ook, althans voor mij. Het theater dat Van Hove failliet verklaart, is het theater waar ik sinds 1985 in ben opgegroeid: de kleine- en middelgrote circuit waar veelvormige, want persoonsgebonden initiatieven, 'huis hielden' en 'huis houden'. Mijn wereld brak open met noodzakelijke en vooral (laten we een nieuw woord uitvinden) 'heilvolle' voorstellingen: ze heelden me en hielpen me omgaan met een postmoderne realiteit vol verschillende opvattingen van werkelijkheid en identiteit. Ik ben daardoor een exponent geworden van de 'mixcultuur' en zie daarom met lede ogen aan dat die kunst in deze restauratieve tijd dreigt te worden gemarginaliseerd, terwijl ze meer dan ooit een rol zou kunnen spelen in de o zo noodzakelijke doorbloeding van onze overtransparante, 'hufferproof' en 'neutrale' steden en van onze hersenpannen die geïnfecteerd zijn met de angst voor alles wat anders is.

Van rivieren & delta's

Een dag na Van Hove's 'Staat van het Theater' gaf een andere Belg, Walter Weyns, socioloog aan de Universiteit van Antwerpen, een lezing in De Balie. Hij legde uit hoe de maatschappij, toen het twee eeuwen geleden als begrip ontstond, voorbehouden was aan één klasse met materieel en sociaal kapitaal. Een homogene groep. En in die zin letterlijk een 'maatschap': een groep van maten die de eigen belangen organiseert. Als gevolg van de emancipatiebewegingen van vrouwen, arbeiders en minderheden stelt hij dat het tijdperk van 'de maatschappij' inmiddels voorbij is. De maatschappij kan niet langer 'al het sociale' (lees: alle tegenstrijdige belangen) omvatten. In die zin is de emancipatie een twijfelachtig geschenk: de maatschappij is opgehouden te bestaan. De huidige samenleving is een onoverzichtelijke, fluïde socialiteit, zoals hij het noemt. Het grote risico daarvan is dat iedereen terugvalt op het enige dat binnen handbereik lijkt te liggen: de eigen identiteit. Het verschil heerst, want al wat algemeen is, discrimineert. Met als volgende stap: een groeiende argwaan, de verwording van argumenten tot klachten, een

publiek domein vol klagende individuen en derhalve de opkomst van het slachtofferschap. Vertaald naar de beeldspraak van Van Hove beschrijft hij de verwording van de rivier met heldere stroom en koers, naar de delta van geëmancipeerde bewegingen en de oneindigheid van de oceaan.

De onmiddellijke vraag is dan: hoeveel verscheidenheid kan een mens, een stad, een land verdragen? Hoeveel delta? En hoeveel rivier? Hoeveel centrum is nodig en hoeveel marge? Weyns helpt. Hij zegt dat we niet a priori moeten vaststellen hoeveel gemeenschappelijkheid nodig is -dit leidt tot eindeloze reeksen steriele debatten- maar dat we pragmatisch te werk moeten gaan. In het handelen moeten we het minimum vaststellen van rust en van afspraken. Dus: stel je volgend op, en leg niet van bovenaf een normen- en waardendebat op, een stadsetiquette, canon of toneelbestel. Zorg er bovendien voor dat de afspraken die in dit sociaal handelen ontstaan, vloeibaar en flexibel blijven. Als afspraken, omgangsvormen en sociale codes bij wijze van spreken van dag tot dag moeten kunnen veranderen, rijst onmiddellijk de vraag op welke plek over deze afspraken, over deze minimale 'set' van gemeenschappelijkheid, kan worden onderhandeld? Het antwoord luidt: in de kunst, de cultuur, de media. In, kortom, het publieke domein. Hier kunnen burgers met elkaar onderhandelen over hun (onderlinge) relaties. Dit impliceert dat juist daar géén of nauwelijks controlerende of politieke druk moet worden uitgeoefend. Voorzichtigheid of terughoudendheid is geboden.

Luisterend naar Weyns realiseerde ik me twee dingen. Ten eerste is in het theater, conform in de samenleving als geheel, de 'maatschap' verloren gegaan en een delta van identiteiten en tegenstrijdige belangen ontstaan. Ten tweede is het essentieel om de kunst geen (*top-down*) imperatieven op te leggen.

Hieronder wijs ik op enkele zaken die in het huidige cultuurdebat en in het kunst- en cultuurbeleid de zeer diverse toneelpraktijk, en daarmee onze morele onderhandelingspraktijk, dreigen te beknotten. Maar laten we eerst schetsen waar het ook al weer om te doen is in de kunst, en wel via de kunst zelf.

Een mansgroot zwaluwnest zit vastgekleefd aan het Antwerpse Gemeentelijk Administratiekantoor. Hierin bevindt zich acteur Benjamin Verdonck. Hij verblijft er een paar dagen en verricht kleine acties. Op het asfalt tussen de glazen torens liggen strootjes. Soms spreekt hij met een veelkleurige verentooi als een soort edele wilde de mensen op straat toe, dan weer doet hij mechanische pogingen tot uitvliegen, om ten slotte een gigantisch ei voor de ingang te deponeren.

Elk kind wil hutten bouwen. Verdonck laat zien dat kinderdromen werkelijkheid kunnen worden. Hij intervenueert in de snelle consumptiemaatschappij met performances die zich niet loszingen van de samenleving, de bureaucratie en de structuur, maar eraan vastgekit zitten. Verdonck neemt afstand, verheft zich met zijn kunst zelfs letterlijk boven de massa, maar bouwt een warm nest waar gebroed wordt en eieren worden gelegd. Ingenieus speelt hij met het beeld van kunst in de ivoren toren. Hij verbeeldt de altijd ietwat afwezige rol van kunst in de samenleving via het hoge nest, maar plakt ondertussen zeer subtiel het beeld van de ivoren toren op de kille gebouwen van administratie en markteconomie.

Je suis toujours pas ici, is een documentaire van Nell Donkers over het maakproces van *Begijnestraat 42*, een theatervoorstelling in een Antwerpse gevangenis in 2004 gemaakt door regisseur Lotte van den Berg. Met acteurs van Het Toneelhuis, negen gevangenen en vier bewakers analyseert Van den Berg in eenvoudige beelden hún rolpatronen en ónze kijkpatronen. De kwetsbaarheid van haar spelers toont ze zonder in de valkuil van emotie-drama te vallen. De

mens achter de misdaad wordt niet onthuld. Ze verplaatst zich in de ander, kijkt terug naar zichzelf en maakt voor het publiek voelbaar wat het verschil is tussen buiten en binnen, inclusie en exclusie. In een van de scènes hoort Lotte van den Berg de gevangenen uit over de geluiden die in de cel tot hen komen. Nell Donkers filmt haar in *close-up*. Glashelder wordt hoe ze luistert, doorvraagt, registreert, fantaseert: alles staat aan, alles staat open. Hier wordt kunst gemaakt. Debatten over de rol van de kunstenaar worden overbodig bij het zien van dit fragment. Kunst gaat om aandacht, vanzelfsprekendheden bevragen, mensbeelden onderzoeken, doorlaatbaarheid, plezier én risico nemen. Dit laatste overigens wordt haarfijn getoond in een andere scène. De gevangenen beginnen serieus te twijfelen aan de voorstelling omdat deze zonder tekst is. Het doorgewinterde theaterpubliek mag zoiets misschien begrijpen, hun medegevangenen niet. Na een discussie daarover wordt direct een *cut* gemaakt naar een les klassiek ballet. Van den Berg maakt midden op de cour van het arresthuis pliéés en pirouettes met haar team. Na een betekenisvolle stilte juichen de andere gevangenen hen door de tralieramen toe. Ze fluiten en wuiven met ondergoed. Het is een openbare les over het hoe en waarom je niet moet anticiperen op angst.

'Dat kan ik ook', was de eerste gedachte van Herman Helle bij het zien van de aanslag op de Twin Towers. Helle is beeldend kunstenaar en theatermaker bij Hotel Modern, dat onlangs de voorstelling *Kamp* maakte, over Auschwitz. Samen met zijn collega's bouwde hij Auschwitz volledig na op schaal. Voor een filmpje over 9/11 maakte hij met pakken Coolbest en Yogidrink, met daar bovenop weer huisjes en torentjes, een ijsingwekkend eenvoudige en commerciële *skyline* van New York. Hij nam een bouw pakketvliegtuig, boetseerde poppetjes van klei, kocht het goedkoopste, mini- beveiligingscameraatje en filmde het drama na. Van binnenuit. Het resultaat is onvoorstelbaar emotionerend. Je daalt

af in het trappenhuis van de instortende wolkenkrabber, zit in het vliegtuig en raakt in paniek van de 'vastgekleide' grimassen op ieders gezicht. Tegen realistische beelden ben je gewapend en je kan je ervoor afsluiten, maar tegen de abstractie, de nieuwe werkelijkheid van deze beelden, bestaat geen verweer.

Iedere voorstelling is een poging de wereld te ordenen. Kunstenaars doen niets anders dan het deconstrueren en construeren van werkelijkheden. Van zwaluwnest tot gevangenis, van concentratiekamp tot terroristische aanslag. Ze ontleden, prutsen, stellen zich vragen bij de 'architecten', abstraheren, maken vlekken en bouwen nieuwe proefopstellingen waarin naar hartelust menselijke relaties en thema's van alle kanten worden bekeken, vormgegeven, bijgesteld, en ja: uitonderhandeld. Hierbij valt op dat steeds meer theatermakers laten zien hoe ze hun werkelijkheid hebben gemaakt, en ons er paradoxaal genoeg daardoor des te meer in doen geloven. Ze spreken met hun abstracties en nieuwe beelden onze zintuigen aan, afgestompt als die soms zijn door de *overkill* aan indrukken die vanuit de verleidelijke consumptiewereld continu op ons worden afgevuurd. Ze bieden zo tegenwicht aan onze 'blikverspilling', zoals Peter Handke het eens fraai noemde.

Regisseur Guy Cassiers zei recent dat de mens door het commerciële bombardement in de publieke ruimte zijn oren niet meer gebruikt om te luisteren, en zijn ogen niet meer om te kijken. Hij meent dat kunstenaars als Verdonck en Van den Berg door het scheppen van nieuwe theatrale kaders de chaos, de doof- en blindheid te lijf gaan. En wel op een zeer open en genereuze wijze. Ze verhullen zichzelf niet, durven zich kwetsbaar op te stellen en heten het publiek daadwerkelijk welkom. Ze respecteren het en spreken het aan op het eigen gevoel en bewustzijn. Kunstenaars als deze zijn exemplarisch voor de krachtige delta van het theaterveld. Of de oceaan, zo je wilt. Maar volgens een groot

aantal *decisionmakers* zijn ze veeleer exemplarisch voor de 'vervuilers' van het bestel. Daarom voeren in hun discours de woorden 'versnippering' en 'overaanbod' de boventoon. Begrippen die inmiddels onderdeel geworden zijn in het beleid van de vele fondsen, belangenverenigingen en ondersteunende instellingen. Het motto luidt: Meer is minder. Meer kwaliteit, zichtbaarheid en deelname van publiek zou ontstaan door minder verschillende kunstenaars in het bestel toe te laten en door de huidige kleine gezelschappen failliet te verklaren.

Op het niveau van het systeem is dit een simpel voorbeeld van zelfbescherming door het diskwalificeren en uitsluiten van anderen.

De gevestigde orde stelt eenvoudigweg: er kan niets meer bij.

Gechargeerd: vol is vol. Daarbij wordt er door sommigen (ook Van Hove) zelfs geklaagd over het feit dat de generatie vijftigers hun oeuvre vaak niet verder kan uitbouwen. Ik heb de cijfers niet paraat, maar ook zonder statistiek is zonneklaar dat als er één generatie het toneelbestel domineert, het wel deze generatie is.

Om dit probleem van versnippering van middelen een halt toe te roepen wordt gepleit voor clustering of fusering. Dat fusies altijd meer kosten dan de optelsom van de exploitatie van de betreffende instellingen wordt gemakkelijk vergeten. Bovendien is de artistieke meerwaarde nooit een garantie, zie het debacle destijds rond de Theatercompagnie en Art en Pro.

Met clustering wordt bedoeld dat de artistieke leiding van een grote instelling onafhankelijke makers of kleine theatergroepjes aan zich bindt in een zogenaamde satelliet- of celstructuur. Ook Van Hove ziet dit als een gezonde ontwikkeling. Niet helemaal verwonderlijk, want het doorgeven van expertise is een groot goed. Maar tegelijkertijd poneert deze structuur de gevestigde artistiek leiders als de gezaghebbende keurmeesters. En de vraag is dan: op basis waarvan eigenlijk? Hebben zij meer tijd en kunde dan adviescommissies om het werk van hun collega's te volgen en ze dus te kunnen selecteren? Kunnen ze omdat ze zelf kwaliteit maken, kwaliteit beter

herkennen? Zijn ze als 'merken' beter in staat de jonge makers in de markt te zetten? Willen ze zich wel als leermeesters opwerpen? Zijn ze nieuwsgierig en geïnteresseerd in het organiseren van een kracht tegen hun eigen vanzelfsprekendheden en esthetiek in? Zijn ze bang hun eigen bestaansrecht te verliezen als zij niet vernieuwen?

Allemaal vragen die bij het horen van het begrip clustering door mijn hoofd schieten. Er gaat echter één hoofdvraag aan vooraf. Stel nu dat het kunstenaars als Van den Berg en consorten zijn die bij uitstek vorm kunnen geven aan de chaos, individualisering en ontideologisering van de samenleving - en dat al doen met een grote mate van vakmanschap en generositeit -, waarom zou hun manier van werken niet zelfstandig de ruimte mogen krijgen? Waarom zouden zij niet de definitiemacht hebben in plaats van de grote spelers? Zij zijn toch net zo goed 'merken'? En: gaan zij noodgedwongen of uit artistieke wil kiezen voor deze clusters? Let op: dit is geen pleidooi voor een schisma tussen de grote en kleine spelers in het bestel, tussen gevestigde orde en nieuwkomers, maar een eerste aantekening bij een kunstbeleid dat de notie van versnippering tot axioma heeft verklaard en er *top-down* maatregelen tegen wil nemen. In plaats van deze ontwikkelingen te zien als een gewijzigde artistieke praktijk.

Eeuwige metgezel van het begrip versnippering is de notie 'overaanbod'. Ook hierover zou preciezer gesproken kunnen worden en met meer oog voor de 'delta'. Het overaanbod manifesteert zich in alle mogelijke vormen: veel producties, veel gezelschappen en een hoge uitstroom uit het kunstvakonderwijs.

Om met het laatste te beginnen, het kunstvakonderwijs wordt als vervuiler aangewezen omdat zij te veel leerlingen aanneemt en laat afstuderen. Het is zeker niet alleen Van Hove die hier zijn pijlen op richt. Alleen, men richt ze op de verkeerde. Zolang opleidingen per leerling worden gefinancierd en dus een bepaald leerlingenquotum nodig hebben om te kunnen functioneren, moet niet het

kunsvakonderwijs maar de overheid tot de orde worden geroepen, en is deze boutade tegen nieuwkomers een schijndebat. Bovendien: de grote toestroom hangt nauw samen met een overheidsbeleid dat inzet op jongeren, cultuureducatie en participatie (iedereen kan kunstenaar worden) en natuurlijk met de entertainmentindustrie. De hoeveelheid gezelschappen is het gevolg van gebrek aan scherpe keuzes door adviesorganen als de Raad voor Cultuur. Daarover straks meer. De overmaat aan premières is een ingewikkelder verhaal. Er moet een aantal speelbeurten worden gehaald van het ministerie. En doorgaans geldt: hoe meer subsidie, hoe meer speelbeurten. Daarbij kan alleen in een beperkt aantal grootstedelijke theaters meer dan één voorstelling worden gespeeld. Dit betekent een constante stroom van nieuwe producties om aan de eis van speelbeurten te voldoen, om al die *one night stands* te halen. Interessant voor deze discussie is de insteek van econoom Pim van Klink. Hij redeneert dat de kunstsector een omgekeerde markt is. In de kunsten is er altijd overaanbod en nooit sprake van schaarste. Het overaanbod komt direct voort uit de behoefte van de kunstenaars. De roeping van de kunstenaar tart het economische principe dat arbeid wordt verricht om geld te verwerven ter bevrediging van onze consumptiebehoeftes. Arbeid als een behoefte op zich, dat is wat de kunst de samenleving leert.

Kortom, 'de oceaan', de veelheid, en dus soms ook de verspilling en *the waste of talent*, al deze elementen zitten als het ware aan de kunstproductie vastgekleefd en de vraag is of overaanbod in dit domein ooit kan worden teruggedrongen. Met als direct volgende vraag of ingrijpen niet vele malen problematischer is en meer geld verslindt dan de situatie te gedogen, omdat het intrinsiek deel uitmaakt van de kunsten. Het zou trouwens interessant zijn om de norm van speelbeurten te laten vervallen en te bezien wat er dan gebeurt, misschien treedt er dan vanzelf een 'zelfreinigend vermogen' op.

Kunst kan niet zonder gesprek over de kunst

Het laatste punt dat aandacht verdient en dat schuil gaat onder de hiervoor geschetste dilemma's, is het legitimatievraagstuk. Wat is de *return on investment* van kunstsubsidies voor de samenleving? Deze overheid heeft transparantie hoog in het vaandel staan en wil van instellingen die zich bezighouden met immateriële zaken, zoals onderwijs, kunst, wetenschap en ontwikkelingssamenwerking, harde feiten hebben met betrekking tot de *value for money*. De liberale of sociaal-democratische beleidsmaker moet de uitgaven kunnen uitleggen aan de belastingbetaler.

Eerste houvast is door de nadruk te leggen op het aantal bezoekers, de participatie. Daarbij is de macht van het getal een veilig discours. Men kan inhoudelijk op de vlakke blijven en het lijkt waardenvrij. Er wordt geen moreel oordeel geveld, er wordt alleen geteld. Met de opkomst van het marktdenken is deze participatie-eis versterkt. De nadruk op participatie zie je ook terug in de aandacht voor educatie en regio, de waardering voor laagdrempeligheid, én het waardeoordeel dat grootschalig 'beter' is dan kleinschalig. In het theater is de grote zaal de norm.

Een andere manier om uitgaven te verantwoorden is door te stellen dat de kunst een aantal functies heeft en dat de overheid daar als voorwaardenschepper in heeft te voorzien. Dat maakt de beoordeling ook eenvoudig. Je vraag je af: wat is de functie van een bepaalde uiting en wordt die al dan niet vervuld. Ook bevredigt het de behoefte aan volledigheid die elke overheid kenmerkt en lijkt het een efficiënt middel te zijn. 'Hè, we hebben al een orkest van de achttiende eeuw, dan hebben we er niet nog een nodig'. Dit verlangen van een democratische en vooral technocratische overheid om netjes te voorzien in iedere functie, kan bizarre consequenties hebben. Er kan immers te veel van het goede voor één functie zijn. Te veel bijzondere muzikensembles, te veel goed jeugdtheater, et cetera.

Het kan ook voorkomen dat de kunst soms niet in een functie voorziet, bijvoorbeeld klassieke dans voor kinderen - moet een overheid dit dan eisen van de kunst?

Houvast zoekt de overheid ook bij de mate waarin kunstenaars erin slagen hun 'onderneming' goed te runnen. Het streven naar goed ondernemerschap is ook zo'n term die de debatten al jaren beheerst. Want ook dat levert kwantificeerbare informatie.

Functie, ondernemerschap en kwantitatieve gegevens wegen sterk mee in het kwaliteitsoordeel en rekken het begrip kwaliteit uit tot ver voorbij het kunstwerk zelf. Het (zuivere) kwaliteitsoordeel heeft het sowieso al lastig, omdat het zich met de opkomst van het populisme steeds vaker moet verdedigen tegen het idee dat oordelen een elitaire aangelegenheid is. Deskundigheid is verdacht en een middel van een elite om zichzelf te beschermen. Verder doet zich nog altijd de erfenis van de jaren zestig gelden in de vorm van een egalitair denken dat geen plek biedt aan ongelijkheid. Voeg daaraan toe dat altijd weer geroepen wordt dat het kwaliteitsoordeel faalt omdat het niet objectief is.

Dat kwaliteit een gesprek is en dus intersubjectief, en dat criteria tijdelijk en plaatselijk zijn (lees: per commissie verschillend), dringt maar niet door. Of wil maar niet doordringen, want het draagt ook een risico met zich mee: het legt de bijl aan de wortel van de continuïteit van het kunstenveld.

Gaandeweg is het kwaliteitsbegrip steeds verder opgerekt met grootheden die in feite onvergankelijk zijn met de kwaliteit van een kunstwerk zelf. Bovendien sneuvelen de kwaliteitsargumenten nogal eens omdat adviezen juridisch waterdicht moeten zijn. Hoe algemener en in controleerbare eisen geformuleerd, hoe beter. Het voorgaande zou samengevat kunnen worden met de constatering dat voor een bureaucratische overheidslogica 'willekeur' een onmogelijk denkbeeld is. Willekeur wil zeggen, er gelden andere dan alleen objectieve en toetsbare criteria. En hoe je het wendt of

keert, een kwaliteitsoordeel is dat, want is een subjectief smaakoordeel. Dit verklaart de gangbare structuur van commissies of van een Raad voor Cultuur, die een reeks van subjectieve oordelen in een intersubjectief oordeel samenvatten. Willekeur is absoluut taboe voor een overheid, want niet verifieerbaar en moeilijk te controleren. 'Irrationeel' is het woord dat steevast gebruikt wordt om het werk van oordelaars te diskwalificeren.

De wens 'meer is minder' kan alleen bewaarheid worden als er scherp wordt gekozen. Kiezen is verliezen. Ook van functies. Dit gebeurt niet en daarom wordt enerzijds het ongenoegen en onvermogen permanent geprojecteerd op het kunstenveld door te spreken van overaanbod en het gebrek aan 'zelfreinigend vermogen'. Anderzijds wordt door het veld oeverloos gekankerd op de adviesraden. De patstelling wordt zelden benoemd en nooit zoeken veld en oordelaars gezamenlijk naar andere vormen van legitimatie.

Het is waar, net als Van Hove redeneer ik vanuit mijn eigen positie in het theaterveld. Ik probeer alleen van een delta geen rivier te maken, de rivier de rivier te laten, de delta de delta. Ik probeer te signaleren wat de kunst vermag en zoekt, en wil haar de ruimte geven. Ik plaats daarom kanttekeningen bij enkele denkbeelden die nu al een paar jaar het debat mijns inziens op zinloze wijze bepalen.

Maar goed, tegelijkertijd heb ik ook een smaakoordeel en vind ik de delta allesbehalve futloos. Zeker als je het vanuit het door Van Hove zo gekoesterde internationale perspectief beziet. Juist de kleinere groepen en persoonsgebonden initiatieven worden in het buitenland uitgenodigd. Regisseurs van grote gezelschappen worden soms gevraagd -om precies te zijn: Ivo van Hove, een enkele keer Theu Boermans en meestal Johan Simons, al is die inmiddels naar Gent getogen- maar het zijn gezelschappen en kleine kernen als Kassys, Hotel Modern, Made in da Shade, Dood Paard, Bambi, Lotte van den Berg, Emio Greco|PC en Ivana Muller die op dit moment de

ambassadeurs van de Nederlandse theaterkunst vormen. Nogmaals, waarom hebben zij de definitiemacht dan niet en is de kans zeer groot dat zij niet meer in de volgende Cultuurnota worden opgenomen?

En deze delta is ook nog eens zeer kwetsbaar, kijk maar naar de makers die ik in het begin beschreef. Benjamin Verdonck kan in België bij de nationale overheid geen subsidie aanvragen: het werk van autonome kunstenaars wordt niet gesteund. Hij heeft zich daarom verbonden aan maar liefst drie huizen: de KVS in Brussel, het Toneelhuis in Antwerpen en Nieuwpoort Theater in Gent. Hij heeft ook een zakelijk leider aangenomen, omdat met drie huizen en drie profielen communiceren zijn artistieke werk belemmert. Kortom, de situatie zou hetzelfde zijn als hij en zijn zakelijk leider geld hadden aangevraagd en gekregen. Nu worden er vooral extra 'beleidslagen' aan toegevoegd. De meerwaarde van deze clustering is onduidelijk; efficiënt is het niet.

Lotte van den Berg is eveneens een 'cel' van het Toneelhuis, en moet veel tijd spenderen aan het aanpassen van de productiewijze van deze moloch naar de manier van maken en produceren die ze in eigen beheer of werkplaatsen gewend was. Wie onderwijst wie? Hotel Modern, met Rotterdam als basis, beschikt over een minimaal productiebudget en zal in de volgende Cultuurnotaperiode vermoedelijk niet langer door OCW maar door het Fonds voor de Amateur- en Podiumkunsten worden gesubsidieerd. Net als voor de vele andere kleine en middelgrote gezelschappen is de relatieve rust van vierjarige subsidie niet langer verzekerd. En stel dat de mogelijkheid van vierjarige subsidie bij het Fonds gerealiseerd wordt, dan is het simpelweg het verplaatsen van het probleem, een maskerade voor een doodgewone bezuiniging.

De kunst kan niet zonder een gesprek over de kunst. Wat wordt er gemaakt, hoe en waarom? Flirten met de categorie van de *added values* maakt ongeloofwaardig: de kunstenaar wil er uiteindelijk niet

op worden afgerekend en het verwijt van hoererij is gauw gemaakt. Blijf daarom spreken vanuit de kunst, want dat is een taal die altijd zal verrassen, verleiden en choqueren.

De kunst moet zelf de maatschappelijke relevantie offensief definiëren door te vertellen over de bezieling en de impact van warme nesten, kaders in de nieuwe wanorde, en 'dat kan ik ook'. Vooral nu, omdat de diversiteit en de veelvormige esthetische praktijk problematisch zijn voor een overheid die wordt gekenmerkt door een ideologie van neutraliteit, transparantie en veiligheid, en die orde en handhavingsbeleid als mantra's heeft. De kunst moet zich daarom op dit moment subtiel plaatsen in verhouding tot de intermenselijke vrieskou, een publiek domein vol klagende subjecten, het restauratieve denken en de angst voor risico, zodat iedereen het belang van kunst op zijn klompen kan aanvoelen.

De kunst moet beleidsvoorstellen doen en analyse bieden over onderwerpen als oordelen, kwaliteit, definitiemacht, artistieke onderwaardering en maatschappelijke overschatting.

De kunst moet niks, maar kunstenaars zijn *decisionmakers* bij uitstek, mogelijkheden-denkers én doeners en zouden dat talent meer kunnen aanwenden.

Ik ben er zeker van dat als de kunst zichzelf niet helpt, niemand anders het zal doen.

Ellen Walraven was mede-oprichter en dramaturg / zakelijk leider van 't Barre land. Momenteel is zij directeur van Cultureel Centrum De Balie. Dit essay werd ook gepubliceerd op de website van Het Nederlands Toneelverbond: www.nederlandstoneelverbond.nl.

○ De angst de boot te missen. Over kritiek en hype - Rede voor Mevrouw Sorgdrager bij haar afscheid als voorzitter van de Raad voor Cultuur -

Op donderdag 26 januari 2006 hield Maarten Doorman in het Haagse Theater Diligentia een voordracht voor mevrouw Winnie Sorgdrager ter gelegenheid van haar afscheid als voorzitter van de Raad voor Cultuur. Een pleidooi voor herwaardering van de begrippen kwaliteit en vernieuwing als onderscheidende criteria bij de beoordeling van kunst.

Maarten Doorman

Geachte mevrouw Sorgdrager, Dames en Heren,

Moet kunst van deze tijd zijn? Het antwoord op die vraag is: ja.

Maar dat 'ja' is nog ingewikkelder dan het jawoord op een bruiloft. Dat jawoord in het stadhuis is achteraf bezien al niet zo eenvoudig, want het verwijst naar een gedeelde toekomst, en de meesten van ons weten dat die toekomst daarna met opgewekt humeur gestalte moet krijgen. Zoals George Bernard Shaw het ooit verwoorde: het huwelijk lijkt op een belegerde veste. Wie buiten staat wil absoluut naar binnen. Wie eenmaal binnen is, wil absoluut eruit. Aan dat 'ja' moet dus later nog behoorlijk wat worden gedaan, wil het niet met terugwerkende kracht een holle belofte zijn.

Ons onvermijdelijke jawoord jegens de kunst van nu wordt ondermijnd door een zelfde soort gevaar als bij het huwelijk. Vol overgave kiezen we voor het ogenblik. Alleen wat nu hip en eigentijds schijnt te zijn wordt sleets met de jaren en er dreigt een

moment waarop je in de lach schiet over de ernst waarmee je ooit iets hebt bewonderd en bemind – als je tenminste niet in tranen uitbarst om wat verloren ging. Doe je mee aan een hype, dan is het je eigen schuld, want een *one night stand* is iets anders dan een bruid of bruidegom. Maar ook als je wat intelligenter meegaat met je tijd en plotseling beseft hoe gedateerd iets is geworden, is het soms even slikken. Kun je dan veiligheidshalve niet telkens beter kiezen voor het klassieke, dat zijn houdbaarheid bewezen heeft, in plaats van steeds voor het nieuwe te kiezen?

Dat zou stom zijn: je kunt in het beoordelen van kwaliteit niet louter op het verleden afgaan, op wat sinds jaar en dag bekend is. Dat is aderverkalking, herhaling van zetten en al gauw de dood van een cultuur. Vernieuwing in de kunst is onmisbaar, en een subsidiërende instantie zal zich voortdurend op dat nieuwe moeten richten om de boot niet te missen. Dit is geen dilemma van de laatste jaren, het is de even moeilijke als aantrekkelijke praktijk van twee eeuwen kunstkritiek en zeker een halve eeuw van overheidssubsidiering. Het gaat in de woorden van Baudelaire om het evenwicht van *le transitoire, le fugitif, le contingent* met *l'éternel et l'immuable*.

Het nieuwe was lang het exclusieve domein van de avantgarde en het modernisme. Het is een manier van denken die ons lang in zijn greep heeft gehouden, vaak op het dogmatische af. Wat nieuw was werd bepaald door een voorhoede. Zij streed met bewegingen, manifestaties, tijdschriften en argumenten die zich altijd impliciet beriepen op de tijdgeest. De evolutie in de kunst, betoogt Mondriaan bijvoorbeeld in 1924, 'is ontwikkeling en geen teruggang' en het is duidelijk waar die op uitliep: op het werk van Mondriaan zelf. 'Il faut être absolument moderne!' riep Rimbaud en nog altijd denken we: zo is het. De kracht van zulke retoriek is tot op de dag van vandaag onweerstaanbaar, zoals elke redenaar en pamflettist weet. Maar de avantgarde bestaat niet meer en 25 jaar postmodernisme heeft ons

geleerd zulk vocabulaire te wantrouwen. Vernieuwing liep uiteindelijk immers uit op een loos ritueel, waarin alles tegelijkertijd gebeurde, zoals Octavio Paz schreef, en waarin alles ten slotte samenvloede in één hier en één nu. Werd op het laatst niet uit angst het nieuwe te miskennen *alles* wat nieuw was tot vervelens toe toegejuicht? De schrijver Bas Heijne noemde dat eens het Aafjes-effect, naar een incident van bijna 60 jaar geleden. Dichter Bertus Aafjes vergeleek toen de opkomst van de Beweging van Vijftig met het binnenmarcheren van de SS, en omdat het verpletterende succes van die beweging in de jaren erna voor hem inderdaad bijna net zo fataal bleek, was hij voortaan uitgeschakeld. Niet vanwege de smakeloze vergelijking, maar vanwege zijn historische ongelijk. Hij werd de rest van zijn leven genegeerd en stierf eenzaam en blind in Limburg.

