

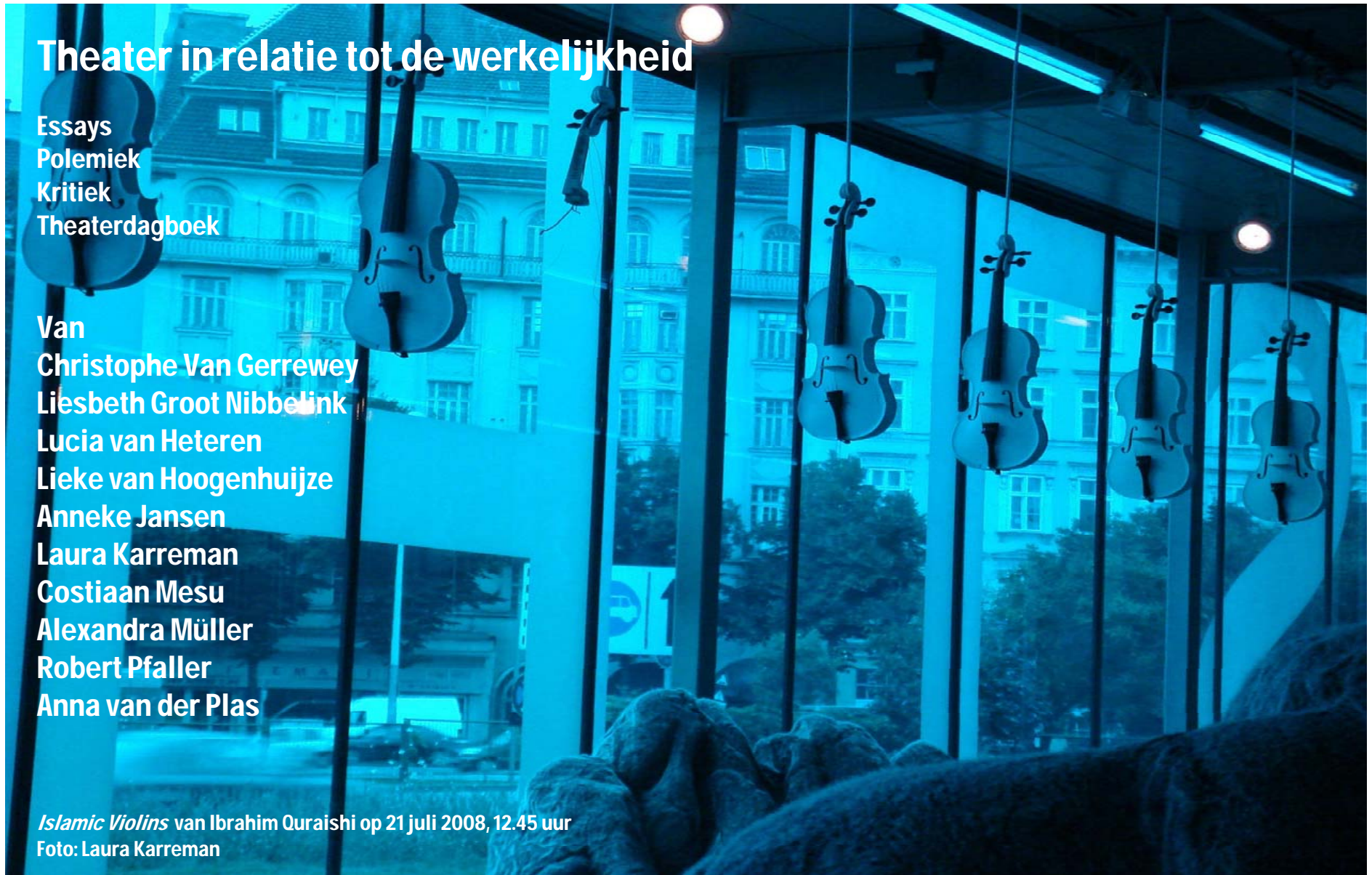
**Theater Schrift Lucifer # 7**  
**- voor theaterkritiek en theaterbeschouwing -**  
**november 2008**

## **Theater in relatie tot de werkelijkheid**

Essays  
Polemiek  
Kritiek  
Theaterdagboek

Van  
Christophe Van Gerrewey  
Liesbeth Groot Nibbelink  
Lucia van Heteren  
Lieke van Hoogenhuijze  
Anneke Jansen  
Laura Karreman  
Costiaan Mesu  
Alexandra Müller  
Robert Pfaller  
Anna van der Plas

*Islamic Violins* van Ibrahim Quraishi op 21 juli 2008, 12.45 uur  
Foto: Laura Karreman



## ○ Inhoudsopgave

pagina	
3 - 8	<b>Theatermaker, waar bevindt u zich?</b> - Zevende bericht van de redactie
9 - 17	<b>Anneke Jansen</b> - Een zaak tegen het theater Over het gevaar van exclusiviteit
18 - 21	<b>Alexandra Müller</b> - (Niet) Storen alstublieft Tips om politiek theater te maken
22 - 24	<b>Christophe Van Gerrewey</b> - De afwezigheid van troost Over <i>Het Hertenhuis</i> van Needcompany en de vraag of kunst een troostende tussenkomst moet zijn
25 - 33	<b>Robert Pfaller</b> - The Hilarious Vicarious Vreugdevolle opwinding zoekt plaatsvervang
34 - 39	<b>Liesbeth Groot Nibbelink</b> - Het innerlijke heeft een buitenkant Denktoneel en ervaringstheater; een reactie op 'The Hilarious Vicarious' van Robert Pfaller
40 – 44	<b>Laura Karreman</b> - De geur van ontplofte violen Een theaterdagboek naar aanleiding van Ibrahim Quraishi's installatie <i>Islamic Violins</i>
45 – 49	<b>Lieke van Hoogenhuijze</b> - De mythe van het hier en nu De <i>Late Night Shows</i> van Nieuwe Helden als kapstok voor een gedachte over hedendaagse performances
50 – 54	<b>Anna van der Plas</b> - De dood als kapotte theepot <i>Van drie oude mannetjes die niet dood wilden</i> door het Antwerpse jeugdtheatergezelschap Luxemburg
54 – 59	<b>Lucia van Heteren</b> - Het einde van Dogtroep 33 jaar knarsende kunst
60	<b>Costiaan Mesu</b> - Radicale liefde Vooruitblik Lucifer # 8

## ○ Theater Schrift Lucifer # 7

### - Theatermaker, waar bevindt u zich? -

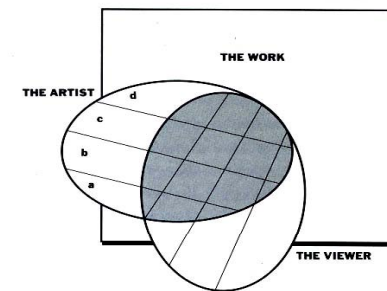
#### Zevende bericht van de redactie

Voor u ligt een polemisch nummer van Theater Schrift Lucifer. Een gevarieerde groep auteurs heeft zich met milde en met scherpe pen gebogen over het hedendaags theater. Opvallend vaak draait het om de relatie tussen theater en de werkelijkheid en richten de auteurs zich rechtstreeks tot de theatermaker met de vraag: wat is je relatie tot de werkelijkheid? Sta je er met beide benen in of zo'n beetje ernaast? En hoe geef je die relatie - letterlijk - vorm? Theater Schrift Lucifer # 7 biedt een rake provocatie, een genuanceerd weerwoord, een scherpe aanklacht, tips voor verbetering, een felle en een persoonlijke voorstellingskritiek.

Theater Schrift Lucifer # 7 sluit af met een portret van een theatergroep waarbij al deze vragen belachelijk klinken. De Dogtroep, die na 33 jaar ophoudt te bestaan, begon met optredens op straat, midden in die werkelijkheid.

Wat is de relatie van het hedendaags theater met de werkelijkheid? Is theater anno 2008 politiek? Is het actief? Interactief zelfs? Wortelt het theater van nu in het hier-en-nu? En wat betekent dat precies voor vorm, inhoud en impact? Of is het in zichzelf gekeerd, 'verinnerlijkt' en doet het hoogstens (ongevaarlijke) uitspraken óver de werkelijkheid? Een aantal auteurs buigt zich in dit zevende nummer over deze vraag, waarbij ze hun specialismen en stokpaardjes als wapens inzetten. Opvallend is daarbij dat de auteurs ieder op een eigen manier - en met veel voorbeelden uit de praktijk - het belang van een nadrukkelijk gekozen, theatrale, esthetische of zelfs interactieve vorm onderstrepen.

Een kunstwerk bestrijkt een veel groter betekenis- en belevingssterrein dan zowel de kunstenaar als de individuele toeschouwer kunnen bevatten. Dit is het onderliggende spanningsveld bij de vraag: hoe wordt de relatie tot de werkelijkheid vormgegeven in het kunstwerk. Het werk dat de kunstenaar gemaakt heeft, is veel groter en veelomvattender dan hij of zij zelf kan overzien. Wat de toeschouwer eruit haalt, overlapt bovendien slechts gedeeltelijk met wat de kunstenaar er – bewust - in heeft gestopt. Dat zou er zo uit kunnen zien<sup>1</sup>:



Volgens auteur **Robert Pfaller** schuilt de betekenis en het belang van kunst precies in dat wat de bewuste intentie van de maker overstijgt. Dit overstijgende komt voort uit de vorm van het kunstwerk - een inhoud kan op veel manieren worden overgedragen, maar het gaat dan altijd slechts om een mededeling. Juist de vorm zet mechanismen in het onbewuste aan de gang die van alles losmaken dat niet is te voorzien. Het brein gaat associëren en fantaseren en vervormt de kunstuiting tot er iets overblijft dat meer is dan een mededeling of 'boodschap'. Veel hedendaags theater biedt volgens Pfaller echter te weinig vorm aan. Er is vaak geen toneeltekst en dus ook geen opvoeringsgeschiedenis; geen interpretatie of

<sup>1</sup> Interactie in de esthetische ervaring (Csikszentmihalyi & Robinson 1990, 134)

acteerprestaties. Er is alleen de persoonlijke beleving van de theatermaker die de toeschouwer als een luie consument mag herkauwen. Een dergelijke voorstelling beroert het onbewuste niet, is de stelling van Pfaller; het is een uitwisseling van inhoud die de toeschouwer - na daarvan kennis te hebben genomen - onvoldaan achterlaat. Op deze manier raakt theater in zichzelf gekeerd, en verliest het elke relatie met de werkelijkheid.

Op verzoek van de redactie dient **Liesbeth Groot Nibbelink** hem krachtig maar genuanceerd van repliek. Zij stelt dat performance-achtige voorstellingen weliswaar geen 'objectief' materiaal als basis hebben, maar wel degelijk een vorm kunnen hebben die in staat is te ontregelen. En dit ontregelen maakt gedachten los die wel degelijk verbanden leggen met het grotere geheel waar theatermaker en toeschouwer zich in bevinden. Groot Nibbelink geeft als voorbeeld de voorstelling *Die Erscheinungen der Martha Rubin* van het performancecollectief Signa, die aan het denken zet over theater en openbaarheid, over de grens tussen publiek en privé. In feite, zegt Groot Nibbelink, zijn de theatermakers al lang voorbij aan de kritiek van Pfaller. Ze zijn juist bezig eigen, nieuwe vormen te onderzoeken en ontwikkelen. Die vormen zijn (nog) niet zo 'objectief' als bijvoorbeeld de klassieke theatertekst, maar sluiten beter aan bij de vragen die de werkelijkheid waarin we leven oproept.

**Anneke Jansen**, die als projectleider van het Amsterdam Fringe Festival talloze voorstellingen heeft gezien de afgelopen jaren, opent Theater Schrift Lucifer # 7 met een aanklacht. De beklagde is de theatersector, leden van het tribunaal zijn de lezers van Lucifer. Met andere woorden: de theatermakende lezer is zowel beklagde als beoordelaar. Volgens Jansen gaat een groot deel van het hedendaagse theater wel *over* de werkelijkheid, maar staat het niet *in* de werkelijkheid. Als bewijslast voert zij onder meer een bespreking aan van een Nederlandse voorstelling die 'embedded' is:

*Kamp Holland* van Orkater, met familieleden van en (ex-) militairen op de tribune. Het provocatieve pleit van Anneke Jansen sméékt om een reactie; de redactie van Theater Schrift Lucifer kijkt uit naar uw brieven, essays of aanvullende bewijslast.

Dat het niet eenvoudig is theater te maken dat bijdraagt aan het politieke debat, onderstreept journalist en performer **Alexandra Müller**. Ze doet verslag van het 'Festival Steirischer Herbst' in het Oostenrijkse Graz, waar ze voorstellingen en een werkgroep bezocht. Een drietal jonge toneelschrijvers had de utopische schrijfp opdracht gekregen: *Red de wereld*. In de ensceneringen van hun teksten (onder meer door het Vlaams/Nederlandse acteurscollectief Wunderbaum) zag ze met name hoe de schrijvers worstelden met de opdracht. Aan een uitspraak over de toestand in de wereld waagden ze zich niet, laat staan dat ze zich bekommerden over de meest geschikte vorm daarvoor. In de bijbehorende werkgroep werden *tips & tricks* behandeld om theater politiek te maken: hoe maak je een voorstelling onontkoombaar? – Müller doet ze gratis van de hand.

Nog een bericht over politiek theater uit het buitenland: **Laura Karreman** deelt met ons haar theaterdagboek uit de periode dat ze met Ibrahim Quraishi werkte aan de installatie *Islamic Violins* voor het Weense ImpulzTanz. In *De geur van ontplofte violen* beschrijft zij het sensationele gevoel dat bezit neemt van de toeschouwer bij deze installatie. Een sensatie met een politiek beladen bedoeling: in de titel *Islamic Violins* echoot niet voor niets *islamic violence*. Quraishi toont een wonderlijke mix van esthetische en weerloze kunst (de viool) met geweld (het moedwillig opblazen van deze viool) en verwijst *en passant* ook naar zelfmoordterrorisme. Het wonderlijkst is volgens Karreman nog dat het publiek het eigen groeiend ongemak negeert omwille van de sensatie die het bijwonen van de executie teweegbrengt. Zo simpel, krachtig en politiek kan theater dus zijn.

Je kunt wel iets ensceneren dat werkelijk is gebeurd, maar dat betekent niet dat het ook ergens over gaat, stelt **Christophe Van Gerrewey**. Hij schrijft een kritiek op *Het Hertenhuis* van Needcompany. In deze voorstelling staat de moord centraal op de broer van een van de dansers. De toeschouwer bevindt zich in een continue staat van verwarring omdat een structurerende, vormgevende hand van de regisseur of performers lijkt te ontbreken. *Het Hertenhuis* boeit weliswaar door een reeks intrigerende gebeurtenissen op het podium, maar de voorstelling biedt telkens weerstand aan (eenduidige) interpretatie of betekenisgeving. Een voorbeeld dus van een voorstelling die een hele directe relatie met de werkelijkheid heeft, zo direct dat er geen bemiddeling lijkt te hebben plaatsgevonden tussen de kunstenaar(s) en de werkelijkheid en dat de gebeurtenis niets meer wordt dan de mededeling van een gebeurtenis.

De *Late Night Shows* van Stichting Nieuwe Helden, besproken door **Lieke van Hoogenhuijze**, presenteren realiteit, echte chaos en oprechte passie – ook hier lijkt een artistieke bewerking afwezig. De jonge dramaturg Van Hoogenhuijze voelde zich door het verlangen van haar leeftijdgenoten naar een eeuwig ‘hier-en-nu’ omsloten alsof ze wegzakte in een moeras. Hardop vraagt zij zich af of het volstaat om de realiteit te tonen zonder narratief of esthetisch kader, zonder vorm dus. Ze schrijft: “Als er slechts hier-en-nu is, als een context van de geschiedenis of een uitzicht op de toekomst ontbreekt, kan ik nauwelijks betekenis geven aan de theatrale gebeurtenis. Het gevolg is dat ik misschien de performancekunstenaars wel interessant vind, maar de performance zelf nauwelijks.” Christophe Van Gerrewey formuleert het als volgt: “(...) ‘moeder’, ‘dochter’ en ‘verdriet’ – het blijven lege betekenaars, *performed but not enhanced*.” En net als Liesbeth Groot Nibbelink en Robert Pfaller, concludeert ook Lieke van Hoogenhuijze dat de theatermaker die de toeschouwer

persoonlijk en diep wil raken, naast het ‘hier en nu’ vorm nodig heeft. En liefst ook geschiedenis, toekomst en uitzicht op ‘het andere’ in de gereedschapskist moet hebben zitten.

**Anna van der Plas** bespreekt de jeugdtheater-voorstelling *Van drie oude mannetjes die niet dood wilden*, een tekst van Suzanne van Lohuizen, door het Antwerpse gezelschap Luxemburg. Van der Plas breekt, zoals al eerder gebeurde in Theater Schrift Lucifer, een lans voor kindertheater dat niet kinderachtig is. Theater dat niet slechts een leuke middag oplevert, maar tegelijk ook een esthetisch genoegen of een diepere gedachte aanreikt. Blijkbaar is ook in het Vlaamse jeugdtoneel de controverse tussen leeghoofdig amusement en toneel dat genoeg paart aan zwaardere inhoud nog springlevend. Anna van der Plas geeft een aantal voorbeelden van de inventiviteit, speelsheid en pragmatiek waarmee in het jeugdtheater met minder oppervlakkige thema's als de dood wordt omgegaan. Theater voor kinderen dat zich door middel van vorm, verhaal en humor zichtbaar en navoelbaar tot de werkelijkheid – namelijk leven en dood – verhoudt.

Tot slot een portret van een groep die letterlijk middenin de werkelijkheid stond. **Lucia van Heteren** beschrijft aan de hand van het afscheidboek *Dogtroep, 33 jaar beeldend locatietheater* de kenmerken en geschiedenis van dit roemrijke gezelschap. De Dogtroep die op straat begon met ‘interventies’ in het openbare leven, is bij uitstek een theatergroep die experimenteerde met vorm, maar ook met de ruimte (open en volledig desolate locaties), de elementen (water, aarde, vuur) en met name de verbeeldingskracht. Dit kwam voort uit een behoefte aan een andere wijze van betekenisgeving en soms ook het verlangen naar betekenisloosheid: het leidde tot producties die in het geheugen gebeiteld staan.



Inmiddels zijn de eerste stappen op weg naar weer een volgend nummer, Theater Schrift Lucifer # 8, gezet. We lichten een tip van de sluier op met de belofte dat 'kwade' personages in het theater centraal staan: de slechteriken dus. In dit nummer geeft de redactie alvast een voorproefje met een fragment uit een essay van dramaturg **Costiaan Mesu** over misschien wel de meest consequente slechterik uit de toneelliteratuur: Medea.

Dat brengt dit zevende bericht van de redactie op de werkelijkheid van de redactie zelf: de samenstelling daarvan is inmiddels in gewijzigde vorm actief. Medeoprichters en redactieleden Alexander Schreuder en Daphne Richter hebben na jaren van intensief en onverschrokken werk besloten vanaf dit nummer geen deel meer uit te maken van de redactie om zich te kunnen richten op andere werkzaamheden. Ze zullen in de toekomst wel essays en kritieken blijven schrijven.

De redactie heeft daarom enkele nieuwe lijnen uitgezet: Bas van Peijpe is gevraagd om als 'satellietredacteur' zorg te dragen voor een aantal auteurs en Anna van der Plas zal bij onze Zuiderburen de voelhorens van Theater Schrift Lucifer zijn. Anne de Loos beheert sinds kort het redactiesecretariaat. Naast deze verse en stevige ondersteuning zijn we blij met de recente eerste stappen in een samenwerking met INSTED (de internationale vereniging van jonge regisseurs) en Corpus Kunstkritiek. Respectievelijk Alexandra Müller en Christophe Van Gerrewey zijn via deze kanalen met hun artikelen bij Lucifer terechtgekomen.

Met de nodige energie, hier-en-nu-pragmatisme, idealisme, politiek bewustzijn en overmoed presenteert de redactie van Theater Schrift Lucifer aan u het zevende nummer. Ook nu weer lieten we ons adviseren door onze doelstellingen: ruimte voor artikelen waarin wordt geponeerd met prikkelende stellingen, bekritiseerd met sterke

argumenten, beschreven met beeldend taalgebruik. Ruimte voor lange kritieken, onpopulaire meningen, tijdloze inzichten.

Rest ons u veel leesplezier te wensen.

### **De redactie**

Amsterdam, november 2008

### **Naschrift**

Anneke Jansen formuleert in haar artikel *Een zaak tegen het theater* een scherp standpunt: ze bespreekt het theater, theaterkringen, het kritisch vermogen en het functioneren van theater in de maatschappij. Haar onderwerp – theater en de werkelijkheid - keert regelmatig terug in het denken over podiumkunsten, hetgeen op zichzelf een teken is van het zelfreflectief vermogen van het theaterveld. Anneke Jansen kiest in dit discours een a-typische benadering en hanteert een stijlfiguur waarbij zij pittige uitspraken en formuleringen niet schuwt. Kort na publicatie ontstond debat over de interpretatie en context van enkele citaten. Hoewel dit niet ongebruikelijk is in een polemisch essay, koos de redactie voor een korte time-out. Wij willen graag prudent handelen. Na beraad is besloten de tekst ongewijzigd te publiceren. Jansen neemt stelling; de lezer kan niet onbewogen blijven en moet positie kiezen. De redactie zegt toe uw reactie zo spoedig mogelijk online te plaatsen.

## ○ Colofon

**Berthe Spoelstra** (1969) is dramaturg van Frascati. Ze studeerde theaterwetenschap aan de Universiteiten van Amsterdam en Parijs. Ze gaf les aan de UvA en de Rietveld Academie, was verbonden aan onder meer Theatergroep Maccus, De Theatercompagnie, Het Syndicaat en werkte als freelance dramaturg samen met vele regisseurs, maar vooral met Jos van Kan. Berthe Spoelstra is medeoprichter en redactielid van Theater Schrift Lucifer.

**Cecile Brommer** (1971) is freelance dramaturg en publicist. Ze studeerde Theaterwetenschap en Russisch (UvA) en werkte als dramaturg en criticus voor onder meer het Theater Instituut, Carrousel, Frascati, Holland Festival, Het Financieele Dagblad, Het Zuidelijk Toneel, Stella Den Haag en The Glasshouse. Cecile Brommer is medeoprichter en redactielid van Theater Schrift Lucifer.

**Bas van Peijpe** (1973) studeerde Geschiedenis en Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is als dramaturg onder andere betrokken bij het werk van Boukje Schweigman. Daarnaast werkt hij als freelance redacteur en publicist over theater en als scenarioschrijver voor de Nederlandse kindertelevisie. Bas van Peijpe is vanaf nummer # 7 satellietredacteur voor Theater Schrift Lucifer.

**Anna van der Plas** (1976) studeerde Theaterwetenschap in Amsterdam en volgde de MA Theaterdramaturgie in Utrecht. Momenteel is ze projectmedewerker Kinderkunsten bij het Vlaams Theaterinstituut. Daarnaast neemt ze deel aan Corpus Kunstkritiek en is ze dramaturgiedocent aan het Centrum voor Amateurkunst Noord-Brabant. Anna van der Plas is vanaf # 7 satellietredacteur voor Theater Schrift Lucifer in Vlaanderen.

**Anne de Loos** (1988) studeert Theaterwetenschap en Filosofie aan de Universiteit van Amsterdam. Daarnaast is zij actief bij onder meer Groen Links. Voor Theater Schrift Lucifer beheert zij het redactiesecretariaat.

**De adviesraad** van Lucifer bestaat uit Willem Rodenhuis en Rezy Schumacher. Zij leveren gevraagd en ongevraagd, zonder hiërarchisch gestructureerde eindverantwoordelijkheid, commentaar en ideeën.

**Corpus Kunstkritiek** is een project van het Vlaams Theaterinstituut. Met het corpus wil het VTi een antwoord bieden op de kritieke toestand van de kunstkritiek in Vlaanderen. Vanaf seizoen 2007-2008 krijgen tien recensenten de kans om gespreid over een jaar tien degelijke, kritische stukken te schrijven over voorstellingen. Voor Theater Schrift Lucifer # 7 leverde het Corpus de kritiek van Christophe Van Gerrewey.

**INSTED** is een internationaal netwerk en platform voor jonge regisseurs. Met de theatermakers wil het op Europees niveau discussie voeren over het theater vandaag de dag en in de toekomst. Via INSTED kwam Theater Schrift Lucifer in contact met de Duitse journalist en performer Alexandra Müller die aan # 7 een bijdrage levert.

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

**Theater Schrift Lucifer** kiest voor hoogwaardige inhoud op een laagdrempelig en gratis medium. Tweemaal per jaar brengen we een nummer uit waarin we streven naar langzame gedachten en lezenswaardige essays over theater in binnen- en buitenland. Een nummer wordt gemiddeld achtduizend maal integraal gedownload. Theater Schrift Lucifer is opgericht vanuit een oprechte en ambitieuze poging denkwerk te verrichten.

**Theater Schrift Lucifer** werd in 2005 opgericht door Alexander Schreuder, Berthe Spoelstra, Cecile Brommer en Daphne Richter en is een uitgave van Stichting Vurig. Theater Schrift Lucifer komt mede tot stand door de generositeit van **Hotel Dramatik** en een financiële bijdrage van het **Nederlands Toneelverbond**.

**Lucifer:** *Spreek, zo lang het u behaag'.*

Joost van den Vondel, *Lucifer* (1654), vers 1461



## ○ Een zaak tegen het theater

### - Over het gevaar van exclusiviteit -

*Is het genoeg als het theater alleen uitspraken óver de werkelijkheid doet, of moeten de makers ook met beide benen ín de werkelijkheid staan? Anneke Jansen formuleert een scherp standpunt: ze bespreekt het theater, theaterkringen, het kritisch vermogen en het functioneren van theater in de maatschappij. Haar onderwerp – theater en de werkelijkheid - keert regelmatig terug in het denken over podiumkunsten, hetgeen op zichzelf een teken is van het zelfreflectief vermogen van het theaterveld. Jansen kiest in dit discours een a-typische benadering en hanteert een stijfgevoel waarbij zij pittige uitspraken en formuleringen niet schuwt. De lezer kan niet onbewogen blijven en moet positie kiezen. De redactie zegt toe uw reactie zo spoedig mogelijk online te plaatsen.*

### Anneke Jansen

#### **Ik had niet gedacht dat ik voor mensen van de LPF een voorstelling zou maken**

Matthijs Rümke bij inleiding *De Grote Verkiezingsshow, een Zaak Tegen De Burger* – Het Zuidelijk Toneel

Edelachtbaren, heren en dames rechter; geachte leden van het tribunaal – allen als lezer van dit pleidooi verenigd. Voor u ligt een Zaak Tegen het Theater. Waarde leden van het tribunaal, laat ik met de deur in huis vallen: we lezen maar al te vaak in beleidsstukken, vakliteratuur en interviews met representanten van de theatersector dat theater ‘noodzakelijk’, ‘relevant’ en ‘onmisbaar’ is in onze samenleving. Dat het kritisch ten opzichte van de samenleving staat, dat het pijnpunten en misstanden bloot kan leggen en dat het – juist door zijn eigenzinnige onafhankelijkheid –

een ander perspectief kan bieden. Maar waarom horen wij het gevestigde theater in het maatschappelijk debat dan vooral roepen als het gaat over geld? We horen de sector – en ik heb het hier opzettelijk over de sector als instituut, en niet uitsluitend over de maker – niet over de crisis tenzij het hen zelf treft, we horen ze niet over woningnood tenzij hun ‘broedplaatsen’ gesloten worden, kortom: we horen ze alleen als hun gesubsidieerde woning in de Pijp vochtplekken vertoont.

Dames en heren van het tribunaal, het streven van het theater – en de kunsten in het algemeen – zou kunnen zijn om de zevende macht in een democratische staat te worden, een zaak van publiek belang. Een zaak van ons belang. Maar het lijkt of het theater in een soort doorgeslagen autonomie terecht is gekomen, waar het vooral betrekking heeft op artistieke, ideële en praktische kwaliteiten<sup>2</sup> met als gevolg dat de openbare, kritische kant van de sector bijna onzichtbaar wordt.

Een van de vragen die ik hier wil stellen, is of de theatersector – naast zich een opinie te hebben gevormd over de werkelijkheid – zich ook tot de werkelijkheid heeft bekeerd? Geëngageerd theater maken hoeft immers niet hetzelfde te zijn als in de samenleving staan. Staat het theater in de openbaarheid, of is er, in het verlengde van hetgeen Van Reybrouck in zijn *Pleidooi voor populisme* beweert, naast een groeiende cultuurkloof tussen hoog- en laagopgeleiden in de samenleving en een dalende aanwezigheid van laaggeschoolden in het parlement (de zogeheten ‘diplomademocratie’), ook meer en

---

<sup>2</sup> “De autonomie van de moderne kunsten is zowel een praktijk als een ideaal. Een praktijk in de zin dat zij tot de attitude van de meeste kunstenaars behoort en zij in instituties zoals onderwijsinstellingen, productiehuisen en kunstkritieken verankerd is. Een ideaal in die zin dat de autonomie keer op keer bevochten moet worden op de machten die haar wensen in te perken, zoals conventies, academisme, moralisme en nuttigheidsdenken.” Frank Mineur, ‘Het theater van autonomie en openbaarheid’. In: *Theater & openbaarheid*, p. 25, 28

meer sprake van elitevorming in de kunstensector?<sup>3</sup> En leidt deze elitevorming niet tot een benauwde tunnelvisie die zich op een zepkist buiten de maatschappij plaatst?

