

A photograph of a person wearing a ribbed orange sweater, pouring water from a glass pitcher into a glass. The person is holding the pitcher in their right hand and the glass in their left hand. The background is a plain, light color.

theater schrift
lucifer
#9

najaar
2009

Het coverbeeld voor Theater Schrift Lucifer # 9
is ontworpen door Marc Warning.

(...)

*“Van u, mijn liefste, schrijf ik altijd weer,
De liefde en gij zijn steeds mijn stof gebleven;
't Zijn de oude woorden die ik nieuw groepeer,
Ik geef opnieuw wat ik al héb gegeven:*

*zoals het zonlicht, daag'lijks oud en jong,
zo is mijn liefde, zingend wat zij zong.”*

William Shakespeare (gedicht no 76)

Vertaling W. van Elden.

Atheneum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1986

Marc Warning is decorontwerper en werkt(e) met Guy Cassiers (o.a. de *Proust cyclus*), Gerardjan Rijnders (o.a. *Snaren*), Johan Simons, Erik Whien, Michel van der Aa, Nanine Linning, Jos Thie, EG|PC, Marcel Sijm en Marin van Veldhuizen. Zijn ontwerpen worden gekenmerkt door een dramaturgische en conceptuele benadering. In het verschiet liggen: *Poeskafée* (Gerardjan Rijnders, Ro-Theater), *Van de brug af gezien* (Erik Whien, Oostpool), *Richard de Derde* (Matthijs Rümke, Orkater), *Penthesilea / Leni Riefenstahl* (Gerardjan Rijnders, Ro-Theater), *Legende* (Marcel Sijm, De Nederlandse Opera).

○ INHOUD

p 3-14 Negende bericht van de redactie

- Waarin gedachten over onder meer schoonheid & de dood
Berthe Spoelstra

p 15-28 Jürgen Gosch

- Cottbus 9 september 1943 - Berlijn 11 juni 2009
Loek Zonneveld

p 29-32 Huilende mannen

- De schoonheid van de schaarste in *Orfeo* van De Veenfabriek
Tobias Kokkelmans

p 33-43 Overgave aan een geconstrueerde traagheid

- De schoonheid en de Griekse tragedie
Herman Altena

p 44-48 Visioenen van schoonheid

- Over ordening en chaos
Anouke de Groot

p 49-53 De werkelijkheid vanaf de maan

- Waarom theater nodig is
Caitlin van der Maas

p 53-64 Bekering

- Transformatie in de roman en voorstelling *Hiob*
Cecile Brommer

p 65-71 Tijgervelletjes en Shakespeare

- Over Zimbabwaans theater: 'message passing' en de paarse Jacaranda.
Annette de Ruiter

p 72-78 Shakespeare op Curaçao

- Een onverwacht intercultureel theateravontuur
Sarah Sluimer

p 79-85 De vertaling van het onzegbare

- Kijkruimte en perspectieven in de theatrale beelden van Louise Bourgeois en in het beeldend theater van 't Barre Land
Pieter de Nijs

p 85-89 Tell my why / I don't like Mondays

- Wanneer esthetiek maniërisme wordt
Evelyne Coussens

p 89-95 De reis van de held (m/v)

- Overwegingen bij *Nina Nina of de stad zonder kinderen* van Dimitri Leue
Anna van der Plas

p 96-106 Experimenteren en transformeren

- Over zin en betekenis van ervaringstheater
Bas van Peijpe

p 107-117 Scherven van een object waaraan we ooit zo gehecht waren

- Een analyse van *Crave* van Sarah Kane
Alexander Schreuder

○ Theater Schrift Lucifer # 9

- Waarin gedachten over onder meer schoonheid & de dood

Negende bericht van de redactie

Nieuwe website

Het negende nummer van Theater Schrift Lucifer is het eerste nummer dat verschijnt op een geheel vernieuwde website. Nadat wij sinds 2005 gastvrijheid hebben genoten in de bibliotheek van Hotel Dramatik zoeken we nu een eigen weg.

Hotel Dramatik [NL] en Platform Theaterauteurs initiëren samen De Nieuwe Toneelbibliotheek: een uitgeverij en digitale bibliotheek van nieuw Nederlands repertoire, toneelklassiekers en secundaire literatuur. Het adres is: www.denieuwetoneelbibliotheek.nl. Lucifer is op de website van deze bibliotheek te vinden.

Vanaf heden is www.theaterschriftlucifer.nl onze thuisbasis. Hier bieden wij u alle tot nu toe verschenen nummers aan van Theater Schrift Lucifer, van het voorjaar van 2005 tot vandaag. Ook zijn nog steeds alle artikelen los te downloaden. Zo draagt Lucifer gestaag bij aan de invulling van de openbare denkruimte over toneel en samenleving.

Na het achtste nummer over 'Slechteriken; de vele gezichten van het kwaad in het theater' met als gasthoofdredacteur filosoof Ger Groot, brengen we nu weer een algemeen nummer uit. We wisselen de focus van een thema graag af met een bredere blik op het theaterlandschap. Theater Schrift Lucifer # 9 brengt onder meer twee verslagen van theater

overzee, een gedachte over 'ervaringstheater' en een analyse van het toneelstuk van *Crave* van Sarah Kane. En natuurlijk zijn er toneelkritieken.

Gaandeweg diende zich ook een nieuw aandachtsgebied aan: 'schoonheid in het theater'. Vandaar dat in dit nummer een aantal essays thematisch verwant zijn. Bovendien richt dit negende bericht van de redactie zich voor een belangrijk deel op een gedachte over *schoonheid & de dood* in het theater en op een voorstelling die als geen andere de samenhang tussen deze zaken als uitgangspunt nam: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* van Christoph Schlingensief.

Schoonheid

Wat is schoonheid? Is het subjectief of kunnen we er objectieve maatstaven bij aanleggen? Waar komen onze schoonheidsidealen vandaan, uit de klassieke oudheid, uit de romantiek? Is schoonheid synoniem aan harmonie? Is schoonheid - als het om kunst gaat - hetzelfde als 'het verhevene'? Natuurlijk hangt wat als schoonheid wordt ervaren in de eerste plaats af van het tijdsgewricht en de cultuur. Umberto Eco schreef een 'geschiedenis van de schoonheid'¹ en stelt daarin dat het woord schoonheid in de klassieke oudheid zelfs niet bestond: "Het Griekse ideaal van de volmaaktheid was de kalokagathia, een term die kalos (o.m. 'mooi') en agathos (o.m. 'goed') met elkaar verbindt."

Vandaag de dag lijkt schoonheid in de westerse cultuur vooral te worden beschouwd als iets wat niet toevallig ontstaat.

¹ Umberto Eco; *De geschiedenis van de schoonheid*, Bert Bakker Amsterdam, 2005. Citaat is afkomstig uit *De geschiedenis van de lelijkheid* (2007) p. 23.

Schoonheid is maakbaar. Wij kunnen onszelf mooier maken door cosmetica, chirurgische en genetische ingrepen. We kunnen in therapie gaan en zo ons innerlijk harmoniseren. Wij voelen de drang de wereld te egaliseren tot er overal een democratisch gelijk(matig)heidssysteem is ontstaan waarin een ieder gelijke kansen heeft, zodat hij of zij niet alleen zichzelf maar ook de leefomgeving tot de hoogste schoonheid kan verheffen, met als uitgangspunt dat schoonheid voor elk individu het hoogste ideaal is.

Verzet tegen een dergelijk schoonheidsstreven, omdat er ook onwenselijke en zelfs gruwelijke sociale en politieke uitwassen uit kunnen voortvloeien, lijkt slechts de doffe zijde te vertegenwoordigen van een medaille die vooral blinkt van fris optimisme. Het ideaal van maakbare schoonheid, in de praktijk niet meer dan een permanente 'pluk de dag' houding, lijkt de laatste tijd niet langer gevolgd te worden door 'maar gedenk te sterven'. De eigen mogelijkheden lijken onbepert en wie hieraan twijfelt, zou wel eens zelf schuldig kunnen zijn. De vraag is hoe kunst op deze levenshouding reageert. Welke boodschap verspreidt het hedendaagse theater?

Schoonheid en troost

De Vlaamse filosoof, hoogleraar, auteur en essayist Patricia de Martelaere dacht en schreef met regelmaat over kunst, schoonheid en de dood². Op 4 maart 2009 overleed ze aan een hersentumor. Ze was 51 jaar. In het essay *Van de schoonheid en de troost*³ schreef zij (in navolging van Schiller)

² Zoals o.m. verzameld in *Een verlangen naar ontroostbaarheid, over leven, kunst en dood* Meulenhoff, 2003.

³ Patricia de Martelaere; *Van de schoonheid en de troost*. Groene Amsterdammer, 19 augustus 2000. Aanleiding voor het essay was de publicatie van Wim Kaysers interviewbundel *Het boek van de schoonheid en de troost*, Contact 2000.

over twee soorten kunstenaars: "de 'naïeve' kunstenaar ervaart zichzelf als een vanzelfsprekend onderdeel van de natuur, die hij bijgevolg geenszins idealiseert (...) - hij vertoef nog in het paradijs van voor de zondeval, zonder enig besef van breuk of dreiging".

De 'sentimentele' kunstenaar daarentegen weet zich verbannen uit de natuur en probeert die verloren eenheid terug te winnen door een artistiek ideaalbeeld te scheppen. De Martelaere stelt dat het creëren van schoonheid - of beter gezegd: het creëren van een schoonheidsideaal in de kunst - een direct gevolg is van het zoeken naar troost voor een permanent en onherstelbaar metafysisch verdriet. De mens geeft zich rekenschap van het feit dat de hele natuur, inclusief het leven, zinloos is en eist daar troost voor terug.

Dit idee van het creëren van een troostrijk schoonheidsideaal in de kunst komt voort uit de romantiek. In de eerste plaats bracht de romantiek de gedachte dat achter alle harmonie disharmonie ligt, achter alle utopie dystopie en achter elke schoonheid verscheurdheid. Het romantische denken wordt beheerst door het onbevattelijke en het dreigende en de kunst verbeeldt dit met stormachtige zeeën en getroebleerde literaire helden als voorbeelden van de onmacht om het menselijk bestaan te doorgronden. Het besef van de menselijke sterfelijkheid boort een oneindig en ontzagwekkend verdriet aan. Deze getormenteerde heroïek gaat - helemaal tegengesteld aan de grondhouding van de 'naïeve' kunstenaar - uit van de superioriteit van de mens ten opzichte van de wetten van de natuur.

In deze tijd lijkt dit nog steeds de overheersende invalshoek. Dominant is het idee dat elk mens zelf verantwoordelijk is voor het eigen (innerlijk en uiterlijk) welzijn en welslagen. Door het schone (en het goede) als maakbaar te beschouwen, plaatst de mens zichzelf op gelijke voet met een scheppende kracht.

Terug naar Patricia de Martelaere. In genoemd essay schrijft ze dat iedereen er bij voorbaat van uit lijkt te gaan dat de mensheid moet worden getroost, “omdat er iets verschrikkelijks is in de voorwaarden van het bestaan. Vrijwel iedereen verbindt dit verschrikkelijke met de gedachte aan de onafwendbare dood - niet de dood van de ons omringende planten of dieren, maar de dood van homo sapiens, die door zijn verdwijning zijn aanspraak op uniciteit zou kunnen verliezen”. Het aanschijn van de naakte waarheid combineert blijkbaar slecht met de plaats die de meeste mensen zichzelf in het onmetelijke heelal toebedelen. Hoe kan het, lijkt de westerse mens met zijn ideaal van maakbaarheid te denken, dat we voor dat ene onderdeel, onze sterfelijkheid, nog geen oplossing gevonden hebben?

De Martelaere citeert György Konrád: “we verlangen naar eeuwigheid. Daarom scheppen we voor onszelf de hemel en allerlei utopieën, allerlei verlossingen en hoop in het universum. Omdat we ons niet kunnen verzoenen met het idee dat we in de aarde zullen eindigen voor een rendez-vous met de wormen. Het biologische proces biedt geen troost aan de waardigheid van ons ego.”⁴ Een dergelijke romantische houding vindt Patricia de Martelaere, juist in de kunst, kinderachtig. “Het is op zijn minst theoretisch mogelijk (...) dat de behoefte aan troost alleen maar voortkomt uit een

⁴ Konrád komt aan het woord in Kaysers *Het boek van de schoonheid en de troost*.

zelfgecreëerde tragiek en met name uit een onjuiste voorstelling van de plaats van de mens in het geheel der dingen”.

Laboratorium

De vraag dringt zich op of kunst slechts geschikt is om (tegen beter weten in) de superioriteit van de eigen soort te bejubelen. Preekt theater alleen voor eigen parochie, voor een verzameling romantische zielen die niet langer in Sinterklaas geloven maar toch hun schoen zetten en stiekem surprises voor andere volwassenen in elkaar knutselen? Die wel zingen ‘wie zoet is krijgt lekkers’, maar niet meer ‘wie stout is de roe’? Is de hedendaagse westerse (theater)kunst een rechtvaardiging voor misplaatste grootheidswaan, voor een hyperindividueel schoonheidsideaal?

De westerse kunst van nu lijkt overigens vaak helemaal niet over het schone en het goede te gaan, maar over het lelijke en het slechte. Dat is veel theater. Zoveel werd ook duidelijk in het vorige nummer van Theater Schrift Lucifer. Hierin schreef Ger Groot dat het theater een goede plaats is om het kwaad - als in een gecontroleerde laboratoriumopstelling - in zijn ware, ambigue, chaotische aard te beleven. In navolging van wat Ger Groot in een ander artikel schreef⁵ zou misschien gesteld kunnen worden dat kunst gedurende de twintigste eeuw een verdubbeling is geworden van een werkelijkheid vol geweld en redeloosheid. Kunst en maatschappij lijken elkaar over en weer toe te roepen hoe gruwelijk en lelijk de wereld is. Alsof we in de kunst van nu bang zijn voor een te ‘sentimentele’ houding. Alsof schoonheid bij voorbaat verdacht is.

⁵ Ger Groot; *Kunst in tijden van Dutroux*. De Groene Amsterdammer 22-10-1997.

Zou het theater niet óók een laboratorium kunnen zijn om te leren hoe we het leven kunnen bezingen, hoe we schoonheid kunnen ervaren? Kan het theater een plek zijn waar men tegelijkertijd zowel 'naïef' als 'sentimenteel' zoekt naar vormen van goedheid en schoonheid? Misschien is er een derde weg mogelijk - een weg naast het digitale stelsel van nul versus één, zoals De Martelaere hanteert als zij de 'naïeve' kunstenaar tegenover de 'sentimentele' kunstenaar zet. Wellicht is er een weg mogelijk tussen deze twee extremen: tussen enerzijds de 'naïeve' kunst schoonheid biedt zonder zich van kwaad of verlies bewust te zijn - de kunstenaar voelt zich één met de kosmos en neemt zijn natuurlijke plaats in het grotere geheel in - en anderzijds de 'sentimentele' kunst die treurt en troost eist en de mens een plaats toebedeelt die hoogmoedig genoemd zou kunnen worden.

Ruim tien jaar geleden formuleerde Ger Groot een derde mogelijkheid: "Wil de kunst in een wanhopig geworden millenniumeinde werkelijk nieuw en ongehoord zijn, dan heeft ze daartoe nergens een uitgelezen kans dan in de bevestiging dat het leven, tegen alle schijn in, goed is om te leven. Dat het plezier van de zintuiglijkheid bestaat, dat het spel van waarneming en reflectie ons kan ontroeren en begeistere en dat het andere van de wereld zich openbaart in een soort van jubel en verrukking daarover."⁶

Het is precies wat Christoph Schlingensief in mijn ogen doet met zijn requiem *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, dat afgelopen juni te zien was tijdens het Holland Festival.

⁶ Ibidem.

Eine Kirche der Angst

Christoph Schlingensief is dodelijk ziek. Hij heeft longkanker, maar zolang hij nog leeft, is hij in de gelegenheid om een dodenmis te ensceneren. Sterker nog, hij is als veelgevraagd regisseur in staat zijn eigen uitvaartdienst vorm te geven. Schlingensief is in staat zijn eigen ziekteverloop te theatricaliseren, te vertellen over de angst die in hem leeft. De angst voor dat vreemde in hem. Zo heet de voorstelling ook: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*⁷.

De voorstelling is opgebouwd als een klassieke katholieke requiemmis. Waarom wil Schlingensief juist een kerk bouwen voor zijn angst? Hij lijkt een monument op te richten voor zichzelf via een theatervoorstelling, maar de ruimte is geen kerk: het is een loods die omgebouwd is tot kerk. De glas-in-lood motieven zijn van plakplastic. Boven de ingang hangt een spandoek met de tekst: WER SEINE WUNDE ZEIGT, WIRD GEHEILT en aan de overzijde: WER SIE VERBIRGT, WIRD NICHT GEHEILT!⁸

Op verschillende plekken staan televisies en hangen schermen waarop filmpjes uit Schlingensiefs jeugd te zien zijn: de jonge Christoph met zijn vader en moeder in de duinen of met een speelgoedgeweer in zijn hand. Een groepje jongens speelt een kruisiging na. Een processie in zwart-wit. Er hangen schetsmatige tekeningen van een lichaam met de longen fel rood gekleurd. Er zijn filmpjes met röntgenbeelden van een borstkas; bij de longen zitten zwarte gaten. Er zijn geluidsopnamen waarop een man (Schlingensief zelf?) over

⁷ De première vond plaats op 21 september 2008 tijdens de Ruhrtriennale en de voorstelling werd daarna opgevoerd tijdens Theatertreffen Berlijn 2009 en Holland Festival Amsterdam 2009. Zie www.kirche-der-angst.de.

⁸ "Wie zijn wonde toont, wordt genezen" / "Wie haar verbergt, wordt niet genezen".

medische uitslagen vertelt; hij begint kalm, maar eindigt in tranen. Op toneel worden flarden van een ziekenhuisdrama nagespeeld, vermengd met delen van een katholieke mis. Sopranen zingen vanaf de kansel onhoorbaar door een snoeiharde en ongecontroleerde drumsolo. Ineens een prachtig helder 'Dies Irae'⁹ en dan wegstervende metronomen.

Het geheel ademt een opzettelijk amateurisme; simpele doeken worden strompelend open en dicht geschoven, een kinderkoor zingt grinnikend dwars door elkaar en zo vals mogelijk een ziekbedtafereel aan flarden. Er zijn filmpjes van (kanker?)cellen die versneld aangroeien en zich woekerend een weg zoeken. Op film vergaat een dode haas in recordtempo; wordt weggevreten door de tijd. Maden graven zich een weg in elkaar en in - ja in wat eigenlijk? Schlingensief doet geen poging zijn publiek te verzoenen met het idee dat wij allen ooit in de aarde zullen eindigen 'voor een rendez-vous met de wormen'. Hij toont geen troost en geen waardigheid voor ons ego.

En dan verschijnt Schlingensief zelf ten tonele. Hij spreidt zijn armen en zegt: "Hallo Amsterdam. You've got douze points". Waarom verwijst hij naar het Songfestival? Is het een lollige opwelling of een welbewuste doeltrap om de hedendaagse televisiecultuur belachelijk te maken? Hoe dan ook, de preek die volgt duurt lang en klinkt opgewonden. Het gaat over ziekte en weer beter lijken te zijn. Het gaat over vergeving. En over opstaan uit de dood. Ziet Schlingensief zichzelf als

⁹ Dies irae: *dag van toorn*. De eerste woorden van de sequentia uit de Latijnse mis der overledenen. De tekst wordt beheerst door angst voor Gods laatste oordeel en wordt omwille van die lugubere sfeer niet vaak meer uitgevoerd in de eigentijdse uitvaartliturgie.

moderne Messias? Zijn preek eindigt in een uitbundige oproep tot 'autonomie': wie ziek is mag zich daar niet bij neerleggen, zegt hij terwijl een theaterlamp een halo om zijn hoofd tovert en zijn bonte groep acteurs schijnbaar doelloos over het podium heen en weer scharrelt. Met heldere stem komt de geloofsbelijdenis dat wie ziek is, in beweging moet blijven. Ga naar het museum of naar het park en als het niet meer lichamelijk kan, blijf dan toch in elk geval geestelijk in beweging. Wie ziek is, zou zichzelf moeten kunnen genezen - halleluja. De cirkel is rond, mijn gedachten zijn terug bij de maakbare mens, bij het 'sentimentele' ideaal van maakbare schoonheid.

De harde werkelijkheid

Maar wat doen al die kleine doodskistjes toch op het toneel, elk met een klungelig baniertje waarop 'Flux' of 'Fluxus' staat? Is dit een herdenkingsdienst voor een kunstenaar of voor een kunststroming? De ondertitel van deze theatrale mis luidt Fluxus-Oratorium. Toeval of niet, maar de kunststroming Fluxus en kunstenaar Schlingensief hebben grofweg hetzelfde geboortjaar: 1960.

Fluxus betekent onder andere 'reinigende, zuiverende stroom' en het doel was kunst en dagelijks leven bij elkaar te brengen. Daarvoor moest de kunst 'gezuiverd' worden van 'elitaire' opvattingen. Fluxus bood een momentopname uit het leven van de kunstenaar, namelijk het moment van de voorstelling zelf. De kunstenaar werd zelf tot kunst verklaard. In Schlingensiefs happening is hij inderdaad zélf de kunst en is zijn lichaam de voorstelling. Fluxus woekert, net zoals de kankercellen in Schlingensiefs lichaam woekeren. De kunstenaar en zijn kunstwerk zijn één.

Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir is daarmee niet slechts een rituele bezwering van Schlingensiefs persoonlijke lijden, maar koppelt dit persoonlijke lijden aan de opkomst en ondergang van een kunststroming. Schlingensief bevraagt tegelijkertijd de zin van zijn leven én de zin van zijn kunst.

De zingevingvraag in *Eine Kirche der Angst...* is dus zowel persoonlijk als politiek-maatschappelijk. En als Schlingensief ergens in uitblinkt, dan is het in een harde confrontatie tussen kunst en samenleving. Zo kreeg hij grote bekendheid met zijn project *Bitte Liebt Österreich*, waarbij de leus 'Ausländer Raus!' het rauwe centrum van zijn provocatie vormde. Dit kunst- en filmproject vond plaats tijdens de Wiener Festwochen 2000, het concept was gebaseerd op de basiselementen van het televisieprogramma *Big Brother*. Het Oostenrijkse publiek mocht asielzoekers, verzameld in een container, wegstemmen. Elke dag twee, tot de container na zes dagen festival leeg was. Het project leverde uiteraard een immense rel op, want de buitenlanders in de container waren echt. Het gevaar van uitzetting was ook echt. Met zijn kunst wilde Schlingensief de Oostenrijkers met hun neus op de politiek van Haider drukken. "Het project heeft een hardheid nodig die de zwetsers hier zullen moeten verantwoorden"¹⁰.

Zo hard is *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ook. De kanker is echt, evenals de dreiging van de dood. Christoph Schlingensief is een mens die dood gaat. Net als u en ik - vroeg of laat. Aan dat simpele feit herinnert de begroeting in de 'Kerk van de Angst': "Wir gedenken des zukünftig Verstorbenen, der vieles leisten wollte, kaum daß er schon

¹⁰ Schlingensief in een interview met het internet-tijdschrift Jungle World, geciteerd door Michel Maas: *Haiders 'Realpolitik' in praktijk* Volkskrant 7 juni 2000.

wieder weg war. Ein Mensch, wie wir, wie du, wie ich, wie alle - und damit auch besonders. Er war der, der er war, mehr nicht, aber immerhin, wer kann das schon von sich sagen. Viele sind tot, viele sind untot, uns hat man jedenfalls noch nicht beerdigt - Halleluja."¹¹

Tegelijkertijd met de realiteit dat wij allen sterfelijk zijn, duwt Schlingensief in zijn theaterkerk opnieuw een adagium op de voorgrond dat tamelijk veel overeenkomsten vertoont met voyeuristische televisie-formats: 'wie zijn wonden toont zal genezen worden'. Zo schept Schlingensief hier een persoonlijke reli-reality-show waarin hijzelf onsterfelijkheid kan bereiken. In deze 'Kerk van Angst' is hij zelf de te vroeg stervende martelaar. En tegelijkertijd is hij het ideaalbeeld van de kunstenaar die zijn dood overleeft door middel van zijn kunst. Door deze dubbele onsterfelijkheid zal hij ons nog lang heugen.

Schlingensief bejubelt zijn eigen superioriteit, als een onvervalst romanticus. Of, om met De Martelaere (en Schiller) te spreken: hij toont zich hier een 'sentimentele' kunstenaar bij uitstek, omdat hij zijn invoelbare, maar onherstelbare pijn ten aanzien van zijn sterfelijkheid toont. Als wij hem via zijn kunst herdenken, zal hij genezen worden of in elk geval de onsterfelijkheid bereiken. Hiermee is Schlingensief een prototype van de westerse vrijheidsdenker die zich groots (en

¹¹ Op de website www.kirche-der-angst.de staat de volgende Engelse vertaling: "We remember the future dead. Who strived to achieve a lot, and was gone shortly hereafter. A human being, like us, like yourself, like myself, like all of us – And special in that sense. He was who he was and nothing more. That's an achievement in itself. Many are dead, many are undead, us, they haven't buried yet – Halleluja."

misschien zelfs wel goddelijk) waant en de kunst inzet om dat beeld in stand te houden.

De tijd terugdraaien

Is hij daarmee uitsluitend een 'sentimentele' kunstenaar? Nee. Christoph Schlingensief is een mens in het aanschijn van de naakte waarheid. En daar maakt hij theater over. Hij sublimeert niets. Hij toont met dik hout en een botte bijl wat ziek zijn is, wat angst is: door welke duizelingwekkende emoties een mens wordt overspoeld als hij wordt geconfronteerd met zijn eigen sterfelijkheid. *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* is een nachtmerrie-achtig gedrocht - vermomd als kunst - over de nietigheid van de mens. Als dit requiem al aan iemand troost biedt, dan is dat niet omdat Schlingensief liegt dat de mens grootser is dan waar kan zijn, maar juist omdat hij aantoont hoe wanhopig en klein de mens is. En dat niemand deze werkelijkheid kan veranderen, of de tijd terug kan draaien.

Tegen het einde van de doden-beat-mis vraagt een hoge kinderstem: 'Papa, wat is eeuwigheid?' Een omvangrijke zwarte bariton in paarse kazuifel antwoordt met een oerknal. Het is een ongearticuleerd, onmuzikaal en kotsend schreeuwen. Het gospelkoor rent achterstevoren terug de kerk weer uit. Schlingensief zou de tijd wel terug willen draaien, maar hij weet dat dit niet kan. Daarom zwalkt hij, vervuld van angst, heen en weer tussen deemoedig knielen voor de waarheid en een ultieme poging om zijn 'autonomie' te bewaren. Dat heeft in mijn ogen niets hoogmoedigs. Dit is geen romantische heroïek, maar zelfgecreëerde tragiek. Deze mis is een reality-opera die de pijnlijke schoonheid toont die

tevoorschijn komt als de grenzen van het leven en van de maakbaarheid zichtbaar worden.

Vergiß nicht...

Eine Kirche der Angst is tegelijkertijd bombastisch zelfbeklag van een exhibitionistische, 'sentimentele' kunstenaar die aan groothedswaan lijdt én een theatraal laboratorium waar leven naast dood staat, het goede naast het kwade en het schone naast het lelijke. Schlingensiefs exhibitie hangt tegen narcistische koketterie aan en zou misschien discreet afgeschermd moeten worden, zodat hij zijn lot in besloten kring kan verwerken. Toch is Christoph Schlingensief niet zomaar een larmoyante, 'sentimentele' kunstenaar. Hij creëert een exhibitionistisch vertoon van lijden met veel dreigends en gruwelijks, maar is tegelijkertijd onthecht, bijna sereen. Het 'sentimentele' en het 'naïeve' kunnen in deze theaterkerk tegen elkaar worden weggestreept. Of beter gezegd: er ontstaat voor beide houdingen ruimte. Ze relativeren elkaar en vullen elkaar aan.

Het theatrale 'amen' van Schlingensief is misschien zelfs een voorbeeld van 'de derde weg' tussen 'sentimentele' en 'naïeve' kunst. Hij toont een zoektocht naar manieren om het persoonlijke te koppelen aan iets groters. Aan een zingeving die voor meerdere mensen betekenisvol zou kunnen zijn. Hij bewijst dat het klein-menselijke kan worden 'gezien'. Het is zichtbaar gemaakt en vervolgens terug-geplaatst in een overweldigend universum. Dat biedt schoonheid, zelfs als het eruit ziet als lelijkheid. Het biedt misschien zelfs troost omdat hier verdriet wordt aangevuld met levensdrift.

'Memento Vivere' schreeuwt Schlingensiefs *happening* uit. En dat is wat veel mensen zouden willen uitschreeuwen als ze weten dat ze binnenkort sterven, of als ze zojuist een dode aan de wormen hebben overgeleverd. Schlingensief heeft het lef om dit ook echt te doen. Niet 'pluk de dag', niet 'gedenk te sterven', maar 'gedenk te leven'. Het leven te vieren en gelijktijdig pijn, verdriet en de behoefte aan troost tonen, betekent niet automatisch dat de werkelijkheid wordt ontkend. Zoals Brecht dichtte: "Es ist gut, das Kleine im Großen zu suchen. Aber vergiß auch nicht das Große im Kleinen".

Meer over schoonheid in het theater

Sommige auteurs in dit negende nummer van Theater Schrift Lucifer gaan min of meer letterlijk in op de vraag wat schoonheid in het theater zou kunnen zijn, anderen vullen onze openbare denkruimte gestaag met toneelkritieken. Hardop denken is één van de manieren om de rol van de mens, en de rol van zijn of haar kunst, te kunnen definiëren.

Zoals Schlingensief voor zichzelf een monument oprichtte, doet **Loek Zonneveld** dat voor Jürgen Gosch. De Duitse regisseur Gosch overleed op 11 juni 2009 aan kanker. Hij was 66 jaar. Loek Zonneveld tekent speciaal voor Theater Schrift Lucifer met fijne en liefdevolle pen een bewogen portret van een afstandelijke en tegelijkertijd ontwapenende regisseur. Zonneveld zag de afgelopen decennia talloze voorstellingen die in zijn geheugen zijn geëtst. Hij beschrijft hij daarmee niet alleen het werk van Gosch, maar ook een flink deel van de recente theater-geschiedenis.

Dramaturg **Tobias Kokkermans** schrijft in zijn essay over persoonlijke en universele schoonheid in *Orfeo* van De

Veenfabriek: "Het sublieme heeft vaak weinig met genot te maken, maar eerder met het gevoel ergens in ondergedompeld te worden: *sub limen* - het aanraken van een dieper wezen van de dingen, voorbij de drempel, onder de rand". Is dat 'sentimenteel'? Maakt Orfeo zich schuldig aan grootheidswaan als hij zijn verdriet over de dood van Eurydice niet kan beteugelen? Is Kokkermans een kinderlijke romanticus als hij tranen voelt opkomen bij de muziek van Monteverdi? Of tonen de musici van de Veenfabriek een theaterlaboratorium om vervoering in schoonheid te kunnen onderzoeken? Deze *Orfeo* bezingt de grenzen van het menselijk vermogen zonder misplaatste grootheidswaan of ontkenning van 'de harde werkelijkheid'. Tobias Kokkermans laat zien dat bij een dergelijke zoektocht aanwezig te zijn, een aangenaam gevoel van schoonheid kan opleveren.

De ervaring van schoonheid is algemeen menselijk. Maar wat schoonheid is, of wat de mechanismen zijn waardoor we iets als schoon ervaren, daarover bestaat nauwelijks consensus. Aan het begin van dit negende bericht van de redactie werd gezegd dat schoonheidsbeleving vooral afhankelijk is van tijdsgewricht en plaats. Voor toneelvertaler en classicus **Herman Altena** is de Griekse tragedie, en het vertalen daarvan, vervuld van schoonheid. Maar wat betekent 'schoon' in dit geval precies? Waaruit bestaat de schoonheid van de Griekse tragedie en van het proces van vertalen voor Altena? Hierover hield hij - op uitnodiging van Lucifer - op 25 mei 2009 een lezing voor de officiële beroepsvereniging van Nederlandse dramaturgen. Hij bewerkte zijn voordracht tot een essay, waarin hij zijn eigen schoonheidservaring analyseert en illustreert met voorbeelden uit enkele Griekse tragedies.

De pas afgestudeerde regisseur **Anouke de Groot** onderzoekt het begrip 'esthetisch' en wat schoonheid voor haarzelf zou kunnen betekenen. Ze constateert dat voor schoonheid in de kunst vooral ook momenten van vertwijfeling nodig zijn. Tweedejaars student regie **Caitlin van der Maas** schrijft een persoonlijk pleidooi voor de noodzaak van de verbeelding en voor de mogelijkheid dat theater troost biedt.

En nog meer...

Patricia de Martelaere stelde dat de moderne mens troost eist voor het lijden. Het lijden is een kernbegrip in de joods-christelijke traditie. Eén van de meest bekende verhalen uit het oude testament, over de gepijnigde Job die God ter verantwoording roept, zoekt naar een betekenis van het lijden. De hedendaagse mens eist behalve een goede reden ook een genoegdoening voor aangedaan leed. Maar wie moet die geven? Dramaturg en redacteur van Theater Schrift Lucifer **Cecile Brommer** trekt een lijn van de bijbelse Job, via de roman *Hiob* van Joseph Roth naar de toneelbewerking van de roman in de regie van Johan Simons. Boek en voorstelling maken voelbaar hoe slecht wij zijn toegerust om heftige tegenslagen te verwerken. Hoe geven we ziekte, dood, eenzaamheid een plek in ons leven? En is dat wel mogelijk zonder fundamenteel geloof in een zinvolle betekenis van (vreugde en) ellende? Boek en voorstelling geven daar een vergelijkbaar, maar fundamenteel ander antwoord op, gekleurd door de tijd van verschijnen, respectievelijk 1930 en 2008.

Annette de Ruiter en **Sarah Sluimer** schrijven - zonder dat ze van elkaars essay op de hoogte zijn - een prachtig tweeluik: De Ruiter over theater in Zimbabwe en Sluimer over

theater in Curaçao. Schoonheid komt in deze reisverslagen in zoverre aan de orde, dat beide auteurs constateren dat esthetisch genoeg zoeken in de kunst een luxe aangelegenheid is. Twee jonge vrouwen overzee doen verslag van theater als 'message passing' en de poging jezelf te verheffen.

Pieter de Nijs schrijft een kunstfilosofisch essay over 'artistieke vertalingen': het zoeken van vertalingen van de werkelijkheid op zo'n manier dat tot dan toe verborgen of ontoegankelijke lagen aan het licht komen. De auteur stelt dat de theatrale beelden van de inmiddels honderdjarige beeldend kunstenaar Louise Bourgeois en het beeldend theater van 't Barre Land beide een dergelijke vertaling toepassen. Bourgeois vertaalt haar particuliere geschiedenis naar een herkenbaar en algemeen menselijk verhaal; 't Barre Land vertaalt de geschiedenis van de mensheid naar de geschiedenis van mensen.

Theater Schrift Lucifer blijft aandacht besteden aan het jeugdtheater: **Evelyne Coussens** schrijft over de jongerenvoorstelling *Mondays* van de recent opgerichte toneelgroep JAN en ziet dat het niet altijd lukt om de valkuilen te omzeilen bij het werken met jongeren tot 18 jaar. **Anna van der Plas** schrijft over *Nina Nina of de stad zonder kinderen* van regisseur Dimitri Leue bij Het Paleis te Antwerpen. Leue maakte een toneelbewerking van het sprookje *De rattenvanger van Hamelen* en lijkt daarmee door te gaan op een eerder ingeslagen weg waarbij hij de structuur-kenmerken van sprookjes onderzoekt in het theater. Dat werkt volgens Van der Plas niet altijd even goed.

Tot slot van het negende nummer publiceren we twee langere analyses. Lucifer redacteur **Bas van Peijpe** schrijft over ervaringstheater als proeftuin. Het 'ervaringstheater' heeft inmiddels een volwaardige plaats in het theaterlandschap ingenomen. Een terugkerende observatie in recensies en andere teksten over voorstellingen die met deze term worden aangeduid, is dat ze de bezoeker aan het denken zetten over zaken die in het dagelijks leven vanzelfsprekend lijken. Maar zijn de werking en het belang van deze theatervorm daarmee uitputtend beschreven? Bas van Peijpe vermoedt dat er meer aan de hand is en dat 'aan het denken zetten' niet altijd het voornaamste doel is. Hij ziet in het ervaringstheater een volgende stap in een lange traditie waarin het theater fungeert als model en proeftuin voor de werkelijkheid.

Dramaturg **Alexander Schreuder** geeft een grondige analyse van *Crave* van Sarah Kane. Hiermee draagt hij bij aan het 'dossier Kane' in Theater Schrift Lucifer, dat Hana Bobkova opende in # 2 (najaar 2005) met een studie van Kanes *4.48(u) Psychose*. Alles wijst erop, analyseert Schreuder, dat Sarah Kane met *Crave* en het latere *4.48 Psychosis* haar psychische ziekte fictionaliseert. Net als Christoph Schlingensiefel wilde Sarah Kane misschien niet eens in de eerste plaats over zichzelf vertellen, maar over het menselijke subject en over de wereld. Zij had de hoop, zo stelt Alexander Schreuder, dat theater een laboratorium zou kunnen zijn voor de vraag 'hoe te leven'.