En zo stormde de avantgarde voort en verder, totdat de vernieuwingsbewegingen over de kop sloegen en er, in de jaren tachtig, een legitimatiecrisis in de kunsten ontstond. Hoe viel kwaliteit te definiëren nu niet meer duidelijk was wie voorop liep? Wie verdiende aandacht van de kritiek en steun van de overheid? Kreeg eigentijdse kunst nog steeds het jawoord? En wat was die kunst dan? Hoe moest je kiezen? Die vragen worden nog steeds gesteld. Ze zweven als onbemande vliegtuigjes boven de kunsten en maken iedereen onzeker en de kritiek verdacht.

Mijn Rotterdamse collega Susanne Janssen heeft in haar oratie een half jaar geleden nog eens laten zien, hoe complex het terrein inmiddels is geworden en wat velen als nieuwe ontwikkeling beschouwen. Maar wat zij geheel volgens de treurige orthodoxie van de universiteit buiten beschouwing laat, is precies die vraag naar kwaliteit. Het gaat telkens bij beleidsmakers, uitvoerders en onderzoekers om een *sociologisch* perspectief, niet om wat de moeite waard wordt geacht. Men richt zich niet op wat aan het spel te

beleven is, men richt zich op de spelers en het publiek. Degenen die dat wel proberen spreken bij kwaliteit soms van een geheimzinnige x-factor, zoals u in de aankondiging van deze middag kon lezen. Het zou iets ongrijpbaars zijn, dat ingewijden kunnen herkennen maar dat heel moeilijk te beschrijven is. Iets voor helderzienden en hoogbegaafden. Dat is *Wichtigmacherei*: die x-factor valt wel degelijk te karakteriseren en er is best een gesprek over te voeren. Dat is ook precies wat critici en subsidiënten moeten doen – en dat lukt ze vaak uitstekend. Waarom wordt dit dan zo vaak ontkend?

Dat komt omdat velen niet durven te beslissen bij de beoordeling van kunst, doodsbenuwd elitair gevonden te worden. En dus kiest men liever niet meer voor de inhoud, maar voor allerlei uitingen van achtergestelde sociale groepen. Als je meent dat smaak iets persoonlijks is, dat eerder de belangen van je eigen groep vertegenwoordigt dan dat het intrinsiek de moeite waard is, beland je in een politiek correcte zienswijze op cultuur die ten koste gaat van wat die cultuur kan zijn. Het gaat dan niet meer om het *wat* en de kwaliteit, het gaat dan om het *wie* en de kwantiteit. Hoeveel mensen gaan er eigenlijk naar een museum, dat immers van onze centen wordt betaald? (Bij het woord ‘centen’ rinkelt de rancune altijd mee.) Hoeveel ‘jongeren’ lezen eigenlijk een boek en vinden ze dat wel leuk? Hoeveel immigranten – in het halfracistische Nederland ‘allochtonen’ geheten - gaan er naar het theater? Is kunst niet elitair en moet dat wel door de overheid worden gesteund?

Zo wordt er door degenen die niet durven te kiezen menigmaal gekozen voor *kwantiteit*. De redenering luidt dan, dat goed is wat veel mensen goed vinden. Wat populair is, is goed omdat het populair is. Het woord ‘goed’ of ‘kwaliteit’ is hier iets heel anders gaan betekenen en heeft niets meer met kunst te maken. Wel met cultuur natuurlijk, al is dat een verraderlijk woord met 120 definities, zodat alles eronder valt dat niet tot de natuur behoort.

Voorzover populariteit echter toch als een kwaliteit wordt gezien, hoeft de overheid zich er niet meer mee te bemoeien. Wat populair is redt zichzelf, met dank aan het bedrijfsleven, de reclame, de markt en het publiek. Een hype hoeft nooit te worden geholpen: het gaat met de hype per definitie goed, daar is ze nu juist een hype voor. En zo is het eveneens bespottelijk dat de overheid populaire cultuur wil steunen, want die is sterk van zichzelf. Het is ook de dramatische vergissing waar we dag in dag uit bij de publieke omroep getuige van moeten zijn. Daar regeren de kijkcijfers, die publieke zenders tot het domme broertje van de commerciële zenders maken. Ik schaam me diep voor onze publieke zenders, maar ik heb niet de indruk, als ik ook eens een sociologische observatie mag doen, dat ik wat dit betreft tot een meerderheid behoor.

De Raad voor Cultuur dient, ook in haar veranderde verschijningsvorm, gericht te zijn op het nieuwe, en voorbij te gaan aan hypes en populariteit. Anders dan menig politicus meent, en menig ambtenaar noodgedwongen is gaan menen, dient cultuurbeleid zich hoe dan ook verre te houden van de marktideologie die in het vorige decennium zo populair is geworden en die ons in het volgende decennium nog met een aantal parlementaire enquêtes op zal zadelen (energiemarkt, onderwijs, openbaar vervoer, ordehandhaving). En het treurige peil van de cultuur bij de publieke omroep, of liever, het nagenoeg ontbreken van culturele programma's, bewijst niet logisch dat kijkcijfers en cultuur elkaar uitsluiten, maar is wel een ons dagelijks ingepeperde waarschuwing tegen dit denken in termen van kwantiteit.

Degenen die het cultuurbeleid vorm moeten geven zijn onzeker geworden, en de elite heeft zich sinds het einde van de avantgarde daarom steeds meer verscholen achter de bureaucratie. Beslissingen worden in het verborgene genomen, debatten vermeden. De blik wordt door twee soorten vergissingen bepaald. Analyses zijn ten

eerste sociologische analyses geworden, en wat in de kunsten nieuw heet te zijn wordt dan steeds geformuleerd in termen van jongerenparticipatie en minderhedenparticipatie. Of de analyses zijn marktanalyses geworden. Dan is de hype inherent goed, dan is populariteit inderdaad een kwaliteit. In het eerste geval kan cultuurbeleid beter naar sociale zaken, in het tweede in de vuilnisbak.

De Raad voor Cultuur moet de komende vijftig jaar gewoon blijven doen wat ze sinds lang gedaan heeft: de kunst laten beoordelen en steunen met behulp van experts, dus van een deskundige elite. Die zal zich van hypes niet veel aantrekken. En natuurlijk dienen in de Raad en in alle commissies die onder haar vallen mensen te zitten van verschillende generaties en groeperingen, echte niet als vertegenwoordigers van die generaties en groeperingen, maar als vanzelfsprekend gevolg van een beleid dat in nieuwe ontwikkelingen is geïnteresseerd. Dat geldt voor alle commissies die zich met subsidiering bezighouden. De kritiek, in kranten, op radio, televisie en websites over kunst, heeft eenzelfde taak. En dan behoren naast Concertgebouw en Rembrandt veel, heel veel nieuwe initiatieven te worden gesteund, wanneer ze het elitaire stempel van goedkeuring tenminste hebben gekregen. Het is jammer dat hier zo iets vanzelfsprekends moet worden gezegd, maar dat kun je ook beweren van het jawoord in het Stadhuis. En ik heb wel eens gelezen dat goede huwelijken bestaan.

Maarten Doorman is bijzonder hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam, leerstoel Journalistieke Kritiek, op het terrein van kunst en cultuur. Hij is bovendien dichter, filosoof en publicist van vele artikelen over kunst en cultuur. Recent verscheen van hem *De romantische orde* [Bert Bakker, 2004]. Voor deze rede baseerde hij zich onder meer op zijn boek *Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst*.

○ Madame de Sade - Over vragen stellen -

Afgelopen seizoen was Madame de Sade te zien bij Toneelgroep Amsterdam in regie van Krzysztof Warlikowski. Daphne Richter werd geraakt door deze voorstelling en vond het in deze woelige tijden van debat zinvol om terug te blikken en vragen te stellen.

Daphne Richter

I Context

Het nieuwe seizoen is begonnen. Ivo van Hove heeft met zijn 'Staat van het theater' de vlam in de plan doen slaan. Het jubileumfeest van TM is gevierd met een indrukwekkend optreden van Gerard Mortier. Het tweede Feest der Kritiek, een avond lang statements over theaterkritiek, is achter de rug. Al met al veel voer voor discussie. Ook de redactie van Lucifer voelt de behoefte om zich uit te spreken en plaats in te nemen in de lopende debatten. Ieder doet dat op zijn of haar eigen manier, afhankelijk van onze visies, specialismen en posities in het veld.

Ik wil op deze plaats en op dit moment het theater zelf laten spreken en terugblikken op een voorstelling uit het afgelopen seizoen waarvan ik denk dat die ons veel te vertellen had. Omdat het 'wezenlijk politiek theater' was, waarvan er (in de grote zaal) afgelopen seizoen niet zoveel te zien was. Gerard Mortier pleitte tijdens eerder genoemde toespraak voor dit politieke theater. Hij omschreef het als theater dat zoekt naar mazen en dubbelzinnigheden, dat onderwerpen behandelt die niet in wetmatigheden of wetgevingen te vangen zijn en die daarmee dus potentieel subversief en taboedoorbrekend zijn. Theater dat onderwerpen niet in geëvalueerde staat presenteert, maar ruimte

creëert voor vragen. Daarmee is het theater dat de individuele toeschouwer aanspreekt op zijn rol in de samenleving. Volgens mij was *Madame de Sade* van de Poolse regisseur Krzysztof Warlikowski zo'n voorstelling. Afgelopen seizoen was deze te zien bij Toneelgroep Amsterdam.

II Aanleiding

Madame de Sade is niet zonder meer positief ontvangen. Ik vond het ook een 'moeilijk leesbare' voorstelling, die me aansprak, uitdaagde en waarvan het onderwerp me raakte. Maar ook één die de bezoeker in verwondering en met raadsels achterliet. Om mijn verwarring het hoofd te bieden begroef ik me in boeken en artikelen, op zoek naar antwoorden. Met informatie over de Franse markies, de Japanse auteur en de Poolse regisseur in mijn achterhoofd probeerde ik de raadsels te lijf te gaan. Maar het leek tevergeefs en het denken werd haast een obsessie.

Totdat iemand mij vragen begon te stellen, iemand die daartoe een bijzonder vermogen heeft. Wat ik precies had gezien, waar dat aan deed denken...

Langzamerhand kwam het terug: het besef dat het vinden van de sleutel tot een voorstelling begint bij het stellen van de juiste vragen. Het besef dat antwoorden zich dan als vanzelf aandienen. Dat geen antwoord ook een antwoord kan zijn. Dat kennis niet zaligmakend is, maar dat intuïtie en persoonlijke associaties minstens zo belangrijk zijn. Dat was ik in mijn poging om te 'begrijpen' bijna vergeten.

Hieronder staat mijn originele tekst. In het Financieele Dagblad is een herschreven, 'eenvoudiger' versie verschenen.

III De Sade in ons

Sommige theatervoorstellingen bieden zo'n rijke gelaagdheid dat ze nog lang blijven spoken. *Madame de Sade* van de Japanse schrijver Yukio Mishima, bij Toneelgroep Amsterdam geregisseerd door Krzysztof Warlikowski, is zo'n voorstelling. Niet alleen de inhoud van de tekst, maar ook het leven van de auteur Mishima, het leven en werk van Markies de Sade en de stevige tekstbewerking zijn van belang in deze encenering. Zowel de scenografie als de wijze waarop de acteurs vormgeven aan hun personages dragen bij aan de betekenis, evenals de sociaal-maatschappelijk context buiten de muren van het theater en het referentiekader van de toeschouwer. Een betekenis die zich langzaam maar zeker, in diverse lagen en via (persoonlijke) associaties, onontkoombaar aandient.

Want wie herkent haar niet: de ogenschijnlijk sterke, onafhankelijke vrouw die als een blok voor de 'verkeerde' man valt. Om vervolgens vertrappt te worden, weer op te staan en precies hetzelfde te doen. Het is een eerste associatie bij de moeilijk te vatten keuze van Renée (gespeeld door Barry Atsma), om haar omstreden echtgenoot Markies de Sade tot in het extreme trouw te blijven. Dit is ook wat de omstreden schrijver Yukio Mishima (1925-1970) fascineerde, die in 1965 een toneelstuk publiceerde over de vrouwen in het leven van Donatien-Alphonse-François de Sade. De Sade zelf, naar wie het sadisme is vernoemd, is de centrale doch afwezige figuur. In het Frankrijk van de late achttiende eeuw bracht hij vele jaren in de gevangenis door, onder meer voor zijn pornografische geschriften, verkrachtingen en moord. Het was zijn schoonmoeder Madame de Montreuil (gespeeld door Hugo Koolschijn), die hem met behulp van het Franse hof keer op keer achter slot en grendel kreeg. Daar werkte hij onder andere aan de omvangrijke roman over de zusjes en antipoden Justine en Juliette.

In Warlikowski's encenering worden alle vrouwen, op die van de huishoudster (Marieke Heebink) na, gespeeld door mannen. Ze gedragen zich ijdel, zelfgenoegzaam en hardvochtig en kleden zich onder meer in wulpse lingerie. De manier waarop ze hun rollen invullen heeft weinig te maken met wat vrouwen als vrouwelijkheid beschouwen. Eerder wordt de travestie ingezet om de tweeslachtigheid van de mens, en dan met name de (homoseksuele)man, in zijn relatie tot zichzelf en anderen te onderzoeken. Maar ondanks het feit dat de acteurs vrouwen spelen, blijft de toeschouwer naar mannen kijken en juist die verdubbeling levert een spannende gelaagdheid op. Wanneer Renée een poging doet om haar moeder onhandig maar lustvol op de mond te zoenen, geeft dat niet alleen een beeld van een verstoorde moeder-dochter relatie, maar ook van een man die een andere man probeert te zoenen in een situatie die geen liefdesrelatie toestaat. De makers lijken vóór alles het complexe web van sociale conventies, familierelaties, machtsverhoudingen en (seksuele) moraal waar elk personage –en ieder van ons- in verstrikt zit, te willen bevragen. En alles draagt daartoe bij; van het spiegelende decor waar het publiek zichzelf in kan bewonderen, tot de kleinste details in de weelderige kostuums van ontwerper Malgorzata Szczesniak. Zo speelt Heebink huishoudster Charlotte als zwarte vrouw, compleet met afro. In het derde bedrijf, door Mishima gesitueerd na de Franse revolutie, verschijnt ze echter met een blond, *straightened* kapsel. Het is een voorbeeld van hoe tot in details kanttekeningen worden geplaatst bij sociale kwesties als de emancipatie van de (zwarte) vrouw. En van de manier waarop de toeschouwer wordt uitgedaagd de individuele vrijheid te bevragen. Zijn we echt zo vrij? Geldt dat voor ons allemaal? En ten koste waarvan?

De tegenstellingen tussen de vrome, deugdzame Justine en de (machts-) wellustige Juliette uit De Sade's roman, weerspiegelen in de relatie tussen Renée en haar zuster Anne. Niet alleen in de

manier waarop Mishima deze in zijn toneelstuk verwerkte, maar ook in Warlikowski's enscenering van de zussen. Anne (gespeeld door Alwin Pulinx) houdt er openlijk een seksuele relatie met De Sade op na en voost op toneel bovendien met huishoudster Charlotte. Haar berekendheid zorgt er echter voor dat ze aan het eind als enige voorzien is van een 'zekere' toekomst, compleet met man en baby. Voor Renée ligt het anders. In het derde bedrijf, dat Mishima kort na de Franse revolutie plaatste, besluit zij zich te bekeren en non te worden. Haar opstand – de ondertitel luidt 'de opstand van een vrouw' - krijgt daarmee een wel heel wrange bijmaak. Niet alleen offert zij haar vrijheid om 'bruid van god' te worden, ook voelt ze zich voorbestemd om te leven zoals Justine, een personage, ontsproten uit de sadistische geest van haar man. Maar waar Renée's larmoyante uitstraling in het laatste bedrijf nog enigszins van innerlijke vrede getuigt – wat wellicht haar masochistische aard bevestigt -, lijkt Anne's kunstmatige glimlach vooral gemaakt en onoprecht. Niets is wat het lijkt.

Warlikowski weet met een kritische, open blik –de blik van een betrokken buitenstaander- op intelligente en provocatieve wijze gebruik te maken van het feit dat elke toeschouwer kijkt vanuit een persoonlijk en cultureel bepaald kader. Essentieel voor de toeschouwer is vooral ontvankelijkheid voor associaties die de krachtige beelden oproepen. Haast ongemerkt confronteert de regisseur ons zo met ons eigen mens-medemens-maatschappijbeeld. Dit (h)erkennen, betekent de (politieke) kracht van het theater onderkennen en de bijzondere plek die het in onze maatschappij verdient.

IIII Nawoord

Madame de Sade is een voorstelling die pas zijn werk gaat doen op het moment dat er ook daadwerkelijk wordt gereflecteerd op de vragen die worden opgeroepen. Dus pas op het moment dat we gaan

praten over de inhoud. Warlikowski wist zelf al, zo valt in een interview te lezen, dat Nederlanders daar niet zomaar voor zijn te porren. In zijn thuisland kan theater voorpaginanieuws zijn om inhoudelijke redenen. Dat is bij ons zeldzaam. Maar belangrijker en noodzakelijker dan 'nieuws', is denk ik dat de aangerode onderwerpen en vragen breed worden opgepikt. *Madame de Sade* biedt voer voor intellectuelen, die in Nederland echter, ben ik bang, niet met grote regelmaat naar het theater gaan. Of misschien gaan ze wel 'kijken', maar 'zien' ze die thema's niet? Of zijn er te weinig voorstellingen als deze? Durven wij onszelf wel vragen te stellen? Ook als de antwoorden misschien pijnlijker uitvallen dan we graag zouden zien? Vergeten we onszelf er niet bij te betrekken, achterover hangend in het pluche?

Na afloop van zijn erudiete en inspirerende toespraak ter ere van het TM jubileum, wilde Gerard Mortier in gesprek met de aanwezigen in de zaal, die boordevol makers en beleidsmakers zat. Over de vraag hoe om te gaan met het (dreigende) verlies van kennis bij het publiek. Historische kennis, maar ook en vooral kennis van de taal van het theater, van de syntax van het theater. Een verlies dat, zo heb ik het opgevat, de maatschappelijke betekenis van ons theater dreigt te ondermijnen. Mortier kreeg echter niet de kans, het programma was vol. In plaats van een discussie kregen we een mondharpist en een dichter, die beiden na enige tijd van het podium gestuurd werden omdat de zaal, hoe beleefd ook, verveeld raakte. Mortier was met veel aplomb binnengehaald, hij had gesproken, wij hadden aangehoord.

Ik hoop dat TM zich houdt aan de belofte om de toespraak in het oktobernummer integraal te publiceren. En dat iedereen dit seizoen vele voorstellingen zal gaan zien. En dat we onszelf en elkaar na afloop vele vragen zullen stellen, opdat we nog meer zullen zien.

Daphne Richter is redacteur van Theater Schrift Lucifer.

○ De één klopt aan, de ander doet open

- Over Triptiek van Het Nationale Toneel -

Triptiek hield het leven van hoer en hoerenloper tegen het licht. Het publiek betrad de wereld van het bordeel, om daar personages uit verborgen en verboden sferen te ontmoeten. Putain van Nelly Arcan en Madame Edwarda van Georges Bataille waren de bronnen voor een prangende thematiek: de manier waarop de mens met seksualiteit omgaat.

Roeland Hofman

Twee dingen zijn onvermijdelijk, wij kunnen niet vermijden dat we sterven, en wij kunnen evenmin vermijden grenzen te overschrijden. Sterven en grenzen overschrijden is trouwens hetzelfde. Dat is de dualiteit waarin hij de mens plaatst.

-Georges Bataille-

De foyer van het theater (de voormalige visopslag in Scheveningen) waar *Triptiek* wordt gespeeld is op een bijzondere manier gedecoreerd. De ruimte wordt belicht in felle rood-roze tinten en op de muren worden afbeeldingen van pornosites geprojecteerd. De gang die ons naar de theaterzaal leidt, bevat aan weerszijden een viertal deuren waar clichéachtige stoeipoesnamen op staan ('Priscilla,' 'Britney,' 'Pamela'). Die deuren geven overduidelijk ingang tot peeskamertjes, de werkruimtes van prostituees. Nog voordat de voorstelling begint, is het publiek dus al duidelijk gemaakt dat het oudste beroep ter wereld een belangrijk thema zal zijn.

De zaal zelf wordt gedomineerd door de publieksopstelling die in het midden van de ruimte staat. Deze tribune blijkt 360 graden te kunnen

draaien. Het meisje dat in het eerste deel vertelt over haar leven als prostituee, kan ons zo letterlijk meenemen door dat leven, te beginnen met het interieur van haar ouderlijk huis, waar haar vader en moeder als schimmen respectievelijk voor een defecte televisie zitten en onder de lakens liggen. Het meisje (gespeeld door Anniek Pheifer) ontvlucht deze benauwende omgeving waar jaren geleden haar zusje Cynthia is gestorven en verhuist naar de grote stad. Achtereenvolgens leidt ze ons langs haar klerenkast waar ze werkkleding aantrekt, haar bed waar ze klanten ontvangt, een bank waar ze telefoonseks heeft en een bad. Als hoer heeft ze de naam van haar dode zusje aangenomen; om haar weer tot leven te wekken, zegt ze. Uiteindelijk zal ze weer bij het ouderlijke huis uitkomen, waar haar ouders in onveranderde posities in de ruimte zitten. Na deze voltooide cirkel zal ze nog enkele malen op verschillende plekken terugkomen en schakelt zo tussen heden en verleden. De enige tastbare herinneringen die ze heeft zijn vieze doekjes en poppen. Maar wat zijn symbolen uit de jeugd nog waard als je huidige leven doordrenkt is van perversiteit en onmacht? Tijdens het verschuiven van het ene deel naar het andere, zien we een filmprojectie van een vader die zijn dochtertje op zijn knieën laat spelen. Het publiek wordt bijna gedwongen om te denken: dus daar begint de verkrachting al.

De monoloog is gebaseerd op de autobiografische schandaalroman *Putain* van Nelly Arcan. Het boek kwam uit na de literaire schokbeweging in Frankrijk bij de uitgave van *Elementaire Deeltjes* van Michel Houellebecq en *Het seksuele leven van Catherine M.* van Catherine Millet. Een belangrijk thema in deze boeken is de manier waarop de mens in de twintigste eeuw met seksualiteit omgaat. Door deze hype leek *Putain* in eerste instantie in de golf van semi-choquerende boeken die toen opkwam onder te gaan, maar het boek schijnt een grotere literaire waarde te hebben (het werd geprezen door Catherine Millet). Het is inhoudelijk verwant aan *Het seksuele*

leven van Catherine M.; de schrijfster vertelt over haar leven en met name de seksuele uitspattingen. Maar waar in dit boek de erotiek wordt verheerlijkt, is het in *Putain* de bron van het conflict.

Het hoofdpersonage walgt van haar werk, maar weet nauwelijks te verklaren waarom ze in dit 'oudste metier ter wereld' zit. Ze waagt zich aan de analyse dat ze haar verstikkende ouderlijke huis heeft willen ontvluchten, maar als ze bitter constateert dat 'je met zijn tweeën moet zijn om dit spel te spelen, de één klopt aan, de ander doet open' vermoed je dat het deze vrouw vooral om een wanhopige zoektocht naar contact te doen is. Dat is onmogelijk in haar professie, waar de klant alleen geïnteresseerd is in het lichaam. Behalve het zelfonderzoek, niet gespeend van ironie en verbittering, valt ook de stijl van de tekst op. In uitwaaierende, pijnlijk precieze, aan diverse zintuigen appellerende volzinnen vertelt ze over haar dagelijks leven als escortmeisje, waarin vaak de relatie hoer-klant centraal staat.

In dit licht is ook de relatie actrice-publiek die in de voorstelling gecreëerd wordt bijzonder. Nergens wordt de suggestie van een monologue interieur gewekt. We zien geen overpeinzingen, daarvoor is de taal ook te poëtisch en te goed geformuleerd. Alle teksten worden constant naar het publiek gericht en als er een ander onderwerp belicht wordt, dan wordt het publiek letterlijk meegetrokken naar een ander deel van de ruimte. Ondanks diverse verkleedpartijen en gewaagde kledij, wordt nergens een poging gedaan tot verleiding of choqueren. Alsof wij toeschouwers bordeelbezoekers zijn, vertelt het meisje haar leven en laat ze ons dat meebeleven. Dagelijkse rituelen zoals voorbereiden op het werk en in bad gaan worden even schaamteloos getoond als de ontboezemingen over haar frustraties en verdriet. Hierdoor lukt het de actrice, mede door haar gevarieerde dictie en vooral haar

verregaande fysiek, samen met het publiek een privé-domein te creëren dat de hele ruimte beslaat.

Maar de grootste troef is de publieksofstelling. Doordat de toeschouwers in het midden zijn geplaatst en de voorstelling om hen heen wordt gespeeld, wordt de betrokkenheid enorm en is de intimiteit te snijden. Kijken naar de voorstelling is als een voortdurend heen en weer gesleept worden tussen betrokkenheid en schuldgevoel. Terwijl ze in bad gaat, vertelt het meisje hoe belangrijk die ontspanning voor haar is; een gelukkig moment in een hard bestaan. Maar door het vanzelfsprekende tonen van het lichaam, voel je jezelf als kijker betrappt. Je begluurt een naakte prostituee in haar vrije tijd. Deze voyeuristische manier van kijken zal later een belangrijk thema worden in het tweede deel van de voorstelling.

De originele publieksofstelling, het verregaande gebruik van het lichaam en de stem, het gebruik van een non-dramatische tekst, maar vooral de indringende belevenis die tot stand komt – een en ander suggereert een erfenis van theatervernieuwer Antonin Artaud (1896 – 1948). Niet voor niets wordt er kort maar opvallend naar hem verwezen. Ook in het tweede deel lijkt, zij het op een andere manier, naar het 'ervaringstheater' van Artaud te worden gezocht. Het theater dat hem voor ogen stond was in de vorm van een ritueel waarin het publiek en de acteurs zo dicht mogelijk tot elkaar werden gebracht. In zijn geschriften over wat hij 'het theater van de wreedheid' noemt, stelt hij dat de mens zo uitgepuurd en naakt mogelijk moet worden getoond. Artaud was geïnteresseerd in het onbewuste, niet in de verbeelding van de werkelijkheid. Het publiek wilde hij constant op nieuwe vormen van bewustzijn aanspreken.

Ook in deel twee is weer een Franse bron aangeboord: *Madame Edwarda* van Georges Bataille (1897-1962). Net als Arcan was Bataille een schandaalschrijver die in een egodocument over het hoerenleven berichtte, maar in tegenstelling tot haar, heeft hij tijdens

zijn leven geen succes of erkenning gekregen met zijn proza en is in betrekkelijke anonimiteit gestorven. Vervolgens, zoals het cliché wil, kwam de erkenning, onder andere van Michel Foucault. Batailles werk is dan ook vooral in filosofisch opzicht van betekenis gebleken.

In zijn beschouwingen gaat Bataille uit van de tegenstelling 'continuïteit/discontinuïteit'. Discontinuïteit staat voor de onvermijdelijke onderbreking van het leven, in de vorm van de dood. Continuïteit staat voor de natuur die geen onderscheid maakt tussen leven en dood; de eeuwigheid. De mens leeft in een constant verlangen naar die continuïteit. Onhaalbaar als dat is probeert hij dit te bereiken door de regels van de continuïteit te doorbreken. De dood is onontkoombaar, maar in het verlangen dit te vermijden is de mens in staat alle rationele regels te breken.

De acteur die in het eerste deel van de voorstelling als vader figureerde, treedt nu op als bordeelbezoeker. Werd eerder de hele ruimte betrokken in het verhaal, nu is er slechts een Beckettiaans uitgelicht gezicht. Van de hoer die ons alles toont, is er nu de klant die nauwelijks in het daglicht durft te komen. Werd er in het eerste deel vooral een beroep gedaan op het lichaam van de actrice, in het tweede deel domineert de mimiek en vooral de stem van acteur Stefan de Walle. Knauwend, fluisterend en krijsend wordt het schokkende verhaal van een ontmoeting met een hoer verteld. De taal wordt van expressiemiddel een veelzeggend autonoom gebaar, iets wat Artaud ook voor ogen stond. Voor Bataille is taal niet toereikend om buiten de grenzen van het rationele bewustzijn te komen, maar inhoudelijk (de vele beschrijvingen van perversiteit) en vormelijk (in de tekst van *Madame Edwarda* illustreren stippeltjes (.....) momenten van algehele bevrijding) kan er een poging worden gedaan.

In alles is dit deel een omgekeerde spiegel van het eerste deel; de man volgt de vrouw op, de hoerenloper de hoer, de stem het lichaam, oud jong, focus ruimte, etc. Wat de twee delen verbindt is de wanhopige zoektocht naar zingeving van een leeg bestaan. Het meisje in het eerste deel noemde zichzelf Cynthia, om zo haar vroeggestorven zusje weer tot leven te wekken. In het verhaal van Bataille volgt de ik-persoon een hoer, Madame Edwarda, die uiteindelijk de personificatie van de dood zal blijken. Seks en de dood zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en lijken twee natuurkrachten die elkaar constant op grote afstand proberen te houden. Een winnaar zal er nooit zijn, constant zullen zij elkaar overwinnen.

Het aangrijpende van de voorstelling is de minutieuze consequentie waarmee dit getoond wordt. De voorstelling overtuigt op elk moment, is vrijwel op elk moment een waarachtige illustratie van deze treurige levens, maar (ver)oordeelt nooit. Als kijker begin je je af te vragen wat onschuld is, of die überhaupt bestaat, daar alles zo verbonden lijkt te zijn met seks en dood. Op deze manier wordt er een beroep op het bewustzijn gedaan en tevens verwezen naar het gedachtegoed van Artaud. Maar in plaats van een doorwrochte totaalervaring zoals het Artaud voor ogen stond, is deze voorstelling eerder een illustratie van zijn theorieën.

Als de man aan het eind van zijn relaas meldt dat de enige zin in het leven ligt in het feit dat men nooit iets zal begrijpen, slaat dat niet alleen op de paradox van de prostituee die walgt van haar werk maar er niet mee stopt, maar ook op Artauds onuitroeibare behoefte om vanuit een wrede zinloosheid steeds nieuwe betekenissen en zin te zoeken om te communiceren. Nadat dit is uitgesproken, eindigt de voorstelling met het beeld van de man en het meisje die vanuit een raam naar een steeds veranderend wolkenveld kijken. Deze epiloog heeft geen woorden nodig, de triptiek is voltooid. Met dezelfde

zekerheid als dat de wolken voorbij zullen blijven drijven, zullen man en vrouw, kind en ouder, hoer en klant elkaar blijven opzoeken, altijd in de hoop op een klein beetje contact. In ijl tempo veranderen de wolken van kleur en vorm; de personages zijn verheven geraakt boven de verstikkende discontinuïteit van het leven.