Laat ik heel eerlijk zijn: voor dat laatste valt op dit vlak veel te zeggen. Je kunt de kunstensector in elk geval nauwelijks van inclusie betichten. Zo bestaat het publiek en de sector voor het overgrote deel uit 'ons soort mensen'. Hoeveel mensen kent de beklaagde of zelfs u, leden van het tribunaal, die niet hoogopgeleid zijn? En hoeveel van die mensen zijn er werkzaam in het theater? Kan de culturele sector niet hetzelfde verweten worden als wat men tegenwoordig de zogenaamde 'Haagse klik' voor de voeten werpt: elitarisme, diplomademocratie en zelfbevlekking? En is het dan vreemd dat op deze uitbanning van het overgrote deel van de bevolking een reactie volgt? Zorgt dit er ook niet voor dat er door lobby, vriendjespolitiek en ons-kent-ons-beleid een (basis)infrastructuur is neergezet die getuigt van deze exclusie: een hiërarchie die de *inner circle* afsluit van de kritische bewegingen en theatergroepen die nu nog meer de marge ingedruwd worden? Een hokjesgeest? Institutionalisering?

In het onderstaande vindt u, geachte leden van het tribunaal, een pleidooi dat in zal gaan op de bovenstaande vraagstukken. Niet om oplossingen te bieden, maar om te pogen een probleem te doorgronden. Dit in de vorm van een pleit met in de beklaagdenbank: de theatersector. De hamvraag is of de theatersector nog steeds een kritische rol wil en kan spelen in een democratisch bestel.

<sup>3</sup> David van Reybrouck, *Pleidooi voor populisme*, p. 15. Zie ook Michael Parenti, *Democratie voor de elite*.

## **By the theater, for the theater, of the theater**

*No deviant sex in front of embedded journalists!* Black Watch

Het theater keert in zichzelf en verantwoordt zichzelf door zichzelf, waarde leden van het tribunaal. Geachte toehoorders, wie een tijdje in de theatersector rondloopt, loopt al snel in hetzelfde kringetje. De heilige drie-eenheid van de kunsten (de maker, de criticus en de geldverstrekker) bestaat maar al te vaak uit 'ons soort mensen'. Iedereen zit met verschillende petten op aan dezelfde dis (recenseren, dramaturgie, beleidsstukken schrijven, adviseren over subsidie, jureren). Artistieke, sociaal-maatschappelijke, politieke en economische motieven zijn dan niet meer van elkaar te onderscheiden. Dat vertroebelt de discussie nogal eens. Een wereld 'die vrijwel uitsluitend door experts gewaardeerd kan worden' en waarin 'kunstenaars zich meer gelegen laten liggen aan het oordeel van die kring van specialisten dan aan het oordeel van het publiek, de bredere openbaarheid.'<sup>4</sup> Wat is het alternatief als de kunsten zich niet op een kritische manier in het democratische discours en in de publieke arena plaatsen, maar op een afstand daarvan? Als de theatersector aan clanvorming doet en geen normaal mens (en daaronder reken ik ook bepaalde kunstenaars die niet zijn toegelaten tot de 'canon') meer binnenlaat of inspraak gunt?

Ik roep op dit moment ex-theaterdirecteur en PvdA-politicus John Leerdam op als bron<sup>5</sup>. Als geen ander, eerst vanuit de praktijk en nu als politicus, heeft hij gesmeekt om minder 'ons soort mensen' in de zaal en op het podium. Volgens Leerdam moeten gezelschappen meer maatschappelijke verantwoordelijkheid tonen en moet de theatersector meer gelden halen uit de markt. Tot zover kunnen we hem prima volgen. Maar dan. Deze maatschappelijke en economische motivatie knoopt hij aan elkaar in de term *ownership*:

<sup>4</sup> Frank Mineur, 'Het theater van autonomie en openbaarheid'. In: *Theater & openbaarheid*, p. 25, 28

<sup>5</sup> Huib Modderkolk en Frank Vermeulen, '2 x korten + financiële crisis = middelmatige kunst.' In: *NRC Handelsblad*, 16 november 2008, p. 4 (opinie en debat)

geld én betrokkenheid genereren door ‘de gewone man’ direct te laten bijdragen aan de producties van een gezelschap. Dus: de regering steekt minder (gemeenschappelijk) geld in de kunsten omdat ze vindt dat de kunst zich meer moet verhouden tot de maatschappij door middel van aandeelhouderschap.<sup>6</sup> Wat bedoelt Leerdam hier eigenlijk? Over wat voor aandeelhouderschap hebben we het? Hoe dat vorm zou moeten krijgen, vertelt Leerdam er niet bij. Laat mij u hierop vragen, geacht tribunaal: als ‘gewone’ mensen direct geld betalen, betekent dat dan automatisch dat zij betrokken zijn bij dat theater en – nog veel belangrijker – dat theater bij hen? Leerdam verbindt een maatschappelijk doel rechtevenredig aan een economische gevolgtrekking.<sup>7</sup> Hij bekijkt het niet kritisch of kwalitatief, maar bovenal kwantitatief en in termen van doelgroepenbeleid en publieksaantallen. Helaas biedt de getuigenis van Leerdam dus weinig houvast in dit pleit.

Maar, leden van het tribunaal, als ik de beklagde was zou ik me toch ernstige zorgen maken. De ultieme vorm van ‘collectief meebetalen’ is immers de belasting. Dat doen we voor voetbal, de publieke omroep, tegenwoordig ook voor de nationalisatie van banken en tal van andere zaken die wij als maatschappij van belang achten. Zaken waarvan de politiek meent dat ze algemeen toegankelijk moeten zijn; als de politiek dit niet zou menen, dan zouden deze zaken niet voldoende, of in algemene zin, aanwezig

---

<sup>6</sup> Nu is het natuurlijk interessant om een uitermate complexe term als *ownership* in het culturele domein te gooien, maar wat bedoelt Leerdam nu eigenlijk? Over wat voor soort aandeelhouderschap hebben we het? Een verkapte vorm van ‘vrienden-clubjes’? Bedoelt hij dat het publiek alsnog – via een achterdeur – naast de belasting die het betaalt voor de subsidies ook nog eens privé geld moet gaan neertellen voor datzelfde gezelschap? En is het eigenlijk wel zo dat er een causaal verband is tussen aandeelhouderschap (van het publiek), betrokkenheid (van het publiek) en maatschappelijke betrokkenheid (van de maker)?

<sup>7</sup> Wat Leerdam hier doet is twee elementen aan elkaar koppelen: de kwalitatieve eis van democratisering en de kwantitatieve eis van commercialisering. Hij wil dat de kunsten zich meer open stellen en minder elitair worden. Hij wil, kortom, dat de kunsten zich democratischer gaan gedragen. Maar je kan je afvragen of dit gelijkheidsideaal behaald kan worden door de kunsten afhankelijk te gaan maken van de marktwerking. Kapitalisme staat nu eenmaal niet echt bekend als een systeem dat ernaar streeft economische macht gelijk te verdelen.

zijn. Mocht de politiek de kunsten minder gemeenschapsgeld toedichten, dan geeft ze een heel duidelijk signaal af over de tanende positie van de kunsten in het democratisch bestel.

Stel nu dat de politiek tot de overtuiging komt dat beklagde helemaal marktgericht moet gaan werken? Een niet geheel ondenkbare gedachte, mag ik wel stellen. De kans is groot dat de theatersector zich dan verder marginaliseert ten opzichte van het maatschappelijk debat en zijn rol in de democratie. Doorgeslagen autonomie en daaraan gekoppeld een marktgerichte definitie van openbaarheid zorgt er paradoxaal genoeg voor dat de kunsten hun autonomie en kritische noodzaak verliezen. Maar, geachte leden van het tribunaal, is het niet eigenlijk al zover? Blijkt dit niet al uit de manier waarop de theater- en kunstsector over zichzelf spreekt? Zo signaleert mijn bron ter plaatse Ann de Meester naar aanleiding van het nieuws dat de crisis ook de kunsten heeft getroffen: “Kunst blijft toch een luxeproduct, en dus het eerste wat je in tijden van nood overboord gooit.”<sup>8</sup> Kunst als luxeproduct en niet als basisbehoefte: Chanel en Spelen in plaats van Brood en Spelen. Als Leerdam en ook de Raad voor Cultuur<sup>9</sup> het theater op instrumentele economische ‘waarde’ schat en daar ook argumenten uit haalt om een profijtbeginsel door te voeren en suggesties te geven in de richting van de ‘Long Tail-theorie’ van Anderson<sup>10</sup>, wat is dan het verschil tussen theater en een nieuw breedbeeldscherm of een flesje Chanel?

We kunnen, geachte leden van het tribunaal, uit de bovenstaande getuigenissen op zijn minst vaststellen dat de theatersector lijdt onder een democratisch tekort. En als de sector zichzelf al kwalificeert als luxeartikel en zich daarmee rechtvaardigt in termen van economisch nut, graaft hij dan niet zijn eigen graf?

---

<sup>8</sup> Halvering donaties door VSBfonds treft kunstsector’. In: *NRC Handelsblad*, 10 november 2009, p. 7

<sup>9</sup> zie ook Raad voor Cultuur, *Innoveren, participeren*

<sup>10</sup> Chris Anderson, *The Long Tail. Why the Future of Business is Selling Less of More*. Hyperion Books, 2006

## Over the mountains

*De voorstelling is on-Hollands in de zin dat er nu eens niet sprake is van een alwetend, ironisch Den Haag Vandaag-toontje. Tekstschrijvers Leopold Witte en Geert Lageveen bezochten Kamp Holland echt en verplaatsten zich voelbaar grondig in deze voor hen volkomen vreemde wereld.*<sup>11</sup>

Edelachtbaren, geachte leden van dit tribunaal, we stappen even van de economie en politiek naar de inhoud. Ik neem u mee naar Dublin, oktober 2008. De regen miezert nogal stereotiep terwijl ik mij in de richting van RDS Shelbourne Hall begeef. In mijn kielzog een medewerker van de British Council en een theaterprogrammeur uit Duitsland. De opgetrokken foyer is volgepakt met publiek. Sommigen lopen geroutineerd naar de koffiobar en blijven gemoedelijk doorpraten als de eerste gong klinkt, anderen lopen onwennig rond en staan tien minuten voor aanvang al in de rij voor de zaal. Als de doeken voor de zaal opengaan, stappen we een ruimte in die aan weerszijden een tribune heeft. In het midden een vloer met daarop in zwart-gele afplaktape de contouren van de Schotse vlag, ondersteund door rondflitsende lichten en doedelzakmuziek.

*Black Watch* maakte furore op het Edinburgh Festival Fringe in 2006 en is sindsdien onafgebroken – tot de voorlopig laatste voorstelling in Dublin in oktober 2008 – op tournee geweest in Amerika, Australië, Nieuw Zeeland en Canada. Het stuk, geschreven door Gregory Burke en uitgevoerd door The National Theatre of Scotland, vertelt het verhaal over een regiment – The Black Watch – in het Britse leger in Irak.

*There is a cachet to be had from serving in the Black Watch, the oldest Highland regiment. They call it the "Golden Thread": the*

<sup>11</sup> Eric van der Velden in Algemeen Dagblad, 8 november 2008

*connection that runs through the history of the regiment since its formation. Even today, in our supposedly fractured society, the regiment exists on a different plane. In Iraq, there were lads serving alongside their fathers. [...] The army does best in those areas of the country the Ministry of Defense describes as having "settled communities". As an estate agent's euphemism, it isn't quite up there with "needs buyers with imagination", but I think we know what they're hinting at. The Army does not recruit well in London or any other big city; fighting units tend to be more at home with homogeneity than with metropolitanism or multiculturalism. [...] But the central core of the regiment has always been the heartland of Perthshire, Fife, Dundee and Angus.*<sup>12</sup>

Den Bosch, later dat jaar in november. Als het publiek gaat zitten stoot een jongen met kortgeschoren haren voor me zijn vriendin aan onder het gefluisterde woord 'spannend'. We zien een decor met twee uit steigers opgetrokken torens en een soort zeecontainer. Het doet denken aan het decor van *Black Watch*, alleen zitten we hier – bij *Kamp Holland* – in een theateropstelling. Ook hier gaat het over 'onze jongens', of liever, 'onze jongens en meisjes' maar dan in Afghanistan en niet in Irak. Ook hier wordt een poging gedaan door te dringen tot de wereld van een regiment in oorlogstijd,<sup>13</sup> om inzicht te geven in een complex stukje wereld waar specifieke taal en codes bijhoren.

Wat zowel *Kamp Holland* als *Black Watch* laten zien, zou je een vorm van theatrale non-fictie kunnen noemen.<sup>14</sup> Interessant is dat het

<sup>12</sup> Gregory Burke, 'Onward Highland soldiers'. In: *The Guardian*, monday August 7 2006

<sup>13</sup> of 'wederopbouwtijd', wat u wilt

<sup>14</sup> De laatste jaren is er een ongekende opmars bezig van de literaire non-fictie. Een genre waarin – zoal de term het al zegt – feit en fictie vermengd worden. Met tot nu toe als ongekend hoogtepunt dat de helft van de boeken op de AKO-lijst afkomstig was uit de (literaire) non-fictie. Geert Mak, de ongekroonde koning van de literaire non-fictie, heeft een antwoord op de vraag waarom dit genre juist nu zo opkomt: omdat mensen behoefte hebben aan verhalen waar ze zich mee kunnen verbinden. Verhalen die iets verklaren over hun identiteit en die een gevoel van authenticiteit en directe betrokkenheid

succes van *Black Watch* niet te verklaren is vanuit een wereldschokkende artistieke originaliteit of baanbrekend technisch vernuft. Datzelfde kun je stellen over *Kamp Holland*. Of is het de afwezigheid van een 'ironisch Den Haag Vandaag-toontje', zoals mijn bron Eric van der Velden beweert over *Kamp Holland*? Interessant is om te zien wat Van der Velden direct laat volgen op deze observatie: "Tekstschrijvers Leopold Witte en Geert Lageveen bezochten Kamp Holland echt en verplaatsten zich voelbaar grondig in deze voor hen volkomen vreemde wereld."<sup>15</sup> Zowel Burke als Witte en Lageveen hebben zich in de communicatiekloof tussen 'thuis' en 'het front' genesteld. Ze plaatsen zich niet op een afstand, maar op een kritische (dialogische) manier in het maatschappelijk discours en geven daardoor hun theater een relevante stem in de discussie. Met behoud van autonomie, maar duidelijk ook met beide benen in de openbaarheid. Ze gaan als het ware 'embedded' en plaatsen zichzelf in een andere context. Ze leveren kritiek vanuit de dialoog en niet vanuit een oppositie. Ze redeneren, kortom, vanuit een 'wij'.

In beide stukken is aandacht voor de onmogelijkheid voor soldaten om te verwoorden in welke situatie ze zich bevinden. Met name in *Black Watch* wordt deze taalkloof met het thuisfront voelbaar gemaakt door de soldaten van The Black Watch te laten zien in het hier en nu van hun thuisland. Een journalist interviewt hen over de ervaringen en door middel van *flashbacks* komen wij te weten wat ze doorgemaakt hebben. Er is sprake van een 'eigen taal' die de soldaten hebben ontwikkeld, voortkomend uit een wantrouwen ten aanzien van journalisten en resulterend in een zwijgen als het gaat om het verwoorden van gevoelens of vragen 'van buitenaf'. Een belangrijk punt dat aangekaart wordt door Burke is de vraag of de rekrutering van jonge jongens voor The Black Watch (en de militaire

---

bewerkstelligen. "Zo is het", reageerde een lezer op zijn boek *Hoe God verdween uit Jorwerd*. Omdat hij het gevoel had dat 'zijn' verhaal werd verteld.

<sup>15</sup> Eric van der Velden, 'Orkater gaat de onverschilligheid te lijf'. In: *Algemeen Dagblad*, 8 november 2008

wereld in het algemeen) ook sociaal-economisch ongelijk in zich herbergt.

We kunnen hetzelfde voor Nederland stellen, hoewel dit in *Kamp Holland* niet echt aan de orde wordt gesteld. Want als ik aan de beklagde en de waarde leden van dit tribunaal vraag: hoeveel mensen kent de beklagde die nu in Uruzgan zitten? En dan bedoel ik militairen? "For these guys it's not prescribed to join, but it's not like there's any more choices" stelde journalist James McKee in een nagesprek bij *Black Watch*. *Signing up* is een alternatief voor werkeloosheid en een kans om een zekere status en identiteit te krijgen in de maatschappij. Als dan vervolgens blijkt dat dezelfde maatschappij je bij terugkomst wel kan uitspugen, dat de politiek ook niet weet waarom jij daar zit met een bermbom in het vooruitzicht en dat de 'elitaire democratie', kortom, zich van je afkeert – dan is het wellicht alweer een stuk beter voor te stellen dat een stuk als *Black Watch* of *Kamp Holland* een duidelijke functie heeft in de maatschappelijke discussie en kan rekenen op bijval van een publiek dat niet voornamelijk bestaat uit de gesloten theaterfamilie.

*We kwamen erachter dat sommige militairen, weer thuis in Nederland, in een sociaal isolement raken omdat ze niet aan de buitenwereld duidelijk kunnen maken hoe het is om in het leger te werken. Ook niet aan hun vrienden en familie. Gedurende ons verblijf kregen we enkele hartverwarmende mails van het thuisfront, waarin we bedankt werden dat we een vader of zoon wat dichterbij gebracht hadden. Hiervoor waren we niet gekomen, maar we kregen het vreemde gevoel dat ook wij een missie hadden te volbrengen.*<sup>16</sup>

Van der Velden heeft zeker een punt als hij uit de afwezigheid van het 'elitair toontje' afleidt dat de schrijvers van *Kamp Holland* zich niet positioneren als soevereine auteurs die vanaf hun zeepkist

---

<sup>16</sup> Geert Lageveen & Leopold Witte, 'Tragische helden. Dagboek van twee acteurs in Kamp Holland.', pp. 6,7

beoordelen en veroordelen. Ze hebben hun poten vuil gemaakt door *embedded* te gaan en zich – voor zover mogelijk – in dezelfde chaotische positie te plaatsen als de militairen in Uruzgan.

Vervolgens hebben ze ook gepoogd een verhaal te vertellen, niet alleen in het theater maar ook in het breed toegankelijke online dagboek bij de Volkskrant, vanuit het perspectief van de zoekende vragensteller. Niet in oppositie tot die wereld, maar in dialoog ermee. Als kritische observatoren van een systeem waar ze niet buiten staan, maar onderdeel van uitmaken.

Heel anders gaat het eraan toe in *De Grote Verkiezingsshow – Een Zaak Tegen de Burger*, dat ik hier als laatste bewijsstuk indien. In dit stuk van Het Zuidelijk Toneel wordt een gezin aangeklaagd door de overheid wegens het verzaken van hun democratische plichten. Ook een toneelstuk, waarde leden van het tribunaal, dat de actualiteit aangrijpt en die vervolgens in een theatrale context zet. Maar wat hier opvalt is dat er weliswaar sprake is van inclusie als het gaat om de figuren die worden geportretteerd, maar dat de doelgroep wel degelijk bestaat uit ‘ons soort mensen’. Tijdens de inleiding in de Stadsschouwburg in Amsterdam stelde regisseur Matthijs Rümke letterlijk dat je ‘toch theater maakt voor ons soort mensen’. Hij was dan ook gechoqueerd toen, na afloop van een voorstelling in Weert, het grootste deel van het publiek achter het standpunt van de aangeklaagde vader stond. De vader die in het stuk het populisme van partijen als de LPF vertegenwoordigt. Kennelijk was er een ironische ondertoon die niet werd opgepikt door dit publiek. Belangrijk, geachte toehoorders, is om te constateren dat hier dus weer het perspectief van de culturele elite gehanteerd is. Men was er kennelijk niet op uit om zichzelf in de modderpoel te gooien, maar om vanaf de zijlijn een oordeel te vellen. Waarde toehoorders, hoe eigenaardig is het als iemand een voorstelling over de burger maakt, en vervolgens verbaasd is als die burger daadwerkelijk luistert en een opinie heeft? Is het wellicht niet de bedoeling dat het publiek er

een eigen mening op nahoudt of gestimuleerd wordt kritisch mee te denken?

### **By the people, for the people, of the people**

*There's something weird going on in the streets of New York – it's called eye-contact* John Stewart – the daily show, 5 november

Dames en heren, laten we eindigen met een politieke detour. En wel een detour langs de recente presidentsverkiezingen die, ik mag wel zeggen de halve wereld in de greep hield. Obama lijkt de eerste op het Westelijk halfrond die een antwoord heeft op het 21e eeuwse antidemocratisch ressentiment die sommige vormen van populisme<sup>17</sup> in zich herbergen – en waar dan ook niet voor niets iedereen, van ‘the mother who can't get Medicaid’ tot Femke Halsema bijna jubelend van achterover slaat. Hij is het vleesgeworden bewijs dat de representatie van werkelijkheid, identiteit of cultuur als monostructuur een pertinente leugen is. Barack Obama heeft de marketingstrategieën die gelden in de democratisch-kapitalistische samenleving gebruikt om zijn – in eerste instantie als onmogelijk betitelde – kandidatuur te verkopen.

Nu weet ik wel, dames en heren van het tribunaal, dat theater allang geen massamedium meer is en dat directe invloed van politiek, recht en economie op de burger niet rechtevenredig verbonden kan worden aan de indirecte werking van de kunsten. En ik wil al helemaal niet insinueren dat de marketingstrategieën die Obama heeft gehanteerd als de nieuwe financiële Deus Ex Machina voor de kunsten kunnen fungeren, zoals Leerdam insinueert in het NRC. Dat is economische appels met peren vergelijken.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> met een nadruk op *sommige* vormen, want ‘populisme’ heeft vele varianten en gezichten.

<sup>18</sup> Natuurlijk kunnen er ingrediënten overgenomen worden en zijn zaken als microtargeting, nichemarketing en andere strategieën extreem interessant voor de kunsten. Alleen kun je deze logica niet 1-op-1 toepassen op de kunsten of zien als de oplossing voor alle problemen. Publiciteit is een middel, niet een doel op zich. Of liever: je kunt geen kwantitatieve oplossing geven voor wat veeleer een kwalitatief probleem is.



Wat van belang is voor mijn pleit is de onderliggende grond die ervoor zorgt dat de strategie werkt. Want waarom slaat de strategie eigenlijk aan? Waarom is er zo'n grote betrokkenheid – op wereldschaal – bij de boodschap van Obama? Een deel van het antwoord op de vraag is: Obama heeft zijn visie op Amerika in een verhalende context gegoten die even simpel als geniaal is: 'Yes we can'. Hij heeft, kortom, Amerika herinnerd aan zijn verhaal; het verhaal van zijn onbegrensde mogelijkheden en zijn mogelijkheid om zichzelf telkens weer opnieuw uit te vinden. In een wereld waar iedereen – in elk geval op het westelijk halfrond – op zoek is naar identiteit en cultuur is het dus niet vreemd dat juist hij wereldwijd euforie teweeg kon brengen. Obama heeft een manier gevonden om mensen aan zich te binden, een rol te geven in zijn politieke missie en om in te haken op een onderliggende behoefte.

*De allergrootste politici uit de wereldgeschiedenis zijn erin geslaagd een discours en een beleid te ontwikkelen die de maatschappelijke breuklijnen overstegen en tot een nieuwe synthese kwamen. Uiteraard kun je niet zitten wachten tot hier een Mandela of een Obama opstaat, dat zijn zeldzaamheden. Maar de mate waarin zij in staat zijn een inclusief verhaal te vertellen in landen die veel meer verdeeld zijn dan de Lage Landen, moet ons blijven inspireren.<sup>19</sup>*

Een tweede punt van belang is de volgende. Je zou kunnen stellen dat er na postmodernisme, hyperindividualisme en huiskamercultuur behoefte is aan betrokkenheid en meer ruimte voor de vrije toegankelijkheid van het openbare debat. Een gevoel dat 'we' gerepresenteerd worden, waarde leden van dit tribunaal. Dat er geluisterd wordt naar zorgen over de maatschappij door iemand die een kritische opstelling heeft ten opzichte van deze maatschappij. En met 'kritisch' bedoel ik niet oppositioneel of avant-gardistisch

<sup>19</sup> David van Reybrouck, *Pleidooi voor populisme*, p. 66-67

revolutionair, maar dialogisch.<sup>20</sup> "Kritische intelligentie is een vorm van sympathie. Kritiek sorteert het meeste effect als het wordt uitgesproken op een niet-afstandelijke manier, als een creatief gebaar. Je moet geen kritiek hebben op iets waaraan je niet medeplichtig bent,"<sup>21</sup> stelt mijn betrouwbare bron Braidotti. De gretigheid waarmee de politieke boodschap van Obama is omarmd zou je zeer goed kunnen verbinden met de behoefte aan inclusie, dialoog en de zoektocht naar identiteit van 'wij' (in tegenstelling tot 'ik').

Heeft u, waarde leden van dit tribunaal, ook niet zwaar genoeg van wat André Bellon betitelt als de 'postdemocratie', waarin de elite het mandaat lijkt te hebben op wat geldt als het 'algemeen belang'? Zou u niet graag een Nederlandse Obama willen zien? Een 'verlicht populist' wellicht?<sup>22</sup> En zou dit model niet ook in het theater verlichting kunnen brengen?

## **De Cultural Bubble**

*The problem with energy technology is that you are always competing against a dirty, cheap alternative.* Thomas Friedman

Edelachtbaren, heren en dames rechter, geachte leden van het tribunaal. De getuigenis van Leerdam eist dat de kunsten zich meer 'in de openbaarheid' begeven en dit is zonder meer terecht. Maar de manier waarop hij die openbaarheid definieert, is problematisch. Het lijkt een fijne Bermuda-driehoek tussen openbaarheid, autonomie en marktconform werken<sup>23</sup>, waar nogal eens – dan het ene, dan het

<sup>20</sup> Ook weer perfect verrat door Obama in zijn *victory speech* in Iowa: "We are not a collection of Red States and Blue States — We are the United States of America"

<sup>21</sup> Rosi Braidotti, *Op doorreis. Nomadisch denken in de 21<sup>e</sup> eeuw*, p. 8

<sup>22</sup> David van Reybrouck, *Pleidooi voor populisme*, p. 61, 62

<sup>23</sup> Soms wordt er wat al te makkelijk een directe link gelegd tussen het gevecht om (en behoud van) de positie van de theatersector in een marktgerichte economie en het afglijden van de (artistieke) kwaliteit tot een Siberisch dieptepunt. Commercieel succes bewerkstelligen *met* behoud van kritisch, innovatief en uitdagend theater ligt anderzijds niet zo voor de hand als de voorstanders van marktwerkingen, profijtbeginsels en *ownership* willen doen geloven. De zaak is, voor de verandering, complexer.

andere – kunstschip in verdwijnt. Soms slaat de discussie over de ‘functie’ van kunst door in ‘nefaste instrumentalisering<sup>24</sup>’, dan weer in een heiligverklaring van de autonomie. Terwijl het één het ander niet hoeft uit te sluiten.

Het is nodig, geachte toehoorders, de zaken hier goed te onderscheiden en ons geen rad voor de ogen te laten draaien. Wat we van Obama kunnen leren, is dat een inclusieve kritische boodschap kan rekenen op een breed draagvlak over alle lagen van de bevolking. We zouden kunnen stellen dat op het gebied van theatervoorstellingen *Black Watch* (door de National Theatre of Scotland) en *Kamp Holland* (door Orkater, toegelaten tot de vierjarige subsidie van Podiumkunsten+) deze inclusiviteit en maatschappelijke betrokkenheid betracht wordt en dat zij als gevestigde theatergezelschappen met deze artistieke producten een duidelijke rol spelen in onze democratie. Zij gaan in ieder geval de dialoog aan en plaatsen zich niet op een superieure afstand. Een combinatie van kwalitatieve openbaarheid en autonome kunst door ‘verlichte populistten’, zo u wilt.

Men zegt wel eens dat het theater de spiegel van de werkelijkheid is, maar de theatersector mag wel uitkijken dat ze niet de spiegel van zichzelf wordt. Dat de theatersector in zekere zin altijd elitair is geweest, moet geen rechtvaardiging zijn voor een kritiekloze benadering van zichzelf of een verdere exclusie van de samenleving, van dissonantie of monocultureel gedrag. Moet de theatersector niet vrezen voor een verdere maatschappelijke marginalisering tot ‘luxe-product’, een verstarring van de sector door exclusivering en daarmee de dood in de pot van theater als uitdagend, innovatief en

---

<sup>24</sup> Jan Goossens van KVS in een gesprek over de situatie in Congo (nefaste instrumentalisering) waar alle kunstprojecten instrumenteel worden ingezet t.b.v. aidspreventie etc. versus de situatie in Vlaanderen waar de ‘heilige autonomie’ op het altaar staat. 20 november 2008, Brakke Grond, *Grenzeloos. Internationalisering in de podiumkunsten* i.h.k.v. het Theaterfestival van Nederland en Vlaanderen

kritisch platform dat in de openbaarheid staat? En nee, het feit dat stadsgezelschappen jonge makers naast zich zetten die wel een kritische rol in de maatschappij willen vervullen<sup>25</sup>, pleit hen niet vrij van precies dit gedrag. Jonge makers moeten niet de vrijbrief gaan worden voor de stadsgezelschappen om gevoegelijk hun eigen gang te gaan en de verantwoordelijkheid voor de openbaarheid af te schuiven op de jongere generatie.