Misschien kan het theater van onze tijd inderdaad een laboratorium zijn waarin de werkelijkheid de ene keer wordt stilgezet en de andere keer juist in een snelkookpan op hoog vuur wordt gegooid. Maar altijd met het doel het leven en de

onvermijdelijke dood te onderzoeken. Soms gaat dat over lelijkheid, pijn, wreedheid en ontembaar verdriet, soms is er vervoering in schoonheid en goedheid mogelijk of noodzakelijk. Theater is een proeftuin die het leven kan bejubelen zonder de duistere kanten te negeren. Of die de duistere kanten kan bewenen, zonder de hoop uit het oog te verliezen.

Het tiende nummer van Theater Schrift Lucifer komt uit in het voorjaar van 2010. Leeft en roert u.

**Namens de redactie van Theater Schrift Lucifer
- Cecile Brommer, Bas van Peijpe -
Berthe Spoelstra**

Amsterdam, november 2009

○ Colofon

Theater Schrift Lucifer is een tijdschrift op internet met artikelen over theater. Tweemaal per jaar komt een nummer uit met artikelen, kritieken en essays over theater in binnen- en buitenland. Theater Schrift Lucifer biedt ruimte voor hartstochtelijke argumentatie, langzame gedachten en tijdloze inzichten.

Theater Schrift Lucifer verschijnt op www.theaterschriftlucifer.nl. Het tijdschrift kan gratis worden gedownload en uitgeprint. Op aanvraag kan de redactie een printversie (tegen kostprijs) toezenden. Theater Schrift Lucifer is een uitgave van Stichting Vurig en komt mede tot stand door een financiële bijdrage van het Nederlands Toneelverbond. Incidenteel levert ook Stichting LIRA een bijdrage. Elk nummer van Lucifer wordt gemiddeld ruim achtduizend keer volledig gedownload. Daarnaast worden ook losse artikelen veelvuldig gedownload.

Alle correspondentie kan verzonden worden naar theaterschriftlucifer@gmail.com.

Het bestuur van Theater Schrift Lucifer bestaat uit: Cecile Brommer, voorzitter en secretaris, Sacha van Tongeren, penningmeester (o.v.) en Edo Dijksterhuis.

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

Redactie

De redactie bestaat uit een wisselende gast-hoofdredacteur (zie hiervoor de nummers van Theater Schrift Lucifer) en een aantal vaste leden:

Cecile Brommer is freelance dramaturg en redacteur. Ze studeerde Theaterwetenschap en Russisch (UvA), deed ervaring op bij Hollandia, Carrousel, [NES]theaters Frascati en Het Zuidelijk Toneel en werkt onder meer in opdracht van Holland Festival, Stella Den Haag, Productiehuis Brabant en The Glasshouse/Kees Roorda. Tevens geeft zij gastlessen dramaturgie. Cecile Brommer is medeoprichter en redactielid van Theater Schrift Lucifer.

Bas van Peijpe studeerde Geschiedenis en Theaterwetenschap aan de UvA. Hij is als dramaturg betrokken bij o.a. het werk van Boukje Schweigman en Roos van Geffen. Daarnaast werkt hij als freelance redacteur en publicist over theater en als scenarioschrijver voor de Nederlandse kindertelevisie. Bas van Peijpe is vanaf #7 betrokken bij Theater Schrift Lucifer.

Berthe Spoelstra is dramaturg van Frascati. Ze studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteiten van Amsterdam en Parijs. Ze doceerde aan de UvA en de Rietveld Academie, was verbonden aan o.m. Theatergroep Maccus en De Theatercompagnie en werkte als freelance dramaturg samen met vele regisseurs, maar vooral met Jos van Kan. Berthe Spoelstra is medeoprichter en redactielid van Theaterschrift Lucifer.

Het secretariaat wordt beheerd door Anne De Loos. Zij studeert Theaterwetenschap en Filosofie aan de UvA. Daarnaast is ze onder meer actief bij Groen Links.

Samenwerkingsverbanden

Corpus Kunstkritiek Nederland en Vlaanderen

Corpus Kunstkritiek is een project van het Vlaams Theaterinstituut, Theater Instituut Nederland en Domein voor Kunstkritiek. Met het Corpus willen deze instellingen een antwoord bieden op de kritieke toestand van de kunstkritiek in Vlaanderen en Nederland. Vanaf seizoen 2007/08 krijgen tien recensenten de kans om gespreid over een jaar tien degelijke, kritische stukken te schrijven over voorstellingen.

Via **Domein voor Kunstkritiek** / Sonja van der Valk, verantwoordelijk voor het Corpus Kunstkritiek Nederland krijgt Theater Schrift Lucifer af en toe kritieken aangeleverd. Anna van der Plas, deelnemer aan Corpus Kunstkritiek Vlaanderen in 2008/09 en 2009/10 attendeert ons op interessante auteurs en bijdragen van deelnemers aan het Corpus Kunstkritiek Vlaanderen.

www.domeinvoorkunstkritiek.nl

De Nieuwe Toneelbibliotheek, Hotel Dramatik en Moose

Dankzij de genereuze inzet en bijdrage van de mensen achter de websites van Hotel Dramatik en Moose (www.moose.nl) hebben wij de eerste jaren op internet kunnen verschijnen. Vanaf Theater Schrift Lucifer # 9 hebben wij onze eigen website. Hotel Dramatik [NL] en Platform Theaterauteurs initiëren samen De Nieuwe Toneelbibliotheek; een uitgeverij en digitale bibliotheek van nieuw Nederlands repertoire, toneelklassiekers en secundaire literatuur. De nummers van Lucifer liggen vanaf heden ook in de virtuele Nieuwe Toneelbibliotheek. www.denieuwetoneelbibliotheek.nl.

Rei van Engelen

Verlosser, die de slang het hoofd verpletten zult,
't vervallen mensdom eens van Adams errefschuld
verlossen t' zijner tijd, en weêr voor Eva's spruiten
een schoner paradijs hier boven opensluiten,
wij tellen d' eeuwen en het jaar, ja, dat en uur,
dat uw genâ verschijn', de kwijnende natuur*
herstell', verherelijke in lichamen en zielen,
stofferende den troon**, waar d'engelen uit vielen.

Joost van den Vondel

Lucifer (1654), vers 2176 - 2183

* *De kwijnende natuur...zielen: de door de zonde van haar krachten beroofde menselijke aard weer geneest en (sterker nog) eeuwige heerlijkheid geeft in lichaam en ziel.*

** *Stofferende den troon: de hemel*

○ Jürgen Gosch

- Cottbus 9 september 1943 – Berlijn 11 juni 2009

Nog niet zo lang geleden stierf de Duitse regisseur Jürgen Gosch. Loek Zonneveld schreef een in memoriam voor De Groene Amsterdammer en voor Theater Maker, maar wilde langer stil staan bij de bijzondere toneelzoektocht van Gosch. Zonneveld zag de afgelopen decennia talloze voorstellingen die in zijn geheugen zijn geëtst. Een bewogen portret van een afstandelijke en tegelijkertijd ontwapenende regisseur.

Loek Zonneveld

1.

In 1987 was Jan van Vlijmen (1935-2004) intendant (niet zelf regisserend directeur) van de Nederlandse Opera. Voor een nieuwe encenering van *Tristan en Isolde* van Richard Wagner koos hij voor de Duitse regisseur Jürgen Gosch, een toneelmaker die in datzelfde jaar pas zijn eerste opera had geregisseerd, *Le Nozze di Figaro* in Frankfurt. Van Vlijmen, die veel reisde om jonge regietalenten te zoeken die hij zou kunnen inzetten naast opera-mastodonten als Götz Friedrich en Harry Kupfer, moet dus primair voor het *toneelwerk* van Gosch gevallen zijn, op dat moment een nog vrij bescheiden lijst van intrigerende en controversiële, veelal gestileerde regies van Duitse en Europese klassiekers, waarvan er een aantal op Europese festivals te zien waren geweest. Vrijwel niemand in Nederland kende Jürgen Gosch. Dat zou, na de geruchtmakende première op 6 september 1987 van *Tristan en Isolde* in Het Muziektheater in Amsterdam, grondig

veranderen. De maximale breedte van de toneelopening (22 meter) bood zicht op een kaal toneel, een zwart gat, met in de eerste acte als decor een groot en een klein wit blok en een liggende sokkel, in de tweede acte een hoge witte toren waarin Brangäne (een prachtrol van Jard van Nes) op de uitkijk stond en daarbij heel langzaam om haar eigen as draaide. In de derde acte werd het toneelbeeld overheerst door een schuin geplaatste witte plank waarop Tristan lag, geketend aan een rots, eenzaam op dat immens grote donkere toneel. Het was het operapubliek en een substantieel deel van de operakritiek allemaal te veel van het kwaai, te kaal, te saai, te weinig erotisch. Grote beroering wekte ook de kostumering, net als het sobere decor een ontwerp van Gero Troike. 'Man of vrouw, het maakt niet uit, ze zijn uniseks gehuld in snel omgeslagen gekreukte lappen, armen en schouders bloot latend,' schreef Kasper Jansen onthutst in NRC Handelsblad. En Roland de Beer in de Volkskrant: 'Vooral de onbarmhartig-vormeloze tunieken waarin Troike de vocalisten heeft gehuld zijn goed voor hilariteit. Gosch mag dan ervaring hebben met behendige acteurs, op een Tristantenor die tien jaar lang op een streng spekkepannekoekdieet is geweest heeft hij kennelijk niet gerekend. (...) De permanente hoekigheid van de slowmotiongebaren dwarsboomt de sensualiteit.'

Wagnervorser en Tristankenner Martin van Amerongen wist toen als geen ander dat het zoeken naar sensualiteit in dit toneeldramatisch met grote lagen schimmel bedekte werk, veel ergere bedrijfsongelukken tot gevolg zou hebben gehad, dan de vergeefbare vormgevingsfouten die hij in deze voorstelling waarnam. Men regissere *Tristan en Isolde* zo sober mogelijk, luidde Van Amerongens adagium. Hetgeen

hier tot zijn tevredenheid geschiedde. Als altijd gegrepen bezag en aanhoorde Van Amerongen de overweldigende slotscène van dit muzikale meesterwerk en hij hield het niet droog. Om zich vervolgens hogelijk te verbazen: 'Het is, ondanks de speklagen en soepjurken, een aangrijpend schouwspel, dat zelfs door de societyleeuwen onder het publiek in diepe stilte wordt aanhoord. Even later valt het doek. De zaal wrijft zich steeds de tranen uit de ogen en begint vervolgens opgewekt te joelen.'

Max Arian sprak in de Groene Amsterdammer een vermanend slotwoord: 'Als Jan van Vlijmen Jürgen Gosch als regisseur heeft gekozen omdat hij in staat is een oude tragedie tegelijk in zijn waarde te laten en een volledig modern aanzien te geven, dan is deze voorstelling uiterst geslaagd. En het publiek dat valt over een man in een jurk is even kinderachtig als een hoofdonderwijzer die dertig jaar geleden een meisje verbod in broek naar school te komen.' Het was een van de weinige nuchtere tegengeluiden in een discussie die uiteindelijk op polderniveau werd gevoerd. Want natuurlijk eiste De Telegraaf op hoge toon het hoofd van intendant Jan van Vlijmen. En vanzelfsprekend wilde niemand luisteren toen Jürgen Gosch verbaasd verklaarde dat hij de massieve lijven van zangers niet wilde verbergen maar tonen, juist om hun schoonheid. Wie het allemaal nog eens wil nalezen, het dossier is gratis in te zien bij het Theater Instituut Nederland - en het is zeer de moeite waard, deze *casestudy* over het modderige niveau van de Nederlandse kunstkritiek anno 1987. Vanuit het toneel kwam trouwens ook een tegengeluid, van Gerardjan Rijnders, die tijdens een forumdiscussie ter gelegenheid van het Theaterfestival het in de Balie luid en duidelijk voor Van Vlijmen en Gosch opnam: 'Het is voor het eerst dat ik een heel dikke tenor en heel dikke sopraan heb

horen zingen op een manier dat ik erin kon geloven, ook al hadden ze rare puntmutsen op. De regie was doordacht, gestileerd, intelligent, smaakvol en prachtig sober. Het zal nu wel weer vijf jaar duren voordat Gosch een kans krijgt. Heeft de opera eindelijk iemand gevonden, en dan krijg je dit.'

Gosch is inderdaad bij de opera nooit meer teruggevraagd, en na 22 september 1987 (de laatste voorstelling) is zijn Tristan-enscenering voorgoed van het repertoire van de Nederlandse Opera afgevoerd. Gerardjan Rijnders kreeg verderop in het najaar van 1987 hardhandig te maken met de stand van de Hollandse toneelkritiek, toen zijn openingsenscenering bij Toneelgroep Amsterdam, het later tot cultvoorstelling verheven *Bakeliet*, met de grond gelijk werd gemaakt. En, o ja, Jürgen Gosch zou wel degelijk in Nederland worden teruggevraagd, door Rijnders, bij Toneelgroep Amsterdam, waar hij vanaf 1992 drie toneelensceneringen heeft gemaakt. Jan van Vlijmen nam op 1 december 1987 ontslag bij de Nederlandse Opera. Hij had een conflict met het ministerie van cultuur over budgetten. Of de Tristan-affaire een rol speelde bij zijn ontslag, daarover heeft hij zich nooit willen uitlaten.

2.

Jürgen Gosch is op 9 september 1943 geboren in Cottbus ten zuidoosten van Berlijn tegen de Poolse grens, een stadje midden in het bruinkoolgebied, met als een van de weinige bezienswaardigheden het enige geheel in tact gelaten Duitse Jugendstiltheater, gebouwd in 1908. Kort na Gosch' zesde verjaardag gaat het land waarin hij woont Deutsche Demokratische Republik (DDR) heten.



Jürgen Gosch (Foto Iko Freese)

Vanaf 1961 studeert hij aan de toneelschool Ernst Busch in Oostberlijn. Zijn klas wordt vanaf 1964 op grond van een 'zwangsfreiwilligen Verpflichtung' (inderdaad, een typisch DDR-woord) gedetacheerd in het Landestheater van Parchim, Mecklenburg-Vorpommern, gevestigd in een voormalig hotel en geleid door een 'Provinzonkel, ein bewährter (beproeft) Parteifunktionär, die sich auch schon mal als Kleindarsteller versuchte'. De onderkoelde omschrijving van de verschrikking die Parchim geweest moet zijn, komt van de bij ons niet onbekende regisseur Fritz Marquardt (1928), destijds leraar van Jürgen Gosch aan de Ernst Busch Schauspielschule en tussen 1963 en 1965 (heel chique) 'Chefdramaturg' in Parchim. Marquardt doet er zijn eerste regie, *Woyzeck* van Büchner, en Jürgen Gosch speelt de dokter, te zien op de eerste traceerbare scènefoto met Gosch als acteur. De encenering, die in Parchim maar vier voorstellingen haalt,

wordt 'meegenomen' als Marquardt docent scènestudie wordt aan de Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg. Collega-regisseur Tragelehn herinnert zich de kracht van Marquardts regie en van Gosch' spel: 'Kenmerkend waren de fysieke transformaties, niet dat gebruikelijke gortdroge DDR-naturalisme, maar het zoeken naar een primair plastische opbouw van het personage. En dan de eenvoud van de regie, niet vergeven van 'regievondsten' maar het resultaat van een doordachte lezing van de tekst. Gosch' dokter almaar boven op meubels, verstrooid in boeken en ordners bladerend. In de scène waarin Marie de bijbel leest en op het verhaal van de hoer Maria Magdalena stuit, was de actrice bezig zich woord voor woord door de tekst heen te stotteren - ze kan immers niet lezen - en daar werd alle tijd voor genomen.' In 1969 vertrekt Fritz Marquardt naar de Volksbühne in Berlijn en zeer tegen de zin van directeur Benno Besson ('Neiiiiiiiin, dieser Jürgen Gosch nicht, alles besser auf der Welt, aber neiiiiiiiin, nicht Gosch!!!') haalt Marquardt zijn pupil naar de Rosa Luxemburgplatz, in eerste instantie om Alceste te spelen in Molières *Menschenfeind* (1975) en mee te werken aan Heiner Müllers *Bauern* (1976). Jürgen Gosch heeft in de jaren daarvoor als regisseur door de DDR gezworven - tussenstations: Dresden, Erfurt, Schwerin. In 1978 krijgt hij de kans een regie te doen bij de Volksbühne. Hij kiest voor Büchners *Leonce und Lena*. De prinsenkinderen van de koninkrijken Popo en Papi worden omringd door allerhande irritant spionnengespuis in foute regenjassen, de koning van Popo is een bekrompen burgerman die zich voortdurend probeert te herinneren dat hij ook nog een volk heeft, zijn Statsrat is een wrak die met een blindenstok klapperend uit diepe kelders opduikt. De huidige Volksbühne-Intendant Frank Castorf, toentertijd een beginnend regisseur van 27, herinnert

zich Gosch' regiedebuut als een voorstelling 'die künstlerisch den Zustand der DDR am adäquatesten übersetzt hat, weil sie am spielerischen, am Beckett'schen war, und zugleich die Illusion von Veränderung in der DDR darstellte.' De staatskrant Neues Deutschland keurt de encensering af, de recensent zoekt naarstig naar Büchner want die is 'kaum wieder zu erkennen', hij mist 'het verlangen naar gezond verstand' (sic) en signaleert dat 'de heer Jürgen Gosch iets teveel Samuel Beckett heeft gezaaid op de akkers van Georg Büchner' - een zinsnede die de gemiddelde lezer van Neues Deutschland voor niet geringe problemen moet hebben gesteld, aangezien het werk van Samuel Beckett in de DDR verboden is. *Leonce en Lena* wordt vrijwel onmiddellijk van het repertoire gehaald, Gosch kan nergens meer terecht. Hem wordt toestemming gegeven in de Bondsrepubliek emplooi te zoeken. Sinds de Wolf Biermann-affaire (1976) is de DDR zijn dissidente kunstenaars immers liever kwijt dan rijk.

3.

Een dissident is Jürgen Gosch overigens nooit geweest, wilde hij ook niet zijn. Toen hij anderhalf jaar in het westen had kunnen werken ging hij er ook wonen: 'Ik kreeg steeds opnieuw uitnodigingen van West-Duitse gezelschappen, uit de DDR überhaupt niet meer. Dat had natuurlijk alles met het werkklimaat van doen. Maar ik vind het thema DDR niet interessant. En al vrij snel was er ook geen DDR meer.' In het zichzelf op de borst slaande 'real existierende Sozialismus' en het muf naar mottenballen stinkende kunstklimaat dat daarbij hoorde was Gosch, meer ondanks dan dankzij zichzelf, een zwart schaap geworden. In de toneelcultuur van de Bondsrepubliek van eind jaren zeventig, begin jaren tachtig werden Gosch en zijn theater stille, verlegen glimlachende,

zichzelf wegcijferende Fremdkörper. Het lawaai waarmee de regiehouden van Theater Heute en het West-Berlijnse Theatertreffen (Peymann, Stein, Zadek en Grüber) zichzelf presenteerden of werden gelanceerd, was hem volkomen vreemd. Het theater van Jürgen Gosch leek van meet af aan uit de tijd gevallen, was onmodieus, meedogenloos hard voor haar eenzame helden, helder als geslepen diamanten in de keuze voor de puristische, bijna puriteinse vormtaal. Toneel is, zoals Gosch in spaarzame en zich moeizaam voortslepende interviews niet moe werd te beweren, geen werkelijkheidscitaat maar altijd een kunstzinnige, kunstmatige realiteit in zichzelf. Zijn regies waren beslist geen gematerialiseerde visies op of concepten van een toneeltekst, maar uitdragerijen en spookhuizen vol denkbare manieren waarop tegen een tekst kon worden aangekeken, bijengehouden door de supermanipulator die regisseur wordt genoemd, wiens werk is als de bedelaar die leeft van de aalmoezen van zijn toneelspelers, dit alles binnen een met zorg ontworpen ruimte, ook al een kunstwerk op zichzelf, dat naar niets anders verwijst dan naar zichzelf. 'Kunst und Künstlichkeit, bestehend aus Zeichen und Graphen, aus Gebärden von fern und fremd her,' noemde zijn medewerker Wolfgang Wiens het werk van Gosch. En: 'De methode van de regisseur Jürgen Gosch is de afwezigheid ervan. Hij vertrekt van het waarheidsgetrouwe karakter van het materiaal waarmee hij werkt. Er bestaat niet zoiets als een op voorhand geformuleerd concept van de regie, dat daarna tot in details scenisch wordt vormgegeven. Het concept staat er aan het eind van de repetities. Het concept is het eindresultaat, de voorstelling.'

4.

Een niet onbelangrijk deel van het succes én het boegeroep dat Gosch' ensceneringen uit die tijd ten deelt valt kan, behoudens op het conto van zijn spelers, worden bijgeschreven op dat van zijn vaste ontwerper, Axel Manthey (1945-1995). Manthey ontwierp geen achtergronden of scènebeelden, hij construeerde onbehagelijke omgevingen waarmee de spelers in gevecht moesten. De ontwerpen illustreerden niets, ze nodigden uit. Een tekenend voorbeeld was de trap naar het oneindige, gebouwd voor Molières *Menschenfeind* bij Schauspielhaus Köln (1982), waar Intendant Jürgen Flimm aan Gosch een eerste toneel-thuis in het Westen bood, met een contract voor meerdere regies. Uit het gedurende het eerste bedrijf gesloten rode voorgordijn perste zich het restant van een trap richting orkestbak en toeschouwertribune. De kibbelende hoofdrolspelers betraden in de eerste scènes het halsbrekende gevaarte zodra ze zich van het lijstgordijn hadden losgemaakt.

Behoedzaam kozen ze positie en begonnen middels een mitrillerende conversatie het eerste bedrijf er in recordtempo door te jassen. Pas toen onthulde het voordoek de rest: de trap ging eindeloos door en eindigde middels een fraaie ronding ergens in het niets. Molières *Menschenfeind* werd getoond als een loopgravenoorlog tussen burgers die niets om handen hebben en wier enige wapen de taal is. Die taal is perfect en op rijm 'georganiseerd', briljant en sluitend, zoals de maatschappij waarvan zij de sprekende clichés zijn geworden. Er valt eigenlijk niks meer te zeggen, de personages lazeren niettemin kakelend over elkaar heen. En wie snel en onbedachtzaam spreekt is ook snel te kwetsen. Om die kwetsbaarheid te camoufleren bleven Molières

personages vrijwel onophoudelijk in beweging, een permanente wedstrijd in souplesse. Het verrassende van de enscenering was dat die verdomde trap van triplex hen daartoe nauwelijks in staat stelde. Het resultaat: een heroïsch en hilarisch gevecht met de materie, theatraal raffinement van hoge klasse, er werd niets gesuggereerd, alles werd brutaal getoond. Misschien wilden die personages niets liever dan de moordende motoriek van hun taal vertalen in een even moordend bewegingspatroon, maar dat kon niet, op straffe van een doodssmak.

De voorstelling toonde een wonderlijke parade van dames en heren die rudimenten van verliefdheid in zich voelden opborrelen waarmee ze onmogelijk uit de voeten konden, anders dan middels in hun strottenhoofd voortijdig gestikte woede-uitbarstingen of mallotige amoureuus bedoelde versjes. Gosch gaf ze in de eerste scènes allemaal een ruiker bloemen in handen, laatste wanhopig signaal dat ze uit zijn op iets met dames. De zondagsdichter onder de heren hield zijn boeket vast als een streeker op het naaktstrand zijn boxershort: parmantig maar belachelijk. Molières centrale personage Alceste torste zijn bloemen quasi-nonchalant, maar sloeg tijdens een ruzie met de door hem aanbeden dame zo wild met de ruiker om zich heen dat al het fraais over de trap werd verspreid. Toen hij zijn driftbui weer onder controle had begon hij het hele spul weer bij elkaar te rapen, om het resultaat als een wanprestatie bloemschikken weer bij de dame in kwestie in te leveren. Onhandigheid kent geen tijd.

Radicalere middelen koos Jürgen Gosch voor zijn regie van Sophokles' *Oidipous* (Keulen 1984, Hamburg 1985, Berliner Theatertreffen 1986). Hij citeerde daarin de toneelmiddelen

van de Grieken op een groteske en bijna brute wijze, waarmee voor de hoog oplopende emoties in deze gemarmerde tekst een spijkerharde vorm werd gevonden. Het was in die jaren zijn meest controversiële, tot aan de grenzen van de abstractie gestileerde regie. De trap van Axel Manthey was deze keer bescheiden: na zes treden eindigde ze in een met stof dichtgeritste poort, waar de paleispersonages (Koning Oidipous, echtgenote/moeder Lokaste, en de bode) zich via een zeer nauwe spleet uit moesten zien te worstelen. In de 'lucht' hing een wild beschilderde, bevroren bliksemflits (Manthey's decors werden altijd met iets concreets of abstracts als het ware doorgesneden) met de punt dreigend op de paleispoort af. De centrale personages strompelden voort op zwarte kistjes die als stelten onder hun voeten waren gebonden, verwijzing naar de cothurnen uit de hoogtijdagen van de klassieke Griekse tragedie. De maskers stelden de drie toneelspelers in staat alle grote rollen te spelen, waarmee iedere overeenkomst met het Oudgriekse origineel ook meteen ophield. De vorm van de veel te grote maskers bestond uit verwijzingen naar de moderne beeldende kunst van de voorbije tachtig jaar: Bacon (Oidipous), Ensor (Theresias, herder), Kandinsky (Kreon), Lichtenstein (Lokaste). Het vier man sterke mannenkoor droeg zwarte broeken, het bovenlijf ontbloot, ze zwaaiden met palmtakken en torsten een reusachtig masker over de speelvloer. De centrale personages waren gehuld in nauwsluitende lakens. Maskers en 'kostuums' ontnamen de toneelspelers iedere poging tot psychologie, bombast of pathetiek. De personages waren hun onbeholpen zelf, niets meer, niets minder, en dat was waarachtig schokkend en ontroerend tegelijk. Toen Oidipous voor de eerste keer uit zijn paleiselijke sluitspier kroop, met die onmogelijke doosjes aan zijn voeten, met dat platte, veel

te grote grimasmasker dat zijn gezicht niet omsloot maar slechts tijdelijk verborg (zodra hij en profiel ging spelen doorzag je letterlijk de 'truuk'), werd er tegelijk een komisch en een ridicuul beeld geschetst van zijn op niets slaande trots. Het leek erop dat de toneelspeler Ulrich Wildgruber, de magistrale vertolker van de titelrol, het hele stuk door in gevecht was met onze aanvechting hem recht in zijn maskergezicht uit te lachen. Zijn wapen om ons stil te krijgen was altijd weer die gemarmerde tekst, in de bewerking van Hölderlin, door de briljant maar nergens virtuoos spelende Wildgruber scherp en zeer precies verklankt. Gosch bediende zich van de klassieke toneelinventaris, hij gebruikte haar, om emoties, tot taal gestolde psychologie, groots neer te zetten. Doordat hij van pathos een beeld maakte, vermeed hij pathetiek. Hij dwong het publiek op afstand, en vanaf die afstand zagen we een tragedie die in de banaliteit van ons tijdsgewricht zijn gelijke niet kent. Geen routine hier, dit was niet een zoveelste *Oidipous*-uitvoering. In het Vlaamse toneelblad *Etcetera* zei Gosch over de voorstelling: 'Mijn belangstelling om *Oidipous* te spelen ging uit van een zuiver theatraal probleem. Men meet zich met zo'n tekst. Ik moest er zwaar aan werken, me echt afpeigeren. Ik heb in feite geen interpretatieve bedoelingen als ik zo'n voorstelling maak. Ik moet niets oplossen. Ik wil gewoon kunst maken. Goed werk afleveren.' In de laatste 'geleende' weken, die hem in 2009 nog gegeven waren, keerde Jürgen Gosch als het ware naar zijn *Oidipous* uit de jaren tachtig terug: op zijn ziekbed heeft hij van het beeldmateriaal dat van deze voorstelling bestond, een nieuwe montage gemaakt. Ik vind dat prachtig en ook tekenend. Voorstellingen als *Oidipous* en *Menschenfeind* (waar overigens een fraaie live zaalregistratie van bestaat) waren voor het publiek destijds ongekennd intense belevenissen die

gehaat of omarmd werden - iets er tussen in leek niet te bestaan. Voor Gosch zelf moeten het essentiële markeringen, bakens zijn geweest in zijn zoektocht naar zuiverheid en helderheid in de zeggingskracht van het medium toneel. Ze wezen als het ware vooruit naar het genre opera, een weg die hij na het Tristan-debacle in Amsterdam overigens rigoureus heeft geblokkeerd. Toneel bleef zijn medium.

5.

Jürgen Gosch werd in 1988 een Intendantschap aangeboden en niet het geringste: hij kreeg in dat jaar carte blanche om de Schaubühne in Berlijn te leiden, als opvolger van toneellegendes, de van zijn sokkel gestoten publiekslieveling Peter Stein, de naar Parijs gevluchte monnik Klaus-Michael Grüber en 'tussenpaus' Luc Bondy. Gosch' eerste regie aan de Kurfürstendamm werd tevens zijn enige en laatste in de betonnen kunsttempel, een zich drieënehalf uur voortslepende versie van *Macbeth*, spreekgezang van mannen in lange gewaden en met nog langere baarden. De voorstelling bracht het toneelhuis aan de rand van een *Lächerlichkeitskatastrophe* (de kwalificatie is van een Berlijnse krant). De regisseur (45 op dat moment) had toch al een natuurlijke neiging tot schaamte, nu geneerde hij zich echt dood - voor zichzelf en zijn volledig vastlopende communicatie met de toneelspelers, voor de genadeloosheid van de toneelkritiek die niemand tijd van leven en groeien gunde - 'Sterf langzaam, Shakespeare!' schreef Die Zeit, en de FAZ kopte 'Ein Feldwebel schleift Shakespeare'. Gosch schaamde zich ook voor de trouweloosheid van het publiek dat als een verwerende kleuter eigenlijk gewoon meer van hetzelfde wilde en toen het dat niet kreeg in een veelkoppig monster veranderde. En hij schaamde zich plaatsvervangend voor de

lokale cultuurpolitiek die meteen aan zijn stoelpoten begon te zagen. Na zestien voorstellingen van *Macbeth* nam Gosch ontslag, nog voor het grote wegtreiteren een aanvang nam, hij schminkte zich drie jaar lang weg in de anonimiteit van contemplatieve onderduik en lesgeven. Daarna hield hij het bij één regie per jaar, als het even kon zo ver mogelijk weg van Berlijn. Zoals gezegd haalde Gerardjan Rijnders hem begin jaren negentig naar Toneelgroep Amsterdam, waar hij *Gyges en zijn ring* van Lessing regisseerde (1992), *Ivanov* van Tsjechov (1995) en *Bakchanten* van Euripides (1998).

Net als zijn leraar Fritz Marquardt (die in de jaren zeventig en tachtig in totaal vijf voorstellingen in Nederland maakte) beviel het cultureel klimaat Jürgen Gosch hier vrij goed. Hij kon uitstekend met zijn toneelspelers overweg (hoewel sommigen hem een ongrijpbare en onbegrijpelijke verschrikking vonden), het werk van Rijnders (vooral diens onderzoek naar de houdbaarheid van de retorica en daarbinnen diens regie van Racine's *Andromaque*) bewonderde hij, Gosch bezorgde Rijnders ook een gastregie in Berlijn (dat werd in 1996 *Moffenblues* bij het Deutsches Theater, een voorstelling die daar overigens niet goed viel). Gosch' vormgever (Axel Manthey was in 1995 aan aids gestorven) was nu Johannes Schütz (1950), die zich 'vooral heeft beziggehouden met het smaakvol leeghouden van het podium' (Hein Janssen in zijn recensie van *Ivanov*), een voorstelling die door hem juichend werd besproken: 'Zo onverteerbaar traag als *Gyges* was, zo levendig en duizelingwekkend diep is zijn *Ivanov*. Gosch speelt een geraffineerd spel met ruimte, licht en akoestiek, en laat zijn spelers daarin stuk voor stuk excelleren. Als het ertoe doet, zitten ze op het voortoneel, onbelangrijke terzijdes worden aan de zijkanten, ja zelfs tegen de achterwand

afgewerkt. Gosch' regie is stijlvast en ontregelend tegelijk. Hij laat ons rustig een paar minuten naar een leeg toneel kijken, en vervolgt dan met een scène waar het vuur van alle kanten afspat. (...) Gosch tovert met stemmingen en sferen en bereikt het door Tsjechov zo gewenste midden tussen komedie en tragedie. Zelden hebben de spelers van Toneelgroep Amsterdam zich zo thuis gevoeld in hun rol en vanuit die zekerheid schieten ze door naar grote hoogte.'

Bij een repetitie van Euripides' *Bakchanten* signaleert Maartje Somers in het Parool: 'Gosch gedraagt zich tijdens repetities als een orkest-dirigent die langzaam een stuk instudeert. Telkens moeten de spelers weer opnieuw beginnen, zin voor zin, om een fractie verder weer te eindigen.'

Acteurs die op dat moment voor de derde keer met hem werken, zoals Joop Admiraal, kennen dat centimeter-voor-centimeter werk ondertussen goed. 'Hij breit een trui', zegt Admiraal. 'telkens haalt hij weer een stukje uit, om dan weer een beetje verder te breien. Pas op het laatst kan hij die hele lange trui maken. (...) Hij besteedt weinig tijd aan lezen en praten. Vrijwel onmiddellijk ga je aan het spelen. Uitproberen. Voor acteurs is dat prettig. Al spelend ontdek je waar het met het stuk heengaat. Hij heeft zelf van te voren geen duidelijk idee, geen plan.'

Over dat werken zonder een tevoren opgezet plan zegt Gosch: 'De ervaring leert dat je al heel blij mag zijn als je maar één gedachte uit de voorbereidingstijd in de encensering weet te handhaven. Het is onmogelijk vooraf in te schatten hoe de tekst zal werken met die specifieke acteurs in die specifieke ruimte. Bovendien, stel dat ik op voorhand wél zou weten wat ik met het stuk wilde, wat zou ik dan nog moeten doen tijdens

de repetities?' Gosch maakt zijn reputatie van 'acteursregisseur' meer dan waar. De toneelspelers roemen zijn opmerkingsgave, geduld, gevoeligheid in acteurskwesies en zijn talent op het terrein van bemoedigen en enthousiasmeren. Hans Kesting: 'Hij ziet wat je doet, maar hij ziet vooral wat je laat liggen en hij dwingt je dat ook nog te doen. Dat kan frustrerend zijn maar het brengt je wel verder.' De vijf dames die destijds het koor in *Bakchanten* moesten spelen zullen het daar tot op de dag van vandaag mee oneens zijn. Gosch liet ze onevenredig lang zwemmen en ploeteren, iedere ingeving van de toneelspeelsters werd door hem beantwoord met het weinig bemoedigende 'Ist doch blöd'. In 2005 hebben de dames er nog een hilarische lunchpauzevoorstelling over gemaakt, die - jawel - *Blöd* heette, waarin ze het nodige Gosch-stoom van zich afbliezen. Tekst en regie: Gerardjan Rijnders. Of Gosch die voorstelling heeft gezien weet ik niet.

6.

In 2003 regisseerde Jürgen Gosch zijn laatste voorstelling in Nederland, *Tartuffe* van Molière bij het Nationale Toneel, een hoog gewaardeerde, ja zelfs bejubelde voorstelling die naar het Theaterfestival werd uitgenodigd. Kort daarop repeteerde hij bij het Deutsches Schauspielhaus *Hamburg Wie es euch gefällt* (*As You Like It*) van Shakespeare. Bij aanvang van de repetities gold de stelregel: alles mag, niets staat vast, totale vrijheid. Tijdens de repetities mocht iedereen alles spelen, mannen de vrouwenrollen, vrouwen de mannenrollen. Iedere toneelspeler begon aan de repetities met de optie dat hij of zij door een hoge inzet op de repetitievloer een grote kans maakte haar of zijn lievelingsrol te spelen, maar dat stond dan ook weer niet helemaal vast. De chaos was dermate

adembenemend dat Gosch 'vergat' hem in de montagefase een beschermende vorm te geven, anders gezegd: hij vergat te regisseren. Vrijwel niemand heeft deze inscenering kunnen zien, want na de vierde voorstelling explodeerde het stuk in ieders gezicht: in dat van de toeschouwers om te beginnen, omdat wat vertoond werd voor het lekenoog weinig met Shakespeare en al helemaal niets met de personages uit *As You Like It* van doen had, meer een soort heksensabbath was geworden van toneelspelersexcessen. De toneelspelers zelf durfden geen vijfde voorstelling meer aan omdat de explosie van onbeschaamde creativiteit die ze tijdens het repeteren hadden bewerkstelligd dreigde te verdampen bij iedere nieuwe publieksconfrontatie. Jürgen Gosch drong niet verder aan in het besef dat hij het ontstaan van een voorstelling alleen aan de toneelspelers kon overlaten als hij erin zou slagen voor de excessen een heldere vorm te zoeken. In het interview-essay *Auf der Suche nach einer Sprache der Liebe* van Michael Ebert (Theater der Zeit, mei 2009), gepubliceerd vlak voor Gosch' dood, komt toneeljournalist Ebert met een verrassende mededeling: 'Dat Gosch de spelers zoveel vrijheid laat, vindt zijn oorsprong in observaties die hij doet op een kinderspeelplaats in Charlottenburg, de Berlijnse wijk waar hij woont en waar zijn jongste kinderen naar school gaan. Bij het spel in de zandbak ziet hij dat er van opdrachten of afspraken geen enkele sprake is, en toch ontstaat er in dat spelen een soort minikosmos van het menselijk samenleven. Dit spel, zonder enig ander doel dan het spel zelf, is van een zodanige poëtische schoonheid, dat het Gosch sterkte in zijn afkeer van het verklaren en interpreteren als krachtlijn in het vak regisseren. Daar had hij altijd al een hekel aan gehad, nu wist hij het zeker.' Gosch, die zeer gesloten is gebleven over zijn privé-leven, erkent in dit interview-essay aarzelend dat hij

de jongste kinderen uit zijn tweede huwelijk bewuster en nauwkeuriger observeert in hun spel dan hij vroeger gewoon was te doen. Zijn kijken naar de pure kwaliteit van het kinderspel noemt Gosch 'die Augen der Liebe'. Zo kun je ook naar toneelspelers kijken, vermoedt hij.