Triptiek

Het Nationale Toneel

Locatie: Kniertje, Scheveningen

Regie: Franz Marijnen

Met: Anniek Pheifer en Stefan de Walle

Roeland Hofman studeert regie aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

○ El Niño

- Een hernieuwde uitnodiging tot gesprek -

Enkele jaren geleden kwamen de artistiek en zakelijk leiders van een aantal jeugdtheatergroepen bijeen om te overleggen over de toekomst van het jeugdtheater. Zij stelden toen vast dat het beleid de creativiteit en artistieke ontwikkeling van het jeugdtheater beperkt. Cecile Brommer maakte op verzoek van de organisatie een verslag. Dit werd nooit gepubliceerd, maar heeft (helaas) niets aan actualiteitswaarde verloren en sluit naadloos aan bij de oproep die Silvia Andringa in dit nummer van Theater Schrift Lucifer doet.

Cecile Brommer

Een groot aantal jeugdtheatermakers kwam in november 2002 bijeen om de institutionalisering van het jeugdtheater een halt toe te roepen. Zij noemden zich 'een beweging', genaamd 'El Niño'. El Niño is een onregelmatige, om de paar jaar terugkerende toestand van het klimaat in de tropische Pacific. Grote delen van de aarde ondervinden de gevolgen van deze toestand. Wereldwijd zijn El Niño en La Niña de voornaamste bron van veranderlijkheid van het klimaat van jaar tot jaar.

El Niño is volgens de jeugdtheatermakers die in 2002 bijeenkwamen:

- 1. Een jaarlijks terugkerende reeks verschijnselen, zeer verschillend van vorm en inhoud, die op alle denkbare plekken optreedt, verschillende reacties en emoties uitlokt, een onwisbare uitwerking heeft op degene die ermee in aanraking komt en een divers publiek van alle leeftijden aanzet tot denken.*
- 2. Het jeugdtheater van de toekomst, onmiskenbaar persoonlijk, geëngageerd, origineel en onvoorspelbaar, avontuurlijk, gevarieerd en van hoge kwaliteit.*

3. Een beweging die niet te stoppen is en die een cultuurverandering in gang zet.

De kritiek en toekomstvisioenen die op die herfstdag in 2002 werden geformuleerd, zijn nog altijd relevant. Het verslag van die middag geeft een beeld van de ergernissen in het jeugdtheater en de creatieve stormen die daar ook vandaag de dag nog woeden. Waardevol zijn niet alleen de opsommingen van knelpunten en toekomstwensen, maar ook de persoonlijke uitspraken van de theatermakers, waarin zij proberen te formuleren wat hen bezighoudt en drijft. De weerslag van die bijeenkomst is ook nu een uitnodiging tot gesprek met eenieder die zich betrokken voelt bij het Nederlands jeugdtheater.

Het Nederlandse jeugdtheater kende een lange periode van bloei, die ook internationaal opzien baarde. Theatermakers ontgonnen het braakliggend landschap van het jeugdtheater en bewerkten dat op originele, creatieve en steeds efficiëntere manieren. Gaandeweg werd wat creatie was, beleid; de beweging werd een instituut. Contacten die ontstonden uit wederzijdse interesse, zoals tussen gezelschappen en scholen, werden verplicht gesteld en voorzien van een bemiddelaar. Een groot aantal uniforme eisen kwam in de plaats van de persoonlijke opdracht die elke jeugdtheatermaker zichzelf stelde. Die twee – het persoonlijke en het bestel - lijken nog steeds haaks op elkaar te staan. De kwaliteit van de voorstellingen lijdt daaronder. Het belemmert de artistieke ontwikkeling van de individuele makers en het jeugdtheaterlandschap in zijn geheel.

“Het jeugdtheater is volwassen geworden. We waren een beweging, en zijn nu een instituut – en dat willen we ook zijn. Tegelijkertijd moeten we de beweging behouden en telkens opnieuw uitvinden. Dat is een opdracht aan onszelf, en aan onze omgeving. Niet voortborduren op wat we al bewezen hebben, maar blijven zoeken

naar brutaliteit, anarchie en onderzoek. Ik krijg nu de ideeën en thema's die ik vijf jaar geleden interessant vond terug van scholen, bemiddelaars en theaters. Of ik niet weer zoiets kan maken. Nee! Juist niet. We moeten altijd het nieuwe blijven zoeken. Nieuw publiek, nieuwe voorstellingen en nieuwe ideeën. Bij beweging in het jeugdtheater hoort namelijk dynamiek. Dynamiek van mensen, ideeën en – als dat nodig is – van kritiek.”

Liesbeth Coltof, artistiek leider van Huis aan de Amstel, november 2002

De jeugdtheatermakers formuleerden een elftal knelpunten, die hier worden opgesomd.

1. Theater op maat. Bestellingen in de trant van ‘een thematische voorstelling over iets multicultureels van 50 minuten met maximaal drie acteurs en niet te harde muziek voor basisschoolleerlingen tussen de 8 en 10 voor het seizoen 2006-2007’ hebben niets met kunst te maken.
2. Verplichting tot productiviteit. Er is te weinig ruimte, vooral financieel, voor verdieping, experiment en ontwikkeling.
3. Nieuwe generatie. Er is nauwelijks ruimte om (jonge) gastregisseurs en schrijvers uit te nodigen en op te leiden; de doorstroom stagneert en de theaterscholen besteden te weinig aandacht aan het jeugdtheater.
4. Doelgroepenbeleid. Alle gezelschappen moeten voorstellingen maken voor kleuters, kinderen en liefst ook nog jongeren; specialisatie wordt niet ondersteund.
5. Prestatie-eis. Er is een algemene verplichting tot het spelen van een x aantal voorstellingen voor een x aantal toeschouwers die de creativiteit belemmert. Hierdoor ontstaat een weliswaar niet van overheidswege verplichte, maar toch onvermijdelijke samenwerking met steunfunctie-instellingen die de voorstellingen vaak in

bulkpakketten aankopen. Het lijkt de enige manier om het verplichte aantal speelbeurten en toeschouwers te halen.

6. Locatie. Het is nauwelijks mogelijk, financieel gezien maar ook gezien de wensen van de beleidsmakers en afnemers, om op locatie te spelen of in andere afmetingen dan de standaard 8x8.

7. Spreiding en reizen. Het ene gezelschap zoekt misschien graag steeds nieuwe publieksgroepen door het hele land, het andere vindt de band met de thuisstad belangrijk en vruchtbaar en zoekt daar het gewenste (diverse) publiek.

8. Schoolvoorstellingen en educatieprojecten. Sommige gezelschappen maken producties die zich lenen voor een educatief programma en voorstellingen voor scholen, anderen functioneren beter in het vrije circuit, sommigen combineren beide.

9. Directe of bemiddelde relatie met het publiek. De positie van steunfunctie-instellingen en programmeurs is zo sterk geworden, dat hun wensen soms zelfs het artistieke beleid van de jeugdtheatergezelschappen dicteren. Jeugdtheatergezelschappen missen de directe band met het publiek waar zij voor spelen.

10. Minimaal budget en aantal medewerkers. Er is een chronisch tekort aan productiemedewerkers en technici; een grotere groep acteurs (of iets oudere en dus ook duurdere acteurs) behoort nauwelijks tot de mogelijkheden. Om een voorbeeld te noemen: in het jeugdtheater is het heel gewoon dat de acteurs het werk van een techniekploeg doen bij het op- en afbouwen van het decor. Dit heeft onvermijdelijk gevolgen voor de eisen die aan een decor worden gesteld: namelijk zo minimaal mogelijk.

11. Convenantafspraken. Zij beperken de artistieke mogelijkheden wanneer er verschillende voorwaarden, termijnen en beperkingen worden gesteld om bijvoorbeeld tussen provincies samen te werken.

Diversiteit

Tijdens het gezamenlijk overleg van de jeugdtheaterdirecties op die gedenkwaardige dag in 2002, bleek de diversiteit in de wensen, plannen en identiteit van de gezelschappen groot. Deze diversiteit is een belangrijk kenmerk van het jeugdtheater en het Nederlandse theater in het algemeen. Een verzameling opzienbarende, persoonlijke en memorabele ervaringen en uitspraken van de jeugdtheatermakers geeft een impressie.

Over de drijfveer om theater te maken

Volgens Liesbeth Coltof van Huis aan de Amstel is theater maken: mensen wakker schudden. “De voorstelling moet mensen fascineren, mensen moeten nieuwsgierig worden. Het publiek mag ook geschokt worden en bij zichzelf te rade gaan: ‘Waarom weet ik dat niet?’ Soms lijkt het of mensen alleen nog maar bij nationale rampen (Volendam, Enschede...) wakker geschud worden. Het publiek moet wel bereid zijn ‘te zien’ in plaats van ‘zien wat je wilt zien.’” Coltof is gefascineerd door het oude Griekse theater, waarin morele vraagstukken aangeroerd werden. De stukken zijn niet belerend, maar zijn een bezinningsmoment. Theater moet wat Coltof betreft een soort pedagogische taak hebben zonder ‘een bestraffend vingertje’.

Voor Silvia Andringa staat ‘compassie’ centraal bij het maken van theater. “Ik loop over van compassie. Met het menselijk bestaan en met alle oorlogjes die mensen moeten voeren om op de been te blijven in de maalstroom van gebeurtenissen. Geen gevecht is ooit hetzelfde en bij ieders strijd heb ik dat gevoel. Dat is voor mij een oneindige bron van inspiratie en onderzoek. (...) De menselijke maat is voor iedereen verschillend. Het beeld van de wijk Otrabanda op Curaçao is daarbij heel sterk. Otrabanda is op het eerste gezicht een beangstigende en chaotische wijk, waar anarchie en het recht van de sterkste heersen. Maar wie beter kijkt, ziet dat groot en klein, arm en

rijk, bedrijven en scharrelaars langs elkaar en met elkaar één kleurrijk systeem vormen.” Silvia Andringa, het Laagland.

“Het lege repetitielokaal belichaamt voor mij de essentie van het jeugdtheater. Een plaats vrij van de dagelijkse beslommeringen, waar ik mij kan terugtrekken om me bezig te houden met mijn waarheid. Die ervaring wil ik aan mijn publiek meegeven: dat ze zich terugtrekken uit de dagelijkse praktijk en ontdekken wat mijn waarheid is.” Flora Verbrugge, Jeugdtheater Sonnevank.

Voor Moniek Merckx gaat theater over de ontmoeting met de mensen met wie je theater maakt. Zij haalt haar engagement uit gevoelens van schaamte, woede of onbegrip en zij uit deze gevoelens door een voorstelling te maken. "Ik heb het theater nodig om te laten zien waar ik voor sta. In het repetitielokaal stel ik vragen, geef ik vorm, fantaseer en argumenteer ik. Dat levert soms heel persoonlijk materiaal op, maar altijd ontwikkeld vanuit grote en universele thema's.”

“Ik hou van de abstractie, van theater dat uitvergroot, opdat je in staat wordt gesteld iets van het leven of de wereld om je heen te begrijpen en vertroosting te vinden. Door abstract te werk te gaan, geef je geen antwoorden, maar laat je ruimte open voor de gedachten van de individuen in het publiek.” Erna van den Berg, Stella Den Haag.

“Mijn ideale theater is een glazen gebouw midden in de stad. Een knooppunt van de kunsten, waar de verbeelding aan de macht is. Muziek en theater, jongeren en ouderen, maken en kijken: alles gebeurt er door elkaar heen.” Joke Hoolboom, Xynix

Over 'gekleurd theater'

Het begrip 'diversiteit', ooit een belangrijk stokpaardje van staatssecretaris voor Cultuur Rick van der Ploeg, speelt van oudsher een belangrijke rol in het jeugdtheater. Het publiek dat de jeugdvoorstellingen bezoekt, is diverser samengesteld - 'gekleurder' - dan de meeste andere publieksgroepen van kunstuitingen. Jeugdtheatermakers die bijna per definitie schoolvoorstellingen spelen, kunnen niet om die realiteit heen. Maar in hoeverre laat je dit gegeven van invloed zijn op het artistieke product?

Marijke Tulp vertelt op die bijeenkomst in 2002 dat Artemis een wit gezelschap is, in een witte binnenstad met contacten met voornamelijk witte theaters. Toch besloot Artemis op een gegeven moment een 'multiculti' voorstelling te maken in de hoop de Marokkaanse gemeenschap in Den Bosch binnen te halen. De voorstelling was geen succes, en Tulp wijt dat aan het feit dat de voorstelling niet is ontstaan vanuit een authenticiteit. Zij concludeert dat een voorstelling moet ontstaan vanuit een inhoudelijke, artistieke drijfveer.

Flora Verbrugge maakte een voorstelling op basis van een Aziatische speelwijze met Balinese maskers. Deze voorstelling riep een enorm heftige reactie op bij Surinaamse en Marokkaanse meisjes; van docenten hoorde zij later dat de voorstelling aanleiding was voor intensieve en hevige discussies. Verbrugge geeft aan dat de voorstelling is ontstaan vanuit een artistieke wens van het gezelschap en nooit zo'n succes had kunnen zijn als het gezelschap was gevraagd een voorstelling te maken voor allochtone jongeren.

Mare de Groot geeft aan dat Kalebas gevormd is rondom Wijnand Stomp, een Nederlander met gemengde achtergrond. Voorstellingen van Stomp gaan vaak over 'eigen identiteit', maar nooit over 'anders zijn' of 'discriminatie'. Hier voldoet een groep dus aan de vraag om

'divers' theater, maar stuiten de makers op een ander probleem: namelijk dat ze geen theater op maat willen maken. Bovendien: Kalebas ondersteunt en stimuleert makers met een andere culturele achtergrond, maar wil geen 'allochtonentheater' genoemd worden.

"We moeten altijd op zoek naar ander publiek. Ik vind dat we de theaters uit moeten, de wijken in. Op zoek naar nieuw bloed. Niet met ouderwets vormingstoneel, maar wel met kloten. En met een mening." Joop Kuyvenhoven, Stip Producties.

Dennis Meijer vertelt in contact te zijn gekomen met een Turkse theatermaker na het zien van één van zijn voorstellingen. De communicatie verliep in het begin niet soepel. Meijer is met deze man gaan samenwerken aan een voorstelling. Er is een voorstelling ontstaan die erg dicht bij de persoon van de Turkse maker ligt. Meijer concludeert dat een voorstelling die uit het hart komt, cultuuroverschrijdend is en allerlei mensen kan boeien.

"De wereld om ons heen is zeer divers. Een oorlog in Irak staat naast het persoonlijk verlies van een vader. De druk op een kind om snel, snel, snel volwassen te worden staat naast de eeuwig terugkerende liefde tussen twee mensen. De bekritiseerde autoriteit van een ouder, de onderwijzer of de regering staat naast de verbazing over de groei van een boom. Om nog maar te zwijgen van culturen die naast elkaar leven en elkaar nauwelijks lijken te verstaan, informatie die ons om de oren vliegt en dichtregels die opeens een diep gevoel van geluk kunnen geven, zonder dat je precies weet waarom. We leven in een tijd waarin we met die diversiteit dienen om te gaan. Sterker nog, het is een tijd die ons uitdaagt om daarmee om te gaan, ook de kunstenaars." Dennis Meijer, Lab de Berenkuil.

Toekomstbeeld

De jeugdtheatermakers stelden zichzelf voor als brutaal en anarchistisch, zelfbewust en eigenwijs, dynamisch en vitaal,

contemplatief en visionair. Zij namen zich voor de grenzen die door de 'verzorgingsstaat van het jeugdtheater' de afgelopen jaren waren opgeworpen te overschrijden en opnieuw een leefbaar jeugdtheaterlandschap te creëren. Een 19-tal punten zette een realistische toekomstvisie neer, die nog altijd om uitvoering vraagt.

1. Jeugdtheatermakers maken theater voor kinderen, jongeren en/of volwassenen
2. Zij spelen hun voorstellingen alleen als ze af zijn
3. Zij spelen zoveel voorstellingen als er behoefte aan is
4. Zij spelen voor zoveel toeschouwers als er interesse voor is
5. Zij spelen hun voorstellingen op die plaatsen waar zij het beste tot hun recht komen
6. Zij bouwen een band op met het publiek wanneer en waar dat gewenst is
7. Zij spelen voor scholen als een voorstelling zich daarvoor leent
8. Zij verzorgen educatief materiaal indien zij dat willen en kunnen
9. Zij beschikken over voldoende artistieke, productionele en technische ondersteuning
10. Zij vinden geïnteresseerde, flexibele partners in steunfunctie-instellingen, programmeurs en theaters
11. Zij nodigen elkaar uit voor het maken van voorstellingen, voor discussie en debat
12. Zij creëren ruimte voor onderzoek, experiment en getalenteerde nieuwkomers, indien zij dat willen
13. Zij dragen bij aan de opleiding van aankomende jeugdtheatermakers
14. Zij krijgen ondersteuning van theateropleidingen, Theater Instituut Nederland en jeugdtheaterfestivals
15. Zij dragen zorg voor een groot en divers publiek, op scholen en de vrije markt
16. Zij voeren een gezamenlijk marketingbeleid

17. Zij schrijven een realistisch beleidsplan met een precieze formulering van de eigen opdracht
18. Zij ondersteunen een goed werkende Raad voor Cultuur
19. Zij onderhouden individueel en gezamenlijk een intensief contact met de beleidsmakers en subsidiënten

Misschien is het tekenend voor de diversiteit in het jeugdtheater dat het destijds niet lukte om een gezamenlijke roep tot verandering op de beleidsmakers af te sturen. De kwesties die hierboven zijn opgesomd, zijn nog altijd relevant. Opvallend is dat in de *Staat van het theater* van Ivo van Hove een echo doorklinkt van de knelpunten die het jeugdtheater signaleert. Spreidingseisen, inkomsteneisen, eisen ten aanzien van aantallen publiek en speelbeurten hebben een logische oorzaak, maar niet veel te maken met kunst. In het jeugdtheater overwoekert regulatie nu de artistieke ambities van de makers. Misschien dat het dus tijd wordt voor een 'Staat van het jeugdtheater', om ook over dat deel van het theaterbestel heftige discussies op te roepen en nu misschien wél te komen tot een gezamenlijke beweging, met de kracht van El Nino.

Cecile Brommer is redacteur van Theater Schrift Lucifer.

○ Mijn verzet tegen toegepaste kinderkunst - Een persoonlijke brandbrief -

Jeugdtheatermaker Silvia Andringa roept op tot actie en debat. Want de kunst van het jeugdtheater maken dreigt te bezwijken onder alle educatieve en sociaal-maatschappelijke doelstellingen, waarin de overheid samen met het onderwijs voorop loopt. Een persoonlijke brandbrief.

Silvia Andringa

Beste jeugdtheaterliefhebber,

Ik kan het iedereen aanraden. Wanneer je iets op het hart hebt en je zeker wilt zijn dat je gehoord wordt, moet je een persoonlijke brief de wereld insturen. In december 2005 schreef ik zo'n persoonlijke ik-maak-me-zorgen-brief aan een brede groep collega's uit het jeugdtheater en andere geïnteresseerden. Mijn zorg ging over de manier waarop in de dagelijkse jeugdtheaterpraktijk en in de debatten over kunst voor kinderen, het theater steeds meer in de hoek van de 'educatieve en sociaal-maatschappelijke probleemoplossingen' wordt geschoven.

De brief had een ongekend effect en heeft inmiddels de titel 'brandbrief' gekregen. Ik heb het niet precies bijgehouden, maar het aantal reacties was overweldigend. Mijn virtuele en fysieke postvakken werden letterlijk overspoeld. Er was vooral herkenning, maar ook geruststellende woorden of ergernis. Er was ook opvallend veel actiebereidheid, terwijl ik daar niet toe had opgeroepen. Ik wilde slechts een tendens signaleren en daarover mijn zorg uiten. Opvallend was ook dat de gedeelde smart en boosheid niet alleen afkomstig was van collega-theatermakers maar ook van

producenten, leerkrachten, CKV-coördinatoren en consultants. Vanuit theater, dans, muziek en beeldende kunst. In Nederland én Vlaanderen. Die storm van steunbetuigingen was mooi en het delen van de zorg heeft hier en daar mensen gesterkt, bewust gemaakt of een levendig gesprek op gang gebracht. Wat wil ik nog meer? Het gonst en borrelt in het Nederlands jeugdtheater en dat is altijd goed.

De directe aanleiding in december 2005 voor die 'brandbrief' was een debat, georganiseerd door onder meer het Ministerie van OCW, over 'de kracht van cultuureducatie'. De inzet van het debat was te spreken over de effecten van cultuureducatie, waardoor ik hoopte dat het misschien ook zou gaan (al is het maar terloops) over de invloed van kunst op kinderen. De manier echter waarop er in dit debat met de begrippen kunst, cultuur en educatie werd omgegaan, vond ik ontluisterend. De begrippen waren volledig onderling inwisselbaar. Dit debat, zo bleek na intensieve briefwisseling met vele collega's, bleek geen uitzondering. Zo werden en worden er velen gevoerd. Toen wist ik zeker dat er iets heel erg misgaat. Ik ben ervan overtuigd dat kunst voor kinderen in toenemende mate wordt gebruikt voor iets anders. Niet de kunst zelf staat centraal, maar het dient steeds vaker sociale, maatschappelijke en educatieve doelen. In mijn 'brandbrief' sprak ik de vrees uit dat de hele jeugdtheatersector in relatief korte tijd zal worden teruggebracht tot een op maat werkende onderwijsvoorziening, waarin niemand nog de vraag stelt in hoeverre kunst een doel op zichzelf kan zijn.

Gonst en borrelt het wel genoeg in het Nederlands jeugdtheater? Wat is de vrucht van vragen laten opborrelen als er niet ook daadwerkelijk gemorrelt wordt aan het systeem dat ik wilde bekritisieren? Ik wil dat de basis die ten grondslag ligt aan het debat over kunst voor kinderen op de helling wordt gezet. We zouden niet meer moeten praten over de vraag of kunst (in dit geval theater) voor kinderen begrijpelijk en inleefbaar moet zijn. De vraag naar de

kwaliteit van een kunstwerk, mag niet worden bepaald door de mate waarin dat kunstwerk vertrekt vanuit de leefwereld van de beoogde doelgroep. Een toneelstuk voor kinderen is dus niet alleen maar goed als het de leefwereld van kinderen centraal stelt.

Het is interessant dat in de praktijk deze discussie vaak uitdraait op een discussie over vorm en inhoud van een toneelstuk. De vorm, die bij elk boeiend kunstwerk een spanningsveld betreedt tussen het bekende en het onbekende, wordt al snel te moeilijk bevonden voor kinderen. En de inhoud wordt ook maar al te vaak in een thematisch jasje gestoken. Als het maar vertrekt vanuit de eigen leefwereld van de kinderen, dan is het goed, zo is de algemene tendens.

Kunst is een instrument geworden om sociaal-maatschappelijke doelen te verwezenlijken. Dus wordt er op een congres van OCW gesproken over de effecten van cultuureducatie, in plaats van over de werking van kunst. Dus komen er toneelstukken over pesten, buitenbeentjes en verliefd zijn. Themavoorstellingen over alcohol en drugs, respect of loverboys. Het is toneel waarvan het effect moet zijn dat kinderen leren communiceren en samenwerken, leren op te komen voor zichzelf en anderen. Toneel als middel om de eigen talenten te ontplooien, de veiligheid en geweldbeheersing binnen de school vergroten of begrip te creëren ten aanzien van de verschillen tussen diverse landen en culturen. Toneel dat bijdraagt aan het herstel van collectieve 'normen en waarden'. Dat zijn allemaal woorden die pogen kunst voor kinderen te rechtvaardigen.

Maar kunst voor kinderen heeft volgens mij een ander nut. Het gaat helemaal niet over deze sociaal-maatschappelijke doelstellingen. Ik vind het moeilijk om simpel te zeggen waar het dan wel om draait en het wordt helaas ook snel 'vechterig' van toon. Maar gaat het bij kunst voor kinderen niet gewoon om dezelfde rechtvaardiging als bij kunst voor volwassenen? Waarom gaat u naar het theater of naar een museum? Begrijpt u alles wat u ziet? Ik niet. En daar geniet ik

van. Kunst voegt iets vreemds, onbekends, spannends, ongrijpbaars toe aan mijn leven. De Vlaamse auteur Anne Provoost¹ zegt het zo: *“De wereld zou er heel anders hebben uitgezien als Bush jr. als kind wat minder Disney had gelezen, en wat meer boeken die hem vertwijfeld achterlieten, zonder goed zicht op de goeden en de kwaden en zonder een makkelijk samen te vatten boodschap van de schrijver. [...] We zijn geneigd kinderen te beschermen. We vergeten dat ze blootstellen aan de chaos ook een vorm van beschermen is. Kinderen van tijd tot tijd een duwtje geven, wegsturen met de woorden: ga maar, nu kun je alleen, is even noodzakelijk als geruststellen.”*

Ik voel me, als theatermaker die zich hard maakt voor de jeugd, telkens weer genoodzaakt alarm te slaan, omdat de vervlakking in het denken over kunst voor kinderen hand over hand toeneemt. Ik moet mij, namens die kinderen, vijandig opstellen tegen het ongeïnspireerde en misplaatste gesprek, waarin kunst telkens weer ingezet wordt om op te voeden, regels op te leggen of de jeugd te resocialiseren.

En die misplaatste visie ten aanzien van kunst voor kinderen wordt allereerst in gang gezet door de overheid. Zolang de overheid verantwoordelijkheid neemt voor (een deel van) het kunstbeleid in Nederland, zouden alle ambtenaren, beleidsmakers, beslissers en beoordelaars gedwongen moeten worden na te denken over het verschil tussen kunst, cultuur en educatie. Nu worden die drie gebieden, vooral wanneer het de jeugd betreft, op een grote hoop gegooid. En daar zou wat mij betreft nog wel een aantal brandbrieven over mogen worden geschreven.

Terugkijkend schreef ik eigenlijk al in 2003 mijn eerste ‘brandbrief’ in Bulletin Cultuur & School². In dat artikel stond onder meer:

“Ik wil als (jeugd)theatermaker graag vrije toegang tot mijn publiek, los van schoolsystemen en -regels. Ik gruw van de onderwijsopdracht die ik als kunstenaar in de schoenen geschoven krijg. Ik vind dat mijn voorstellingen op zichzelf kunnen en mogen staan en ik ben de enige die kan bepalen onder welke voorwaarden er kan worden gespeeld. Ik heb last van de vele verplichtingen die het jeugdtheater met zich meesleept en vind dat we daar als sector zo snel mogelijk vanaf moeten. (...) Ik stel dus voor een scheiding aan te vragen. Een scheiding van kunst en educatie. Collectief. De succesvolste huwelijksontbinding die Nederland heeft gekend sinds de scheiding van kerk en staat. Alle huwelijkse voorwaarden die we de laatste jaren met tegenzin hebben geaccepteerd, gaan met ingang van het volgende Kunstenplan overboord. Iedereen gaat gewoon maken wat hij wil. De gezamenlijke bankrekening wordt opgeheven, zodat het duidelijk is dat er twee verschillende financiële huishoudens worden gerund. De spullen worden eerlijk verdeeld: cd voor jou, cd voor mij... Beide partijen spreken af elkaar als goede vrienden te blijven zien. Als er kindertjes geboren zijn uit het huwelijk tussen kunst en educatie, dan staat het iedereen vrij om daar goed en liefdevol voor te zorgen.”

Twee jaar later (in december 2005) stuurde ik zoals gezegd aan een brede groep collega’s en andere mensen die werken in of rondom het jeugdtheater een brief waarin onder meer stond:

“Ik vind het een schande dat OCW zo veel kunstenaars en mensen die zich dagelijks in kinderen en kunst verdiepen, zo weinig aanspreekt op hun kunstenaarsschap. De hele sector wordt genivelleerd tot een dienstverlenend bedrijf voor het onderwijs en de maatschappelijke ontwikkelingen binnen onze maatschappij. (...) Ook de provinciale overheden zetten steeds meer hekken om de kunst en vragen allereerst naar de toepasbaarheid van wat je maakt. Als je over theater wilt praten, dan gaat het gesprek direct over de

infrastructuur. Over economie, toerisme, vrijetijdsbesteding, spreiding, publieksbereik, veiligheid of onderwijs. Zelden of nooit over de ervaring. Over theater kijken, maken, ervaren, delen. En ik heb het gevoel dat we het ons als beroepsgroep ook laten afnemen. Dat we meehobbelen met de maatschappelijke discussie en onszelf sussen met het idee dat het allemaal wel los zal lopen. Dat doet het volgens mij niet. Wij werken met z'n allen mee aan de ontwikkeling van een bedrijfstak die "toegepaste kinderkunst" heet en dat leidt tot vervlakking en uitverkoop van wat van waarde is."

Het ministerie van OCW nodigde mij uit voor een gesprek, waaruit bleek dat wij weliswaar dezelfde ontwikkelingen signaleren, maar dat de overheid de toekomst een stuk rooskleuriger ziet dan ik. Succesvolle projecten als Kunstenaars in de Klas of de ontwikkeling van Brede Cultuurscholen bleven glorieus overeind tegenover mijn voorbeelden van goedkope, slechte klassenprojecten en de moeizame dialoog met scholen en theaters. Ook mijn pleidooi om in elk geval vanuit het Ministerie te blijven spreken over theater en kunst in plaats van sociale vangnetten en maatschappelijk gewenste bijeffecten vond niet veel weerklank. Het was een aardig gesprek, maar het eindigde zonder concrete plannen om de beleidsmatige en artistieke handen ineen te slaan in het verzet tegen de toegepaste kinderkunst.

Is er ondertussen iets veranderd in het debat over kunst voor kinderen? Het onderwerp staat inmiddels behoorlijk in de belangstelling. Op steeds meer plaatsen wordt gediscussieerd over de verhouding tussen kunst en educatie. Ik ben allang niet meer de enige die dit onderwerp steeds weer op tafel legt. En toch bekruipt mij een onbehaaglijk gevoel: "we komen geen stap verder; het wordt alleen maar erger." Ben ik echt zo'n zwartkijker als ik zeg dat kunst in de nabije toekomst alleen nog maar mag bestaan als het een aantoonbaar maatschappelijk nut dient? Geloof u ook niet dat kunst

voor kinderen, als dit zo doorgaat, echt niet meer mag tornen aan de macht van de opvoeder? Dat theater voor kinderen en jongeren dan definitief een verlengstuk is geworden van de opvoedkundige visie van volwassenen? Kunst doet iets anders met een kind dan de juf. Ik denk erover na...

Dan lees ik in het aprilnummer van Bulletin Cultuur&School³ het volgende opgetekend uit de mond van Martin Berendse (directeur Kunsten van OCW):

"Er is geen staatssecretaris, geen ambtenaar, helemaal niemand die vindt dat kunst geen intrinsieke waarde zou hebben. Dan zou onze regering toch niet nog steeds een aanzienlijk bedrag voor kunst uittrekken? Maar naast die intrinsieke waarde zijn er ook maatschappelijke effecten. Er wordt gekeken of een kind dat in aanraking komt met kunst bijvoorbeeld ook mondiger en invoelender wordt. Dat zijn maatschappelijke bijwerkingen die op zichzelf staan naast de intrinsieke waarde van kunst. Samen vormen zij een mooie legitimatie om geld uit te geven aan kunst en cultuur. Het is niet het een of het ander. In mijn opvatting is dat hele verhaal over kunst als doel of middel dus een totaal achterhaald debat."