Het is zaak, geachte leden van dit tribunaal, om het theater te toetsen aan haar kwalitatieve openbaarheid en zijn vermogen tot inclusie. De zaak die hier dan ook voorligt is de vraag of het theater zich nog voldoende verhoudt tot het publieke domein.<sup>26</sup> Want de kaarten zijn geschud, de debatten over geld verstomd, de posities uitgewisseld en betrokken. Nu heeft de theatersector de kans om de komende vier jaar te laten zien dat zij ook in de werkelijkheid kan bestaan en dat autonomie én een kritische rol in de openbaarheid haar positie in de maatschappij niet tot een luxeartikel maakt, maar tot een basisbehoefte. Het oordeel is aan u.

**Anneke Jansen (1976) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde & Theaterwetenschap aan de Universiteit van Utrecht. Na haar opleiding is zij als zelfstandig ondernemer verder gegaan. Zij heeft onder meer gewerkt voor Perdu, Amsterdam Wereldboekenstad, Kunsten'92 en Passionate/Bulkboek. Op dit moment is zij o.m. werkzaam als freelance dramaturg en journalist, projectleider van het Amsterdam Fringe Festival en redacteur van Winternachten.**

---

<sup>25</sup> Zoals Urban Myth naast Toneelgroep Amsterdam, zie ook Ivo van Hove in NRC.

<sup>26</sup> Of openbaarheid in kwalitatieve zin.

## Literatuurlijst

Chiel Kattenbelt, Patricia de Kort, Frank Mineur, Leo Swinkels (red.), *Theater & Openbaarheid*. Toneelacademie Maastricht/Theater Instituut Nederland 2006.

Chris Anderson, *The Long Tail. Why the Future of Business is Selling Less of More*. Hyperion Books, 2006

David van Reybrouck, *Pleidooi voor populisme*. Querido 2008.

Eric van der Velden, 'Orkater gaat de onverschilligheid te lijf'. In: *Algemeen Dagblad*, 8 november 2008

Geert Lageveen & Leopold Witte, *Tragische helden. Dagboek van twee acteurs in Kamp Holland*. Veenman Publishers, 2008.

Gregory Burke, 'Onward Highland Soldiers'. In: <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/aug/07/theatre.edinburgh20061>

Henk Blanken & Mark Deuze, *PopUp. De botsing tussen oude en nieuwe media*. Uitgeverij Atlas, 2007.

Huib Modderkolk en Frank Vermeulen, '2 x korten + financiële crisis = middelmatige kunst.' In : *NRC Handelsblad*, 16 november 2008, p. 4 (opinie en debat)

Michael Parenti, *Democratie voor de elite*. Uitgeverij Epo, 2008.

Nicholas J. Cull, *The National Theatre of Scotland's Black Watch: Theatre as Cultural Diplomacy*.

Raad voor Cultuur, *Innoveren, participeren! Advies Agenda Cultuurbeleid en Culturele Basisinfrastructuur*. Maart 2007.

Ron Kaal, 'De wereld in een handpalm'. In: *HP/De Tijd*, 21 oktober 2005, pp. 79, 80.

Rosi Braidotti, *Op doorreis. Nomadisch denken in de 21e eeuw*. Uitgeverij Boom, 2004.

Saul D. Allinsky, *Rules for Radicals. A Pragmatic Primer for Realistic Radicals*. Vintage Books Edition, oktober 1989 (or. Pub. Random House 1971)

Speeches Barack Obama op <http://www.barackobama.com/speeches/index.php>

'Kredietcrisis geen reden voor beleidswijziging' op [www.kunsten92.nl](http://www.kunsten92.nl)

'Halvering donaties door VSBfonds treft kunstsector'. In: *NRC Handelsblad*, maandag 10 november 2008, pp. 1, 9

## ○ (Niet) Storen alstublieft

### - Tips om politiek theater te maken –

*De Duitse journalist en performer Alexandra Müller bezocht het Oostenrijkse festival Steirischer Herbst. Hier werden de resultaten getoond van de utopische schrijfoopdracht 'red de wereld'. De drie voorstellingen van drie auteurs en groepen, waaronder het Vlaams/Nederlandse Wunderbaum, lieten volgens Müller vooral zien dat jonge theatermakers in zichzelf gekeerd zijn en weinig notie hebben van de hun omringende wereld. Hoe je wél politiek theater maakt, kwam tevoorschijn in een werkgroep die tijdens hetzelfde festival plaatsvond. Müller geeft een aantal tips prijs.*

#### **Alexandra Müller**

vertaling Frits op ten Berg

#### **Deel 1: in opdracht van de kunst**

Misschien hadden ze het beter aan Superman kunnen vragen. De curatoren van het Oostenrijkse festival *Steirischer Herbst* richtten zich echter aan zeven internationale schrijvers met een nogal bijzondere opdracht: *red de wereld*. Achter deze opdracht stak de vraag hoe politiek schrijven er vandaag de dag uit zou kunnen zien; een terechte vraag met het oog op de verwijten aan de recente literatuur dat zij a-politiek, introvert en wereldvreemd zou zijn. Vier van de zes stukken werden uiteindelijk uitgekozen, drie daarvan gespeeld. Drie *Uraufführungen* in het festival met de veelzeggende titel *Strategieën ter voorkoming van ongeluk*. Op donderdag 23 oktober waren er in Graz op drie verschillende plekken drie zeer uiteenlopende teksten en opvoeringen te zien. En alle drie zochten zij op uiteenlopende manieren naar 'het politieke'.

#### **De moraal keert terug – oh nee, toch niet**

*Biffy und Wutz*, een coproductie van de Zwitserse auteur Lukas Bärfuss en filmmaker Noël Dernes, opende de avond. Het stuk is allereerst een fabel: twee honden, genaamd Biffy en Wutz worden verliefd. Wutz is de typische huishond. Hij is gehecht aan zijn eigenaar, aan regelmatige maaltijden en aan het gevoel van geborgenheid, dat hoort bij afgericht zijn.

Biffy daarentegen gelooft dat er nog meer zou moeten zijn dan huis, verwennerij en hoopje. De relatie met Wutz bevredigd haar niet langer en oude drijfveren komen in haar omhoog. Haar dromen over 'meer' worden vervuld door een wilde hond die zij op straat tegenkomt. Het is een revolutionaire, tegendraadse hond, die een vrij leven leidt in een oude bus. Een hond die zich niet heeft laten temmen, en zich al helemaal niet heeft laten castreren, zoals Wutz. Maar Biffy 'revolteert' linea recta naar een ramp: ze bijt het baasje en moet een spuitje krijgen. Nu komt het grote moment voor Wutz: hij kan bewijzen dat hij toch een man is, ondanks zij castratie.

De moraal is aan het eind nagenoeg van de twee grote filmdoeken, die het podium begrenzen, af te lezen: laat je niet dressereren, vind het wilde dier in jezelf! De opvoering onderstreept deze moraal nog extra met aardige, speciaal voor het stuk opgenomen hondenfilmpjes, die op de achtergrond te zien zijn. De twee acteurs op de voorgrond blaffen en hijgen dat het een lieve lust is en geven zich geheel en al aan hun hondenkarakter over.

Al is de moraal duidelijk, onduidelijk blijft de vraag hoe het stuk met 'het politieke' is omgegaan. Bärfuss zou over zijn stuk hebben gezegd dat het vandaag de dag onmogelijk is politiek te schrijven en dat hij een satire op de grote vraag heeft willen maken. Biffy en Wutz missen echter uiteindelijk zelfreflectie: op hun eigen houding ten opzichte van de tekst in het bijzonder en ten opzichte van de wereld in het algemeen. Maar het is mogelijk de manier waarop hier een

fabel nieuw leven wordt ingeblazen, op te vatten als een poging tot ironie, ook al is die misschien nog niet helemaal geslaagd.

### **Postmoderne mimicry en re-enactment**

Na de eerste penseelstreek gaat de avond verder met het stuk van Johannes Schrettle *Kollege von Niemand (no-one's colleague)*. De tekst van deze jonge Oostenrijker werd aan het Argentijns gezelschap van regisseur Mariano Pensotti gegeven. De tekst zelf is abstract, de opvoering zorgt voor vlees op de botten. In de openingsscène springen de vier Argentijnse acteurs krachtig op de houten vloer van een kleine ruimte, die overgaat in een podiumruimte vol met schijnwerpers. De wanden van de kleinere ruimte zijn beplakt met foto's en krantenberichten, terzijde staat een televisietoestel. Op het scherm zien de vier acteurs steeds weer scènes uit de film *La Chinoise* van Godard (1967), die zij proberen na te spelen - in combinatie met de tekst van Schrettle.

Ze proberen (dat wordt duidelijk uit de toegevoegde geïmproviseerde dialogen tussen de acteurs) te begrijpen welke revolutionaire vibraties Godard en zijn acteurs indertijd moeten hebben gevoeld toen ze deze film maakten. Hierin trekken vier studenten zich terug in een burgerlijke woning om hun politieke standpunten uit te wisselen en een revolutie te plannen.

De tekst van Schrettle probeert hetzelfde als de acteurs: hij verplaatst een revolutionair basisgevoel van gisteren naar het heden door te experimenteren met 'politieke' begrippen van vandaag. Hier wordt een alomtegenwoordige perfecte en rechtlijnige levenswandel een test voor de revolutie en de demonstratie tegen een 'G8-top' is een zoektocht naar een vijand. Maar de vijand is helaas nergens meer te vinden. Aan het eind blijft de gewaarwording over dat de relaties in de wereld waarin wij leven zo ingewikkeld geworden zijn, dat de energie die de figuren van Godard wellicht voelden, niet meer

bestaat. Er blijft alleen een berg vragen over – in Oostenrijk net zoals in Argentinië. De houding ten opzichte van 'het politieke' is in beide landen gelijk: apathisch.

### **Romantiek und revolutie**

De afsluiting van de avond wordt gevormd door de Kroatische auteur Ivana Sajko met haar stuk *Rose is a rose is a rose is a rose*, opgevoerd door het Vlaams-Nederlands acteurscollectief Wunderbaum. In haar stuk gaat Sajko uit van de hypothese dat liefde en revolutie onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Haar tekst bestaat uit vele kleine episodes, die zich onder de vier acteurs (geïllustreerd door kitschige muziek uit de jaren tachtig) ontwikkelen. Het podium is een dansvloer waar de toeschouwers om heen zitten. Op de vier hoeken zijn de acteurs, twee mannen en twee vrouwen, bont en slordig gekleed, te zien – als voor een feest dat allang is afgelopen.

De tekst schrijft geen rollen voor; de verschillende verhalen worden onder de acteurs verdeeld. Er is een Amerikaans paar dat in de jaren dertig van de vorige eeuw een dansmarathon won. Een ander paar geeft zich in een nacht - van woensdag op donderdag - aan elkaar over. Zij zijn tegelijkertijd verbonden met een opstand die in deze nacht plaatsvindt. De samenhang blijft onduidelijk; midden in het stuk wordt het spel onderbroken en stellen de acteurs zich op zoals in de *Nachtwacht* van Rembrandt. Ze trommelen, marcheren en brullen het publiek in.

Het 'politieke' van Sajko is poëtisch en cryptisch. Ook zij kan geen antwoorden geven: ze maakt raadsels van grote vragen en emoties en de opvoering speelt niet met het raadsel, maar schreeuwt alle grote gevoelens, kwesties en onzekerheden naar het onderhandbereik zittende publiek. De tekst kan zich daardoor niet echt ontfouwen.

En de moraal van het verhaal: een moraal, die is er niet. Naast alle esthetische kwaliteitsvragen over de stukken (die in vele kritieken werden behandeld) gaat het hier vooral om die ene vraag: hoe gaan de teksten om met de vraag 'politiek te schrijven'. Zozeer als de *Steirische Herbst* naar strategieën ter vermindering van ongelukken zoekt, zo schijnen de auteurs juist uit te zijn op het vermijden van het politieke. Zij maken gebruik van de strategie (waar postmoderne individuen sinds het *Anything goes* zo aan verknocht zijn) van het vermijden van alle uitspraken die eventueel pathetisch of niet bij de tijd zouden kunnen zijn.

Terwijl de tekst van Bärffuss te gronde gaat aan de niet geleverde ironie, vermaakt Schrettle zich met het nog steeds geliefde 'ter discussie stellen' en hult Sajko alles en iedereen in raadselen, inclusief de revolutie. Allen schijnen te willen zeggen: het is niet onze opgave de wereld te redden. Politiek schrijven bestaat niet meer.

## **DEEL 2: de parallelle wereld**

Parallel hieraan waren er in de *Steirische Herbst* zeventien theatermensen die het tegendeel beweerden of tenminste uitprobeerden. In de workshop *Protokoll des Untergangs – Heute Politisch Schreiben* werd in de laatste week van het festival precies over die vragen gesproken die de auteurs van *Red de wereld* hadden kunnen stellen. Aanvoerders van de workshops waren onder andere Helgard Haug van Rimini Protokoll en Rene Pollesch. Zij probeerden mogelijke antwoorden te vinden op de vraag naar politiek schrijverschap.

Het discussieforum dat door het festival aan de zeventien auteurs, regisseurs, dramaturgen en acteurs werd aangeboden, kreeg voor elkaar wat de stukken niet konden: beweging brengen in de discussie over politiek schrijven. Iedere auteur kwam met eenzelfde

hulpeloosheid en met dezelfde vragen als de acteurs in het stuk van Schrettle. Maar in tegenstelling tot de gang van zaken in het theater, speelden de deelnemers aan de workshop geen verstoppertje. Nee, de workshop probeerde er achter te komen wat vandaag de vragen en de methoden zouden kunnen zijn om politiek te zijn in het theater. Zij zetten een eerste stap die de toneelauteurs niet maakten: de onderliggende vraag stellen wat 'het politieke' nu eigenlijk is. Zo bereikte de kleine groep (dankzij filosoof Jaques Rancière) een gemeenschappelijke noemer die zicht bood op wat vandaag de dag politiek schrijven of theatermaken zou kunnen zijn: het politieke kan niet het bestaande zijn. Het politieke is tegendraads, iets dat zich onttrekt aan de instituties en de structuren die de maatschappij reduceren tot een functionerende samenleving, of deze zelfs saboteert.

Bewustzijn in plaats van gladde oppervlakten: een utopie  
In de workshop en ook in de drie toneelstukken was een groot wantrouwen waarneembaar ten opzichte van het begrip 'politiek': is het nog wel de opgave van een auteur of van een theatermaker om de wereld te redden? Uitgaand echter van de hypothese van Rancière, bereikte de workshop weliswaar geen oplossing, maar wel aanzetten tot denken die eenieder mee kon nemen naar zijn theatrale context.

Want naast het wantrouwen ten opzichte van 'het politieke' was er ook een verlangen. Alle deelnemers aan de workshop waren het er over eens dat ze hun eigen wereldbeschouwing willen vinden. Hun eigen mogelijkheden om de wereld hun theaterstukken binnen te sleuren en zo een meer bewuste verbinding tussen 'het politieke' en 'het schrijven' te leggen. Een verlangen om niet a-politiek, introvert en wereldvreemd te zijn. *Alsjeblieft! Stoor me!*



### Hoe zou dat er uit kunnen zien?

Een politiek schrijversschap (en natuurlijk ook theater maken) zou niet alleen moeten bevestigen wat dagelijks in talkshows, Hollywoodfilms en op vele podia herhaald wordt. Een politiek schrijven (evenals natuurlijk een politiek auteur) gaat allereerst bij zichzelf te rade: aan het begin staat de constatering dat geen auteur, theatermaker of kunstenaar helemaal buiten de wereld waarin hij leeft staat. Een ieder die zijn werk ergens wil laten zien, zal vroeg of laat met het systeem, de markt en de structuren waarin hij naar binnen wil, te maken krijgen. Daar hoort ook bij dat hij zichzelf onderzoekt. Misschien niet door reactionaire structuren in een schijnbaar 'niet-politiek stuk' te bevestigen zonder er over na te denken – zoals de rolverdeling tussen de geslachten in de tekst van Bärffuss. De alleen door de mannen in haar wereld bepaalde Biffy die terug naar de natuur wil, leidde tot een afkeurend, vooral vrouwelijk snuiven tijdens de voorstelling en in de workshop.

Een politiek schrijver zou ook naar de eigen plaats in het systeem moeten kijken. Een auteur die van zichzelf zegt dat hij politiek wil schrijven, denkt twee keer na voordat hij een opdracht aanvaardt die misschien niets te maken heeft met wat hij eigenlijk wil. Hij kijkt ook naar de theatrale structuren, waarin hij zich met zijn schrijven begeeft. In Duitsland is dat bijvoorbeeld de vaak gestelde vraag naar de (patriarchale) hiërarchische structuren van de stadtheaters: wil een auteur deze markt bedienen? Probeert hij in het systeem tegen het systeem te werken? Of zoekt hij andere productie- en distributiekanaalen? Hij *onderzoekt* in elk geval zowel met zijn tekst als met zijn houding ten opzichte van de markt.

Een zodanig bewust schrijversschap vindt niet alleen plaats aan de eigen schrijftafel. Het moet geen manifesten en geen sociaal realisme voortbrengen. Het moet niet dogmatisch zijn en geen leuzen schreeuwen – dat werkt vandaag de dag alleen in zeldzame gevallen. Het werkt net zo min als een aan het publiek opgedrongen

moraal. Iedere auteur moet uiteindelijk de tekst maken die hij wil maken. Het kan al een politiek statement zijn om niet in te spelen op de behoefte aan *wellmade-plays*, maar de moed te hebben een eigen persoonlijke kijk op de wereld aan het publiek toe te vertrouwen. Bewust toe te vertrouwen.

Tot slot is een politieke tekst een tekst die durft te storen - iets wat jonge auteurs bijna niet meer durven. Alles moet altijd ook 'goed gemaakt' zijn. Een politieke tekst zou een tekst kunnen zijn die de toeschouwer of toehoorder vermaakt, maar in geen geval tevreden naar huis laat gaan. Van tevoren weet de politieke auteur waar (in het bijzonder in de vreselijk verlichte en vermurwde wereld) de gevoeligheden en de taboes vertoep zitten. De drie stukken van de *Red de wereld* opdracht zijn allen op hun eigen manier glad. Geen van de drie auteurs leunt uit het raam en heeft het aangedurfd ook maar een beetje te storen. Een politiek schrijven zou echter moeten proberen er achter te komen hoe ver je uit het raam kunt leunen. In ieder geval zo ver tot het een beetje aanvoelt als Superman.

**Alexandra Müller (1983) studeerde cultuurjournalistiek en creatief schrijven in Hildesheim. Ze schrijft toneelteksten, essays, recensies en maakt performances, zoals op het Forum Stadtpark Festival 2007, Graz. In dat jaar won zij Drama Köln Prijs met *Kitty White kommt*. Zij schreef voor [INSTED@ITS](mailto:INSTED@ITS), de Körber Studio für Junge Regie, Hamburg, voor [www.lit08.de](http://www.lit08.de) en diverse andere online-tijdschriften.**

Tijdens Festival Steirischer Herbst 2008 werden drie nieuwe stukken gepresenteerd met als centraal thema Red de wereld. In hetzelfde festival werd ook een workshop georganiseerd voor jonge theaterauteurs onder het motto 'protocol van de ondergang – hedendaags politiek schrijven'.  
*Biffy und Wutz* van Lukas Bärffuss & Noël Dernes, regie: Noël Dernes.  
*Kollege von Niemand* van Johannes Schrettle, regie: Mariano Pensotti.  
*Rose is a rose is a rose is a rose* van Ivana Sajko, regie: Wunderbaum.

## ○ De afwezigheid van troost

### - Over *Het Hertenhuis* van Needcompany en de vraag of kunst een troostende tussenkomst moet zijn -

Het Hertenhuis van *Needcompany* en *Jan Lauwers* zit boordevol intrigerende momenten, die slim, kritisch en erg modern ontsnappen aan de klassieke of zelfs populaire theatrale mechanismen. Het Hertenhuis wil op elk moment weerstaan aan eenduidige interpretatie of betekenisgeving – behalve helemaal op het eind, en het is ook precies het einde dat de voorstelling als een sleutel afsluit, omgedraaid door de bewuste hand van *Jan Lauwers* en *Needcompany*. De ellende die in de voorstelling aan bod komt, is groot en verscheiden. Het menselijk lijden is onbegrensd en gruwelijk. Er zijn momenten waarop iedereen op scène hartstochtelijk, luid en verkrampd huilt. Kan de kunst – de kunst van Het Hertenhuis – troosten? En wordt er getroost door te verwijzen naar het leven of naar de kunst zelf?

## Christophe Van Gerrewey

Nadat alle performers zijn opgekomen en plaats hebben genomen tussen of naast schuin oplopende podiumelementen, verschijnt er 'feitelijke' informatie op het balkje van de vertaling. In 2001 werd de broer van Tijen Lawton vermoord. Hij was oorlogsfotograaf tijdens de conflicten in de Balkan. 'Tijen Lawton is de danseres met het witte topje.' Omdat we er van uit gaan dat deze informatie waar is, wordt Tijen van nu af aan met bijzondere aandacht gevolgd. Zij heeft haar broer verloren en dit verlies wordt, op scène, tot onderwerp verheven, zeker als blijkt dat geregeld uit het dagboek van 'een oorlogsfotograaf' wordt voorgelezen (een dagboek dat dan weer wel volstrekt fictief is). Die verschuiving van identiteiten vormt het eerste

bevreemdende ankerpunt van *Het Hertenhuis*: speelt 'Tijen' zichzelf? Speelt ze haar verdriet? Of zijn haar tranen 'echt'? Als ze huilt, huilt ze dan om haar broer of huilt ze omdat het haar job is, omdat Jan Lauwers het haar gevraagd heeft? Die vragen openen een vreemde, op bevreemding berustende en nooit meer verzachte relatie tussen haar en het publiek: ze is 'acteur' (dus onze ontroering is min of meer verzekerd en beveiligd door het contract van de kunst) maar ze is ook een vreemde 'medemens' want we weten dat Tijen echt haar broer heeft verloren (dus onze ontroering, als ze al optreedt, is onmogelijk want gênant, voyeuristisch, al te reëel, aangezien men niet rouwt op een podium maar in de woonkamer). De gespleten relatie tot Tijen is er dus uiteindelijk altijd een vol ongemak, dat zelden of nooit door empathie of identificatie wordt doorkruist. Die relatie is exemplarisch voor een voorstelling waarin elke emotie op een vat vol tegenstrijdigheden dobert.

Het spel van verschuivende identiteiten is complex en alomtegewoondig. 'Tijen' is Tijen, als lid van *Needcompany*, maar ook het performance-gezelschap *Needcompany* is 'zichzelf'. In het eerste deel van *Het Hertenhuis* zitten alle performers samen. Ze halen grapjes uit met elkaar, ze spreken over hun problemen, ze zuchten, ze halen anekdotes op uit onze vreselijke wereld, ze vertellen over wat lid zijn van *Needcompany* praktisch betekent, zoals lange tijd onderweg zijn, *no direction home*. Tijen spreekt over haar broer en af en toe leest iemand voor uit het teruggevonden dagboek. Letterlijk in de marge wordt er gedanst, om de onvolledigheid, het 'aan de gang zijn van de ontsnappende werkelijkheid' nogmaals te tonen, om de blik af te leiden, bewust te maken en zo te intensifiëren. Op die manier zien we *Het Hertenhuis* als het ware ontstaan, dat wil zeggen: de elementen van het echte, 'verzonnen' stuk worden naast en over elkaar gelegd en (later) aangewend in de totstandkoming van een echte opvoering waarin de performers niet langer de performers van

Needcompany zijn, maar familieleden in een feeëriek setting tussen de herten.

Dat blijkt ook, dramatisch, indrukwekkend, als een laatste fragment wordt voorgelezen uit het dagboek van de fotograaf met als laatste zin: 'I have to find the deerhouse.' Het is altijd bijzonder als de titel van een werk in dat werk zelf wordt uitgesproken, alsof de kunst een existentiële ervaring beleeft. In *Het Hertenhuis* brengt het spanning mee, door de ondertussen bekende 'ambigüiteit' tussen werkelijkheid en fictie, maar vooral door het gevoel dat er iets op komst is. De scènestukken beginnen ogenblikkelijk na die uitspraak te verschuiven, er is iets op til, het tweede deel van de opvoering wordt aangekondigd en begint.

De performers zetten elfenoortjes op: we zitten in een nog andere werkelijkheid dan daarnet, een meer 'gewone', gespeelde werkelijkheid – of zo lijkt het althans. In dat hertenhuis, waar een gezin het einde van een oorlog afwacht, arriveert plots Benoît, een fotograaf die vermoedt dat hij de dochter des huizes heeft gedood. Dat blijkt te kloppen. Naakt en zwaar ligt haar lichaam op een van de hellende podiumstukken. Viviane De Muynck, de moeder van het gezin, probeert haar aan te kleden, maar het lukt niet, het lijk is bevroren. Grace Ellen Barkley, die zowel vertederend als angstaanjagend de imbeciele dochter Grace speelt, schudt het lichaam van de dode Inge heen en weer. Dit is een vreselijke, 'reële' performance, die niet is gestroomlijnd volgens de wetten van de kunst – dit is de echte chaos die met lijden en lichamen gepaard gaat, de chaos die normaal gezien ongezien blijft. De theatrale, artistieke bewerking lijkt afwezig, maar wordt eerder onmogelijk gemaakt. De troostende tussenkomst van de kunst wordt elke toegang ontzegd.

Troost is namelijk pas mogelijk dankzij herinnering, tijd, verhalen en betekenissen. Het volstaat niet om te zeggen door te tonen: 'dit is een moeder', 'dit is haar dochter', 'de tweede is dood en daarom huilt de eerste'. Die gebeurtenissen moeten in narratieve kaders worden gezet. Dat gebeurt wel dankzij een zelfreflecterend vertelstandpunt van Viviane De Muynck, maar haar discours houdt nooit langer dan een paar regels stand; het splitst, rafelt uit, verandert van toon en van richting. Scènes uit de actualiteit sluipen naar binnen, bijvoorbeeld over mensen die niet willen dat er een containerpark in hun woonwijk komt. Maar 'moeder', 'dochter' en 'verdriet' – het blijven lege betekenaars, *performed but not enhanced*.

Wat is 'het hertenhuis' eigenlijk? Het is een bij uitstek visuele plek, waarvan de beeldtaal op zich al een kwaliteit vormt – maar die toch ook om interpretatie vraagt. De familie kweekt herten omdat geweien ingezet kunnen worden in de productie van afrodisiaca, die gretig door Aziaten worden gekocht. De oorlog maakt dat handeltje onmogelijk; het hertenhuis kan door de oorlog dus zijn ware aard tonen, weg van de commercie (en de geslachtsdrift), schijnbaar nutteloos, zoals kunst.

Het is mogelijk om die metafoor verder uit te werken (hoewel dat niet expliciet in de voorstelling gebeurt): herten kunnen de inhoud van hun hoofd veruitwendigen, in een gewei. Ze dragen wat ze willen of denken voor zich uit, stevig, duidelijk, zonder dat die uitwendige inhoud weggevoerd kan worden. Het hertenhuis kan dus gezien worden als een plaats waar dat als vanzelf gebeurt, waar er met andere woorden geweien groeien op de hoofden van mensen.

Toch gebeurt dat niet in *Het Hertenhuis*. De aangereikte verhalen hebben geen eigen kracht of logica, geen werkelijkheid die, hoe imaginair of illusievol ook, betekenis en zin zou kunnen geven. 'Mensen vertellen hun eigen verhalen niet,' zegt Viviane. Alternatieve werkelijkheden worden geschetst. De veelheid van de

gebeurtenissen blijft een veelheid en wordt niet gekanaliseerd. Het zou ook allemaal anders hebben kunnen lopen! Stel 'ns dat er een bom zou vallen! Het leven is toeval, schrijnende chaos, een opeenhoping van indifferente gebeurtenissen. Precies – en om aan dat vreselijk onrecht tegemoet te komen bestaat er kunst, maar het is in deze voorstelling niet de kunst van Needcompany. *Het Hertenhuis* is dus paradoxaal genoeg geen hertenhuis; de voorstelling toont wat kunst *zou kunnen zijn* maar is geen kunst.