Ebert: *'Het ontdekken van de liefde voor het spel van uw kinderen heeft u klaarblijkelijk zo grondig veranderd, dat er een nieuwe liefde voor de toneelspelers uit is ontstaan.'*
Gosch antwoordt: 'Dat is mooi beschreven. Ja.' Hij legt zelf het verband met het werk aan *Wie es euch gefällt* in Hamburg: *'Bij het werken aan die voorstelling kwam het gevoel op: maar als er zoveel vrijheid mogelijk is, dan is alles mogelijk. Dat heeft het werk een enorme duw naar voren gegeven. Ik accepteer nu veel meer van wat de toneelspelers tonen.'*

De neiging om in te grijpen is geringer geworden. Vroeger vond ik slechte ideeën en voorstellen van toneelspelers tijdens het repeteren meteen een belediging. Ik heb daar vaak onvriendelijk op gereageerd. Ik merk nu dat die houding eigenlijk flauwekul is, je komt er niet verder mee. Een regisseur moet het geduld hebben die pijnlijke en nietszeggende ideeën en voorstellen te incasseren. Op den duur komen er altijd betere, daar kun je op wachten. *Met een geduldig oog kijkt men gewoon beter.* Ik heb in mijn werk een zekere uitgelatenheid en ernst gevonden, die ik nu op de toneelspelers probeer over te dragen. Dat creëert de ruimte waarin zij net zo uitgelaten en net zo ernstig gaan spelen. Pas dan komen we ergens'.¹²

¹² cursiveringen van mij; LZ.



Ulrich Matthes (Wanja) en Constanze Becker (Jelena) in *Onkel Wanja*, Deutsches Theater 2008.
Foto Iko Freese

7.

Wat mentaliteit betreft werd Jürgen Gosch in de jaren hierna de jongste van alle Duitse toneelmakers genoemd. Vanaf

2004, in de vijf jaar die hem nog gegeven waren, maakte hij ruim twintig voorstellingen en voor zover ik zijn tempo een beetje heb kunnen bijhouden, zat daar geen confectierotzooi of inwisselbaar assemblagewerk tussen, het waren toneelgebeurtenissen van hoge concentratie, fris gehouden doordat de toneelspelers elkaar steeds opnieuw bevraagden en uittestten. In een gesprek dat in mei 2009 in *Die Zeit* werd gepubliceerd, een dubbelinterview met Jürgen Gosch en de toneelspeler Ulrich Matthes, (George in *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* van Albee uit 2004 en Wanja in *Onkel Wanja* van Tsjechov uit 2008, beide Gosch-regies bij het Deutsches Theater in Berlijn), zegt Matthes over het werken met Gosch: 'Bij repetities gaat het vaak om heel banale dingen en juist niet om: kijk diep bij jezelf naar binnen. Dat soort gedoe vindt Gosch totaal pijnlijk, hij zou er zich dood voor schamen zoiets van toneelspelers te vragen. Het gaat hem erom een werkelijkheid waarneembaar te maken, die van hier en nu is, een *Jetztheit*, met welke speelmiddelen dan ook gerealiseerd. (...) Tijdens repetities creëert hij een raadselachtige en gelukkigmakende open sfeer, een klimaat van rust. Een onuitgesproken appèl aan de eigen verantwoordelijkheid. De toneelspeler wordt niet gecensureerd en daardoor censureert de toneelspeler zichzelf ook niet. (...) Gosch is heel goed in precies dié samenwerking met acteurs. Hij krijgt het als geen ander voor elkaar hun potenties als het ware op te roepen. Hij verleidt je ertoe. En hij kan dat ook doen omdat toneelspelers hem mogen, hem waarderen. Dat heeft niet alleen met professionaliteit te maken, of met ervaring, maar ook met eros, in de breedste zin van dat woord. Ik vind hem grappig en vrolijk. En voor iemand die ik zo *lustig* vind, wil ik graag mooie dingen maken. Ik wil dat hij minstens net zoveel plezier heeft als wij. (...) De voorstellingen van Gosch zijn, als ze zo

geslaagd zijn als *'Virginia Woolf'* en *'Wanja'*, tegelijkertijd stabiel en toch iedere avond anders. Daarom spelen we ze ook zo graag. Bij andere enceneringen heb ik vaak bij de vijftiengste voorstelling gedacht, ik kan de zesentwintigste echt niet meer spelen. Dat is hier niet zo. Ik heb in *'Wanja'* een scène met Jens Harzer, die Astrov speelt, die scène is bij iedere voorstelling in timing, muzikaliteit en zelfs op energieniveau volledig anders.'

Gosch vroeg zijn ontwerper Johannes Schütz steeds vaker om afgesloten ruimtes. Zonder ramen, zonder deuren, geen uitweg. De toneelspelers komen op, blijven op. Vaak achterin, niet altijd ver weg, omdat de ruimtes ook steeds ondieper werden. Willen ze aan de handeling op het voortoneel ontsnappen dan zijn er in principe twee mogelijkheden: terug naar achter, of naar voren, op de eerste rij van het auditorium, die ook voor hen is gereserveerd. Het is niet zozeer een concept, het is een afspraak, zoals de afspraak dat het zaallicht aan blijft. De toneelspelers verliezen elkaar ook geen moment uit het oog. Soms maakt de factor tijd deel van de vormgeving. In Maxim Gorki's kleinburgerdrama *Sommergäste* (Schauspielhaus Düsseldorf 2004) schoof gedurende de paauzeloze drie uur die de voorstelling duurde de achterwand van het decor van links naar rechts langzaam open en onthulde een landschap, het beeld van een omgewaaide of omgehakte boom met een weelderige kruin, waarin de toneelspelers in de slotscène verdwenen. Omdat er zich in de ruimte voor die tergend langzame onthulling van alles afspeelde, had je het als toeschouwer nauwelijks in de gaten. Toen de gevelde boom helemaal zichtbaar was ging het licht uit en was de voorstelling voorbij. In *Drei Schwestern* van Tsjechov (Schauspielhaus Hannover 2005) reed

gedurende de voorstelling een grote toneelspot op het voortoneel van links naar rechts, een reusachtig bewegend voetlicht, *Streiflicht*, slaglicht - het wierp slagschaduwen, enorme schimmen op de achterwand. Het decor was een grijze doos en in die doos werden de slagschaduwen almaar enger, als in een Duitse stomme film uit de jaren twintig. Het was ook geen melancholische Tsjechov, nostalgie was ver te zoeken. De steriel belichte figuren bekeken elkaars verrichtingen en luisterden naar elkaars geklets. Ze hadden geen schijn van kans. Ze verlangden niet naar Moskou, dat maakte deel uit van dat geklets. Ze wilden die ene grote liefde. En ze kregen niks. Gosch encenering was meedogenloos. De broertje die Irina voor haar verjaardag kreeg - in vrijwel iedere voorstelling van deze tekst een moment van melancholische contemplatie - mocht hier maar heel even zingen. De kus die Masja stal van haar minnaar Versjinin werd bij Gosch een pijnlijk bevochten omarming die niks voorstelde en die ook tot niks zou leiden. In de slotscène werden twee kinderwagens opgereden. In de ene lag het zoveelste kind uit het zoveelste ongelukkige huwelijk. In de tweede zat een militair uit het garnizoen waarmee de zussen vertrouwd waren geraakt. Een uitgebluste invalide uit een oorlog die nog moest beginnen. Het waren details, momenten waarop de tijd op een onaangename of ongemakkelijke wijze stil bleef staan, ogenblikken waarop je misschien even geïrriteerd een andere kant uit zou willen kijken, maar het niet kon omdat het beeld, de situatie zo dwingend was, zo sterk ook, en vaak rechtstreeks uit de tekst afgeleid.

Neem de openingsscène uit *Die Möwe*, Gosch' voorlaatste regie bij het Deutsches Theater. Het moment waarop Tsjechov ons meteen in de handeling doet ploffen. De arme

dorpsonderwijzer Medvedenko verklaart (waarschijnlijk voor de tigste keer) zijn liefde aan Masja, dochter van de beheerder van het landgoed. Masja wijst hem af, vriendelijk maar beslist. In de meeste regies van deze tekst is dit een kibbelende, kabbelende opmaat voor de handeling van de eerste acte. Bij Gosch brulde Medvedenko, een dikke en zwetende klerenkast, Masja recht in haar gezicht, greep haar tijdens de liefdesverklaring in haar nekvel, schudde haar heftig heen en weer en liet haar weer los. Masja leek zich over niets te verbazen, pakte haar tabaksdoos en bood haar belager een snuif aan. Hoe onverschillig kan een geweldsexplosie worden geïncasseerd? Zo veelzeggend, zo intens, zo ruw en toch zo langs-de-neus-weg gespeeld. Het kon trouwens ook een stuk ruiger en wilder. Derde *acte Die Möwe*. Schrijver Trigorin probeert toneelspeelster Nina het bed in te krijgen. Hij onderhandelt met minnares Arkadina, ook actrice maar een stuk ouder, om hun aanstaande vertrek uit te stellen. Arkadina kent haar pappenheimers en praat als brugman om hem terug in het gareel te krijgen. Wat schijnbaar lukt. Althans voor het moment. Het is een scène van hooguit drie boekpagina's die, laten we het diplomatiek stellen, lange tijd niet populair is geweest in feministische kringen. Tsjechov vond verliefdheid wel een leuk tijdverdrijf, maar met mate en zonder flauwekul, anders werden de mensen maar aanstellerig en belachelijk. Arkadina vernedert zich in deze scène tot een komma in het oeuvre van haar minnaar ('Jij, laatste bladzij in mijn leven').

Regisseur Gosch heeft aan Corinna Harfouch gevraagd om geen melancholisch portret te spelen van een doodsbanige vrouw in de overgang, maar een geloofwaardig beeld neer te zetten van een vrouw in de kracht van haar leven, die heeft besloten deze man, die ze tegen wil en dank beschouwt als

the man I love, tot de tanden bewapend te verdedigen als de hare. Enig geldende toneelspelersafpraak tussen regisseur en actrice was klaarblijkelijk: zoek naar *Wahrhaftigkeit* en speel of je leven ervan afhangt. Dat gebeurde die avond in het Deutsches Theater in Berlijn, op een paar meters afstand van mijn stoel, en ik zat te trillen als een espenblad. Het was een woedend schreeuwen, springen en vallen, met de vuist op de vloer bonken, onopgemaakt en in een onooglijk zwart jurkje in haar minnaar klimmend en er weer uitvallend als uit een boom zonder houvast, het was bij vlagen nog behoorlijk lelijk ook, een sopraan die de coloratuur niet haalt en de wanhoop daarover niet verbergen kan, de rafels hingen er nog aan, maar mijn god, wat een mokerslag, die toneelspelers-aria waar maar geen eind aan leek te komen en die ook eindeloos mocht duren. Ze acteerde er nog iets bij, deze grote toneelspeelster. Niet één groot kind (Treplev) heeft Arkadina aan haar rokken hangen, maar twee, want die Trigorin (Alexander Khuon) is in deze voorstelling opvallend jong gecast, geen temerige *Schwärmer* met een zware Untergang-des-Abendlandes-dronk, maar een lekker ding met een vlotte babbel en een goed voorziene voorraad pikbroeksmoezen. En dan de naaktheid, de ultieme consequentie van Gosch' geloofwaardigheidsvraag aan zijn toneelspelers. Zijn zoete wraak op de nooit helemaal verwerkte vernedering uit 1988, zijn afgeslachte *Macbeth*. Bijna twintig jaar later een nieuwe versie van *Macbeth* bij Schauspielhaus Düsseldorf, 2005. Alsof Gosch wilde zeggen - ik citeer toneeljournalist Michael Raab in *theatreVOICE*, juni 2009: 'I gave you the worst possible version of the play, now you'll see the complete contrary, and probably the best version ever'. Gespeeld door zeven mannen, die moedig de schoonheid van het mannelijk naakt toonden in de diverse stadia van rijping en verval.

Verder een paar emmers toneelbloed, een pot verf, een zak meel en wat grote takken. De eerste publieksrij was hun territorium, daar werd gewassen en gespoeld, van daar af renden ze onverschrokken het vrijwel afgesloten toneel op. Het slotgevecht tussen Macbeth en Macduff was een minuten durende dans van twee toneelspelers die elkaar met nepbloed besmeurden. Nauwelijks tekst meer, een beetje muziek, een stille melodie ergens uit het begin van de zestiende eeuw, uitgevoerd op een gitaar die even dienst deed als luit. En daarna de bevrijdende donkerslag. De hel was voorbij. De toneelspelers bogen dankbaar. Ze zagen er niet uit alsof ze een ramp hadden overleefd. Eerder alsof ze een vertelling die hen zeer aan het hart ging, tot het bittere eind mochten uitschreeuwen. Met een inzet van tweehonderd procent. Gosch: 'Tijdens de repetities ben ik niet meer uit op controleerbaarheid, overzichtelijkheid - zo was ik vroeger waarschijnlijk wel. Ik probeer nu alles uit. En de toneelspelers gingen erin mee. Het was amusant om te zien hoe ze er absoluut niet voor terugdeinsden om Shakespeare's scènes compleet kort-en-klein te spelen, maar steeds opnieuw door de knieën gingen als er een monoloog ten beste gegeven moest worden. Ik eiste van de acteurs onverzettelikheden, wanorde, chaos. Ik maakte repetities mee waar mijn toneelspelers druipend van het zweet uit kwamen, groeiden tot een magisch moment waarop ze zo uitgeput waren dat hun lichaam tot tekst werd.'

8.

'Nach 2004 ging es Schlag auf Schlag. Gosch had een methode gevonden en hij gebruikte die in de ene na de andere grote encenering, soms vijf per seizoen. Die methode bestond uit het creëren van een precies afgestelde balans

tussen de toneelspeler en zijn personage, waarbij de acteur nooit expliciet uit zijn rol viel. Wat ook niet nodig was omdat de rol als het ware was aangetrokken als een nauwsluitend repetitiekostuum. Alles gebeurde in een hoge concentratie en was vibrerend intensief, maar alles was ook steeds voorlopig, altijd als repetitie, vaak tot in de voorstelling. Daarbij maakte de theaterillusie een kleine buiteling: niet de toneelspeler veranderde in het personage, maar hij of zij veranderde het personage naar zichzelf toe. De toeschouwer keek toe en leerde de gemoedsbewegingen en reacties van de figuren van zeer dichtbij kennen, door middel van de toneelspelers, de tijdgenoten/plaatsbekleders die het publiek steeds zeer nabij bleven. Resultaat was een ervaringstheater dat teksten gebruikte en hanteerde om heel exact de situaties te (her)beleven waar op dat moment in het stuk over werd verteld.'¹³

9.

'In de eenzaamheid van de Elyseese mensenvelden dwalen Gosch' personages. Een eigenaardige wereld is het waar ze zwerven, een wereld van dwaallichten, een kunstwereld, een wereld van bewegingen en gebaren. Gekwelde mensen zijn het, als in een trance, langzaam om elkaar heen draaiende planeten in een zwart fonkelende oneindigheid. Wezens die wanhopig vanachter hun getekende maskers proberen een gezicht tot uitdrukking te brengen. Men heeft veel geduld nodig met deze opdringerig ongeduldigen. Men moet er langzaam voor leren kijken. Zelden of liever helemaal geen conclusies trekken. Leren langer te wachten op iets dat op een uitkomst lijkt, of het begin van een uitkomst, of helemaal geen uitkomst meer. Gosch' theater is een school voor het

¹³ Franz Wille, Nachruf in Theater Heute, augustus 2009

ondogmatische om-de-hoek-kijken, naar binnen in strenge, vaak uitputtende onttoverde toverruimten, die anderen ofwel zoëven hebben verlaten, of die nooit bezet zijn geweest, altijd al leeg waren.¹⁴

10.

'Op de elfde juni 2009 is Jürgen Gosch in Berlijn gestorven, nadat hij zichzelf, met een heftige kanker in zijn lijf, binnen één seizoen nog drie enceneringen heeft afgedwongen. Intussen ligt hij op het Dorotheenstädtischen Friedhof begraven, niet ver van Brecht. Bij het gefluister tussen de beide graven zou men graag luistervink spelen. Maar misschien wordt er in de eerste ronde eerst een hele poos gezwegen.'¹⁵

Loek Zonneveld is toneelverslaggever en schrijft onder meer voor De Groene Amsterdammer en Theater Maker. In Theater Schrift Lucifer #3 schreef hij het essay *De hemel & de hel, of: de melk na de barensweeën*.

Komend seizoen staan de volgende enceneringen van Jürgen Gosch in Berlijn op het repertoire. In het Deutsches Theater: *Onkel Wanja & Die Möwe* van Anton Tsjechov, *Idomeneus* van Roland Schimmelpfennig, *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* van Edward Albee. Bij het Berliner Ensemble: *Der Gott des Gemetzels* van Yasmina Reza. In Hannover staat Tsjechovs *Drei Schwestern* op het repertoire. Inlichtingen:

www.deutschestheater.de

www.berlinerensemble.de

www.schauspielhannover.de

¹⁴ Gerhard Stadelmaier, *Nachruf in de Frankfurter Allgemeine Zeitung, juni 2009*

¹⁵ Franz Wille, *Nachruf in Theater Heute, augustus 2009*

Onkel Wanja wordt gespeeld in De Singel in Antwerpen, op zaterdag 13 februari 2010 om 20 uur en op zondag 14 februari om 16 uur. Inlichtingen:

www.desingel.be.

○ Huilende mannen

- De schoonheid van de schaarste in *Orfeo* van De Veenfabriek

Elke kunstvorm genereert zijn eigen soort schoonheid. Tobias Kokkelmans zag en hoorde in New York Orfeo van De Veenfabriek en was zeer geraakt, net als velen in het publiek. Hij laat zijn gedachten gaan over deze zowel persoonlijke als universele, typisch 'muziekmatige' schoonheidservaring.

Tobias Kokkelmans

Het is de laatste zomeravond van dit jaar. Vanaf een kleine heuveltop, middenin het spookstadje dat op het Governors Island aan lang vervlogen tijden herinnert, doemt achter een rij oude bomen de tros kantoorkathedralen van Lower Manhattan op. De gebouwen vangen nog net enkele strepen schemerlicht. Het laatste strookje beschaving dooft uit, daarna is er niets dan het ruisen van bladeren, het tjirpen van krekels en een onmetelijke sterrenhemel.

Toch is deze schoonheid in niets te vergelijken met de schoonheid in een kleine houten tentbarak, enkele tientallen meters verderop. Op de laatste avond van het New Island Festival – Oerol en De Parade in New Yorkse editie – bezoek ik de muziektheatervoorstelling *Orfeo* uit de koker van De Veenfabriek, met improvisatieensemble Track, acteur-zanger Jeroen Willems en chefkok André Amaro. De uitvoering is allesbehalve een integrale versie van Monteverdi's gelijknamige opera, maar eerder een tot op het bot gefileerde

bloemlezing (de toccata uit de proloog en de bekendste aria's), aangevuld met het madrigaal *Lamento della Ninfa* en gedichten van diverse schrijvers.

DNA

Het publiek zit zij aan zij op houten banken aan smalle biertafels. Tegenover hen, langs de lengteas van de tent, wordt het podium bevolkt door slagwerkers Paul Koek en Hans van der Meer, Celliste Annie Tangberg, zanger annex orator annex ceremoniemeester Jeroen Willems en toetsenist Ton van der Meer, met een kort gastoptreden van pianiste Iris Hond. Achterin pruttellen pannen, klettert kookgerei en stijgen de dampen op uit de keuken van Amaro, die tijdens de voorstelling op spectaculaire wijze allerhande specerijen richting een sissende paellapan lanceert. Na afloop is er immers diner.

Rood pluche is bij de Veenfabriek haast nooit te bekennen, authentieke uitvoeringspraktijken en nauwgezette vertolking van de oerpartituur evenmin. In *Orfeo* is het renaissanceorkest van clavecimbels, bassi da gamba, chitarrones en trombones vervangen door percussie, synthesizers en andere moderne instrumenten. Muzikaal is de voorstelling een caleidoscoop van verschillende stijlen: free jazz gaat moeiteloos over in Rammstein. Wat de arrangementen wel met elkaar delen, is de voortdurende (zij het telkens wisselende) zoektocht naar het punt waarin Monteverdi's compositie teruggebracht is tot zijn elementaire grondpatroon, zonder het DNA van de muziek kapot te maken.

Een sterk voorbeeld hiervan is de manier waarop het ensemble de aria *Vi ricorda o boschi ombrosi* heeft bewerkt.

Het sterk cyclische karakter en de uitgesproken ritmische accentverschuivingen van dit dansante lied, waarin Orpheus met zijn lyriek de bossen betovert en zijn liefde voor Eurydice opbiecht, maakt het tot een van de meest opzweepende, lichtvoetige en herkenbare in de hele opera. De Veenfabriek heeft handig gebruik gemaakt van de strakke vorm, door bij elke herhaling steeds meer instrumentatie weg te laten. De noten vervliegen als het ware in het luchtledige. Ook Jeroen Willems laat zijn zangpartituur los, verstomt, tast met zijn ogen de ruimte af, op zoek naar het volgende woord, en komt even weer boven water met een enkel gezongen, vervluchtigend '...Eurydice'.

Spaarzaamheid

Heel even lijkt het alsof de musici in de greep zijn van een merkwaardige vergeetachtigheid. Tegelijkertijd gebeurt er iets wonderlijks: de klanken verschuiven zich van het podium naar het hoofd van de toeschouwer, die tussen zijn oren de aria verder invult en afmaakt. Het ensemble speelt een delicaat, vernuftig spel met de *Orfeo* die we kennen, de *Orfeo* die zij te berde brengen en de *Orfeo* die wij willen (of menen te) horen. Volgens een aloude economische wet creëert schaarste de vraag. De musici passen deze tactiek van de spaarzaamheid in dit geval net zo effectief toe: ze doen niet zozeer een knieval voor het publiek, het publiek wordt juist verleid om in de muziek te kruipen.

Eens te meer valt ook de formidabele acteerkwaliteit van Jeroen Willems op. Zijn techniek weet ook de strategie van de schaarste ten volle te benutten: laat het publiek maar naar hem komen, in plaats van andersom. Normaliter is les één voor elke docent, redenaar of politicus steevast: kijk je

luisteraar aan en engageer je zo met hem. Willems doet precies het tegenovergestelde. Ik meen me slechts één enkel moment in de voorstelling te herinneren waar hij een toeschouwer recht aankijkt: tijdens de aankondiging van Eurydice's dood, alsof hij een getuige confronteert. Verder speuren zijn ogen voortdurend in de ruimte, naar boven, opzij, zoekend naar het juiste woord, luisterend naar de juiste timing. Hij voert de toeschouwers met zich mee, vraagt hen zo zich juist met hém te engageren. Hoewel zijn blik aarzelend is, loopt hij niet het gevaar de aandacht van het publiek kwijt te raken, daarvoor is hij te aanwezig, zijn concentratie te groot. Het spel van de overige musici is net zo ijl, net zo breekbaar, en net zo geconcentreerd. Paul Koek en zijn crew verdichten Monteverdi's opera. In de ruimte die ontstaat, introduceren ze nieuwe klankkleuren, nieuwe dynamiek en katalyseren ze de opgebouwde spanning op geheel eigen voorwaarden.

Sub limen

Ik kijk om me heen en rechts van mij zie ik een grote man van middelbare leeftijd. Hij vecht tegen zijn tranen. Zijn blik is naar binnen gekeerd, en toch is hij volledig betrokken bij de voorstelling. Ik begrijp het niet. Hoe kan het dat deze man – ik vermoed een New Yorker met hoogstwaarschijnlijk een heel andere achtergrond dan die van mij – op dit exacte moment hetzelfde lijkt te voelen als ik? Dit is nu zo'n moment dat je maar zelden meemaakt: heel even lijkt er een zinding door de tent te gaan. En dat nota bene bij een *Orfeo* die eigenlijk helemaal geen *Orfeo* is, maar eerder een verwijzing naar de *Orfeo*.

Misschien ligt in het sterk verwijzende karakter wel de kracht van de voorstelling besloten. In plaats van schoongelike,

opgepoetste en uitgespeelde akkoorden is er ruimte voor eigen invulling. Met een minimum aan middelen wordt een gevoelige snaar beroerd, die eigenlijk los staat van de letterlijke anekdote in het libretto of de stijlfiguren in de vastgelegde partituur. Eerder is deze *Orfeo* een aangereikte mogelijkheid om te ervaren wat de *Orfeo* voor mij *kan* zijn.

Dan wordt het ineens heel persoonlijk. Dan gaat het niet meer over De Veenfabriek, het New Island Festival of de lotgevallen van Orpheus die weigert zich bij het ultimatum van de dood neer te leggen. Bovenal gaat het dan niet meer over de oppervlakkigheid van esthetische schoonheid, over mooi of lelijk, over aangenaam of onaangenaam. Dan gaat het alleen nog maar over alle *Orfeo*'s die ik ooit hoorde, over het kluwen van alle momenten dat ik ze hoorde, over een stortvloed van alle associaties die ik ooit bij de opera had. De tranen over mijn eigen wangen zijn die van herkenning, alsof ik een oude bekende tegen het lijf loop en vergeten was dat we elkaar al uit het oog (uit het oor?) verloren waren. Het is een moment van ware schoonheid, van metafysische schoonheid. Zulke schoonheid is zelden 'mooi'. Het sublieme heeft vaak weinig met genot te maken, maar eerder met het gevoel ergens in ondergedompeld te worden: *sub limen* – het aanraken van een dieper wezen van de dingen, voorbij de drempel, onder de rand.

Collectief

De kracht van muziek ligt in haar open karakter: zij onttrekt zich aan omschrijving. Aan haar woorden vuil maken, blijft uiteindelijk altijd maar een povere vertaalslag. Omgekeerd leent muziek zich juist daarom tot een zeer persoonlijke invulling. We horen nooit alleen de noten, we horen vooral

onze persoonlijke relatie tot de noten. Soms is die relatie groter dan alleen maar een individuele beleving; dan lijkt het alsof er een collectief geheugen geactiveerd wordt. Ik vermoed dat ik dat vooral beseftte toen ik naar de grote huilende Amerikaan keek.

Monteverdi's *L'Orfeo* is op zichzelf al één grote collectieve geheugenbank: het springerige metrum van de aria *Vi ricorda o boschi ombrosi* bijvoorbeeld is een zogenaamde 'hemiool', die in een lange middeleeuwse muziektraditie staat: je kunt deze zo terugvinden bij componisten als De Machaut en Dufay. Het eerdergenoemde *Lamento della Ninfa* is ook al zo'n collectieve geheugentrigger: het onderliggende baspatroon van vier dalende noten is een onvervalst 'dalend tetrachord', dat niet alleen aan de basis lag van de muziekleer bij de oude Grieken, maar ook sinds eeuwen gerelateerd is aan een uitvoerige traditie van klaagliederen. Musicologen hebben er een naam voor bedacht: het lamento-motief. Luister naar de klaagzang van Dido in Purcell's *Dido and Aeneas*, of *Flow my tears* van John Dowland, en je hoort het. Bach verwerkte het in cantates en missen, Ligeti flirtte ermee. Het *Lamento della Ninfa* draagt deze traditie in zich.

De kookkunsten van André Amaro in deze gastronomische voorstelling maken weer eens duidelijk dat je, net zoals bij goede muziek, van goed eten geen kenner hoeft te zijn om het te waarderen. Zo hoef je ook in deze verdichte *Orfeo* van De Veenfabriek niet te weten naar welke tradities een werk als *L'Orfeo* verwijst, om de onderliggende lading ervan te voelen. Een goede omschrijving van de muzikale essentie geeft de Nederlandse componist en criticus Elmer Schönberger. Hij heeft het over 'Het Grote Luisteren':

Het Grote Luisteren is een openbaring en inwijding ineen. Het is een intuïtief begrijpen. Het Grote Luisteren is een verlangen naar iets wat groter is dan je zelf bent. Het is niet herkenning, het minst nog van de soort die het karige ideaal van de hedendaagse kunstpropaganda vormt. En als het tóch herkenning is, dan van iets waarvan je niet wist dat het een deel van je is. Het Grote Luisteren is belangeloos, onthecht, dit laatste letterlijk, dat wil zeggen, niet onlosmakelijk vastgeklonken aan vitale ervaringen. (...)

Het Grote Luisteren is identificatie met de persona van de muziek. Deze persona is niet de historische figuur van de componist maar het toonschakend brein dat zichzelf van maat tot maat, bij elke uitvoering op nieuw, tot klank denkt, en dit telkens weer even onverwacht-verwacht, even ongekend-gekend en even ontwapenend. Het Grote Luisteren is uiteindelijk zelf muziek worden. De luisteraar wordt de muziek zoals de dromer de droom. Droom en muziek: een even precieze maar even ongrijpbare want aldoor wijkende werkelijkheid. In beide weten we blind onze weg te vinden, maar zodra we de ander deelgenoot van ons traject proberen te maken, weigert onze tong dienst.

Zonder dat wij er iets tegen in konden brengen, werden de grote huilende Amerikaan en ik op dat ene moment even de muziek, herkenden we iets waarvan we niet wisten (of vergeten waren) dat het in ons zat. Ware schoonheid gaat gepaard met een shock: het plotselinge besef dat je deel uitmaakt van iets groters. Dat is niet alleen 'mooi', maar evengoed beangstigend. Heel even vergeet je waar je bent.

Heel even vergeet je wie je bent. Heel even word je opgetild en ondergedompeld.

Tobias Kokkelmans is dramaturg bij het RO Theater en werkte eerder bij Emio Greco|PC, het Festival van Vlaanderen en Pascale Platel. Verder geeft hij les op de Amsterdamse Theaterschool en schrijft hij regelmatig voor theatervakbladen *TMen Etcetera*.

Bronnen

www.veenfabriek.nl

Elmer Schönberger, 'Het Grote Luisteren', in: *Het gebroken oor* (Meulenhoff 2005).

○ Overgave aan een geconstrueerde traagheid

- De schoonheid en de Griekse tragedie

De ervaring van schoonheid is algemeen menselijk. Maar wat schoonheid is, of wat de mechanismen zijn waardoor we iets als schoon ervaren, daarover bestaat maar weinig consensus. Voor toneelvertaler en classicus Herman Altena is de Griekse tragedie, en het vertalen van Griekse tragedies, vervuld van schoonheid. Maar wat betekent 'schoon' in dit geval nu precies? Waaruit bestaat de schoonheid van de Griekse tragedie en van het proces van vertalen? De auteur bewerkte voor Lucifer een lezing over deze thematiek, waarin hij zijn eigen schoonheidservaring analyseert en illustreert met voorbeelden uit enkele Griekse tragedies.

Herman Altena

Schoonheid gaat voor mij altijd gepaard met fascinatie. Iets blijft onverminderd je aandacht trekken, beroert, ontroert, boort zich regelrecht in het hart van je ziel. Dat overkomt mij vrijwel altijd zodra ik een Griekse tragedie begin te lezen. Het gebeurt ook bij stukken die minder bijzonder lijken en niet tot de canon van de grote Griekse tragedies zijn doorgedrongen. Aischylos' *Zeven tegen Thebe*, niet zo bekend, wordt op een dag deelonderwerp van een voordracht en het wonder voltrekt zich buiten mijn wil om. In deze tragedie binden Oidipous' zoons Eteokles en Polyneikes de strijd aan om de heerschappij over hun vaderstad Thebe. Polyneikes eist die heerschappij op bij zijn broer en staat met een leger uit Argos voor de zeven poorten van Thebe, gereed om de aanval in te

zetten. Fascinerend is Aischylos' centrale scène waar de strijd al vooraf wordt uitgevochten in woorden: de zeven aanvalsleiders uit Argos worden beschreven, met hun dreigende taal en de allegorische afbeeldingen op hun schilden, en Thebes vorst Eteokles noemt telkens de elitestrijders die hij tegenover hen zal opstellen. Zijn 'warring words' zijn oorlogsretoriek in de beste zin van het woord, vervat in de robuuste, maar ook vlijmscherpe taal van Aischylos. Het stuk is zwaar van de emoties, de vrouwen van Thebe voelen een diepe angst, die door Eteokles de kop wordt ingedrukt omdat hun angst de vereiste strijd lust dreigt te ondermijnen. Mannenwereld en vrouwenwereld staan diametraal tegenover elkaar, oog in oog met een aanstaande oorlog waarvan de uitkomst voor de personages uiterst onzeker is. Aischylos' thematiek en taal wekken als vanzelf een grote bevlogenheid op, en dat is illustratief voor wat Griekse tragedies met mij doen.

Toch vinden velen Aischylos' stuk taai, veel te veel taal, veel te weinig handeling, saai, onspeelbaar. Kennelijk is schoonheid in dit geval geen absolute grootheid. Waar ligt dat aan? Deels heeft het waarschijnlijk te maken met de snelheid van onze tijd waarin handelingsarme taalstukken voor veel mensen in een te traag tempo voorttikken, deels met het feit dat onze dagelijkse cultuur zich steeds meer ontwikkelt tot een beeldcultuur die de taal als communicatiemiddel onder druk zet, zeker als het een poëtische kunsttaal betreft. Deels heeft het ook te maken met de onbekendheid met het genre 'Griekse tragedie' en met de nodige vooroordelen die Griekse tragedies en voorstellingen daarvan aankleven. Dit is overigens geen cultuurpessimistische observatie, want voorstellingen van Griekse tragedies kunnen zich

onverminderd verheugen in een ruime publieke belangstelling, en niet per definitie door drastisch te snijden of te simplificeren. Het gangbare corpus is echter beperkt en de schoonheidservaring bij minder bekende tragedies dient duidelijker bevochten te worden. Zo makkelijk als theatermakers en toeschouwers zich keer op keer laten fascineren door *Medea*, zoveel moeite kost het om de schoonheid van onbekende stukken over het voetlicht te krijgen. Er zijn maar weinig theatermakers en relatief nog minder toeschouwers die bereid zijn het avontuur aan te gaan en de schoonheid te ontdekken van tragedies als Aischylos' *Zeven tegen Thebe*, of Euripides' *Fenicische vrouwen*, *Smekelingen*, *Hippolytos*, *Orestes*, of Sophokles' *Vrouwen van Trachis*, dat zeer ten onrechte nog nooit in Nederland gespeeld is.

Ik ga hier niet in detail uiteenzetten waarom *Zeven tegen Thebe* en andere minder bekende tragedies het predikaat 'schoon' verdienen, maar richt me liever op een aantal kenmerken die alle Griekse tragedies bezitten en die niet als vanzelfsprekend onderkend worden. Voor mij als voorstellingsgeoriënteerd lezer en vertaler dragen zij in sterke mate bij aan een schoonheidservaring. Het zijn kenmerken die ook de omgang met het gangbare corpus voor een ieder aanmerkelijk kunnen verrijken en verdiepen.

Schoonheid versmelt met waarheid

De schoonheid van Griekse tragedies schuilt voor mij in belangrijke mate in de complementariteit van inhoud en vorm: grote menselijke onderwerpen worden behandeld vanuit zeer persoonlijke perspectieven, in een variabel poëtisch taalregister en een rijkdom aan muzikale vormen. Griekse

tragedies confronteren je met uiteenlopende mensbeelden en wereldbeelden, die ieder op zich vaak een sterk element van waarheid vertegenwoordigen omdat ze ook in onze tijd zo herkenbaar zijn (over schoonheid en waarheid, zie Scruton 2009:128 e.v.). De Griekse dichter-regisseurs wisten dat met grote trefzekerheid te verwoorden, te verklanken en, naar ik aanneem, in hun theaters te verbeelden. Kennelijk zijn zij erin geslaagd door te dringen tot diepten van het menselijk bewustzijn die universeel en tijdloos zijn. Het menselijke en onmenselijke, het bevatbare en onbevatbare, het tastbare en ontastbare wisten zij onder woorden te brengen binnen een mythisch universum waarin alle krachten die op de mens inwerken benoembaar zijn – maar daarmee geenszins beheersbaar.