Ik vrees dat wij niet over dezelfde praktijk praten. Terwijl Martin Berendse beweert dat er een achterhaalde discussie wordt gevoerd, hoor ik toch van vele kanten klachten en problemen die te herleiden zijn naar het al dan niet (h)erkennen van de intrinsieke waarde van kunst voor kinderen. Als je vindt dat de discussie over kunst als doel of middel een achterhaald debat is, dan ontken of misken je de problemen waar makers, leraren, producenten, programmeurs en consulenten in de praktijk tegenaan lopen.

Wanneer OCW het heeft over 'een open bestel met meerdere prikkels', waarin kunstenaars maken wat ze noodzakelijk vinden, het ministerie deze kunstenaars wijst op hun educatieve taak en de scholen 'de vraag uitzetten', zie ik een jungle waarin de kunst niet

eenvoudig zal overleven. In mijn oren zegt Berendse met zijn visie op een 'open bestel met meerdere prikkels': wij hebben de voorwaarden geschapen en alle partijen van ammunitie voorzien. Verder treedt nu de survival of the fittest in werking. De markt is aan jullie, zoek het maar uit en veel succes ermee!

Ik vind het moeilijk om me bij dit 'open bestel' neer te leggen. En ik vind dat u dat ook niet zou moeten doen. Misschien is het nu tijd om wél te vragen om actiebereidheid? Misschien raad ik u bij deze dringender dan voorheen aan: schrijf ook eens een brandbrief! En debatteer, praat, roep, spreekt u uit als de discussie gevoerd wordt. Organiseer die debatten en 'laat het niet loslopen', want dat doet het niet.

**Met een groet,
Silvia Andringa**

Silvia Andringa is regisseur en mede-artistiek leider van Het Laagland. Reacties zijn welkom op theaterschriftlucifer@gmail.nl of rechtstreeks aan silvia@hetlaagland.nl. Zowel reacties op de vorige brief als deze zal zij – na toestemming en eventueel overleg - bundelen en gevraagd en ongevraagd verspreiden. Op www.hetlaagland.nl staat de volledige tekst van de 'brandbrief' van december 2005. Een deel van de discussie staat op www.toekomst-jeugdtheater.blogspot.com.

¹ Anthonissen, Peter. 'Terug naar grootbrengen door kleinhouden?' *Theatermaker*, nr. 5 (2005): p. 17. Anthonissen is dramaturg van Theater Artemis en gebruikte deze uitspraak in de felle discussie rondom de voorstelling *De smerigste en vieste boterham van het heelal*.

² Andringa, Silvia. 'Collectieve huwelijksontbinding'. *Bulletin Cultuur & School*, nr. 26 (2003): p. 8.

³ Severijnen, Maaïke. 'Kunst als drankje tegen alle kwalen'. *Bulletin Cultuur & School*, nr. 42 (2006): p. 17.

○ Weet je zeker dat je mee wilt?

- De start van een jeugdtheaterproductiehuis in Almere -

In het najaar van 2005 opende BonteHond; theater- en productiehuis in Almere, de deuren. BonteHond is een nieuw theaterhuis in de provincie Flevoland met een verrassend open blik naar buiten; over de grenzen van disciplines, jeugdtheater en de provincie heen. Maar bijzonder is vooral dat de jonge makers, geleid door het verzoek zich bewust te verhouden tot de omgeving, erin zijn geslaagd een nieuw, onverwacht publiek bij hun voorstellingen te betrekken. Een impressie van het eerste seizoen, met onder meer DREEF van Boukje Schweigman en Wat heb je Grote Ogen van Elien van den Hoek.

Annemarie Wenzel

Vaste grond vrijwillig verliezen

Een grote rode bol dobbert glimmend in de middagzon op het water. Een groep van ongeveer twintig mensen staat er vanaf de heuvel verwonderd naar te kijken. De jongeman met de rode overall die de mensen hier door het bos naartoe heeft geleid, nodigt uit de bol te betreden. Maar niet voordat de grote regenlaarzen, die iedereen aan heeft gekregen, in een bak met water zijn schoongespoeld. Tegelijkertijd, op een andere plek in Almere, wacht een groep van dezelfde omvang voor een brug met een slagboom. Op de brug een jager met een grote zonnebril en een snerpend fluitje. Al wijzend en fluitend onderzoekt hij de mensen op persoonlijke kenmerken; personen met iets roods in hun kleding mogen direct door, van de overgeblevenen controleert hij het gebit. Na goedkeuring volgt een rode stempel in de nek. De slagboom gaat omhoog, een stem in een rieten mandje leidt de weg.

Zo beginnen de locatieprojecten waarmee het jonge (jeugd)theater- en productiehuis BonteHond haar eerste seizoen in Almere heeft afgesloten. *DREEF* van regisseur Boukje Schweigman en vormgever Menno Vinke (een co-productie met Terschellings Oerol Festival, Over het IJ en Theaterfestival Boulevard) is een theateravontuur op het water, *Wat heb je Grote Ogen* van regisseur Elien van den Hoek en vormgever Kim Arntzen (een co-productie met Het Lab en Over het IJ) een speurtocht door de stad gebaseerd op het sprookje van Roodkapje. Theater dat als uitgangspunt lijkt te hebben om de toeschouwer heen letterlijk een nieuwe wereld te vormen. Een wereld waarin hij wordt verleid de veilige vaste grond onder de voeten vrijwillig te verliezen. Theater waarin met een frisse blik naar het bekende wordt gekeken, waarin een nieuwe wereld binnen de bestaande wordt gecreëerd. In *DREEF* is dat de wereld onder water, in *Wat heb je Grote Ogen* de wereld van Roodkapje, grootmoeder, de jager en de wolf.

Een verliefde wolf

In *Wat heb je Grote Ogen*, bestemd voor iedereen vanaf acht jaar, is het verhaal van Roodkapje een modern sprookje over uithuwelijken geworden. In haar duistere huisje toont Grootmoeder het publiek vol trots haar prachtige, nog slapende kleindochter. Via een uitgekiend bewakingssysteem houdt ze het meisje in de gaten, want er dreigt een groot gevaar: de wolf. Gelukkig is er de jager om haar oogappel te beschermen. En om haar te trouwen, want zo heeft Grootmoeder het bedacht. Vandaag is de grote dag. Maar dan loeit de sirene: wolfalarm! Vervolgens maakt de toeschouwer een reis door de stad langs uiteenlopende, op het eerste oog onopvallende plekken. Tijdens de tocht wordt langzaam duidelijk dat aan de oorspronkelijke karakters een inhoudelijke draai is gegeven. De jager blijkt een achterbaks mannetje dat alle mogelijke middelen inzet om zijn doel, Roodkapje, te bereiken. Hij wordt daarin gesteund door Grootmoeder die het beste met haar kleindochter voorheeft, mits het op haar

manier gebeurt. De wolf gooit echter roet in het eten met een overtuigende liefdesverklaring op het dak van de plaatselijke parkeergarage. En dan brandt de strijd pas echt goed los. Met hulp van een zes koppig team van nep-Roodkapjes en drie muzikale varkens als aas wordt de wolf in de val gelokt. Maar uiteindelijk overwint de ware liefde - gelukkig - toch.

Nieuw publiek, nieuw theater

Doel van regisseur Elien van den Hoek was het maken van een spannende ontdekkingstocht in een alledaagse omgeving die kinderen aanmoedigt om verder te kijken dan de schijnbaar zwart-witte werkelijkheid. "Ik wilde een sprookje laten ontstaan op plekken waar je dat niet verwacht, waarin de personages anders zijn dan je denkt. Ik heb gezocht naar een tegenhanger van de bekende clichés," aldus Elien van den Hoek. Over het resultaat is ze zeer te spreken. "Niet alleen het publiek, maar de hele stad reageert. Omwonenden hingen telkens uit het raam wanneer de voorstelling voorbijkwam en besloten uiteindelijk een kaartje te kopen om het hele verhaal te kunnen zien. Hangjongeren die in het begin behoorlijk hebben tegengewerkt, zijn uiteindelijk bevriend geraakt met Roodkapje en de jager. Ze liepen mee met de voorstelling en gingen echt 'op' in het verhaal. In het begin waren ze heel erg tegen de wolf, aan het einde tegen de jager. Dat geeft een kick."

Deze ervaring met een onverwacht publiek betekent veel voor de jonge theatermaker: "Ik merk dat ik het heel spannend vind om voor een nieuw publiek theater te maken. Die kruisbestuiving is zo leuk. Het gedwongen in aanraking komen met cultuur, met theater blijkt op deze manier toch te werken." De ervaringen in Almere lijken een nieuwe ingang te bieden voor het werk dat Elien van den Hoek wil maken. "Ik voel een grote liefde voor fijnzinnig sprookjestheater, maar ik ben bang dat het te weinig 'doet'. Ik merk dat ik zelf niet echt gelukkig word van theater dat niets bijdraagt. Wat is het nut ervan? Hoeveel mensen bereik je ermee? Ik wil theater in dienst stellen van

wat ik belangrijk vind. Dat gevoel is er al langer, maar door het werken in deze stad voor dit publiek ben ik me er veel bewuster van geworden.”

Blijf dicht bij me

Waar *Wat heb je Grote Ogen* zich afspeelt midden in Almere Stad, ligt de varende bol van *DREEF* aangemeerd aan een eiland in het Weerwater. Na een kaartje te hebben gekocht in de voortent van een kleine caravan bij de haven, mogen de toeschouwers het eiland betreden. Drie in het oor gefluisterde zinnen geven toegang tot de weg naar de voorstelling: “Grote kans dat we de vaste grond onder onze voeten verliezen”, “Als je het eng vindt, moet je dicht bij me blijven”, “Weet je zeker dat je mee wilt?”

Eenmaal in de bol opent zich een nieuwe wereld, een wereld onder water, een wereld waar iedereen vol afwachtend, lacherig, enigszins gespannen naar kijkt: wat gaat er gebeuren, wat verschijnt er in dit vreemd oplichtende geelgroene vlak? Wanneer de waterwezens voor de eerste keer voorbij glijden, wordt aan de verwachtingen voldaan. Maar wanneer ze het wateroppervlak doorbreken en zich langs de rand van de bol omhoog worstelen wordt de veilige afstand abrupt teniet gedaan en de rollen omgedraaid. Het publiek wordt deel van hun onderzoek naar de wereld boven water. Toeschouwers worden aangeraakt, besnuffeld, geluiden en gedrag worden geïmiteerd. En even snel als ze gekomen zijn, zijn ze ook weer weg. Het publiek verwaasd achterlatend.

Op de motor de polder in

DREEF is de eerste volledige productie die is voortgekomen uit het onderzoeksproject *Grasduinen*, waarmee BonteHond in september 2005 haar deuren voor het eerst opende. Behalve Boukje Schweigman, werden Lieke Benders, Alexandra Broeder en Gienke Deuten uitgenodigd om in korte tijd intensief onderzoek te doen naar de theatrale mogelijkheden van Almere, Flevoland en BonteHond

zelf. Op de motor, de fiets en te voet trokken zij stad en polder in om te zien wat deze plek te bieden heeft. Het resultaat was een serie van vier uiteenlopende presentaties: een onderzoek naar ‘het pionieren’, vijf kinderen en hun visie op Almere, een schreeuw om liefde in het café van een plaatselijk amusementspaleis en de theatrale mogelijkheden van een op het water drijvend object. Hoewel op den duur waarschijnlijk met alle makers nog eens zal worden samengewerkt, werd in overleg besloten het onderzoek in het drijvende theatertje als eerste project uit te werken tot een volledige productie: *DREEF*.

Te braaf

Het resultaat is fijnzinnig theater in een vriendelijk ogende, varende bol waar de toeschouwer voor de duur van de voorstelling wordt meegenomen in een andere wereld en daar ook zelf onderdeel van wordt. “Het publiek heeft grote invloed op de sfeer van de voorstelling. Bij een rustig publiek is de voorstelling poëtisch, zijn de toeschouwers feller, dan kan de voorstelling ook heel hilarisch zijn,” vertelt Boukje Schweigman. Waar *DREEF* aanvankelijk bestemd was voor kinderen vanaf tien jaar en volwassenen, is uiteindelijk besloten geen leeftijdsgrens in te stellen. “Ik wist nog niet waar het naar toe zou gaan. Ik wil daar van tevoren ook geen rekening mee moeten houden. Als je zegt dat het voor kinderen vanaf tien is, schept dat een kader en daarmee verwachtingen. Toch denk ik dat het voortdurende gesprek erover met BonteHond onbewust wel invloed heeft gehad. *DREEF* is heel toegankelijk. Ook mensen die misschien nooit naar theater gaan, gaan er in mee. De directheid van het spel, de lichtheid van het verhaal, de verwondering van zowel spelers als publiek geven het een veiligheid die ik eigenlijk net iets te braaf vind.” Daar komt bij dat de zeer specifieke manier van werken in en om het water veel tijd en energie heeft gekost. “Water kun je niet sturen.” Zo kon de voorstelling in Amsterdam, waar *DREEF* tijdens het Over het IJ festival te zien was, een aantal dagen niet worden gespeeld. Het

water was te vies en het geheel moest worden verplaatst naar een andere locatie. Ook het bouwen van de bol duurde langer dan gedacht. “Voor daadwerkelijk onderzoek was door dit soort praktische bezwaren niet meer zoveel ruimte. Ik ben tevreden over het resultaat, maar zie ook dat we nog verder hadden kunnen gaan. Het begin is heel spannend. De aantrekkingskracht van het water is heel speciaal. Maar dat kan veel intenser. Ik zou dan ook graag nog een tweede voorstelling in de bol willen maken.”

Desondanks kunnen de eerste locatieproducties van BonteHond als een succes worden beschouwd. Beide projecten hadden een bezettingsgraad van ongeveer tachtig procent. En ruim driekwart van de bezoekers van *DREEF* kwam uit Almere en directe omgeving. In de pers werd *DREEF* omschreven als “een betoverende droomwereld” (Maartje den Breejen in *Het Parool* - 6 juni 2006), “een aanrader; het is immers niet elke dag dat de vaste grond onder je voeten verdwijnt en de verbeelding eindelijk de wereld overneemt” (Jowi Schmitz in *NRC Handelsblad* - 3 juni 2006), en *Wat heb je Grote Ogen* als “een slimme, intrigerende combinatie van beeldend, fysiek theater en spitsvondig werken op locatie. Door medewerking aan dit soort projecten met jonge makers is BonteHond een zinvolle impuls. Zowel voor het cultureel vaak als *no go area* bestempelde Almere als voor de jeugdtheatersector” (Bart Deuss in de *Volkskrant* - 30 mei 2006). Ook de artistieke leiding zelf kijkt met tevredenheid terug. “Voor zo’n nieuwe, compacte organisatie hebben we in heel korte tijd een flinke prestatie geleverd,” aldus artistiek producent Joop Kuyvenhoven, die samen met theatermaker Noël Fischer de dagelijkse leiding voert. Kuyvenhoven richt zich daarbij vooral op het begeleiden van de jonge makers, Fischer op de jaarlijkse, grote familievoorstellingen.

Een warmbloedig huis in de lege polder

Het resultaat van één jaar BonteHond - vier onderzoeksprojecten, twee producties op locatie en de schoolvoorstelling *BB&B* in regie van Loes Hegger, die ter kennismaking gratis werd aangeboden aan basisscholen in de regio - sluit goed aan bij de uitgangspunten die Fischer en Kuyvenhoven bij aanvang formuleerden. BonteHond als warmbloedig huis voor beeldend en fysiek (jeugd)theater, waar onderdak wordt geboden aan visueel sterke voorstellingen met een belangrijke rol voor beweging en mime. Waar zowel de meer gevestigde makers met grotere producties in schouwburg en theater (BonteHond als theaterhuis), als jonge en nieuwe makers met kleine, meerjarige projecten op locatie of voor scholen (BonteHond als productiehuis) een plek krijgen. Een theaterhuis geaard binnen de gemeente Almere en de provincie Flevoland, maar met een open blik naar contacten over de grenzen van disciplines, van het jeugdtheater, van de provincie, van het land heen. BonteHond: luis in de pels, die echter ook graag eens geaaid mag worden; vernoemd naar een karakter uit het werk van de Amsterdamse volksschrijver Bredero, eind 16e, begin 17e eeuw.

De oprichting van een productiehuis dat podiumkunstopproducties ontwikkelt “in Almere en Flevoland, vooral voor jeugd en jongeren, die bij voorkeur ook elders in Nederland zullen worden gespeeld” is één van de concrete aanbevelingen die Rinus Haks in 2004 deed in het rapport *Verkenning podiumkunsten*. In opdracht van de gemeente Almere onderzocht Haks de kansen en knelpunten voor Almere op cultureel gebied, in relatie tot Flevoland. De gemeente gaf deze opdracht nadat in het *Cultuurprofiel Convenant Midden Nederland* in 2003 werd geconstateerd dat zowel stad als provincie nog steeds een witte vlek op de culturele kaart zijn. “De snelle groei van Almere heeft ervoor gezorgd dat het culturele aanbod ver achter loopt bij de vraag.” Maar er is hoop: “Het stedelijke klimaat van Almere is naar verwachting een prima voedingsbodem voor de

kunsten. Voor heel Flevoland biedt dit een kans voor realisering van inspirerende producties.” Haks voegt daar in zijn rapport een jaar later aan toe dat het ook daadwerkelijk in beweging krijgen van het publiek óók een groot probleem is. En het kost tijd. “Het creëren van een cultureel klimaat en het scheppen van een humuslaag vergt inspanning, doorzettingsvermogen, energie en geld. En je kunt er politiek gezien niet op korte termijn mee scoren.” Desondanks stelt het ministerie van OCW voor de periode 2005 tot en met 2008 jaarlijks €200.000 beschikbaar voor het productiehuis. Provincie en stad vullen dit beide aan met €100.000 per jaar. Na deze vier jaar wordt BonteHond opgenomen in de reguliere cultuurnotaprocedure.

Een vreemde eend

Met de aanstelling van Fischer en Kuyvenhoven is gekozen voor een productiehuis met hart voor beeldend, fysiek theater. Een in de ogen van de artistiek leiders zeer toegankelijke theatervorm, die goed aansluit bij een stad als Almere waar het theater nog maar weinig wortels heeft. Het feit dat BonteHond zich daarbij als productie- en theaterhuis in één profileert, maakt de organisatie tot een vreemde eend in de bijt. In het eerste jaar heeft BonteHond als productiehuis laten zien dat het in staat is jonge, talentvolle makers aan zich te binden. Makers die ook een ander publiek dan de theaterliefhebbers uit Amsterdam voor hun werk hebben weten te interesseren. Maar zal het er in het tweede seizoen ook in slagen - de aanzet van - een eigen signatuur te ontwikkelen met de eerste producties voor de grote zaal: *Alleen voor grote mensen* in regie van Ingrid Kuijper en, in samenwerking met het vierde jaar van de acteursopleiding aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, *Groener Gras* in regie van Noël Fischer. Slaagt het theaterhuis erin méér te worden dan een dependance van Blauwe Engel, het gezelschap dat Fischer samen met vormgeefster Marianne Burgers heeft. En hoe verwerft het - ondanks ludieke acties als het ombouwen van Theater de Metropole tot een bijzondere feestlocatie voor *Alleen voor grote mensen*, en

een fototentoonstelling met enorme portretten van lokale voetbalelftallen, die als ze naar *Groener Gras* komen kijken groeps korting krijgen en de foto na afloop mogen meenemen - een daadwerkelijke verbinding met het publiek in de stad, wanneer beide producties slechts zes, respectievelijk acht keer (waarvan vier keer als besloten schoolvoorstelling) in Almere te zien zijn? Lukt het BonteHond om zich te onderscheiden binnen het project *Stadsgesprekken*, een serie kleine installaties in samenwerking met de andere culturele instellingen in de stad die gepland staat voor de opening van de nieuwe Schouwburg Almere, begin juni 2007. Is BonteHond in staat zijn naam ook daadwerkelijk eer aan te doen? Want dat lijkt noodzakelijk om op langere termijn een plek te verwerven in deze stad, in deze polder. Een blijvend jeukende, kriebelende, onder de huid kruipende luis, voortdurend aanwezig, zichtbaar en onzichtbaar, maar altijd met de blik naar buiten en wanneer nodig hartverwarmend.

De open blik

Wat namelijk het meest aanspreekt na één jaar BonteHond is de open blik die afgelopen seizoen niet alleen door het theater- en productiehuis zelf, maar vooral ook door de uitgenodigde makers is getoond. Geleid door het verzoek zich bewust te verhouden tot de omgeving waarbinnen - en daarmee het publiek waarvoor - het werk zijn plek vindt, zijn voorstellingen gemaakt die als cadeautjes in de stad opduiken. De rode bol die al van veraf zichtbaar ligt te glinsteren in de zon, het houten kistje gevuld met stro met daarin een slapende Roodkapje in de etalage van de lokale kleermaker. Gewone plekken die daardoor plotseling bijzonder worden; niet alleen voor het theaterpubliek dat er gedurende de voorstelling terecht komt, vooral ook voor de mensen die er dagelijks te vinden zijn - de eigenaars van de boten in de haven, mensen die hun boodschappen doen in de winkelstraat. Terwijl de werkelijke toeschouwers bewust worden voorbereid om de wereld van de voorstelling te betreden - het

schoonsoelen van de laarzen, de rode stempel in de nek - worden de bewoners en voorbijgangers er zonder het te weten deel van. Een maand lang doorkruisen kikvorsmannen en een klein legertje Roodkapjes hun dagelijks bestaan en even plotseling als ze gekomen zijn, zijn ze ook weer verdwenen. Maar die etalage zal hopelijk nooit meer dezelfde zijn.

Annemarie Wenzel studeerde Kunst en kunstbeleid aan de Universiteit van Groningen en behaalde vervolgens haar Master Dramaturgie aan de Universiteit van Amsterdam. Sindsdien werkt ze als freelance dramaturg met onder meer Theater EA o.l.v. Tarkan Köroglu en MaxTak o.l.v. Leonard van Goudoever. Ze is ook medewerker bij theatertijdschrift TM.

○ **Macbeth: bloed, humor en spelplezier** **- Over *Macbeth* in de regie van Jürgen Gosch -**

Tijdens het Holland Festival bezocht Joris van der Meer de voorstelling Macbeth van Jürgen Gosch. Hoewel deze voorstelling met groot enthousiasme werd ontvangen, bleef Van der Meer enigszins ontgoocheld achter. In zijn kritiek gaat hij uitgebreid in op de achtergronden van Shakespeare's tekst.

Joris van der Meer

Een van de grootste publiekstrekkingen op het afgelopen Holland Festival was de *Macbeth* van de Duitse regisseur Jürgen Gosch. Met een score van 4.65 punten uit een maximum van 5 was het bovendien een van de best gewaardeerde voorstellingen. Gosch' regie maakt vooral indruk door een overweldigende visualiteit, de zoektocht naar humor in de tragedie en de geweldige inzet van de acteurs. Maar naast terechte lof over de uitwerking van de conceptuele uitgangspunten vallen er ook kritische kanttekeningen te plaatsen. Voordat ik tot mijn bespreking overga, zal ik eerst enige achtergrondinformatie over het stuk geven. Dan zal ik ingaan op de voorstelling en de uitgangspunten die daaraan ten grondslag liggen. Tot slot zal ik aangeven waarom het vrouwbeeld zoals dat uit de voorstelling spreekt en het gesloten karakter van de encensering, mijn eendoordeel minder positief doen uitvallen dan dat van de gemiddelde toeschouwer.

Shakespeare's Macbeth

Grenzeloze ambitie, moord en doodslag, de vraag naar goed en kwaad, het oefent op theatermakers en publiek een blijkbaar onweerstaanbare aantrekkingskracht uit. Samen met *Hamlet* en

Romeo en Julia behoort *Macbeth* daarom tot de bekendste en meest tot de verbeelding sprekende werken van William Shakespeare (1564-1616). *Macbeth* uit 1606 is een van Shakespeare's elf tragedies en is daarvan de kortste: het telt slechts 2107 verzen.ⁱ Hoewel het is gebaseerd op Holinshed's *Chronicles of England, Scotland and Ireland* uit 1577, is het stuk geen accurate weergave van de geschiedenis. Zo is de moord op Koning Duncan een veel ouder verhaal dan dat van Macbeth zelf, een man die bovendien zeker tien jaar, zeer vredig over Schotland heeft geregeerd. Het stuk is dan ook niet zozeer gebaseerd op, als wel geïnspireerd door historische feiten.

Shakespeare's *Macbeth* vertelt het verhaal van een ambitieus echtpaar dat aan de eigen dadendrang te gronde gaat. Na afloop van een succesvol verlopen veldslag ontmoeten Macbeth en zijn vriend Banquo drie heksen. Deze voorspellen dat Macbeth koning van Schotland zal worden en dat Banquo de stamvader van de Schotse koningen zal zijn. Macbeth deelt de voorspelling met zijn vrouw Lady Macbeth. Zij spoort hem aan de uitkomst van de voorspelling te forceren en Duncan, de koning, te vermoorden. Als Duncan diezelfde avond een bezoek brengt, steekt Macbeth hem in bed dood. Ze schuiven de schuld op Duncans zoons die op de vlucht slaan. Macbeth wordt koning van Schotland. Maar met het toenemen van zijn macht neemt ook zijn paranoia toe. Daarom geeft hij huurmoordenaars de opdracht om Banquo en zijn zoon Fleance te vermoorden. Banquo wordt door huurmoordenaars omgebracht, Fleance ontkomt. Nadat Macbeth dit heeft gehoord wordt hij tijdens een feestmaal geconfronteerd met Banquo's geest. Hierdoor in verwarring gebracht, bezoekt Macbeth opnieuw de heksen. Dit keer wordt hem onder meer gezegd dat hij Macduff moet vrezen en dat hij niet verslagen zal worden tot het bos van Birnam optrekt tot zijn kasteel Dunsinane. Hierop wil Macbeth Macduff ook laten vermoorden maar die is naar Engeland gevlucht. Lady Macduff en

haar kinderen worden wel omgebracht. Malcolm, een van Duncans zoons, en Macduff besluiten met Engelse steun een leger te verzamelen en Macbeth aan te vallen. Ondertussen is Lady Macbeth overmand door schuldgevoel. Ze valt ten prooi aan slaapwandelaanvallen en pleegt zelfmoord. Als Macbeth daarna hoort hoe het lijkt alsof het bos van Dunsinane zijn kant op komt, trekt hij ten strijde. Al snel staat hij oog in oog met Macduff. Deze doodt Macbeth en Malcolm wordt de nieuwe koning.

Het stuk is ingedeeld in vijf bedrijven, die weer in drie delen uiteenvallen. Hierin staat steeds een moord centraal staat. (In totaal vallen er elf doden die met naam genoemd worden). In de eerste twee bedrijven is dat de moord op Duncan, in het derde bedrijf de moord op Banquo, en in het vierde en vijfde bedrijf de moord op Lady Macduff en kinderen. De centrale plaats die de moord op Banquo inneemt, is niet toevallig. Psychologisch markeert deze moord het *point of no return* voor Macbeth. Hij heeft de troon al maar is toch bang voor zijn beste vriend, omdat immers is voorspeld dat diens nageslacht de troon van Schotland zal gaan bezetten. Na deze moord is er geen weg meer terug.

De verdeling van de moorden over de plot is het duidelijkst voorbeeld van de chiasmatische structuur die aan het hele stuk ten grondslag ligt. Dat wil zeggen dat de structuur gebaseerd is op een combinatie van symmetrie en tegenstelling. Zo verloopt het van dag naar nacht naar dag, en tegelijkertijd van buiten, naar binnen, naar buiten en van sterven op het slagveld naar sterven als het gevolg van een moord, naar sterven op het slagveld enzovoort. Deze opposities zijn ook te vinden in de taal, waarin vaak tegengestelde begrippenparen als mens/beest, bloem/slang, weten/doen met elkaar gecombineerd worden en zien we tevens terug in het gegeven dat Macbeth voortdurend met zichzelf in discussie is over wat hij zal doen. Over goed en kwaad.

Een opvallende kruislingse beweging is vervolgens ook de ontwikkeling van Macbeth ten opzichte van Lady Macbeth. Waar Macbeth in het begin twijfelt, daar is Lady Macbeth doortastend. Aan het eind echter is het Macbeth die assertief optreedt en gaat Lady Macbeth aan innerlijke strijd ten onder. Deze twee ontwikkelingslijnen kruisen elkaar in het derde bedrijf. Nadat Lady Macbeth in de banketscène is geconfronteerd met de visioenen van Macbeth keert ze alleen nog terug in de slaapwandelscène. Macbeth heeft na deze scène steeds minder woorden nodig om tot een volgende moord over te gaan. Zij takelt af, hij wint aan daadkracht.

Deze opeenstapeling van tegenstellingen en spiegelingen maakt het lastig een moreel oordeel over Macbeth te vellen. Hij is enerzijds een meedogenloos moordenaar die er niet voor terug deinst vrouwen en kinderen te (laten) vermoorden. Anderzijds is hij de tragische held die een bepaald doel moet verwezenlijken maar aan zijn eigen hoogmoed ten onder gaat. Dit maakt Macbeth tot een misdadiger met wie je mee kan leven, ook omdat hij zijn innerlijke strijd zo ongegeneerd met de toeschouwer deelt. Tot zover over de achtergrond van het stuk.

Gosch' Macbeth

Zwart en rood. Het zijn de kleuren die als vanzelfsprekend bij Macbeth lijken te horen en Gosch' encenering vormt daarop geen uitzondering. Op de speelvloer van de Zuiveringshal staat een grote zwarte kubus opgesteld, alleen geopend aan de toeschouwerszijde. Non-descripte bureautafels en zeven rode plastic stoelen staan verspreid door de ruimte. Tegen de achterwand liggen kleren en staat een groot zwaard. Vanuit het midden van het plafond hangt een groot, maagdelijk wit scherm. Als een nog door de geschiedenis onbeschreven blad draait het langzaam rond en verwijst zo naar het verstrijken van de tijd. Maar de eerste daad van de zeven, uitsluitend manlijke spelers, is om dit scherm aan flarden te scheuren. Niets en niemand zal hier heel blijven. De tijd zal vliegen en stilstaan.

Meteen daarna vliegen ook de eerste liters (nep-)bloed in het rond. Meedogenloos wordt een van de acteurs 'in elkaar geslagen' en worden de kleren van zijn lijf gerukt. Naakt en rood van het bloed meldt hij zich bij Koning Duncan. Half dood stelt hij hem op de hoogte van de overwinning van Macbeth en Banquo in de veldslag die aan het stuk voorafgaat. De toon is gezet. Stuk voor stuk zullen de acteurs, de kleren van het lijf gerukt, met bloed overgoten worden. Ze vegen het af, verkleden zich, spelen hetzelfde of een ander personage dat opnieuw in rood gedompeld wordt. Het levert indrukwekkende en betekenisvolle beelden op. In de bebloede gezichten komen tanden en oogwit van de spelers extra helder naar voren. Associaties met slachthuizen, zombies en roofdieren dienen zich aan. De tanden doen opeens denken aan die van een hond met agressief opgekrulde lippen. En, hoewel bedekt met bloed wordt zo het moordenaarsinstinct van de mens juist onthuld. Maar ook verbindingen met beeldende kunst zijn mogelijk, bijvoorbeeld de ontvelde dierenhoofden van Damien Hirst. Het thematisch geestverwante werk van Francis Bacon, Hirst's grote voorbeeld, is vervolgens te herkennen in het beeld van de geest van Banquo tijdens de banketscène. Geheel onder het bloed en bestoven met hagelwitte bloem staat hij tegen de zwarte achterwand. Het samenspel van wit, rood en zwart vertekent zijn gelaatstrekken en lijkt zijn lichaam te vervormen. Het is indrukwekkend en angstaanjagend tegelijk en maakt de scène tot de spannendste van de voorstelling.