Het wordt nog erger als de echtgenoot van de dode Inge arriveert. Hij wil wraak. Moet Benoît niet ook vermoord worden? Aldus geschiedt en niet veel later wordt ook de echtgenoot vermoord, door de broer van Inge, op een klungelige, onhandige manier. Ook wraak, onhandig maar alleszins betekenisvol, biedt geen houvast. De rugzak die Tijen al de hele tijd bij zich draagt blijkt het lijk van de kleindochter te bevatten. Dit zevenjarig meisje heeft ondanks haar jonge leeftijd zelfmoord gepleegd. De lijken worden naast elkaar gelegd. Iedereen op scène huilt, langdurig, onafgebroken, ongeremd, luid. Het lijden wordt geen artistieke creatie, als bezinksel op de bodem van de realiteit. Het blijft onoverzichtelijk, chaotisch, ondraaglijk en onrepresenteerbaar en betekenisloos, als betrof het een wereldrecord 'lijden', waardoor wij worden overspoeld.

*Het Hertenhuis* is dus hard, compromisloos, modern en kritisch (in de klassieke, avant-gardistische betekenissen van die woorden): de troostende, sussende en 'bekende' artistieke troost komt nooit. In het licht van die interpretatie, is het einde van *Het Hertenhuis* een onwaarschijnlijke, maar even ondraaglijke verrassing. De doden leven weer en wat zonet nog een lijkbaar was, is nu een feestdis geworden, een tafel waarrond de familie op kerstavond plaats kan nemen terwijl buiten een sneeuwstorm woedt. Grace wil bij haar herten zijn en het is een zoveelste verteller die vertelt dat ze ondanks het natuurgeweld weet te overleven. De herten zijn samen met Grace

ontsnapt in een smalle bergflank, die door ijs en sneeuw van de buitenwereld is afgedekt. Voorzichtig zet de oudste zus van Inge een gezang in dat al snel door iedereen luid wordt overgenomen: 'We are small people with a big heart.' Het lijden lijkt verwerkt, gedeeld, achter de rug, draaglijk; het einde heeft dus niets ironisch.

En toch hebben de theatrale mechanismen die aan dat einde vooraf zijn gegaan, niets tot die rouw of dat verwerkingsproces bijgedragen. Alles wat op scène troost zou kunnen opleveren, wordt als water over een eend uitgestort – en lachend wordt toegezien hoe niets van dat water achterblijft. Misschien kan Tijen (de echte Tijen) zich troosten dankzij haar rol in *Het Hertenhuis*, maar het nogmaals bekijken van de zoveelste postdramatische voorstelling troost de toeschouwer niet. We weten ondertussen wel dat kunst niet 'echt' is en een nieuwe tentoonspreiding van dat besef is hoogstens interessant – zelfs de oude Grieken wisten dat kunst niet 'echt' is, maar ze beseften ook dat het net zaak is *voorbij* dat besef te gaan. Men kan de kunst dus deconstrueren en ontmantelen en onmachtig maken tot ze een kritische denkoefening wordt, maar dan kan op het eind niet zomaar gedaan worden alsof ieders wonden als vanzelf zijn geheeld.

**Christophe Van Gerrewey (1982) studeerde architectuur en literatuurwetenschap. Hij is verbonden aan de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent. In oktober 2008 ontving hij de prijs voor jonge kunstkritiek ( ingesteld door Kunstencentrum De Appel, het Fonds voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst en het centrum voor hedendaagse kunst Witte de With). Van Gerrewey schreef dit essay i.h.k.v. Corpus Kunstkritiek.**

Van Gerrewey zag op 26 september 2008 *Het Hertenhuis* van Needcompany in Kaaitheater te Brussel.

## ○ The Hilarious Vicarious

### - Vreugdevolle opwinding zoekt plaatsvervanging -

*Robert Pfaller kreeg met zijn studie Interpassiviteit (2000) internationale bekendheid. Voor Theater Schrift Lucifer bewerkte hij een voordracht die hij over dit onderwerp hield in de zomer van 2008. Het begrip interpassiviteit is hierin een kapstok om een verontrustend fenomeen aan de kaak te stellen: er is, zoals bekend, een groeiende individualisering in het openbare leven, religie, kunst. Performance en ervaringstheater zijn daar exponenten van. Maar met al die aandacht voor de individuele beleving worden en passant rituelen, traditie, 'heilige' (toneel) teksten overboord gegooid. En juist dat soort objectieve materie activeert het onbewuste en bereikt een veel groter gevoelsgebied van de gelovige of toeschouwer. We ontzeggen onszelf dus door zo op het individu gericht te willen zijn, een belangrijke vorm van genot.*

### Robert Pfaller

Vertaling Tom Kleijn en Rezy Schumacher

#### 1. Consumptiemachine 'Bar Bot'

Een groep jonge kunstenaars uit Linz (Oostenrijk), die zich Human Robotics Laboratory<sup>27</sup> noemt, heeft een heel speciale robot geconstrueerd: de 'Bar Bot'. De 'Bar Bot' kan menselijke gezichten herkennen en is daardoor in staat mensen aan te spreken. Dat doet hij dan ook en wel om mensen geld voor bier te vragen. Zodra hij genoeg munten verzameld heeft, bestelt de robot aan de bar een blikje bier en kiept de inhoud daarvan vervolgens met zijn grijpparm in zijn tamelijk indrukwekkende strot. Zoals de groep in zijn

<sup>27</sup> HRL zijn Jakob Dietrich, Ewald Elmecker en Alexander Barth; zie [www.roboticslab.org](http://www.roboticslab.org)

humoristische demonstratievideo benadrukt, lijkt de 'Bar Bot' van alle tot nu toe geconstrueerde robots het meest op de mens. Want de 'Bar Bot' is geen machine die de mens dient – door bijvoorbeeld een blikje bier uit de koelkast te pakken<sup>28</sup>. De 'Bar Bot' is er niet voor de mens, maar – net zoals de mens – alleen voor zichzelf.

Naast het inspirerende idee van een egoïstische robot, bevat dit kunstwerk – op een ietwat verkapte manier – ook nog een tweede interessant thema; namelijk de vraag of we in bepaalde situaties ons misschien niet een robot zouden kunnen wensen die in onze plaats bier drinkt. In dat opzicht zou de 'Bar Bot' er toch weer voor de mens zijn, zij het dan door voor ons mensen te consumeren.<sup>29</sup> Dan zou de 'Bar Bot' dus niet meer in plaats van mensen werken, zoals de meeste robots tot nu toe doen, maar in plaats van mensen consumeren.

Maar is zo'n functie eigenlijk wel serieus te nemen, of betreft het hier een grap respectievelijk een schijnbare tegenstrijdigheid? Want willen we niet altijd zoveel mogelijk werk aan robots overlaten om daardoor zelf zo veel mogelijk te kunnen genieten? Dit denkbeeld lijkt bij de 'Bar Bot' nog wat op een utopisch gedachte-experiment, gezien zijn technoïde verschijningsvorm. Maar op een volkomen alledaags niveau is juist dat allang realiteit: mensen gebruiken daadwerkelijk bepaalde machines om in hun plaats te consumeren. Bijvoorbeeld videorecorders: is het niet opvallend dat velen onder ons veel meer televisie keken toen ze nog geen recorder bezaten? En zijn er geen mensen die bijna helemaal geen televisie meer kijken en daarvoor in

<sup>28</sup> Noot vertaler; over tien jaar op de Nederlandse markt en van Nederlands fabrikaat, volgens Thom Warmerdam van Philips. Bron Volkskrant-voorpagina, 25 oktober 2008.

<sup>29</sup> Dit thema van consumerende machines komt in de hedendaagse kunst relatief vaak voor. Naast de 'Barbot' van HRL kan men wat dit betreft bijvoorbeeld de 'Cloacas' van Wim Delvoye noemen, die immers niet alleen defeceren, maar ook eten; de 'Smoking Machine' van de Noorse kunstenaar Kristoffer Myskia of ook de 'Energievernetigingsmachine' van Jiri Georg Dokoupil.

de plaats een heleboel opnemen zonder er ooit naar te kijken? Betekent dat niet dat ze hun videorecorder in plaats van zichzelf televisie laten kijken? Zijn we dus niet allang omringd door 'TV Bots'?

## **2. Overdracht van passiviteit**

Terwijl een groot deel van de mediakunst sinds de jaren negentig nog steeds vanuit het oude, nog op basis van conventionele media ontwikkelde idee van interactiviteit wordt geïnterpreteerd (het esthetische genot van de toeschouwer kan door de nieuwe mogelijkheden van deelname aan het creatieve proces een tot dan toe onvermoed hoogtepunt beleven), wijst de 'Bar Bot' en zijn televisiekijkende pendanten in het dagelijks leven een heel andere, onheilspellendere en moeilijker te vatten denkrichting aan. Het gaat hier niet om meedoen of meeproduceren, maar eerder om niet eens te hoeven consumeren. In plaats van activiteit over te nemen, wordt hier passiviteit afgegeven. Omdat het daarbij net zoals bij interactiviteit om overdracht gaat – al is het hier in omgekeerde richting – heb ik voorgesteld deze structuur 'interpassiviteit' te noemen. Met behulp van interpassieve media zoals videorecorders, Bar Bots of huisdieren die bijvoorbeeld plaatsvervangend koekjes kunnen vreten, besparen interpassieve individuen zich het genieten. En blijkbaar halen ze uit dit delegeren van genot nog extra winst. Want het is absoluut niet zo dat ze hun genot niet willen hebben (want dan zouden ze het gewoon laten); maar ze hebben blijkbaar nog liever dat iemand anders in hun plaats consumeert dan dat ze het zelf moeten doen.

Dit idee werd in een heel andere, lowtech-achtige kunst in de jaren negentig ook uitgetoet. In de zogenaamde 'Dienstverleningskunst' boden kunstenaars hun publiek diensten aan die er meestal alleen maar op het eerste gezicht als werk uitzagen. De Weense kunstenaar Ruth Kaaserer bood in 1996 bijvoorbeeld in ruil voor het invullen van een vragenlijst aan dat zij als

plaatsvervanger van de vragenbeantwoorders naar hun afspraken ging. De kunstenaar Astrid Benzer uit Linz schreef, eveneens in ruil voor een vragenlijst, plaatsvervangend postkaarten aan de kennissen, vrienden en geliefden van de tentoonstellingsbezoekers. Hiermee werd niet, zoals het op het eerste gezicht leek, de schrijf- of uitgaansmoeheid van mensen gethematiseerd, maar iets veel onheilspellenders en schokkenders: namelijk de vraag of wij ons genot ook echt zelf willen hebben of dat we liever hebben dat iemand anders het van ons overneemt. Terwijl we over het algemeen aannemen dat we werk het liefst aan anderen delegeren om zelf meer tijd te hebben om onze genoegens na te jagen, wierpen Kaaserer en Benzer de vraag op naar een tegengestelde denkmogelijkheid. Misschien huren we niet alleen schoonmaaksters, computerspecialisten en automonteurs in om voor ons te werken, terwijl wij onze vrienden ontmoeten; misschien willen we soms liever mensen inhuren om onze vrienden te ontmoeten, terwijl we zelf – ja, wat doen? Misschien schoonmaken, computers of auto's repareren?

## **3. Consumeren wordt door u gespeeld**

In een volgende stap en met behulp van een ander voorbeeld wordt duidelijk hoe de interpassieven ertoe komen dat hun medium in plaats van hen consumeert – en niet in plaats van iemand anders. Deze vraag leverde voor de interpassiviteitstheorie aanvankelijk een aanzienlijk probleem op: waarom kijkt een videorecorder die bijvoorbeeld net nu een bepaald programma opneemt, voor mij televisie en niet bijvoorbeeld voor u? Waarom kan ik er zeker van zijn dat de Bar Bot voor mij drinkt? Alleen omdat ik hem heb betaald? Zou ik hem ook niet kunnen betalen om voor u te drinken?

Het gedrag van intellectuelen in bibliotheken kon de theorie in dit opzicht beslissende aanwijzingen leveren. Niet zelden ziet men daar hoe mensen die een interessant boek hebben gevonden, onmiddellijk naar het kopieerapparaat rennen om er talrijke bladzijden uit te



kopiëren. Zodra dat gedaan is, geven ze het boek terug en lopen met hun buit aan kopieën tevreden de bibliotheek uit. Het lijkt erop dat het kopieerapparaat de bladzijden al in hun plaats heeft gelezen respectievelijk bestudeerd.

Een ding wordt daarbij duidelijk: de interpassieven slaan het boek open, leggen het geopend op de glasplaat, dan strijkt er langzaam een licht overheen, het licht van de aandacht als het ware en dat op lineaire wijze. Dan wordt er omgebladerd, weer komt het licht van de aandacht, etcetera. Met andere woorden: bij het kopiëren wordt heel letterlijk lezen gespeeld. Vanzelfsprekend is het niet gemakkelijk aan te geven wie in dit spel zou moeten geloven. De kopiïsten zelf vast niet; want die denken nauwelijks aan deze interpretatiemogelijkheid en zouden die ook meteen afwijzen. En ander publiek is niet altijd aanwezig. Meestal is een intellectueel helemaal alleen in een hoek met zijn kopieerapparaat bezig. Hij kan nauwelijks op publiek rekenen, dat in naïviteit trouwens ieders verwachting zou moeten overtreffen.

Op dit punt wordt een theoretische constructie noodzakelijk. Laten we aannemen dat er een psychische instantie bestaat voor wier ogen deze waarneming in scène wordt gezet. Net zoals de andere door de psychoanalyse van Freud gepostuleerde psychische waarnemingsinstanties (het Ich-ideaal en het Über-ich) maakt ook de instantie waarop hier wordt gedoeld deel uit van het psychische apparaat van de handelende persoon. Maar anders dan de tot nu toe bekende instanties, is de instantie die werkzaam is tijdens handelingen van interpassiviteit niet alwetend en niet in staat zelfs maar de intiemste bedoelingen en gedachten te herkennen. Ze is eerder volkomen naïef: ze gelooft zelfs een uiterst oppervlakkige waarneming blindelings. Deze waarnemingsinstantie noem ik daarom dan ook de 'naïeve waarnemer'<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Zie Pfaller 2002, hoofdstuk 9

Tijdens het interpassieve fotokopiëren komt het dus tot een simpele, theatrale uitbeelding van het lezen. Dit neemt de naïeve waarnemer waar en zijn naïeve geloof in de zaak veroorzaakt de tevredenheid van de intellectueel die ons bij de uitgang van de bibliotheek was opgevallen. Door (tegen de naïeve waarnemer) consumptie te veinzen ontstaat dus werkelijke tevredenheid: een werkelijkheid (voor de interpassieve intellectueel). Wat hier gebeurt, is dat – met de woorden van Sigmund Freud – “een symbool de volledige capaciteit en betekenis van het gesymboliseerde overneemt”<sup>31</sup>. We zouden kunnen zeggen dat het bij interpassief kopiëren dus gaat om magie onder beschaafde mensen. Ze werken met symbolische uitbeeldingen en bereiken daarmee reële resultaten. Het enige verschil met de magie van andere culturen is dat de zogenaamde beschaafde mensen zich van de magie van hun handelwijze meestal minder bewust zijn. Ze doen het wel, maar ze weten het niet.

#### **4. Met heilige ernst afwezig zijn: interpassieve religiositeit**

Omdat interpassieve praktijken voor een naïeve waarnemer een waarneming in scène zetten, is het spel. Met behulp van interpassieve media worden genots- respectievelijk consumptiehandelingen in scène gezet. Zoals de cultuurhistoricus Johan Huizinga opmerkte, onderscheidt het spel zich door een gevoelsintensiteit die in het normale leven nooit wordt bereikt: we zijn bijvoorbeeld in staat volstrekt vreemde mensen om de hals te vallen, wanneer een voetbalelftal erin slaagt een doelpunt te maken. Bij een heuglijke gebeurtenis in het echte leven daarentegen, bijvoorbeeld bij een loonsverhoging van enige procenten, glimlachen we hooguit gelukkig. De grotere gevoelsintensiteit die alleen eigen is aan het spel, noemt Huizinga 'Heilige Ernst'<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Freud 1919h: 267

<sup>32</sup> Huizinga 1956:25

Daaruit volgen twee dingen. Enerzijds lijkt het nu mogelijk te verklaren waarom interpassieve praktijken met heilige ernst worden bedreven. Want bij het programmeren van de videorecorder wordt een concentratie in acht genomen die niet onderdoet voor de concentratie van de chirurg bij een hartoperatie; bovendien is er een opvallend ‘Niet Storen’- gebod van kracht, zoals dat ook bij heilige, rituele praktijken voorkomt<sup>33</sup>.

Anderzijds valt er – omgekeerd – ook uit te verklaren waarom praktijken die met het heilige te maken hebben niet alleen, zoals Huizinga opmerkt, meestal spel zijn, maar daardoor juist ook vaak van interpassieve aard. Slavoj Žižek heeft dat met een voorbeeld uit een rituele context duidelijk gemaakt, met de zogenaamde Tibetaanse gebedsmolen. In zo’n apparaat wordt een strook papier gelegd waarop een gebed staat geschreven; daarna wordt het papier met behulp van een slinger rondgedraaid. Dit rituele apparaat dient dan, volgens Žižek, als plaatsvervanger van zijn gebruiker:

*“De gebedsmolen [...] bidt in mijn plaats [...] Ik kan dus – en dat is het mooie eraan – in mijn psychologische innerlijk denken waaraan ik wil; ik kan me overgeven aan de meest smerige en obscene fantasieën, dat maakt niet uit, omdat ik – om maar weer eens die goede oude Stalinistische term te gebruiken – objectief aan het bidden ben, wat ik verder ook denk.”<sup>34</sup>*

Omdat hij door aan de gebedsmolen te draaien een plaatsvervangende enscenering van zijn religiositeit creëert, kan de Tibetaan zelf psychisch afstand nemen van zijn religie. Deze interpassieve dimensie treedt echter niet alleen in heel speciale of exotische religies op. We vinden die net zo goed in het christendom: een katholiek kan een kerk binnenlopen, een kaars aansteken, een paar minuten blijven en dan de kerk verlaten, terwijl de kaars

<sup>33</sup> Freud [1907b]:15

<sup>34</sup> Žižek 1991:52

plaatsvervangend nog een paar uur blijft branden. De formule ‘Ora pro nobis’, gelezen in de zin van: ‘Bid in onze plaats’, lijkt de sleutel tot het begrijpen van de interpassieve dimensie in ieder religieus ritueel.

Religie bestaat er dus uit religie te spelen, zoals Blaise Pascal al opmerkte<sup>35</sup>. In de religieuze praktijk gaat het er in eerste instantie om door theatrale plechtigheden een zichtbare waarneming van religie te creëren. Door de grote materiële verspreiding van religie in vroegere tijdperken (bijvoorbeeld in de vorm van gebouwen, tekens, plechtigheden) mag men niet tot de verkeerde slotsom komen dat mensen vroeger meer geloofden dan vandaag. Integendeel: toen hebben de mensen vooral veel religiositeit gespeeld. Er bestond zeggezegd meer religieus theater. Hun religieuze inspanningen richtten zich, zoals Octave Mannoni het heeft geformuleerd, vooral op bijgeloof, niet op belijdenis<sup>36</sup>. Deze praktijken waren net als die uit ons Tibetaans voorbeeld, van interpassieve aard: het geloven werd aan niet nader gedefinieerde anderen overgelaten.

## **5. Doe-het-zelfgeloof: negatieve cultussen en vernietiging van de religieuze materialiteit**

De idee dat het er in religie om gaat iets te geloven, en dat ook nog zelf te doen en het niet aan anderen (bijvoorbeeld professionele specialisten) uit te besteden, schijnt een in de cultuurgeschiedenis en zelfs in de geschiedenis van de ‘secundaire’ monotheïstische godsdiensten, relatief laat opgekomen idee te zijn. De idee van het doe-het-zelfgeloof materialiseert zich in talrijke praktijken die het doe-het-zelf-geloven in scène zetten. Die praktijken overheersen en versluieren dan de eerdere, fundamentele, ‘primaire’ interpassieve dimensie van uitgerekend religie.<sup>37</sup> Vaak blijken de rituelen van het

<sup>35</sup> Pascal 1997:230

<sup>36</sup> Zie daarvoor Mannoni 1985:14ff.; vergelijk Pfaller 2002:5 57ff.

<sup>37</sup> Voor het onderscheid tussen ‘primaire’ en ‘secundaire’ religies, zie Sundermeier 1999.

doe-het-zelfgeloof een ‘negatieve cultus’ te zijn (in de zin van Emiel Durkheim) wanneer men die vergelijkt met de cultus van de theatrale vieringen: ze bestaan uit het achterwege laten van bepaalde ceremoniële praktijken<sup>38</sup>. De plaats van het vroegere theater van de religie en zijn materialiteit wordt nu ingenomen door een innerlijke, nauwelijks meer materiële waarheid van de religie. Zo richten bijvoorbeeld heel wat protestanten eerder de blik naar binnen en onderzoeken hun geweten dan dat ze zich feestelijk kleden om op zondag naar de kerk te gaan. Over het algemeen nemen in de monotheïstische godsdiensten de negatieve cultussen van het vasten de plaats in van de vroegere weelderige heidense feestmalen. Daarbij valt niet alleen de afname van materiële praktijken op, maar ook de, tegen alle moderne tendensen van specialisering en toename van maatschappelijke arbeidsverdeling in, ontspecialisering en daaruit volgende afbraak van het religieuze apparaat. Terwijl de beginjaren van veel godsdiensten nog een rijke arbeidsverdeling met betaalde specialisten laten zien, heerst er in de late fase blijkbaar een ‘do it yourself’- principe. In de wereld van de arbeid die zich in tegenovergestelde richting ontwikkelt, zou dit als kenmerk van een primitief voorstadium gezien worden en beschouwd als diletantisme.

Een dergelijke drang tot verinnerlijking kenmerkt, zoals Sigmund Freud opmerkte, de ontwikkelingsgeschiedenis van veel religies, vooral de christelijke.<sup>39</sup> Vaak begint een religie haar eigen praktijken verdacht te vinden; onlangs bleek dit nog toen de paus van de Rooms-katholieke kerk, Benedictus XVI, in 2006 de kruisigingrituelen van Filippijnse christenen in de Paastijd ‘heidens’ noemde. Want waar de religies een fijne neus voor hebben is juist de interpassieve dimensie van hun materiële praktijken: hoe meer die praktijken speelse vertoningen zijn en zich naar buiten richten, des te meer worden ze ervan verdacht zich ook tot iemand anders te richten en

---

<sup>38</sup> Durkheim 1994: 405ff

<sup>39</sup> Freud [1907b]:20

daarmee dus niet het doe-het-zelfgeloof maar eerder een (overigens meestal niet nader te bepalen) vreemd geloof te bevorderen. “Dat doen die mensen helemaal niet om uitdrukking te geven aan hun geloof, maar veel meer om het aan iemand anders te delegeren en het zichzelf te besparen” - zo zou de opvatting geformuleerd kunnen worden die, voorbewust of onderbewust, ten grondslag ligt aan deze houding en die tot vernietiging van rituelen door juist die religie leidt wier rituelen het zijn. Door de doeltreffende religieuze overheersing van het doe-het-zelfgeloof komt het dus vaak tot veroordeling en vernietiging van de materiële, aan de viering gewijde basis van een en dezelfde religie – juist die interpassieve dimensie die Zizek met het oog op de gebedsmolens “het mooie eraan” noemde.

Deze paradoxale vijandigheid van religies van het doe-het-zelfgeloof tegen hun eigen materialiteit heeft Max Weber nauwkeurig waargenomen. De pointe van zijn theorie van de ‘Onttovering van de wereld’ bestaat uit de ontdekking dat deze ontwikkeling niet van de wetenschap of de materialistische filosofie uitgaat, maar van de (geradicaliseerde, protestantse) christelijke religie. Weber erkent daarmee dat deze ontwikkeling niet, zoals ze zelf af en toe denkt, een verlichtingsproces maar veeleer een verinnerlijgingsproces is.<sup>40</sup>

## **6. Verinnerlijking in de hedendaagse kunst**

Hetzelfde gebeurt ook in de actuele kunst. Haar scepsis tegen al het vaste, materiële, ‘op het kunstwerk georiënteerde’, objectieve en eeuwig geldende, alsmede haar voorkeur voor ‘open handelingsvelden’, tijdelijke installaties, interactiviteit, participatie, performativiteit etcetera verraadt dezelfde ‘spontane’, maar zelden uitdrukkelijk doordachte keuze voor culturele verinnerlijking. Ook deze tendensen houden zichzelf meestal voor verlicht en emancipatoir. Maar net zoals in religies van het doe-het-zelfgeloof werken ook zij op hun gebied vooral aan de onttovering van de

---

<sup>40</sup> Weber [1905]: 94ff

wereld. Ze vernietigen ijverig alles wat aan de magische kwaliteiten van de kunst herinnert, zoals glamour, charme, extravagantie, eigenwilligheid, sterrencultus enzovoort. Net zoals in het protestantisme begint de inhoud over de vorm te domineren. Daarmee veranderen ook de doelen: zoals bijvoorbeeld Documenta (Kassel) steeds weer duidelijk maakt, moet het genot van de esthetische ervaring op de achtergrond blijven ten opzichte van de ernstige behandeling van zorgwekkende thema's. Net als bij de belijdende godsdiensten zien we hier ascetische tendensen als noodzakelijk gevolg van de subjectivering. Overeenkomstig Nietzsches stelling treedt ook hier het ressentiment als noodzakelijk bijverschijnsel van de ascese op: want geen lustvolle glans willen hebben, betekent ook: niets groots kunnen verdragen.

Maar doorslaggevend is ook hier de vijandige houding tegen de materialiteit. Door deze aan te vallen rekent men niet alleen af met "het mooie eraan" (in de zin van Žižek), dat wil zeggen met de interpassieve dimensies van de kunst, maar ook met nog een ander traditioneel bereik van het heilige in de cultuur, namelijk met de objectiviteit van de betekenis. De procesmatige en participatieve uitgangspunten willen de afstand tussen bedoeling en resultaat uit de weg ruimen; een kunstwerk dat een langer materieel bestaan opeist of een objectieve betekenis zou kunnen hebben die grillige en willekeurige interpretaties weerstaat, wordt niet meer geduld.

Deze vernietiging van de objectiviteit van het kunstwerk is precies het tegendeel van het procédé dat Sigmund Freud met betrekking tot de droom heeft ontwikkeld. Zelfs bij de droom, die door de tot dan toe ontwikkelde theorieën als een tamelijk onbetrouwbare structuur werd opgevat, moest ieder detail op zijn plaats worden gelaten en als noodzakelijk erkend. Freud schreef: "Kortom, alles wat volgens de

auteurs een willekeurige, in der haast in elkaar geflanste improvisatie zou zijn, hebben we behandeld als een heilige tekst."<sup>41</sup>

De 'heilige tekst' is voor Freud dat ontwerp waarvan in de volmaakte verwoording niets veranderd mag worden. Niet achter de vorm, door die te vervangen door een andere vorm, moet betekenis gezocht worden, maar zijn perfectie zelf – zijn letterlijkheid en onvervangbaarheid – moet men onderwerpen aan duiding om te herkennen in hoeverre ze perfect is. De huidige tendensen in de kunst proberen echter te verhinderen dat er iets bestaat dat als heilige tekst behandeld zou kunnen worden. Ze willen niets overlaten waarin iets anders tot uitdrukking komt dan wat de aanwezigen zelf wilden meedelen. Niets mag er als tegendraads, verraderlijk detail bovenuit steken en misschien een heel andere mededeling doen. Een benadering, die zich – zoals Freud heeft laten zien – aan de letterlijkheid van het verwoorde houdt en zich niet door het bedoelde laat verblinden, mag geen voet aan de grond krijgen.

Door de objectiviteit van het artistieke werk te liquideren wordt geprobeerd te verhinderen dat het werk een andere uitspraak doet dan wat zijn makers wilden zeggen. Het is niet toegestaan dat het meer zegt dan de maker weet. Nooit mag er meer tot stand komen dan wat bedoeld en voorzien was. Maar precies dit is in de kunst het beslissende kenmerk van vorm. De vorm is precies dat punt waarop een maker nooit volledig identiek is met zijn zelfbewustzijn; waar hij met een andere stem en vanuit een andere plaats spreekt dan die, waar hij zelf vermoedt te zijn (de ironie is de gemakkelijk herkenbare normale vorm van een dergelijk spreken). "Men schrijft om onpersoonlijk te worden", heeft Giorgio Agamben in zijn mooie essay over het genie opgemerkt<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Freud [1900a]: 493

<sup>42</sup> Agamben 2005: 11

Op dat principe berusten de verbazingwekkende prestaties van de kunst: want dat is de reden waarom iets volmaakt tot stand kan komen. De perfecte vorm ontstaat in de kunst – net zoals in het dagelijks leven bij een snedige opmerking – doordat het materiaal voor een ogenblik aan een onbewuste bewerking wordt overgelaten en het resultaat ervan vervolgens bewust wordt waargenomen<sup>43</sup>. Zonder onbewuste bewerking lijken de artistieke prestaties, hoe omzichtig gepland ook, hoe zorgvuldig onderzocht, hoe perfect uitgevoerd, uiteindelijk op onze eigen bewuste mogelijkheden; we brengen misschien respect op voor de hoeveelheid moeite, maar uiteindelijk hebben we het gevoel dat we hier niets zien wat we met een vergelijkbare inspanning ook niet zelf voor elkaar hadden gekregen. Nu heeft die kunstenaar het gewoon gemaakt en wij niet. Alleen de onbewuste bewerking kan ons daarentegen verrassen. Zij verleent het kunstwerk allereerst zijn ‘empathische algemeenheid’: onze belangstelling wordt op een gevoelsniveau mogelijk. Want het kunstwerk heeft zich op het gevoelsniveau van de kunstenaar afgespeeld, maar toch verlevendigt en bevredigt het (in tegenstelling tot de asociale, narcistische producties van de droom) niet alleen zijn eigen onbewuste wensen, maar ook de onze<sup>44</sup>.