Ik voel dat keer op keer en het confronteert me, indringend en steeds vanuit een ander perspectief, met een uiterst basale en waarachtige ervaring van wat het betekent om mens te zijn. Ik ervaar een grote waarheid in de omstandigheden waarin personages zich bevinden of terechtkomen, in de drijfveren die hun handelen bepalen, zowel de ethisch aanvaardbare als onaanvaardbare. Ik ervaar een grote waarheid in de vreugde, de angsten, de woede, het verdriet of de radeloosheid die met hun handelen gepaard gaan; in hun positie ten opzichte van het goddelijke, ten opzichte van dingen die zich aan de menselijke beheersbaarheid onttrekken. Die waarheid blijft verbijsterend actueel en dwingt steeds opnieuw tot reflectie op de eigen leefwereld. Voor mij heeft dat een grote schoonheid, te meer omdat de Griekse tragedie een diversiteit aan ethische categorieën belichaamt, maar vaak niet zelf een ethisch oordeel velt; omdat zij het onbeheersbare een stem geeft, vaak een goddelijke, maar dat doet zonder de illusie te

wekken dat in het goddelijke de ultieme goedheid, waarheid of schoonheid besloten ligt. Zo simpel is het nu eenmaal niet.

Object, schoonheid en waarnemend subject

Een schoonheidservaring is een diepe beroering van het subject die voortkomt uit de zintuiglijke waarneming van een object. Schoonheid is volgens velen dan ook een eigenschap van het waargenomen object. Ik ben daarvan niet overtuigd. Want als schoonheid een eigenschap is van Griekse tragedies, waarom worden zij dan niet door iedereen mooi gevonden? Het is waar dat zonder enige manifestatie van een object een schoonheidservaring niet mogelijk is. Maar het ligt uiteindelijk in het wezen van de waarnemer besloten welke eigenschappen van het object – de gekozen inhoud, vorm en compositie – leiden tot het predicaat ‘schoon’. Een verscheidenheid aan beoordelingscriteria speelt daarbij een rol, zoals zuiverheid, goedheid, waarheid, verhevenheid, belangwekkendheid, noodzakelijkheid, uniciteit, harmonie, verfijning, vitaliteit, intensiteit, functionaliteit, tijdloosheid, het spectaculaire, het enigmatische, het ontroerende, het beroerende.

De toepasselijkheid van dit soort criteria – de lijst is geenszins compleet - leidt tot schoonheidsbepalingen die meer of minder complex zijn. Een ervaren kijker hanteert verfijndere schoonheidscriteria dan iemand die voor het eerst met een bepaald object geconfronteerd wordt. Dat betekent niet dat de laatste een minder intense schoonheidservaring kan hebben bij het waargenomen object. Het betekent alleen dat de analyse van die ervaring, en dus van de eigenschappen van het waargenomen object, niet de diepgang verkrijgt waarmee de ervaren waarnemer het object analyseert. De competentie

van het waarnemend subject is bepalend voor de kwaliteit van de schoonheidservaring.

Is schoonheid onderwijsbaar? Ja, voorzover het kennis van technieken en compositieprincipes betreft. Maar een schoonheidservaring is nooit afdwingbaar of voorspelbaar. Je kunt iemand uitleggen waarom een landschap, een muziekstuk, een gedicht, een schilderij of een theatervoorstelling het predicaat ‘schoon’ verdient. Je kunt hopen dat jouw fascinatie, geëmotioneerdheid, gepassioneerdheid overslaat, dat kennis inzicht biedt en inzicht bijdraagt tot de ervaring van het schone. Maar je kunt niet de chemie opleggen die ieders persoonlijke ervaring van schoonheid bepaalt en waarbij ook het moment en de omstandigheid van de waarneming een belangrijke rol spelen. Schoonheid heeft de typische eigenschap dat zij je steeds opnieuw op onverwachte wijze overrompelt, in het hier en nu.

De intieme en de respectvolle houding

Die overrompeling kan alleen maar plaatsvinden bij een zuiver persoonlijke ontmoeting met het object, als een ‘intieme schoonheidservaring’. Deze intieme schoonheidservaring dient onderscheiden te worden van de ‘respectvolle schoonheidservaring’, die wordt bepaald door factoren als canonvorming, modegrillen, geautoriseerde en gemummificeerde schoonheidscriteria, het dictaat van de kenners en ingewijden, het dictaat van de kunstkritiek, het dictaat van culturen en subculturen (voor een verantwoording van de begrippen ‘intieme’ en ‘respectvolle schoonheidservaring’ verwijs ik naar de epiloog). De respectvolle schoonheidservaring, die ons oplegt wat wij onder schoonheid dienen te verstaan, werkt vaak

contraproductief. “Het mooiste onderdeel van de Griekse tragedie zijn de koren die in hun verheven poëzie de handeling becommentariëren en in een breder perspectief zetten”. Dit type oordelen leidt typisch tot de respectvolle houding en in het theater niet zelden tot een vooringenomen weerstand, zo niet afkeer: “Daar komt het koor, nu wordt het moeilijk, en saai, poëtisch, langdradig en zwaar – ik kan er ongetwijfeld geen touw aan vastknopen, maar het hoort er nu eenmaal bij want het is Griekse tragedie – daar gaan we”. De intieme, persoonlijke verhouding tot het verschijnsel ‘koor’ gaat daarentegen uit van openheid, ontvankelijkheid, nieuwsgierigheid en nodigt het waarnemend subject uit los te breken uit het veilige keurslijf van ingesleten opvattingen en vooroordelen, van vooraf ingemokerde weerstand. Dat vergt durf en creativiteit, bijvoorbeeld door het koor niet op te vatten als sluitstuk, maar als uitgangspunt van een Griekse tragedie. De intieme houding leidt altijd tot een authentieke ervaring. Het kan zelfs leiden tot een authentieke schoonheidservaring.

De schoonheid van Griekse tragedies: taal en muzikaliteit

De intieme houding creëert ook openheid en ontvankelijkheid voor de poëtische taal en de muzikaliteit die de Griekse tragedie zo wezenlijk kenmerken. In het multimediale theater van onze tijd is het primaat van de taal al lang geen vanzelfsprekendheid meer. Poëtische taal in het bijzonder dient steeds nadrukkelijker haar plaats in het theater te bevechten. Het vervult me dan ook met intens geluk als theatermakers in hun voorstellingen rijke poëzie onvoorwaardelijk de ruimte geven, zoals in Peter Missottens zinderende *WeerSlechtWeer*, waarin de woorden van T.S. Eliots *The Waste Land* in de monumentale vertaling van Paul Claes fonkelden van onder een waas van regen, opwellend uit

het filmische decor van een kleine zinken put (Holland Festival 2008); of de verzen van Tom Lanoye’s *Atropa* in de gelijknamige voorstelling van Guy Cassiers; of tijdens het afgelopen Zeeland Nazomerfestival Dylan Thomas’ *Onder het melkwoud*, in de magistrale, vlezige en vaak verrassende klanktaal van Hugo Claus, even magistraal vertolkt door Jan Declair en Koen De Sutter. Een theater dat hiervoor geen ruimte meer heeft, verliest een deel van zijn wortels en verschaalt.

De grote thematische bewegingen die de Griekse tragedies kenmerken, worden gestuurd en ondersteund door grote bewegingen in de taal. Die worden op hun beurt gevormd door een fascinerende microwereld van woordkeuze, zinsbouw, en ritme. Hoewel het niet verstandig is om in generalisaties over de Griekse tragedie te spreken, durf ik één generalisatie wel aan: de taal van Griekse tragedies is ongelooflijk schoon. Dat geldt voor Aischylos, Sophokles en Euripides in gelijke mate, alhoewel hun taaleigen zeer verschillend is. Het is een misverstand te denken dat de Griekse tragedie één grote ongedifferentieerde talige brei is. De schoonheid van de Griekse tragedie schuilt voor mij mede in het feit dat het taaleigen van de auteurs zo individueel gekleurd is.

De taal in alle Griekse tragedies is poëtisch en muzikaal, maar niet omwille van de poëzie en de muzikaliteit alleen. De Griekse tragedietaal is nauw verbonden met theatraliteit, in de zin dat de taalstructuur de voorstellingsstructuur wezenlijk voedt. Wie zich laat meevoeren door de bouw van de zinnen, de versbouw en metrische variatie waardoor de emoties gestuurd worden, en niet in de laatste plaats door de gelaagde betekenissen die de nauwgezet gecomponeerde zangen en

tegenzangen van de koren genereren, ontdekt een vorm van totaaltheater waarin de compositie de tijdloze thema's tot nog grotere hoogte opstuwt. Ik zal dit illustreren aan de hand van een aantal voorbeelden die elk afzonderlijk voor mij grote schoonheid vertegenwoordigen. Ik begin op het microniveau van de zinsbouw en eindig op het macroniveau van de grote koorcomposities.

Woordvolgorde en zinsbouw

Als Aischylos zijn *Oresteia* laat beginnen met (lett.) “Goden vraag ik van-deze bevrijding van-vermoeiende-lasten”, dan kan ik mijn vertaling onmogelijk laten beginnen met “Ik vraag de goden om bevrijding van deze last” (of: “... van deze vermoeienis”), hoewel dat een correcte en prettig leesbare Nederlandse zin oplevert. Voor de *Oresteia* als geheel, waarin het derde en laatste deel uitmondt in een strijd tussen goddelijke machten ten gunste van een beter bestaan voor de mensheid, is het eerste woord ‘goden’ voor mij van cruciale betekenis. De acteur die de wachter speelt kan hiermee direct een band slaan tussen begin en einde (zonder dat de toeschouwer dat uiteraard kan beseffen), door het woord *theous* (‘goden’) te isoleren (of zoals Hans Kesting in de voorstelling van NTGent|Toneelgroep Amsterdam deed, door het woord als aanroep te herhalen). Het gaat in deze openingsscène niet primair om de ‘ik’ van de wachter, maar om de goden die een einde moeten maken aan de onzekerheid over de afloop van de Trojaanse expeditie. Het zijn de goden die de handelingen in het stuk en in de voorgeschiedenis van het stuk sturen en die zich bij monde van Apollo en Pallas Athena uiteindelijk zullen verantwoorden. Het openingswoord van de *Oresteia* is thematisch.

Woordvolgorde is dus een krachtig instrument in de handen van de Griekse tragici, zeker wanneer ze hun zinnen uitsmeren over zes of zeven versregels. Die lange zinnen dwingen acteurs te meanderen, van gedachte naar gedachte, van perspectief naar perspectief, van beeld naar beeld, van emotie naar emotie, binnen de afgeronde grammaticale structuur van één enkele zin. Het zijn zinnen die je moet veroveren en die zich soms pas op scène prijsgeven. Ik noem twee voorbeelden uit Euripides’ *Trojaanse vrouwen*. De Grieken staan op het punt af te varen naar huis na de inname van Troje. Ze hebben de vrouwen van Troje al onder elkaar verdeeld als slavinnen. Onder de vrouwen bevinden zich de Trojaanse koningin Hekabe en haar schoondochter Andromache. Andromache was getrouwd met Hektor, Trojes grootste held. Hij werd in de strijd gedood door Achilleus, de grootste held van de Grieken, die ook zelf sneuvelde. Nu wordt Andromache weggevoerd als slavin van Neoptolemos, de zoon van Achilleus. Hij zal haar meenemen naar het huis van zijn grootvader Peleus. Andromache heeft haar zoontje Astyanax bij zich, maar de Grieken nemen hem haar af en gooien hem levend van de muren: de zoon van je grootste vijand laat je niet in leven. Nu brengt de Griekse bode Talthybios het lichaam van de jongen bij Hekabe, de oude koningin van Troje. Hij ligt opgebaard op het schild van zijn vader Hektor. Andromache is al weggevoerd en heeft voor Hekabe het verzoek achtergelaten om Astyanax te begraven. Talthybios verwoordt het verzoek van Andromache als volgt (‘ze’ en ‘hem’ in het eerste vers zijn respectievelijk Andromache en Neoptolemos):

Ze vroeg hem het schrikbeeld van de Grieken, dit schild met bronzen beslag, waarmee de vader van hem hier zijn zijde omsloot, om dat niet mee te voeren naar de haardstee van Peleus,

noch naar hetzelfde paleis waar zij zijn bruid zou zijn,
Andromache, de moeder van deze dode, pijnlijk om te zien,
maar om in plaats van een cederhouten doods-kist en windsels
van linnen haar kind hierin te begraven - en om het u in
uw armen te leggen, opdat u het lijk met waden en kransen
omhult, zo ver als uw kracht u toestaat, en uw bezit.

In één zin passeren in het verzoek van Andromache dat door
Talthybios bericht wordt: de heldenmoed van Hektor tijdens de
oorlog, in herinnering gebracht door zijn schild dat zoveel angst
inboezemde, de toekomst van Andromache, haar pijn om het
verlies van haar man en haar kind, de pijn van Talthybios bij
alle ellende die hij moet berichten, de verwijzing naar de
gebruikelijke begrafenis die Astyanax nu niet krijgt, die niet door
zijn eigen moeder begraven mag worden, dood kind van een
dode vader, slachtoffer van oorlog, begraven op het symbool
van oorlog, en ten slotte haar directe verzoek aan Hekabe om
het kind te begraven met wat haar nog aan middelen rest. Er zit
zoveel samengebalde emotie in deze ene zin, in deze
microwereld, dat het openbreken ervan door er twee of meer
zinnen van te maken, aan zou voelen als een aanslag op de
schoonheid, die mij letterlijk pijn doet.

In de daaropvolgende scène beweent Hekabe haar kleinzoon
en brengt daarbij de brute moord beeldend voor ogen:

Ongelukkige, hoe rampzalig schoren
jouw vaderlijke muren het krulhaar van je hoofd,
dat je moeder dikwijls heeft gekoesterd en overladen
met kussen, waar nu het moordbloed schatert uit verbrijzel-
de botten — om verder de schande maar niet te noemen.

Door de schoonheid van de taal waarin Euripides deze gruwel
verbeeldt, roept hij opnieuw een scala aan diepe emoties op
binnen één zin.

Verschil in voordrachtsvormen

Deze voorbeelden betreffen gesproken verzen. De emotionele
gelaagdheid van een scène kan echter aanmerkelijk worden
uitvergroot wanneer de tragediedichters gaan variëren met de
voordrachtsvorm. Naast gesproken gedeelten maakten ze
gebruik van recitatief (een vorm van zingzeggen, begeleid
door een rietgeblazen dubbelfluit) of zang, waarbij ook vaak
gekozen wordt voor een hoger poëtisch register. In het theater
van onze tijd is dat een wezensvreemd element, maar zodra
je het in een voorstelling inpast, kan het verrassend krachtig
werken. Een mooi voorbeeld komt uit Euripides' tamelijk
onbekende tragedie *Fenicische vrouwen*, waarin Euripides zijn
versie geeft van de strijd om Thebe die Aischylos in *Zeven
tegen Thebe* gedramatiseerd had. Ook in Euripides' stuk
strijden Oidipous' zoons Eteokles en Polyneikes om de
heerschappij over Thebe. Oidipous, die in Euripides' versie
nog in leven is en door zijn zoons is opgesloten, heeft over
hen de vloek uitgesproken dat zij door elkaars hand zullen
sneuvelen. Om dat te voorkomen spraken de broers af dat ze
om beurten een jaar over Thebe zouden regeren. Toen
Polyneikes na een jaar vrijwillige ballingschap naar Thebe
terugkeerde om de macht over te nemen, weigerde Eteokles
die af te staan. Polyneikes belegert vervolgens de stad, een
verzoeningspoging van hun moeder Lokaste mislukt, en in de
daarop volgende strijd vallen de broers zoals Oidipous had
voorspeld.

Euripides voert in dit stuk een nevenplot op, waarmee hij de
gebeurtenissen die de hoofdplot bepalen in een veel ruimere
historische context plaatst. Zoals in meer tragedies uit zijn
latere werk, probeert Euripides de exploderende
gebeurtenissen in verband te brengen met een eerste

aanleiding, de oorsprong van alle ellende, het eerste vergrijp. Hij lijkt daarmee de waan van de dag te willen bestrijden in een tijd waarin ook in Athene de politieke situatie uiterst explosief was. In *Fenicische vrouwen* kan de val van Thebe alleen voorkomen worden wanneer een nazaat geofferd wordt van de stichter van de stad, Kadmos. De oorlogsgod Ares vraagt om dat offer omdat Kadmos bij de stichting de draak heeft gedood die de heilige bron van de god bewaakte. Die nazaat is Menoikeus, een zoon van Lokastes broer Kreon. Kreon probeert de offerdood van zijn zoon te voorkomen. Hij verliest liever zijn stad dan zijn zoon. Menoikeus zelf echter neemt het besluit zijn leven te geven voor het behoud van Thebe. Hij laat zijn vader in de waan dat hij onmiddellijk uit de stad zal wegvlugten en werpt zich van de muren. In de scène waarvan ik hier een deel bespreek, zien we Kreon diep treurend opkomen met het lichaam van zijn zoon. Hij verneemt van het koor dat de strijd tussen de zonen van Oidipous voor de stadsmuren dreigt te ontbranden en dat zijn zuster Lokaste naar het slagveld is gegaan om dat te voorkomen. Dan verschijnt er een bode die de verschrikkelijke afloop komt berichten: de broers zijn dood en Lokaste pleegde zelfmoord op de lichamen van haar kinderen. Maar de belegering is afgeslagen en de stad zelf is behouden. Het emotionele register in de scène is uiteraard al hoog op het moment dat de bode verschijnt: Kreon beweent zijn dode zoon. Nu voert Euripides de emoties verder op door recitatief en zang in te zetten. De scène speelt zich af voor het paleis waarin zich de blinde Oidipous bevindt:

BODE (recitatief)

Oi ik, ongelukkige, wat een bericht, hoe vind ik de woorden?

KREON (recitatief)

Het is gedaan met ons. Het begin van uw relaas oogt niet gunstig.

BODE (recitatief)

O, ellendige, nogmaals zeg ik dat, want de ramp die ik breng is groot.

KREON (recitatief)

Bovenop het andere leed dat is geschied - wat kom je vertellen?

BODE (recitatief)

Niet langer aanschouwen de zonen van uw zuster het licht, Kreon.

KOOR (zang)

Aiai,

immens zijn de pijnen die je hier uit voor mij en de stad.

KREON (gesproken)

O huis van Oidipous, hebt u deze woorden gehoord?

Uw zonen, omgekomen door eenzelfde lot.

KOOR (gesproken)

Zodat het in tranen zou uitbarsten, als het bezielde was.

KREON (zang)

Oi, ik, wat overkomt mij, allernoodlottigst zwaar?

BODE (gesproken)

Als u eens wist wat voor rampen daar nog bij komen.

KREON (gesproken)

Hoe zou er iets noodlottiger kunnen zijn dan dit?

BODE (gesproken)

Uw zuster is gestorven met haar beide zonen.

KOOR (zang)

Heft aan, heft aan gegil,

en richt op je hoofd met beide handen

de slagen van blanke onderarmen.

KREON (gesproken)

Rampzalige, wat een rampzalig einde, Lokaste, bracht het raadsel van de Sfinx aan jouw leven en huwelijk.

De enkelvoudige gezongen regel van Kreon is tamelijk uniek in de overgeleverde Griekse tragedies. Het is een diep emotioneel moment in de scène, in het Grieks (na 'Oi, ik') verklankt door twee woorden: "gebeurtenis het-meest-zwaar-noodlottig!". Piet Arfeuille, die in de Hollandia-voorstelling uit 1996 de rol van Kreon speelde, ging in de voorstellingenreeks dit vers steeds nadrukkelijker zingen. Het groeide uit tot een

emotioneel moment en een moment van grote schoonheid – ondanks, of misschien juist wel dankzij de vervreemding.

De fascinerende vorm van koorliederen

De schoonheid van vorm wordt nog fascinerender wanneer we gaan kijken naar de koorliederen. In *Bacchanten* voert Euripides een koor van oosterse volgelingen van Dionysos ten tonele. Zij verbeelden in hun liederen het extatische karakter van de Dionysische godsdienst. Aan het slot van het eerste koor geeft Euripides dat vorm door een grote metrische variatie aan te brengen binnen één lied. Voor de Grieken waren lyrische tekst, muziek en dans één en de ritmes die in de Griekse tekst zijn vastgelegd maken het karakter van de dans bijna voelbaar. In het Nederlands is dat minder dwingend, maar wie de oren openzet zal bij het lezen van de vertaling toch een indruk kunnen krijgen van Euripides' ritmische variatie. De ritmische basispatronen zitten heel dicht op die van het Grieks. De 'hij' die in de eerste zin genoemd wordt is Dionysos.

Welkom, wanneer in de bergen
uit de rennende feestschaar
hij op de grond valt, gehuld in zijn heilige
hertenvel, jagend op bloed, geitenmoord,
en het genot van het eten van rauw vlees,
snellend naar Frygische, Lydische bergen,
hij de leider, de helder brullende god,
euhoi.
Melk stroomt over de grond, wijn stroomt,
en stromen van bijennectar,
en een damp, als van Syrische wierook:
de bakchengod steekt de fakkelvlam
van zijn pijnboomtoorts hoog op,
heen snelt hij met zijn bakchosstaf,
zweept zijn zwervende feestschaar op

door te rennen en te dansen,
vuurt hen aan met zijn schreeuwen,
zwaait zijn weelderige lokken in de lucht,
bij hun jubelkreten brult hij als volgt:
"O, vooruit bakchen,
O, vooruit bakchen,
glans van de Tmolos met gouden stromen,
eer Dionysos met zangen
bij diepgonzende timpanen,
verheerlijk, euhoi, de euhoi-god,
met Frygische schreeuwen en krijsen,
zodra de lotusfluit, fraai ruisend,
heilig zijn heilige spel laat gonzen,
één met de zwervenden naar de berg, naar de berg":
dartelend, als een veulen met zijn grazende moeder,
laat ze haar been snelvoetig bewegen, in sprongen, de bakche.

Strofe en antistrofe

Tot slot van deze apologie van de schoonheid noem ik een bijzondere eigenschap die alle Griekse tragedies gemeen hebben, maar die zelden in voorstellingen tot uitdrukking wordt gebracht. Ik doel op het verschijnsel van strofen en antistrofen (zangen en tegenzangen) waaruit de koorliederen en ook een aantal door personages gezongen passages zijn opgebouwd. Het kenmerk van een strofe en een bijbehorende antistrofe is dat zij metrisch exact gelijk zijn en dat de tragediedichters inhoudelijke contrasten en parallellen konden aanbrengen middels de compositie. Een mooi voorbeeld komt uit *Perzen* van Aischylos. Het koor van Perzische ouden dat zich aan het Perzische hof bevindt, beschrijft de gevolgen van de nederlaag tegen de Grieken tijdens een expeditie waarin de Perzen het hele Griekse vasteland hoopten te veroveren. De nederlaag in de zeeslag bij Salamis in 480 v. Chr. vormde een ommekeer in de machtsverhoudingen en de aanzet tot de bloeiperiode van de Atheense dominantie in een groot deel

van de Griekse wereld. Dit is voor de Perzen het gevolg van de nederlaag, in de woorden van de Perzische rijksoudsten (neergeschreven door de Griek Aischylos):

strofe - zang

Maar die in Azië wonen
kennen geen Perzisch bestuur meer,
niet langer zijn zij schatplichtig
onder de dwang van hun meesters,

niet zullen zij nog ter aarde
vallend ontzag hebben: want de
koningenmacht is te niet.

antistrofe - tegenzang

Niet meer de tong van de mensen
onder controle: het volk is
vrij om vrijuit zich te uiten
vrij van het juk van een krijgsmacht.
Bloeddoorlopen het zaailand,
houdt Aias' omgolfde eiland
in zich wat Perzië is.

Wie zang en tegenzang op elkaar legt en gelijktijdig leest, ziet dat de betekenis gaat stapelen. De eerste vier versregels schetsen het beeld van een bevolking die niet langer onder Perzisch bestuur staat, en daarmee vrijheid van meningsuiting (een groot Grieks goed) heeft verworven. Zij zullen zich niet langer plat ter aarde werpen als teken van onderdanigheid, want de macht van de Perzische koningen is te niet. In de laatste drie verzen van de tegenzang wordt het beeld van op de aarde gevallen mensen herhaald, maar nu bevinden we ons op het eiland Salamis voor de kust van Athene waar de vele lijken van gesneuvelde Perzen zijn aangespoeld. Door hun dood is de koningenmacht te niet.

Deze fascinerende betekenisstapelings vind je in vrijwel alle koorliederen die strofisch gebouwd zijn terug, zowel bij Aischylos, als bij Sophokles, als bij Euripides. Het legt op de vertaler een enorme druk om dat principe mee te nemen. In dit voorbeeld uit *Perzen* is het goed gelukt, want ook het metrische patroon is exact gelijk aan het Griekse. Ik ervaar daarin een grote schoonheid en het fascineert mij hoe dit principe van corresponderende zangen (de technische term is 'responsie') in het Griekse theater vorm kreeg. De composities zijn zo precies dat het voor mij ondenkbaar is dat het volkomen aan de beleving van de Griekse toeschouwers voorbijging. Ik ben eerder geneigd te denken dat het een wezenlijk onderdeel vormde van hun theatrale schoonheidservaring, te meer daar de teksten van veel koorliederen, zeker bij Aischylos en Sophokles, maar ook vaak genoeg bij Euripides, onderdeel vormen van de handeling.

De grotere compositie

Ik sluit af met een laatste intrigerend voorbeeld. Het betreft de grotere compositieprincipes van de koren. De opbouw van veel koorliederen kent een tamelijk vast patroon: strofe A wordt gevolgd door antistrofe A', strofe B door antistrofe B' en vaak is er een afsluitend strofisch slotlied, C. Het aantal strofenparen kan beperkt zijn tot één, maar ook uitgroeien tot drie of meer. Soms zijn er losse tussenzangen. De auteurs namen veel vrijheid in hun omgang met deze standaardprincipes. Soms laten ze koren in twee helften zingen, soms zijn zangen verdeeld over koor en personages, vaak wisselt het metrische patroon bij de overgang naar een volgend strofenpaar, vaak markeert die wisseling een inhoudelijke overgang. In *Dodenoffer*, het tweede deel van de *Oresteia*, rekt Aischylos dit principe nog verder op. Het stuk

scharniert om een grote centrale lyrische scène, waarin Orestes en Elektra, gesteund door een koor van slavinnen, bij het graf van hun vader Agamemnon om diens steun bidden voor de wraak op zijn moordenaars, Klytaimestra en Aigisthos. Orestes is overtuigd van de noodzaak van de wraak, hem opgedragen door Apollo en de steun van de dode vader is cruciaal voor het voltrekken van de daad. Aischylos kiest voor een uniek patroon van strofische responsie waarin Orestes en Elektra om Agamemnons steun bidden en Orestes steeds nadrukkelijker wordt aangezet tot de wraak, met name door het koor. Dit is het grondpatroon:

Recitatief - zang A - zang B - tegenzang A	Koor - Orestes - Koor - Elektra
Recitatief - zang C - tegenzang B - tegenzang C	Koor - Orestes - Koor - Elektra
Recitatief - zang D - zang E - tegenzang D	Koor - Orestes - Koor - Elektra
Recitatief - zang F - tegenzang E - tegenzang F	Koor - Orestes - Koor - Elektra
Zang G - zang H - zang I	Koor - Elektra - Orestes
Tegenzang I - tegenzang G - tegenzang H	Koor - Elektra - Koor
Zang J - tegenzang J	Orestes/Elektra/Koor-Orestes/Elektra /Koor
Zang K - tegenzang K	Koor - Koor
Recitatief	Koor

Inhoudelijk gebeurt het volgende:

Rec. A	<i>Koor</i>	Roept de lotsbeschikking aan om succesvolle wraak.
	<i>Orestes</i>	Vraagt Agamemnon hoe hij kan bereiken dat deze zijn steun geeft.
B	<i>Koor</i>	Agamemnon zal komen, zijn toorn duurt voort.
A'	<i>Elektra</i>	Vraagt smekend Agamemnons gehoor, is wanhopig.
Rec. C	<i>Koor</i>	Spreekt vertrouwen uit in de uiteindelijk overwinning.
	<i>Orestes</i>	Was Agamemnon maar voor Troje gevallen, dat had roem bezorgd.
B'	<i>Koor</i>	Hij heeft nu een vooraanstaande positie onder de doden.
C'	<i>Elektra</i>	Niet Agamemnon had voor Troje moeten vallen, zijn moordenaars!
Rec. D	<i>Koor</i>	Dat zijn ware woorden, maar de wraak is aanstaande.
	<i>Orestes</i>	Roept Zeus aan om de wraak omhoog te zenden.
E	<i>Koor</i>	Hoopt een jubelzang aan te heffen als de moorden gepleegd zijn.
D'	<i>Elektra</i>	Vraagt wanneer Zeus toeslaat, hoopt op de terugkeer van het recht.

Rec. F	<i>Koor</i>	Bloed vraagt om bloed, moord om wraak, dat is een wet.
	<i>Orestes</i>	Roept de heersers over de doden aan: hoe moeten we handelen?
E'	<i>Koor</i>	Dit jammeren bezorgt wanhoop, dapperheid geeft zelfvertrouwen.
F'	<i>Elektra</i>	Wat moeten we zeggen? Hoe Klytaimestra ons pijnigt? Ik vergeef haar nooit.
G	<i>Koor</i>	Wij hebben geklaagd en gerouwd, onze wangen opengekrabt.
H	<i>Elektra</i>	Maar Klytaimestra begroef Agamemnon zonder rouwbetoon.
I	<i>Orestes</i>	Wat een gebrek aan respect! Dat bestraf ik zeker.
I'	<i>Koor</i>	Erger nog, ze heeft zijn lijk verminkt.
G'	<i>Elektra</i>	En ik werd respectloos aan de kant geschoven.
H'	<i>Koor</i>	Laat dat tot je doordringen, Orestes. Agamemnon wacht op jouw handelen.
J	<i>O/E/K</i>	Help ons, vader / Geef hen bijstand.
J'	<i>O/E/K</i>	Het recht moet in vervulling gaan / Ik huiver nu dit aanstaande is.
K	<i>Koor</i>	Jammert over al het verderf, de zorgen, de pijn.
K'	<i>Koor</i>	Het huis is een etterende wond, maar zij brengen genezing.
Rec.	<i>Koor</i>	Bidt tot de goden van de aarde en vraagt hen de kinderen bij te staan

Wie deze zangen en tegenzangen op elkaar legt, ziet alleen al in de synopsis heel precies het patroon van contrast (bijvoorbeeld C - C') en versterking (D - D'), en binnen de doorlopende aanzet tot de wraak (G t/m H') een gestapelde betekenisvorming in G - G' (Koor - Elektra) en H - H' (Elektra - Koor), terwijl in de overgang I - I' (Orestes - Koor) de wraak door het koor wordt opgestuwd met het noemen van een ernstig vergrijp.

Het koor noemt dit grote lied een "hymne tot de goden van de aarde". Aischylos breekt de hymnische vorm open door het instrument van de uitgestelde responsie. Dit is vrij uniek in het tragediecorpus. Aldus lijkt hij met zijn compositie de diepe crisis te onderstrepen waarin het huis van Agamemnon zich op dit moment van de handeling bevindt.

De schoonheid van de brontekst door het filter van de vertaling

Soms kan een schoonheidservaring zich pas ten volle openbaren als je de schoonheid hebt leren zien. In het geval van de Griekse tragedie is dat vaak moeilijk, omdat voor de meeste mensen het oorspronkelijk materiaal alleen maar toegankelijk is door het filter van een vertaling. Elke vertaling legt zijn eigen accenten, creëert zijn eigen schoonheid. Ik zoek bewust naar de vormenrijkdom van de brontekst en de theatraliteit van de zinsbouw, om lezers en met name theatermakers zo rijk mogelijk materiaal aan te bieden. De gegeven voorbeelden illustreren die rijkdom. Soms gaat deze keuze ten koste van de onmiddellijke toegankelijkheid. Mijn teksten lezen stroeвер dan andere vertalingen (een stroefheid die ik zelf ervaar wanneer ik het Grieks lees). Maar eenmaal eigengemaakt creëert die stroefheid juist ruimte om steeds opnieuw te fraseren, om een tekst op toneel levendig te houden. Ik zoek in mijn vertalingen, zowel van Griekse als niet-Griekse toneelteksten, in de eerste plaats naar de theatraliteit van de tekst en pas in tweede instantie naar de literaire kwaliteit (die zich overigens vaak vanuit de theatraliteit opdringt). Dit vergt van een lezer een theatrale leeshouding. In het geval van de Griekse tragedietaal betekent dat: overgave aan de geconstrueerde traagheid. Daarin openbaart zich de grote schoonheid.

Herman Altena werkt voor theater- en onderwijsinstellingen in binnen- en buitenland. Hij verzorgde cursussen over antiek theater voor de Universiteit Leiden, de Universiteit van Athene en de Universiteit Utrecht. Ook is hij actief in het postacademiaal onderwijs voor leraren klassieke talen en verzorgt hij gastlessen en workshops in het voortgezet onderwijs. Zijn specialisme is de

Griekse tragedie. Hij maakte diverse vertalingen en bewerkingen van Griekse tragedies voor Theatergroep Hollandia, Het Zuidelijk Toneel, ZT Hollandia, Het Paleis, De VeenFabriek en NTGent. Sinds het voorjaar 2008 verzorgt zijn bedrijf 'Antiek Theater' cursussen over het theater van de Oudheid voor een algemeen publiek (www.antiektheater.nl)

Epiloog

Deze bijdrage is geschreven als een persoonlijke reflectie op de vraag wat schoonheid voor mij inhoudt in relatie tot de Griekse tragedie en mijn werk als vertaler van Griekse tragedies. Tijdens het schrijven heb ik mijn ervaringen getoetst en de analyse daarvan aangescherpt aan de hand van twee recente algemene publicaties over schoonheid: John Armstrong. 2006. *De filosofie van de schoonheid*. Vertaald door Martine Jellema. Amsterdam: Bert Bakker [oorspr. titel *The Secret Power of Beauty*. 2004], en Roger Scruton. 2009. *Beauty*. Oxford: Oxford University Press. John Armstrong behandelt een groot aantal criteria die door de tijd heen in verband gebracht zijn met het schoonheidsbegrip. Zijn elfde hoofdstuk gaat over het onderscheid tussen intieme en respectvolle gehechtheid aan schoonheid. Dit onderscheid gaat terug op Pierre Bourdieu's sociologisch onderzoek naar smaak en attitude ten aanzien van kunstwerken onder uiteenlopende lagen van de Franse bevolking (*La distinction: Critique sociale du jugement*. Paris 1979). In de tekst citeer ik uit de volgende vertalingen van mijn hand: Aischylos. *De Perzen*. Baarn: Ambo 1994; Euripides. *Fenicische vrouwen*. Baarn: Ambo 1996; Euripides. *Trojaanse vrouwen*. Eindhoven | Amsterdam: Zuidelijk Toneel | ITFB 1997; Euripides. *Ifigeneia in Aulis & Bakchen*. Amsterdam: Flamingo 2000; Aischylos. *Oresteia*. Bosch en Duin: Antiek Theater Herman Altena 2006.

○ Visioenen van schoonheid

- Over ordening en chaos

Door de geschiedenis heen zijn er vele pogingen gedaan een ervaring van schoonheid te duiden. In dit essay onderzoekt ook regisseur Anouke De Groot de betekenis(sen) van het begrip 'esthetisch' en wat schoonheid voor haarzelf zou kunnen betekenen.

Anouke de Groot

We verlangen altijd naar visioenen van schoonheid, we dromen altijd van onbekende werelden.

Maxim Gorke

In het woordenboek staat het woord 'esthetisch' omschreven als 'met de waardering van het schone in betrekking staand' en synoniem aan 'schoon'. Vragen 'wat esthetisch is', is daarmee op een andere manier vragen 'wat (van) schoonheid is'. De wetenschap die zich met deze vraag bezighoudt is de esthetiek, de schoonheidsleer. In zijn toegankelijke boek *Filosofie van de schoonheid* probeert John Armstrong via verschillende esthetische theorieën die ontwikkeld zijn door de eeuwen heen, een antwoord te vinden op de vraag waarin het geheim van schoonheid schuilt. Dit boek wil ik in het essay gebruiken om naar verschillende esthetische theorieën te verwijzen.

Maar ook interviewde ik een aantal generatiegenoten en vrienden¹⁶. Zij associeerden het woord 'esthetisch' vrijwel allemaal met 'vormbewust'. Werken die zij als esthetisch hebben ervaren, omschreven ze als vormbewust, waarbij ze noemden dat er heldere en consequente vormkeuzes gemaakt leken te zijn. Het viel me daarbij op dat ze het woord 'esthetisch' bijna uitsluitend gebruikten voor visueel werk, niet voor tekstueel of muzikaal werk. Ze gebruikten het begrip 'esthetisch' om vormelijke aspecten van een werk of object te kunnen benoemen. Geen van hen gebruikte 'esthetiek' om een inhoudelijk thema van een kunstwerk of motieven te beschrijven.