Maar eerst weer even terug naar het begin. Ook Koning Duncan is vrijwel meteen naakt. Hij zit rechtop op een reeds wankelende troon: een stoel die maar net op een van de tafels past. Zijn enige kledingstukken zijn een bril en een bordkartonnen kroon. Het blote lichaam, reeds getekend door de tijd, roept vreemd genoeg een weemoedig verlangen naar kinderlijke onschuld op. Het is een eerste illustratie van een ander uitgangspunt van de voorstelling. Want al

deze mannen, naakt of niet, spelen als met een kinderlijke overgave. Wij krijgen zeven jongetjes te zien. Zeven jongetjes die oorlogje spelen alsof hun leven er vanaf hangt. En de acteurs doen dat virtuoos. Het is hun kinderlijke fantasie die aan de spelopvatting en de voorstelling ten grondslag ligt. Dit uit zich in details zoals de plastic zwaarden waarmee Macbeth zijn laatste gevecht voert of de manier waarop Lady Macbeth van haar (zijn) rok een jurk maakt. In de zichtbare lol waarmee het bloed wordt rond gespoten en de decorstukken haast per scène in een andere configuratie worden gegooid. De destructieve driften krijgen vrij baan en dat moet heerlijk zijn om te doen.

Dit spelplezier laat zich ook terug zien in de verschillende heksenscènes. Drie van de acteurs duwen hun geslacht tussen hun benen naar achter. De eerst zichtbare penis verdwijnt en verandert in een klein driehoekje vrouwelijk schaamhaar; iets wat veel mannen in hun kindertijd wel eens gedaan zullen hebben. Met hun bovenbenen tegen elkaar geklemd om het effect niet teniet te doen, de rug hol en de kont naar achter, schuifelen ze over de speelvloer. Om vervolgens alle controle over hun blaas en darmen te verliezen. Pis klatert naar beneden en poep spettert in het rond. Het is een gewaagd idee met een aantal hilarische scènes als gevolg en zo is humor een derde uitgangspunt. Met overslaande stemmen bespreken de heksen hun bezigheden van die dag totdat Macbeth en Banquo verschijnen en ze hun voorspellingen doen. Voorspellingen die het vuur van Macbeth's latente, niets en niemand ontziende ambitie ontsteken.

Gosch heeft zich voor de heksen duidelijk laten inspireren door Banquo's opmerking:

*... You should be women,
And yet your beards forbid me to interpret
That you are so.*ⁱⁱ

Eenzelfde letterlijkheid ligt aan het personage van Lady Macbeth ten grondslag. De beroemde woorden *unsex me*ⁱⁱⁱ in haar eerste opkomst krijgen een vervreemdende lading als zij door een man worden uitgesproken. Ook hier is de kwaliteit van het spel weer van grote klasse. Met een zwarte pruik en kleding uit moeders klerenkast zet de acteur, wiens naam ik helaas niet heb kunnen achterhalen, met ogenschijnlijk groot gemak Lady Macbeth neer. Het is een man die een jongen speelt, die een travestiet speelt die een vrouw speelt. En de manier waarop hij, bovenop een tafel, het beklimmen van een wenteltrap en het kijken uit een torenraampje uitbeeldt is fenomenaal geestig.

De voorstelling volgt, vanaf het begin, nauwgezet de plot en de tekst van het stuk. En even nauwgezet en consequent worden de conceptuele uitgangspunten toegepast. Steeds opnieuw wordt het bloed tevoorschijn gehaald en steeds opnieuw wordt het thema van de kinderlijkheid benadrukt en onderzocht. Elke mogelijkheid om humor toe te voegen aan een van Shakespeare's zwartste stukken wordt benut. Zo is Lady Macbeth in de banketscène een volmaakte karikatuur van de perfecte gastvrouw wier feestje finaal uit de hand loopt. Deze paniek van Lady Macbeth contrasteert fraai met de paniek van haar echtgenoot die zich met de geest van zijn beste vriend geconfronteerd ziet. Samen met het eerder beschreven beeld van de geest van Banquo vloeien alle elementen van de voorstelling hier samen tot een hoogtepunt van theatrale verbeelding.

Maar vreemd genoeg en tot mijn eigen verbazing, maakt er zich naast bewondering een beginnend gevoel van irritatie van mij meester. Een gevoel dat gedurende de tweede helft alleen maar groeit en stilaan ook de eerste helft in een ander daglicht zet.

Een eerste oorzaak voor dit gevoel is het duidelijke verschil in benadering van de personages van Macbeth en Lady Macbeth. Bij

hem krijgen we regelmatig een inkijkje in zijn existentiële angsten. Hij is de minst kinderlijke van de personages, onder meer geïllustreerd door het feit dat hij pas tegen het slot, als laatste, ook naakt op het podium staat. Waar Lady Macbeth door de karikaturale insteek in feite alleen te kijk wordt gezet, krijgen we bij Macbeth wel inzicht in zijn psychologie. Dat is vreemd omdat dit huwelijk samen met de relatie tussen Claudius en Gertrude in *Hamlet* een van de weinige gelijkwaardige man-vrouw verhoudingen is in het hele oeuvre van Shakespeare. Maar in de regie van Gosch is alleen Macbeth een *round character*. Lady Macbeth is *flat*. Deze ongelijkheid wreekt zich vervolgens in hun twee slotmonologen. Het zijn scènes waar Shakespeare vanaf het begin naar toe werkt en die, zoals gezegd, het sluitstuk vormen van een opvallende, kruislingse beweging. Deze lijnen kruisen elkaar in de banketscène en waarschijnlijk daarom wordt de discrepantie in benadering ook pas in deze scène duidelijk. Zo'n heldere structuur laat zich echter niet ontkennen. Gosch heeft dit ook wel aangevoeld en laat de slotmonologen daarom zonder ironie spelen. Maar omdat er in het voorafgaande geen ruimte is gemaakt voor identificatie met Lady Macbeth gaat de tragische werking van de slaapwandelscène verloren. Dat is daarom zo jammer omdat de acteur die Lady Macbeth vertolkt deze scène eigenlijk heel goed speelt. Misschien is dat ook wel de reden waarom de scène rechts op het achtertoneel is geplaatst: hij is in deze enscenering eigenlijk overbodig.

De slotmonoloog van Macbeth is met het oog op de door Gosch nu blijkbaar wel gewenste identificatie veel zorgvuldiger voorbereid. Deze is ook rechts geplaatst maar nu wel op het voortoneel. Als een verongelikt kind met opgetrokken knieën zit Macbeth op een stoel te kniezen omdat de zaken niet meer gaan zoals hij wil: zijn geliefde vrouw heeft zelfmoord gepleegd en zijn vijanden verzamelen zich voor een beslissend offensief. Het is opnieuw een sterk beeld. Maar omdat de toeschouwer niet heeft kunnen treuren om de dood van Lady Macbeth, is er nu eveneens geen begrip mogelijk voor het lot

van deze man. En daarmee voor waar het personage in deze voorstelling voor staat.

Deze achterstelling van de mogelijkheid tot identificatie met het vrouwelijk perspectief ten opzichte van het manlijke, ondergraaft uiteindelijk de hele voorstelling. Lady Macduff, met haar zoon symbool voor de manier waarop vrouwen en kinderen de oorlogsslachtoffers bij uitstek zijn, wordt als enige in een historiserend kostuum opgevoerd. Het verwijst naar de besnorde dragonders uit *Monty Python*, of, meer recent, naar de travestieten met een voorkeur voor Victoriaanse kleding uit het onvolprezen *Little Britain*. Maar door haar visueel zo uit te zonderen is ze niet eens meer om te lachen. Ze wordt belachelijk gemaakt en de bredere betekenis van het personage gaat verloren.

De heksen, tot slot, zijn wezens die al pissend, windend en schijtend door het leven gaan en zelfs hun voorspellende gaven niet in bedwang kunnen houden: het laatste deel van de eerste voorspelling wordt gepresenteerd als een vergissing. Alsof niet Macbeth zichzelf, maar zij hém in het ravijn van de ambitie storten. Incontinent van lichaam zijn ze en incontinent van geest. Zo zijn alle vrouwen uit de voorstelling karikaturen zonder controle over zichzelf, hun lichaam en de wereld waarin ze leven.

De andere bron van mijn groeiende irritatie is het gesloten en dwingende karakter van de voorstelling. De vlakke vloeropstelling maakt dat er nauwelijks een breuk is tussen speel- en toeschouwersruimte. De kijker krijgt het gevoel ook zelf in de kubus aanwezig te zijn. Dit gevoel wordt vervolgens versterkt doordat de spelers die niet in een scène zitten, plaats nemen op de eerste rij van de tribune. Via -de ogen van- de spelers die voor ons zitten wordt onze aandacht nog meer naar de handeling gestuurd. Alles wat zich *off-stage* afspeelt, zoals de moord op Duncan, blijft zo binnen de grenzen van kubus en tribune. Er is geen andere wereld behalve die

waarin toeschouwer en voorstelling zich bevinden. Het enige moment waarop deze code doorbroken wordt, is wanneer de spelers de zaal uitgaan om het Bos van Birnam, enorme boomtaken met blad en al, op te brengen. Plotseling stroomt het nog felle licht van de avondzon de zaal binnen en zien we het voorhalletje van de Zuiveringshal. Het kon op deze locatie misschien niet anders maar het is een uiterst lelijk changement. Het schokeffect van al dat groen in een ruimte die tot dusver door zwart en rood gedomineerd werd, gaat door de knulligheid van de opkomst verloren. De enige doorbreking van de gesloten wereld is uit praktische noodzaak geboren en niet gebaseerd op een betekenisvolle keuze. Dat zo'n doos overigens best open en gesloten tegelijk kan zijn zonder aan kracht te verliezen, bewijst, opvallend genoeg, de encenering van de opera *Lady Macbeth van Mtsensk* van Sjostakovitsj (regie Martin Kušej). Een voorstelling die eveneens in het afgelopen Holland festival te zien was. Ook hier bestond de basis van het decor uit een grote, afgesloten kubus. In dit geval gemaakt van schuttingdelen. Samen met de Russische Lady Macbeth zit ook hier de toeschouwer de hele voorstelling lang opgesloten in een doos. Op één moment slechts wordt de ondoordringbaarheid van deze wanden nadrukkelijk doorbroken. Door de kieren van de schuttingdelen heen zien we iemand met een fakkel achter de kubus langslopen om daarna via een onzichtbaar weggewerkte deur de speelvloer weer te betreden. (Het is haar eerste echtgenoot die terugkomt van een zakenreis.) Als de uitzondering die de regel bevestigt, versterkt deze opkomst juist de idee hoe wij als mensen vast zitten in onze driften, karakters en geschiedenis. De muren waartussen de mens opgesloten zit, staan immers niet om ons heen. Zij zitten in onszelf.

Ook thematisch is het moeilijk om een verband met de wereld buiten de voorstelling te leggen. Het ligt voor de hand om de *Lord of the Flies*-achtige spelingang te vertalen naar de wereldleiders van dit moment: mannen met macht, mannen die oorlog voeren, zo zegt de

voorstelling, zijn net zo losgeslagen als kinderen die geen wezenlijke autoriteit meer boven zich hoeven te dulden. Maar binnen de voorstelling is er geen enkel teken dat een mogelijke relatie tussen voorstelling en actualiteit ondersteunt. En zo zit die, ondanks verwijzingen naar beeldende kunst en tv-series, opgesloten in zichzelf.

Dit gesloten karakter zou geen probleem zijn geweest als de toeschouwer zich aan de handeling had kunnen verbinden. Gosch doorbreekt echter veel te vaak de *suspension of disbelief* die daarvoor nodig is. De plastic zwaarden waarmee gevochten wordt, het bloed dat duidelijk zichtbaar uit flessen komt, het tonen van het feit dat er gespeeld wordt, de overdaad aan *comic relief*, steeds wordt benadrukt dat wij naar een voorstelling, naar een constructie, kijken. Zo deel ik de ruimte wel met de voorstelling maar mag ik er niet wezenlijk aan deelnemen. Als deze mogelijkheid me dan wel geboden wordt, zoals in de banketscène en de twee slotmonologen van Macbeth en Lady Macbeth, voel ik me alleen nog maar gemanipuleerd. Ik zit vast in een kunstwerk dat mijn aandacht als toeschouwer en mijn vermogen tot inleven veel te veel wil afdwingen en zo en passant mijn vermogen tot zelfstandig oordelen ontkent. Er ligt slechts een dunne lijn tussen virtuositeit en ijdelheid. Wat een magische voorstelling had kunnen zijn, laat mij ontgoocheld achter.

Joris van der Meer is student aan de Masteropleiding Dramaturgie van de Universiteit van Amsterdam en theatercriticus voor Het Financieele Dagblad.

¹ *Hamlet*, ter vergelijking, telt in de langste versie 3.674 versregels. Shakespeare, William. *The Complete Works*. Londen: Penguin, 2002.

² Shakespeare, William. *Macbeth*. Londen: Thomson, The Arden Shakespeare, 2002. p. 15. (1.3. 45-47)

³ *ibid*, p. 30. (1.5.41).

○ In eigen drift verdronken

- Over *Macbeth* in de regie van Jürgen Gosch -

In een wilde rit langs verrassende zijpaden, neemt Claartje van den Broek de lezer mee door haar gedachten bij de voorstelling Macbeth. Openhartig deelt ze haar persoonlijke overwegingen bij deze zeer fysieke voorstelling.

Claartje van den Broek

Over zwemmen

De stad staat in brand en ik hoor het alarm. Ik tel de echo's in het trappenhuis. Ik hoor iemand zingen. Hé, ik wil alleen maar zwemmen. Ik heb geen probleem, ik heb alles gefikst. Ik wil niet horen wat de dokter zegt of wat je doet als het zo door blijft gaan. Ik wil niet horen wat dat geintje nou uiteindelijk nog heeft opgebracht (...). De stad kleedt zich uit, ze zuipt als een bruid. (...) Ik heb geen probleem en ik vind niemand raar. Ik wil alleen maar zien hoe je de trap oploopt, ik zit simpel in elkaar. (...) Ik ben geen soldaat maar ik weet hoe je de trekker overhaalt. Ik kan niet vechten en ik wil het niet. Ik hoef niks te eten ik heb geen antwoord klaar. Hé je kan mijn auto lenen, hou maar.

'Ik wil alleen maar zwemmen', Spinvis

Over noodzaak

"Het Holland Festival is een groot cadeau", vertelde Pierre Audi in een interview aan het radioprogramma *Kunststof*. Een groot cadeau uitdelen, dat is erg aardig van de man. Hij is vast nieuwsgierig hoe de toeschouwer zijn presenten ontvangt. Op deze plaats houd ik graag één van de giften onder de loep. Jürgen Gosch' *Macbeth* leek me wel

een spannende gift, benieuwd als ik was naar een productie die in Duitsland tijdens haar première het publiek de zaal uit joeg. Spannend wás het, ook al bleef het Nederlandse publiek voor negentig procent zitten. Over kunst kan het Nederlandse publiek zich enkel opwinden als er religie –ik denk aan *Aïsha en de vrouwen van Medina* bij het Onafhankelijk Toneel in 2001- of financiële belangen in het spel zijn. Voor moord en gewelddadigheid op de speelvloer deinzen we niet terug. Misschien heeft dat iets te maken met de manier waarop Nederland en Duitsland in de geschiedenis verschillend door geweld zijn bevlekt, maar het kan ook de vermeend nuchtere mentaliteit zijn.

Ik ben twee keer gaan kijken, geen moment kwam de wens om weg te lopen in me op. Gosch' *Macbeth* besloeg een tijdsspanne van drie uur, het leek drie uur te kort. Met hoge nood stampten zeven acteurs zich door de geschiedenis van de dwaze staatsheer die zijn zwarte lot niet kan weerstaan. *Macbeth* vertelt de geschiedenis van een krijger die in hoogmoed, na een gewonnen vechtpartij en een voorspelling van drie toverkollen, zijn baas Duncan vermoord. Omdat hij op die manier, volgens de voorspelling, zelf de troon kan beklimmen. Hiervan wordt hij, na een met schuldgevoel doordrenkte regeerperiode, op een even wrede wijze verdreven.

De spanning van deze *Macbeth* zit in de oerdrang. De radicale Duitse regisseur weet stevig te verbeelden hoe de brandende noodzaak waarmee zijn personage zijn doel heeft bestormd, af kan takelen. De drang die *Macbeth* voortjoeg, bestond uit egoïsme, winstbejag, opportunisme. Daar keert Gosch zich tegen. Als ik zijn woorden goed begrijp, zegt hij: als een doel in grote haast is bereikt, blijft er niets te wensen over en hapert de dolende ziel steeds maar door in een zinloos patroon. *Macbeth* is de man die vanuit grote hoogte in het niets staart en zijn hand niet aan een vuur wil branden. Waar dat vuur flikkert ziet hij niet eens, daarvoor staat hij te ver van het strijdtoneel. De oerdrang die hij op het slagveld kende, voelt hij niet meer. Hij weet niet wat hij met zijn troon aanmoet.

Over oorsprong

Ik zag in deze *Macbeth* waarom mannen het zo nodig hebben om krijger te zijn. Uit noodzaak geboren, is daar de uitdrukking voor. Hun spel knokte met blote vuisten met leven en bestaan. Waar de vertelling een slagveld beschrijft, sneuvelt op de vloer alle reïne orde. Orde kan bij Shakespeare alleen als spiegel van chaos bestaan. De plot voltrok zich in een zwarte doos; een constructie die was opgesteld in de grote hal van de Westergasfabriek. Het was een zwarte doos zonder uitweg, frontaal tegenover een tribune. Zeven mannelijke acteurs toonden de verdorven geschiedenis van Macbeth en zijn kreupele hart. Ze begaven zich, als hun rol niet meedeed, op de eerste rij tussen het publiek. In een keurige verteltraditie, op en af. Zónder gebruik van coulissen.

Achter de schermen bestaat hier niet. We mogen, nee, móeten overal naar kijken. En we zien alles. In scène twee trekken alle mannen hun kleren uit. Er komt logisch en kwetsbaar naakt, dat vanzelfsprekender is dan het harnas van stof waar de personages zich eerder in huldten. Iemand die echt betrokken is bij de wereld waarin hij leeft, gaat deze kwetsbaarheid aan. Gosch doet dat. Op een kaal speelveld, tussen rode plastic stoeltjes en een lange tafel, bespuiten de naakte acteurs elkaar met dieprood bloed. Ze ontlasten zich letterlijk, omlijst door grillige geluiden. De ontlasting komt weliswaar uit een plastic zak die een andere speler bij de poeper houdt, maar ook die zak wordt niet verhuld. De sturende hand van Gosch dwingt ons te kijken naar de ranzigheid die in zijn creaties huist. Die ranzigheid is basaal, spuuglelijk en daarom ongrijpbaar mooi.

Mooi is lelijk en lelijk is mooi, zeggen de heksen in de openingsscène. *Niet kwaad is goed en goed is kwaad*. Gosch wil ons tonen waar de schoonheid zit, lees ik in die woorden. Als ik hem goed begrijp, moet je die zoeken in het oergevoel van de mens en zijn natuurlijke driftoorlog tussen de tegenpolen. Een driftoorlog die gaat over een situatie in stand willen houden, het geluk grijpen en

eraan vastklampen. Terwijl dat geluk altijd tijdelijk is, de bewegende wereld driften voedt en mensen oproept tot destructie. Het is een oorlog van driften die zich in de westerse wereld buiten de theatermuren op een complexe manier manifesteert. Oorlog is er wel, maar die gaat niet zo tastbaar over territoria. Landsgrenzen worden tot op zekere hoogte gerespecteerd, de strijd gaat over mentaliteitskwesaties. Maar dat is een strijd voor intellectuele krijgers, die vereist geen directe alerte en fysieke reacties. En als er in de directe omgeving niets lijkt te gebeuren dat in de wezenlijke strijd om leven of dood een dwingende inzet smeekt, versnipperd de drift zich voor menigeen in fragmenten van ziellose hunkering. Gosch breekt het proces van versnippering open en trekt een lijn. Een lijn die loopt van daadkracht naar doleren. Ik zag, toen zeven acteurs na het moordspel rond Duncan hun beweging verstilden en een hymne neurieden, een verbintenis tussen de mannen. Zij waren verbonden in een tragische melodie van gekozen verantwoordelijkheid en irrationele heldhaftigheid. En ik dacht aan hoe de westerse wereld verdomd hard worstelt met het verlangen naar een soortgelijke rituele zingeving en gezamenlijkheid. Al was het maar om de tragiek van het gaan en blijven – *To be or not to be* – in een beschaving zonder vooruitgangsiïllusie te delen. Ook zag ik dat er iets aan de hand is met de mannelijkheid in onze beschaving. Dat het voor mannen volgens Gosch moeilijk is om zich in een samenleving zonder zichtbaar landjepik te nestelen.

Over keuze

Ik gaf me tijdens dit kijken zonder moeite over aan de route van de regisseur. Ik dacht, terwijl de scènewisselingen zich als een dominoreeks voor mijn gezicht voltrokken, dat ik maar wat graag mee wil gaan in de illusies van een goed verteld verhaal. Hoe tijdelijk die illusies ook zijn. Dat had Gosch goed begrepen. De symboliek waarmee hij de betekenis stuurde, was duidelijk. Er kunnen weinig

misverstanden bestaan over de betekenis van rode verf en een met meel bedekte Duncan die als geest aan de eettafel verschijnt. Ik zag veel helderheid, dacht alle keuzes meteen te vatten. Dat is niet zo, merk ik achteraf. Het waren de mooie beelden die me zoals zo vaak wisten te verleiden in een totale betovering. Want wat moest dat witte scherm eigenlijk centraal op de speelvloer, dat tijdens één van de eerste scènes in stukken werd gerukt? Ging dit over het verscheuren van de blanke onschuld, de reine vrede, de witte overgave? Geloof Gosch dat die onschuld niet meer kan bestaan in een wereld waar behaagzucht de toon voert?

En hoe zit het met Lady Macbeth? Zij danste door de productie als een druilerige travestiet. Inderdaad, gespeeld door een man. De traditionele rol van Lady Macbeth als 'as van het kwaad' in het drama heeft Gosch naar de achtergrond verdrongen. Macbeth zelf kiest voor zijn troon en moordlust, het is niet de vrouw die hem daartoe dwingt. Is deze Lady de verpersoonlijking van een identiteitscrisis waar mannen zich dankzij de vrouwenemancipatie van de afgelopen dertig jaar in bevinden? Moesten de mannen zich gedurende de vertelling daarom steeds letterlijk ontlasten? Is Lady Macbeth hier een speelbal van de situatie, een hoekige marionet die, zich geen raad wetend met dat grove lichaam, de toon wil vasthouden in een onmogelijke compositie? Vindt Gosch met deze geslachtschets dat kapot maken het enige bestaansrecht van mannen is?

En hoe verhoud ik mij tot deze lastige vragen? Ik ben een vrouw. Het vraagstuk identiteit is voor mij een ingewikkelde denkoefening. Soms heb ik daar geen zin in. Ik weet het antwoord niet op gaan of blijven en ik wil het ook niet weten. Daarom snap ik Gosch' mannen zo goed. Ik snap hun meedogenloosheid, ik begrijp dat ze radicaal zijn en ten strijde trekken. Deze mannelijkheid is zo verschrikkelijk sexy. Ik zou graag naar ze toe springen, de speelvloer op, om lekker mee te worstelen in de drek. Want ik ben net zo lelijk, zoals ik eveneens mijn schoonheid heb.

Maar ik snap die mannen ook niet. Ik wil ergens een harmoniemodel kunnen zien en niet alleen achterblijven in treurnis. Is dat omdat ik een vrouw ben? Of heeft geslacht daar niks mee te maken? Ik kan en wil de kracht van nieuw leven voelen, ik weiger te geloven dat ik besta om kapot te maken.

Over associatie

Tijdens het kijken naar de zeven mannen die met Shakespeare's woorden ploeterden, gleden mijn gedachten naar de nieuwste reclame van bierverkoper Bavaria. Het spotje toont mannen in hun dagelijkse leven. Achter een bureau, met een strijkbout in de hand en al winkelend in de supermarkt. Plotseling voelen ze een enorme drang om uit hun zogenaamd geforceerde stramien te breken. Dat doen ze letterlijk, door met grootse gebaren een buitenwereld in te springen. Ze scheuren zichzelf uit de strakke pakken. De natuur is waar ze thuishoren, ze moeten weer jagen en ten strijde trekken. Dat is tenminste duidelijk. De bierfabrikant heeft, na deze noeste arbeid, voor de lieden een plek gereserveerd aan de toeg om even uit te blazen.

De gedachte achter de commercial is geïnspireerd op werk van de Amerikaanse trendwatcher Marian Salzman. Die ziet, zo schrijft ze in haar boek *The Future of men*, voor de man in de nabije toekomst een rol als 'Übermensch' weggelegd. Waar hij in eerder tijden zijn emoties liever in een verdomhoekje stopte, treedt hij volgens Salzman met steeds minder gêne naar buiten. Als dat uittreden eenmaal is voltrokken, zo leren we in het reclamespotje, is de koers duidelijk. Dan stevent hij met straffe pas de natuur in, waar hij zijn echte driften kan uiten. De natuur, die niet door zijn soortgenoten is bedacht. Lekker doen waar zijn impulsen hem toe verleiden. De ratio verdwijnt in een verloren bureaula. Beestachtig en romantisch. Of dat een 'Übermensch' betreft laat ik voor dit moment buiten beschouwing, het gaat me om die instinctieve energie.

Overgave

Die energie en hang naar de natuur hebben de mannen van Gosch ook. Zijn productie is ermee doorspekt. Gosch geeft in zijn vormtaal een ode aan de mens en zijn dierlijke band met de natuur, maar ziet de handelende mens nog niet in staat om zich efficiënt in de kringloop der seizoenen te manoeuvreren. Dat wordt duidelijk als Macbeth zijn dood ziet naderen. Het wandelende bos dat de heksen voorspelden om zijn einde in te luiden, is letterlijk een bewegende colonne van tere jonge bomen. De acteurs nemen ranke, lichtgroene boomstammen in de hand en vormen een levend bos. Ze staan stil. Er is stilte voor de storm.

Als we het scenario van de reclame zouden volgen tenminste. Dan zouden de mannen woest en wild de bomen omhakken, waarop Macbeth zich in volle overgave op het slagveld zou storten. Maar het is een storm die bij Gosch niet komt. Macbeth weet niet meer wat hij met zijn mannelijkheid en vechtlust aanmoet. Er is voor hem geen echt probleem om tegen te knokken. De natuur is verdwenen uit zijn stad.

Overgave is zijn eer te na, dus hij prikt nog wel wat terug als de vijandelijke troepen het veld in Dunsinan bestormen. Maar hij is niet de vader van het volk die met zijn laatste grandeur zijn rijk verdedigt, hij heeft zich allang overgegeven aan het bekende lot van zijn misleidende driften. De sensualiteit van de macht die hem verleidde om de troon met grote haast en op een oneerlijke manier te veroveren, heeft de cynische vorst verbitterd en kan hem niet tot enige activiteit verleiden. In een paar steken heeft Macduff vervolgens zijn luchtbel doorgeprikt. Macbeth sterft in een gapende stilte.

Waar de bierdrinkers in een spotje naar een bar kunnen rennen om hun instinctieve vilzucht weg te drinken, blijft bij Gosch de leegte over. De bril waar hij door kijkt is zwart. Zonder uitweg verandert de drift voor deze regisseur in apathie. Er kan geen feest zijn voor een

nieuwe koning. De mannen hebben elkaar als een zwijgzaam verdovende tyfoon weggevaagd.

Overal

Wat Gosch tentoonstelt zie ik ook in de wereld waarin ik me beweeg. Ik zie mannen worstelen met de kneedbare rol die zij zich in een systeem van consumptieverleidingen aanmeten, net als de vrouwen die verdwalen in een web van kans, kunde en natuur. Hij heeft scherp gekeken, en zijn kritische kijk op de laveloze mens die zich afzijdig houdt van verantwoordelijkheid voor de wereld om hem heen, is terecht. De mogelijkheid om constant te wentelen in een bed van gemakkelijke verleidingen, veroorzaakt decadentie en stompt de wil tot bewegen af. Dat maakt de mens cynisch en verzadigd.

Pierre Audi heeft een cadeau uitgezocht waar ik een tijdje op kan teren. Ware het niet dat ik me in een paleis van kristallen beweeg – de westerse samenleving- en nogal vaak overdonderd ben door de rijkdom. Dat maakt het teren lastig. Soms vergeet ik wat ik mooi vind, omdat er zo veel schoonheid schittert. Dan staar ik net als Macbeth wezenloos voor me uit. Maar ik kan daar uitkomen, ook al kost mij dat veel energie en denkkraft. Ik probeer het verhaal waar ik in beweeg te bevatten door steeds weer verbanden te leggen tussen de verschillende kamers in het paleis. Dan teer ik niet enkel op de bibliotheek, maar zie ik de schoonheid in de veelheid van het netwerk van gangen en kamers. En de muren van het paleis zijn niet van steen, ik kan er doorheen bewegen. Want de grenzen naar de wereld om mij heen zijn open. Dat is een luxe positie die ik graag zo wil houden.

En ik wil nóg een persoonlijke kanttekening maken. Ik ben het niet met Gosch eens als het om een antwoord op deze tijd gaat. Zo gefronst als hij kan ik niet blijven kijken. Ik vind het belangrijk om wel uit te zoeken waar de verantwoordelijkheid zit. En de zwarte doos die ik hanteer heeft altijd ramen. Spinvis zwemt, ook ik trek baantjes en spring soms in het diepe. Ik ben niet in staat om de apathie die

Gosch onderscheidt als enkel zwartgalligheid te accepteren. De natuur mag dan een kringloop zijn, ook een klimaat kan veranderen.

Claartje van den Broek studeerde Journalistiek en Theaterwetenschap.

Macbeth

auteur: Shakespeare

regie: Jürgen Gosch

spel: Michael Abendroth, Thomas Dannemann, Jan-Peter Kampwirth, Horst Mendroch, Ernst Stötzner, Devid Striesow, Thomas Wittmann

gezelschap: Düsseldorfer Schauspielhaus

○ Acting-directing laboratory in Bologna - Een reisverslag -

Een studiereis naar Bologna leverde Lucas De Man nieuwe inzichten op over de (internationale) verantwoordelijkheid van theater. Niet de lessen fysiek acteren of de lezingen van Sergei Ostrenko over het werk van de regisseur, maar vooral de gesprekken tussen de internationale deelnemers in de avonduren inspireerden hem. Voor Lucifer schreef hij een verslag.