En die verrassing verleent de esthetische ervaring het triomfantelijke, vreugdevolle, enthousiaste. Want het onbewuste volgt in zijn bewerking altijd de kortste weg: het maakt geen indruk, zoals in het bewuste kunstwerk, door groot vertoon, maar veel meer door het zich besparen van groot vertoon. In plaats van wijdlopende uiteenzettingen presenteert het oplossingen in een flits. Alleen zo wordt er psychische energie in ons vrijgemaakt die we in de vorm van enthousiasme kunnen uiten. De algemene empathie van deze vreugdevolle opwindings ontstaat doordat we haar door onze eigen onbewuste bewerking kunnen navoelen. Zo verrast de kunstenaar

---

<sup>43</sup> Freud [1905c]: 155

<sup>44</sup> Freud [1925d]: 90

ons met zijn onbewuste precies daar waar wij onszelf ook met het onze verrassen. Niet alleen hij is onpersoonlijk geworden, wij ook.

## **7. De onderwerping van de openbare ruimte aan privé eisen**

Wat Freud de “heilige tekst” noemt is dus de plek waarop zich iets wat van de persoon van de maker verschilt, kan laten horen. Het heilige, d.w.z. het letterlijke, objectieve opent ruimte voor een ‘onpersoonlijke’ communicatie. Niet de persoon van de maker, maar iets openbaars kan hier aan het woord komen. Culturele verinnerlijking daarentegen profaniseert niet alleen doordat ze het heilige vernietigt, ze vernietigt daarmee ook het onpersoonlijke en openbare. Ze laat alleen nog het persoonlijke, vertrouwde toe. Daarom is ze een stap in het proces van de ‘intimisering’, zoals Richard Sennett dat in 1974 in zijn studie over het verval van het openbare leven in de westerse cultuur met vooruitziende blik heeft waargenomen.

Als gevolg van die intimisering wordt de openbare ruimte onderworpen aan privé eisen. Van de openbare ruimte wordt geëist dat daar niets anders voorkomt dan wat ons uit privé ruimtes bekend is en daar getolereerd wordt. Deze ontwikkeling loopt parallel aan de transformatie van Citoyens in NIMBY’s (‘N(ot) I(n) M(y) B(ack) Y(ard)’). Het in de hiphop voortdurend herhaalde leus ‘Be yourself!’ (dat altijd betekent: ‘Be your true Self!’) is de formule voor de vernietiging van de ‘Public Man’ in de zin van Sennett. Want de Public Man is een vertegenwoordiger van het ‘doen alsof’; hij is een voorbeeld van een maatschappelijke fictie en in zoverre het exacte tegendeel van een ‘echt zelf’. Wanneer iedereen denkt helemaal zichzelf te moeten zijn en op die manier bevrijd te worden, dan wordt er in de openbare ruimte niets anders meer geduld dan dat wat men kent van de plek waarop men denkt helemaal zichzelf te zijn, namelijk de privé ruimte. Als gevolg daarvan wordt de hele openbare ruimte veranderd in een enkele, ijverig bewaakte achtertuin

('backyard'): niemand mag in de openbare ruimte iets doen of uitbeelden wat niet iedereen doorgaans in zijn privé ruimte volledig goedkeurt en waarmee men zich helemaal identificeert.

Daardoor wordt de openbare ruimte een optelsom van alle privé beperkingen. Het enige recht dat men met betrekking tot de openbare ruimte heeft, bestaat er dan in zich door iets wat je niet vertrouwd is, lastig gevallen te voelen.<sup>45</sup> Het recht iets van de openbare ruimte te krijgen wat men in de privé ruimte niet kent en daar misschien ook nooit zou kunnen hebben, bestaat niet meer. Zodra de openbare ruimte in een achtertuin is veranderd, worden alle houdingen, die tot dan toe houdingen van de Public Man waren, uitsluitend als privé grills behandeld. De tabakscultus wordt bijvoorbeeld in de openbare ruimte alleen nog maar als een gezondheidsschadende ergernis waargenomen. Dat dit gebruik ooit ontwikkeld was om in de openbare ruimte niet enkel dat te hoeven zijn wat je daadwerkelijk bent, maar dat men ook iets uit kon beelden en daarmee bij anderen in de smaak vallen, wordt over het hoofd gezien. Omdat ze als elegante personen in de openbare ruimte gerepresenteerd wilden worden, lieten mensen zich in het begin van de 20ste eeuw voor een portret rokend afbeelden, zelfs wanneer ze helemaal niet rookten. Ook andere mondaine gebruiken zullen voor de nieuwe achtertuin-mentaliteit snel verdacht of onwelkom kunnen worden. Men kan zich voorstellen dat het tot verwijten komt in de trant van: "Als u zo nodig elegant en hoffelijk moet zijn, doe dat dan

<sup>45</sup> Het pendant van deze privatisering van de openbare ruimte is het steeds vaker aan het daglicht tredende recht van ieder individu een volslagen idioot te zijn. Dit nieuwsoortige 'recht' blijkt bijvoorbeeld uit het in de Verenigde Staten gebruikelijke aansprakelijkheidssysteem voor producten, waarmee men – naar een legendarisch voorbeeld – bijvoorbeeld bedrijven kan aanklagen die in de gebruiksaanwijzing voor een magnetronoven vergeten waren te vermelden dat men er geen poedels in dient te drogen. Op cultureel niveau refereren seriepublicaties zoals 'A Complete Idiot's Guide to ...' op een dubbelzinnig-ironische manier aan dit fenomeen. Hannah Arendts zin "Niemand heeft het recht om te gehoorzamen" moet trouwens ook in deze betekenis begrepen worden: niemand heeft het recht een volslagen idioot te zijn. Zizek 2002: 21f.; 2004.

alstublieft maar bij u thuis!" Zo heerst er bijvoorbeeld op enkele Amerikaanse universiteiten nu al een verbod op het gebruik van parfum.

Daartegenover staan de praktijken van de interpassiviteit als vormen van genoeg aan het onpersoonlijke in de maatschappelijke omgang. Hierin ligt het antwoord op de vraag naar de reden van de interpassiviteit: interpassiviteit is de vreugde aan juist die afstand die tegenwoordig in een cultuur van intimiteit toenemend verloren raakt. In dat opzicht zijn de praktijken van de interpassiviteit vormen van burgerlijk verzet: ze verzetten zich (of ze het weten of niet) tegen de voortschrijdende transformatie van citoyens naar NIMBY's.

**Robert Pfaller (1962) doceert als professor Filosofie en Cultuurwetenschap aan de universiteiten van Linz en Wenen. Hij kreeg internationale bekendheid door zijn studie over Interpassiviteit (2000). Recent verscheen van zijn hand Ästhetik der Interpassivität bij Philo Fine Arts.**

Literatuur

3<sup>e</sup>

[2004] Hg. v. M. Hollein, H. U. Obrist, M. Weinhart, Katalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/M., Köln: Schirn / DuMont,.

Alain

[1982] Die Pflicht glücklich zu sein, Frankfurt/Main: Suhrkamp,

Althusser, Louis

[1969] Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anmerkungen für eine Untersuchung), in: idem, Ideologie und ideologische Staatsapparate, Hamburg / Westberlin: VSA, 1977: 108-153

Daniels, Dieter

[2000] Strategien der Interaktivität, in: Frieling, Rudolf / Daniels, Dieter: Medien Kunst Interaktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland, Wien / New York: Springer, 2000: 142-169

Eco, Umberto

[1962] Das offene Kunstwerk, 6. Aufl., Frankfurt/M.: 1993

Freud, Sigmund

[1907b] Zwangshandlungen und Religionsübungen, in: idem, Studienausgabe, Bd. VII, Frankfurt/M.: Fischer 1989: 11-21

[1912-13] Totem und Tabu, in: idem, Studienausg. Bd. IX, Frankfurt/M.: Fischer 1993: 287-444

[1919h] Das Unheimliche, in: idem, Studienausg. Bd. IV, Frankfurt/M.: Fischer, 1989: 241-274

Grunberger, Béla / Dessuant, Pierre

[2000] Narzißmus, Christentum, Antisemitismus. Eine psychoanalytische Untersuchung, Stuttgart: Klett-Cotta

Hofbauer, Anna Karina

[2005] Die Partizipationskunst und die entscheidende Rolle der BetrachterInnen in der zeitgenössischen Kunst, in: Kunstforum international, Bd. 176, Juni - August 2005: 90101

Huizinga, Johan

[1956] Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek: Rowohlt

Humphrey, Caroline / Laidlaw, James

[1994] The Archetypal Actions of Ritual. A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship, Oxford: Clarendon Press

Mannoni, Octave

[2006] Das Spiel der Illusionen oder das Theater aus der Sicht des Imaginären, in: Maske und Kothurn. Internat. Beitr. Zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 52. Jg. 2006, Heft 1: Mit Freud, Wien: Böhlau, 2006: 17-36.

Pfaller, Robert

[2000] (Hg.): Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen, Wien / New York: Springer

[2002] Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur, Frankfurt/M.: Suhrkamp

Sennett, Richard

[1974] Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, 12. Auflage Frankfurt/M.: Fischer, 2001

Ullrich, Wolfgang

[2003] Tiefer hängen. Über den Umgang mit Kunst, Berlin: Wagenbach

Weibel, Peter

[1999] Kunst als offenes Handlungsfeld, in: Bonk, E. / Weibel, P. (Hg.): Offene Handlungsfelder, Köln: DuMont, 1999: 8-21

Zizek, Slavoj

[2004] Passion in the Era of Decaffeinated Belief. In: The Symptom. Online Journal for lacan.com, Issue 5, Winter 2004, <http://www.1acan.com/passionf.htm> (accessed: 2007-05-02)

## ○ Het innerlijke heeft een buitenkant

### - Denktoneel en ervaringstheater; een reactie op *The Hilarious Vicarious* van Robert Pfaller -

*In zijn artikel The Hilarious Vicarious signaleert Robert Pfaller een toenemende verinnerlijking in de hedendaagse kunst. Theaterwetenschapper Liesbeth Groot Nibbelink deelt deze observatie, maar bestrijdt de opvatting dat kunst daardoor niet langer kritisch, confronterend of op de wereld betrokken zou zijn. Aan de hand van voorbeelden uit het ervaringstheater nuanceert zij de tegenstellingen uit het betoog van Pfaller.*

### Liesbeth Groot Nibbelink

#### Denktoneel

Wat als we een deel van ons genot en lust zouden kunnen uitbesteden aan machines, of aan andere mensen? Het is een provocatieve gedachte die Pfaller opvoert in zijn artikel. Genot uitbesteden; interpassief handelen als een tegengeluid voor het veel dominantere credo van interactiviteit, zelfredzaamheid, maakbaarheid en zo meer. Maar, zo vraagt Pfaller zich af: hoe kun je er zeker van zijn dat interpassief handelen genot voor *jou* oplevert en niet voor iemand anders? Om die vraag te beantwoorden heeft Pfaller een denkconstructie nodig. Een denkconstructie die hij ontleent aan het theater: er is een handeling (in Pfaller's voorbeeld het fotokopiëren) en er is een toeschouwer. Er zijn twee personages, twee conceptuele figuren: een intellectueel en een naïeve waarnemer. De naïeve waarnemer is 'een beetje dom' en kan daarom de activiteit van het kopiëren opvatten als een handeling waarbij de kopieermachine de tekst leest. Door de aanwezigheid van

deze waarnemer is er sprake van 'lezen spelen', een delegeren van de handeling: interpassiviteit.

Deze redenering lijkt niet alleen te gelden voor dit specifieke voorbeeld, maar ook voor Pfallers betoog als geheel. Hij voert een denkoperatie uit, hij presenteert een gedachten-spel. Daarbij is het vooral Pfaller zelf die verschijnt als de intellectueel, en wordt de lezer uitgenodigd om de positie van de naïeve waarnemer in te nemen. Analooq aan het 'lezen spelen' is hier dus sprake van *denken spelen*. Dat roept dan ook de vraag op: bestaat er zoiets als interpassief denken? Het denken uitbesteden? Is het lezen van een artikel geschreven door iemand anders een vorm van het denken uitbesteden?

Ik heb wat moeite met het aannemen van de rol van de naïeve waarnemer in Pfallers denktoneel, en bereik niet helemaal de door hem beoogde tevredenheid. Niettemin roept Pfaller met zijn artikel een aantal interessante vragen en tegenreacties op, met betrekking tot de rol van verinnerlijking in hedendaagse kunst, de functie van spel en distantie, en de vraag naar de openbaarheid van theater.

#### Over verinnerlijking in hedendaagse kunst

Via observaties over de verinnerlijking van religie komt Pfaller uit bij de trend van verinnerlijking in de kunst. Die trend zal ik zeker niet ontkennen. In het theater is de opkomst van het ervaringstheater er een goed voorbeeld van. De aandacht voor de rol van de toeschouwer in publicaties als *Het ligt in uw handen* (mede geïnitieerd en uitgegeven door Theater Schrift Lucifer) is een ander 'bewijs'. Grote vraagtekens zet ik echter bij de kwaliteiten die Pfaller toedicht aan deze verinnerlijking. Volgens hem domineert dan de inhoud over de vorm, gaat het alleen over 'de ernstige behandeling van zorgwekkende thema's', is er sprake van een 'doe het zelf' mentaliteit en een grote mate van navelstaarderij. Is dat zo? In dit essay zal ik het ervaringstheater als voorbeeld nemen. Gaat het in



het ervaringstheater alleen om het persoonlijke, om een naar binnen gerichte houding? Dat lijkt misschien de eerste indruk te zijn. Maar bij nadere beschouwing blijkt dat ervaringstheater heel vaak vragen stelt bij de relatie tussen jou en 'het andere': jij en de performer, jij en je medetoeschouwers, jij en de wereld. Vragen die kortom betrekking hebben op de verhouding tussen het individuele en het collectieve. Dat is mijns inziens een zeer actueel en relevant, op de wereld betrokken thema. Deze betrokkenheid manifesteert zich echter niet in het pamflet of in het 'objectieve kunstwerk', maar in de aandacht voor waarnemingsprocessen.

Nederlandse makers van ervaringstheater worden wel getypeerd met de term 'bewust naïe'ven'. Het is verleidelijk om hier Pfallers naïe've waarnemer tevoorschijn te halen. Maar dat kan tot misverstanden leiden. Bij Pfaller is het genot uiteindelijk niet voor de bewust naïe've waarnemer, maar voor de intellectueel. Bij ervaringstheater probeert de maker met zijn 'naïe've blik' de toeschouwer te verleiden tot een eveneens naïe've blik. Dat is niet de niet-oplettende, wat afwezige blik van Pfallers naïe've waarnemer, maar is er juist één van aandacht en concentratie. Precies die eigenschappen die Pfaller aan de objectieve intellectueel toeschrijft, die in staat is om zijn 'licht van de aandacht' te laten schijnen. Gebeurt in (op) de 'eilandjes van concentratie' van Boukje Schweigman<sup>46</sup>, om maar een voorbeeld te noemen, eigenlijk niet hetzelfde?

Door de ingang van de persoonlijke betrokkenheid te kiezen roept ervaringstheater regelmatig de vraag op hoe je daarover moet schrijven. Vaak ergeren lezers zich aan de recensent die beschrijft wat er concreet gebeurt of te zien is. Soms strijdt de recensent zelf met de vraag hoeveel van de persoonlijke ervaring mee te delen. Te concreet, of te persoonlijk: we willen dat niet weten, we willen dat zelf

---

<sup>46</sup> Deze omschrijving ontleen ik aan Bas van Peijpe, die in *Het ligt in uw handen* (2008) schrijft over het werk van Boukje Schweigman.

ervaren. Dit lijkt me overigens een vorm van interpassiviteit (de recensent die jouw ervaring beleeft, zodat je zelf niet meer hoeft te gaan) waar menigeen weerstand tegen heeft en waar genot dus ver te zoeken is.

Mijns inziens hoeft schrijven over ervaringstheater niet alleen over het persoonlijke te gaan. Ervaringstheater bevraagt relaties tussen toeschouwer, theater en de wereld; je kunt dus heel goed schrijven over hoe zo'n voorstelling zich tot de wereld verhoudt. Bijvoorbeeld door je te richten op de wijze waarop toeschouwer, performer en ruimte ten opzichte van elkaar zijn gepositioneerd. Van het perspectivische renaissancedecor tot aan de heterotopia van vandaag (het door elkaar heen lopen van theaterruimte, theatrale ruimte, publieke ruimte, virtuele ruimte...): ruimtelijke configuraties zijn nooit betekenisloos. Deze configuraties zijn materieel, ze hebben een vorm; ze zijn aanwijsbaar en observeerbaar. Hoezo zou in de 'verinnerlijkte kunst' de inhoud boven de vorm gaan? Ik ben het dan ook hartgrondig oneens met de opposities die Pfaller gebruikt. Interpassiviteit, aaneengeschakeld met begrippen als spelen, show, distantie, materialiteit en objectiviteit, wordt door Pfaller uiteindelijk verbonden met de objectieve betekenis van het kunstwerk. Objectieve betekenis? Is er ooit sprake geweest van de objectieve betekenis van het kunstwerk? Of moet ik dit zien als een provocatie? Zo ja, dan werkt het, en is het lezen van een artikel toch eerder interactief dan interpassief.

### Signa

Pfaller verbindt de trend van de verinnerlijking van de kunst met 'de onttovering van de wereld'. Hij maakt daarbij een groot onderscheid tussen enerzijds het rituele theater dat gericht is op het spelen en het doen geloven, en anderzijds het *do-it-yourself* theater dat de verinnerlijking centraal stelt. Misschien doet hij dit 'for the sake of the argument', maar het is wel een erg gedateerd onderscheid. Het is het

onderscheid tussen theater enerzijds, waarin de nadruk ligt op het doen alsof, en performance anderzijds, met haar nadruk op het reële gebeuren. Zijn beschrijving en tweedeling lijkt een echo van Josette Féral, die in 1982 (al even geleden dus) dit onderscheid maakte. Het hedendaagse theateraanbod in ogenschouw nemend, denk ik dat dit onderscheid niet langer zinvol is.<sup>47</sup> Een mooie illustratie daarvan is de voorstelling *Die Erscheinungen der Martha Rubin* van het performerscollectief Signa, die afgelopen mei in het Berlijnse festival Theatertreffen te zien was. De voorstelling is in Nederland al wel beschreven in onder meer *TM, De Volkskrant* en het festivalmagazine van TF 2008. Ook deze voorstelling kun je opvatten als een vorm van ervaringstheater, maar ze is toch van een heel andere orde dan het werk van theatermakers als Roos van Geffen of Lotte van den Berg.

Signa bouwde in een oude loods een dorp na, waar gedurende tien dagen een nonstop-performance plaatsvond. De circa 40 performers speelden bewoners in het dorp. Bij binnenkomst hoort de toeschouwer dat dit dorp zich in een tijdelijke autonome zone bevindt. Voordat je deze zone betreedt, word je opgevangen door militairen, die je waarschuwen voor mogelijk agressief of intiem gedrag van de bewoners. Na een instructiefilmpje en het achterlaten van je vingerafdruk krijg je toegang tot de zone. Vervolgens is het aan jou om iets te doen of iets te laten. Je observeert, raakt betrokken in gesprekken met de bewoners, drinkt wat in de bar, of je bezoekt Martha Rubin, orakel en voorouder van de dorpsbewoners. Ondertussen krijg je flarden van verhalen mee: geschiedenissen van de bewoners, geroddel over gebeurtenissen die zich op dat moment afspelen. De militairen die patrouilleren in het dorp doen er net zo hard aan mee, waardoor langzaam het beeld ontstaat dat alles en iedereen elkaar infiltreert. Datzelfde geldt voor jou als toeschouwer. Je wisselt af tussen de positie van observant en participant.

---

<sup>47</sup> Zie ook Maaïke Bleekers artikel over het werk van Carina Molier, in *Theater en Openbaarheid*, 2006.

Geleidelijk zijn die posities nauwelijks te onderscheiden en word je langzamerhand deel van het hele gebeuren. Je bent niet alleen een voorstelling aan het bezoeken, je bent ook bezoeker van het dorp. Je wordt aangesproken als toerist of als gast op de bruiloft die plaatsvindt. Je staat met een dorpling aan de bar, en het merkwaardige is dat je allebei een zelfde glaasje wodka leegdrinkt en 'in het echt' met elkaar praat, maar dat jij min of meer jezelf bent, en de ander een personage.

In deze voorstelling is sprake van een hoge mate van 'do it yourself', maar absoluut geen sprake van 'onttovering van de wereld'. Je maakt zelf keuzes, ja, maar word je ook keer op keer bewust van de consistentheid van de gehele compositie: de acteurs die in hun rol blijven, de verhalen die parallel lopen. Mijn eigen ervaring wordt weerspiegeld in de reacties van toeschouwers op de website van Signa, welke getuigen van enerzijds roes (spel) maar ook van verveling (een vorm van distantie), want soms gebeurt er eigenlijk weinig. Er is sprake van persoonlijke ervaring, maar ook van distantie; van een rollenspel, maar ook van een werkelijk gebeuren. Je ziet hier een door elkaar lopen van eigenschappen die Pfaller in zijn essay zo nadrukkelijk tegenover elkaar zet.

### **Over spel, spelen en distantie**

Spel en distantie spelen een belangrijke rol in Pfallers denktoneel. Hij plaatst ze beide in het kamp van de interpassiviteit, en verbindt ze met de mogelijkheid van het 'onpersoonlijke'. Kijkend naar hedendaags theater zoals dat van Signa laten deze twee begrippen zich ook heel anders lezen. Wat betreft de notie van spel is het mijns inziens zinvol om een onderscheid te maken tussen spel en spelen. Spel is verbonden met de intensiteit van affecten, stelt Pfaller in navolging van Huizinga. Spelen, in de betekenis die Pfaller eraan geeft, staat vooral in het teken van het tonen, van het delegeren, van het doen alsof. Daar waar je spelen nog wel kunt verbinden met

delegeren, lijkt me dat bij spel niet het geval. De *intensiteit* van affect is toch juist iets dat je alleen zelf kan ervaren? De filosoof Gilles Deleuze spreekt net als Huizinga over de intensiteit van affecten. Huizinga relateert dit aan spel, Deleuze ziet dat als een potentiële eigenschap van de kunst.

Er is nog een ander belangrijk verschil. Huizinga maakt nadrukkelijk onderscheid tussen spel en het werkelijke leven. Spel is dat wat niet het werkelijke leven is, het is een magische cirkel die je tijdelijk betreedt. Daarom zijn de regels van een spel zo belangrijk en moeten, om het spel te laten bestaan, alle deelnemers aan het spel zich voor de duur van het spel aan die regels houden (wanneer je schaak speelt en het doel is om de koning te slaan, kun je natuurlijk ook je hand uitsteken en de koning van het bord pakken, maar daarmee doorbreek je het spel. Dat is nu net waarom er spelregels nodig zijn: voor de duur van het spel wordt een wereld gecreëerd waarin andere dan de dagelijkse regels gelden). Waar Huizinga een duidelijk onderscheid maakt tussen spel en de wereld, plaatst Deleuze de kunst juist in het werkelijke leven. De intensivering van affect is een potentie van het werkelijke leven, geactualiseerd in het kunstwerk. Die intensivering ontstaat wanneer kunst gebruik maakt van haar mogelijkheid om verwachtingspatronen en dus ook 'perceptiepatronen' te ontregelen. Theater heeft deze mogelijkheid bij uitstek - zoals Signa aantoonde. Deleuze beschouwt het theater als een politiek instrument, dat kan leiden tot aandacht of bewustzijn voor dat wat in het theater (en in de wereld waarvan het theater deel uitmaakt) dominante patronen van machtsverhoudingen en verbeelding zijn, en dat wat meestal ongezien blijft.

Een voorstelling als die van Signa omvat zowel aspecten van spel als van spelen. Er is sprake van een andere, tijdelijke wereld, met eigen regels; er is deels sprake van rollenspel; er is sprake van intensiteit van affecten: ervaringen van roes en verving. Vooral deze

tegenstrijdige sensaties zorgen voor een gevoel van ontregeling. Ditmaal bevindt de toeschouwer zich niet op eilandjes van concentratie, maar in een toestand van desoriëntatie. De voorstelling van Signa blijft lang na zinderen, mede omdat je niet precies kunt benoemen waar je nu eigenlijk deel van bent geweest. Bewustzijn manifesteert zich niet altijd als het 'heldere licht van de aandacht'; dat ontstaat evenzeer, zo niet meer, door situaties waarbij hoofd, lichaam en hart hevig worden beroerd. Gezien deze onbestemdheid is het denk ik zinvol om aandacht te besteden aan een derde betekenis van spel: die van speling, onbepaaldheid en lege ruimte. Deze betekenis noemt ook Hans-Thies Lehmann, en om dit te benadrukken gebruikt hij met opzet het onvertaalde, Duitse 'Spiel' in plaats van het Engelse 'play'.<sup>48</sup>

Speling is inherent aan spel, omdat spel volgens Lehmann altijd een vorm van dubbelspel (double-play) is: het opereert zowel op het vlak van het fictieve als het reële, van het tragische en het komische, van kunst en niet-kunst. Daarom vindt Lehmann de notie van spel een zeer geschikt concept om het werk van hedendaagse makers als Rimini Protokoll of Chris Kondek te bespreken - werk dat veel overeenkomsten vertoont met wat we doorgaans onder ervaringstheater verstaan (en wat de relativiteit van dat label ook aantoonde). Ik deel zijn mening, wat dit betreft. Deze onbepaalde ruimte lijkt me met het oog op hedendaags theater bovendien een goed alternatief voor de notie van *distantie*. Vaak wordt distantie gezien als een noodzakelijke voorwaarde voor het kunnen waarnemen en waarderen van een kunstwerk - vandaar ook het gebruik van de term 'esthetische distantie'. De scheiding tussen kunstwerk en beschouwer impliceert meestal ook een fysieke distantie. Ik heb de indruk dat ook Pfaller deze lijn van redeneren

---

<sup>48</sup> Vooruitlopend op de paragraaf over openbaarheid is de volgende uitspraak van Lehmann interessant, waarin hij speling begrijpt als "[what] the wheels of any machinery (including the social machinery) need in order to function properly."(53).

volgt. Het lijkt mij echter zinvoller om over mentaliteit of instelling te spreken, dan over distantie. Een instelling die wordt 'geïnstalleerd' door het kunstwerk en die in het teken staat van zelfreflexiviteit. Deze zelfreflexiviteit is tweeledig. Enerzijds is deze gericht op het kunstwerk zelf en haar positie in de maatschappij, anderzijds wordt de toeschouwer uitgenodigd te reflecteren op de eigen ervaring en in het verlengde daarvan bewust te zijn van haar positie binnen dat kunstwerk (de voorstelling) en haar eigen waarnemingsprocessen.<sup>49</sup> Ik stel kortom voor om distantie in termen van reflexiviteit te bespreken, in plaats van in termen van separatie.

### **Distantie en openbaarheid**

Distantie is wat Pfaller betreft het resultaat van interpassieve handelingen, die door hem geassocieerd worden met het onpersoonlijke en uiteindelijk met openbaarheid. Deze vorm van distantie (nog even in de betekenis van afstand) is echter ook het ervaringstheater niet vreemd. Ervaringstheater is vaak unheimlich, het is niet een je er volledig aan overgeven, je wentelen in eigen gevoel. Het is een confrontatie met intimiteit. In de voorstelling *The smile off your face* van het Vlaamse gezelschap Ontroerend Goed word je geblinddoekt rondgeleid. Zoals in wel meer 'geblinddoekte' voorstellingen gaat het hier over tast, lichamelijke nabijheid, intimiteit: ervaringen die het waarnemen lichamen maken. Je raakt gefocust op de materialiteit van de dingen, van lichamen - een benadering van het begrip materialiteit die een heel andere is dan de betekenis die Pfaller geeft en die niet (alleen) de nadruk legt op uiterlijk vertoon en dus afwezigheid, maar juist op aanwezigheid.

---

<sup>49</sup> Zie ook de reflectie van Chiel Kattenbelt op het begrip esthetische instelling. Deze instelling is deel van het esthetisch handelen, "welke bij uitstek is gericht op het 'maken' van ervaringen. Dit creatieve proces veronderstelt een reflexieve houding tegenover de eigen ervaringswereld." (*Theater en Openbaarheid*, 43). Nu spreekt Kattenbelt over eigenschappen van theater die het theater in essentie karakteriseren. Het voorgaande mag in die zin niet te direct betrokken worden op een begrip als ervaringstheater.