Formalisme

Inderdaad proberen sommige filosofen het geheim van de schoonheid van een object - en daarmee waarschijnlijk ook van niet-materiële kunstwerken als muziek en theater - te vinden in de vorm ervan. John Armstrong noemt in zijn boek het voorbeeld van de Engelse schilder William Hogarth: hij schreef dat schoonheid ligt in de vorm van een lijn of lijnen die een object heeft. Daarbij vond hij licht glooiende lijnen de mooiste. De kronkelende lijn geeft bijvoorbeeld een korset of een sofa schoonheid, volgens Hogarth. Hiermee laat de schilder Hogarth zich volgens Armstrong kenmerken als een formalist, iemand die gelooft dat schoonheid afhangt van de vorm en het patroon van de vorm.

Hogarth geeft een psychologische verklaring voor onze voorliefde voor de kronkellijn: wij hebben weliswaar behoefte

¹⁶ Al deze mensen zijn studenten aan een kunstvakopleiding of werkzaam in het theaterveld, omdat ik geïnteresseerd ben hoe het woord 'esthetisch' in relatie met de waardering voor theater wordt gebruikt.

aan regelmaat, maar te veel daarvan wordt saai. We hebben ook behoefte aan variatie, maar bij te veel variatie wordt de constante verandering of steeds weer nieuwe informatie te veel en raken we de draad kwijt. Schoonheid ontstaat bij uniformiteit te midden van variatie, zegt Hogarth. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de spiraal; de lijn die het oog het meest behaagt omdat de lijn voortdurend subtiel van richting verandert en de mate van verandering versnelt en vertraagt naarmate de curve wijder of smaller wordt. Ook de verhoudingen van het patroon voldoen hier perfect aan. Deze lijn toont dat eenheid en variatie samen kunnen gaan, een basale eis van de geest, waar schoonheid in voorziet¹⁷. Het 'geheim' van schoonheid valt volgens formalisten dus terug te brengen tot de vorm (met een bepaald patroon).

Ordering

Een patroon wordt gevormd door een aantal regels of afspraken die herhaaldelijk worden toegepast. Bijvoorbeeld afspraken over de lengte van de diameter die de spiraal achtereenvolgens heeft en over de scherpte van de bocht van de draaiing. De vorm van het patroon wordt, zou je kunnen zeggen, door deze regels of wetten bepaald. Je kan het vergelijken met spelregels: over het oppervlak waarop gespeeld wordt en met welk lichaamsdeel je de bal aan mag raken en welke richting de bal heen moet. In dans gecreëerde wetmatigheden bijvoorbeeld (spelregels voor het gebruik van ruimte en tijd en kracht) bepalen de vorm van de bewegingen. En zo is het ook bij de kronkellijn: door een aantal regels of wetmatigheden wordt uit de chaos van mogelijke lijnen één lijn gecreëerd.

¹⁷ John Armstrong , p. 13

Door ordening ontstaat vorm. Maar ook: in de vorm toont zich de ordening. Door de regels ontstaat een selectie en een ordening. Deze selectie bezit eenheid doordat het aan dezelfde regel(s) voldoet of daardoor gekenmerkt worden. In de wiskunde kan een formule de wetmatigheden - en daarmee een ordening - van de natuur blootleggen. Ik moet denken aan een lezing van natuurkundige Robbert Dijkgraaf, waarin hij stelt dat als men ooit een formule zou vinden die alle wetmatigheden in zich draagt, deze van de allergrootse schoonheid zou moeten zijn. Dat komt dan doordat in de complexiteit die wij waarnemen toch een ordening zit, een wederkerigheid en een eenheid. Pythagoras schreef iets vergelijkbaars, namelijk dat achter de ogenschijnlijke chaos en verwarring van de waarneembare wereld een wiskundige orde schuilt van grote schoonheid. Zijn definitie van schoonheid was dat deze orde wordt gereflecteerd in alles wat van schoonheid is.

Maar waarin zit precies de schoonheid van een orde, vraag ik me af? Of van de transparantie van een ordening? Waarin zit de schoonheid van een consequente ordening die zich in de vorm toont? Ik vraag me af: zou het te maken hebben met een verlangen naar overzichtelijkheid temidden van complexiteit? Staat ordening hier tegenover willekeur? En creëert het kader van de ordening naast schoonheid ook betekenis, zoals een bal tussen twee paaltjes doorschoppen betekenis krijgt binnen de ordening van de spelregels?

Kunst is altijd een ordening. De schoonheid van een consequente ordening in een kunstwerk (zoals ook een wiskundige formule bloot kan leggen) is dat het als een zekere gecreëerde eenheid aanvoelt en niet als willekeur en

betekenis heeft binnen een context. Misschien is dat wat een deel van schoonheid in de kunst is: tegenover chaos verband en noodzakelijkheid stellen. Is een 'esthetisch' kunstwerk ook altijd een 'vormbewust' werk waarbij de vormkeuzes consequent zijn doorgevoerd? In de natuur wordt zo'n consequentie oorzaak en gevolg genoemd, maar in de kunst bepaalt de kunstenaar wat consequent is, elke keer opnieuw. Wat volgt had ook niet kunnen volgen. De kunstenaar overdenkt: welke consequenties volgen er uit mijn (artistieke) keuze?

Als de keuzes consequent blijven of altijd aan een aantal regels, wetten, afspraken of codes blijven voldoen (waar altijd nieuwe bij kunnen komen en oude kunnen ophouden of onderbroken worden) ontstaat er een ordening (i.p.v. willekeur) die de vorm bepaalt, een consequente vorm. In de vorm toont zich de ordening naar afspraken of regels of codes, waarbinnen een esthetische noodzakelijkheid lijkt te ontstaan. De noodzakelijkheid voor het tonen van deze ordening (en niet een andere) ligt bij de kunstenaar.

Compositie en proportie

Muziek zou je kunnen zien als een aaneenschakeling of vervlechting van verschillende patronen van melodie en ritme. Samen vormen deze een compositie. Ook dans zou je kunnen beschrijven als een compositie van verschillende patronen die het lichaam maakt in ruimte en tijd. Bij theater zou je misschien kunnen spreken van een compositie van patronen van de verschillende tekensystemen. In een compositie worden verschillende delen tot een geheel geordend, verschillende patronen tot een geheel gevlochten of

een samenstelling van verschillende elementen gemaakt. Hierin speelt verhouding of *proportie* een grote rol. In de geschiedenis van de *esthetica* is proportie ook een element waarin vaak één van de voornaamste geheimen van schoonheid gezocht werd. Pythagoras, filosoof en wiskundige, schreef dat alle schoonheid wordt bepaald door proportie. Proportie heeft te maken met verhoudingen die – net als patronen - door regels worden vastgelegd. Dit zijn wiskundige verhoudingen, maar ze hoeven niet zo gelezen te worden. Vaak weet men gevoelsmatig of de proporties kloppen of niet, of de verhouding tussen de delen een mooi geheel opleveren. Als dat het geval is, ondergaat men een aangenaam gevoel van schoonheid.

Harmonie

Zo werkte in de oudheid architect Palladio zeer nauwkeurig met de verhoudingen tussen de onderdelen¹⁸. In zijn gebouwen *harmonieerden* de verschillende onderdelen met elkaar. Pythagoras beschreef dat de verhouding tussen de lengte van een snaar van een muziekinstrument correspondeert met de toon die de snaar maakt. Als je een strakgespannen snaar aanraakt, produceert deze een toon. Als je een snaar aanraakt die precies de helft is van de vorige, produceert deze een toon die in harmonie is met de voorafgaande en zijn de twee tonen in harmonie. Samen vormen ze een octaaf. De tonen 'passen bij elkaar'. Dat mensen dit als 'juist' ervaren en van het geluid genieten, lijkt te corresponderen met de wiskundige proporties van de lengte

¹⁸ Een pilaar, zegt Palladio, moet negen keer zo lang zijn als hij breed is. Het kapiteel boven aan de zuil, waarin acanthusbladeren uitgehouwen zijn, moet even hoog zijn als de zuil breed is. Het kapiteel is dus een negende van de lengte van de zuil, etc.

van snaren.¹⁹ Deze wetmatigheid in proportie lijkt ook een eenheid in het gehoor te veroorzaken. .

Als de samenstelling van de onderlinge delen, de proporties in afstand in ruimte, maar ook in tijd (of licht of kleur) als aangenaam worden ervaren, dat het 'klopt', kun je spreken van harmonie. En voor sommigen, zoals Pythagoras, is schoonheid harmonie; een ordening die klopt²⁰.

Een harmonie zou dus omschreven kunnen worden als een samenwerking van delen of elementen tot een welgeordend en daardoor aangenaam aanvoelend geheel. De verschillende delen zijn in overeenstemming. Ze botsen niet of wringen niet of zijn niet met elkaar in gevecht. Een eenheid die in overeenstemming is, waarin alles klopt, zou je in een bepaald opzicht een ideale situatie kunnen noemen. Een situatie waar je naar zou kunnen verlangen. Zo bezien is de schoonheid van harmonie misschien wel gelijk aan de belofte van een utopie. Een utopie die troost zou kunnen bieden als hoop op verlossing van het ontwrichte, onvolledige, willekeurige. Soms spreken we dan van een geheel 'in balans' en een 'uitgebalanceerde' orde die klopt. Deze harmonie kan tot in de details worden doorgevoerd, waarbij niets buiten proportie of uit evenwicht is, niets steekt uit, ontwricht: de harmonie van een gepolijst, uitgebalanceerd geheel.

¹⁹ John Armstrong, p. 41

²⁰ Dat de proporties kloppen en het tot een harmoniserend geheel kunnen maken, zegt alleen nog niets over *waarom* ze kloppen, of waarom juist de helft van een snaar en niet een andere wetmatigheid. Net als in de natuurkunde wordt door de beschrijving van de wetmatigheden alleen een antwoord op het *hoe* gevonden en niet op het *waarom*. Ik wilde schrijven dat in deze ordening het geheim van schoonheid ligt, maar dat is misschien niet de juiste formulering. De sleutel tot de ordening van de wereld is schoonheid, volgens Pythagoras. En de schepper zou zo zijn opgegaan in het scheppen van schoonheid dat de kosmos harmonieus in elkaar zit.

Het paradijs

In werkelijkheid bevindt het leven zich meestal in een 'onvolmaakte' staat. Juist daarom heeft de mensheid zichzelf misschien altijd al getroost met visioenen van een volmaakte plaats; het paradijs, hof van Eden, Elysium, zo schrijft Armstrong. Het zijn namen voor verblijfplaatsen van 'volmaakte' materiële schoonheid. Het volmaakte is ook op verschillende manieren verbonden met immateriële schoonheid: met 'idealen' van puurheid, onschuld, beloning en verlossing. Het paradijs lijkt een fantasieruimte waarin het mooie en het goede en het ware overeenkomen.

Maar los van religieuze en politieke achtergrond, schrijft Armstrong, vertegenwoordigt het paradijs ook het verlangen om in het hier en nu een persoonlijk, esthetisch 'lustoord' te scheppen. De fantasie wordt ingezet om het volmaakte decor (voor een volmaakt leven) te scheppen. Toch zijn dit decor en leven potentiële bronnen van grote droefheid, want hoe uitgebreider, verfijnder en serieuzer het verlangen, hoe moeilijker het is te verwezenlijken. Het verlangen kan zich ontwikkelen tot een gebied waar de werkelijkheid helemaal niet meer aan kan voldoen. Het paradijs is geworden tot een fictieve plek.

Maar is daarmee ook schoonheid onbereikbaar geworden? Is ook estheticisme een extreme, verwrongen gehechtheid aan onmogelijke schoonheid geworden? Echte liefde vereist immers acceptatie van de ware aard van het begeerde goed - en dus van zijn beperkingen. Zonder die erkenning houdt men er niet echt van, men is verliefd op een verwrongen schoonheidsfantasie, schrijft Armstrong. Aanbidden wij

vandaag de dag schoonheid misschien te veel? Zelfs in de kunst?

Ontaarding van het systeem

Een ervaring dat iets van schoonheid - of esthetisch – is, wordt niet alleen veroorzaakt door het verlangen een esthetisch 'lustoord' te scheppen. En evenmin door alléén de aanwezigheid van consequentie in vorm en precisie in compositie (van tijd of ruimte of beweging of geluid). Er is meer nodig dan een verlangen of de harmonie van een gepolijst, uitgebalanceerd geheel om ware schoonheid te creëren. Als alles aan een helderheid en consequentie voldoet, mis ik iets. Om mij heen, in de dagelijkse wereld, zie ik wetmatigheid, ordening en patronen, maar ook chaos en ontaarding van systemen en willekeurigheid. Zie ik onvoorspelbare elementen en absurde, tegenstrijdige details, snelle constante, grillige verandering, botsing met het voorafgaande, onverenigbaarheid en verdeeldheid.

Ik herken zelf het schoonheidsgevoel dat samengaat met de beschrijving van 'esthetisch' als een transparantie in vorm en consequentie in regels en regelmatigheid die een eenheid lijkt aan te brengen. Als patronen die soms eenvoudiger en soms complexer worden, maar waar steeds een (heldere) wetmatigheid in zit. En dat de proporties en verhoudingen van de verschillende elementen ten opzichte van elkaar een schoonheid in zichzelf lijken te dragen. Soms zelfs met een tamelijk complexe wetmatigheid. Mij overkomt die herkenning soms bij een constructie en compositie van beweging in een dansvoorstelling, zoals bij voorstellingen van de choreograaf William Forsyth, die werkt met systemen uit de geometrie. Daarbij lopen soms de rillingen over mijn rug.

Maar ook momenten van chaos, van ontaarding of ontbinding van de regels en afspraken, van verwarring en tegenstrijdigheid dragen een schoonheid in zich, omdat deze weerspiegelen wat ik om me heen zie. Ook de momenten van vertwijfeling lijken nodig: de momenten van ontaarding en van deconstructie. Van ontbreken van logica en wetmatigheid of het ontaarden van bestaande logica en wetmatigheid. Ik lijk momenten van botsing, grilligheid, impulsiviteit en absurditeit nodig te hebben en momenten die worden overgelaten aan het toeval.

Misschien zit schoonheid ook juist in het zoeken van een eenheid, noodzakelijkheid en orde. Waarbij deze op momenten gecreëerd wordt en op andere momenten weer ontaardt. Of uit elkaar raakt, verder van ons weg raakt of bewust gebroken wordt om nieuwe orde te kunnen vinden. Misschien beweegt schoonheid zich tussen deze twee polen: de chaos van tegenstrijdigheden, willekeurigheid, absurditeit, het losraken van betekenis en logica – en het geordende, logische, wetmatige en noodzakelijke. Misschien zit er schoonheid in de dynamiek van het bewegen tussen beiden - tussen ordening en chaos; in het zoeken en creëren van logica en noodzakelijkheid op de momenten waarop dit lijkt te ontglippen. Omdat een helder geconstrueerde ordening in vorm - tot het complexe, esthetisch kan zijn, maar de bewegingen tussen ordening en chaos eveneens.

Anouke de Goot (1981) studeerde Filosofie en Theaterwetenschap (UvA) en studeerde vervolgens in 2009 af aan de Regie Opleiding (AHK). Eerder schreef ze in Lucifer # 6, najaar 2006 het essay 'Het onderworpen lichaam'.

○ De werkelijkheid vanaf de maan

- Waarom theater nodig is

In opdracht van docent en criticus Hana Bobkova noteerden studenten van de Regieopleiding Amsterdam hun visie op de functie van het theater. Theater Schrift Lucifer mocht de bijdrage van Caitlin van der Maas aan deze zo wezenlijke overpeinzingen publiceren.

Caitlin van der Maas

Schuren en botsen

Wanneer een wetenschapper het leven onder de loep neemt en hij door alle levende organismen en levensvormen heen kijkt, dan blijft er in feite niets anders over dan energie. Energie die bestaat uit atomen. Kleine bolletjes die heen en weer schieten en wrijving veroorzaken. Die energie ligt ten grondslag aan ons mens-zijn en ik denk dat die druktemakerij en behoefte aan wrijving in onze aard zit. Druktemakerij associëren wij al snel met lollig doen en grapjes maken. Als theater alleen maar lollig zou willen zijn dan zou druktemakerij bij uitstek theater zijn. Theater is niet grappig. Hoewel theater wel humoristisch kan zijn. Humor is een onderdeel van ons mens-zijn en daarom ook een onderdeel van het theater.

Zoals we in kunnen zoomen op ons menselijk organisme kunnen we ook uitzoomen. Stel dat we dat doen door in een

ruimteschip te gaan zitten dan zien we onszelf, in plaats van kleine bolletjes, maar de beweging van schuren, wrijven en

botsen blijft hetzelfde. We hebben geen idee waarom, tegen wie en welke weg we afleggen tijdens het horten en stoten waarmee we ons leven leiden. Soms stoten we tegen een muur aan, of tegen iemand die groter of harder is dan wijzelf en op dat moment van versuffing ben je misschien in staat het grotere geheel te zien, je eigen onwillekeurige patroon van botsen. Dan ben je misschien in staat te kiezen. Te kiezen of je doorgaat met die manier van knallen, schuren en wrijven of dat je een ander pad kiest om in te schieten. Uit onszelf lijken we niet in staat om uit te zoomen.

Als er iets ontbreekt aan het menselijk vermogen, iets waarmee we nog niet gezegend zijn, dan zou ik zeggen dat wij, en ik sta als eerste in die rij, niet in staat zijn om vooruit te kijken. Dat vooruit kijken is tweeledig: ik ben niet helderziend en ik ben niet in staat om met logische redentatie een patroon te ontleden en daaruit gevolgtrekking af te leiden. Dat kan ik niet omdat ik bezig ben in het moment tussen de ene wrijving en de volgende botsing. Mijn zintuigen werken enkel in het hier en nu en mijn gedachten worden door die zintuigen betoverd. Wat ik hiermee wil zeggen is dat ik mezelf als mens zie als een vluchtig gegeven dat heftig heen en weer beweegt zonder dat ik me altijd bewust ben van de patronen die ik maak. Dat vluchtige maakt dat ik herinneringen vergeet en dat ik niet uitkijk waar ik naartoe loop. Dat ik als mens aan het hier en het nu verbonden ben.

Ik als vluchtig gegeven genaamd mens ben verbonden met andere mensen en samen vormen wij een vluchtig ras dat uit alle macht probeert om sporen na te laten van zijn bestaan. Wat betreft de verwoesting van de aarde lukt dit best, maar in positieve zin zijn we na zoveel jaren nog niet ver. Om die sporen na te laten hebben we manieren van documenteren

gevonden als schrift op papier, de harddrive van een computer, het kerven van je naam in een boom, de film. Theater is geen documentatievorm. Theater is niet bedacht om blijvend te zijn. Theater is een heel omslachtige manier van communiceren op een niet documenteerbare manier. Ik denk dat theater de functie heeft om in het hier en nu te bestaan om de eenvoudige reden dat het over het hier en nu gaat in verhouding tot wat er al is geweest en wat nog komen gaat. Theater maakt dat wij botsen en versuft neervallen en misschien wel kiezen of we doorgaan op dat pad of een andere botsroute kiezen. Theater heeft met name een reflecterende functie die ervoor zorgt dat we nadenken over hoe wij botsen, wrijven en schuren en hoe wij onszelf willen verbeteren en welke route daarvoor nodig is.

Theater troost

Dat botsen en op elkaar knallen van energie, van ons mensen, dat doet zeer. Het leven doet pijn. De laatste tijd hoor ik niets dan zuchten in mijn omgeving over hoe zwaar het leven is met al zijn teleurstelling en tegenslagen. In die pijn zijn gradaties aan te brengen. Bijvoorbeeld de Gazastrook. Die mensen lijden op een grote, excessieve, onbegrijpelijke wijze. De mensen in Afrika die sterven aan aids en doodgaan van de honger, dat is ongekend lijden voor eenieder die hier in Nederland geboren is. De vluchtelingen die naar Nederland komen, kennen dit lijden wel. Lijden in Nederland gebeurt in de bakstenen huizen, alleen in een kamertje waar niemand je ziet of hoort, en wanneer het te laat is dan haalt het misschien de krant.

Theater gaat over al dit lijden. De pijn van het leven is een groot onderdeel van het theater. Of het nou gaat over groot

lijden van een heleboel mensen of een klein lijden van een aantal personen. In een artikel in de *Etcetera* over Thomas Bernhard, kort na zijn overlijden, beschrijft Carlos Tindemans waarom Bernhard geen einde aan zijn eigen leven maakte. Ik vind dit een mooie beschrijving en hoewel *cru*, een van de beste redenen om theater te willen maken.

Over zijn einde is weinig bekend. Zelfmoord was het beslist niet. Hij was altijd al vertrouwd met de dood. De dood als idee, als levensthema, als teken van leven. Een vrolijke knaap was hij nooit, wel een enig komisch talent. Ironie en schaterlach, clownerie en cynisme, grijns en weemoed, nonsens en doordenker. Lachen als vergeefse opschorting van de dood. Theater als antidotum voor de levensangst. Genadeloos is hij gebleven. Wat hem in leven hield was de permanente bedreiging van de leefbaarheid.²¹

Theater heeft dus een levensbehoudende functie voor iemand als Bernhard en daarnaast ook een strijdbare functie. Bernhard gebruikte het theater om het leven leefbaar te houden, juist door over de bedreigingen van die leefbaarheid theater te maken. Theater heeft in mijn ogen ook een troostende functie. De harde humor en het leedvermaak naast de tragedie die zich afspeelt. We kijken naar personages die worstelen met de hen voorgeschotelde moeilijkheden en daar lachen of huilen we om uit herkenning. Zoals de Grieken voorstellingen maakten die ruimte gaven aan publieke en gezamenlijke rouwverwerking van een recente oorlog, zo zou ik het huidige publiek dat ook toewensen.

²¹ Thomas Bernhard (1931-1989) door Carlos Tindemans *Etcetera* nr 26 - 1989

Samen zijn

Voordat theater de functie van troost op zich kan nemen moet volgens mij een andere stap genomen worden. Ik denk aan het vermogen van theater om het publiek een gezamenlijke ervaring in dezelfde tijd en ruimte te geven die zowel een band schept, als ruimte laat voor verscheidenheid in de belevenis. In een artikel over de verantwoordelijkheid van de criticus schrijft Hana Bobkova over de toestand van individualisering in de huidige samenleving. Hoewel dit artikel niet recent is, vind ik het nog steeds relevant.

Door de toegenomen welvaart, het betere onderwijs en het stijgende aandeel van de vrije tijd, is een ontwikkeling op gang gekomen die tot sterke individualisering heeft geleid. Eerst was er sprake van een individualisering van het gezin ten opzichte van de samenleving en later ook van het individu te opzichte van het werk en van de gemeenschap. Het individu heeft een grotere keuzevrijheid verworven, wat zich uit in zijn gedrag en zijn opvattingen.²²

Die individualisering leidt er volgens Hana Bobkova toe dat mensen mondiger en zelfstandiger zijn geworden. Maar het verantwoordelijkheidsgevoel is niet evenredig mee gegroeid. Zonder verantwoordelijkheidsgevoel wordt iedere onderneming een egotrip zonder noemenswaardige consequenties voor de ondernemer. De gevolgen zijn dan voor degene wiens pad hij kruist.

Deze gedachte sluit aan bij het idee wat ik heb over het gedachteloos botsen en tegen elkaar knallen van mensen

²² De criticus en zijn verantwoordelijkheden door Hana Bobkova Etcetera nr 37 - 1992

zonder na te denken. Wanneer er iets gebeurt wat iemand niet wil dan hebben de meeste mensen het gevoel dat hen iets wordt aangedaan of dat hen iets wordt afgepakt. Het belangrijkste dat ik in mijn leven tot nu heb geleerd, is dat ik als individu een keuze heb. Doordat ik een keuze heb, kan ik mijn richting bepalen en mijn handelen sturen. Dat geeft mij de verantwoordelijkheid om na te denken over de consequenties van mijn handelen. Een keuze hebben geeft veel vrijheid. Vrijheid zet aan tot het ondernemen van actie. Maar door al die individualisering treedt er een vervreemding van elkaar op waardoor die dadendrang vaak een vroege dood sterft. 'Ik ben overtuigd van mijn mening maar wie zegt dat er iemand is die mij begrijpt en die mening deelt?' Bij het idee dat iedereen alleen is, is actie dus zinloos. Door de ontzuiling zijn we onze gemeenschappelijke deler verloren. We drijven, alleen en begrijpen niet meer dat we naast al onze individuele kwaliteiten die iedere dag geprezen en zelfs geëist worden, een heleboel overeenkomsten hebben, bijvoorbeeld in de ervaring van situaties en onze emotionele reactie daarop.

Theater heeft de functie van een gezamenlijke ervaring, herkenning en erkenning waardoor er een groepsverband ontstaat. Dit groepsverband van de gezamenlijke ervaring biedt gespreksstof. Door het gesprek komt er energie vrij en dit stimuleert een gevoel van maakbaarheid en het gezamenlijk succesvol kunnen ondernemen van actie, ter verbetering van deze wereld.

Verbeelding moet

Theater bestaat om naar de wereld te kijken en om vervolgens door te denken over die wereld en wat de mogelijkheden zouden kunnen zijn. Het belangrijkste middel daarbij is

fantasie, het vermogen van theater om tot de verbeelding te spreken. Theater is mijn inziens geworteld in het leven, de maatschappij waarin wij allemaal verkeren en de wereld eromheen. Die wereld is mijn inspiratie en in het theater zoek ik naar manieren om deze werkelijkheid op een manier weer te geven die tot de verbeelding spreekt. In ons dagelijks leven zitten we midden in de werkelijkheid, we kunnen als mens niet overzien waar we in zitten. In het theater kunnen we afstand nemen van de realiteit en daar op een frisse, andere wijze naar kijken en een mening over vormen. Als we de realiteit willen zien, hoeven we niet naar het theater. Maar de andere werkelijkheid die in het theater wordt weergegeven moet ook herkenning oproepen. De herkenning geeft troost en ruimte aan een eenheid in het publiek. De afstand en de vervreemding geven ruimte om een individuele mening te vormen. Daarom wil ik het publiek stimuleren om te kijken en herkennen, maar net niet helemaal.

De verbeelding heeft nog een functie. Ik denk dat we in het dagelijks leven iedere dag zo worstelen omdat we geconfronteerd worden met onze onvolkomenheden. De maatschappij waar we in leven wil alleen maar succesvolle mensen en dat streven naar perfectie maakt moe. En wanneer we even stoppen met streven naar perfectie, bijvoorbeeld omdat we verdriet hebben, dan zien we de wereld om ons heen niet meer en raken we geïsoleerd in ons zelf. Ik ben ervan overtuigd dat de verbeelding, fantasie in het theater mensen de mogelijkheid geeft om al deze dingen die aan ons trekken los te laten. Het theater kan ons streven naar perfectie relativeren en ons gevoel van isolement doorbreken.

Fantasie geeft ook moed. Ik weet dat ik, wanneer ik als kind niet met de dag kon omgaan, wegdroomde, een verhaal of een stripboek las en daarin troost, herkenning en kracht vond om door te gaan. Fantasie spreekt het kind in onszelf aan en daarmee ook de grenzeloze energie en het vertrouwen in de wereld die we toen hadden. Fantasie overschrijdt de grenzen waar we aan gebonden zijn en daarin kunnen we van de wereld maken wat we willen. Al fantaserend laten we onze schroom en keurslijf van het 'niet kunnen' achter. Toch gebruiken we altijd de kennis die in ons ligt opgeslagen. Zo zijn we in staat mee te gaan in de fantasie van het theater en toch verbinding te leggen met de wereld om ons heen. Wanneer we onze verbeelding gebruiken zijn we in staat oplossingen te zien die we daarvoor niet zagen.

Het Oneindige Verhaal van Michael Ende gaat over een jongetje dat moeite heeft het verlies van zijn moeder te verwerken. Zijn vader geeft hem weinig steun. Door het toevallige lot komt hij terecht in 'het Oneindige Verhaal'. 'Het Grote Niets' vernietigt 'Fantasia' omdat de mensen niet meer fantaseren. Het jongetje heeft de fantasiewereld echter nodig om hem kracht te geven om met de werkelijkheid om te gaan. Het verhaal handelt over het egoïsme van de volwassen mensen en voorspelt dat de mensen ten onder zullen gaan omdat ze in hun drukke leven geen tijd meer nemen om te fantaseren. Verbeelding vinden de volwassenen onzin en zo vergeten ze hun eigen dromen en fantasieën. Ik denk dat Michael Ende gelijk heeft. Wanneer we ophouden met het verbeelden van een andere werkelijkheid zien we ook geen andere mogelijkheden meer om ons leven vorm te geven. We moeten reflecteren en blijven leren over onze eigen geschiedenis waarin lijden beschreven staat maar ook troost

en vreugde. Het leven blijft een aaneenschakeling van botsen en wrijven maar soms moeten we ons voorstellen hoe het er vanaf de maan uitziet, zodat we alles weer in perspectief kunnen plaatsen.

Caitlin van der Maas (1983) studeerde in 2006 af aan de opleiding tot Docent Drama te Zwolle met de voorstelling *Bloedbruid* (tekst en regie). Aansluitend werd zij toegelaten tot de Regieopleiding Amsterdam. Dit jaar nam zij deel aan een uitwisseling met de Hamburg Regieschule 2009. Ook maakte ze voor het Over 't IJ Festival de voorstelling *The Old Man and the Sea*.

○ Bekering

- Transformatie in de roman en voorstelling *Hiob*

Het lijden is een kernbegrip in de joods-christelijke traditie. Een van de meest bekende verhalen uit het oude testament, over de gepijnigde Job die God ter verantwoording roept, zoekt naar een betekenis van het lijden. De hedendaagse mens eist behalve een goede reden ook een genoegdoening voor aangedaan leed. Maar wie moet die geven? Dramaturg en redacteur van Theater Schrift Lucifer Cecile Brommer trekt een lijn van de bijbelse Job, via de roman Hiob van Joseph Roth naar de toneelbewerking van de roman in de regie van Johan Simons.

Cecile Brommer

In het afgelopen Holland Festival was de voorstelling *Hiob* te zien, gebaseerd op de gelijknamige roman van de Duitse schrijver Joseph Roth (1894-1939). Boek en voorstelling maken intens voelbaar hoe slecht we zijn toegerust om heftige tegenslagen te verwerken. Hoe geven we ziekte, dood, eenzaamheid een plek in ons leven? En is dat wel mogelijk zonder fundamenteel geloof in een zinvolle betekenis van (vreugde en) ellende? Boek en voorstelling geven daar een vergelijkbaar, maar fundamenteel ander antwoord op, gekleurd door de tijd van verschijnen, respectievelijk 1930 en 2008.

Joseph Roth

De reportages, novellen en romans van Joseph Roth genieten in Duitsland en Oostenrijk grote bekendheid. Zijn nauwkeurige

beschrijvingen van de uitdagingen van het leven in die regio aan het begin van de 20^e eeuw raken kennelijk een snaar in het Duitstalig gebied. Roth is er een 'boekenlijstauteur'. Begin 2009 verscheen een nieuwe biografie door Wilhelm von Sternburg. Eerder verscheen er al een biografie van David Bronsen.

De romans van Joseph Roth worden met name geroemd om de beeldende weergave van natuur en mens. Bekendste titel van zijn hand is *Radetzkymars* (1932). De titel verwijst naar de compositie 'Radetzkymars' van Johann Strauss, ooit het volkslied van Oostenrijk-Hongarije. In *Radetzkymars* wordt het verhaal verteld van de familie Trotta, die over drie generaties de ondergang van het destijds uitgestrekte keizerrijk aan den lijve ondervindt. De jongste telg van het geslacht Trotta wordt als luitenant gestationeerd in een uithoek van het rijk. Alle soldaten zijn er ontheemd en verliezen elke realiteitszin. De ontheemding symboliseert op individuele schaal hoezeer de bewoners afdrijven van de idealen van het keizerrijk. Uiteindelijk valt het keizerrijk Oostenrijk-Hongarije uit elkaar als gevolg van de Eerste Wereldoorlog.

Joseph Roth (1894-1939) groeit op in een joodse gemeenschap in Galicië, dat destijds deel uitmaakt van de dubbelmonarchie. Hij hoort zodoende bij de 'verliezers' van de Eerste Wereldoorlog, wat blijvende indruk op hem maakt. Roth studeert in Wenen en verhuist in 1920 naar Berlijn. Daar maakt hij naam als romanschrijver en journalist. Hij schrijft onder meer voor de *Neue Berliner Zeitung* en de gezaghebbende, liberale *Frankfurter Zeitung*. Bij de opkomst van de nazi's ontvlucht hij in 1933 het land omdat hij in zijn artikelen waarschuwde voor het fascisme; zijn boeken

belanden op de brandstapel en Roth zwerft door Europa. In Parijs, Wenen en Amsterdam verblijft hij in hotels en café's. Hij sterft in armoede in Parijs in 1939, vermoedelijk als gevolg van een alcoholisch delirium. Zijn joodse afkomst, het uiteenvallen van zijn vaderland in de Eerste Wereldoorlog en zijn gedwongen verhuizingen bepalen grotendeels de thema's van zijn werk.

Momenten van transitie

In bijna al het werk van Joseph Roth staat transitie – een vorm van overgang van de ene toestand in de andere – centraal. De migratie van het ene land naar het andere, van de ene cultuur naar de andere, maar ook de overgang naar een radicaal ander inzicht of van nuchterheid naar dronkenschap beschrijft hij uitgebreid en met kennis van zaken. Hij concentreert zijn vertellingen vooral rond de ontheemding die het gevolg is van een dergelijke transitie.

De overgangen die Roth zelf meemaakte waren talrijk en extreem: van een afgelegen joodse gemeenschap naar wereldsteden, van politiek liberaal naar conservatief; van joods religieus naar katholiek, alhoewel over het laatste geen zekerheid is.²³ Over zijn bekering naar het conservatisme schrijft Lonneke Kok in het programma bij de voorstelling *Hiob*, dat Roth bij de opkomst van de nazisten de ideale

²³ Vermoedelijk speelde hij met het idee, al zijn er ook bronnen die zeggen dat hij zich liet dopen. Omstreeks 1900 en in de eerste decennia van de twintigste eeuw hebben meer bekende personen de joodse traditie verlaten en zijn christen geworden, b.v. Gustav Mahler, Eugen Rosenstock-Huussy, Boris Pasternak, omdat ze zich volledig ingezet hadden voor hun vaderland en meenden te kunnen assimileren.

wereld niet langer in de toekomst zoekt, maar zijn blik naar het verleden keert:

(...) de multiculturele, tolerante samenleving in het Brody van zijn jeugd wordt een niet te evenaren Utopia voor hem, een plek waar joden nog bestand waren tegen de nieuwe ideologieën van het Amerikaanse consumentisme, het Russische communisme en het oprukkende fascisme, sterker nog: waar al die ideologieën vredig samenleefden. Voor zijn liberale vrienden komt het als een schok als hij midden jaren dertig anti-modernistische en politiek conservatieve standpunten begint te adopteren. (...) In plaats van zich als linkse, democratische denker te blijven manifesteren, schaart Roth zich bij de katholieke Habsbursen 'legitimisten', een minderheidsgroep die streeft naar de herleving van het Oostenrijks-Hongaarse tijd.

Roth maakt in zijn eenvoudige, documentaire vertellingen helder hoezeer mensen zijn gevormd door de tijd en de omgeving waar ze in opgroeien. De omgeving vormt een hechte eenheid met de leefwijze, verlangens en gedachten van de personages. De woorden 'wortelen' en 'ontworteling' maakt Roth concreet. Dit wordt des te duidelijker als de personages emigreren, afscheid nemen van hun geboortegrond en proberen elders een bestaan op te bouwen. Dit mislukt meestal. Altijd blijft de pijn van het afscheid en van de onmogelijkheid werkelijk te integreren in een ander gebied of leven voelbaar.

Joodse identiteit

Ook in *Hiob* (1930) vinden transitieplaats. De hoofdpersonen migreren van een kleine gemeenschap in voormalig Oost-

Europa naar New York – een overgang van dorp naar wereldstad en van oude cultuur naar nieuwe. Parallel daaraan vindt de, thematisch nog belangrijkere, transformatie plaats van hoofdpersoon Mendel Singer die zijn traditioneel joods godsbeeld moet herzien na de ellende die hij heeft moeten doorstaan. Zijn joodse identiteit speelt hierbij een belangrijke rol; uit alles blijkt dat Roth hier uit eigen ervaring en biografische kennis put.

Een drietal zaken is voor de joodse identiteit met name belangrijk: de diaspora, het leven in een traditioneel-joodse gemeenschap en de moeder; drie thema's die ook in *Hiob* terugkeren. Met het woord diaspora wordt de grootschalige verspreiding of verstrooiing van een volk, meestal het joodse volk, over de wereld aangegeven. De overlevering wil dat alle Joden afstammen van Abraham. Ze werden uit Palestina verdreven door de Romeinse overheersers en zwierven vervolgens over de hele wereld, telkens voortgestuwd door oorlogen, natuurrampen, verjaging door regeringen en tenslotte door de ontruiming van de getto's, de kleine gemeenschappen waarin zij de joodse tradities naleefden.²⁴ De notie mogelijk af te stammen van 'de eerste mens' hangt ook aan de personages in *Hiob*, met name hoofdpersoon Mendel Singer. Deze band met de verre verleden tijd lijkt vaak sterker dan die met zijn familieleden.