Lucas De Man

In het kader van het verbreden van mijn horizon en het steeds opnieuw bevragen van mijn opvattingen over theater, trok ik deze zomer naar Italië, Bologna, om er deel te nemen aan een *acting-directing laboratory*. Deze was georganiseerd door de Litouwse theateruniversiteit IUGTE. De workshop focust overdag op het fysieke aspect van acteren en in de avond via *lectures* op het werk van de regisseur in de fase voordat hij de acteurs ontmoet. Het geheel werd geleid door de Russisch/Oekraïense regisseur/choreograaf Sergei Ostrenko. Het hoofddoel van de workshop was om mensen van over de hele wereld samen te brengen op een boerderij in de heuvels en via oefeningen en lezingen een discussie over theater op gang te brengen. Ostrenko gebruikte zijn uitgebreide ervaring in de choreografie en regie om ons oefeningen uit de westerse danswereld, het Russische repertoiretoneel en de oosterse *martial arts* en *kabuki* bij te brengen. In deze oefeningen gaat het voornamelijk om een besef van structuur die volgens Ostrenko aan de basis van alle theatervormen ligt. De sessies in de avond werden deels gebruikt om het te hebben over Stanislavski en de laatste fase van zijn werk: de actieve analyse. In deze fase was Stanislavsky niet meer op zoek naar wat een

personage wil, maar naar wat een personage doet. Verdere ontwikkelingen van deze leer zien we onder meer terug bij het 'View Point System' van Ann Boogaert en in het werk van de Japanse regisseur Suzuki. De workshop *an sich* bood geen nieuwe inzichten, maar de vele gesprekken en discussies over theater met de internationale deelnemers, tijdens het tweede deel van de avond en de maaltijden, des te meer.

Het eerste dat me opviel, was dat het theater van de Lage Landen niet geheel onbekend is buiten de grenzen. Een Noorse regisseuse kende Stan en Dood Paard, een Maleisische professor Theaterwetenschap en *sensei* in *martial arts* had nog vier jaar lang gewerkt met Tone Brulin in diens periode aan het Maleisische hof en een Amerikaanse regisseuse had de *Hedda Gabler* van Ivo van Hove gezien, die ze "very impressive" vond. Bijna alle deelnemers die iets van de recente theatergeschiedenis kenden, waren van mening dat het theater uit de Lage Landen dat gemaakt werd in de jaren 80 en begin jaren 90, heel erg invloedrijk geweest is voor het hele hedendaagse westerse theater. Ik knikte dan even een soort vage bedanking voor de lof op ontwikkelingen waar ik zelf geen nagelschilfer aan heb bijgedragen en wachtte dan op de onvermijdelijke vervolgedachte waarom dat nu niet meer zo is. "Hoe staat het nu met het theater in Nederland? Is it difficult?" Vroeg een liefglimlachende Chileens-Italiaanse regisseuse, "Because in Italy it is terrible. De rechtse regering heeft alle geldkranen dichtgedraaid, de jonge groepjes krijgen sowieso niets, maar ook de gevestigde gezelschappen moeten hun acteurs voor elke zomer ontslaan omdat ze geen geld hebben om ze in vaste dienst te houden." Ze zuchtte dit meer dan dat ze het sprak. Ik schetste even snel de situatie: "Nee, in Nederland is het niet zo erg als bij jullie, zo te horen. In Nederland is er op zich wel wat geld, er zijn alleen duizenden individuele initiatieven die allemaal om hetzelfde beetje geld smeken. Er is geen duidelijk canon-marge systeem met stromingen, om ver te werpen

dogma's en nieuw te verdedigen idealen. Heel veel mensen beginnen een groepje of een project zonder zich tot het bestaande artistieke bestel te verhouden. Theater bij ons is behoorlijk diffuus en willekeurig. Volgens mij maken er meer mensen theater dan dat er komen kijken. Theater maakt op die manier geen kunstzinnige/filosofische vuist meer in het feitelijke sociale leven. Theater dat reflecteert, bevraagt, binnenkomt of je gewoon in je gezicht slaat, bestaat bijna niet meer omdat je daarvoor een ontwikkeling van theater nodig hebt die bestaat uit ageren en reageren, marge en centrum, in plaats van een supermarkt van willekeurige initiatieven en bonusprijzen. De versplintering die onze postpostmoderne maatschappij kenmerkt, heeft een theater nodig dat verbondenheid aanbiedt. Theater dat meer lijdt aan de kwaal van haar eigen maatschappij kan geen theater voor die maatschappij meer zijn. Theater staat aan de kant van de dokter, niet van de patiënt." Ik kwam in mijn naïef jeugdig, licht destructieve enthousiasme van de student-regie-met-grote-mond-zonder-zelf-ooit-iets-bewezen-te-hebben, net op dreuf toen de Amerikaanse regisseuse die *Hedda Gabler* had gezien concludeerde "Theatre is shit everywhere, that's why I love it."

Het tweede dat opviel, was dat de gesprekken heel vaak gingen over de toekomst van het theater. De in eigen land veelgehoorde boutade dat theater in crisis is vandaag de dag, hoorde ik ook bij de internationale deelnemers van de workshop. Maar meer nog dan negatieve geluiden bemerkte ik een enorme gedrevenheid en geloof in een overwinnen van deze zogenaamde crisis. In plaats van een tirade tegen het bestaande systeem af te steken, werd er gezocht naar verbetering, evolutie, samenwerking. Het merendeel van de deelnemers was dan ook van mening dat een goede dialoog tussen groepen op nationaal en internationaal niveau een absolute must is. De in Nederland eveneens vaak gehoorde uitspraak dat er geen engagement meer bij de jeugd zou zijn omdat jongeren niets meer

hebben om voor of tegen te vechten, werd op een boerderij ergens in de heuvels van Italië met vuur bestreden. Een vuur dat brandt uit noodzaak en niet omdat "het wel leuk is". Het engagement blijkt nog lang niet weg, het heeft enkel een andere vorm, een ander streven. Met engagement doel ik hier niet op de strijdende politieke betekenis van het woord, maar op de polis-betekenis, 'in verband en dialoog met de samenleving'. Het engagement van het theater van morgen zoekt terug naar een gezamenlijke grond waar een individu, individu kan zijn en niet alleen wordt gelaten. Het zoekt naar de bevrijding van de mensloze mens.

Een mens is een eenzaam kuddedier, het eet zijn eigen gras maar wel op hetzelfde stuk grond als de anderen. Een mens heeft een eigen naam, 'Ik', maar deelt een zelfde vraag, 'Ik?' Het is in die vraag dat theater geïnteresseerd is. Theater^{iv} is overal in de wereld aanwezig. Men behandelt ondanks de vele verschillende vormen van uitvoering en benadering, van Maleisië tot Chili, dezelfde inhoudelijke vragen, thema's en problemen. Theater dat zichzelf durft te zijn, onderzoekt een fundamentele laag van de mens; zijn mens-zijn. Dit mens-zijn is universeel. Het gaat immers over het wezenskenmerk van de mens, zijn menselijkheid, zijn streven, zijn eindigheid. De (h)erkenning van de sterfelijkheid en zo ook van het leven, is noodzakelijk voor een mens om 'vrij' te zijn, om zich mens te voelen. De onvrijheid van onze maatschappij zit hem in de ontkenning van het sterfelijke. In de westerse post-postmoderne wereld zijn we allemaal deel van één enorm geheel dat zich onverschillig laat over dat geheel. We kunnen en moeten alles zelf bepalen en kiezen. Mijn generatie mag/moet zelf kiezen in wat ze gelooft, wat ze doet en wie ze is. Er zijn nauwelijks overkoepelende waarden en normen waaraan we onze eigen waarden en normen kunnen toetsen. Je hebt die ander nodig want niemand heeft ooit zichzelf gezien^v. Als je zelf, alleen, moet bepalen wie je bent, loop je vast, want als je alles kan zijn, ben je niets^{vi}. En als we niets zijn, zijn we onvrij. Die

onvrijheid leidt tot onzekerheid en vooral tot de fundamentele angst alleen te zijn met dezelfde grote vragen die je buurman ook heeft, maar waar je niet over praat uit respect voor ieders eigen mening. Eenzaamheid door tolerantie die onverschilligheid heet, is waar het theater van nu zich tegen verzetten moet.

Op die boerderij in de heuvels rond Bologna geloofden regisseurs uit verschillende landen, achtergronden en leeftijden rotsvast in een theater dat nog steeds een belangrijke rol te vervullen heeft in onze maatschappij; dat, mits er een fundamentele heroriëntering en intense samenwerking binnen de verscheidenheid ontstaat, deze rol steeds belangrijker kan worden. Ik zag een theater voor me dat de wereld misschien niet kan veranderen, maar wel vragen kan stellen, stil kan staan. Door te vragen wat het betekent 'Ik' te zijn, wordt ook je eigen 'Ik' genoemd en besta je. Het stellen van vragen naar het diepste wezen van de mens bereikt elk individu apart. Het wijst op een verbondenheid met de andere individuen zonder dat het de eigenheid van elk individu ontkent. De mens is eenzaam maar dat bindt ons juist. Als theater zich niet bezighoudt met de verscheidenheid *an sich*, maar juist met het gemeenschappelijke van deze verscheidenheid, kan theater een essentiële maatschappelijke functie hebben. Theater als de verbeelding van de menselijkheid.

De deelnemers van de workshop in Italië pleitten ervoor dat dit besef van het menselijke ook op een internationaal niveau kan en moet uitgebouwd worden. Door een internationale open dialoog, interesse en samenwerking te stimuleren kan theater een nieuwe publieke ruimte worden/zijn waar wij als mensen ons verbonden kunnen voelen in ons mens-zijn. Theater dat geen “sorry dat ik besta, ik ben maar een minderheids kunstvorm” houding heeft, maar beseft hoe universeel verspreid en hoe intens diep en noodzakelijk haar rol kan zijn door ons steeds weer aan te spreken op, herinneren aan, bevragen naar en bevestigen in wie we zijn en wat we doen. Onze

maatschappij zit immers in een volgende fase van culturele identiteit. Ze is niet langer multicultureel, in die zin dat veel culturen naast elkaar in hetzelfde dorp wonen. Een Nederlander is niet langer te definiëren op een kleur, geloof of een culturele achtergrond. Zo heb je half-Indonesische/ kwart Chinese, katholieke Nederlanders; zwarte, protestantse Nederlanders; oer-Hollandse islamitische Nederlanders en ga zo maar door. De identiteit van een Nederlander is al multicultureel. Op internationaal niveau komen al die multisamengestelde entiteiten samen om met elkaar in dialoog te gaan. Er is niet ontmoeting tussen een duidelijk omlijnde persoon A en duidelijk omlijnde persoon B, maar tussen twee identiteitclusters met heel veel tentakels en draden waar nog veel plaats is voor externe links. Deze culturele verclustering van de mens leidt en heeft geleid tot een enorme individualisering, omdat je zo nog unieker en eenzamer komt te staan. Niemand is nog wie jij bent. Maar tegelijk heb je veel meer mogelijkheden (‘tentakels’ of ‘links’) tot een verbondenheid met anderen. Het is juist die verbondenheid waar theater zich op een internationaal niveau mee kan bezig houden. Het gaat om de mensen en hun eigen gemixte identiteit.

De wereld als een groot dorp is niet langer reclame voor vliegtuigen of internetproviders. Het is een wezenlijk onderdeel van onze maatschappij en als theater ook een wezenlijk onderdeel van onze maatschappij wil zijn/ blijven moet het ook verder durven kijken dan landsgrenzen.

Er zijn geen waarheden en geen ultieme oplossingen, maar daar ging het in de gesprekken in Italië ook niet over. Het ging om een geloof in het vak/de passie ‘theater’ en dat bracht de verschillende clusters die aanwezig waren op de workshop heel dicht bij elkaar. Het beste kan ik het omschrijven als een geloof dat de intrinsieke eenzaamheid en het absoluut onwetende van de mens in iets - al

even ongrijpbaar als theater - een ontzettend intense verbondenheid kan teweegbrengen waardoor het even stil wordt.

Lucas De Man studeert aan de Regieopleiding in Amsterdam.

¹Onder de alomvattende term 'theater' versta ik de definitie van Ton Lutz: 'een podium kunst die live voor een publiek aan 'verbeelding van de werkelijkheid' doet'.

²Rutger Kopland

³Vrij gebruikt naar Shakespeare's "all is nothing".

○ Het onderworpen lichaam

- Aanwezigheid van het lichaam in het theater -

Een artistiek 'credo' van een regisseur-in-opleiding. Het menselijk lichaam is, zoals we sinds Michel Foucault weten, geketend in grotere structuren en systemen. Het is 'gedisciplineerd'. De drang tot bevrijding is daarmee echter nooit verdwenen. Het theater biedt mogelijkheid tot ontsnapping.

Anouke de Groot

Gaan we naar een voorstelling in het theater, dan worden we geconfronteerd met zichtbare en tastbare lichamen die voor ons aanwezig zijn. Het zijn de lichamen van de acteurs, die gestalte geven aan het lichaam van de personages, zij geven het een lichaam. Zij belichamen de personages. Zij maken de personages hiermee voor ons zichtbaar en tastbaar. Maar ook verstaanbaar. Met dit lichaam kunnen zij een taal spreken, een taal waarmee de acteur zich verstaanbaar kan maken hoe het personage dat hij gestalte geeft met zijn lichaam, zich in zijn wereld, zijn werkelijkheid en de omstandigheden van deze werkelijkheid verkeert. Het is een lichaamstaal van houdingen, gebaren en bewegingen die zich in een gebied bevinden dat reikt van het subtiele tot het groteske. Het is een gestileerde taal die bestaat uit gebaren die als tekens functioneren, zoals woorden binnen een taal. Voor een groot deel bestaat deze taal ook uit beweging die wij herkennen als intuïtief, maar ook intuïtief herkennen, als fysieke symptomen van emoties die direct tot ons spreken, van lichaam tot lichaam.

Een goede acteur beschikt over een uitgebreid vocabulaire en heldere articulatie van deze taal. Als acteur kun je je lichaam oefenen om tot een goede beheersing van het lichaam te komen, om de motoriek te verfijnen en het energiek te maken. Pas dan kan de acteur de verschillende mogelijkheden van beweging, gebaar, en snelheid gebruiken die bij het vormgeven van een personage gevraagd kunnen worden. Hiervoor moet de acteur zichzelf een bepaalde discipline opleggen, in training, maar ook in de repetities en in de voorstellingen zelf, wanneer zijn lichaam steeds weer de houdingen, gebaren en motoriek aanneemt van het personage dat door hem wordt belichaamd. Deze houdingen, gebaren en motoriek van het personage zijn op hun beurt ook weer bepaald door de discipline die het personage zijn of haar lichaam heeft opgelegd, afhankelijk van bijvoorbeeld de leeftijd en beroep van het personage of de sociale omgeving waarin het zich bevindt.

Foucault

In het boek *Power and Discipline* beschrijft de filosoof Michel Foucault een vorm van disciplineren die ontstond in de achttiende eeuw. Deze disciplineren richtte zich op de werking van het lichaam als mechanisme en op het functioneren van dit mechanisme op verschillende niveaus zoals de houding, beweging, gebaar en de snelheid en kracht hiervan. Het doel van de disciplineren was controle en efficiëntie van de beweging of handeling. Het is een methode gericht op onderwerping en nut, een politiek van dwang die het lichaam onderzoekt, opbreekt en opnieuw organiseert. Het is een mechanisme van macht over het lichaam dat gericht is op wat het doet en hoe het dit doet; met welke technieken, verbindingen, snelheid en efficiëntie.

Foucault beschrijft ook de verschillende onderdelen waarmee de discipline wordt opgebouwd. Deze hebben betrekking op tijd, ruimte,

handeling en de organisatie van deze drie. Hij noemt afsluiting en isolatie als ruimtelijke voorwaarden, indeling, herhaling van de tijd en intensief gebruik van ieder tijdsfragment om maximale snelheid en efficiëntie te bereiken als voorwaarden voor het gebruik van tijd, en het nauwkeurig op elkaar afstemmen van de verschillende houdingen en bewegingen ten opzichte van elkaar als voorwaarde van handeling. Door het te benaderen vanuit deze verschillende onderdelen en door deze onderdelen zo goed mogelijk ten opzichte van elkaar te integreren ontstaat er een steeds grotere controle en doeltreffendheid. Elk individu, elk individueel lichaam kan op deze wijze gedisciplineerd worden om de controle en doelmatigheid te vergroten. En wordt de afzonderlijke discipline van de individuele lichamen op een goede manier georganiseerd, dan draagt dit bij tot efficiëntie van een groter systeem waar deze individuen deel van uitmaken. Deze discipline kan direct worden opgelegd vanuit een grotere macht, maar het individu kan zijn of haar lichaam ook zelf onderwerpen aan discipline, om eigen controle en efficiëntie te vergroten binnen dit systeem en daarmee indirect de efficiëntie van het systeem zelf.

In de fictieve werkelijkheid van het theater worden de lichamen van de personages onderworpen aan beperkingen, geboden en verboden, afgedwongen door de situatie waarin ze zich bevinden of uit vrije keuze gebaseerd op deze (sociale) situatie. Deze lichamen waaraan de acteurs en actrices gestalte geven worden getekend door onderwerping en disciplineren, als een weerspiegeling van de verschillende vormen hiervan op lichamen in de non-fictieve werkelijkheid waarin het theater zich afspeelt. In het theater dat een weerspiegeling is van en een reactie op de maatschappij waar het een eigen kind van is, zien we lichamen getekend zoals ze in onze maatschappij getekend worden.

Dagelijks Leven

In de huidige westerse maatschappij worden onze lichamen dagelijks onderworpen aan discipline ten behoeve van efficiëntie, van het systeem en van het functioneren van een individu in dit systeem. De verschillende onderdelen van disciplineren zoals Foucault deze beschrijft met betrekking tot ruimte, tijd en handeling zien we in de organisatie van ons dagelijks leven in verscheidende vormen terug; op de kantoren en achter onze bureaus zijn we in ruimte gescheiden en geïsoleerd, achter onze eigen computers waar een wereld in schuilgaat, communicerend met anderen nog veel radicaler van ons gescheiden, de tijd besparend die het ons zou kosten om met ons lichaam de geografische afstand te overbruggen. In geïsoleerde ruimtes worden in hoog tempo kennis en informatie verworven en uitgewisseld via nieuwe media. Rondzwervend in een virtuele wereld van informatie en communicatie worden de ogen getraind in kijken en lezen, de vingers in het tikken, de rugspieren voor een rechte houding in de stoel. De indeling van de dagen is strak georganiseerd door onze agenda's, gezuiverd van overbodige handelingen. De handelingen die we hebben gebeuren snel, de tijd die we hebben wordt intensief en optimaal gebruikt. In een maatschappij gericht op automatisering, kennisverwerving en communicatie is het meeste lichamelijke arbeidsintensieve werk uitbesteed. In onze agenda's staat misschien één of twee uur per week een korte, intensieve training in de sportschool voor snelle, efficiënte vergroting van spierkracht en uithoudingsvermogen, voor energie en optimalisering van de lichamelijke esthetica.

In onze georganiseerde, rationele maatschappij lijkt het lichaam een onderdeel onderworpen aan de economie van het systeem, geïsoleerd in ruimte, ingesnoerd in het maatpak van de optimale functionering. In de voorstelling *Fragmenten*^{vi} van het Zuidelijk Toneel zien we deze mens ingesnoerd in pak. Op de prelude van de

geboorte van twee naakte lichamen die elkaar ontdekken en vinden in de seksuele handeling na, als was het een afspiegeling van het paradijs waaruit de mens werd verstoten, zijn de individuen onderworpen aan een scheiding die ze niet lijken te kunnen opheffen. Het fysieke contact tussen de personages komt niet meer verder dan een afstandelijke schouderklop of aai over het hoofd. In een masturbatiescène moet het verlangen zelf worden bevredigd, gezamenlijk, niet door de ander maar naast de ander, op zichzelf en in zichzelf geïsoleerd.

Ook in de voorstelling *Crave*^{vi} van Marcus Azzini worden lichamen getoond die iets lijken te zeggen over het lichaam in onze hedendaagse westerse cultuur. In deze voorstelling bevinden zich vier personages naast elkaar in een kleine, langwerpige kamer of ruimte als een doos waarvan alleen de voorkant ontbreekt. De personages spreken ieder voor zich tegen het publiek over hun fysieke hunkering, terwijl hun lichamen tijdens de voorstelling met moeite in beweging komen. Ze staan, zitten of liggen en zien elkaar wel, maar raken elkaar niet aan. De gedachten en emoties over verlangen schieten in woorden alle kanten op, maar het lijf zelf is beheerst, ingetoomd, tot zwijgen gemaand.

In de genoemde voorbeelden zien we hoe lichamen van de personages in de fictie van het theater onderworpen worden aan ruimtelijke controle, disciplineren door scheiding, beheersing door isolatie. De lichamen zijn afgezonderd en schijnen verloren in hun verlangen naar het andere lichaam. Ook de voorstelling *Crave* heeft een opmaat, maar dit keer niet, zoals *Fragmenten*, als een verloren belofte, maar een toonzetting voor de rest van de voorstelling; een jonge vrouw zit op een stoel, kiest een nummer uit het telefoonboek op haar schoot en belt iemand op. Door haar mobieltje vraagt ze aan een willekeurige ander op een willekeurige plaats wat liefde is. Er

wordt opgenomen, misschien geeft de ander antwoord, maar het zijn niet meer dan woorden door een draadje. Haar lichaam op de stoel blijft afgezonderd van antwoord en schijnt mij op dat moment heel verloren toe.

Ontsnapping

In de fysieke afzondering, afmeting van tijd en afpassing van beweging die het georganiseerde, gestructureerde, economisch ingerichte systeem van onze maatschappij lijkt te eisen, verdwijnen onze lichamen achter werelden van cognitieve kennis, elektronica en *virtual reality*. Het theater kan een plaats zijn om de consequenties hiervan te tonen, van deze controle en disciplineren. Het kan ook tonen hoe het lichaam hieruit probeert te ontsnappen, hoe het draait en kronkelt en uit balans raakt en op welke manieren en in welke excessen het alsnog zijn eigen weg zoekt, weg van de onderwerping, van de afzondering, afmeting en afpassing, van de discipline vandaan.

In het werk van de regisseur Johan Simons worden vaak personages ten tonele gevoerd die lijken te worstelen met fysieke verlangens die binnen de situatie aan beperking of inperking onderworpen moeten worden. In de voorstelling *Vrijdag* van Het Zuidelijk Toneel Hollandia, geregisseerd door Simons, zien we bijvoorbeeld een scène waarin een man van middelbare leeftijd achter een naakt meisje aankruipt, beide lachend, alsof ze een spelletje spelen. Als het meisje blijft zitten gaat hij naast haar zitten en begint gehaast zijn kleding uit te trekken, zonder dat hij daarbij een precisie van het uitkleden, die een ingesleten gewoonte lijkt te zijn, verloren laat gaan. De kledingstukken worden één voor één uitgetrokken en naast hem neergelegd; schoenen, overhemd, broek, sokken, onderbroek en als laatste zijn horloge, die hij naast zich neerlegt, als op een nachtkastje naast hem. De man kijkt naar het meisje met op zijn gezicht een

gemengde uitdrukking van schuld en verlangen. Dan bedenkt hij zich en begint zich weer aan te kleden met dezelfde haast en precisie, maar nu in de omgedraaide volgorde, en begint waarmee hij net geëindigd was; eerst zijn horloge, dan onderbroek, sokken etc. Het is alsof hij de film snel wil terugspoelen. De scène die daarop zou volgen mag niet gespeeld worden. Maar de onrust blijft in zijn lichaam, het verlangen geschreven op zijn gezicht, de aarzeling in zijn motoriek. Hij raakt haar even aan. Dan begint hij zich op precies dezelfde manier weer uit te kleden, het horloge als laatste naast zich neergelegd, om daarna weer aan te kleden. En dit herhaalt zich nog een keer. De man lijkt verstrikt in een vacuüm van twijfel, tussen verlangen en schuld, onderdrukking en overgave.

De geilheid van deze man naar het naakte meisje naast hem is voelbaar in de zaal. Maar zijn schuldgevoel dat hem tegenhoudt, de moeite die het hem kost om zijn lichamelijke verlangens in te nemen, ze te onderdrukken, snijden het publiek net zo diep. Zijn lichamelijke verlangen staat in schril contrast met zijn gestructureerde manier van het lichaam aan en uitkleden, kenmerkend voor een leven van orde, structuur, afpassing en afmeting. Je voelt de inspanning voor het balanceren op de rand van uiterste beheersing, een lichaam verloren in het vacuüm van twee zuigende krachten die elkaar op lijken te heffen.

In de voorstellingen van Simons zijn de lichamen van de personages vaak nadrukkelijk aanwezig. We zien de pogingen tot intoming en het losbreken hiervan. Vaak lijken ze niet aan de aanpassing, afmeting en controle die de situatie waarin zij zich bevinden van hen vraagt, te willen voldoen. Dan zien we de lichamen onbeheerst en letterlijk of figuurlijk naakt, die de toeschouwer op zijn positie van voyeurisme doen reflecteren. Zien we in de inhoudelijke thematiek in het werk van Simons de mensen in gevecht met de onderwerping aan

situaties en systemen waarin ze zijn opgenomen of aan zijn overgeleverd, dan zien we dit weerspiegeld in de afbeeldingen van de lichamen. Henk Oosterling omschrijft dit in een essay over het werk van het gezelschap Hollandia als een 'inhoudelijke thematiek die lichamelijk begrepen wordt'.^{vi} In hetzelfde essay noemt hij het lichaam een onmiddellijke realiteit waaraan de personages zich gebonden weten. Het is een 'zinderende materialiteit' die in dit werk zichtbaar én voelbaar wordt gemaakt.

Vrij spel

In het werk van een andere regisseur uit het Nederlandse taalgebied, Jan Fabre, kom je als publiek eveneens niet onder de zinderende materialiteit van de lichamen van de personages uit. Maar waar de lichamen in het werk van Simons nog in gevecht lijken te gaan met de opgelegde discipline, en waarbij ondermijning vaak gepaard gaat met schuldgevoel, lijken ze in het werk van Fabre vrij spel te krijgen. Het lijkt een constante daad van verzet. De lichamen kronkelen, draaien, vallen en sidderen onder pijn en verlangen, bebloed, betrand, in hun naakte waarheid voor ons. De verschillende krachten, energieën en vormen onder de aanpassing en afmeting verscholen, worden in zijn theater afgetast en blootgelegd, zodanig dat de zoektocht van en naar (de mogelijkheden van) het lichaam het subject wordt. De lichamelijke zelf wordt verheven tot de belangrijkste thematiek van dit werk. De lichamen van de acteurs lijken niet meer in dienst van de motoriek, houdingen en gebaren van een bepaald personage als onderwerp van een verhaal te staan, maar in dienst van het lichaam en de krachten, energieën en verlangens hiervan als eigen onderwerp in het theater.

In het postdramatische theaterlandschap, waar een aanzienlijk deel van het hedendaagse theater toe gerekend kan worden, vertelt het

lichaam op het podium meervoudig zijn eigen verhaal. Het lichaam krijgt zijn eigen realiteit en vertelt niet meer (alleen) een verhaal door gebaren en bewegingen die als een tekst te interpreteren zijn, maar manifesteert zich door de eigen aanwezigheid en mogelijkheden van deze aanwezigheid, waarbij het een direct beroep doet op het fysieke en zintuiglijke geheugen van de toeschouwer.

In zijn boek *Postdramatisches Theater* schrijft Hans-Thies Lehmann dat in bepaalde vormen van dit postdramatische theater het lichaam van de acteur, het centrale theatrale teken, op zichzelf komt te staan en naar zichzelf gaat verwijzen, naar de lichamelijke die getoond wordt in de intensiviteit van het lichaam, de energie, de spanningen en de beweging. Het drama wordt hierbij gevormd door fysieke en motorische impulsen die vrij baan geven voor sluimerende of vergeten mogelijkheden. Het lichaam wordt zelf gedramatiseerd, waarbij de acteur dat van zichzelf uitlevert. Tegenover de fysieke compositie van een personage wordt in de fictie de decompositie van het lichaam van de acteur geplaatst^{vi}.

In het postdramatische theater lijkt het lichaam een eigen weg te zoeken om zich te exposeren, te dramatiseren, om het verhaal te kunnen vertellen dat zich onder de sociale en maatschappelijke disciplinerende dienst van functionaliteit en doelmatigheid afspeelt. Deze intensieve fysieke expositie zien we op de verschillende discoursen van het postdramatische theater toegepast. Sociale onderwerpen worden vanuit deze lichamelijke benaderd, zoals liefde als seks, dood als ziekte en aftakeling van het lichaam, schoonheid als lichamelijke perfectie. In het postdramatische theater krijgt de expositie van de intensieve lichamelijke hierdoor een sociale realiteit^{vi}.

Vlees en Bloed

Wordt het lichaam in de hedendaagse, westerse maatschappij onderworpen aan disciplineren voor controle, structureren en efficiëntie in dienst van de economie van het systemen of systemen waar het individu zich in bevindt, in het hedendaagse theater lijkt het hiertegen in verzet te komen door de consequenties hiervan te tonen en het verlangen naar ondermijning uit te spreken. In het theater lijkt het op zoek te zijn naar de verscholen mogelijkheden onder deze onderwerping. Wordt het lichaam in de huidige maatschappij gekenmerkt door isolatie, afzondering, en afwezigheid in de wereld van informatieverwerking en communicatie, in het huidige theater is het steeds nadrukkelijker aanwezig. In de theatertaal eist het lichaam zijn verhaal op. De communicatie van het theater, die nog niet via draden en schermen verloopt, wordt een spreekbuis van het lichaam. In het theater belichaamt de acteur of actrice met zijn of haar lichaam het personage, hij of zij geeft het fictieve personage vlees, botten en bloed; een lichaam. De fictieve personages worden, in tegenstelling tot literatuur of film, met het lichaam van de acteur gematerialiseerd, tastbaar gemaakt. Met de mens wordt in het theater daarmee ook zijn of haar lichaam ten toon gesteld. Bezoeken we een voorstelling in het theater, dan worden we geconfronteerd met zichtbare en tastbare lichamen die voor ons aanwezig zijn en die ons aanspreken. Wij delen met hen de ruimte, want ook de toeschouwer is met zijn of haar lichaam in de dezelfde ruimte aanwezig als de acteurs.

Aanwezigheid

In de theatertaal als exposé van het lichaam kunnen we zonder draden en schermen onze lichamelijke en de rol hiervan in huidige samenleving bevragen. Wat is de weerslag van onze (sociale) leefstructuren op ons lichaam, waar sluimert het verzet, waarin zijn nieuwe mogelijkheden verscholen? In het theater zien we en ervaren we direct de vele signalen die de lichamen uitzenden, zoals ook onze

lichamen ze dagelijks uitzenden. Mensen kijken naar mensen op het toneel, lichamen kijken naar lichamen. Op het toneel zie ik graag het lichaam zichtbaar gemaakt, voelbaar gemaakt, tastbaar gemaakt, metaforisch ontbloot, in naakte waarheid. Daarmee zie ik misschien ook mijn eigen verlangen naar het lichaam zichtbaar gemaakt, in een samenleving waar buiten het theater de mogelijkheden steeds verder worden teruggedrongen om misschien langzaam te verdwijnen in de lichamelijke afwezigheid van een virtuele realiteit?

Als jonge aankomende regisseur kies ik de materiële realiteit van het lichaam in het theater – een zinderende materialiteit onderzocht, besproken of uitgesproken in de communicatie van het theater. Maar voor het bevragen van de hedendaagse disciplineren van het lichaam lijkt discipline van de acteur gevraagd. En ach, mocht dat nodig zijn dan zou ik, voor de articulatie van de theatertaal die hierbij wordt gesproken, de lichamen van de acteurs waarmee ik werk in training best aan de nodige discipline voor controle en beheersing, met orde en regelmaat willen onderwerpen.