Terwijl je je geleidelijk overgeeft aan deze intimiteit (of niet) word je gefotografeerd. Later in de voorstelling, in een blinddoekloos moment, ontdek je je foto op één van de wanden van de ruimte, temidden van al die gefotografeerde anderen die je voor gingen. Het intieme wordt opeens openbaar. Dat is een ander thema dat in het ervaringstheater vaak wordt onderzocht: de verhouding tussen het private en het publieke. Wederom een actueel, op de wereld betrokken thema. Publieke platformen zoals internet worden gebruikt om de meest intieme details te onthullen. Mensen zijn daarmee in staat om - het is al vaak gezegd, maar toch, 'for the sake of the argument' - zichzelf te presenteren. Die mogelijkheid tot presentatie, en de daarbij behorende marges om je daarbij anders voor te doen dan je bent, begrijpt Pfaller als een eigenschap van openbaarheid.

Maar is de wereld geholpen met het soort openbaarheid dat Pfaller voorstaat? Met een openbare ruimte waar je jezelf kunt presenteren? Gaat openbaarheid vandaag de dag niet veel meer over wijzen waarop je betrokken bent op de wereld? Ik kan daar allerlei uiteenlopende redenen voor geven, maar ook een heel eenvoudige: je bent zelf deel van de wereld. De positie van de intellectueel die vanaf een afstand objectief kijkt, bestaat niet. Kees Vuijk noemt in zijn bijdrage aan de bundel *Theater en Openbaarheid* de ruimte voor onbepaaldheid en ziet dat als een voorwaarde voor openbaarheid. Daarbij had hij wellicht niet direct een voorstelling als die van Signa of Ontroerend Goed voor ogen. Maar toch kun je daar zeker spreken van onbepaaldheid, van Lehmanns 'Spiel'. Openbaarheid gaat daarnaast over de mogelijkheid tot debat. Er zijn genoeg voorbeelden aan te dragen van uitingen op tv, krant of internet die getuigen van in zichzelf gekeerde, egocentrische vormen van verinnerlijking, maar diezelfde media lenen zich daarnaast evenzeer voor dat debat. Datzelfde geldt voor het theater. Misschien loont het de moeite om verschillende soorten van het private en het publieke te onderscheiden en hun onderlinge wisselwerking te

onderzoeken, in plaats van ze tegen elkaar uit te spelen. Iets vergelijkbaars geldt voor de notie van autonomie, die in de bovengenoemde bundel steeds in relatie tot openbaarheid wordt gezien en besproken. Pfallers observaties over het onpersoonlijke getuigen van een groot vertrouwen in autonomie en in het bestaan van een autonome burger. Mijns inziens is autonomie, zeker in deze tijd, een relatief gegeven. De voorstelling van Signa toont dat haarfijn aan: terwijl jij denkt dat je vrij bent om te gaan en staan, te doen en laten wat je wilt, zijn er tegelijkertijd andere mechanismen aan het werk die die wereld in beweging houden. Dat lijkt aanleiding om de handdoek dan maar in de ring te gooien, totdat je je realiseert dat jij zelf deel van dat mechanisme bent.

Openbaarheid staat daarom steeds meer in het teken van je betrokkenheid op de wereld onderzoeken. Dat gebeurt zeker in het ervaringstheater. Steeds valt me weer op hoe ervaringstheater de karakteristieke kenmerken van theater opnieuw bevestigt. Nederlandse 'ervaringstheatermakers' spreken ook vaak van het theater opnieuw uitvinden, niet van een nieuw theater uitvinden. Zij willen opnieuw, met 'schone ogen' ontdekken wat theater kan betekenen. Hoezeer je toeschouwers ook isoleert of activeert, uiteindelijk blijft theater een sociaal gegeven, waarbij de positie van de waarnemer en het proces van waarneming in het geding zijn. Lotte van den Berg stelde eens dat je ook in de wereld aanwezig kunt zijn door zorgvuldig aandacht te besteden aan je eigen waarnemingsprocessen en ik geef haar gelijk. Verinnerlijking heeft kortom een buitenkant. Ervaringstheater is eigenlijk te vergelijken met een Möbius-band die binnen en buiten met elkaar verbindt, het individuele op het collectieve betreft, het private op het publieke. Zo onderzoekt theater de wereld om zich heen en ontstaan mogelijkheden voor debat. Soms tijdens, maar zeker na de voorstelling. Dat is theater dat zich manifesteert als symptoom van

de wereld en als een vorm van openbaarheid. Dat is nu juist, in mijn ogen, 'het mooie eraan'.

**Liesbeth Groot Nibbelink (1971) werkt als docent Theaterwetenschap aan de Universiteit van Utrecht. Zij is bezig met een onderzoek naar mobiliteit en perceptie in het theater, gericht op de relatie tussen performer, toeschouwer en ruimte in hedendaagse theatervoorstellingen.**

#### Literatuur

Cecile Brommer en Sonja van der Valk (red.) *Het ligt in uw handen. Over de rol van de toeschouwer in hedendaags theater*. Domein voor de Kunstcritiek / Theater Schrift Lucifer, 2008.

Gilles Deleuze, "One Less Manifesto." [1979] In: *Mimesis, Masochism and Mime*. Red. Timothy Murray. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Josette Féral, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified." [1982] In: *Mimesis, Masochism and Mime*. Red. Timothy Murray. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Chiel Kattenbelt et al. (red.) *Theater en Openbaarheid*. Maastricht / Amsterdam, 2006.

Hans-Thies Lehmann, "Theatre after Theatre. Mirror, mirror, fourth wall?" In: *Na(ar) het theater*. Red. Marijke Hoogenboom en Alexander Karschnia. Amsterdam, 2006.

## ○ De geur van ontplofte violen

### - Een theaterdagboek naar aanleiding van Ibrahim Quraishi's installatie *Islamic Violins* -

*Dramaturg Laura Karreman was aanwezig bij de opbouw en de uitvoer van de installatie Islamic Violins van kunstenaar Ibrahim Quraishi op het internationale dansfestival ImPulsTanz in Wenen. Islamic Violins was in dit festival een van de prijswinnaars van de Prix Jardin d'Europe. Het was ook het meest controversiële festivalonderdeel. Laura Karreman hield een theaterdagboek bij.*

### Laura Karreman

#### Dinsdag 15 juli 2008

“Ik heb vandaag nog maar enkele uren de tijd om in onze werkplaats de definitieve lading te bepalen. Vanavond vlieg ik naar Frankrijk. Daar vandaan ga ik door naar Spanje. Pas overmorgen ben ik weer terug in Wenen.” Christian Sturtzel is een veel gevraagd pyrotechnicus. Daarnaast is hij ook een praatgrage pyrotechnicus. Hij kan geen technisch advies geven zonder te refereren aan allerlei wonderbaarlijke anekdotes uit zijn gehele loopbaan. Onze productieleider Vladimir luistert geduldig. Ik kan het Duits met Oostenrijks accent net volgen en probeer zo goed als het gaat ook Ibrahim een idee te geven van de lijn van het verhaal. Sturtzels eindeloze en razendsnelle woordenstroom beneemt ons bijna zelf de adem: “Het punt is, jullie moeten je bewust zijn van het risico. Ik werk in gevallen waarbij semtex in objecten geplaatst wordt met drie ladingen. Die noemen we lading 1, 2 en 3. Toen ik vanochtend de proef uitvoerde met lading 1, lagen de resten van de viool in een straal van 10 meter. En we zitten hier met een beperkte ruimte. De

ruimte is smal en maar 17 meter lang. Er moet dus voor gezorgd worden dat de toeschouwers tijdens ontploffing op minimaal 10 meter afstand staan van de viool die gaat ontploffen. En ook al staan ze op die afstand, ze moeten dan nog steeds verplicht oogbescherming dragen. Daarbij komt ook nog het geluid van de ontploffing. Deze ontploffing geeft een harde klap, die nog versterkt wordt door de lange glazen wand van de ruimte. Oorbescherming is dus ook verplicht. En ik hoop dat jullie je bewust zijn dat dit hoe dan ook risico's met zich mee brengt. Er zijn ontzettend veel mensen met een gehoorsbeschadiging die maar al te graag dit soort gelegenheden aangrijpen om mensen aan te klagen en vervolgens een vergoeding te krijgen. Zelf heb ik wel eens op mijn eigen kosten een enorme set nagebouwd om een bepaalde ontploffing zo precies mogelijk na te bootsen zodat ik kon bewijzen dat mijn constructie niet de oorzaak was van de gehoorsbeschadiging van een toeschouwer die mij aangeklaagd had. De verantwoordelijkheid ligt bij degene die de ontstekingsknop daadwerkelijk indrukt en diegene moet ook fysiek aanwezig zijn in de ruimte om een zo goed mogelijk overzicht te hebben over de omstandigheden. Ik kan er zeker niet elke dag bij zijn. Dus, het is absoluut noodzakelijk dat we nog een vergunning...” Enzovoort.

Wat Ibrahim wil is ook niet niets. Ook al heeft hij het al eens eerder gedaan. We stuiten op weerstand. En niet alleen bij de pyrotechnicus die de directie van ImPulsTanz ons verplicht heeft toegewezen. Het grondgegeven van de installatie wint gauw aan bekendheid onder het festivalpubliek. Reacties worden gekenmerkt door een mengeling van weerszin en opwinding. *Islamic Violins* klinkt als: ‘Islamic violence’ en bestaat uit het systematisch tot ontploffing brengen van 22 violen. Elke dag twee stuks om 12 uur 's middags en middernacht. En dat heet dan een kunstinstallatie?

De vernietiging van een muziekinstrument als een viool is een handeling die moeilijk te beredeneren is. Het is een provocerende handeling, omdat de viool bij uitstek een instrument is dat een onaantastbare plek heeft binnen onze westerse beschaving en cultureel erfgoed. Door de ontploffing van een viool te ensceneren ontstaat er een wonderbaarlijk soort aandacht. Dat is de aandacht voor de schoonheid van de ontploffing zelf. We merken het zelf bij de voorbereiding van de installatie. We hebben gesprekken met Sturtzel over hoe we de violen zo mooi mogelijk kunnen laten ontploffen. We realiseren ons dat in een andere context dit gesprek gevoerd zou kunnen worden door terroristen. Want wat zijn we feitelijk aan het doen? Er is een kleine ruimte waar we een groep van 50 mensen uitnodigen. We verbergen twee ladingen semtex in de violen die in de ruimte hangen. Dan brengen we het hele zaakje met een zo groot mogelijk effectbejag tot ontploffing.

Maar wij zijn natuurlijk geen terroristen. Want die kleine ruimte is niet zomaar een ruimte, maar de zogenaamde *projectspace* van de Kunsthalle van Wenen. En de mensen die deze ruimte binnentreden, zijn van tevoren op de hoogte gebracht van het feit dat er explosies zullen plaatsvinden. De aankondigingen op de ImPulsTanz website en bij de entree van de *projectspace* zijn niet te missen:

*AUCTION! ATTENTION! Islamic Violins is an installation during which objects are being detonated. Ear and eye protection is available free of charge to members of the audience at the performance venue. Attendance of the performance is at one's own risk. The organiser emphatically excludes liability for any injuries, defects or damages.*

Behalve nieuwsgierig naar de beleving van de explosies zijn de toeschouwers natuurlijk ook benieuwd naar wat die ervaring hen

mogelijk duidelijk gaat maken over de denkbeelden van de kunstenaar, Ibrahim Quraishi.

Enkele jaren geleden maakte Ibrahim een lange reis door Marokko, Egypte, Israël, Iran, Tadzjikistan en Pakistan. Het idee voor *Islamic Violins* is een van de dingen die uit die reis is voortgekomen. Onderweg raakte hij steeds meer verontrust door de beperkte interpretaties van eeuwenoude ideologieën en religies die hij op zijn pad tegenkwam. Zo sprak hij met een vrouw uit Tadzjikistan die viool speelde toen ze klein was, maar dat nu niet meer deed omdat het 'not done' was. Natuurlijk, het is moeilijk te ontkennen dat de viool de vorm heeft van een lichaam, een vrouwenlichaam. Maar het is uiterst verwarrend dat deze erotische connotatie en de verwestering van dit instrument voor een vioolverbod hebben gezorgd in landen waar de vroegste vormen van de viool juist oorspronkelijk vandaan komen. Hoe kan het gebeuren dat een object als een viool ineens symbool wordt van iets decadents en slechts? In Pakistan, het geboorteland van zijn ouders, werd Ibrahim geconfronteerd met een ander shockerend fenomeen. Op een dag werd hij uitgenodigd om openbare executies bij te wonen in een stadion. Hoe kan het zijn, vroeg hij zich af, dat mensen vrijwillig toeschouwer willen zijn van lichamen die vernietigd worden? Hoe kan ik daar artistiek op reageren?

In *Islamic Violins* komen deze twee ervaringen samen in de vernietiging van een muziekinstrument, de viool. De viool is zowel het 'verboden instrument' als het lichaam dat geëxecuteerd wordt in het openbaar – met impliciete toestemming van de aanwezigen. De installatie heet opzettelijk *Islamic Violins*. De titel van de installatie en de installatie zelf provoceren de toeschouwer op meerdere vlakken; maatschappelijk, religieus en omdat de ontploffing werkelijk plaatsvindt. Onze beeldcultuur staat bol van het geweld en tegelijkertijd dringt de hedendaagse westerse angstcultuur ons

voortdurend een onveilig gevoel op, met name ten aanzien van terrorisme en het grote onbekende. Maar je kunt alleen weten wat het is als een bom ontploft als je het daadwerkelijk meemaakt. De ontploffingsdampen ruikt en de uiteengereten lichamen ziet.

### **Maandag 21 juli 2008**

Op maandagmiddag twaalf uur staat het eerste publiek voor de deur van de Kunsthalle. Het is een apart tijdstip voor een première. Na 16 minuten wordt de eerste viool opgeblazen, na opnieuw een interval van 16 minuten volgt de tweede. De kop is eraf. De eerste twee van de betoverend prachtige hangende rij van bij elkaar 22 violen zijn verdwenen. Hun ledematen zijn verspreid over de ruimte. Naderhand is het moeilijk de twee lijken precies te identificeren. Want ze leken zoveel op elkaar. Ze maakten wel een ander geluid. Maar dat geluid valt nu niet meer te bespeuren. Er is alleen nog de herinnering aan dat geluid in de vorm van een cd. Na het vertrek van het publiek verzamelen we met het team de stoffelijke resten. Samen met de eigen, persoonlijke soundtrack van de viool stoppen we ze in bescheiden houten lijkkasten, die wel wat weg hebben van gladgeschuurde wijndozen. De kisten zetten we neer op de vloer onder de vioolresten die nog aan het plafond zijn blijven hangen.

Het *Islamic Violins* team is een wonderlijke formatie die alleen werkelijkheid heeft kunnen worden door de verbeeldingskracht en intuïtie van Ibrahim. Het team bestaat uit een Parijse muzikant en componist NORSCQ (roepnaam 'Jean-Louis'). Het is een oude vriend van Ibrahim, nog uit de tijd dat hij actief was in Parijs onder de gezelschapsnaam Faim de Siècle. Tweede man is de Oostenrijkse technicus Sebastian Bauer ('Basti'), waar Ibrahim eerder mee samenwerkte aan zijn opera project *Saray – Mozart alla turca*. Ook sinds deze opera deel van het team is de Servische, maar in Berlijn wonende productie leider Vladimir Petkovic ('Vlad' of 'Vladi'). Ikzelf ben sinds enkele maanden Ibrahim's sparring partner voor

dramaturgische zaken en wilde dit project absoluut aan den lijve ervaren. En dan is er natuurlijk nog Ibrahim Quraishi zelf. Hij is als zoon van Pakistaanse diplomaten geboren in Kenia, groeide op in New York, werkte jaren over de hele wereld, in het bijzonder in Parijs, en is nu gevestigd in Amsterdam. Hij is overal en nergens thuis en heeft met een aanzienlijke groep mensen over de hele wereld langlopende en intensieve samenwerkingen opgebouwd. De plekken op de wereld waar hij deze mensen in een betekenisvolle context kan verzamelen zijn de plekken waar hij zich het meeste thuis voelt.

### **Dinsdag 22 juli 2008**

Ons festivalritme wordt al gauw strak gedirigeerd door het bizarre ontploffingsschema. Om 12 uur 's middags en om middernacht ontploffen we elke keer twee violen, dus vier per dag. 's Ochtends ontbijt ik in ons appartement in het Tweede District. Vervolgens fiets ik over de brug van het Donaukanaal naar de Kunsthalle die midden op de Karlsplatz in Wenen staat. Het team verzamelt. We zorgen dat de violen er mooi bij hangen en er geen resten meer op de vloer liggen. NORSCQ legt de laatste hand aan de voorbereiding van de soundtracks van de violen.

De voorbereiding van de muziek vraagt om nadere uitleg: voor elke viool maakt NORSCQ een eigen muziekscore. Elk individu krijgt haar eigen karakter. Deze composities leidt hij af van een brede verzameling populaire westerse 'classics'. De bij elkaar 22 verschillende tracks zijn gebaseerd op onder andere Edith Piaf's 'Non, je ne regrette rien' tot ABBA's 'The Winner Takes It All' en van Stravinsky's 'Rite of spring' tot 'Blue Danube' van Strauss. Een bonte mix van 'klassieke' muziek dus, die symbool staat voor zowel de populaire als traditionele muziektraditie van Europa. De melodieën zet NORSCQ over naar vioolmuziek en vervolgens bewerkt hij ze tot 16 minuten durende tracks. De melodieën heeft hij aan het begin van



de track zodanig vertraagd dat het nummer waaraan gerefereerd wordt nauwelijks te herkennen is en er een abstract vioolgeluid ontstaat. Pas tegen het eind van de 16 minuten, als de ontploffing van de viool nadert, wordt de melodie herkenbaar voor het publiek. Dan volgt de explosie. En stilte. Hierna start de melodie van de volgende viool. Maar die nieuwe melodie wordt telkens onderbroken door de echo's van de explosie en de melodie van de eerdere viool. Samen met de brokstukken die verspreid liggen over de ruimte, wordt de plotselinge afwezigheid van de viool dus ook nog steeds hoorbaar aanwezig gemaakt voor de toeschouwers.

Tijdens de performance gaat het als volgt. Het publiek komt de ruimte binnen. NORSCQ, Basti en Vlad zetten hun stopwatches gelijk op 16 minuten. Tijdens de performance zit NORSCQ in een andere ruimte. Zodra hij de explosie hoort stopt hij de track van de viool en start na de korte stilte de soundtrack van de tweede viool die vervolgens gaat ontploffen, samen met het geluid van de herinnering of 'echo' van de eerste viool. Na de ontploffing van de tweede viool verlaat het publiek geleidelijk de ruimte en beginnen wij met onze bergingswerkzaamheden. We lunchen gezamenlijk in de stad. 's Avonds bezoek ik voorstellingen op het festival, maar na afloop keer ik altijd terug naar de Kunsthalle voor de ontploffingen om middernacht.

### **Woensdag 23 juli 2008**

Om 16 minuten na 12 uur 's middags staat mijn hart 5 seconden stil van schrik. Er is net niet één viool ontploft, zoals de bedoeling was, maar drie violen tegelijkertijd. Hoe is dit in vredesnaam mogelijk? De pyrotechnicus had ons bezworen dat dit uitgesloten was. De straal van 10 meter afstand is bij lange na niet gehaald. Een van de toeschouwers stond op een meter afstand van de dichtsbijzijnde viool die per ongeluk ontplofte. Ze kreeg een onderdeel tegen haar hoofd, maar is niet gewond. Niemand is gewond. Godzijdank. Het publiek

had weinig door maar wij zijn ons rotgeschrokken. Vooral Basti, die vandaag de ontstekingsknop indrukte. De pyrotechnicus wordt ogenblikkelijk opgetrommeld, maar die blijkt nog verbaasder dan zichzelf. Vanavond geen ontploffingen. Dit vereist nader onderzoek.

### **Donderdag 24 juli 2008**

Slecht nieuws vanochtend. Een van onze trouwe publieksbegeleiders en een van de hoofdtechnici van het festival die gisteren beide aanwezig waren bij de drie tegelijkertijd ontplofende violen hadden last van gehoorsklachten. Na nader onderzoek in het ziekenhuis blijkt dit gelukkig mee te vallen. De festivaldirectie gaat in noodberaad samen met Sturtzel. De uitslag is gelukkig positief. *Islamic Violins* mag doorgaan, maar we moeten wel extra veiligheidsmaatregelen nemen. De violen moeten voor de voorstelling telkens apart worden aangesloten. En het publiek moet tot elke viool voldoende afstand houden. Ook al zijn we blij met dit nieuws, het team is nog steeds aangeslagen. De violen zijn tijdens de voorbereiding door Vlad en Basti met zoveel zorg geprepareerd. Ze zijn ontsnaard, geschuurd, open gezaagd, dichtgemaakt, geverfd. En daarna weer nauwkeurig met snaren bespannen. Na de gebeurtenis van gisteren voelt het bijna alsof de instrumenten zich tegen ons gekeerd hebben. Alsof ze zich te veel geïdentificeerd hebben met hun rol. Maar in plaats van slachtoffers ineens vooral daders wilden zijn. Zoals zelfmoordterroristen.

### **Vrijdag 25 juli 2008**

In de loop van de week kan ik steeds beter duiden hoe de installatie werkt. Waarom het een installatie is die daadwerkelijk ongemakkelijk maakt. Het zit hem in de tweede viool die ontploft. Het publiek heeft de eerste viool zien ontploffen. Enkele minuten na die eerste ontploffing wordt hen opnieuw gevraagd of ze hun oor- en oogbescherming willen opzetten. Het kan niet anders dan dat elke toeschouwer nu precies weet wat er gaat gebeuren. Misschien weten

ze niet precies welke viool het gaat zijn, maar ze weten wel dat er weer een gaat ontploffen. Maar ze doen niets om het te voorkomen. Net nog waren ze getuige van zinloos geweld op een muziekinstrument. Diezelfde handeling staat nu weer te gebeuren. Met hun medeweten. Dat maakt hen – ook in hun passieve houding - medeplichtig. Ze staan er bij en kijken ernaar. Ze zijn niet in staat om ergens anders heen te kijken. Ze willen de ontploffing zien. Ze willen hem nu beter zien dan net, want toen ging het zo snel. En ze willen de sensatie van de enorme klap van de ontploffing opnieuw beleven. Ze hebben het recht om te zeggen dat het niet mag gebeuren. Dan zou er een discussie kunnen ontstaan. Maar niemand zegt wat. En Edith zingt: ‘Je répars à zéro... Non! Rien de rien... Non! Je ne regrette rien...’. *EXPLOSION*. En stilte.

### **Zaterdag 26 juli 2008**

Vandaag is het tijd voor de laatste violen. Op zaterdagavond hangen er nog twee intact boven de grond. Het stoffelijke overschot van de andere twintig is keurig verzameld in de kleine kisten op de grond. Allemaal wachten ze op het laatste afscheid van het festivalpubliek dat deze week in grote getale getuige is geweest van hun executies.

Waar ik mijzelf telkens weer over verbaasde was dat, elke keer opnieuw, de klap van de explosie verdween in een, alle betekenis absorberende, leegte. Een leegte waaraan betekenis toekennen onmogelijk was. Terwijl voor de explosie mijn verwachting altijd weer hooggespannen was. Veel van die toeschouwers heb ik meerdere malen zien terugkeren. Misschien hadden zij net als ik moeite met het precies duiden van de kern van die leegte. En dachten ze meer te weten te komen door het vaker mee te maken.

Nu, aan het eind van deze bizarre week van rituele violoffers, probeer ik onder ogen te zien wat daar zo moeilijk aan is. Het heeft niet alleen te maken met het probleem van de enscenering van

geweld, maar het gaat ook veel directer over de vraag wat geweld is. Filosoof Hans Achterhuis definieert het in zijn recente boek *Met alle geweld* als volgt: ‘Het min of meer intentioneel toebrengen of dreigen toe te brengen van schade aan mensen of voorwerpen’. Daar lijkt in *Islamic Violins* duidelijk sprake van te zijn. Al is er hier natuurlijk wel sprake van een bredere intentie. De intentie hier is niet alleen het toebrengen van schade op zichzelf, maar juist het creëren van een bijzondere ervaring van geweld. *Islamic Violins* roept geweld op waarbij je stil blijft staan. Het zet je aan het denken over menselijke mechanismen in de ‘echte’ wereld waaraan niemand zich lijkt te kunnen onttrekken. Over de perversiteit van de esthetisering van geweld. Over toekijken, maar niet ingrijpen. Iets wat wij niet alleen doen voor de televisie, maar ook op straat. En, ten slotte, over onze hooggespannen verwachtingen en sensatiebelustheid als het gaat over oorlog en geweld. Totdat wijzelf een aanslag meemaken. Want dan blijkt het ineens nergens meer over te gaan. Alleen over leegte.

**Laura Karreman (1982) voltooide de Bacheloropleiding Theater, Film-en Televisiewetenschap aan de Universiteit Utrecht en vervolgens de Onderzoeksmaster Kunstwetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam, beide cum laude. In haar masterscriptie analyseerde ze het gebruik van lichaamsmetaforen in theatervoorstellingen van Ivana Müller en Marijs Boulogne. Op het moment werkt ze onder andere bij Theater Frascati aan contextprogrammering en projecten voor theatermakers.**

*Islamic Violins* van Ibrahim Quraishi was van 21 tot en met 26 juli 2008 te zien op het internationale dansfestival ImPulsTanz in Wenen, als onderdeel van het programma [8:tension]+ *Young Choreographers' Series*, samengesteld door Christa Spatt. De foto's in dit artikel en op de cover zijn gemaakt door Laura Karreman.

## ○ De mythe van het hier en nu

### - De *Late Night Shows* van Stichting Nieuwe Helden als kapstok voor een gedachte over hedendaagse performances -

*Op 17, 18 en 19 september 2008 verzorgden Lucas De Man en Bas van Rijnsoever met vrienden en collega's, verenigd onder de naam Nieuwe Helden, drie Late Night Shows. In Frascati WG - voorheen theater Gasthuis - presenteerden Nieuwe Helden zowel het kersvers gefuseerde Frascati als zichzelf op feestelijke wijze aan de stad. De jonge dramaturg Lieke van Hoogenhuyze bezocht de avonden, sprak met de Helden en strandde in de mythe van het hier en nu.*

### Lieke van Hoogenhuyze

#### Late Nights

Op 17 september stapte ik Frascati WG binnen. Het eerste gesprek dat ik voerde was met een oude bekende. Ze vroeg me of ik ook vond dat er te weinig passie is in het theater van nu. Ik schrok een beetje van de directheid van haar vraag, maar stamelde vertwijfeld dat ik het wel met haar eens was. Halverwege de avond vroeg ik me af: wat is dat eigenlijk, passie? En hoe zou het eruit zien als theatermakers meer passie zouden hebben dan nu het geval is?

Het waren drie zeer diverse avonden. Driemaal werd in de namiddag ergens in de openbare ruimte van Amsterdam een performance georganiseerd met gewone Amsterdammers. Zo werd op 17 september onder leiding van theatergroep De Slapelozen op de Nieuwmarkt gedanst met bejaarden, de 18<sup>e</sup> werd er een massaknuffel geregisseerd in de Bijenkorf door Marcus Azzini en op de middag voor de laatste *Late Night* organiseerden de Nieuwe

Helden zelf een sessie aan de Amstel, waar mensen konden worden voorgelezen door basisschoolleerlingen. Een videocompilatie van de performance werd steeds 's avonds vertoond en de bedenker(s) ervan werden geïnterviewd. 'Oude rotten' als Gerardjan Rijnders, Dennis Meyer en Wouter Hillaert spraken ons jonge honden toe. Er werd gesproken met jonge theatermakers, bier was slechts één euro en elke avond verzorgde een andere kok de hapjes. De band onder leiding van Bas van Rijnsoever gaf het geheel een energieke lading. Je had er dus bij moeten zijn.

Het thema van de drie avonden was passie. Volgens Van Rijnsoever en De Man wordt de nieuwe generatie theatermakers regelmatig karakterloosheid verweten: zij zouden te verwend zijn en niet voldoende noodzaak of drift aan de dag leggen om theater te maken. Maar volgens deze twee aanstormende theatermakers is dat onzin. Zij zijn van mening dat hun eigen generatie wel degelijk gepassioneerd is en heel goed in staat is tot het maken van energieke podiumkunst. Daarom vroeg *host* Lucas De Man op deze drie *Late Nights* diverse jonge makers die werken bij (het nieuwe) Frascati naar hun persoonlijke passie voor de podiumkunst.

#### Kracht van de sterfelijkheid

De Nieuwe Helden maakten tijdens deze enerverende *Late Nights* van de gelegenheid gebruik zichzelf te presenteren aan het publiek. Een aantal dagen later vraag ik de twee mannen hun beweegredenen, doelen en dromen toe te lichten. Stichting Nieuwe Helden, zo vertellen ze, is opgericht met een drang de 'rock 'n roll van de sterfelijkheid' met het publiek te delen. De drang om in een directe dialoog met het publiek op zoek te gaan naar iets dat raakt aan de essentie van het leven. Ze trekken daarvoor alle theatrale middelen uit de kast, vernieuwend of niet. Om in de woorden van De Man te spreken: 'voelen dat je bent door te voelen dat je sterven gaat'.