²⁴ De joden zouden dus ook in de middeleeuwen eeuw vanuit Duitsland verder naar het Oosten zijn geëmigreerd. Recent onderzoek wijst uit dat deze traditionele opvatting niet volledig op waarheid gebaseerd kan zijn: "Veel Asjkenasische joden zijn Oost-Europeanen die daar bekeerd werden of al lang leefden. De theorie dat zij massaal uit Duitsland zijn gevlucht is niet houdbaar". *De mythe van de vlucht*, Berthold van Maris, NRC Handelsblad, 3-10-2009.

Roth geeft, onder meer in *Hiob*, een nauwkeurige omschrijving van het leven in een dergelijke traditioneel-joodse gemeenschap van zijn tijd. Het is geen idyllisch plaatje, maar ademt wel de eenvoud en tevredenheid van de mens die niet beter weet en wil. Hij voert de lezer terug naar de wereld die veel overeenkomsten vertoont met het Brody uit zijn jeugd (beschrijvingen die inmiddels van grote antropologische waarde zijn aangezien de meeste van deze dorpjes met hun inwoners, onder meer in de Tweede Wereldoorlog, volledig zijn vernietigd). Gedetailleerd schildert hij de plaatsen en huizen waar de mensen wonen, hun gewoontes en omgangsvormen.

In de diaspora is de moeder het belangrijkste baken; de moeder is de stamlijn waarlangs het joods-zijn wordt overgedragen. Van wezenlijk belang voor de ellende die de personages in *Hiob* overkomt, is het moment waarop vader en moeder besluiten hun zieke zoon achter te laten als ze naar Amerika emigreren. De zo belangrijke band tussen moeder en (jongste) zoon wordt verbroken. Ook in deze joodse familie heeft de moeder een centrale plaats. De zieke zoon kan alleen het woord 'mama' zeggen en alleen de moeder verstaat welke betekenissen in dit ene woord besloten liggen. Later herinnert hij zich:

*Ik kan me moeder herinneren. Het was warm en zacht bij haar. Ik geloof dat ze een diepe stem had, en haar gezicht was groot en rond als de hele wereld. Groot en rond, ja, als de hele wereld.*²⁵

²⁵ Tekst uit voorstelling *Hiob*, bewerking Koen Tachelet.

De bron: *Hiob* = *Job*

In zowel het boek als de voorstelling *Hiob* is de innerlijke transformatie van de hoofdpersoon de leidraad. Mendel Singer wordt, net als de Bijbelse Job – Hiob is het Duitse woord voor Job – tot het uiterste op de proef gesteld. Hij moet zijn verhouding tot God en zijn medemens herzien. Het boek *Job* behoort tot de 'Geschriften' uit het Oude Testament. Het bestaat uit een proloog en epiloog in proza en een poëtisch middengedeelte. De conventionele opvatting van het verhaal hecht veel belang aan de raamvertelling die in de proloog en epiloog is opgetekend. Hierin is sprake van een onderonsje tussen God en Satan, die het vertrouwen van de mensen in God wel eens op de proef wil stellen. Job wordt alles ontnomen en bedekt met zweren en andere lichamelijke aandoeningen. Hij is ten einde raad en roept God ter verantwoording. Want waarom moet een gelovig en rechtvaardig man zo lijden?

De vraag naar het waarom van het lijden in de klacht van Job vormt de poëtische kern van het verhaal. Hij uit zijn klacht tegen de enige vrienden die hem nog willen bezoeken. Ze proberen hem met raad en daad terzijde te staan. Tot woede van Job blijven ze vasthouden aan hun klein-menselijke voorstelling van God en ervan overtuigd dat Job gezondigd moet hebben:

*Hoelang blijven jullie mij nog pijnigen,
Hoe lang nog martelen met woorden?
Keer op keer beschimpen jullie mij,
is het geen schande mij zo te vernederen?
Als ik werkelijk gedwaald heb,
dan is het toch mijn dwaling?*

*Als jullie werkelijk jezelf zoveel beter wanen
en mijn vernedering terecht vinden,
weet dan dat God zich tegen mij gekeerd heeft,
dat hij zijn netten om mij samentrekt.
Ik schreeuw: "Onrecht!" – maar krijg geen antwoord.
Ik roep om hulp – maar vind geen recht.²⁶*

De vrienden tonen geen interesse in het lijden van Job en kunnen daarom ook geen troost bieden; ze tonen geen medeleven of medelijden, maar proberen slechts zichzelf vast te klampen aan een godsbesef. Hun godsbesef is voor Job echter geen optie. God is in hun visie een absoluut despoot die geeft en neemt en die alleen door onderdanig smeken tot een andere houding te bewegen is, of de overtreding nu bewust of onbewust was, of helemaal niet is begaan. Job weigert elke barmhartigheid zolang deze ook maar een spoor van een verband tussen schuld en ellende insluit.²⁷

Toch is er mede dankzij de discussie met de vrienden een ontwikkeling te zien in Jobs houding ten opzichte van zijn ellende. De discussies dwingen hem immers zijn gedachten helder op een rij te zetten. In het begin stelt hij de algemene vraag: "Waartoe wordt het levenslicht gegeven aan [mensen als] die zo moeten zwoegen?" Als God de wereld schiep, waarom schiep hij behalve de mens ook de pijn, het ongeluk, het lijden? Job vraagt zich bovendien af waarom juist hij zo in de belangstelling staat. Hij komt door de gesprekken met de vrienden tot de slotsom dat het lijden geen straf hoeft te zijn;

²⁶ Boek Job, hoofdstuk 19, De Nieuwe Bijbelvertaling.

²⁷ Voor de liberale lezing van het boek Job heb ik me gebaseerd op *De bijbel voor denkers*, Emile JP Brommer, pp. 389 t/m 412.

het lijden is te rechtvaardigen als het een voorwaarde voor dit leven is, en als dit leven goed is.

In het boek Job staat de vraag naar de plek van het lijden in het leven centraal - en de rol van God daarbij - en laat God het antwoord geven: de zin van het lijden is voor de mensen ondoorgrondelijk, net zoals de schepping zelf. Een zinsnede uit het artikel 'What if God was one of us' over godsdienst en gemeenschap in een aantal recente theatervoorstellingen, is een hedendaagse vertaling hiervan:

Geloof en zin zijn niet iets wat 'gemaakt' of 'geproduceerd' kan worden, al doet de hele zingevingsindustrie niets anders dan ons dat vertellen. Geloof en zin overkomen ons, vinden ons (of niet).²⁸

Arnon Grunberg gaat in een essay in NRC Handelsblad nog een stap verder: wij zouden niet alleen willen dat geloof en zingeving maakbaar zijn, ook het lijden zelf is een construct om ons 'gekooid-zijn' in de wetten van de gemeenschap draaglijk te maken:

Ik vermoed dat wij op een eigenaardige manier verknocht zijn aan het lijden en via allerlei sluiptwegen, die van de religie, die van de kunst, die van het nationalisme, die van het heldendom, dat lijden verheerlijken omdat wij zonder lijden niet langer kunnen geloven dat er een mogelijkheid is om vrij te zijn.²⁹

Opmerkelijk voor veel hedendaagse mensen zal het gegeven zijn dat Job altijd vertrouwen houdt. Job's geloof in God

²⁸ Erwin Jans, Etcetera, 111, april 2008.

²⁹ 'Even weg uit een saai leven', NRC Handelsblad, 6 november 2009.

wankelt niet, hoogstens zijn geloof in een rechtvaardige verhouding tussen God en de mens. De mens die Johan Simons in zijn encenering van *Hiob* laat zien, verliest zijn geloof in God volledig, en is daarom ook volledig aangewezen op zijn medemens. Dan komt niet de vraag naar de rechtvaardigheid van God centraal te staan, maar de vraag: waar moet de hedendaagse mens nog troost vinden voor zijn pijn?

Van Job naar *Hiob*

In de roman *Hiob* van Joseph Roth vindt hoofdpersoon Mendel Singer zijn vertrouwen in God pas terug als er vreugde tegenover zijn ellende staat. Hij lijdt ernstig, dus de vreugde moet navenant groot zijn. Pas als alles wat hij heeft doorstaan betekenisvol lijkt en de cirkel rond, noemt hij God weer groot en ondoorgrondelijk in positieve zin.

Hiob vertelt het verhaal van een eenvoudige joodse familie die door grote tegenslagen uiteenvalt tot alleen vader Mendel Singer overblijft. De volledige titel van het boek luidt *Hiob. Roman eines einfachen Mannes* (= *Job. Roman over een eenvoudige man*). Het speelt zich af in de jaren rond de Eerste Wereldoorlog. Ook in *Hiob* krijgt de hoofdpersoon, net als Job, het zwaar te verduren. *Hiob* vertelt het verhaal van een arme joodse man, die met vrouw en gezin in een kleine joodse gemeenschap woont. Alles is gekleurd met de wetenschap dat het leven gaat zoals het altijd is gegaan en alles blijft zoals het altijd was. Maar als het vierde kind, Menoechem, geboren wordt, dat niet kan lopen en niet kan praten en epileptische aanvallen heeft, dan verandert het lot van Mendel Singer, de 'eenvoudige man', in dat van Job, de beproefde Jood uit het oude Testament.

Het boek begint met een uitgebreide beschrijving van het eenvoudige leven van Mendel Singer en zijn familie, eenvoudig, maar gevestigd op traditie, overlevering, ritueel: geestelijke waarden. Vader Mendel Singer onderwijst de kinderen van het joodse dorp in het Oude Testament en verdient daarmee net genoeg om zijn familie te onderhouden. Er is geen geld en geen uitzicht op verbetering, maar wel een rotsvast geloof in de loop van het leven volgens de wil van God. De eerste grote gebeurtenis is de geboorte van het zieke kind. De vrome vader is ervan overtuigd dat God zal helpen en dat er geen instantie nodig is tussen hem en God. Moeder Deborah denkt er anders over. Ze wil de dokter toestaan om de zieke zoon te behandelen, als haar man dit verbiedt, gaat ze naar de rabbijn om hulp te vragen. Maar Mendel Singer wil er allemaal niks van weten en in dit huishouden is de wil van de vader wet.

De ziekte van de zoon en de starre houding van de vader drukken als een zware last op het huis van Mendel Singer. De kinderen ontvluchten het huis en raken steeds verder verwijderd van hun joodse wortels. Een emigratie naar Amerika moet uitkomst bieden, maar die pakt anders uit dan gehoopt. Moeder en kinderen sterven, verdwijnen of worden gek. Helemaal ten einde raad besluit Mendel zijn band met God te verbreken. Tegen zijn vrienden zegt hij: 'God wil ik verbranden'. Net als Job schreeuwt hij het uit. Mendel Singer heeft God altijd gesteund, waarom steunt God hem dan niet? En omdat God hem kennelijk straft voor een zonde die hij niet heeft begaan, wil hij God nu straffen. Net als Job staat hij, door iedereen verlaten, oog in oog met zijn eenzaamheid en oog in oog met God.

Hij voelde zich licht, lichter dan ooit in al zijn levensjaren. Hij had alle banden verbroken. De gedachte schoot door hem heen dat hij al die jaren eenzaam was. Hij was eenzaam vanaf het ogenblik dat de lust tussen zijn vrouw en hem was opgehouden. Alleen was hij, alleen. Vrouw en kinderen waren om hem heen geweest en hadden hem belet zijn verdriet te dragen. Als nutteloze pleisters die niet helen, zo hadden ze op zijn wonden gelegen en die alleen maar toegedekt. Nu genoot hij eindelijk in triomf van zijn pijn. Het was zaak om nog een band te verbreken. Hij ging aan de slag.³⁰

Hij pakt het roodfluwelen zakje waarin hij zijn rituele objecten bewaart, zoals zijn gebedsriemen en gebedenboeken, en maakt een vuur. Maar tot een echte verbranding van de materiële symbolen van zijn geloofsbelijdenis komt het niet. Daarvoor heeft hij nog net te veel ontzag voor God en de traditie, dan zou hem bovendien werkelijk iets te verwijten zijn. Wel verruilt Mendel Singer het plichtmatige dagelijkse bidden voor allerhande klusjes voor zijn medemensen. Hij woont de gebedsdiensten nog wel bij, omdat zijn vrienden erop staan, maar bidt niet.

Van lijden naar liefde

Ook in *Hiob* zijn de vrienden naarstig op zoek naar een schuld die God's toorn heeft opgewekt:

En Rottenberg begon: 'Je hart is gebroken, Mendel, ik weet het. Maar omdat we over alles met je mogen praten en omdat je weet dat wij je smart dragen alsof we je broeders zijn, zul je dan boos op ons worden als ik je vraag aan Menoechem te denken. Misschien, beste Mendel, heb je geprobeerd Gods

³⁰ *Job*, Joseph Roth, vertaling Wilfred Oranje, p. 156.

plannen te verstoren omdat je Menoechem hebt achtergelaten? Jou was een zieke zoon beschoren en jullie hebben gedaan alsof het een slechte zoon was.³¹

Een van hen hoopt dat Mendel Singer een wonder zal overkomen, zoals Job. Maar een ander overweegt: 'Hoewel God alles vermag, valt toch aan te nemen dat hij de heel grote wonderen niet meer verricht, omdat de wereld ze niet meer verdient. En zelfs al wilde God voor jou een uitzondering maken, de zonden van de anderen zouden daartegenover staan. Want de anderen zijn het niet waard een wonder bij een rechtvaardige te zien.' Daarna voorspelt hij Mendel onder meer de komst van zijn zieke zoon. Maar Mendel kan er niet in geloven:

Nee, vrienden! Ik ben alleen en dat wil ik ook zijn. Al die jaren heb ik God liefgehad en hij heeft mij gehaat. Al die jaren heb ik hem gevreesd, nu kan hij mij niet meer deren. Alle pijlen uit zijn koker hebben mij getroffen. Hij kan me alleen nog maar doden. Maar daarvoor is hij te wreed. Ik zal leven, leven, leven.³²

Dan breekt de Paastijd aan en gebeurt er, net als in de Bijbelse vertelling, toch nog onverwacht een wonder: Menoechem, die vader Mendel Singer dood waande, blijkt springlevend en in goede gezondheid. Dan moet Mendel Singer, net als Job, zijn nietigheid ten aanzien van het heelal en de almacht van God onder ogen zien. Maar er is wel iets veranderd. In het begin is de mens, in de visie van Mendel Singer, een functie in het leven dat door God is geschapen en

³¹ idem, p.160.

³² idem, p.161-162.

door God wordt gestuurd. Aan het eind van zijn leven wordt Mendel Singer een mens onder de mensen. Roth laat zien dat deze transformatie pijnlijk maar noodzakelijk is. Mendel Singer leeft aanvankelijk nog op de oude, vóór-christelijke wijze met God, in een één op één-relatie. Hij ontkent het heden, hij bestaat in de oude tijd. Maar de werkelijkheid waarin hij leeft kan hij niet ontkennen; de uitdagingen waar hij voor gesteld wordt hebben een concrete context in het hier en nu.

Aan het eind van de roman wordt de hoofdpersoon verrast door het horen van een lied op een grammofoonplaat in een van de huizen waar hij zorg voor draagt. Het heet 'Menoechem's lied'. De muziek die Mendel hoort, verbindt hem onbewust met de liefde voor zijn jongste kind. Zijn herinnering aan zijn zwakke zoon is op dat moment niet alleen gekleurd door teleurstelling, spijt en het gevoel gestraft te zijn. Sinds hij Menoechem's lied heeft gehoord, is er een glimlach op zijn gezicht, Mendel Singer neuriet.

Tijdens het vieren van het Paasfeest en het rituele oproepen van de messias komt Menoechem binnen en maakt zich kenbaar als de zoon van Mendel Singer, genezen en succesvol componist en dirigent. Voor Mendel Singer keert op dat moment het vertrouwen in God in volle hevigheid terug:

*Zware zonden heb ik begaan, de Heer heeft een oogje toegeknepen. Een ispravnik heb ik Hem genoemd. Hij heeft zijn oren dichtgestopt. Hij is zo groot dat onze slechtheid heel klein wordt.*³³

³³ Job, Joseph Roth, p. 200.

Heeft God Mendel Singer vergeven, misschien omdat hij zichzelf nietig ten overstaan van anderen maakte? Heeft God naar de tirades van Mendel Singer geluisterd? Heeft Mendel Singer God tot het uiterste uitgedaagd, zodat Hij wel met genoegdoening móest komen? Het is onmogelijk deze 'deus ex-machina' anders dan allegorisch te duiden, al is het vervolg aards en prozaïsch. Menoechem neemt zijn vader mee naar het hotel waar hij verblijft. Hier ziet Mendel vanaf de 32^e verdieping van het Astor hotel voor het eerst de (Amerikaanse) wereld waarin hij leeft. Mendel Singer besluit om de volgende dag te gaan wandelen 'om de wereld te begroeten'.

Je zou kunnen zeggen dat het boek een transformatie laat zien van een traditioneel joods geloofsbesef, waarin een directe relatie bestaat tussen God en de gelovige, via een goddeloos bestaan naar een meer liberaal joods-christelijke vorm van geloven, namelijk via (naasten)liefde. Deze vorm van geloven breekt de naar binnen gekeerde blik van Mendel Singer open. Maar al herwint Mendel Singer zijn geloof in God (en heeft hij hem nooit doodverklaard zoals enkele generatiegenoten van Joseph Roth), toch is Mendel Singer, anders dan Job, zijn vertrouwen in de rechtvaardige hand van God kwijt geweest. Hij kon de tegenslagen die hem overkwamen niet accepteren als deel van een grotere bedoeling, tot God hem ook de keerzijde van het onverdraaglijke lijden liet zien (en liet horen via 'Menoechem's lied'): onmetelijke, ondoorgrondelijke vreugde. De muziek laat hem verbondenheid voelen met een grotere werkelijkheid; het lied verbindt hem met het verleden –zijn herinnering aan Menoechem-, het genot van het luisteren in het heden en de belofte van de toekomst, waarvan het lied een voorbode is.

Spiritualiteit in een materiële wereld

Het (terug)verlangen naar spiritualiteit, uitgedrukt in paradijselijke voorstellingen van de jongste jaren en het leven na de dood, kenmerkt veel religies en ook veel literatuur van de vorige eeuwen. De hedendaagse mens verlangt en zoekt niet alleen maar eist ook: troost voor het verlies van de eenheid met de natuur die de vroege mensheid verondersteld wordt te hebben gehad, troost voor het gebrek aan zingeving. In haar redactioneel bij hetzelfde nummer van Theater Schrift Lucifer waarin ook dit essay verschijnt, schrijft redacteur Berthe Spoelstra:

[Patricia] De Martelaere stelt dat het creëren van schoonheid – of beter gezegd: het creëren van een schoonheidsideaal in de kunst – een direct gevolg is van het zoeken naar troost voor een permanent en onherstelbaar metafysisch verdriet. De mens geeft zich rekenschap van het feit dat de hele natuur, inclusief het leven, zinloos is en eist daar troost voor terug.³⁴

De held van *Hiob* is een voorbode van die moderne, eisende mens. Hij gelooft in God, maar eist wel rechtvaardigheid en gelijkwaardigheid met de eeuwige. God bestaat, maar stelt hij gelijk met de mens. In zijn woede om zijn onmacht besluit hij met God af te rekenen ('God wil ik verbranden!') omdat God wreed is en alleen maar straft terwijl er geen schuld tegenover staat, zo constateert hij. Mendel Singer hervindt zijn geloof in God pas als hij een soort genoegdoening krijgt voor de ellende die hij heeft doorstaan. De herrijzenis van zijn zoon vergoelijkt het doorstane leed.

³⁴ 'Negende bericht van de redactie', *Theater Schrift Lucifer* # 9, www.theaterschriftlucifer.nl.

Het *happy end* van het boek werd bij verschijnen in 1930 met enige scepsis ontvangen. Toch is de herwonnen spiritualiteit van de hoofdpersoon de cruciale boodschap van de schrijver, volgens dramaturg Koen Tachelet die het boek bewerkte voor de voorstelling:

Ook al leidde Roth zelf een leven als liberale jood, en sympathiseerde hij aanvankelijk met de socialistische revolutie, toch ontbrak voor hem ook in het socialisme een spirituele grondslag voor het menszijn. Zijn roman Job getuigt van Roths persoonlijke zoektocht naar een wereld die gebouwd wordt op geestelijke in plaats van materiële waarden.³⁵

Van boek naar voorstelling *Hiob*

De mogelijkheid van een spiritueel leven, op basis van andere waarden dan alleen materiële, vormt ook uitgangspunt voor de voorstelling *Hiob*. In deze voorstelling, in regie van Johan Simons en met een vormgeving van Bert Neumann, zijn er geen coulissen, noch is er een realistisch decor dat bijvoorbeeld het huishouden van de Singers voorstelt. Het toneelbeeld bestaat uit één groot object dat een beetje verloren op het podium staat: een ouderwetse draaimolen zonder paarden, wagens of andere objecten om op te zitten. Deze carrousel is een wereldbol, maar verbeeldt ook de cyclus van het leven. De woorden geboorte, liefde en dood staan met kapitale letters op de bovenrand van de carrousel. Om de carrousel heen en erin bewegen de acteurs. Het object zelf kan ook draaien.

³⁵ In het programma bij de Nederlandse voorstellingen van *Hiob*, uitgave Holland Festival 2009.

Wat Joseph Roth in de roman *Hiob* vertelt over de figuren en mogelijke duidingen van beweegredenen, wordt in de voorstelling helder door het spel van de acteurs. Dramaturg Koen Tachelet besloot om de taal zo kaal en concreet mogelijk te houden, en weinig van de gedetailleerde beschrijvingen toe te voegen. De muziek van Paul Koek 'lijmt' de losse delen aan elkaar, net als het spel. Hier loont het fysieke acteren, het ruimtelijk bewustzijn en de muzikaliteit van de regies van Johan Simons; de acteurs laten in hun lichamen en tekstzeggings zien wat zich in hun binnenste afspeelt. Hun spel is vanuit hun fysiek opgebouwd, de tekst past zich aan. Ze acteren met surrealistische, dik aangezette gebaren en bewegingen: theatrale versterkingen van hun karakters.

Mendel Singer staat of zit meestentijds met zijn gedrongen lichaam voor of op de carrousel en komt alleen in beweging als het niet anders kan, bijvoorbeeld om zijn zoon een oortje te geven als ze hun kleine broertje Menoachim proberen te wurgen. Of als hij ten einde raad God ter verantwoording roept; dan strekt hij de armen en schreeuwt de woorden de hemel in. De kinderen daarentegen lijken zo nu en dan de grenzen van hun lichamen te willen overstijgen. Dochter Myriam hinkt als een gewonde gazelle, terwijl haar broer Jonas als een hitsige hengst briesend over het podium stuift. Het is als het binnenstebuiten keren van het menselijke driftleven. De personages zijn in deze speelstijl van Johan Simons soms eerder figuren uit een boos sprookje of een moraliteit (denk met name aan de moraliteit van alleman: *Elckerlijc*³⁶). Ze duiden figuren met typerend menselijke

kenmerken en sterke verlangens aan. Zo beperkt als de oude Mendel handelt - omdat zijn leven elders is, in Gods handen namelijk -, zo fysiek explosief zijn de bewegingen van de kinderen, die in het hier en nu –en met elkaar- moeten en willen bestaan.

BIRTH

De voorstelling begint meteen met de geboorte van Menoachim. Dit begin maakt, in combinatie met de uitgebeende tekst en de speelstijl, de parallel met het bijbelse verhaal van Job nog sterker dan het boek. Er is geen introductie van locatie, traditie, personages; de voorstelling begint op het moment van Mendel Singer's ondergang. De actrice die Menoachim speelt komt oplopen, gaat op de grond liggen en begint met stuip trekken. Deze opkomst maakt aan het publiek meteen duidelijk: dit is geen traditioneel, ingeleefd theater. Hier maken we fictie met behulp van de verbeelding van de toeschouwer. In grote letters staat te lezen: BIRTH. De broers, zus en ouders komen op; het trekken en duwen aan het beloofde leven kan beginnen.

Wat de scènes bindt als een eeuwig mantra is de muziek. Muziek is het enige wat Menoachim als kind in beweging brengt, al heeft Mendel Singer er geen oog voor; tekenend is de centraal geplaatste scène in dit eerste deel van de voorstelling waarin de vader zijn zieke zoon de eerste regels van het oude testament probeert bij te brengen. Geen liefkozingen, alleen het geloof is van belang. Mendel Singer verschuilt zich voor het leven in de traditie. Maar het leven meldt zich genadeloos.

³⁶ 'Den Spieghel der Salicheyt van Elckerlijc - Hoe dat elckerlijc mensche wert ghedaecht Gode rekeninghe te doen'.

Een ontmoeting met zijn dochter is het eerste moment dat Mendel Singer de waanzin van zijn geloofsovertuiging lijkt te beseffen. Zijn dochter is aan de rand van de krankzinnigheid gekomen door de situatie thuis en haar buitenproportionele verlangen om te ontsnappen. Elke avond ontvlucht ze de benauwde situatie thuis en biedt ze haar lichaam aan kozakken aan. Vader en dochter begrijpen elkaar zo volkomen niet, dat ze hier alleen nog maar om kunnen lachen. Dit samenkomen van zulke uitersten, wat door het fysieke spel nog eens versterkt is, is een hoogtepunt in de voorstelling. Vader en dochter zijn de grenzen van de rede nabij. Hoe kun je leven met zoveel tegenslagen? Wat is een leven nog waard als de goddelijke voorzienigheid je lijkt te hebben verlaten? Hoe kunnen we leren leven met diep verdriet zonder geloof in een goede en betekenisvolle aard van het leven zelf? Dit lachen is zo'n treffende weergave van een existentiële wanhoop, dat je hier als toeschouwer alleen om kunt huilen.

Tussen LOVE en DEATH

De eerste keer dat de carrousel draait, is op het moment dat de Singers besluiten naar Amerika te emigreren om de dochter uit de buurt van de kozakken te houden. Enige obstakel: het zieke kind mag de nieuwe wereld niet in. En zo verruilt de familie het beloofde leven voor het beloofde land. Aan de andere kant van de draaimolen verschijnen gekleurde lampen, bonte kleuren en blinkende wanden met een grote Amerikaanse vlag. De nieuwe wereld lonkt, als een belofte en een waarschuwing; niet voor niets zijn de betekenisvolle woorden op de bovenrand van de carrousel in het Engels opgesteld. In de nieuwe wereld draait het om geld, macht, snelheid; er is geen ruimte voor naïviteit, bescheidenheid en ziekte. De draaiende carrousel verbeeldt de overgang van het

gemoedelijke leven in het oude Oost-Europa naar het najagen van het geluk in het schitterende Amerika:

[Roth] schildert den Übergang vom schmutzigen Osteuropa zum blitzblanken Amerika, vom unschuldige Sich-Bescheiden zum rücksichtslosen Streben nach Glück, vom naiven Glauben zum aufgeklärten Zweifel, vond der sumpfigen Gottes zur anstrengenden Menschenliebe.³⁷

Terwijl de carrousel draait, blijft Mendel Singer stilstaan. Hij wil weg, maar ook vasthouden aan de traditie, aan de grondbeginselen van zijn geloof. Mendel Singer's manier van geloven en leven is niet bestand tegen de voortgaande wereld en misschien wel helemaal niet geschikt om mee te leven; de kinderen vliegen uit, tot Mendel Singer ook zelf de overstap maakt naar de nieuwe wereld, Amerika, en ontdekt dat hij veel te traag loopt om daar te aarden. De carrousel draait op volle toeren, het kapitalisme produceert op volle kracht, maar Mendel Singer doet niet mee. En terwijl de wereld in oorlog verkeert en zijn zoon als offer neemt, sluit Mendel Singer zich op in het joodse getto van New York en verlangt terug naar zijn geboortegrond. De carrousel stopt tussen de woorden LOVE en DEATH.

Hier gaat de laatste etappe in het leven van Mendel Singer in. De laatste slag van het lot brengt hem een nieuw inzicht: de liefde als grote ontbrekende schakel tussen hem en het leven. Die laatste slag is vormgegeven als een wonder; een blauwachtig schijnsel omgeeft de verloren gewaande zoon Menochem, die tijdens het paasmaal verschijnt als ware hij

³⁷ 'Patchwork-Epik in Pullis', Eva Behrendt, *Franfurter Rundschau*, 21/4/2008.

de verwachte messias. Hij is van een zwakke zoon veranderd in een gevierd componist en dirigent.

Menochem's bewegingen zijn nog stijf; de actrice speelt met stramme ledematen en licht stotterende stem. Vader en zoon staan tegenover elkaar. Geen eruptie maar een implosie van blijdschap volgt. Stil staan ze naar elkaar te staren, beide voelen ze zich ongemakkelijk bij wat er gebeurt: de stille aanklacht die van de gezonde, levende Menochem uitgaat, de schaamte van de vader.

God of de mens?

In de toneelversie van *Hiob* hervindt Mendel Singer niet zijn vertrouwen in God. De tekst waarin hij opnieuw de ondoorgrondelijke wegen van God bezingt, heeft de bewerker niet overgenomen. Tachelet zegt hierover in het programma:

Het einde van Hiob is dubbelzinnig. Of Mendel zijn geloof terug heeft gevonden, weten we niet zeker, maar zijn godsbeeld ondergaat in elk geval opnieuw een verandering: de wrekende God heeft zijn koude paleis verlaten en bevindt zich voortaan niet boven, maar tussen de mensen. Voortaan is het mogelijk hem in de mens zelf te ontmoeten.

Een Duitse criticus concludeert naar aanleiding van deze theatrale ingreep dat het niet God was die Mendel Singer op de proef stelde. De toneelbewerking van Simons en Tachelet benadrukt dat het de vader zelf is die zijn zieke zoon voor een kwaad teken van God hield, zoals ook een van de vrienden in het boek zegt. De zoon is niet door God genezen maar door de wetenschap, hij is niet opnieuw geboren maar met de moderne techniek naar Amerika gebracht, zijn lied klonk niet

uit de kelen van engelen maar op een grammofonplaat. 'Das Glaubensbekenntnis von Joseph Roth war der Mensch'.³⁸

Is het mogelijk om zonder religieus houvast onze kwetsbaarheid en sterfelijkheid te accepteren? Hoe moet de hedendaagse mens, die als individu zelf verantwoordelijk wordt gehouden voor gezondheid en geluk, ziekte, dood en eenzaamheid een plek geven in het leven? Joseph Roth toont in *Hiob* dat een wereld zonder spiritualiteit niet mogelijk is. Johan Simons wijst in de voorstelling van dit boek op de mogelijkheid van een alternatief: een leven in liefde. Als Mendel Singer veel eerder zijn individuele band met God had verruild voor een werkelijk contact met zijn vrouw en kinderen, dan had hij wellicht niet zoveel tegenslag hoeven doorstaan. Het radeloze lachen van vader en dochter en de schaamte waarmee Mendel Singer zijn zoon begroet, die hij in ruil voor 'geluk' en 'voorspoed' heeft achtergelaten toen hij naar Amerika emigreerde, zijn sprekende momenten en snijden door hart en ziel.

Cecile Brommer is dramaturg en redacteur van Theater Schrift Lucifer.

Hiob, Münchner Kammerspiele. Regie Johan Simons; Muziek: Paul Koek; Toneelbeeld: Bert Neumann; Kostuums: Dorothee Curio; Dramaturgie: Koen Tachelet; Spel: Andre Jung (Mendel Singer), Hildegard Schmahl (Deborah), Sylvana Krappatsch (Menochem), Wiebke Puls (Myriam), Edmund Telgenkämper (Shemarjah, Groschel), Steven Scharf (Jonas, Mac, Skovronnek), Walter Hess (Menkes). Gezien: Holland Festival 20/6/2009

Met dank aan Drs. Judit Fogaras en Dr. E.J.P. Brommer, auteur van onder meer *De bijbel voor denkers*, Amphora Books Amsterdam, 2003.

³⁸ 'Die Seele, gefangen im Packeis der Welt', Christopher Schmidt, SZ, Feuilleton, 21/4/2008

○ Tijgervelletjes en Shakespeare

- Over Zimbabwaans theater: 'message passing' en de paarse Jacaranda.

Van juli 2009 tot januari 2010 werkt Annette de Ruiter in Zimbabwe. Ze woont en werkt in Mutare, een provinciestad in de Vumba Mountains die Zimbabwe van Mozambique scheiden. Via ICCO (een organisatie voor ontwikkelingssamenwerking die zich inzet voor een wereld zonder armoede of onrecht) en de Stedenband Haarlem-Mutare is zij als 'young professional' aangesteld om de lokale theatersector te ondersteunen en verder te ontwikkelen. Een verslag over theater in het eerste decennium van de 21^e eeuw in Zimbabwe.

Annette de Ruiter

Sommige dingen zijn van nature met veel schoonheid gezegend, zoals het uitzicht uit mijn raam op de Vumba Mountains met de dagelijkse spectaculaire zonsondergang. Elke dag weer. Zonder dat ik - of iemand anders - dat vraagt, bedenkt of regisseert. Mijn uitzicht heeft iets mysterieus, dit schone aangezicht blijft mijn aandacht trekken en maakt me elke dag weer zielsgelukkig.

De vraag om de lokale theatersector in Zimbabwe te ondersteunen en verder te ontwikkelen is vanuit de Mutarese theatersector een paar jaar geleden aan de zusterstad Haarlem voorgelegd. Zimbabwe is een onrustig land en er is dan ook wat tijd over heen gegaan voor er een definitieve

toezegging werd gedaan. Er is sinds kort een eenheidsregering die weer een klein beetje hoop en rust biedt. Met de nadruk op 'een klein beetje'. Zimbabwe blijft roerig. En in al die roerigheid is er veel verloren gegaan.

Rhodesië werd in 1980 onafhankelijk verklaard van Groot-Brittannië en een lange, bloedige oorlog tussen het leger van Ian Smith en Afrikaanse guerrilla strijders kwam ten einde. Rhodesië werd weer een Afrikaans land, onder leiding van Robert Mugabe. Rhodesië werd Zimbabwe, de hoofdstad Salisbury werd Harare en het land kreeg een staatsinrichting naar Brits model. Mugabe heeft er echter nooit een geheim van gemaakt dat hij het liefst een eenpartijstaat had gevestigd. In 1998 besluit de regering om 1503 grote blanke boerenbedrijven te onteigenen. Vrijwel onmiddellijk daalt de graan- en maïsproductie dramatisch. De Zimbabwaanse economie stort in. Het werkloosheidspercentage stijgt tot 70 % en de Zimbabwaanse dollar verliest snel aan waarde. Schaarste en hyperinflatie domineren het begin van de 21^{ste} eeuw. De schappen in de supermarkt zijn leeg, de Zimdollar is niets waard. En alsof de problemen op dat moment nog niet groot genoeg zijn, breekt er een cholera-epidemie uit die veel slachtoffers maakt.

Een roerige verkiezingsperiode breekt aan, de oppositie wint terrein, maar de uitslag wordt ter discussie gesteld. Na bemiddeling door de Zuid-Afrikaanse Tabo Mbeki komt er overeenstemming tussen Mugabe en de oppositiepartij. In februari 2009 wordt een regering van Nationale Eenheid gevormd, waarin Robert Mugabe (Zanu-PF) en oppositieleider Morgan Tsvangirai (MDC) de macht delen. Wanneer de inflatie van de Zimdollar vervolgens in de miljarden procenten

loopt, wordt in april 2009 de Amerikaanse Dollar als munteenheid ingevoerd. Zimdollars liggen sindsdien letterlijk op straat, maar de schappen in de supermarkten vullen zich weer langzaam. De belangrijkste levensmiddelen zijn weer verkrijgbaar, de eerste stappen naar een betere toekomst lijken gezet. En alhoewel een Zimbabweaan - crisis of geen crisis- nooit op houdt met lachen, is er nog steeds veel om te behuilen.

Mutare, 19 juli 2009

Ongewone omgevingsgeluiden en bizarre dromen vechten om wie me definitief wakker mag maken na mijn eerste nacht in Mutare. Het is zondag en ik krijg een rondleiding. Ik word opgehaald door David: hij werkt voor de Stedenband Haarlem-Mutare op het gebied van gezondheidszorg. We crossen op onze mountainbikes eerst door het centrum van de stad. Van het theater naar het gemeentehuis en van het zwembad naar de internetpizzeria. Zimbabwe is duidelijk in Engelse handen geweest. Vlak naast mijn huis staat bijvoorbeeld het Courtauld Theatre: een klassiek Engels theater. Het is de afgelopen tien jaar bijna niet meer gebruikt, op de bar na.

Het grootste gedeelte van de bevolking van Mutare woont in de buitenwijken van de stad. Deze liggen redelijk ver buiten de stad; de Engelse overheersers wilden zo min mogelijk met de suburbs geconfronteerd worden. De huizen zijn klein en de families groot. We bezoeken onder andere een van de ex-schoonfamilies van David en zijn eigen piepkleine huisje. Overall krijgen we thee en vieze koekjes. Omdat het zondag is - en iedereen is hier gelovig – is iedereen met het geloof bezig. In kerken, op pleinen, basketbalveldjes of onder bomen, zien we groepjes mensen. En in de huizen die we

bezoeken wordt over het geloof gepraat. Voor mij als ongelovige is dit meestal het moment dat ik maar wat met de kinderen ga spelen. Dat is de beste manier om De Vraag te vermijden. Een leven zonder geloof is voor deze mensen onvoorstelbaar.