Anouke de Groot volgde een vooropleiding aan de dansacademie van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten en studeerde filosofie en theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Op dit moment studeert ze aan de regieopleiding van de AHK.

^{vi} Regie: Olivier Provily, 2005.

² *Crave* van Sarah Kane. Gezelschap: Teatro. 2006.

³ 'Terwijl acteurs in allerlei afmattende posities worden gemanoeuvreed, is het publiek mede door de ambiance via een lichamelijke totaalervaring deelgenoot. De inhoudelijke thematiek wordt lichamenlijk begrepen.'

⁴ Postdramatic Theater p. 95-96

⁵ Ibid. p.95-96.

Literatuur

Luk van den Dries, *Corpus Jan Fabre: Observaties van een creatieproces*. Gent, 2004.

Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London, 1979.

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, 1999. Tevens werd voor dit artikel de Engelse vertaling gebruikt: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*. London and New York, 2006.

Henk Oosterling, *Theatergroep Hollandia: Theater als gestructureerde tuimeling*. Het Theaterfestival, 2000.

○ De gnosis van het schrijven

De afgelopen jaren zijn er in het Nederlands taalgebied met regelmaat opvoeringen te zien geweest van toneelstukken door de Noor Jon Fosse. Dit seizoen is in de Toneelschuur zijn eerste stuk, Er zal iemand komen, te zien in regie van Alexandra Koch. Onlangs ontving hij Noorwegens grootste cultuurprijs, de Anders Jahres Kulturpris. Aan Lucifer gaf hij speciale toestemming dit essay uit 2000, geschreven in opdracht van regisseur Claude Régy, te vertalen en te publiceren. Van Fosse verschenen twee essaybundels, Frå telling via showing til writing (Van telling via showing naar writing) in 1989 en Gnostiske essay (Gnostische essays) in 1999. In De gnosis van het schrijven (Skrivingas gnosis) tracht de auteur uit te leggen wat het schrijfproces voor hem betekent. Het stelt hem in staat een ander soort begrijpen te bereiken.

Jon Fosse

Ik begrijp zo weinig. En met het verstrijken van de jaren, begrijp ik steeds minder. Dat is waar. Maar ook het tegendeel is waar, dat ik met het verstrijken van de jaren steeds meer begrijp. Ja het is ook waar dat ik met het verstrijken van de jaren veel meer, bijna angstaanjagend meer begrijp. Ik kan feitelijk bijna krachteloos worden van hoe weinig ik begrijp en bijna bang worden van hoe veel ik begrijp. Hoe kan het zijn dat het allebei waar is, dat ik tegelijkertijd steeds minder en steeds meer begrijp?

Het gezonde verstand zal dan wel zeggen dat het in dat geval ofwel zo is, dat weinig begrijpen óók veel begrijpen is, en dat is, zou ook ik denken, in zekere zin, misschien bijna in gnostische zin, waar, ofwel,

zal hetzelfde gezonde verstand zeggen, is er sprake van twee soorten begrijpen. En misschien is het ook zo, ja misschien kan men het zo eenvoudig zeggen dat ik door het soort begrijpen dat gebruik maakt van begrippen en theorie om te begrijpen, merk dat ik steeds minder begrijp, en dat de reikwijdte van zulke kennis mij steeds meer begrensd lijkt, terwijl ik door het soort begrijpen dat om te begrijpen gebruik maakt van fictie en poëzie, steeds meer begrijp. Dat is misschien zo. In ieder geval voelt het zo voor mij, nu ik na behoorlijk wat essayistische theorie geschreven te hebben deze steeds meer laat voor wat ze is en nu bijna alleen nog een taal tevoorschijn schrijf die niet eerst en vooral betekent, maar die op de eerste en laatste plaats is, ja zichzelf is, bijna zoals stenen en bomen en goden en mensen, en die daarnaast betekent. En in deze taal die primair is, en die slechts secundair betekent, vind ik dat ik steeds meer begrijp, terwijl ik dus met en door die andere, gewone taal, de taal die primair betekent, minder en minder begrijp.

Dit heeft natuurlijk het meest met mijzelf en met mijn eigen geschiedenis te maken. En laat het gezegd zijn, ik begon kleine gedichten en verhalen te schrijven op gênant jonge leeftijd, ja gênant omdat die jongen die zich op twaalfjarige leeftijd terugtrok in een kamer waar hij alleen kon zijn om daar kleine gedichten en verhalen te schrijven, te goed past in de mythes waartoe men kunstenaars zo graag wil laten horen, dat iemand als hij al niet zó geboren is als de kunstenaar die hij is, in ieder geval z  werd op erg jonge leeftijd. En in mijn geval klopt dat. En wat te goed klopt, daarover ben ik zeer sceptisch. Maar zo is het wel. Van toen ik erg jong was heb ik geschreven, en het schrijven is altijd iets op zichzelf geweest, het is nooit iets geweest dat ik deed om ergens iets over te zeggen, om een mening te hebben, maar iets dat haast een manier was om in de wereld te zijn, bijna zo dat je zelf in de wereld was, er in ieder geval op een goede manier was, door wat je schreef, en dat er dan was, zo

vanzelfsprekend, in je eigen zijn. Want als ik iets schrijf dat ik goed geschreven vind, is er iets nieuws in de wereld gekomen, iets dat er daarv or niet was, ik heb dus zo te zeggen zijn geschapen, en juist dat, het plezier van personen en verhalen tevoorschijn schrijven, ja universa, waarvan niemand wist, ook ik niet, voor ik ze schreef, verbaast mij, een geeft me plezier. Niemand wist er van, voordat ik het nu schreef. En waar kwam het vandaan? Dat weet ik niet, want ook voor mij is het nieuw. Ik had er daarv or waarschijnlijk nooit aan gedacht. Het schrijven, het goede schrijven wordt zodoende altijd een plek waar iets onbekends, iets dat er voorheen niet was, een bestaan krijgt. Dat, het schrijven als een toestand waarin iets, ja in zekere zin zelfs een eigen universum, ontstaat en voor het eerst een bestaan krijgt, is misschien wat me het meest plezier geeft bij het schrijven. Een eigen universum ontstaat, telkens wanneer je goed schrijft. Want alle goede teksten, ja ook gedichten, zijn in zekere zin eigen universa, die eerst niet bestonden, maar ontstaan in het goede schrijven.

Ik denk vaak aan mijn schrijven als een persoonlijke en sociale afwijking, ja dat mijn schrijven ronduit een duidelijke afwijking is, zoals je vanzelfsprekend verslaafd kan raken aan het een of ander, zoals alles van postzegels verzamelen tot gokken tot heroïne, kan je dus verslaafd raken aan schrijven. Het is in zekere zin zo eenvoudig. Natuurlijk hecht ik veel waarde aan alle erkenning die mij ten deel valt, ja ik hecht er waarschijnlijk meer waarde aan dan ik toe zou willen geven, maar tegelijkertijd tergt het me, dat wanneer je veel schrijft en een tamelijk erkend dichter, schrijver en toneelacteur (zoals ik mezelf graag presenteer) wordt, ja wanneer je zelfs genoeg geld verdient met deze afwijking, dit schrijven, dat je je kan afvragen of het daarom is dat je schrijft, om geld te verdienen, of om eer en roem te krijgen, zoals dat heet. Maar nee. Ik heb geen plezier in, ik wil, ronduit, niet, beter zijn dan de meeste mensen, daarentegen

geeft het me misschien een ietwat criminele vreugde een beetje slechter te zijn. Maar ik wil waarschijnlijk het liefst zijn waar de anderen zijn, zo min mogelijk zichtbaar. Ik wil zoals de anderen zijn, en verder wil ik dat ze me met rust laten, met mezelf en de mijnen, en mijn schrijven.

En tegelijkertijd is schrijver zijn helemaal niet zo. Het is, in ieder geval in Noorwegen, bijna alsof je, als je schrijft, als je een schrijvend mens bent, ofwel duidelijk slechter bent dan de anderen, dat je zo te zeggen schrijft omdat je je plek in het leven niet kent, dat je schrijven erop wijst dat je zo te zeggen op de grens van krankzinnigheid bent, als je al niet over die grens heen bent, ofwel beter bent dan de anderen, een bijzonder talent hebt, iets dat ervoor zorgt dat je het waard bent bewonderd te worden, dat ervoor zorgt dat wat je schrijft het waard is op scholen onderwezen te worden, dat ervoor zorgt dat er prijzen aan je uitgereikt worden en dat je zo te zeggen bij leven een te beschermen fenomeen wordt waarover mensen als ze er een keer mee hebben gesproken opscheppen bij de koffie.

Mismoedigheid maakt zich van mij meester. En opnieuw, zoals toen je twaalf was, neem je je toevlucht tot schrijven. Deze plek die je in het leven hebt gemaakt, deze plek waar je door het loslaten van begrippen en theorie, en van de sociale hiërarchiserende consensus, een plek probeert te vinden waar je niet begrijpt, in feite een bijna absoluut niet-begrijpen, en van daaruit in bewegingen en ritmes, en in wat het dan ook is, nee ik weet niet wat het is, iets tevoorschijn schrijft dat alleen maar is en dat in zijn zijn ook een begrijpen is, maar een begrijpen dat kan kloppen met zowel het ene als het andere begrip, met de ene en de andere theorie, een begrijpen dat ervoor zorgt dat de taal de hele tijd zowel het ene als het tegendeel betekent, en nog veel meer. Deze plek waar het schrijven vandaan komt, is een plek die zo veel weet, veel meer dan ik weet, want als

persoon weet ik zo weinig, en misschien is het zoals Harold Bloom zegt, dat de plek van het schrijven, dat wat die plek weet, lijkt op wat sommige van de oude gnostici wisten, op dat wat aan hen hun gnosis gaf. Een inzicht dat niet gesproken kan worden. Maar dat misschien kan worden geschreven. Een inzicht dat niet iets is dat je weet, of kan, in de gewone betekenis, want zulke kennis gaat altijd over het een of ander, maar daarentegen een kennis die niet over iets is, maar die is. Dus wat men niet kan zeggen, moet men schrijven, zoals een niet onbekend Frans filosoof heeft gezegd (Derrida) met een kleine verdraaiing van de uitspraak van een Oostenrijks filosoof (Wittgenstein).

Natuurlijk is ook dat, het praten over de gnosis van het schrijven, alleen maar een manier om te proberen iets te zeggen over wat het schrijven weet, maar zonder dat ik mezelf een gnosticus reken (of desnoods iets anders) voelt het op een of andere manier juist het zo te zeggen. En dat schrijven, goed schrijven, zeer zeker, zoals wel gezegd wordt, kan lijken op bidden, staat voor mij buiten kijf. Maar het voelt tegelijkertijd als een bijna crimineel gebed.

Vertaling: Alexander Schreuder

Geschreven in maart 2000 en gepubliceerd in het Frans in LEXI/Textes 4 (*L'Arche Editeur, Paris 2000*). Niet in het Noors verschenen.

○ Het vreemde stukbijten en inlijven

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

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

Berthe Spoelstra

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

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

Dit seizoen werkte ik onder meer mee aan de lunchpauzevoorstelling *Uitgeburgerd?* (tekst Marc Linssen, regie Netty Droog) over een

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

Misschien was het door deze ervaring dat me gaandeweg het seizoen begon op te vallen dat ik meer Nederlandse (en Vlaamse) acteurs zag die niet-Nederlandse personages speelden. Acteurs kiezen zonder typecasting komt natuurlijk al jaren regelmatig voor, maar toch bleven mijn gedachten ergens achter haken. Ik herinnerde mij de woorden van de Arabische Kokkin over het vreemde kunnen stukbijten en inlijven, en ze gingen niet meer weg. Betekende het iets dat ik een verschil zag in afkomst tussen acteur en personage? Ik bespreek hier acht voorstellingen die onderling sterk van elkaar verschillen, waardoor een vergelijking lastig is. En ook nadenken over afkomst van personages en acteurs vormt lastige materie, alleen al omdat de afkomst van een acteur wezenlijk verschilt van de afkomst van een personage. Een personage is geen mens, maar een constructie. Als een personage expliciet een afkomst meekrijgt, is dit een onderdeel van de betekenis van het toneelstuk als geheel.

Daarbij is het van belang dat de regisseur een vorm weet te vinden voor de eventuele verschillen tussen personage en acteur. Maar eerst iets over woorden en woordkeus.

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

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

voor acteurs die een rol vertolken andere maatstaven dan voor mensen die in de tram zitten? Afgelopen seizoenen waren er flink wat voorstellingen die mij confronteerden met ondefinieerbare gevoelswaarden ten aanzien van 'het eigene' versus 'het vreemde'. Hieronder bespreek ik er acht.

In *Perfect Wedding* van Toneelgroep Amsterdam komen twee families voor het eerst bijeen voor een huwelijk. De Amerikaanse moeder van de bruid (Renée Fokker) vraagt aan haar aanstaande schoonzoon - die half Indisch, half Zuid-Afrikaans is - of hij uit Turkije komt. Hierop vlucht de bruidegom (Alwin Pulinckx; die er nogal 'eigen' uitziet en een Vlaamse tongval heeft) het bos in, alwaar de bandeloosheid toeslaat en elke moraal het aflegt tegen de ultieme liefde. Wat begint als een doorsnee-huwelijk eindigt als "een multicultureel spektakel in de wereld van Bollywood" aldus de website van het gezelschap. *Perfect Wedding* is een kleurige, androgyne collage waarin Ivo van Hove de mannen- en vrouwenrollen schijnbaar willekeurig over het ensemble verdeelt. Ook de kostuums lijken lukraak uitgedeeld zonder rekening te houden met de sekse van de personages of de acteurs. Bovendien zijn de leeftijden van de personages en de acteurs door elkaar gehusseld. Des te opvallender is het dat er niet wordt gegoocheld met de afkomst van de personages; met het verschil tussen 'vreemd' en 'eigen'. Liefde overstijgt de grenzen van sekse, leeftijd en afkomst is de boodschap van het stuk. Maar de cultuurverschillen tussen de personages worden slechts besproken, in plaats van zichtbaar gemaakt. Dat komt omdat het ensemble van Toneelgroep Amsterdam helemaal bestaat uit acteurs die verrassend 'eigen' aandoen: zij zijn allen blanke Nederlanders en Vlamingen, met een herkenbare uitspraak van de Nederlandse taal.

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

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

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

Bij *Mighty Society 2* zet Eric de Vroedt een handvol toeschouwers in een hotelkamer voor het verhaal van zelfmoordterrorist Ibrahim K. (gespeeld door Bram Coopmans). Bij binnenkomst in de kamer verrast Ibrahim me: ik weet best dat terroristen, zoals bijvoorbeeld de kapers van 9/11, er heel gewoon uit kunnen zien, maar toch verwachtte ik blijkbaar een man in een djellaba. Ik voel me betrappt: ik dacht dat ik ging aapjes kijken bij een fundamentalist en trof een man die ik opvallend 'eigen' vond. Personage Ibrahim is namelijk Nederlander: voordat hij zich tot de islam bekeerde, heette hij Evert Hertmans. Zittend op het bed vertelt Ibrahim/Evert hoe hij dubbelspion werd en hoe hij zich aansloot bij een groep moslimextremisten en tegelijkertijd ook voor de AIVD ging werken. De *date* met de terrorist, zoals de begeleidende programmakrant het

noemt, toont mij de confrontatie tussen twee visies op de wereld. Enerzijds vanuit 'het vreemde' en anderzijds vanuit 'het eigen'. En omdat die twee visies op elkaar botsen in het hoofd van een (bekeerde) Nederlander, voel ik mij vooral geconfronteerd met mijn eigen visie op de huidige wereld en mijn aandeel in dat geheel. Vraag: is het echt zo dat ik mij alleen met 'het vreemde' kan identificeren als de rol wordt gespeeld door een acteur die ik als 'niet-vreemd' ervaar?

Ook in Johan Simons' *Platform* (naar de roman van Michel Houellebecq, uitgebracht door NT Gent) is een belangrijke rol weggelegd voor een zelfmoordterrorist. De blonde Vlaamse acteur Oscar Van Rompay is slechts gekleed in een grote witte onderbroek en zegt te handelen vanuit de diepe overtuiging dat de islam de enig werkelijke geloofsovertuiging is. De tegenstelling tussen wat hij is (een terrorist) en wat ik zie (een onschuldige blonde jongeling) is groot. Het zet de gedachte in gang dat het geweld van de terrorist en de decadentie van de westerse seculiere wereld even gruwelijk zijn. In dit wereldbeeld zijn de twee geliefden (die seksvakanties in Thailand exploiteren) even oprecht eerlijk en even oprecht pervers als de jongeling (die het sekshotel opblaast). Maar waarom is de moslimterrorist een lieleblanke jongen met een bijna engelachtige uitstraling? Waarom interpreteer ik het uiterlijk van deze acteur als onschuldig en 'eigen'? Opvallend trouwens dat ik een Vlaming op het toneel niet als 'vreemd' ervaar. Maar wat beoogt Simons als hij de terrorist laat spelen door een Vlaming? Legt hij hiermee niet letterlijk de kiem bloot van het terrorisme in de westerse samenleving? Naar welke metafoor kijk ik hier? Vragen buitelen over elkaar heen. Het verschil tussen 'eigen' en 'vreemd' is hier blijkbaar groter dan mijn voorstellingsvermogen aankan of aan wil kunnen. Al was het maar omdat Simons mij confronteert met de gedachte dat ik

'het vreemde' bijna ongemerkt koppel aan de gevoelswaarde 'gevaarlijk en ongewenst'.

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

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

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

Willem Schouten speelt de titelrol in *Othello* bij De Wetten van Kepler; een vrije interpretatie met muziek, video en dans. Naarmate het conflict verder uit de hand loopt, wordt zijn lichaamstaal steeds

meer die van een getergd dier. Het bovenlijf ontbloot, het zwarte haar gemillimeterd, soepel in de heupen; een mediterraan temperament, maar een Moor is de acteur niet. Hij spéélt de (Noord-)Afrikaanse jongeman. Op de website van het gezelschap staat: "Othello vlucht als veertienjarige jongen uit een land aan de rand van de woestijn. In zijn nieuwe land ontmoet hij Jago en de twee worden onafscheidelijk. Jago leert Othello de taal, de gedragscodes, hoe je zonder kleerscheuren veel kunt bereiken." Othello is hier een universele vreemdeling in een universeel westers land anno 2006. En toch vraag ik me af: al eeuwen spelen Nederlandse acteurs de rol van Othello, al dan niet zwart geschminkt. Waarom zou het dan nu ineens een probleem zijn dat 'het vreemde' wordt uitgebeeld door een acteur die ik niet als 'vreemd' ervaar, maar als 'eigen'?

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

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

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

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

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

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

Of ligt het allemaal heel anders? Is het pijnpunt hier wellicht dat 'het vreemde' weliswaar onderwerp is geworden in het Nederlandstalig toneel, maar dat de realiteit daarmee nog geen stap verder is? Het personage als theatrale constructie wordt hardop overdacht in termen van vreemd of niet-vreemd, maar de acteur lijkt buiten schot te blijven. De Marokkaans-Nederlandse acteur die zich genooddaakt zag stelling te nemen en de rol van Marokkaanse krantenbezorger te

weigeren, heeft natuurlijk gelijk. Maar wat heeft hij daaraan? Zelden of nooit kiest een regisseur er voor 'het eigene' vorm te geven door een acteur te casten die wordt geassocieerd met 'het vreemde'. En speelt er wel eens een acteur die zou kunnen worden getypeerd als 'lid van het vreemde deel van onze maatschappij' een rol waarbij de afkomst van acteur en personage niet wordt gethematiseerd? Klopt het dat maar heel zelden een acteur met zichtbaar of hoorbaar andere wortels dan de Nederlandse, een zogenaamd 'niet-vreemd' personage speelt? Wanneer speelt een Turkse acteur op de Nederlandse podia Hamlet? En dan dus zonder dat hem in een interview wordt gevraagd naar de 'Turkse ziel' van Hamlet. Waarom heeft de keuze van een acteur op dit punt nog zo veel (theatrale) betekenis?

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

Berthe Spoelstra is redacteur van Theater Schrift Lucifer.

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

○ H E L S I N K I

Erik-Ward Geerlings

"In diesem Lande und in dieser Zeit..."
- Bertolt Brecht -

1.

X.

in de stationsrestaurant van Helsinki zitten twee zwarte Afrikanen

Y. (*verbetert hem*)

mannen met een zwart Afrikaans uiterlijk

X.

dat zeg ik toch - - -?

Y.

ze drinken bier en roken sigaretten

X.

zwarte Afrikanen hebben toch een zwart Afrikaans uiterlijk

Y.

niet altijd

X.

zou het - ?

Y.

de ene is tamelijk groot en dik

X.
dik?

Y.
de ander een heel stuk kleiner en op het magere af

X.
die ben jij dan zeker

Y.
ze kennen elkaar niet
maar na enige tijd beginnen ze een gesprek
in het kiswahili

X.
kiswahili

Y.
als ze Congo niet waren ontvlucht
hadden ze elkaar nooit ontmoet
maar toevallig
door talloze bijzondere omstandigheden
zijn ze allebei gestrand
in de stationsrestauratie van Helsinki
daar
kunnen ze niet verder vluchten
dan in een glas bier
dorstig
verlangend naar een enkel woord in hun eigen taal

X.
mijn kiswahili is niet zo heel indrukwekkend

Y.
dat maakt niet uit
toe nu maar
scène één

X.
bier hoeft geen bier te zijn
en sigaretten geen sigaretten
maar als je ergens wilt wonen
moet een paspoort wel een paspoort zijn
eigenlijk is een paspoort meer waard dan een mens
het is ook geavanceerder
een mens kan altijd en overal worden gefabriceerd
zonder nadenken en zelfs zonder reden
maar een paspoort - -
een paspoort wordt - als het goed is - meteen erkend
terwijl een mens nog zo goed kan zijn en toch geen erkenning vindt
de mens is niet meer dan een bewaarplek voor het paspoort
zoals je waardevolle zaken in een kluis doet
de kluis op zich heeft geen waarde
toch heeft een paspoort een mens ook nodig
zoals een chirurg een zieke nodig heeft
of een dictator een volk

Y.
bier en sigaretten
meer heb je niet nodig om een volk te onderdrukken

X.
het belangrijkste is dat ze niet voor elkaar onder doen
bier en sigaretten
maar goed dat het er geen van beide is
dat is in ieder geval consequent
anders zou je hier toch geen restaurant kunnen neerzetten
ik neem aan dat de koffie hier ook geen koffie is

stel dat de koffie wel koffie was maar het bier geen bier
dan zou het bier zich toch wel minderwaardig voelen

Y. *(opent een denkbeeldig flesje bier)*
jij nog één - ?

X. *(offreert Y. een zogenaamde sigaret)*
en jij nog een eh - - -

Y.
begrijp jij waarom het registreren en tellen van mensen
hier zo belangrijk wordt gevonden?
die hang naar orde is een obsessie
een beetje wanorde moet er wel zijn vind ik
anders wordt het onmenselijk
een klein beetje corruptie
als niemand zich meer laat omkopen wordt het onmenselijk

X.
een minimum aan orde moet er wel zijn vind ik

Y.
ik heb een commandant gekend
die was zo extreem ordelijk
dat als hij iemand sloeg
de striemen op de huid een bepaald patroon moesten hebben
anders sloeg hij nog liever niet

X.
de zinloosheid vraagt om een orde
zinloze handelingen vragen om structuur
anders hou je ze niet vol
dan word je gek of je komt in opstand

Y.
in een land waar teveel orde heerst wil ik niet blijven

X.
ga dan maar weer naar Zaïre

Y.
dat heet tegenwoordig Democratische Republiek Congo

X.
oja?

Y.
de grote dikke houdt zich een beetje van de domme

X.
ik ben niet dik

Y.
slordigheid biedt ook vaak voordelen
denk aan de oorlog

X.
ik wil niet aan de oorlog denken

Y.
een bevel dat te langzaam wordt uitgevoerd redt soms mensenlevens

X.
ik wil niet aan de oorlog denken

Y.
ik wil alleen maar zeggen dat
bij verkeerde plannen een nonchalante uitvoering een zegen kan zijn
denk aan het uitzettingsbeleid

X. (*blaast van zich af*)

ik wil ook even niet aan uitzettingsbeleid denken

Y.

de dunne neger liet zich niet imponeren

X.

o nee?

Y.

nee

X.

okay

sorry

Y.

ach

(*moet lachen*)

X. (*lacht mee*)

uitzettingsbeleid

het woord alleen al

Y.

ja - (*houdt ineens met lachen op*)

- - - dan weten ze het even niet meer

drinken hun bier op

en vertrekken

de twee Congolezen

ieder zijns weeg

en niet in de verwachting dat ze elkaar ooit nog zullen zien

2.

X.

tweede scène

Y.

de volgende dag zitten ze er weer

in de stationsrestauratie van Helsinki

de twee mannen uit Congo

de een ontvluchtte anderhalf jaar geleden de coltan mijnen in het oostelijk deel van de Congo

de ander dwaalde al wat langer rond door Europa

wil eigenlijk terug naar zijn geboorteland

maar aarzelt - - -

X.

ik aarzel niet maar wacht het juiste moment af

Y.

en wanneer komt dat dan

het juiste moment?

X.

na de verkiezingen

Y.

die zijn toch binnenkort

X.

éérlijke verkiezingen

Y.

wil je wel terug?

X.
tuurlijk wil ik terug
jij toch ook

Y.
absoluut
maar ik ben getraumatiseerd

X.
dat is niet leuk

Y.
nee

X.
ik trouwens ook
en ik ga pas terug als het veilig is
als ik nu zou gaan word ik meteen opgepakt
en ik heb al eens vastgezeten

Y.
ben je gemarteld?

X.
hoe weet je dat

Y.
omdat ik het zie omdat ik ook gemarteld ben

X.
drie van mijn tenen zijn afgezet

Y. (*wil het niet zien*)
ik geloof het wel

X.
zonder reden zonder proces
na twee maanden mocht ik ineens gaan
en besloot in het buitenland op betere omstandigheden te wachten
en zo kwam ik in Bayern München terecht

Y.
Bayern München

X.
daar heb ik 3 jaar gewoond
als je het slim speelt en op tijd weg bent
kun je in bijna alle landen in Europa
wel een paar jaartjes wonen
als je maar zorgt dat je op tijd weg bent
voordat ze je op het vliegtuig naar Kinshasa zetten
Duitsland is een gastvrij land
maar mijn tijd was om en toen ben ik doorgereisd
naar Nederland

Y.
Nederland

X.
dat ligt zo'n beetje naast Denemarken
daar woonde ik in een plaatsje dat heette Delfsel
helemaal bovenin bij de zee
twee jaar gewoond in een betonnen flatje
en toen er uit gegooid
niet omdat ik niet keurig huur betaalde
maar omdat ik geen gordijnen had

Y.
verlinkt door de overburen

X.
dat gebeurt daar veel
heb ik me laten vertellen
en toen werd ik uitgezet maar ik moest eerst nog wachten
in een zogeheten uitzetcentrum Appel of zo
met nog een paar honderd anderen
lang niet allemaal uit Afrika
een week voor ik op het vliegtuig naar Kinshasa werd gezet ben ik
vertrokken
gewoon overdag
de grens overgelopen
toen was ik terug in Duitsland en ben ik gaan liften
tot Tallinn
mooie stad Tallinn
daar heb ik toen 2 maanden als kok gewerkt
toen kon ik een kaartje voor de boot kopen

Y.
wilde je daar niet blijven?

X.
nee ik had me daar wat problemen op de hals gehaald

Y.
wat voor problemen dan

X.
eigenlijk wilde ik naar Amerika

Y.
maar waarom moest je dan weg uit Tallinn

X.
vertel ik nog wel eens

Y.
waarom niet nu?

X.
hou 'ns op zeg
volgende scène

Y.
waarin Nzuri vertelt waarom hij weg moest uit Tallinn

X.
maakt het iets uit waarom ik weg moest uit Tallinn?
misschien moest ik daar wel weg om jou tegen te komen

Y.
maar dat wist je toen toch nog niet
dat kon je niet weten

X.
misschien toch wel
ik denk nu dat ik het wel wist
dat ik het absoluut zeker wist

Y.
Nzuri kijkt Habari wat broeierig aan
Habari moet daar niets van hebben en keert zich af
dan weten ze allebei even niets meer te zeggen
nemen afscheid
en gaan allebei een kant op

3.

X.

Nzuri komt de volgende dag naar de stationsrestauratie in de verwachting dat hij Habari weer zal treffen hij bestelt een halve liter bier en gaat zitten aan de tafel die ondertussen hun vaste plek was geworden bier in Finland is eigenlijk onbetaalbaar in Kinshasa zou hij meer dan een week kunnen leven van het geld dat hij nu aan het kortstondig geluk van een glas bier besteedt halverwege het glas is Habari er nog steeds niet en hij geeft de moed op hem vandaag nog te zien dan drinkt hij de tweede helft heel langzaam uit alsof hij zijn vriend nog een kans wil geven om te verschijnen. Nzuri beseft dat hij behalve zijn naam eigenlijk nauwelijks iets van Habari weet niet waar hij verblijft in Helsinki noch waar hij precies vandaan komt Nzuri heeft het grootste deel van zijn leven in Kinshasa gewoond hij heeft de technische hogeschool doorlopen en daarna jaren als chemisch analist gewerkt even voor de val van Mobutu werd het bedrijf in brand gestoken hij verloor zijn baan en dat was niet het enige dat hem ontviel in die jaren hij had meer baat gehad bij de orde van de dictatuur - hoe corrupt die ook was - dan bij de chaos die er op volgde en hij vluchtte naar Europa daar had zijn opleiding hem trouwens geen werk opgeleverd het werk was er zo gespecialiseerd en de ontwikkelingen gingen zo razendsnel dat als je er maar even uitlag je geen kans meer kreeg om binnen te komen ook in Helsinki was hij meteen naar werk gaan zoeken

Y.

bij Nokia

X.

ja
nou en?
jij komt in deze scène trouwens helemaal niet voor Nzuri zit alleen in de stationsrestauratie en hij mist zijn vriend hij mijmert wat voor zichzelf dat is deze scène

Y.

nou goed ga je gang

X.

...dat als je er maar even uitlag je geen kans meer kreeg om binnen te komen ook in Helsinki was hij meteen naar werk eh... volgende scène

4.

X.

op een ochtend

Y.

was het ochtend?