Van Rijnsoever en De Man vinden dat de mens niet moet gaan zitten rouwen om het tragische lot dat ons allen te wachten staat. De vermeende zinloosheid en richtingsloosheid van het bestaan kan namelijk ook een kracht, een energie genereren. Het is een energie die ontstaat als we ons verzoenen met onze sterfelijkheid en beseffen dat ons niets anders te doen staat dan op een optimale en ultieme manier in het hier en nu te staan. De worstelende, ten dode opgeschreven mens op zoek naar iets echts - iets dat er werkelijk toe doet - keert regelmatig terug in de voorstellingen van deze theatermakers, die beiden in 2008 afstudeerden aan respectievelijk de Amsterdamse Regieopleiding en de Mimeopleiding. Beiden werden voor hun afstudeervoorstelling genomineerd voor de Ton Lutz Prijs. Bas van Rijnsoever omschreef zijn afstudeervoorstelling *Faust Forward* als 'Rock-'n-roll over alles behalve echte liefde.' Oftewel: 'Pak je spullen en laat je kloten achter. Ontdek de wereld. In een fysieke beeldenstorm wordt langs Marlowe, Goethe en Ernst geraasd, op naar het hier en nu.'

En over de afstudeervoorstelling *N.V. Harde Materialen* van Lucas De Man meldt de website van het ITs Festival: 'Wat als je op een dag beseft dat je zorgvuldig opgebouwde leven compleet zielloos is? Een totaalvoorstelling waarin tekst, beeld, muziek en beweging met elkaar en tegen elkaar in op zoek gaan naar een kern. Een voorstelling waarin je springt omdat je vooraf niet weet waar je valt en rent met het volste besef tegen een muur te zullen knallen. Verwacht een voorstelling met ballen, harde ballen welteverstaan.'

Of Bas van Rijnsoever en Lucas De Man deze teksten zelf schreven of niet, beide voorstellingen roepen een ronkend taalgebruik over zichzelf af waar lef en heldendom vanaf stralen. De overeenkomsten voeren verder dan alleen het benoemen van testikels. Beide theatermakers lijken in de eerste plaats een drang te hebben om met desnoods verwoestende energie het publiek te confronteren met iets

essentieels. Op de website van Nieuwe Helden zegt De Man: 'Pas als wij naar de onontkoombaarheid van onze intuïtie, de artistieke noodzaak die er is ondanks onszelf, durven te luisteren om er vervolgens met de volste overgave (...) naar te handelen, pas dan kunnen we iets wezenlijks creëren.'

Het doel van Nieuwe Helden lijkt vooral te zijn een oprechte ontmoeting met het publiek te creëren in het hier-en-nu. Het is theater zonder grenzen: figuurlijk omdat een voorstelling nooit af is en als 'project' op diverse plaatsen en in verschillende vormen kan opduiken, letterlijk omdat deze theatrale projecten niet worden gemaakt voor één plaats, maar kunnen reizen naar diverse landen, zalen, festivals of internetlocaties. De Nieuwe Held is altijd op zoek naar noodzakelijkheid van zowel vorm als inhoud. En hoewel hij niet precies weet waar heen die zoektocht hem leidt, zoekt hij met passie en energie. Niet zoeken lijkt geen optie te zijn.

### **Gaan met daadkracht**

Na een overdonderend gesprek met Bas van Rijnsoever en Lucas De Man rees de vraag: waarom noemen deze theatermakers zichzelf Nieuwe Helden? Wat is een held? Is een held diegene die zichzelf in het avontuur stort, zonder zich volledig rekenschap te geven van de mogelijke risico's? Degene die het lef heeft op te staan waar anderen blijven zitten? Oprecht dapper durft te zijn en de sterfelijkheid durft te trotseren? In het nulnummer van Theater Schrift Lucifer schreef filosoof Ger Groot het volgende over modern heldendom in de (theater)literatuur:

*"Am Anfang war die Tat, schreibt Faust in de tragedie van Goethe in de eerste jaren van de negentiende eeuw. Faust heeft op dat moment het Johannes-evangelie opgeslagen en zoekt naar een goede vertaling van het openingsvers: 'In den beginne was het woord'. Dat is hem veel te slap. Liever*

*schreef hij: 'In den beginne was de kracht', maar ook dat is niet pregnant genoeg. Dan valt hem de juiste wending in: 'In den beginne was de daad'. Dat is bij uitstek een moderne gedachte, zoals Faust zelf het model van de moderne mens is. Faust wil alles doorzien en alles beheersen. Hij verlangt naar de alomvattende kennis en onbeperkte macht die tot dan toe aan God waren voorbehouden. Hij wil de schepper van zijn wereld zijn: de onbewogen beweger die alles op gang brengt en de rusteloze energie die alles gaande houdt. Hij bestaat omdat hij handelt, en omdat hij in zijn handelen de wereld voortbrengt, is die er voor hem. Daarom is de mens in de moderne tijd een wezen geworden dat zich kenmerkt door zijn activiteit. Autonomie is zijn hoogste streven en hij verwerft die zelfstandigheid door wat hij doet. De held van de moderniteit is een Macher die overloopt van kracht en scheppingsmacht. Vanuit zijn overvloed, die geen behoefte kent, zet hij de wereld naar zijn hand en daardoor maakt hij zichzelf werkelijk. Hij hangt van niets of niemand af en daarin is hij - zoals het existentialisme zei - authentiek.<sup>50</sup>*

De parallel met *Faust Forward* van Bas van Rijnsoever is duidelijk: ook daarin manifesteerden de personages, die allen Faust zouden kunnen zijn, zich met gierende gitaren als handelende helden. De vraag is of we deze vorm van heldendom 'nieuw' kunnen noemen. Het beeld zoals geschetst door Ger Groot is van alle tijden en komt veelvuldig voor in alle kunstvormen. Kunst probeert op een bepaalde manier altijd de essentie te raken en de waarheid te vertellen. De middelen die voor deze essentie worden ingezet verschillen alleen van tijd tot tijd. Niets unieks dus.

---

<sup>50</sup> Ger Groot: Een held van niks - een gedachte over 'handelen' als maatstaf voor menselijkheid in de toneelliteratuur. In Theater Schrift Lucifer No 0 / maart 2005. p 49-52.

## **Passie**

Toch geven deze Nieuwe Helden mij het gevoel dat zij uniek, enig en oprecht op het scharnier van de moderniteit zitten, en ik niet. Tijdens de *Late Nights* werd ik overrompeld door een gevoel van jaloezie. Ik was omringd door mensen die net als ik met theater bezig zijn. Er waren jonge theatermakers en acteurs: mensen die 'het hier en nu' als beroep hebben gekozen. Zij omarmen de sterfelijkheid en verrijken hun leven ermee. Stuk voor stuk mensen die gepassioneerder, actiever en enthousiaster in het leven staan dan ik. Mensen die altijd en overal op zoek zijn naar een optimale belevenis van het hier en nu. Die bij de bron van het leven staan. Het waren allemaal Nieuwe Helden. De jaloezie sijpelde mijn hoofd binnen en maakte zich van mij meester. Ik dacht: de theatermaker is een *übermensch*: sterfelijkheid hangt dreigend boven ons allen, maar de theatermaker is in staat die sterfelijkheid te gebruiken, naar zijn hand te zetten en er kracht uit te putten.

Na de laatste *Late Night Show*, op 19 september, besloot ik mijn theatercarrière aan de wilgen te hangen wegens een gebrek aan passie. Het was een verdrietige dag. Niet alleen omdat mijn carrière ten einde was gekomen, maar ook omdat ik me een minderwaardig mens voelde. Ik heb namelijk niet zoveel met het hier en nu. Het hier en nu is mijn zwakke plek. Ik houd van de geschiedenis, van de toekomst en van het andere. De geschiedenis leert mij hoe het leven van anderen is gelopen. De toekomst biedt uitzicht of hoop over hoe het leven nog zou kunnen lopen. En ik hou van het andere omdat ik het kan bekijken. Het andere biedt mij spanning en sensatie omdat het iets is dat ik niet weet en niet ken. De geschiedenis, de toekomst en het andere kunnen mij nieuwsgierig maken. Maar het hier en het nu vind ik vreemd ongrijpbaar. Ik kan het niet zien en ik kan het niet voelen. Ik weet niet waar het begint en waar het ophoudt. Het heeft geen vorm.

## Hier en nu

Wat is toch de aantrekkingskracht van het hier en nu? Wat wil iedereen daar toch altijd mee? Wat denken theatermakers te halen uit 'hier en nu' wat het verleden en het verre hen niet bieden kan? Waarom geeft 'hier en nu' het gevoel de essentie en de waarheid te kunnen bereiken? Bestaan essentie en waarheid eigenlijk wel? Wat is authenticiteit? En bestaat er eigenlijk wel zoiets als het hier en nu? Bij nader inzien blijkt er zelfs sprake van een *hausse*. Nu ik er op let, zie ik overal meditatiecursussen, *reality shows* en *extreme sports*. Miljoenen mensen wagen een kans om beroemd te worden; je leeft tenslotte maar één keer. Grijp je kans, voor het te laat is. Als pitbulls steeven aanstormende talenten op hun doel af. Het maakt niet uit over welke beroepsgroep of welk potentieel talent het gaat: zie ze rennen... Er op af, vastpakken, er in bijten en nooit meer los laten. Het is immers je eigen verantwoordelijkheid iets van het leven te maken. Nu. En hier.

Het hier en nu is voor mij een zompig moeras zonder houvast. Gaat het hier om smaak? Gelden mijn ambivalente gevoelens voor iedere performance? Lucas De Man en Bas van Rijnsoever hebben met de *Late Nights* een zeer specifieke opdracht aangenomen; hun andere voorstellingen drijven naast de hier-en-nu-rock-n-roll-energie ook op bijvoorbeeld een specifieke vormgeving en op het vertellen van verhalen. Het gaat om meer dan smaak en om meer dan deze drie avonden. Het is die behoefte aan 'hier-en-nu-theater' dat mij verwondert. Waarom heb ik het gevoel dat ik tijdens de drie shows de tijdgeest voelde ademen, maar tegelijkertijd werd buitengesloten? De Nieuwe Helden willen de toeschouwer diep en persoonlijk raken, maar gaat dat wel als je alleen het 'hier en nu' in je gereedschapskist hebt zitten?

Is het hier en nu eigenlijk wel het belangrijkste kenmerk van theater? Als ik aan theater denk, vind ik het vergankelijke karakter ervan

belangrijk. Het is een spel met wederzijdse aannames en het is juist niet de waarheid. Theater gaat over iemand anders, ergens anders. En juist door die afstand en door die abstractie kan theater 'aan komen' en kun je er als toeschouwer in duiken. Het is veilig maar gevaarlijk tegelijk. Het gaat over een personage, een individu, maar door de vorm kan het universeel worden en op een abstract niveau kracht krijgen. Ik geloof dat het belangrijkste kenmerk van kunst is dat het een grens heeft en een vorm bezit. Door die vorm kan het specifieke abstract worden, kan het persoonlijke universeel worden en het schijnbaar onzinnige betekenis krijgen.

Performancekunst gaat bij uitstek over het hier en nu. Regelmatig zie ik in performances vreemde, maar aantrekkelijke ideeën en ingenieuze vormen. Het blijft echter moeilijk om geraakt te worden, juist omdat het belangrijkste kenmerk van theater overboord wordt gegoooid. Performance is geen spel en het doet niet alsof. Performance zoekt voorbij de vorm en manifesteert zich in het hier en nu. Maar als theater echt is en als de performance realiteit wordt, voel ik mij als toeschouwer niet veilig en trek ik mij terug. Als er slechts hier en nu is, en een context van de geschiedenis of een uitzicht op de toekomst ontbreekt, kan ik nauwelijks betekenis geven aan de theatrale gebeurtenis. Het gevolg is dat ik misschien de performancekunstenaars wel interessant vind, maar de performance zelf nauwelijks.

Theater moet niet het hier en nu tot onderwerp of voornaamste doel kiezen. Theater moet hooguit niet uit het oog verliezen dat toeschouwers en makers dezelfde ruimte en de tijd delen. Het theater dat ik gepassioneerd vind, gaat over toen, straks en daar. En laat het aan de toeschouwer over om in het hier en nu te worden geraakt. Het gevaar van 'hier-en-nu-theater' is dat er iets is, zonder dat we kunnen benoemen wat dat precies is. We voelen een passie, zonder te weten waarvoor en zien een vorm zonder context.

## Daar en toen

Vlak na mijn gesprek met de twee Nieuwe Helden fiets ik naar de oude kauwgomballenfabriek. Ik werk daar als dramaturgie- en regieassistent aan een moderne kameropera van de Engels-Indiaanse componist Param Vir. 'Black Feather Rising' gaat als geen andere voorstelling over een wereld in een ver verleden en op een verre plek. Een groter contrast met De Nieuwe Helden lijkt er binnen het theaterbestel niet te bestaan. Maar ook deze makers zijn net als Van Rijnsoever en De Man op zoek naar de essentie en de kern. De uitdaging hier was om de overgangsfase waarin twee personages zich bevinden op een doeltreffende manier op het toneel te zetten. In het begin van de opera slaakt de sopraan Charlotte Riedijk een pure wanhoopskreet. Iedere keer als ik dat moment zie ben ik weer geraakt. Het is zo treffend en ontroerend.

De *Late Night Shows* zijn persoonlijk en dichtbij. Ze zijn hier en nu, energiek en gepassioneerd. Ik zie de durf en de levenslust. Ik zie dat deze Nieuwe Helden een statement willen maken en mensen door elkaar willen schudden. In deze tijd waarin de wereld groter is dan ooit en de geschiedenis langer is dan ooit tevoren, grijpen deze theatermakers tijdens de *Late Nights* terug naar de kleinste eenheid die de mens kent: zichzelf. Hier en nu. De Nieuwe Helden maken emoties los bij hun toeschouwers. In elk geval bij mij. Het is een hoogmoed, een innemende arrogantie die aantrekt en tegelijkertijd afstoot. En die mij niet zozeer door de kunstuiting, maar meer door de energieke aanwezigheid zelf aan het wankelen brengt.

Ik mis geschiedenis, toekomst en uitzicht op het andere. Ik mis de vorm die ik nodig heb om geraakt te worden door een voorstelling, die specifiek is dan het 'hier en nu'. Ik mis een inhoud die verder draagt dan alleen 'ga met passie'. Het hier en nu bestaat bij de gratie van de geschiedenis, de toekomst en het verre. De kreet van Charlotte Riedijk is mooi door de context waarin hij wordt geslaakt.

Schoonheid ontstaat doordat de wanhoop en de schreeuw zijn vormgegeven. Het is niet zomaar een schreeuw. Het is een sopraan die schreeuwt. Een vrouw die alle schepen achter zich verbrandt zonder uitzicht te hebben op een toekomst. Door een voorstelling in het daar en straks te laten plaatsvinden kunnen toeschouwers hier en nu geraakt worden. De essentie kan men niet communiceren door de essentie op het podium te zetten. De waarheid maakt men voelbaar door de leugen te tonen. De theatermaker kan er op vertrouwen dat iedere toeschouwer op zoek is naar essentie, waarheid en echtheid.

Ik weet dat ik geen held ben. Ik vond Clark Kent altijd al leuker dan Superman. Ik reageer net als Clark graag secundair, in plaats van meteen te handelen. Voor mij bestaat het hier en nu niet: ik leef niet in één moment, maar in meerduideligheid. In de meerduideligheid krijgt dat ene moment voor mij pas betekenis. Ik heb geen passie. In elk geval geen aanstormende, allesomvattende passie. Maar ik heb wel een liefde. Voor verhalen van toen en daar. Ik hoop dat iemand zo'n verhaal herkent in zijn aller-individueelste kneuterigheid. En net als ik op een onverwacht moment hier en nu geraakt wordt. Dan kan theater troost bieden en tegelijkertijd de wereld op zijn kop zetten. Daar is het ons allemaal immers om te doen.

[www.stichtingnieuwehelden.nl](http://www.stichtingnieuwehelden.nl)

**Lieke van Hoogenhuyze (1984) studeert in 2009 af als dramaturg aan de Universiteit van Amsterdam met een speciale interesse in muziektheater en opera. Ze liep eerder al stage bij De Nieuwe Opera Academie en dit jaar bij *Black Feather Risingen Zolang het sneeuwt* in een regie van Jos van Kan. Later dit seizoen werkt ze mee aan *Adam in Ballingschap* bij De Nederlandse Opera als dramaturgieassistent.**

## ○ De dood als kapotte theepot: lessen in sterven voor kinderen

### - *Van drie oude mannetjes die niet dood wilden* door het Antwerpse jeugdtheatergezelschap Luxemburg -

*Anna van der Plas breekt een lans voor kindervertheater dat niet kinderachtig is. Ze beschrijft een aantal Vlaamse voorstellingen voor kinderen met heftige onderwerpen als sterven en definitief afscheid nemen. Ondanks protesten van ouders, docenten en politiek zijn de makers overtuigd van het belang van dit soort theater. Moeten kinderen immers niet leren dat het leven vrolijke, maar ook droevige kanten heeft? De pragmatiek, speelsheid en vindingrijkheid waarmee de regisseurs deze onderwerpen behandelen krijgen veel lof. Sterker nog, volgens de auteur slagen ze erin een tegenwicht te bieden tegen de suikerzoete sprookjes van het amusementstoneel.*

### Anna van der Plas

De stemming zit er goed in: een joelende massa beklimt de trappen naar de theaterzaal. Zij hebben er zin in, terwijl ik me afvraag of de tientallen blijde kinderen weten waar ze over enkele minuten mee geconfronteerd zullen worden. Ze staan namelijk op het punt om te gaan kijken naar een voorstelling over drie oude mannen die niet dood willen. Hoe zouden ze zo'n veelomvattend en 'volwassenen' thema oppikken? Ik beeld me in dat de nu nog lachende groep straks huilend dezelfde trappen weer af loopt. Een gedachte die eigenlijk onterecht is, want zware onderwerpen worden al sinds lang op gepaste maat aangeboden in het Nederlandstalige kinder- en jeugdtheater. Ondanks deze traditie blijft de vraag belangrijk op welke manier makers er toch regelmatig in slagen

jeugdvoorstellingen te maken over sterven of rouwverwerking. Na het zien van de zoveelste voorstelling over afscheid nemen, groeit bovendien het vermoeden dat er, behalve traditie, nog een meer actuele reden kan zijn voor de terugkerende thematiek. Zoals een sectorbrede reactie op het groeiende succes van commerciële producties waarin een ideale, zoetsappige wereld getoond wordt die niet aansluit bij de veelzijdige realiteit van een kinderleven.

De vraag naar wat wel en wat niet gemaakt kan worden, is een terugkerende discussie in de kunst voor een jong publiek. Volgens de makers van kinder- en jongerentheater zijn grote vragen bij kleine kinderen er altijd al geweest. Zij zien geen geldige reden waarom een onderwerp als gescheiden ouders of overleden dierbaren niet in een voorstelling aan bod zouden kunnen komen. De mening van de (Vlaamse en Nederlandse) makers wordt echter niet altijd gedeeld. Bezorgde ouders of docenten vragen zich af of het niet beter is om in de zalen een rooskleurig wereldbeeld te schetsen, zodat de jonge toeschouwers zich tenminste voor even in een positief sprookje kunnen wanen. Moeten de kleine ogen en oren afgeschermd worden van leed, totdat ze groot genoeg zijn om te begrijpen? In TM 6, september 2007, schreef Brechtje Zwanenveld in haar terugblik op het jeugdtheater al dat kinderen juist heel goed overweg kunnen met volwassen onderwerpen. Zij leven tenslotte in dezelfde wereld als volwassenen en ervaren zodoende dezelfde problemen. Een jong publiek kan in de theaterzalen op een artistiek en pedagogisch verantwoorde manier leren om die soms ingewikkelde wereld te begrijpen en zich ertegen te wapenen.

Vorig jaar was *Mijnheer Porselein* van het Gentse jeugdtheatergezelschap Studio Orka (2007) in Nederland te zien tijdens Tweekt en Het Theaterfestival. De locatievoorstelling gaat over de begrafenis van mol Robbie. In de dierenkliniek van de familie Porselein bekijkt men de treurige situatie echter vanuit een ander



perspectief dan gewoonlijk, want dokter Pé en zijn twee zussen bereiden een heus begrafenisfeest voor. De organisatie hiervan en het uiteindelijke afscheid vormen de rode draad door de voorstelling heen. Postbode en hartsvriend Bruno is in de zen-achtige omgeving van de kliniek een ruwe bolster met blanke pit. Eerst vult hij de ruimte met grote verhalen, maar wanneer Robbie sterft, huilt hij tranen met tuiten in de Nijntje-zakdoek van een van de kinderen op de eerste rij. Studio Orka slaagt er in een afscheidsfeest te organiseren dat je iedereen zou willen toewensen: ontroerend zonder al te veel zwaarte. Het afwisselen van verdriet met andere en meer positieve emoties is volgens de makers een bewuste keuze, omdat kinderen, anders dan volwassenen, rouwen in afgebakende periodes. Zo komt het dat de emotionele ter-hemel-bestelling niet eindigt in gewijde stilte, maar met suikerzoete brandnetelthee in kleurige glaasjes. En wie behoefte heeft, mag een tekening of tekstje achterlaten in het afscheidsboek voor Robbie.

*In de meidoorn* van Bronks (2008) gaat over het wegvallen van een dierbare (partners of ouders) door een mislukte liefde. Maar meer dan dat gaat de voorstelling over het niet bij de pakken neerzitten bij zulk verlies. Verschillende verhaallijnen snijden hetzelfde thema steeds anders aan. Er is een oude man met een nagebouwd bos op zolder, er zijn twee meisjes die bij hem op bezoek komen en tenslotte zijn er de dierenverhalen die de man aan zijn twee jonge gasten vertelt. Het kan haast niet anders dan dat schrijver Raven Ruëll zich voor *In de meidoorn* liet inspireren door Ibsen, die in 1894 *De wilde eend* schreef. Ook daar bouwt een oude man op zijn zolder een bos na, waar in zijn geval een wilde eend woont en waar hij met zijn kleindochter de hardheid van de echte wereld kan ontvluchten. Ibsen focust op het meisje en haar ouders, bij Ruëll worden de levens van de oude man, de meisjes en de dieren gelijktijdig gepresenteerd en bevatten ze eenzelfde onderliggende symboliek: ze hebben allemaal iets gedaan om het verlies van een geliefde een plek te kunnen

geven. Ruëll bouwt op die manier voort op zijn eigen schrijf- en maakparcours bij Bronks: ook in *Jan, mijn vriend* (2002) en *Stoksielalleen* (2004) voerde hij pubers ten tonele die afscheid moesten nemen van een verdwenen dierbare. Dit keer is de regie in handen van Johan Dehollander, die via de liefdesperikelen in de dierenverhalen de complexiteit van de liefde tot een universeel gegeven maakt.

Nog korter geleden ging bij Het Gevolg *De laatste reis van Viktor* in première, een kindervoorstelling over een dementerende man die afscheid neemt van zijn kleiner wordende wereld. Kinderliedjes uit zijn jeugd, herkenbaar voor meegekomen (groot-)ouders, brengen hem van de ene herinnering naar de andere. In zijn lege wereld staan nog twee bakens overeind: zijn jeugdliefde Lientje en zijn vroegere leven als variétéartiest. Dementie kennen kinderen niet uit eigen ervaring, maar de vergeetachtigheid van bijvoorbeeld een grootouder is ze wel bekend. Dat oude mensen soms in de war zijn en teruggrijpen op herinneringen van vroeger, is via een gedoseerde en aangepaste manier – de kinderliedjes - goed aan een jong publiek uit te leggen.

Ook in *Van drie oude mannetjes die niet dood wilden* van jeugdtheatergezelschap Luxemburg krijgen de kinderen in de zaal een voorstelling over de dood voor de kiezen. De tekst van de Nederlandse toneelschrijfster Suzanne van Lohuizen brengt op zichzelf de nodige abstractie en humor in het verhaal door herhalingen en een kernachtige formulering. De manier waarop regisseuse en artistiek leidster Arlette Van Overvelt daarbovenop verschillende stijlen en disciplines door elkaar heen geweven heeft, nodigt uit om de voorstelling eens nauwkeuriger te bekijken. Muziek speelt een belangrijke rol in de encenering. Er is een live muzikant en een terugkerende muzikale lijn die soms in mineur en soms zeer opgewekt wordt ingezet. De speelsters swingen tijdens het vollopen van de tribune op de vrolijke klanken van de klassieker

'Good morning' uit de musical *Singing in the Rain*. Ze doen een ongecontroleerde tapdans, een vrije bewegingsimprovisatie die een brok energie door de zaal stuurt. Karolien De Bleser, Lotte Vaes en Ruth Beeckmans – allen ongeveer drie jaar geleden afgestudeerd aan de Brusselse toneelopleiding RITS - zien er net zo gek uit als dat ze bewegen, hun grijze gebreide pakken hebben veel te lange mouwen en slobberen langs alle kanten. Het zijn abstracte cocons met eronder geruite sloffen. De ouderwetse opasloffen zijn een verwijzing naar de drie oude mannetjes die ze spelen. Na de dansante introductie staan ze op een keurig rijtje om het publiek toe te spreken: "toen ik ... toen i .... toen ik vanochtend .... wakker werd". Met een perfecte timing beginnen ze keer op keer precies tegelijkertijd, wat een leuke slapstickact oplevert. De klunzigheid van Diederik, Jonathan en Olivier wordt veroorzaakt door de zenuwen, vanwege een bijzondere gebeurtenis eerder die ochtend. Een brief heeft de wereld op zijn kop gezet, hun wereld, een wereld van drie mannen die nooit post ontvangen, zelfs geen rekening of reclamefolder. Daar zijn ze immers al veel te oud voor.

Wanneer het gekibbel over wie de brief moet voorlezen is bedaald – de oudste wint het van degene met de beste ogen – is er een volgend obstakel: "Waar is mijn bril?", vraagt Diederik. "Op je hoofd!", roepen de kinderen in de zaal. De inhoud van de brief is recht voor zijn raap, deze dag zal hun laatste dag zijn. Aan het einde ervan gaan ze dood, want alle tijd is opgebruikt. Een laatste keer tanden poetsen, krant lezen, haren kammen. Omdat de mannen helemaal geen zin hebben om te sterven, wordt de brief retour afzender gestuurd. Ook al is de afzender onbekend, terug zal hij gaan, en zonder hartelijke groeten. "Waar is de brievenbus?", vraagt Jonathan. "Daar!", roepen de kinderen. En om het naderende onheil buiten de deur te houden, wordt de brievenbus dichtgetimmerd, begeleid door stevige drumslagen van muzikant Frederik Meulyzer. Maar samen met de brief is de angst niet verdwenen, de doodsgedachte zit in hun

hoofd verankerd en luidt het begin in van de volgende opeenvolgende fases van de voorstelling: via ontkenning naar acceptatie tot aan de uiteindelijke berusting in het sterven.

Het duurt vrij lang voordat we te weten komen wat er in de brief staat en de voorstelling in een stroomversnelling komt. Regisseur Arlette Van Overvelt bouwt de spanning op met technieken die doen denken aan een ouderwetse poppenkast. De verstrooide personages lokken reacties uit bij de kinderen in het publiek en het 'kijk uit achter je'-effect wordt effectief ingezet. Ook de vele herhalingen in tekst en spel werken, niet voor niets maakt het Antwerpse gezelschap al verschillende jaren succesvolle voorstellingen voor een jong publiek en Van Overvelt weet goed hoe ze een zaal vol kinderen moet bespelen. Ze gebruikt een voor kinderen herkenbare beeldtaal, zoals wanneer de dood aanklopt op de deur van de oude mannetjes. Uit pure angst beginnen de mannetjes in het donker te giechelen onder de dekens. Door de herkenbaarheid kunnen de kinderen de situatie relativeren, wat houvast biedt. Maar ze benadert het gegeven van de drie oude mannetjes verre van clichématig, een valkuil bij de vertaling van een lastig onderwerp naar een jong publiek. Een goed voorbeeld is de keuze om de personages door jonge actrices te laten spelen, die vervolgens niet continu doen alsof ze oud zijn. In sommige scènes zijn ze gewoon de jonge vrouwen die ze zelf zijn, soms kinderen en soms opvoeder, zoals wanneer ze met een microfoon allerlei clichés declameren, zoals 'pas op', 'dat mag niet' en het ouderwetse spreekwoord 'van spelen komt kwelen'. Een keuze die minder goed uit de verf komt, zijn de verschillende speelstijlen van de drie, die oploopt van ingetogen tot uitbundig. Van Overvelt maakt het thema daarmee misschien universeel geldig, maar door zo sterk in de breedte te werken, mist ze bij momenten de kans om diep te gaan.