Aan het eind van de dag ploffen we neer we op de bank bij de familie van Joseph. Hij werkt ook voor de stedenbandprojecten, maar dan op het gebied van sport. De deur wordt letterlijk plat gelopen door collega's, burens, kinderen. De televisie staat aan, iedereen is aan de buis gekluisterd voor het World Wrestling Tournament. Het is populair in Zimbabwe. En na een bezoek aan de kerk op zondagochtend is dit het favoriete entertainment voor menig Zimbabweaan op de zondagmiddag. Als het worsteltoernooi afgelopen is, kijken we naar The biggest loser: wie verliest met veel zweet en drama de meeste kilo's? Dat ik in mijn huis geen televisie heb, vinden velen hier een groot gemis...

Naast mij op de bank zit Keaven. Hij is dichter, acteur, theatermaker en danser en ik zal de komende maanden nog veel met hem samenwerken. Ik kijk naar mijn nieuwe collega's die televisie kijken. Ik krijg iets te eten dat ik niet kan definiëren. Kinderen uit de buurt gluren stiekem door het raam en barsten in keihard lachen uit. Als Murungu, white person, op de bank bij Josephs familie blijf ik een echte bezienswaardigheid. Als ik naar de kinderen omkijk of iets zeg, krijgen ze de slappe lach. Of ze beginnen te springen, gillen en rennen weg.

De rest van de eerste week gaat het 'shaking hands' door. Met een delegatie van zes gaan we van de townclerk naar de

burgemeester, van de directeur van de Arts Council naar de directeur van het museum en de directrice van de National Art Gallery en nog een handjevol mensen die iets betekenen hier. Deze bezoeken vinden over het algemeen plaats in kleine donkere kantoorruimtes waar altijd het wettelijk verplichte portret van de president aan de muur hangt. Meestal zijn er niet genoeg stoelen. Ik word dan voor het grote bureau van de belangrijke persoon in kwestie op een stoel gezet en de rest van de delegatie staat achter me. Er zijn telkens zeer officiële momenten, met uitwisseling van beleefdheden en beloftes. Telkens wordt benadrukt dat ik op het goede moment ben gekomen: het gaat beter met Zimbabwe en het zal alleen nog maar beter kunnen gaan. Om dit te illustreren wordt dan meestal gezegd dat de schappen van de supermarkt weer gevuld zijn en de rijen verdwenen. Over politiek wordt nooit openlijk gesproken. Of geschreven...

Gezien de omstandigheden ben ik verbaasd over de ambitieuze plannen, de professionele insteek en de omvang van de lopende theatrale projecten. Toch is de situatie onvergelijkbaar met de Nederlandse theaterpraktijk. Er is hier vaak geen computer, nooit internet, afspraken worden over het algemeen op de dag zelf gemaakt en iedereen laat zijn werk vallen als er iets tussen komt. Iedereen heeft stapels papier op zijn bureau en vergaderingen gaan gepaard met een gebed, thee en koekjes en duren minimaal 2 uur. Efficiency lijkt geen prioriteit en echte stress heb ik nog niet gezien. Te eten hebben, flauwe grapjes maken en familie gaan hier voor alles en dat is eigenlijk helemaal zo gek nog niet.

Mutare, 4 augustus 2009

Zimbabwe heeft zware tijden beleefd. Er is weer hoop, maar het verleden heeft zijn sporen achter gelaten. Van de acht theatergroepen die werkzaam waren ten tijde van de aanvraag voor samenwerking in 2006, bestaan er nog vier. Een aantal theatergroepen is simpelweg onvindbaar. Theatermakers zijn overleden, geëmigreerd of hebben werk gezocht dat hen wel een salaris kon garanderen. Hier kun je simpelweg niet leven van theater maken. En ook theaterbezoek is een luxe die de mensen zich in deze tijden niet kunnen veroorloven. Niemand heeft geld voor een theaterkaartje. Daarnaast heeft het grootste gedeelte van de rijkere blanke bevolking het land verlaten. Het klassiek Engelse Courtald Theatre is om deze redenen buiten gebruik geraakt. Maar ook in de communities buiten het centrum van de stad (waar geen of heel weinig entree voor voorstellingen wordt gevraagd) is niet veel theater meer te zien. Kunst en cultuur zijn geen speerpunten van de Zimbabwaanse regering en kunstsubsidies zijn schaars. Er is maar één cultuurfonds, dat met name groepen uit de hoofdstad Harare steunt. Het gaat dan in de eerste plaats om traditionele kunstvormen zoals dans. Kritische en vooruitstrevende theatergroepen komen hier zelden aan bod.

Het gevolg van de beperkte financiële mogelijkheden is dat er wordt gewerkt naar de vraag. Alle theatergroepen die *geen* voorstellingen in opdracht maakten, zijn opgeheven. Het theateraanbod dat overblijft, lijkt allemaal op elkaar qua stijl, vorm en thematiek. En vooral: de boodschap is vaak eenduidig en direct. In Zimbabwe vraagt een bedrijf bijvoorbeeld om een theatervoorstelling over HIV preventie, omdat het verloop in medewerkers wegens de ziekte te groot

is. Een theatergroep maakt deze voorstelling en presenteert dit in de lunchpauze aan de medewerkers van het bedrijf. Theater is hoofdzakelijk een middel. Is het niet 'good for your english' dan is het wel 'message passing'. Aan elk idee lijkt een vraag van iemand met geld ten grondslag te liggen. Naast het tekort aan financiële middelen is er ook een groot gebrek aan training en scholing. De theatermakers die ik heb ontmoet zijn nieuwsgierig naar nieuwe methoden, maar traditie is belangrijk. Er is in Mutare geen theaterschool of theaterdocent te vinden. Daarnaast zijn de laatste vijf jaar alle kunstvakken, die toch al vrijwillig waren, uit het lesprogramma op de scholen verdwenen.

Mutare, 15 augustus 2009

De theatergroep Ngomadzepasi is gespecialiseerd in traditionele dans, maar de leden willen zich ook meer richten op theater. Ze wonen en werken met de hele groep in een voormalige 'beerhall'. In ruil voor iedere zaterdag een optreden in wisselende beerhalls, mogen ze de helft van de ruimte gebruiken om te slapen, de andere helft om te repeteren. Ik word buiten ontvangen en op een klein houten bankje voor een geïmproviseerd podium gezet. Daar willen ze één van hun dansen aan me laten zien. Terwijl de leden zich een moment terugtrekken, loopt de hele buurt uit. Als de leden van de groep (8 jongens en 1 meisje) één voor één omgekleed weer tevoorschijn komen, dragen ze niets dan een tiggervelletje.

Mijn wenkbrauwen schieten omhoog en mijn kaak valt naar beneden. Ga ik hier mee werken? Wat voor theater hebben ze dan in vredesnaam in gedachte? De dans bevat in mijn ogen veel seksueel getinte bewegingen, maar zo is het niet

bedoeld, legt men mij achteraf uit. Overal om me heen kopiëren kinderen de bewegingen - en geloof me: dat ziet er heel grappig uit – of ze staren de white person aan. Later vertellen ze me dat traditionele dans voornamelijk entertainment is. Het theaterstuk willen ze gebruiken om het publiek iets te leren. De voorstelling die Ngomadzepasi in gedachten heeft moet educatief en grappig zijn, 'waarschijnlijk iets over cholera'.

Een dag later bezoek ik een 'shakespearedjambore'(alles op zijn kop met Shakespeare): een festival door de Engelse ambassade georganiseerd en gefinancierd waar jongeren van diverse scholen een scène naar keuze uit het werk van Shakespeare vertonen. De opkomst is indrukwekkend. Er zijn een stuk of twintig scholen vertegenwoordigd, allemaal keurig en strak in hun uniformen. De helft heeft de scène met de drie heksen uit Macbeth gekozen en dus zie ik tien varianten van *When shall we three meet again? In thunder, lightning or in rain?*

Mutare, 20 september 2009

Een voorstelling is niet van nature gezegend met schoonheid en toch kan een goede theatervoorstelling me nog meer in vervoering brengen dan welke zonsondergang dan ook. Theater is voor mij een constructie waarin schoonheid goed gedijt. Er is een scheppend kritisch denken voor nodig. En een kritisch ontvangend vermogen van een publiek om de schoonheid te (h)erkennen. Schoonheid in kunst is er niet zomaar één twee drie. Er gaan bloed, zweet en tranen aan vooraf. Maar dan heb je ook wat! Schoonheid. Het is iets mysterieus; in vervoering raken, wegdromen, verbazen, vieren, verwonderen.

Bloed, zweet en tranen lijken in Zimbabwe dikwijls niet meer aan de kunst besteed. Het alledaagse leven slokt al deze sappen gretig op. Als het grootste gedeelte van de bevolking dagelijks bezig is met overleven, is deze geconstrueerde schoonheid dan een zeldzame luxe? Kunst komt in de piramide van levensbehoeften vrijwel altijd onderaan. In Zimbabwe zijn de kunstenaars die koste wat het kost hun vak willen blijven uitoefenen zeldzaam: ze zien zichzelf genoodzaakt theater te maken dat de overlevingsstrijd dient. Kunst wordt in barre tijden meer een middel dan een doel. Het moet te verhandelen zijn om brood op de plank te krijgen. Het moet functioneel zijn.

Als het functionele in de kunst overheerst, zegevieren praktische gedachten. Hier zijn geen luxueuze en onhandige elementen als theaterlicht, geluid, decor, kostuums. Er zijn ook vrijwel geen Zimbabwaanse dramateksten. Vaak schrijft een van de spelers de teksten van hun schaarse improvisaties met pen en papier uit. Deze scripts dienen de acteurs als een globale herinnering aan wat er ongeveer gezegd moet worden.

De kunst van het scheppen van een theatervoorstelling, bestaat voor mij uit het samenbrengen van alle delen die samen een perfecte constructie kunnen vormen: de juiste woorden samen met precies die beweging in combinatie met dat en dat licht... Het eeuwige zoeken en het zeldzame vinden. Het zoeken naar schoonheid, de kritische blik, het lijden soms, dat daarvoor nodig is. Maar in Zimbabwe heeft een theatergroep die uit HIV geïnficeerde vrouwen bestaat niet altijd behoefte om te lijden voor theatrale schoonheid.

En dan de toeschouwer. Raakt de toeschouwer van de gemiddelde aidsvoorstelling in Zimbabwe nog in vervoering? Als er nauwelijks meer aan de verbeeldingskracht wordt geappelleerd, maar keer op keer min of meer dezelfde beelden worden voorgeschoteld, is er dan nog sprake van een schoonheidsbeleving? Hier taalt het publiek niet naar een dergelijke artistieke zoektocht. Theater is een verzetje dat gratis verschijnt als je er op tijd bij bent. De vraag is of het kunst is.

Mutare, 7 oktober 2009

Het is een kort wandelingetje naar het Courtauld Theatre waar ik dagelijks theatertrainingen geef. Ik verlaat mijn huisje in het appartementencomplex Marlborough Court via de immer strak geboende galerij. Altijd zijn er kinderen aan het spelen op onze binnenplaats. Altijd roepen ze me na 'how are you?' en nog altijd beginnen ze te giechelen als ik antwoord. Ik passeer de zwaar beladen waslijnen achter ons huis en loop onder de grote Jacaranda richting de tuin van het gemeentehuis.

De Jacaranda's staat sinds twee weken volop in bloei. Mutare is veranderd in een lila-paarse stad. Dit is niet alleen een feest het oog, mijn buurjongetjes beleven er ook bijzonder veel plezier aan. Vanochtend stonden ze gierend en gillend onder de boom om zo veel mogelijk blaadjes te vangen. Ik blijf even staan, en besef dat de glimlach die zich op mijn bezwete gezicht nestelt er een is die een tijdje blijft. Ik vervolg mijn wandeling. Ik neem de short cut over het hekje de tuin in van het gemeentehuis. Het uitgesleten paadje verraadt dat heel Mutare deze short cut heeft ontdekt. Ik passeer de vrouwen in de blauwe overals die in groepsverband deze tuin van het stadhuis onderhouden. Het lijkt of ze dagelijks een wedstrijdje

doen wie mij het eerst aan ziet komen. Ze zitten dan ook vaker op een steen, muurtje of in het gras dan dat ik ze echt zie werken. Ze vragen me of ik hun vriendin wil worden. 'Tuurlijk'.

Ik stap over het prikkeldraad, steek de weg over - nog altijd vergeet ik dat ik hier eerst naar rechts moet kijken en niet naar links - door de tuin van de Queens Hall. Uit de verte hoor ik de vrouwen me nog naroeven of ik hen niet wil komen helpen. 'Ik moet werken, ik ben al laat.' Maar aangekomen bij het theater besef ik weer eens dat 'laat' niet bestaat.

Ik zit op het muurtje bij de artiesteningang. Acteurs slenteren en druppelen binnen. Ik klets nog wat aan met een van drie beheerders. Alledrie zijn ze dagelijks in het theater te vinden en ze zorgen er voor dat Courtauld echt als mijn tweede huis aanvoelt. Mr Friendly is 64 heeft twinkelende oogjes en vertelt me af en toe hoe het was. Vroeger. Toen het theater nog open was. Toen er nog blanken waren. Toen er nog voorstellingen gespeeld werden. Toen Zimbabwe nog een rijk land was. Toen. Toen is nog niet zo lang geleden zegt hij dan en hij gaat weer ergens op een bankje zitten of een 'ronde' doen. Of neem Pati en Simon. Twee broers die met hun gezin in een van de kleedkamers wonen. Pati schildert af en toe een raamkozijn (als er geld is voor verf). Zo niet, ligt hij of backstage op de bank of kijkt hij naar mijn training. Simon werkte vroeger achter de bar en nu... Tsja wat doet hij eigenlijk? Soms komt hij een van zijn kinderen halen. Zij bespelen Courtauld theatre als één grote speeltuin. Meestal zoekt hij Theresa van 7 jaar, een geboren actrice. Als ik les sta te geven is ze er af en toe in eens. Ze pakt midden tijdens

de sessie mijn hand vast of staat ineens ergens in een hoekje stilletjes scènes na te spelen.

Kinderen die ergens zitten te spelen in een hoekje van het theater of in een doek op de rug van hun moeder vastgeknoopt zitten, zijn overigens geen uitzondering. Kinderopvang is een Westers begrip. Als ik dit niet toesta kunnen de vrouwelijke leden van de groep niet komen. Ze proberen hun kids af en toe bij burens achter te laten, maar als dat niet lukt gaan ze mee. Dit zijn meestal alleen de kinderen tot een jaar of twee. Daarna blijven kinderen hier vaak alleen thuis. Kinderen van drie passen op kinderen van twee en geen kind dat zich verveelt. Uren zie je ze in groepjes spelen met lege blikjes (lego), samengeknoopte plastic zakjes (voetbal), autobanden (trampolines) of lege verpakkingen (multi-inzetbaar). Het lijkt hier echt een eitje om een kind te hebben. Ze huilen nooit en ze banjeren schijnbaar zorgeloos geheel zelfstandig door het leven.

Om een uur of vier, vijf stop ik met mijn sessie. Ik geef iedereen een dollar voor de reis naar huis. Ik benadruk nog dat we volgende week graag weer een keer op tijd moeten beginnen en liefst echt met iedereen. Iedereen schudt elkaar weer de hand en vertrekt weer met stampvolle minibusjes naar communities buiten Mutare. Ik zet me weer in het zonnetje en begin opnieuw met wachten. Dit keer op vrienden. Als we met genoeg zijn, voetballen we op het veldje naast het theater. Als de lucht donkerblauw wordt en mijn hoofd rood, is het tijd om weer aan mijn wandeling naar huis te beginnen. De vrouwen zijn al vertrokken, maar de kinderen zijn er nog. Vandaag vroegen ze me weer eens om een 'toy'. Mijn voorgangers hebben de kinderen speelgoed gegeven en dus

verwachten ze dit van deze white friend ook. 'Ik heb geen toys, echt niet'. Ik denk aan de Jacaranda en ik daag ze uit voor een potje paarse blaadjes vangen. Weer gillen. Ik vang blij als een kind de paarse blaadjes op en vraag me af of er mooier speelgoed op de wereld bestaat dan deze grote paarse boom.

Ooit was dit land de graanschuur van Afrika en had het een rijk en divers cultureel leven. Nu is er vrijwel niets meer. Maar gelukkig zijn er ook nu nog geëngageerde groepen en creatieve geesten. Mutare is de derde stad van Zimbabwe; binnenkort bezoek ik de twee grote steden waar het theater de zware jaren meer doorstaan heeft en er kritischer met voorstellingen wordt omgesprongen. Theatermakers zijn hier dappere ondernemers, want censuur viert hier hoogtij. Alles wat je zwart op wit opschrijft of op een podium zet, kan worden gecontroleerd. Zo ook dit schrijven, trouwens.

Ik mis de Nederlandse schoonheid van het zoeken en het bloed, het zweet en de tranen die we vergieten in onze repetitieruimtes. Maar ik geniet van het ongecompliceerde en de praktische instelling van de Zimbabwaanse theatermakers. Zonder geld, zonder idee, soms zonder gevulde maag komen ze naar mijn trainingen om kennis te maken met mijn kritieken, mijn zoeken, mijn spellessen.

Samen op zoek naar Zimbabwaanse schoonheid in de kunst. Er zijn dagen dat we samen gelukkig worden en onze aandacht naar het mooie en hoopvolle uitgaat. Andere dagen kom ik thuis en kijk ik behoeftig naar mijn dagelijkse portie schoonheid die zich door mijn raam aanbiedt. De Vumba Mountains met hun prachtige zonsondergangen.

Annette de Ruiten (1980) studeerde Theaterwetenschap aan de UvA. Ze is medeoprichter van het nieuwe cultuurpodium Studio K en was daar werkzaam als programmeur en bestuurslid. Ze werkt vanaf 2005 bij Het Syndicaat waar zij de educatieprojecten en randprogrammering ontwikkelt. Vanaf 2009 is zij op freelancebasis werkzaam op het gebied van educatie, programmering en projectontwikkeling. Op <http://annetteinzimbabwe.punt.nl> houdt Annette de Ruiten een blog bij over haar werk in Zimbabwe. Deze tekst is een bewerking van enkele teksten die op haar blog verschenen.

○ Shakespeare op Curaçao

- Een onverwacht intercultureel theateravontuur

Afgelopen winter vertrok de jonge dramaturg/regisseur Sarah Sluimer voor een vakantie naar Curaçao. Ruim drie maanden later keerde ze terug met een onconventionele uitvoering van Romeo en Julia op haar naam, gemaakt samen met Merel Noorlander (vormgeving) en Jan Gaasenbeek (dramaturgie) en met een groep jonge Curaçaose acteurs bij de enige overzees gesubsidieerde theaterinstelling op het eiland: Teatro Luna Blou. Terugkijkend op haar belevenissen ziet ze hoe zij met open ogen in een aantal postkoloniale valkuilen liep. Maar ook hoe het project juist mede daardoor voor alle betrokkenen een verrijkende ervaring vormde.

Sarah Sluimer

Het theater bevindt zich aan de havenkant van Otrabanda te Willemstad op Curaçao. Aan de overkant van de straat vind je direct het water. Hier meren bakbeesten van cruiseschepen aan. Ze spuwen dagelijks duizenden toeristen uit, die eerder rechtstreeks uit de Styx lijken te komen dan uit de buik van een monster van modern comfort met zwembaden en klimmuren die eenzaam liggen te sudderen in de zon. Daar, aan die kade waar de horde buiktasjes en Crocks telkens weer langs schuifelt, staat een loods waar voorstellingen worden gespeeld. La Tentashon is de naam en het is de plek waar ik met mijn kompanen gedurende anderhalve maand heb geploeterd, onderwijl geteisterd door muggen en hitte, maar ook dagelijks gelouterd door de cocktails die, als de zon

al lang onder was gegaan, op ons wachtten in café de Gouverneur, vlakbij onze werkplek.

Het was een avontuur waar ik me zonder enige reserve in heb gestort. Voordat ik aan het maken van de voorstelling begon, wist ik eigenlijk niet zoveel van Curaçao af. Ja, ik liep er al een paar weken rond, maar in die weken was mij voornamelijk opgevallen hoe gescheiden blank en zwart op het eiland leven. Verder was er vooral herkenning. Omdat het eiland nu eenmaal bij Nederland hoort en je er, als je dat wilt en afgezien van de brandende zon, precies zo kan leven als in Almere of Breda. Albert Heijn is om de hoek, café Maxima houdt karaoke-avonden en iedereen spreekt in ieder geval een beetje Nederlands. De werkelijke cultuurverschillen bleven voor mij verborgen. Ik bezag Curaçao stiekem soms met een oordelende blik. Waar zou het land zijn zonder al die Nederlandse ondernemers die resorts, restaurants en winkels uit de grond stampen? Tegelijkertijd ergerde ik me aan de vanzelfsprekendheid waarmee Nederlandse toeristen pretendeerden op vakantie te zijn in eigen land. Verder dan dit reikte mijn observatievermogen niet. Als Nederlandse passant leek het enerzijds vanzelfsprekend op Curaçao te zijn terwijl het tegelijk moeilijk was mezelf onderdeel van het land te voelen. Ik was geen toerist en ik hoorde er niet thuis. Achteraf gezien lijkt dit wel voor iedereen op het eiland te gelden. Curaçao als niemandsland, waar iedereen vecht voor een eigen plek.

Theater op Curaçao

Op Curaçao bestaat een grote behoefte aan performen, zoals blijkt uit het jaarlijkse, uitgebreide carnaval, waarvoor iedereen zich uitdost en shows instudeert, en uit de vele

talentenwedstrijden en toneelopvoeringen. De theatercultuur is traditioneel, een mix tussen onschuldige deurkluchten, educatieve drama's over overspel en tienerzwangerschappen en 'identiteitstheater', waarbij de geschiedenis van Curaçao en haar relatie tot Nederland behandeld worden. Men maakt theater vanuit een intuïtieve behoefte of vanuit een maatschappelijk vraagstuk, maar is niet bezig met de ontwikkeling van een kunstvorm. De boodschap en niet de vorm is van belang. Er worden op dit moment programma's ontwikkeld om op de universiteit (UNA) en de middelbare scholen kunsteducatie aan te bieden, maar er is te weinig geld om deze plannen uit te voeren.

In deze context vormt Teatro Luna Blou, de organisatie waar la Tentashon onder valt, een positieve uitzondering. Het theater is in 1997 opgericht door theater- en filmmaker Norman de Palm (oprichter van Cosmic) en wordt als enige overzeese podiuminstelling gefinancierd door de Nederlandse overheid. Niet dat er bakken met geld naar toestromen. Het theater moet het voornamelijk hebben van projectsubsidie en sponsoring. Teatro Luna Blou probeert zo goed en zo kwaad als dat gaat een divers aanbod aan voorstellingen te presenteren. Naast de Curaçaose volkstheatermaker Eligio Melfor, die de families van het eiland al jaren vermaakt met zijn kluchten waarin de onschuldige grappen je om de oren vliegen en het deurgekletter niet van de lucht is, programmeert Luna Blou ook veel Nederlandse artiesten als Seth Gaaikema en Karin Bloemen. Ook probeert het theater uit alle hoeken en gaten arthousefilms tevoorschijn te toveren om die (voornamelijk gedurende het regenseizoen) in de grote zaal te tonen.

Daarnaast kent Luna Blou ook een jeugdtheaterschool die talentenjachten organiseert en waar leerlingen voorstellingen schrijven, spelen en regisseren. Deze Curaçao Talent & Showbizz Foundation staat onder de bezielende leiding van Segni Bernadina, een man met een missie. Hij probeert zijn studenten continu te motiveren en geeft hen op alle mogelijke manieren het gevoel dat zij niet zomaar ergens aan begonnen zijn: hij noemt hen consequent acteurs en spiegelt hen een grootse toekomst voor. In la Tentashon wordt dan ook heel wat afgerepeteerd: als er geen dansles is, dan wordt er wel een auditie gehouden of een nieuw groots theaterproject over de geschiedenis van Curaçao gerepeteerd.

Een Caribische Shakespeare

Toen ik op Curaçao aankwam, had ik geen enkele ambitie daar een voorstelling te maken. Ik kwam om een maand lang niets te doen in het huis van een vriendin, misschien een beetje te schrijven en een horecabaantje te nemen. Na twee weken kwam ik er achter dat mijn werk bij het Douwe Egbertscafé (iedere dag verse kroketten en erwtensoep) en het driedaagse op- en neerhupsen in een strandtent waar het altijd Happy Hour leek, me meer dan verveelden. Ik nam subiet ontslag en stuurde een open sollicitatie naar Luna Blou. Eenmaal op gesprek werd mij niet gevraagd naar mijn *skills* als koffiedame, maar draaide alles om artistieke aspiraties en vaardigheden. Plotseling viel het kwartje. Als ik zou willen, zou ik hier met geld van het theater een voorstelling kunnen maken. Ik besloot zonder aarzelen om op dit eiland van plezier te blijven. Ik zou een Shakespeare gaan maken die over twee en een halve maand in première moest gaan. Er werd mij gevraagd of ik in het officiële theater of in de loods

wilde spelen. 'In de loods' zei ik in een opwelling. Beduusd stond ik na een half uur weer buiten.

Shakespeare dus. Ik had al begrepen dat repertoire vrijwel nooit op het eiland gespeeld werd en besloot dat ik die oude Engelsman 'wel even naar het eiland zou brengen'. *Romeo en Julia*, een universeel verhaal over liefde. Iets dat ik en de spelers op dezelfde wijze zouden begrijpen. Geen hiphopversie. Geen statisch beeld. Een onderzoek naar taal en beweging. Naar vrijheid binnen de vaste vorm van een klassieke tekst. Ik wilde deze *Romeo en Julia* tot een schreeuw van een uur maken, een wervelwind vol vuur waarin niet zozeer het plot maar de intensiteit centraal zou staan.

Uren lang zat ik, terwijl de Tropische regen neerkletterde, met mijn laptop onder een parasol op het terras van het theater. Tijdens het bewerken ontstond het idee de tegenstellingen in het stuk centraal te stellen, in binaire opposities te denken. Op Curaçao worden mensen continu geconfronteerd met tegenstellingen: het eiland wordt verscheurd door de strijd tussen rijk en arm. Nederlanders hebben bijna ieder bedrijf in handen en rijden in grote, ronkende SUV's over het eiland. Er bestaat onder de zwarte Antilliaanse gemeenschap een grote behoefte aan een Caribische identiteit: men wil zich losweken van alles wat met speculaasjes en het koningshuis te maken heeft. Tegelijkertijd bestaat er een grote financiële afhankelijkheid, zelfs nu door middel van het laatste referendum van 15 mei 2009 autonomie is afgedwongen. Een andere dominante tegenstelling is het onderscheid tussen goed en kwaad, zoals geformuleerd door de Rooms-katholieke kerk. De Curaçaoënaars leven met een strenge, doch liefhebbende God als leidraad. Ook is er een groot

verschil tussen de positie van mannen en vrouwen. Er bestaat een sterke moedercultuur. Vrouwen van verschillende generaties brengen gezamenlijk de kinderen groot. Mannen zijn vaak in geen velden of wegen te bekennen. Al deze aspecten dragen bij aan een diepgeworteld gevoel van onderscheid en tegenstelling, dat bij velen leidt tot zwart-witdenken. Een klein, vol eiland waar Haitianen, Venezuelanen, Chinezen en Dominicanen naast elkaar, maar niet met elkaar leven.

In mijn bewerking wilde ik deze tegenstellingen abstraheren in vorm. Ik wilde laten zien dat er, wanneer je mensen recht tegenover elkaar zet, in het midden altijd een gat, een leegte blijft bestaan die opgevuld dient te worden. *Romeo en Julia* niet als een verhaal over ongetemde liefde, maar als een verhaal over onvermogen de kloof te overbruggen. Ik zag een heldere scheiding tussen de families tussen me, waarbij de Montecchi's gespeeld zouden worden door mannen en de Capuletti's door vrouwen. Ik zou de vloer in twee helften verdelen en een grote, rode streep door het midden trekken. De familie van Julia zou Nederlands spreken, de familie van Romeo Papiaments.

De voorbereidingen

Inmiddels had ik besloten dat ik dit allemaal niet kon doen zonder hulp. Ik vond twee lieve, oudere actrices, vedettes van het eiland, die bereid waren voor mij de vertaling op zich te nemen. Na uren lange Skype sessies wist ik mijn vrienden Jan Gaasenbeek (dramaturg) en Merel Noorlander (beeldend kunstenaar) zo ver te krijgen zich de laatste 6 weken bij mij te voegen op het eiland. Merel was vanaf de Gelderse kade in Amsterdam al druk bezig met decorschetsen. Ze kwam met

ideeën als foetussen op water en dansende skeletten. Me inmiddels bewust van de zeer dominante christelijke moraal op het eiland en de (paradoxale) angst voor geesten en fascinatie voor het occulte, vertelde ik haar dat we dat soort beelden werkelijk niet konden vertonen. Deze zelfcensuur terwijl we nog niets eens echt begonnen waren gaf een enigszins onprettig gevoel, hoewel ik me realiseerde dat het ook ontzettend spannend zou worden om de grenzen van de Curaçaose ethiek op te zoeken.

Ondertussen was in alle kranten een oproep verschenen: jonge dramaturge/regisseur uit Holanda zoekt spelers. Na twee avonden waarin ik met alle aspirant-acteurs aan de slag ging, waarbij ik ze liet proeven aan de taal en hun fysieke vaardigheden testte, had ik een spelersgroep bij elkaar die toevallig bijna geheel uit studenten van de Curaçao Talent & Showbizz Academy bleek te bestaan. Mensen tussen de 16 en 28 die allemaal over zekere spelvaardigheden en vooral een behoorlijke (fysieke) schaamteloosheid beschikten.

Aangekomen op het eiland gaf Jan Gaasenbeek een college over Shakespeare. Hij had twee filmversies van *Romeo en Julia* meegenomen: de traditionele (en brave) versie van Franco Zeffirelli en de MTV-beeldenstorm van Baz Luhrmann. De eerste versie, compleet met zwaarden en strakke maillots, werd als saai, doch herkenbaar ontvangen. Dit was precies het beeld dat de spelersgroep bij Shakespeare had. De tweede versie kon rekenen op een golf van verbazing en enthousiasme. Kon het zo ook? *En masse* vroeg de groep om nog meer scènes uit de film. We maakten kennis met de Curaçaose receptiekwaliteit: er werd direct en hardop

gereageerd, morele oordelen over de personages werden niet geschuwd.

Hierna besloten we dat het spelen van een Shakespeare op zich al revolutionair genoeg zou zijn, ook zonder een ingewikkeld concept. Wel behielden we het taalverschil en sekseverschil tussen de Montecchi- en Capulettigroep. De plaats van handeling werd een nachtclub. Een miniuniversum waar alles uitvergroot en ongepolijst op tafel wordt gegooid. Waar het verlangen naar de ander hoogtij viert. Waar de strenge seksuele moraal opeens verdwenen lijkt te zijn. Een nachtclub, zoals die op het eiland zelf genoeg bestaan en waar buitenlanders en inwoners van Curaçao totaal gescheiden van elkaar de avond doorbrengen. De jongens met hun kattenpas sluipend door de menigte dansende lijven. De meisjes zogenaamd kuis, met pruilmondjes en flapperende wimpers. De Hollanders die misprijzend worden aanschouwd, zoals ze zweten met hun armen in de lucht, herrie maken en denken dat de tent van hen is.

Zo'n soort nachtclub dus, waar men elkaar beloert, bevoelt en af en toe opeens gevaarlijk uithaalt. Een plek zonder ouderlijke instantie: de ouders zijn immers zelf ook aanwezig, even onverantwoord feestend en vechtend als hun kinderen. Alleen de eigenaar (in de originele tekst de Vorst) komt af en toe tussenbeide, maar is dan vaak te laat. Een afgetrapte, smerige tent. Iedere groep zijn eigen kant, Frater Lorenzo als barman in het midden en het publiek er om heen. Een arena.

De repetities

In de weken daarna maakten wij en de spelers over en weer kennis met onze (theater)gewoontes. Zo koste het moeite om

de spelers, die gewend waren aan op- en afkomen, huiskamersettings en een snelle lach, te laten wennen aan een andere theatercode. Tegelijkertijd gingen we op andere fronten met sprongen vooruit. De fysieke kwaliteiten, de manier waarop ze met lijf en leden zichzelf in de strijd gooiden, hun heldere stemgebruik en flexibiliteit maakten het tot een genot met hen te werken. Omgekeerd moesten wij wennen aan bepaalde sociale mores. Mensen belden af twee uur nadat de repetitie begonnen was, gingen even tussendoor een broodje halen of kwamen gewoon plotseling niet meer opdagen. Wanneer ik de groep een vraag stelde, kwam het vaak voor dat iedereen me maar zo'n beetje bleef aanstaren, tot de grootste lefgozer van het geheel het waagde half mompelend iets te berde te brengen. Ons werd bezworen dat we nog mazzel hadden, dat de uitval normaliter veel groter was en dat de groep werkelijk heel enthousiast was.

We kregen tijdens de repetities te maken met voor ons onverwachte combinaties van traditionele en meer progressieve opvattingen. Zo was er de neiging een niet al te controversieel vrouwbeeld neer te zetten. Op een avond nam ik mijn twee Julia's onderhanden. Tot die tijd hadden zij hun gedeelde rol beiden gespeeld als bescheiden, onderdanige en hoog-romantische jonge vrouwen die zich beschaafd zuchtend door de scènes heen werkten. Nu veranderden ze in een paar uur tijd in kleine monstertjes, recalcitrante pubers op zoek naar vrijheid en overlopend van de hormonen, een transformatie die hen zeer plezierde, maar tegelijkertijd iedere repetitie hervonden moest worden. Ook wilden de meisjes liever niet met blote benen spelen, terwijl ze tegelijkertijd geen enkele moeite hadden een behoorlijk expliciete seksscène te spelen of wulps over de bar te kronkelen.

Raadselen der Curaçaose cultuur. Romeo en ik steggelden over het wel of niet met ontbloot bovenlijf spelen (hij wilde absoluut niet), terwijl de jongen die frater Lorenzo speelde dicht bij zichzelf bleef en zich in zijn rol tegoed deed aan liters whisky onder het slaan van kruistekens. Ook de grote, kitscherige Maria de Guadeloupe die we in de nok van de loods hingen, kon op een kleine storm van protest rekenen. Wisten we wel dat we hiermee het publiek tegen ons in het harnas zouden jagen? Heiligschennis, was het oordeel van een speler. Norman de Palm in eigen persoon moest er aan te pas komen om de jongen te vertellen dat het spelen met religieuze symbolen niet nieuw was op het eiland. In de film *Ava en Gabriel* (1990) speelt een heel jonge Theu Boermans een oververhitte priester die probeert de vertoning van een schilderij van een zwarte Maria te voorkomen.

De crisis

Langzamerhand begon de voorstelling vorm te krijgen maar ik kwam er maar niet achter wat de spelers van het geheel vonden. Het leek wel alsof zij zich overgaven aan wat wij bedacht hadden zonder enige reflectie. Ze deden simpelweg hun best en de rest was in handen van God, zoals één van hen mij zei.

Op een avond speelden we een doorloop voor een klein publiek. Toevallig bestond dat publiek uit een twintigtal bierdrinkende Nederlandse stagiaires die daar bij verschillende organisaties werkten, vrienden van onze productie-assistent Anouk. Tijdens de doorloop maakte een speelster een vergissing die gecorrigeerd moest worden. Ik riep haar iets toe vanaf de zijkant en we speelden verder. Aan het einde van de doorloop hing er plots een heel rare sfeer.

De spelers weigerden me aan te kijken en het meisje dat ik had toegesproken rende langs mij heen naar buiten. Toen ik ze bij elkaar riep om de avond af te sluiten, kwam de aap uit de mouw. De groep voelde zich beledigd. Eén van hen was berispt terwijl er publiek bij zat. Het meisje zelf was inmiddels teruggekomen er verkondigde met tranen in haar ogen dat ze nog nooit zo vernederd was. Allen stonden achter haar en ik stond daar, met Merel en Jan aan mijn zijde, plots de Ander te wezen.

De verwijdering was groot en plotseling, maar op een vreemde manier ook volkomen logisch. Al die tijd hadden wij in de veronderstelling geleefd dat we zomaar even een voorstelling konden maken op Curaçao, geschreven door een Europees auteur, met Europese makers die Europese ideeën hebben. Het gemeenschappelijk maken van theater zou ons automatisch en intens verbinden, dachten wij.

Cultuurverschillen zouden overbrugd worden en gebroederlijk zouden we de eindstreep halen. Op deze avond werd duidelijk hoe ijdel die hoop was geweest. Al die tijd waarin wij naïef dachten gelijkwaardige partners in het maakproces te zijn en de terugkerende passiviteit van de spelers aan hun leeftijd of vermoeidheid weten, bezagen ze ons als de Nederlanders. En nu was één van hen ten overstaan van een nog grotere groep Nederlanders naar hun gevoel voor schut gezet.

Gelukkig kwam Segni Bernadina tussenbeiden. Segni, die als de Obama van Curaçao met zachte stem een speech begon te houden, half Papiaments, half Nederlands, waarin hij beide partijen verdedigde. Hij gaf aan zich zorgen te maken over de mentaliteit op de Antillen, waarbij mensen altijd 'doen wat ze kunnen' en nooit proberen boven zichzelf uit te komen. Als deze generatie niet zou proberen zichzelf te verheffen, dan

zou het nooit iets worden met het eiland en als we niet probeerden elkaar werkelijk te leren kennen, zou iedere samenwerking een farce blijven.