X.

treffen de vrienden elkaar weer en omdat het nog vroeg was en ze een helder hoofd hebben stelt Nzuri voor eens te proberen

afstand te nemen en na te denken
over de wereld eens echt na te denken

Y.
in Europa
is het de gewoonte afstand te nemen als je wilt nadenken
alsof je de dingen van een afstand pas kunt zien
dat is vreemd
je moet juist op de dingen af
er in verdwijnen
om erachter te komen wat ze zijn

X.
en als het niet meteen lukt iets zinnigs te denken
dan moeten we harder denken
keihard denken moeten we
proberen
dat kost toch verder niets
hooguit nog een glas bier

Y.
om het weer allemaal te kunnen vergeten

X.
in het hart van de beschaving is het leven zo ingewikkeld geworden
dat ook de meest scherpzinnige geest het niet meer kan overzien
laat staan dat hij voorspellingen zou kunnen doen
daarom heeft de politiek het hier zo moeilijk

Y.
vind je dat denk je dat?
de politiek heeft het hier toch geweldig voor elkaar
als je dat vergelijkt hoe het bij ons toe gaat

X.
in Zaïre

Y.
ben je er al zo lang niet geweest?

X.
die vraag ging Nzuri liever uit de weg
en hij trok zich terug in stilzwijgen

Y.
ben jij nog aan het denken?

X.
ik dacht aan Heisenberg
aan de onzekerheidsrelatie van Heisenberg

Y.
waar ligt dat ook weer?

X.
Heisenberg is een bekend natuurkundige
kwantumtheoreticus
die de Nazi's hielp bij het ontwikkelen van atoombom
wat ze gelukkig minder snel deden dan de Amerikanen

Y.
ik weet niet of dat nu zo'n geluk is geweest

X.
maar waar die Heisenberg veel bekender om is geworden is
zoals het genoemd wordt de 'onzekerheidsrelatie'
waar het om gaat is dat de manier waarop je naar iets kijkt
het ding waar je naar kijkt zo - - - verandert
dat het eigenlijk het ding niet meer is

Y.
wat voor dingen dan bijvoorbeeld

X.
alle dingen
maar het geldt vooral voor de allerkleinste, elementaire deeltjes
die veranderen van plaats en vaak ook nog van snelheid zodra je ze
probeert te meten
je kunt ze dus niet vangen
ja wel zo'n beetje
maar niet exact
niet zo exact als je zou willen

Y.
zou je dat dan willen?

X.
ja
ik zou dat best willen

Y.
misschien gaat het er niet om ze te zien
maar om de macht die ze hebben te ondergaan
om erdoor bezielde te worden
het wordt iedere dag vroeger licht zie je dat
gisteren om deze tijd schemerde het nog
en nu - - -

X.
Nzuri en Habari kijken naar buiten
het wordt in korte tijd helemaal licht

5.

X.
en jij dan?

Y.
hoe bedoel je?

X.
jij komt niet uit Kinshasa, toch?

Y.
Kivu

X.
de rimboe
gevlucht zeker
voor milities

Y.
ja

X.
Tutsi's?
Hutu's?
Maimai?

Y.
ja

X.
allemaal?

Y.
en Burundi's

en de Congo's

X.
je bedoelt het regeringsleger?

Y.
ook
die zijn heel erg
maar de Burundi's waren de ergste voor mij
ik heb mijn vrouw en vijf kinderen verloren
in Kitembu
eentje leeft nog
bij mijn broer
eentje werd ziek
en eentje is door een vrachtwagen overreden
Burundi's
doorgereden
twee zijn er ontvoerd
mijn vrouw ook
en vermoord

X.
het spijt me
wil je er wel over praten?

Y.
ik wil bier

X.
hoe lang is het geleden - -
dat je vrouw en kinderen - -

Y.
Kitembu bestaat niet meer
de Burundi's hebben ons dorp helemaal kapot gemaakt

vier jaar geleden
iedereen is gevlucht of dood
ik ook
ik ben gevlucht én dood

X.
en je vrouw - -

Y.
op een dag lag de pet van mijn oudste zoon voor de deur
met een brief er in
ze wilden 2000 dollar of ze zouden mijn kinderen
en mijn vrouw - -

X.
en ze - - -

Y.
ik kon niet betalen

X.
beesten zijn het

Y.
ik ben naar Sudan gelopen
door het woud
maïs bananen maïs bananen en nog meer bananen
even over de grens vond ik een motor

X.
wist je zeker dat ze dood waren?

Y.
wie?

X.
je vrouw en - - -

Y.
ja
daarna ben ik gaan liften
ben in Khartoum aangekomen
en heb het vliegtuig naar Iran genomen

X.
Iran
waarom in godsnaam?

Y.
er was niets anders op dat moment

X.
je had zeker een ticket gestolen

Y.
nee

X.
Habari had op het vliegveld van Khartoum een tas gestolen
met een ticket - toevallig naar Teheran

Y.
hoe kom je daar nu bij?

X.
het maakt niet uit
ik snap dat wel
en toen - - -

Y.
naar Moskou
maar dat is nog een heel verhaal

X.
via Iran naar Moskou en dan hier
dat is pas globalisering

Y.
ik kijk altijd naar de maan
waar ik ook ben
als ik naar de maan kijk weet ik dat ik nog op deze wereld ben

X.
en de coltan

Y.
coltan
die -
dat is een ander verhaal
ben ik kwijt -
anders was ik wel rijk
vreselijk rijk

X.
niet leuk allemaal

Y.
dat wil ik niet horen
ik wil niets horen van niet leuk
of zielig allemaal
of

X.
maar je bent toch door de hel gegaan

Y.
de hel
ja
maar Helsinki is net zo goed de hel

X.
Nzuri gaat voor die arme Habari nog een biertje bestellen
maar als hij met twee glazen terugloopt naar hun tafeltje
is hij weg

6.

X.
eerst ivoor
toen rubber
diamant
goud
koper
hardhout
olie
uranium
en toen de coltan
als het meisje niet zo veel in huis had was ze niet zo populair

Y.
welk meisje?

X.
Zaire
die grondstoffen houden de oorlog gaande
en door alle technische ontwikkelingen

dringen de globaliseringsprocessen door tot in het dichte oerwoud
bij jou in Kitembu
overal

Y.
bij mij in Kitembu
niks bij mij in Kitembu
Kitembu bestaat niet meer
Zaire bestaat niet meer
eigenlijk bestaan wij ook al lang niet meer

X.
Helsinki bestaat in ieder geval
en ook al hebben we geen papieren
we zijn hier en we leven
de treinen rijden
en overal zijn mensen om ons heen

Y.
blanke mensen

X.
proost
op alle blanke mensen

Y.
proost

(ze drinken zogenaamd bier)

X.
in Amerika kun je je helemaal blank laten tatoeëren

Y.
ik ken niemand die dat zou willen

X.
het is ook alleen voor heel rijke negers
en die kunnen zich dat niet permitteren
omdat ze populair zijn vanwege hun huidkleur

Y.
misschien is het wel zo dat hoe langer je hier bent
hoe bleker je wordt
gaan we als blanken straks naar huis

X.
ik ga pas terug
als het land volledig is leeggeroofd
als er in heel Zaïre geen diamantje
en geen korrel coltan meer te vinden is

Y.
hou op over Zaïre
het kan je je kop kosten als ze dat horen

X.
als wie dat horen?
de Finnen?
die weten niet eens waar Zaïre ligt

Y.
omdat het niet meer bestaat
het sprookjesland van Mobutu
dat alleen voor Mobutu een sprookje was
en voor de 50 miljoen anderen een hel

X.
rustig maar
we hoeven hier geen politiek te bedrijven

dat doen de Finnen ook niet
in heel Europa wordt nauwelijks nog politiek bedreven
is het niet fantastisch dat je oorlog kunt voeren zonder kalashnikovs

Y.
hier is het toch geen oorlog

X.
toch wel
maar met andere middelen
niet met het kapmes of de kalashnikov
maar met de bankpas en bankbiljet
de toegangsbiljetten voor het feest van de overwinnaars

Y.
wat jij zegt is net zo goed politiek

X.
tuurlijk
in zekere zin is alles politiek
alles aan ons
ook als we niets zeggen
is politiek
alleen onze aanwezigheid al
hier in deze restauratie
nog bier?

Y.
hoe kom je aan die Euro's?

X.
verdiend

Y.
weet je ook werk voor mij?

X.
misschien
wat kun je?

Y.
alles
niets

X.
ik zal kijken
proost
(drinkt het glas in een teug leeg)
de dingen zijn niet altijd zoals ze er uit zien
eigenlijk was iedereen beter af
toen
het is net als in Irak
of China
of.... *(geeft naar believen een aantal voorbeelden: Rusland of Indonesië of Uganda of Sudan of Korea of China of Iran of ... enz.)*
de arme slaven kunnen niet zonder de straffe hand van een meester
dan maken ze elkaar af
na Mobutu is de pleuris uitgebroken
alles is erger geworden sindsdien
het is niet ondenkbaar dat jouw vrouw en kinderen nog zouden leven
als Mobutu er nog was

Y.
Habari laat zich niet provoceren
mijn vrouw is dood en Mobutu is dood
en elke tiran minder is er één

X.
Nzuri begrijpt dat hij ook op een afstand van 7000 kilometer
Mobutu beter niet kan verdedigen

ik wilde alleen maar zeggen dat tirannen soms weldegelijk nuttig...
als de grootmachten ze tenminste goed... bespelen

Y.
Habari kijkt Nzuri aan en even is het stil
je hebt gelijk, zegt hij
het is beter dat we niet meer over politiek praten
of misschien denkt Habari het alleen maar
en spreekt het helemaal niet uit
en loopt zonder iets te zeggen het station uit

7.

X.
een dag later zien ze elkaar weer
want ondanks de argwaan
en de ergernissen
trekken ze toch naar elkaar toe
zoveel negers lopen er niet rond in Helsinki

Y.
drieëntwintig om precies te zijn

X.
en van die drieëntwintig komen alleen Habari en Nzuri uit Zaïre

Y.
uit de Democratische Republiek Congo

X.
zij zijn elkaars enige contact met de werkelijkheid
elk woord in de eigen taal is voedsel
niet alleen voor de geest

maar voor het hele gestel

Y.
ze kunnen toch ook Frans spreken

X.
mijn Frans is nog slechter dan mijn Kiswahili
Nina kiu sana! (ik heb grote dorst)
(lachen)

Y. (lachend)
Utapenda kunywa nini? (wat wil je drinken)

X. (lachend)
la hoja Bia (geen twijfel, bier)

Y.
Bia

(ze lachen - X. improviseert wat nep Afrikaans)

Y.
wat betekent dat?

X.
iedereen is een neger
maar sommigen zijn wat bleek uitgevallen

(lachen)

Y.
ze lachten graag en veel
en desnoods iedere dag om dezelfde grappen

(X. improviseert wat nep Afrikaans)

Y.
wat bleek uitgevallen?

X.
de Finnen niet
die zijn blankgelakt

(lachen)

Y.
nog bia?

X.
Nzuri merkt op dat Habari de waarheid niet altijd letterlijk neemt

Y.
welke waarheid?

X.
hij heeft geld

Y.
gevonden

X.
en een telefoon

Y.
van m'n vriendin

X.
heb jij een vriendin?

Y.
een Finse

X.
geloof ik niet

Y.
weet je
de waarheid is zo dun en kaal
daar kan geen mens mee leven
en de werkelijke wereld vraagt wat meer vlees om de botten

X.
en je vrouw?
die was toch vermoord?
en je kinderen ook?

Y.
jij maakt mij niet wijs dat jÓuw verhaal wÉl tot in alle details klopt

X.
leeft je vrouw dan nog wel?
en je kinderen?
en - - -

Y.
de Europese politiek baseert haar asielbeleid
op de officiële Afrikaanse politiek
en als de Afrikaanse politiek liegt
- en dat doet ze meestal -
dwingt ze haar burgers ook te liegen

X.
hou op
we doen niet meer aan politiek

Y.
ik had voldoende reden om te vluchten
net als jij
of niet?

X.
ik ook

Y.
nou dan?

X.
maar jouw vrouw dan
en je kinderen....
zijn die nu echt...
of....

Y.
die zijn dood

X.
Nzuri bestelt nog een glas bier
Habari betaalt het
als een soort zwijggeld

Y.
geen zwijggeld
echt niet

X.
proost
Nzuri weet genoeg
en doet er zijn voordeel mee

Y.
hoe dan?
wat dan waarmee?

X.
er is een regel die zegt
dat het je kansen vergroot bij het verkrijgen van je asielstatus
als je nuttige informatie verstrekt

Y.
dat geloof ik niet
zo corrupt zijn ze hier niet

X.
jij weet daar helemaal niets van

Y.
het is hier toch geen Afrika

8.

X.
twee dagen later

Y. *(geeft hem een krant)*
kijk
de verkiezingen zijn weer uitgesteld

X.
wat een verrassing

Y.
eerst was het april

toen werd gezegd dit voorjaar
nu wordt gezegd dat juni misschien toch niet haalbaar is

X.
lees jij Fins?

Y.
een beetje

X.
volgens mij is dit een een Zweedse krant

Y.
Zweeds is ook niet zo moeilijk

X.
bier?

Y.
nee ik ga meteen door

X.
één glas is verplicht
ben jij hier gisteren nog geweest?

Y.
nee

X.
wat deed je dan?

Y.
weet ik niet meer

X.
vertrouw me nu maar

Y.
ik was aan het verhuizen

X.
je hebt een huis
gefeliciteerd
vertel eens waar

Y.
bij een vrouw

X.
die Finse?

Y.
een andere
ik ben verhuisd
gisteren

X.
van de ene Finse naar een andere

Y.
ja

X.
en daar woon je nu mee samen

Y.
ja
tot ziens

X.
wacht

Y.
bedankt voor het bier

X.
hoe heet ze eigenlijk die Finse van jou

Y.
Sinikka

X.
lijkt wel Afrikaans

Y.
zal ook de globalisering zijn

X.
en verder?

Y.
wat ?

X.
hoe heet ze dan van achteren

Y.
vraag niet zoveel

X.
ik ben je vriend

Y.
ik ga

X.
nog één glaasje

Y.
bedankt

X.
wil je niet horen wat ik vandaag...

Y.
nee
tot ziens

X.
ik was bij Nokia
althans ik probeerde daar binnen te komen
ken je die wijk daarbij de haven

Y.
dat heb je me al eens verteld

X.
daar is zo'n immens architectonisch complex
Nokia Research Centre

Y.
ik zie je morgen weer
misschien

X.
waarom blijf je niet nog even

Y.
dat is een goede vraag

waarom

X.
gewoon
omdat je het gezellig vind
waar woon je nu dan als ik vragen mag?

Y.
je mag het best vragen

X.
is het hier ver vandaan?

Y.
ja

X.
en hoe heet ze dan eigenlijk die Sinikka van jou

Y.
ben je jaloers?

X.
helemaal niet

Y.
hou jij wel van vrouwen?

X. (niet volmondig)
jawel
maar niet van allemaal

Y.
het is mooi geweest (*stapt op*)

X.
wacht

Y.
nee

X.
kom

Y.
(geeft X. een zogenaamde klap)
Habari haalt uit

X. *(voelt aan z'n kaak)*
best hard

Y.
en verlaat het restaurant
verdwijnt meteen
de stad in

9.

Y.
Habari loopt rustig door de stad
liever zou hij gaan rennen
maar dat zou er te verdacht uitzien
hij heeft meteen al spijt van de kaakslag die hij Nzuri had verkocht
hij begrijpt zelf niet helemaal waarom hij het had gedaan
er broeide iets bij Nzuri en dat wilde hij op afstand houden
maar wát precies en waarom wist hij niet
waarom vragen - daar waagt Habari zich niet snel aan
met een omweg loopt hij terug naar het station

gaat de restauratie binnen
zoekt Nzuri aan het tafeltje waar ze altijd samen zitten
maar hij is er niet meer
niets wijst op enige indruk die het incident had achtergelaten

dan ziet hij Nzuri ineens tóch zitten
aan de bar
hij kan zich niet bedwingen en loopt direct op hem af

maar als hij vlakbij is ziet hij dat hij zich vergist
een forse zwarte man - niet Nzuri - draait zich naar hem om
Habari kijkt recht in zijn grote glimmende ogen
Kwaheri! (tot ziens) kwaakt hij in een reflex en draait zich meteen om
hij kent die man
al weet hij niet waarvan
het lijkt een Soedanees

Habari loopt door het restaurant direct weer door naar buiten
zo onopvallend mogelijk
daar is hij in getraind

Sinikka doet niet open als hij bij haar aanbelt
hij is bang dat hij weer moet verhuizen
zodra hij de kans krijgt gaat hij uit Finland weg

10.

Y.
Nzuri zit al anderhalf uur
achter een volledig verschaald glaasje bier

X.
ik moet zuinig zijn

Y.
Nzuri is ook zuinig op expressie van zijn gevoel
hij kijkt niet eens op als Habari binnen komt

X.
ik had je niet meer verwacht

Y.
(omhelst hem)
samahani
samahani (sorry)

X.
je bedoelt...

Y.
er zijn drie dagen verstreken
sinds Habari hem heeft geslagen

X.
ach dat was toch eigenlijk
- terecht

Y.
ik wilde het helemaal niet
en het gebeurde toch
en ik ben nog teruggegaan
om me te verontschuldigen
maar je was er niet meer

X.
ik was -
ik weet het niet meer

Y.
toen ik buiten kwam ben ik opgepakt
ik heb het niet zien aankomen
ze waren in burger
ik moest meteen mee
ik heb mijn verhaal gedaan
maar ze geloofden me niet
ze wisten al het een en ander over mij
maar niet alles
morgen moet ik gaan
weg
eerst naar Brussel
dan Kinshasa

X.
Brussel is niet slecht
ga naar Brussel
Brussel is beter dan hier

Y.
ben jij in Brussel geweest?

X.
ik zou best naar Brussel willen

Y.
ga dan mee

X.
ik ga naar Amerika

Y.
dat lukt je niet

X.
via IJsland

Y.
Habari bestelt drie glazen bier

X.
verwacht je nog iemand?
die Finse misschien?

Y.
welke Finse?

X.
ze lachen
weer
toch weer

Y.
als het bier gebracht wordt drinkt Habari
één glas meteen leeg
ken jij die Soedanees?

X.
Habari kijkt om zich heen

Y.
die zat hier onlangs aan de bar

X.
ik ken hem niet

Y.
ik denk dat hij me verraden heeft

X.
Afrikanen verraden elkaar niet

Y.
ze hebben mij een tijdelijke verblijfsvergunning aangeboden
als ik als informant wil werken

X.
oja?

Y.
ja
die Soedanees was er misschien zo één

X.
denk je?

Y.
ja

X.
waarom geef je mij niet aan?
dan kan jij blijven

Y.
dat wil ik niet

X.
je moet mij gewoon aangeven
dan word ik misschien naar Brussel gestuurd
het maakt mij niet zoveel uit
ik wil weg uit dit land
met de Finnen valt weinig te beginnen

Y.

ik wil dat niet

X.

wil je dan naar Brussel?

Y.

ik weet niet
of het zin heeft om nog iets te willen

X.

naar Zaïre

Y. *(schudt zijn hoofd)*

na de verkiezingen
misschien

X.

als je het slim speelt en je geeft mij aan...
en er is misschien nog wel iemand...
dan kan je hier blijven
als je wilt
ik kan je daarbij helpen
ik weet nog wel een paar illegalen
en ik ken ook iemand die...

Y.

nee nee nee nee nee
echt niet
zijn telefoon gaat af
ik verraad geen vrienden
dat kan ik niet dat wil ik niet
zijn telefoon gaat weer af
Habari drinkt een tweede halve liter glas in één teug uit
zijn telefoon gaat nog eens af

X.

moet je niet opnemen?
waarom neem je niet op?

Y. *(beantwoordt zijn telefoon)*

oui
Mchumba...?
Oui
oui
oui j'arrive a Bruxelles
oui
oui
non je ne suis pas seule
oui
moi aussi
a bientot

X.

was dat Brussel?

Y.

ik ga
ik heb nog 22 uur
hij gaat
het lijkt alsof hij gaat
hij draait zich nog een keer om
en slaat snel het derde glas bier achterover
ik weet niet of...
(ziet er ineens vreselijk moe en bedroefd uit)
we zien elkaar spoedig weer
in eh...Brussel
reken jij even af?
lieverd
(geeft X. een zoen en waggelt het restaurant uit)

X.

Nzuri kijkt hem na
de lippen van Habari gloeien nog na op zijn wang

11.

Y.

ik ben een trekvogel
en ik vlieg naar het zuiden
Helsinki is me te kil geworden
te donker
te hel

in Brussel zie ik Mchumba weer
ze is dolgelukkig me te zien
ik slaap met haar
en we huilen samen omdat ik niet kan blijven

drie dagen later land ik in Kinshasa waar ik een paspoort ontvang
een officieel persoonsbewijs met een foto waarop ik mezelf herken
het land maakt bij aankomst meteen een vredige indruk
iedereen lacht en lijkt tevreden
als ik vraag naar de politieke situatie
hoor ik van alle kanten dat er vrede is bereikt
de grondstoffenoorlog
de guerrillastrijd
de stammenvetes
allemaal opgelost
de verkiezingen zijn voorspoedig verlopen
er is een goed functionerend parlement waarin bewoners uit alle delen van
het land zijn vertegenwoordigd
Congo is een modelrepubliek geworden

Afrika een modelcontinent
de kalashnikovs zijn ingeleverd
en het regenwoud kan op adem komen
het mooiste land van Afrika bloeit weer op
de mandril is weer helemaal terug
evenals de berggorilla en de okapi
er is een treinverbinding gelegd tussen Kinshasa en de oostelijke
provincies
de overheid schenkt mij het stuk land terug
dat ik 5 jaar geleden aan de opstandelingen heb moeten afstaan
de staat geeft renteloze leningen uit om het te bebouwen
eerst is het nog een kraterlandschap
de afgravingen hadden een schat aan coltan blootgelegd
maar omdat de prijs van een kilo coltan gezakt is naar het vooroorlogs peil
is er geen opstandeling meer in geïnteresseerd
alle boze negers zijn trouwens naar het Darfur verhuisd
waar ze een voorspoedig einde wacht in de vuurlinie van de VN en de
Afrikaanse Unie

ik ploeg het land om en verander het in een vruchtbare oase
begin tropische vruchten te verbouwen
tamarindes en kokosnoten
die ik tegen een goede prijs kwijt raak op de markt in Kisungwe
soms ga ik ook naar Gisenyi dat net over de grens ligt
Rwanda is net als Burundi en Uganda een voorbeeldige democratie
geworden

op een avond in Kisungwe aan het grote meer van Kivu
ontmoet ik de meest betoverende vrouw van midden Afrika
ik krijg van haar het mooiste kleine negertje dat ik ooit heb gezien
en nog een
en nog een
en nog een
en twee dorpen verderop verwek ik ook nog een paar droppies van
kinderen

die ik eens in de week verwen met rijpe mango's en bananen uit eigen kweek

en als ik nog iets te wensen over had
zou ik er op vertrouwen dat het werd vervuld
en dat alleen al maakt me gelukkig
en ontslaat me van een dwaze zoektocht naar een beter bestaan

ik heb het vermoeden dat er een goudader door mijn tuin loopt
maar ik heb het niet nodig om hem te exploiteren

soms krijg ik bezoek van een mandril
en in de vijver planten de goliathkikkers zich voort

ik weet dat ik op mijn 64e nog een dochter krijg
en bij mijn leven 27 kleinkinderen in gezondheid mag ontvangen
en dat ik 83 jaar oud wordt
en op mijn begrafenis wordt iedereen dronken en stoned
en zal zeggen : we missen Habari
maar we houden van hem zoals hij was

(verandert plotseling van toon)

dan moet ik gaan
ik heb nog een uur om me te melden op het vliegveld van Helsinki
ik heb geen geld meer maar ga toch met de ondergrondse

12.

X.

Afrikanen verraden elkaar niet
of dat nu waar is of niet
Nzuri krijgt die zin niet meer uit z'n hoofd

hij voelt zich schuldig
maar niemand kan het aan hem zien
het zit allemaal in zijn hoofd
alleen maar in zijn hoofd
het is net een perfect uitgevoerd vreemdelingenbeleid
hij laat geen onbekende gedachten toe
geen vreemdeling
niets

een neger die liegt is geen neger
met elke leugen wordt hij bleker
tot hij volledig wit weggetrokken
te kijk zit als een leugenaar

hij wil het van zich af praten
maar omdat zijn enige kameraad zojuist voorgoed vertrokken is
begint hij maar wat tegen de bierglazen te kletsen
ze zeggen wel niks terug
maar in de liefde is de wederzijdsheid ook een zeldzaamheid

Nzuri bestelt drie glazen bier en zeven Finse wodka's
en hij belooft zichzelf dat hij een beter mens zal worden
als hij ze allemaal leegdrinkt

het bier is er om over de eerste schroom heen te komen
de wodka om te vergeten wie en waar hij is

na het derde glas bier begint het restaurant te schommelen
na de tweede glas wodka kan hij zich niet meer voorstellen dat hij het is die schommelt
na het vijfde glas wodka valt hij van z'n stoel
na het zesde glas nog een keer
het zevende nipt hij heel langzaam en voorzichtig leeg

op de ...
op de ...

op het vergeten
de verzoening in het paradijs

mijn grootvader vertelde mij
dat alles als een boemerang ooit terugkeert
vroeg of laat
en ons dan velt

hij verwacht de nekslag ieder moment
hij bestelt nog een 8e glas wodka
of heeft in ieder geval het idee dat hij het doet
en maait en passant al het glaswerk van tafel

sorry sorry sorry sorry sorry
sorry

my name is nobody
under western eyes
undsoweiter
apocalyps vrouw
burp

vandattemendattemen
Koning Leopold was trots op zijn nieuwe achtertuin
die olifantenslagtand kreeg een ereplaats naast het Afrikaanse
koningsmasker
voordat we verder gaan wil ik een toast uitbrengen op de illegale
gemeenschap in Helsinki
die zich zo voortreffelijk schuilhoudt

Lapland moet ook heel mooi zijn

op een hele eland moet je toch wel twee weken kunnen leven

zat hier zojuist niet nóg een neger?

ik noem me zelf geen verrader
het is hij of zij
zij of wij
wij of jullie
jullie of ik

elk goed functionerend systeem zal proberen vreemdelingen te weren
eerst door ze tegen elkaar uit te spelen
en als dat niet voldoende is
door ze...
ik probeer het woord verdelging te vermijden

het is toch godverdomme zo dat - - -
als ik een Fin was zou ik - - -

wanhoop is het grootste gevaar
het is zo gemakkelijk de hoop op te geven
in het uiterste geval gewoon meer drinken

spijt
melancholie
die hele gevoelszone moet je kunnen omzeilen
overwinnen
inkaderen
omheinen
afbranden
undsoweiter
burp

de mensen zijn zichzelf het meest vreemd

jammer dat je hier niet met zloty's kunt betalen

auch eine Erweiterte Ausgabe kommt zu ende

het is hier toch niet verboden om te slapen

13.

Y.

het eindstation van de ondergrondse is in het oosten van de stad
toen moest ik nog met de bus
ik had geen geld voor een kaartje
maar de chauffeur begreep wel waar ik heen moest
en liet me gewoon meerijden
toen ik voor de luchthaven stond
besloot ik niet naar binnen te gaan
ik kreeg ineens een visioen
dat ik in Kinshasa zou worden vastgezet
en gemarteld en vermoord

X.

was je daar echt bang voor?

Y.

het was sterker dan angst
ik wist het absoluut zeker
ik kan mijn eigen toekomst voorzien
dat is voornamelijk een handicap
want het is beter om niet te weten wat er gaat gebeuren
zeker niet als het om ongelukken gaat
maar ik zag het voor me en ik wist
dat ik niet naar Congo terug moest gaan

X.

misschien na de verkiezingen

Y.

misschien
ik wilde ook graag hier zijn

X.

ik ben blij je te zien

Y.

jij hebt toch een kamer

X.

kun je niet bij één van je vrouwen wonen

Y.

o nee
dat is voorbij

X.

voor één nacht kan het wel
en over twee weken kan jij misschien
mijn kamer overnemen
als ik mijn visum heb
voor Amerika

Y.

Amerika
(*probeert het zich voor te stellen*)

X.

Habari's telefoon gaat af

Y.
neem jij hem even op

X.
beter van niet
niet opnemen
als je de telefoon beantwoordt kunnen ze zien waar je bent
en we zijn nu allebei illegaal

Y.
jij ook?

X.
al lang

Y.
de telefoon gaat weer af
en nog een keer

X.
je moet hem uitzetten
anders kunnen ze nóg traceren waar je bent

Y.
hij blijft maar af gaan dat ding
*(Y. probeert de telefoon uit te zetten, hem weg te gooien als een
handgranaat, maar het ding wil niet weg en niet kapot, lijkt het wel)*

X.
waar zit die coltan eigenlijk?

Y.
in de telefoon

X.
zullen we
eens kijken

*(ze halen de telefoon helemaal uit elkaar maar vinden niets dat aan het
beeld van coltan voldoet)*

Y.
zou dit het zijn?

X.
nee

Y.
dit?

X.
dat is de batterij

Y.
hier

X.
nee
waarschijnlijk is het een sprookje
zit er helemaal geen coltan in

Y.
heeft Afrika zich weer eens om de tuin laten leiden
een oorlog gevoerd om niets
om helemaal niets

X.
er wordt gezegd dat het ook in computers zit

Y.
oja?

X.
ja

Y.
zullen we niet eens in een ander restaurant afspreken

X.
het is wel verstandig
iedere dag ergens anders af te spreken

Y.
heb je die Soedanees nog gezien?

X.
nee -

Y.
het was misschien toch geen verrader

X.
weet je niet

Y.
of hij is zelf verraden

X.
weet je niet

Y.
weet je het echt niet?

X.
nee - geloof me

Y.
heb jij nog geld?

X. (*leegt z'n zakken*)
dat wordt dan samen één glas

Y.
op de toekomst
onze toekomst - !
en die van Congo - !
en van Afrika - !

X. (*heel zachtjes*)
sssst
niet zo hard

Y.
waarom?
ik ben niet bang voor de overheid

X.
ik wel
dus spaar mij dan alsjeblieft

Y.
word jij ook gezocht?

X.
misschien niet
maar ik moet niet opvallen
bij de naturalisatiedienst

Y.
schijnt aan de naturalisatiedienst
het woord alleen al
naturalisatie
als we geen toast meer mogen uitbrengen op de toekomst
zal die ook nooit aanbreken

X.
je hebt gelijk
op de toekomst

Y.
onze toekomst

14.

X.
en dan?

Y.
dan?

X.
hoe loopt het af?

Y.
met Habari?
die wordt opgepakt en teruggestuurd
in Kinshasa wordt hij vastgezet

X.
en gemarteld?

Y.
hij wordt verhoord
geslagen
iedere dag
twee maanden lang
hij heeft geen papieren
en krijgt daarom een boete opgelegd van 2000 dollar
die kan hij niet betalen
en dan wordt dat omgezet in gevangenisstraf
na zes maanden wordt hij vrijgelaten
en nog steeds zonder papieren op straat gezet
dan vlucht hij opnieuw naar Europa
via Tunesië naar Italië
en daar leeft hij nog acht en een halve maand
in Napels
voor hij overlijdt

X.
moord?

Y.
nee
van uitputting

X.
jammer hoor
het was een lieve man

Y.
vind je dat echt?

X.

ja

Y. (*intens tevreden*)

dank je

X.

Nzuri heeft er verstandig aan gedaan Habari niet bij hem te laten logeren
maar al met al duurt het toch nog 3 maanden voor hij zijn visum krijgt
voor Canada - niet voor de Verenigde Staten
naar Afrika gaat hij nooit meer terug
toch sterft hij acht jaar later aan aids
maar die had hij in Tallinn al opgelopen

Y.

in Tallinn

ja

je moet uitkijken

negers zijn best populair in de noordelijke landen

is dat ook zo in Canada?

X.

ja

ook in Canada

je hebt daar wel wat indianen

en aziaten

maar weinig echte zwarten

met zo'n diep donkere huid

als wij

we moeten onze huid duur verkopen

voor we helemaal uitsterven