Om aan elkaar en zeker ook aan zichzelf te bewijzen dat de mannetjes weliswaar oud, maar nog helemaal niet levensmoe zijn, wordt er een stevige dans ingezet. Het eindigt abrupt wanneer Diederik neervalt. Hij krijgt van de anderen het dubbelzinnige “je had wel dood kunnen zijn!” naar het hoofd geslingerd, waarna er om de gemoederen te bedaren eerst wordt ontbeten. De ontbijtsce ne is het sleutelmoment in de voorstelling, waarbij een stukgevalle theepot als metafoor wordt ingezet en zeer goed illustreert hoe definitief doodgaan eigenlijk is. Het werkt uitstekend, want iets dat in honderd stukjes uiteen valt, is onherroepelijk weg, dat weet zelfs het kleinste kind. Dat het daarbij ook heel erg is dat iets stuk gaat (en voorgoed weg is) wordt nog extra onderstreept door Jonathan. In een afscheidslied worden met grootse emoties de jarenlange vriendschap en alle goede daden van de pot bezongen. Vanaf dan verandert er iets aan de visie van de mannetjes. Ze durven te praten over het naderende afscheid, er wordt gehuild en herinneringen worden opgehaald.

Het echte einde tekent zich door berusting. Er wordt niet meer uitbundig gedanst of gezongen, de oude heren zijn moe en zoeken een plekje in het grijze gordijn dat over de lengte van het speelveld hangt. Dood ben je pas als niemand meer aan je denkt, zo wordt gememoreerd, en dus spreken ze elkaar nog bemoedigend toe: “Ik ben blij dat ik je gekend heb.” Dan trekken ze een stoffen olifantenmasker over het hoofd, nestelen ze zich in een gordijnplooi en wiegen ze zich langzaam van links naar rechts. Zo kalm dat het moment van sterven een mooi moment wordt zonder angst of paniek. Het gordijn is een lijkenkleed en de olifantenkoppen dodenmaskers. De maskers verwijzen naar de hoge leeftijd die olifanten kunnen bereiken, net zoals de oude mannetjes. Ook andere associaties doemen op tijdens dit po etische moment, zoals de wetenschap dat olifanten in staat zijn om te rouwen bij de botten van overleden familieleden. Tot slot spant de drummer een wollen draad kriskras

over het toneel. Hij verbindt de drie mannetjes met elkaar en met hun omgeving. Wanneer het licht dooft, gloeien de draden in het donker op als een web van herinnering en verbondenheid.

*Van drie oude mannetjes die niet dood wilden* is zeker geen zwaarmoedige voorstelling. Van Overvelt heeft in haar enscenering de relativering en humor die al in de tekst gevat zit, versterkt met een rijke klank- en beeldtaal. De dood wordt gepresenteerd als onderdeel van het leven, als iets waar je met anderen over kunt praten, waar je weliswaar bang voor mag zijn, maar wat ook mooie kanten heeft. Net als haar collega’s in het Vlaamse en Nederlandse kinder- en jongerentheater doorbreekt Van Overvelt het hardnekkige idee dat kunst voor kinderen niet te moeilijk of te zwaar mag zijn. De terugkerende zware thema’s zijn in de eerste plaats een artistieke keuze. Net zoals bij kunst voor volwassenen, moet ook kunst voor kinderen en jongeren de werkelijkheid in al zijn facetten kunnen weerspiegelen. Maar het opvallende aanbod lijkt daarnaast een reactie te zijn op een actuele trend in het kunstaanbod voor de jeugd. Regisseurs presenteren met hun voorstellingen namelijk ook een noodzakelijke tegenhanger voor het eenzijdige zoetsappige wereldbeeld dat spreekt uit de commerciële producten van onder andere Studio 100. De superpower van Mega Mindy en het sprookjesbos van Kabouter Plop tonen kinderen een veilige, maar onrealistische wereld. Het succes van K3 en co is niet alleen een gevolg van goede marketing, ook past het bij onze beschermende maatschappij waar niet meer alleen kan (of: mag) worden buiten gespeeld. Maar de rubberen tegels onder de schommel in de speeltuin creëren uiteindelijk slechts een schijnveiligheid die kinderen niet leert om zich te wapenen tegen pijn en tegenslag. In de zalen van de gesubsidieerde podiumkunsten krijgen deze donkere kanten van het leven een plek. Niet traumatiserend realistisch, maar ingebed in nuances en relativering. Gemaakt op maat van de jonge toeschouwer en vanuit een artistieke drijfveer.

**Anna van der Plas (1976) studeerde Theaterwetenschap in Amsterdam en volgde de MA Theaterdramaturgie in Utrecht. Twee jaar geleden verhuisde ze naar België. Momenteel is Anna projectmedewerker Kinderkunsten bij het Vlaams Theaterinstituut. Daarnaast volgt ze sinds 2007 het coachingstraject Corpus Kunstkritiek en is ze dramaturgiedocent aan het Centrum voor Amateurkunst Noord-Brabant.**

*Van drie oude mannetjes die niet dood wilden* door Luxemburg. Regie Arlette Van Overvelt, Spel Karolien De Bleser, Lotte Vaes en Ruth Beekmans, Tekst Suzanne van Lohuizen. Gezien op 8 oktober 2008 in HETPALEIS, Antwerpen.

## ○ **Het einde van Dogtroep**

### **- 33 jaar knarsende kunst -**

*Op verzoek van Theater Schrift Lucifer bespreekt Lucia van Heteren het boek Dogtroep; 33 jaar beeldend locatietheater en geeft en passant zelf ook een overzicht van de waarde van Dogtroep. Want: 'Ja, laten we wel wezen, Dogtroep leeft voort. Je bent pas dood als niemand meer aan je denkt.' Met dit citaat opent Jos Zandvliet het besproken boek dat verscheen bij de laatste productie van Dogtroep: To be to not be (2008). Onder deze titel leken de leden nog één keer de goden te willen tarten. Maar na meer dan dertig jaar van spectaculaire producties en beeldend locatietheater zetten de leden van het gezelschap er een punt achter. De rek is eruit. Enkele gedachten over 33 jaar knarsende kunst.*

## **Lucia van Heteren**

### **Aanvang**

'Hey, that's great mister Silver.' Een Amerikaanse toerist roept naar twee mannen die in het voorjaar van 1975 op de Dam rondlopen, uitgedost in zilver. Het zijn de leden van de dan net opgerichte Dogtroep die hun eerste zogenoemde 'infiltratie' houden: een doorbreking van een dagelijks patroon met behulp van een uitvergroting of overdreven handeling. Paul de Leeuw (nee, niet die) samen met Warner van Wely de oprichters van de groep, liep daarmee zijn eerst aanhouding op. Het arrondissementsparket gebod hem op vrijdag 23 januari 1976 voor het gerecht te verschijnen:

'(...) teneinde terecht te staan ter zake dat hij in de gemeente 1975, tezamen met één of meer anderen, althans alleen, op of aan de voor een ieder toegankelijke weg, de Dam, een

vertoning heeft gegeven; door toen aldaar, terwijl hij en/of die ander(en) zilverkleurig geschminkt was (waren) en een zilverkleurige badmuts en zilverkleurige handschoenen droeg(en), met behulp van één of meer zilverkleurige stoelen en koffers schetsjes uit te beelden, waarbij hij en/of die ander(en) schreeuwde(n) en kreten slaakte(n).'

Deze dagvaarding is opgenomen in het met veel illustraties en voorbeelden geardeerde boek. Die eerste confrontatie tekent al direct de tijdgeest waartegen de leden van Dogtroep zich in de beginjaren willen verzetten. De verbeelding was verdwenen en moest terug aan de macht. Of, zoals De Leeuw het zelf verwoordt, Van Wely en hij willen: '(...) met bizarre beelden de bezieling terugbrengen in een cultureel landschap dat was uitgedroogd door het ontstellende gebrek aan verbeelding waarmee de bestaande vormen van kunst en religie de gebaande paden in stand trachtten te houden.' Hoewel vanaf de jaren zestig er wel meer initiatieven genomen waren die het burgerlijk theater en psychologisch realisme van de jaren vijftig wilden doorbreken (denk aan het Mickery theater van Ritsaert ten Cate, het ABC-plan van de dan nog jonge Hans Croiset, Wilbert Bank en Gerrit Korthals Altes alsook Actie Tomaat) introduceerde Dogtroep een vorm van visueel spektakel dat nog niet veel eerder gedaan was.

### **Collectiviteit en autonomie - experiment en onderzoek**

De kernleden van het allereerste begin, naast Warner van Wely en Paul de Leeuw, zijn Jos Zandvliet en Lino Helling. Samen vormen zij de eerste vijftien jaar van het bestaan van Dogtroep, de kern van een collectief waarin iedereen verantwoordelijk is voor het totaal. Het betekent dat ze, zoals meer gezelschappen in die jaren zeventig (het Werkteater, Onafhankelijk Toneel e.a.) er doelbewust voor kiezen dat iedere schakel in het gezelschap even noodzakelijk is. Er kon dus niet volgens een hiërarchisch model gewerkt worden. In lijn van dat

collectieve denken was ieder lid verantwoordelijk voor zijn of haar deel en daarmee voor het geheel.

De werkwijze waarvoor Dogtroep opteerde, bood ruime autonomie voor de afzonderlijke makers. In loodsen werkten leden en freelancers aan projecten, experimenteerden met vorm, materialen, ideeën. Het werkproces was een constante aaneenschakeling van onderzoeken. Voor het praktisch uitvoerende deel werden er ingenieuze technische vindingen getest, van het laten ontploffen van objecten of het uit het niets laten opkomen van voetstappen in een zandvlakte. Belichting van een voorstelling was nooit het bedenken van een lichtplan bij een gemaakte encenering, maar het was experimenteren met 'vuur, kaarsen, olielampen, peertjes, halogeen, theaterspots tot aan bewegend licht en laser. Autolampen, scheepslampen, lampen van de startbaan van Schiphol, discospullen (...)' aldus Isabel Nielen. Zij was samen met Marco Biagioni in de jaren negentig verantwoordelijk voor de lichtbeelden in *Noordwesterwals* (1994), *Dynamo Mundi* (1996) en *Adder zonder Gras* (1997). Licht ontstond altijd uit een experiment met de locatie waar de voorstelling gemaakt werd. De insteek was het creëren van een wondere wereld, want - aldus Nielen 'verwondering maakt gevoelig voor dubbele bodems, voor het mysterie dat het leven is.' Zo kwamen ze tot het maken van 'een huilende lamp waar water uitdruppelde, het koppige peertje dat niet uit wilde, het laserplafond aan het slot van *Atom Tattoo* (1999) waarin de hoofdpersoon boven je hoofd wegzwom' en nog talloze andere voorbeelden. De verbeelding altijd voorop.

Behalve experiment met techniek deden de leden ook onderzoek naar de grenzen van allerlei mogelijke taboes. 'Niet de grote maar juist de kleine taboes' stelt Van Wely. Zo is er de scène waarin een drukke winkelstraat in Tel Aviv (in een buitenspektakel tijdens het Israël Festival 1982) de spelers zich over een zebra-pad verplaatsen

met een paar krukjes. Ze staan op het eerste krukje, plaatsen een tweede krukje voor zich, stappen over van het eerste naar het tweede krukje, moeten zich omdraaien om het verlaten krukje op te pakken en vervolgens weer voor zich te plaatsen, zodat ze de handeling kunnen herhalen. Op deze manier duurt het een minuut of tien voordat ze het zebrapad over zijn. Tegelijkertijd registreert de camera verbaasde omstanders, het gezicht van een verbijsterde automobilist die gedwongen wordt te stoppen en te wachten tot de spelers het voetpad hebben overgestoken. In een haastige en nerveuze samenleving als de Israëliische wordt even een groep mensen gedwongen om stil te staan. In die momenten van verbijstering en verwondering kunnen allerlei gedachteprocessen op gang komen. Van Wely: 'Ik ben nooit zo op shockeren uit geweest. Taboes doorbreken: heerlijk. Maar kleine zijn veel leuker dan grote. Liggen, kruipen, stilstaan op straat is al zo'n klein taboe.'

Lino Hellings noemt Dogtroeps werkwijze van experiment en creatie het 'bottum up en top down-werken'. Iedere deelnemer kan zijn eigen experimenten uitvoeren en projecten tot stand laten komen (bottum up). Vervolgens was er altijd iemand verantwoordelijk om tot een zogenaamd *script* te komen (top down). Van Wely, tussen 1975 en 1990 artistiek leider van de groep, was in die jaren degene die verantwoordelijk was voor de scripts. Dus er werd zelfstandig gewerkt, in elkaars nabijheid en uit het werk werden vervolgens stukken gekozen en tot een voorstelling gemaakt. Van Wely zelf vergelijkt het met regisseren: 'Regisseren is een beeld in elkaar zetten. Trainen is een voorwaarde om tot een goed beeld te komen. Als regisseur kun je de spelers beïnvloeden en klaar stomen. In de voorstelling doen ze het toch weer zelf.' In feite is het vormen van het script het maken van een dramaturgisch plan waarmee de voorstelling vorm krijgt.

Naast deze gestructureerde procedure kwamen voorstellingen soms ook op een nog intuïtievare manier tot stand. Lino Hellings: 'We laadden 's ochtends materiaal voor een voorstelling in met de enige wetenschap dat er 's avonds een voorstelling moest staan. We wisten helemaal niet wat we gingen doen. We gingen naar de plek en daar begonnen we te bouwen. En waren dan zelf stomverbaasd dat er dan, meestal wel een uur te laat, een voorstelling was.' Eveneens waren er ook talloze experimenten en plannen die niet in een voorstelling kwamen, zelfs nooit gerealiseerd zijn. Het boek *Dogtroep. 33 jaar beeldend locatietheater* staat er vol mee: ontwerpen van locaties, kostuums, objecten met de indicatie 'niet uitgevoerd'. Het toont hoe gedreven en inventief iedereen binnen het gezelschap te werk ging.

Locatie en objecttheater, interdisciplinariteit als achterhaald begrip In tegenstelling tot hun tijdgenoten, ging het bij Dogtroep niet om acteurs maar om bezielde kunstenaars van diverse pluimage en herkomst. Ze waren geschoold in de beeldende kunst, muziek, vormgeving, iets technisch, of ongeschoold maar als autodidact gepassioneerd in het experimenteren met vormen, beelden en verbeelding. Dit betekende dat er geen behoefte bestond aan het volgen van theaterconventies of bestaande theatertradities. Behalve dat individuele makers hun eigen bronnen van inspiratie hadden, werkten ze voornamelijk buiten het reguliere bestel. In zowel de technische als de meer reflexieve onderzoeksexperimenten ging het de leden van Dogtroep vaak om het kijken hoe ver je kunt gaan in het ontwikkelen van de kunstvorm die gaandeweg beeldend locatietheater genoemd wordt. Geen vooraf genomen dramatekst, geen eenduidige personages, geen theaterzaal als vaste locatie, überhaupt geen vaste locatie. Meestal geen referentieel theater waarbij verhaal, personages en enscenering verwijzen naar iets dat we uit de werkelijkheid kennen of herkennen, maar performatief

theater waarin een wondere wereld getoond wordt van absurditeiten en fantasieën.

Vaak werd begonnen met een plek, een omgeving, nog voordat er een concreet idee was wat er gecreëerd zou worden. In de eerste jaren onder Warner en Van Wely draaide het vooral om infiltraties en parades, *surprise acts* die in druk bezochte openbare plekken mensen onbewust en soms ongewild tot stilstaan en kijken dwongen, zoals *Mr. Silver, Superman en Witte insecten processie* (1975). Threes Schreurs, officieel artistiek leider van 1995 tot 1998 koos vaak voor een wat langduriger verblijf op één plek, waar een voorstelling dan speciaal voor gemaakt werd. Voor haar was het simpel: ze moest verliefd worden op de plek. Zoals de NSDN-werf in Amsterdam-Noord voor de voorstelling *Noordwesterwals*. Gebeurde dat niet, dan ging het feest niet door. Soms waren het particuliere locaties waarvoor toestemming gevraagd moest worden en was het zaak het bedrijf of de organisatie te overtuigen. Andere keren waren het expliciete verzoeken van opdrachtgevers. Was een plek gevonden, dan werden er brainstormsessies georganiseerd nadat meer Dogtroepers de locatie geproefd hadden. 'Aan het eind van zo'n brainstormsessie waren er soms wel vijf- tot achthonderd ideeën' aldus Schreurs. Die ideeën betroffen fantasieën over alle mogelijkheden die de leden van Dogtroep in de plek zagen. In die voorbereidende fase werden ideeën geselecteerd, uitgeprobeerd, vervormd of verworpen. Ze werden ook gegroepeerd naar disciplines (kostuum, techniek, muziek, licht, acts) maar op natuurlijke wijze voltrok zich daarbij een versmelting van traditioneel gescheiden disciplines. Vaak wordt het theater van Dogtroep interdisciplinair genoemd, maar door de natuurlijke synthese die vaak ontstond, is dat begrip bijna achterhaald. Dogtroep creëerde een vorm van beeldend locatietheater dat bijna als een nieuwe discipline *an sich* beschouwd kan worden.

### **Functie van theater - verschuivende opvattingen**

Van de kernleden van het eerste uur moest kunst knarsen. Of, zoals Hellings aangeeft: 'Kunst moet nieuwe ruimten voor betekenis maken, moet dingen doen waardoor je gaat denken: wat is hier aan de hand? Mensen hebben een automatisch categoriseringssysteem in hun hoofd. Wat kunst doet is je iets laten zien waardoor dat categoriseringssysteem ophoudt en je werkelijk moet nadenken, je eigen fantasie moet gebruiken en je in je hoofd met betekenis gaat spelen.' Deze benadering toont dat die makers - en zeker die uit de beginjaren - er duidelijk op gericht waren iets bij het publiek te bereiken. En dat 'iets' was zeker niet alleen maar bieden van spectaculair, visueel en muzikaal vermaak. 'In het begin zagen we er donker, zwart en vervreemdend uit en deden we vervreemdende dingen. Dat wekte zoveel agressie op in het begin dat iemand zelfs Warner een blauw oog sloeg' aldus Hellings. Het spelen met conventies en het infiltreren in mensenmassa's diende om toeschouwers bewust te maken van hun eigen waarnemingssysteem. En dat leverde soms hilarische en soms confronterende situaties op.

### **De artistiek leiders**

Enkele specifieke ontwikkelingen lijken gekoppeld aan de perioden waarin de opeenvolgende artistiek leiders respectievelijk hun gezicht gaven aan de groep. De vrijheid en autonome manier van creëren die de beginjaren kenmerkten, het vinden van locaties en het experimenteren met techniek bleven 33 jaar de rode draad. Van Wely deelt de periode van zijn eigen artistiek leiderschap in drie fases in. De eerste jaren waren de jaren van: alles kan en niets is te gek (1975-1980). Dan volgt een fase dat er, mede door het verkrijgen van subsidie, een vorm van professionalisering optreedt. Het aannemen van administratieve medewerkers, het inrichten van een nieuwe werkplek droeg bij aan het idee dat de voorstellingen groter moesten en zich wellicht ook tot een nog groter publiek moesten

wenden (1981-1984). De belangstelling was er, maar door de wijze waarop de voorstellingen gepresenteerd werden, was er niet altijd de mogelijkheid voor iedereen om ook daadwerkelijk te zien wat er in de ruimte gebeurde. In de jaren die volgden, leidde het groeiend succes (zowel in Nederland als internationaal) tot beslissingen om podia te bouwen op locatie en bezoekers om geld te vragen. Deze beslissingen werden uiteraard ingegeven door de kosten die voor een op deze wijze producerend gezelschap met zich meebracht. De producties namen in omvang toe en ook de publieken waarop Dogtroep zich richtte. Maar met die schaalvergroting groeide bij Van Wely de onvrede over de richting die de Dogtroep opging. Hij voelde zich beter bij kleinschalige projecten, waar zo'n tweehonderd mensen deelnemen in plaats van tweeduizend of meer.

Na vijftien jaar trad Van Wely uit het gezelschap. De opvolging verliep als gevolg van interne conflicten en onduidelijkheid over zijn vertrek niet vlekkeloos. Tegenover Van Wely's voorliefde voor infiltraties, ambieerden anderen de schaalvergroting die al aan de gang was. In 1990 ging een nieuwe periode van start. Van Wely wees Threes Schreurs tot opvolger aan, maar het duurde nog tot 1995 voordat haar aanstelling officieel werd bekrachtigd. Han Bakker is dan zakelijk leider. Deze periode wordt vooral wat betreft bezoekersaantallen, internationale waardering en omvang van producties gezien als de succesperiode van Dogtroep. Uitnodigingen van overal ter wereld (Berlijn, Grenoble, Oezbekistan, de Olympische Spelen van Albertville, Belgrado, Praag) vergrootten de status van het gezelschap. Schreurs prefereert de term beeldend locatietheater boven het straattheater van de beginjaren.

Hoewel de werkwijze voor een deel gelijk bleef, kwamen er toch aanpassingen die duiden op het aanschuiven tegen het reguliere theater. Tribunes bouwen, omheining plaatsen en entreegeld vragen waren de eerste aanpassingen in die jaren negentig. Het langer

verblijven op één locatie een tweede. In de vijf weken die *Dynamo Mundi* (1996) in Carré stond, probeerde Dogtroep bovendien uit wat het betekende om in een regulier theater te staan. Het gezelschap kreeg hier ook te maken met enkele theaterconventies waar zij nog niet eerder mee geconfronteerd waren: stilte in het theater. Waar de straat altijd goed is voor geluid, rumoer en afleiding, was het verwachtingspatroon van het publiek in Carré meer gericht op de traditionele kenmerken. Het publiek verwachtte aan de ene kant het spektakel van de straat waar ze bekend mee waren, aan de andere kant een verhaallijn; iets dat de aandacht bij het spektakel kon houden. De critici waren over het algemeen niet overtuigd dat wat op straat of op een locatie werkt, wel op deze manier naar een theater getransponeerd kon worden. Maar de zaal was vijf weken uitverkocht.

Na 1998, het jaar waarin twee leden van het gezelschap, Wieger Woudsma en Marco Biagioni onfortuinlijk om het leven kwamen bij een kano-ongeluk in de Franse Pyreneeën verloor het merendeel van de leden van Dogtroep de lust, het plezier en de energie om verder te gaan. Hieronder was ook Threes Schreurs, de levenspartner van Biagioni. Ze maakten nog een voorstelling, *Hotazel* (1998) op Terschelling. Voor deze voorstelling goot Pepijn van Zoest het gezicht van Wieger, talloze malen als afdruk uit een mal. In de voorstelling droegen een veertigtal figuranten de maskers; de voorstelling werkte voor enkele leden als afscheid. Voor hen was het op. Han Bakker: 'Ik kon me niet voorstellen dat we door zouden gaan. Het was klaar.'

Toch gold dat niet voor de hele groep. Enkelen wilden door, waren nog niet zo lang bezig en wilden deze manier van theatermaken nog niet verlaten. Anderen bleven uit solidariteit. Tussen 1999 en 2008 vervullen achtereenvolgens Titia Bouwmeester (1999-2003) Henk Schut (2004-2007) en Bart Kuster (2008) het artistiek leiderschap.



Dogtroep en haar artistiek leiders zetten de lijn voort die de eerdere generatie had ingezet. Er werd gezocht naar nieuwe invalshoeken, betrokkenheid met meer maatschappelijke thema's en het opzoeken van plekken waar deze thema's tot hun recht kwamen. Er werd geëxperimenteerd met nieuwe vormen van media en andere technologieën. De publieksaantallen bleven onverminderd hoog, maar het leken gelegenheidsbezoekers. Het vernieuwende, confronterende en verbijsterende was inmiddels gemeengoed geworden. In 2005 volgde nog een keer een confrontatie waarbij ook het laatste lid dat betrokken was bij de oprichting, Jos Zandvliet, vertrok.

### **Nalatenschap**

Vanaf haar begin is Dogtroep geïnspireerd geweest door vormen van *performance art* en *happenings*, de Fluxus beweging en Noord Engelse groepen als Welfare State. Het experimenteren met open en volledig desolate locaties, het spelen met de elementen water, aarde en vuur, met vormen en verbeeldingskracht, de behoefte aan een andere wijze van betekenisgeving en soms ook het verlangen naar betekenisloosheid: het heeft geleid tot talloze producties. Ook *To be to not be* combineert veel van de elementen waarmee Dogtroep haar bekendheid verwierf. Gezelschappen die zich verhouden tot locatie en tot objecten zoals de Drentse succesvolle Sjoerd Wagenaar en zijn Peergroup dragen er de sporen van. Maar ook onder makers die een groot deel van hun carrière in het circuit van de grote gezelschappen, schouwburgen en het conventionele theaterpubliek hebben vertoefd, zijn kennis, inzicht en postume waardering te vinden. In de woorden van Gerardjan Rijnders: 'Dogtroep, dat was toch iets met ontploffingen, water, vuur, fysiek geweld en imponerend stuntwerk? Dogtroep, dat was toch een succesvol exportproduct, te vergelijken met Frau Antje en André Rieu? Dogtroep, dat was toch vooral entertainment voor bijzondere braderieën, iets waar je als serieuze theatermaker ver boven diende te staan? Dat heb ik ook

lange tijd gedacht. Totdat ik er voor mijn voorstelling *Tragedie* (2007) niet langer onderuit kon: deze voorstelling kon alleen maar worden gerealiseerd door een beroep te doen op de expertise, de *know how*, de ervaringen en de inzichten van Dogtroep. Waarvoor mijn dank!

**Lucia van Heteren (1961) is universitair docent Theaterwetenschap bij Kunsten, Cultuur en Media aan de Universiteit van Groningen en medeoprichter van de tweedefase opleiding Scenography aan het Frank Mohr Instituut. Zij maakt deel uit van het bestuur van de Kring van Nederlandse Theatercritici. Tevens is zij met Maaïke Bleeker initiator en redactielid van *Theater Topics*, een serie publicaties over onderzoek in en naar theater in brede zin van het woord. Haar recente onderzoek betreft de relatie tussen theaterkritiek en theaterwetenschap. Lucia van Heteren publiceert regelmatig in o.m. *Theater Topics*, *Boekman* en *TM*.**

Alle citaten zijn ontleend aan boek en begeleidende cd's en dvd: van Noortje Boer, Jos Bus, Céline Lamée en Hans Wolbers (red.) *Dogtroep. 33 jaar beeldend locatietheater* (Amsterdam 2008).

## ○ Radicale Liefde

### - Vooruitblik Lucifer # 8 -

*In Lucifer # 8 staan 'kwade' personages centraal. Dramaturg Costiaan Mesu is betrokken bij Medea van het Nationale Toneel en schrijft over deze archetypische slechterik. Hij ziet een personage in een krachtenveld dat groter is dan het individu. Een voorproefje.*

### Costiaan Mesu

Medea snijdt haar broer aan stukken, laat een koning levend koken door zijn eigen dochters en zet de minnares van haar geliefde letterlijk in vuur en vlam. Haar mythe is één lange aaneenschakeling van brute moorden. Het was de Griek Euripides die Medea onvergetelijk maakte door in zijn tragedie uit 431 voor Christus nog twee moorden toe te voegen aan haar dodenlijst: die op haar eigen kinderen. Met dat wapenfeit heeft Medea zich definitief een plaats veroverd in de literatuurgeschiedenis. Al bijna vijftienduizend jaar prikkelt zij acteurs, regisseurs, dichters, filosofen en romanschrijvers zich iets voor te stellen bij het onvoorstelbare: het doden van je eigen kinderen.

Het verhaal van Medea is tijdloos. Als we de mythe ontdoen van haar sprookjesachtige aspecten blijft er een herkenbare kern over: "vrouw wordt in de steek gelaten door echtgenoot en doodt haar eigen kinderen". Een regelmatig terugkerende kop in de kranten. Alleen al in Nederland sterven er volgens officiële statistieken twaalf tot zestien kinderen per jaar door toedoen van de ouders. In iets meer dan tachtig procent van deze gevallen is er sprake van een

aantoonbare psychische stoornis bij de daders. In twintig procent van de gevallen niet.

We zouden deze tragedie tekort doen als we Medea proberen te definiëren als iemand die in de war is, of handelt in een emotionele opwelling. Medea is een tragische heldin, die haar noodlot omarmt en volmondig 'ja' zegt tegen de consequentie daarvan. De dood van haar kinderen is de climax in een keten van oorzaak en gevolg die begon bij de eerste ontmoeting tussen haar en Jason in Kolchis. Daar kiest Medea onvoorwaardelijk voor hem, en dat verwacht zij terug. Zij smeden een verbond dat slachtoffers eist en de twee bloedbroeders onlosmakelijk aan elkaar verbindt. Vanaf dat moment is er geen ontsnappingsclausule meer. Onvoorwaardelijke liefde laat zich niet relativeren.

Hoewel Euripides zich meer dan zijn voorgangers richtte op de menselijk drijfveren, zijn ook zijn tragische personages afspiegelingen van iets dat groter is dan het individu. In *Medea* zocht hij wellicht de uiterste consequentie van een botsing tussen pragmatisme en fundamentalisme. De pragmaticus is op zoek naar het compromis, maar een compromis sluiten met een fundamentalist is per definitie uitgesloten. In het fundamentalisme van Medea schuilt tegelijkertijd schoonheid en gevaar. Schoonheid in de onvoorwaardelijkheid van de liefde. Gevaar in de onvoorwaardelijkheid van de haat.

**Costiaan Mesu werkt sinds 2003 als dramaturg en persoonlijk assistent van artistiek directeur Johan Doesburg bij het Nationale Toneel.**

Dit is een voorproefje van het uitgebreidere artikel dat verschijnt in Lucifer #8, voorjaar 2009.