Stil en deemoedig voelden we ons allemaal even op onze plaats gezet. Een belachelijke, als Amerikaanse talkshow aandoende situatie. Maar tegelijkertijd een doorbraak in onze veel te slordige poging zonder enige vorm van gesprek samen een voorstelling te maken. Om zomaar aan te nemen dat kunst automatisch verbindt en om verschillen in afkomst en vormen van kennis voor lief te nemen of te negeren. De bijna therapeutische sessie werd afgesloten met een gezamenlijk groepsgebed. Zo stonden wij, na een lange, vermoeiende avond in een doodstille loods hand in hand in een kring te bidden om kracht naar de God van de Antillen. Er werd om vergeving gevraagd, er werd gehuild en geknuffeld.

Toen Merel, Jan en ik met de Jeep terugreden naar ons huisje realiseerden we ons dat we zojuist onszelf opzij hadden gezet in het belang van de groep. Waar tot voorheen de vloer van ons was en de rest zich in onze ideeën had te schikken, waren we vanavond gedoopt in het zoute water van de eilandbewoners. In Nederland waren we met z'n allen een biertje gaan drinken, hier bad men tot God. De illusie tot een werkelijke vorm van wederzijdse gelijkheid te komen was doorgeprikt, wij zouden de Ander blijven. Maar eenmaal tot die conclusie gekomen, konden we het proces in grote rust tot een goed einde brengen.

De voorstelling

De eerste voorstelling bracht nog meer cultuurverschillen aam het licht. Rustig liepen toeschouwers door het speelveld heen

om aan de overkant een buurvrouw te begroeten. Boven in de techniekkamer zat ik verbijsterd te kijken naar hoe mensen met elkaar kletsten en hardop commentaar gaven op wat zich voor hun ogen afspeelde. Voor de spelers vormde dit geen verrassing. Het gaat hier altijd zo, zeiden ze.

Toch waren we ergens in onze totaal naïeve zendingsdrang geslaagd. De voorstelling werd goed ontvangen. We hebben Shakespeare naar het eiland gebracht, de acteurs kennis laten maken met andere vormen van theater en onszelf blootgesteld aan een flinke culturele confrontatie.

Curaçao is hard bezig haar eigen identiteit te vinden en te streven naar een betere toekomst voor de jeugd, temidden van de chaos van een continue stroom verschillende nationaliteiten naar het eiland en de voortdurende strijd tegen criminaliteit. Op dat kleine stukje grondgebied, verscheurd tussen Midden-Amerika, Europa en de Verenigde Staten, valt nog heel wat te ontginnen. Het theater zou hierin niet alleen een bevestigende, maar ook een bevragende rol kunnen spelen. De ambities van Segni Bernadina en zijn groep zijn groots, het ontbreekt hen alleen aan middelen.

Romeo y Julieta heeft mij met al deze zaken geconfronteerd. Ik heb dezelfde fouten gemaakt die het westen al eeuwen maakt en ik ben er niet in geslaagd de wensen en verlangens van de Curaçaoënaars werkelijk te doorgronden. Maar mijn onbevangenheid heeft ook in mijn voordeel gewerkt. Als ik van tevoren geweten had dat een jonge, vrouwelijke regisseur een unicum was op het eiland en mannen niet gewend zijn om orders van een vrouw aan te nemen, dan was ik heel wat onzekerder geweest. Misschien gedijt een intercultureel project als dit juist wel bij een flinke dosis naïef optimisme, bij

een spontaan en niet te doordacht 'ja' tijdens een sollicitatiegesprek. Misschien moeten sommige fouten juist gemaakt worden in plaats van uit de weg gegaan, om samen een klein stapje verder te komen.

Sarah Sluimer (1985) is (aspirant) dramaturg, regisseur en schrijver. Ze studeerde theaterwetenschap in Amsterdam en continueert deze studie momenteel in Utrecht. Tijdens haar studieperiode maakte ze verschillende zelfgeschreven voorstellingen. Afgelopen seizoen was ze de regie-assistent van Aus Greidanus bij de voorstelling *Blik* van De Appel. Onlangs rondde ze de dramaturgie af van *Andromache* van afstuderend regiestudent Joost van Hezik.

○ De vertaling van het onzegbare

– Kijkruimte en perspectieven in de theatrale beelden van Louise Bourgeois en in het beeldend theater van 't Barre Land

Kunst is een vorm van vertalen. Een goed kunstwerk vertaalt de werkelijkheid op zo'n manier dat voorheen verborgen of ontoegankelijke lagen aan het licht komen. Beeldend kunstenaar Louise Bourgeois vertaalt ervaringen uit haar jeugd naar indrukwekkende installaties die haar particuliere verhaal ontstijgen. 't Barre Land vertaalde in De laatste dagen der mensheid een toneeltekst van Karl Kraus naar een voorstelling die de bordkartonnen achterkant van gezwollen oorlogsretoriek aan het licht brengt. In I think we're in Rat's Alley vertaalde hetzelfde gezelschap een aantal beelden van Bourgeois naar een theatrale voorstelling. Pieter de Nijs laat zijn gedachten gaan over deze 'vertalingen'.

Pieter de Nijs

Een langgerekte kooi van ijzervlechtwerk, met daarin een ovaal spiegel en een glazen bol op een krukje. Aan het einde van de kooi een ouderwets bed, zonder matras. De kale spiraal rijmt met het rasterwerk van de kooi. Op het spiraal twee paar voeten, gemonteerd aan ijzeren staven die zijn vast gelast aan een rechthoekige koker. In de hoeken van de kooi een paar stoelen, en boven het bed nog meer stoelen, opgehangen aan het rasterwerk. Gedimd licht zorgt voor een schaduwspel van stoelen, bed, spiegel en ander kaal meubilair.

Een metershoge houten ton, met daarbinnen een ijzeren ledikant. Hier geen spiraal, maar een holle, groen uitgeslagen metalen plaat, gevuld met een laagje water. Naast het bed ijzeren staanders, met ringen waarin verschillend gevormde houders van glas zijn geplaatst. Ook hier speelt gedempt licht een reflecterend spelletje met glas en water.

De installaties van Louise Bourgeois vertellen een verhaal zonder personages. Het zijn theatrale ensceneringen zonder acteurs. En de objecten die haar installaties bevolken – een bed, kasten, stoelen en spiegels – zijn de stomme getuigen van een dramatisch gegeven, simpele gebruiksvoorwerpen, die desondanks op een effectieve manier de lijfelijke aanwezigheid uitdrukken van hen die zich ervan hebben bediend.

Met beeldend werk als *Passage dangereux* en *Precious liquids* heeft Louise Bourgeois zich op hoge leeftijd alsnog ontpopt als een van de meest poëtische kunstenaars van de 21^e eeuw. De regisseur van deze stille drama's is bijna 100. Ze is moeder en grootmoeder, maar ziet zichzelf ook – en misschien wel nog steeds – als een kind. En dat, die familieband en alles wat daaraan vastzit, was en is de basis voor haar werk.

Bourgeois werd geboren in Frankrijk in 1911, als de middelste dochter uit een gezin van drie kinderen. Haar vader runde een atelier waar tapijten werden gerestaureerd. De jonge Louise was vaak in dat atelier te vinden, waar ze lange gesprekken voerde met de naaisters, over onderwerpen waar ze met haar ouders niet over kon praten. Toen ze ongeveer 12 jaar was, verpleegde ze lange tijd haar moeder, die getroffen was door de Spaanse griep.



L. Bourgeois *I do, I undo and I redo* (Tate Modern Londen 2000) Foto: Marcus Leith

In diezelfde periode begon haar vader een openlijke verhouding met Louise's inwonende huislerares. De spanningen die dat met zich meebracht heeft zich in Bourgeois' werk vertaald in een schijnbaar tijdloze symboliek.

Bourgeois beperkt zich niet tot één medium en haar beeldenrepertoire is bijna onuitputtelijk. Ze tekent, maakt beelden van textiel, metaal of steen en installaties, waarin ze een aantal van die beelden integreert. Steeds speelt ze met noties over behuizing of belichaming, omsluiting en insluiting: een tekening van een vrouwenlichaam met een hoofd in de vorm van een huis spiegelt zich in een installatie waarbij enkele uit textiel vervaardigde, roze 'lichamen' – de grove stiksels zijn duidelijk zichtbaar – zijn opgehangen in een kooi. Een tekening van een bed met een golvend laken eroverheen, dat uitloopt in een paar rode lippen, herhaalt zich in tastbare vorm in het gebogen metalen bed uit *Precious liquids*. In een van Bourgeois' 'kamers' hangen ragfijne hemdjes aan klerhangers aan het plafond; ernaast staat een commode met daarop een maquette van een typisch Frans bourgeois-huis. Een andere kamer staat vol met roodgeverfde kastjes en kannen, met overal grote klossen met rood draad.

Voor een recente tentoonstelling in de Machinehal van de Modern Tate zette Bourgeois enkele 'uitkijktorens' neer, met spiraaltrappen die leiden naar een platform waarop enkele manshoge ovale spiegels zijn geïnstalleerd. Glazen bollen en spiegels zijn ook terug te vinden in een ander werk, dat *Cel (Eyes)* heet; enkele van de als 'ogen' vormgegeven bolvormen in deze 'cel' herhalen zich in een serie beelden van gracieus vervormde ogen op een universiteitscampus in de VS. De titels van haar werk zijn evenzoveel aanduidingen: *Femme-Maison*,

Cel, Femme-Couteau, Maman, Destruction of the father. Alles is in dat werk terug te vinden: de figuur van het kind en de vrouw, van de moeder en de maîtresse; de conflicterende emoties van haat en liefde; het geheim en de onthulling; het web van stille verwijten en fluisterend uitgesproken beschuldigingen; het verlies van de onschuld en de warmte van het moederschap.

Taalspel en slapstick

De laatste keer dat ik een van de werken van Bourgeois zag – het hierboven beschreven *Precious liquids* – is al een tijd geleden. En ik zou niet over haar werk zijn begonnen, als ik niet toevallig op zoek was naar foto's van nieuw werk van Bourgeois en Google me niet naar de site van 't Barre Land had gestuurd. Daar vond ik een foto van een typische Bourgeois-installatie die ik niet kende: een donkere kamer met een grote ovalen spiegel en een bed met een rode sprei, met daarop een soort van vioolkist. Aan het plafond hangt een spiraalvormig object, met daarnaast, op een laag kastje, een tweede spiegel en een ijzeren standaard met een paar gekleurde glazen bollen. *Red Chamber*, zo zou het werk heten, net als een eerder werk van haar dat ik al kende.

Deze *Red Chamber* verwees tot m'n verrassing naar een recente voorstelling van 't Barre Land: *I think we are in Rat's Alley*. De foto werd vergezeld door een tekst, waarin Bourgeois een van haar eigen werken becommentarieert:

“Het is een gesloten ruimte van zo'n 3 en halve meter hoog – een cirkel met 2 openingen – een hol – je kan naar binnen kruipen door een heel klein deurtje en er is een andere kleine deur aan de andere kant waar je naar buiten kan – het lijkt een val maar als je slim



L. Bourgeois detail uit *Red Chamber (Parents)* (1994, collectie Ursula Hauser, Zwitserland)

genoeg bent – ook al is het verlaten en vreselijk alleen – kan je erin en uit – binnenin is er alleen 1 kleine stoel. Niemand in de buurt. Het is een plek om in te zien dat er niets is – niets te verwachten – je kan er zitten – het is niet onveilig maar leeg – er hangen allerlei objecten in de lucht – het zijn symbolen – met symbolen bedoel ik dingen die niet echt zijn en die onontbeerlijk zijn omdat symbolen je de gelegenheid geven te communiceren op een ander niveau – maar als je geïnteresseerd bent in realiteit – en je ziet in dat je leven tevergeefs is geweest omdat je een symbool hebt geaccepteerd en er tevreden mee was – dan realiseer je je – en dat is hier het geval – dat symbolen maar symbolen zijn – zelfs als ze doen wat ze moeten doen.”

Op de site van 't Barre Land was van *Rat's Alley* een trailer te zien, met beelden die intrigeerden. De Barre Landers spelen tegen een decor van witte zakken die uit de trekkenwand omlaag hangen. Aan een van die zakken is een stoel vastgeknoopt, die af en toe gebruikt wordt als opstapje. Ook wordt er veel gehannest met trappen en trapjes.

Over de inhoud van de voorstelling gaf de trailer niet veel informatie. Een samenhangende thematiek leek het stuk niet te hebben, ook al werd er veel op bezoek gewacht dat niet kwam (*Godot?*) en viel er af en toe een zin uit *The Waste Land* of uit *Virginia Woolf*, wat wel een toon zet. Maar de muziek (een fragment uit de Zevende van Beethoven) was prachtig, de belichting eveneens en de clownerie van enkele van de spelers was Fellini en Karl Valentin waardig. Er was echter vooral die Rode Kamer en dat citaat, en dus de vraag wat *Rat's Alley* met het werk van Bourgeois te maken had.

Op naar het theater, dus. Helaas bleek de voorstelling al weer van de planken verdwenen, ten gunste van een stuk van Karl Kraus, *De laatste dagen der mensheid*. Dat gaat in de theatergeschiedenis door voor een onspeelbaar stuk, met z'n honderden scènes en personages. In handen van een meer traditioneel gezelschap zou dat misschien zo zijn, maar bij 't Barre Land bleek dat onspeelbare nogal mee te vallen. De spelers zoeven in sneltreinvaart door het verhaal heen, dat speelt in Wenen en Berlijn tijdens de Eerste Wereldoorlog. 't Barre Land maakt soepel gebruik van de montagetechniek die Kraus zelf ook toepaste. In een 'eerste bedrijf' – dat feitelijk bestaat uit alle eerste scènes van alle bedrijven van Kraus zelf – wordt de toon gezet: in korte dialogen vol vet dialect, straatkreten, leuzen en cliché-uitspraken wordt de loop van de

oorlog becommentarieerd. Daarna wordt de zaak nog eens dunnetjes overgedaan, met een letterlijk uitgekledde versie van hetzelfde verhaal, waarbij 'de handeling' uit niet veel meer bestaat dan het tonen van lege uniformen. Daarop volgt een geniale, want volstrekt niet in een dramatische vorm te gieten dialoog van 'De kniesoor' en 'De optimist' – geniaal omdat Martijn Nieuwerf en Margijn Bosch dit flitsende woordenduel op een fascinerend onnadrukkelijke wijze theatraal gestalte weten te geven.

De Barre Landers genieten zichtbaar van dit soort van verbaal vuurwerk, wat ze overigens moeiteloos koppelen aan een aanstekelijk plezier in slapstick. Zoveel wordt tenminste duidelijk in het laatste bedrijf, waarin dronken officieren en kelners elkaar te lijf gaan met flessen en serviesgoed en waarbij halsbrekende toeren worden uitgehaald met stoelen en een kapstok. Het geheel van het stuk wordt doorspekt met een serie van Kraus' bijtende aforismen en met de titelaanduidingen van het overblijvende deel van de honderden scènes, die van kaartjes worden opgelezen. Na drie uur is de toneelvloer veranderd in een gigantische puinhoop – een treffende illustratie van wat een oorlog oplevert, maar ook een beeldende vertaling van wat de woorden aanrichten in de hoofden van hen die zich zo'n oorlog laten aanpraten.

Want daar gaat het in dit stuk om: niet om de oorlog zelf en de verschrikkingen die deze aanricht, niet om het geweld, de gapende wonden, het bloed en het vuil, maar om de woorden waarmee dat alles wordt 'verkocht': de lege leuzen van volksophitsers, de verdraaide waarheden van politici en generaals en de manier waarop die worden vertaald in vette krantenkoppen – voer voor de massa die liever met een simpele

leugen wegloupt dan dat ze met een complexe waarheid wordt geconfronteerd.

Taal en beeld

't Barre Land vroeg vertalers Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes al enkele jaren geleden of zij het stuk van Kraus wilden vertalen. De keuze voor deze beide heren lag voor de hand: al eerder vertaalden zij, naast songteksten van The Beatles en Bob Dylan, werk van James Joyce (*Finnegans Wake*), De Quincey en Shakespeare. De Barre Landers hebben blijkbaar net zo'n voorkeur voor virtuoos taalspel als Bindervoet en Henkes. Dat blijkt niet alleen uit hun keuze voor het stuk van Kraus, maar ook uit eerdere theaterproducties, die losweg waren gebaseerd op of geïnspireerd door romans van als 'moeilijk' bekend staande auteurs als Georges Perec, Dostojewski, Joseph Conrad of Elias Canetti.

't Barre Land is er, met dank aan Bindervoet en Henkes, met het spelen van Kraus' 'onspeelbaar stuk' in geslaagd een episode uit de wereldgeschiedenis een ander voorkomen te geven. De Barre Landers tonen niet het clichébeeld van massale slachtpartijen, omgewoelde aarde, loopgraven vol lijken en rottende kadavers, wat in de beeldvorming van de Eerste Wereldoorlog steeds de boventoon voert. In plaats daarvan zetten ze met *De laatste dagen der mensheid* de Eerste Wereldoorlog neer als een oorlog als alle andere oorlogen, die wordt gelegitimeerd door het gebruik van lege leuzen, halve waarheden, leugens en clichés. Het is niet voor niets dat Bindervoet en Henkes als een soort van *embedded journalists* een rol spelen in het stuk. En het is niet voor niets dat zij interviews met ISAF-topstukken in het stuk integreren, voorzien van een aantal terzijdes die de woorden van de

geïnterviewde generaals afdoende ontkrachten. Ook dat is vertalen: een bestaand beeld omzetten in een nieuw beeld.

De Barre Landers spelen het stuk van Kraus al enige tijd en wisselen dat af met andere stukken. Een van die stukken was *I think we are in Rat's Alley*. Deze voorstelling lijkt weinig te maken te hebben met *De laatste dagen der mensheid*. Oppervlakkig gezien draait het in *Rat's Alley* eerder om het beeld, om zien en kijken en om de beschrijving van wat er gezien wordt. Zo zakt op een gegeven moment de houten schutting die boven het podium is opgehangen naar beneden en wordt onderdeel van een spelletje dat draait rond de vraag 'Wat zie je?' Dat is ook de vraag die steeds opnieuw wordt gesteld aan 'de blinde ziener'. Deze ziener (een rol van Anouk Driessen) beschrijft als antwoord op die vraag een serie surrealistische beelden, die teruggaan op werk van Louise Bourgeois, net zoals de ultrakorte verhaaltjes die de ziener in het stuk te berde brengt.

Dat een ziener blind is, is uiteraard een klassiek gegeven, maar het is een gegeven dat bij herhaling niets aan kracht verliest. Als in de klassieke bodeverhalen wordt wat er te zien is ook in *Rat's Alley* slechts beschreven. De kracht van de beschrijving zit in haar vluchtigheid – ze roept de gebeurtenis steeds opnieuw in leven. In feite werkt zo'n beschrijving dus als een bevrijding van het beeld, in ieder geval van de fixatie waaraan dat beeld vaak onderhevig is. In de klassieke tragedie mochten moord en doodslag niet worden getoond, slechts beschreven. Tegenwoordig mag en kan alles worden getoond en dat gebeurt ook. En juist daar schuilt het gevaar. Het vergt veel fantasie om van een gegeven beeld los te komen, om het in z'n context te

blijven zien en er niet plompverloren aan voorbij te lopen, omdat het niet loskomt van het cliché.

Vertalingen

Maar waar ligt nu die relatie met het werk van Bourgeois? Die ligt in de 'vertaling'. Bourgeois speelt in haar installaties een spelletje met begrippen als inleving en identificatie. Haar spiegels reflecteren niet haar eigen geschiedenis: ze confronteren de kijker met zijn eigen beeld. En haar uitkijktorens benadrukken net zozeer haar vraag 'wat zie je' als haar spiegels dat doen. Wie kijkt er hier naar wat? – dat is de vraag.

Bourgeois maakt gebruik van een aantal universele symbolen – een bed, water, een kooi van metaal, glazen bollen of een spiegel – om een uiterst persoonlijk drama vorm te geven, dat desondanks nergens eng autobiografisch wordt. Want het drama dat in deze afgesloten en tegelijk besloten ruimtes voelbaar is, herhaalt zich steeds opnieuw, iedere keer wanneer iemand er binnen stapt. Deze installaties zijn ware 'lieux de mémoire': plekken waar de geschiedenis is blijven hangen en steeds opnieuw valt te beleven, maar zich tegelijk steeds opnieuw laat bezien, juist omdat ze zich heeft losgezongen van de persoonlijke geschiedenis die er de bron van is. Bourgeois is in haar eigen werk als biografisch persoon afwezig en heeft daarmee letterlijk een ruimte gecreëerd waar anderen haar wereld in kunnen stappen. Daarmee wordt het persoonlijk drama – dat van verlies en verraad, van liefde en haat, van geborgenheid en onveiligheid – universeel, en daarom in al z'n dramatische kracht voorstelbaar en invoelbaar.

De exercities van 't Barre Land zijn – paradoxaal – daarmee vergelijkbaar. De Barre Landers vertalen de geschiedenis van de mensheid naar de geschiedenis van mensen. Ze tonen van

de oorlog niet de slachtingen en het geweld – die beelden van de oorlog zijn al veel te vaak getoond en stompen alleen maar af. Wanneer ze hun publiek lege uniformen voorhouden, vertellen ze op een veel veelzeggender manier dan welk beeld, welke film of documentaire ook wat er in het leven verloren gaat wanneer de wereld in oorlog verzeild raakt. En wanneer ze al die losse stemmen laten horen, van politici en generaals, van straatventers en journalisten, van ophitsers en meelopers, dan brengen ze effectief het beeld aan het wankelen van oorlogen die als onvermijdelijk en onontkoombaar worden gepresenteerd, als een ramp die de mensheid alleen maar overkomt. Want de oorlog is geen zaak van politiek en geschiedenis, waar ze wordt neergezet als noodzaak of als onderhevig aan neutrale wetten van oorzaak en gevolg – de oorlog is een zaak van mensen, mensen die andere mensen iets aandoen, met woorden en met daden. Wie doet er hier wat? Dat is hier de vraag.

Wanneer Louise Bourgeois had gekozen voor een puur autobiografische vertelwijze zouden haar beelden te privé zijn om ons te raken. In plaats daarvan kiest zij steeds opnieuw voor een vertaling die duidt, maar tegelijk voldoende afstand houdt van privé-belevenissen om ruimte aan de kijker te laten voor eigen verbeelding. 't Barre Land vertaalt omgekeerd een geschiedenis die voor een mens te verschrikkelijk is om te bevatten terug naar een verhaal met een menselijke dimensie – juist door aan die oorlog een menselijk gezicht te geven.

En *Rat's Alley*? De Barre Landers gaven die voorstelling als ondertitel 'Plaatsbepalingen' mee. Het gaat daarbij niet om een moreel of politiek te interpreteren positionering, eerder om het afpalen van het terrein waarbinnen je probeert om de juiste vertaling te vinden voor een universele problematiek, om

in de strijd tegen het cliché, de leugen en de halve waarheid, een taal te hervinden die geladen is met betekenis, en een beeld dat sensitief genoeg is om te overtuigen. *Rat's Alley* mag dan met z'n losse scènes en z'n ogenschijnlijk gebrek aan samenhangende thematiek dramatisch minder geslaagd zijn dan *De laatste dagen*, je kunt het opvatten als een noodzakelijke pendant, als een oefening in kijken en voelen, een manoeuvre om een juiste vertaling te vinden voor het in beeld brengen van een gegeven dat dramatisch is, juist omdat het speelt met onze kijk op mensen, op de woorden en de dingen.

Pieter de Nijs is freelance redacteur en theater- en kunstdocent. Hij schreef over Nederlandse en buitenlandse literatuur voor *De Haagse Post*, en verschillende literaire tijdschriften, over beeldende kunst en theater voor o.a. *De Groene Amsterdammer*, en over kunstpolitiek en -management voor diverse vaktijdschriften.

Besproken voorstellingen:

't Barre Land, *De laatste dagen der mensheid*

't Barre Land, *I think we are in Rat's Alley*

De trailer van *Rat's Alley* is te vinden op:

<http://www.youtube.com/watch?v=1iRiCvCUI38>

○ Tell my why / I don't like *Mondays*

- Wanneer esthetiek maniërisme wordt

Voor *Theater Schrift Lucifer* schreef Evelyne Coussens een kritiek op een voorstelling uit het jongerentheater: *Mondays van de recent opgerichte toneelgroep JAN*. De auteur ziet dat het niet altijd lukt om de valkuilen te omzeilen van het werken met jongeren tot 18 jaar en amateurs in het algemeen.

Evelyne Coussens

JAN, het gezelschap rond auteur-regisseur Peter Seynaeve en dramaturg Ans Vroom, heeft van het werken met jongeren op scène zijn *unique selling proposition* gemaakt. JAN ontstond vier jaar geleden tijdens de creatie van *As you like it* (2006): negen jonge acteurs tussen 15 en 18 jaar schitterden toen in een bitterzoete bewerking van Shakespeares luchthartige komedie voor het Antwerpse Toneelhuis. Het werken met jongeren bleek Seynaeve zo te bevallen dat de regisseur besloot er zijn artistieke parcours op te enten: samen met een wisselende groep jonge acteurs maakt JAN sindsdien voorstellingen die zich richten op een publiek vanaf 16 jaar. Het werken met jongvolwassenen op scène impliceert allerminst een nostalgische aanpak, want wat Seynaeve boeit aan die onbestemde periode tussen kindertijd en volwassenheid is niet zozeer haar idyllische zijde, als wel de eenzaamheid en wanhoop die ermee gepaard gaan. 'Het gaat me niet om de plezante facetten van jong zijn, niet om de

vrolijkheid. Ik wil het beschadigde kind tonen,³⁹ aldus de regisseur, en hij maakte alvast op sober-poëtische wijze dat voornemen waar in het gevoelige *Thierry* (2008, geselecteerd voor het Theaterfestival) en *cement* (2009, naar Ian McEwans *The Cement Garden*). In beide producties ging het om kinderen en/of jongeren die zich in een geïsoleerde positie bevinden, vervreemd van de ‘normale’ wereld. Dat is opnieuw het geval in *Mondays*, waarin twee tienermeisjes een wel erg radicale oplossing bedenken voor hun ‘lijden aan de wereld’. Maar waar de sobere vorm van de eerste twee producties dat lijden deed schrijven, resulteerde een te doorgedreven formalisme in *Mondays* vooral in onverschilligheid. Welkom op de eerste Antwerpse *high school shooting*.

Van Bob Geldof tot Siegfried

De titel *Mondays* verwijst naar de zestienjarige Brenda Ann Spencer, die in 1979 in San Diego haar leeftijdsgenoten neerlegde met een geweer en de laconieke uitleg: ‘I was bored. I don’t like Mondays’. Brenda Ann zou geschiedenis maken als pionier en macabere navolging krijgen van onder meer Eric Harris en Dylan Klebold (1999, Columbine, USA), Pekka Eric Auvinen (2007, Tuusula, Finland) en Tim Kretschmer (2009, Winnenden, Duitsland). Over het fenomeen van de *high school shootings* is sindsdien een veelheid aan psycho- en sociologische studies gewijd, maar ook opvallend veel kunstwerken nemen het verschijnsel als uitgangspunt. Beginnende bij het bekende liedje van de Boomtown Rats (waarvan weinigen nog de treurige oorsprong kennen) gaan aan *Mondays* onder meer films vooraf als *Bowling for Columbine* (2002, Michael Moore) of *Elephant*

³⁹ In een interview afgenomen voor de publicatie *POP-UP, De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumkunstenlandschap*, VT1, 2008.

(2003, Gus Van Sant), romans als *Vernon God Little* (2003, DBC Pierre) en theatervoorstellingen als *Immaculata* (2004, Braakland/ZheBilding). Zelfs in Ivo Van Hoves *Siegfried* (2007, bij de Vlaamse Opera) werd de link gelegd tussen de asociale Siegfried uit Wagners opera en de wereldvreemde shooter Seung-Hui Cho (2007, Virginia Tech University, 33 doden). Het lijkt er sterk op dat de wetenschappelijke studies met hun cijfers en tabellen niet volstaan om de gruwel van deze *high school shootings* te vatten – de mens zoekt naar andere, artistieke manieren van verwerking, doet niet-rationele pogingen om iets te begrijpen van dit onbegrijpelijke. Ongeloof en onbegrip domineren de toon van elk discours rond de jonge shooters. Welke diepe woede, welke mateloze frustratie drijft een jongere dat hij overgaat tot zulke extreme daden? Geen van de kunstwerken rond de *high school shootings* heeft ooit een helder antwoord kunnen of willen formuleren op deze vraag. *Mondays* doet dat evenmin. Wat Peter Seynaeve interesseert is immers geen socio-psychologische verklaring, maar de esthetiek van de radicaliteit, de puurheid van een onverzoenbare jonge geest: ‘Een jongvolwassene kan niet relativiseren. Tijdens de jongvolwassenheid zijn de emoties van jongeren absoluut. Dat geeft hen net zo’n onschuld en zo’n kwetsbaarheid.’⁴⁰

Ik doe mijn afslachting

Precies die onschuld en kwetsbaarheid roept het openingsbeeld van *Mondays* op. Op een stoel op het voorplan, helemaal alleen, zit een meisje. Ze draagt een zedig kostschooluniform tot onder de knie en ze eet een appel, heel gewoon. Maar haar blik! Die is uitdagend, spottend, minachtend zelfs. De mond sensueel, de ogen wreed – ze

⁴⁰ Ibidem.

ademt de verleiding en het gevaar uit van Nabokovs *Lolita*. Achteraan op de scène staan kapstokken met grijze uniformjasjes. Links in de hoek ligt een aantal vuilniszakken opgestapeld. Een stem weerklinkt uit de coulissen: 'Julie, zijt ge klaar?' Ze is klaar.

Peter Seynaeve laat ons geen moment in spanning over de afloop van *Mondays*. Dit is geen *whodunnit*: vanaf scène één weten we wat er gaat gebeuren en zelfs wie het gedaan heeft. De daders dragen allebei hetzelfde grijze uniformpje, ze heten Julie (Renée Vervaeke) en Margot (Margot Hallemans) en ze zijn kwaad. Kwaad om de lichtzinnigheid, de onverschilligheid en de onpersoonlijkheid van de wereld die hen omringt: 'We zouden Hans kunnen zijn, of Karel. 't Kan hen niet schelen, ze kennen ons niet. Maar ze zullen ons zien. Ze zullen ons zien en niet vergeten.' Gezien worden, gehoord worden, 'erkend worden' voor hun 'heldendaad' – het is de natte droom van elke pathologische moordenaar, oud of piepjong.

De openingsmonoloog van beide meisjes is slechts een prelude. Met het rechtspringen van de andere meisjes van achter de hoop vuilniszakken vangt het verhaal echt aan, met een flashback naar een doodgewone dag. Er is net turnles geweest, de meisjes kleden zich om, giechelend en gibberend. Tussen de kapstokken wordt gelachen en geroddeld. Het leven van deze jonge vrouwen is al uitgetekend. Het zal een 'schoon leven' worden, tenminste, als ze zich leren kleden en gedragen, als ze 'elegante meisjes' worden. De toekomst lacht hen toe! Julie en Margot lachen grimmig. Tijd voor een klassenfoto. Een foto met twee grote gaten, als een gebit waarin enkele tanden ontbreken. Waar zijn Julie en Margot?

Op het eerste gezicht zijn de verhoudingen binnen het killerduo duidelijk. Eén is het brein, één de meeloper. Eén is het kneusje van de groep, genegeerd door de leerkrachten, gepest om haar slaafse afhankelijkheid van de ander. Die ander is vlot en populair, maar onder de oppervlakte schuilt evenveel haat. Wie heeft wie in haar macht? En dan is er nog een schimmige derde, die het gevoeld heeft, die het zag aankomen, die een schuchtere poging gedaan heeft om het te voorkomen: 'Ik wou wel, ik wou wel uw vriendin zijn.'

Verrassend is de manier waarop Seynaeve de chronologie van de gebeurtenissen verknipt: in een volgende scène gaan de meisjes op de vloer liggen, alvast de doodspaties innemend die zij aan het einde van de dag zullen bezetten. Het is een morbide, beklievend beeld dat herinnert aan de onontkoombaarheid van dat wat staat te gebeuren. Wanneer de meisjes vervolgens weer rechtspringen en de tijd nog even geruststellend achteruit draait, blijf je tegen beter weten in hopen dat het niét zal gebeuren, dat het niét daartoe zal leiden, dat iemand het toch nog zal voorkomen. Tevergeefs. Het moment is daar. Een ooggetuige komt *post factum* haar verhaal doen voor de camera's, haar krampachtige tikken op de micro die het laat afweten transformeert in het doffe ploffen van kogelinslagen en katapulteert ons midden in het moment X van de moorden. Julie en Margot zijn klaar. Ze doen het, want het is zo voorbestemd, zij zijn 'uitverkoren':

Ik ben geen mens meer
Ik ben een engel
Ik doe mijn ding
Ik doe mijn afslachting

In de afwikkeling van het drama zien we vervolgens de rouw, het verdriet, de teddybeertjes, kaarsen en steunbetuigingen, de geschokte gemeenschap ('We zijn allemaal getroffen', 'Hoe moet de samenleving nu verder'), de scoopgeile media. Op de radio weerklinkt de stem van de bekende Vlaamse strafpleiter Jef Vermassen. De onmiddellijke herkenbaarheid slingert ons weg van het comfortabel verre Duitsland, Finland of Amerika. We zijn in Antwerpen. Dit gebeurt hier, bij ons.

Wanneer esthetiek maniërisme wordt

In het spoor van ontroerende voorstellingen als *Thierry* en *cement* brengt *Mondays* echter niet de verwachte beroering teweeg. Dat is te wijten aan een aantal factoren. Een eerste is meteen het waarmerk van het gezelschap, want op scène staan geen professionals, maar acht onervaren actrices tussen twaalf en zeventien jaar. Over zijn keuze voor jonge amateurs zegt Seynaeve het volgende: 'Ik werk met jongeren omdat ze een grote authenticiteit in zich dragen, een grote naturel, zelfs wanneer ze een personage spelen. Ze hebben geen theateropleiding gevolgd, ze kennen geen trucs. Volwassen acteurs moet je een aantal dingen afleren. Ik wil dat leven en spelen samenvallen.'

Het is mijn overtuiging dat dat laatste in feite niet te realiseren is. Spelen en leven kunnen onmogelijk samenvallen. Het volstaat met andere woorden niet om jonge, zoekende meisjes in de rol te steken van jonge zoekende meisjes, om een maximale authenticiteit te bereiken. Om te beginnen omdat de meisjes zich niet in hun natuurlijke habitat bewegen, want ze staan op scène en spelen in een theatervoorstelling. Van volstrekte naturel kan dus geen sprake zijn. Los daarvan is een natuurlijke speelstijl, hoe ontroerend authentiek ook,

geen synoniem voor sterk acteerwerk. In de groep actrices die Seynaeve engageert, zit onmiskenbaar een aantal getalenteerde actrices-in-spé, en hun enthousiasme op scène is lovenswaardig. Desondanks missen de meisjes de spelbeheersing en timing van professionals, waardoor sommige scènes verliezen aan emotionele spankracht. Dat is niet hun 'schuld', maar het resultaat blijft hetzelfde. Jong of oud, met noodzaak en enthousiasme alleen spring je niet ver (genoeg). *Métier* blijft een must.

Een tweede probleem zit hem wat mij betreft in het evenwicht tussen vorm en inhoud. Zoals gezegd is het er Peter Seynaeve ook in *Mondays* niet om te doen een bevredigend antwoord te bieden op de vraag naar het grote waarom. We komen niet eenduidig te weten wat de meisjes bezielt – Seynaeve toont slechts. Dat tonen gebeurt naar goede gewoonte op uiterst sobere wijze. Van het verschrikkelijke verhaal vijlt hij alle overbodigheid af, tot een summiere tekst en een uitgepuurde beeldtaal overblijven. Dat levert soms beeldende parels op, zoals wanneer het klappen van onschuldige kauwgumbellen het doffe ploffen van geweerschoten wordt, of wanneer na de *raid* een van de *killers* jankend als een hond tussen de lijken kruipt. Maar ook het verhaal heeft haar rechten. Het is een legitieme keuze om de voorkeur te geven aan stilering in vorm en spel, maar *Mondays* is zo gestileerd dat het inhoudelijk een lege doos dreigt te worden.

Zo wordt de rol van het 'derde' meisje, die dramatisch interessante perspectieven biedt, niet meer dan schetsmatig uitgewerkt. In een poging om de tekst zo summier mogelijk te houden blijven van belangrijke onderwerpen nog slechts losse

flodders over: er wordt gestrooid met *oneliners* over racisme, wapendracht en de holocaust – begrippen waarachter een hele wereld aan betekenis schuilt – zonder er verder nog iets mee te doen. Alsof JAN uit angst voor ‘boodschappigheid’ heeft besloten om dan maar meteen elke inhoudelijke uitdieping te mijden. De geloofwaardigheid van het verhaal lijdt tenslotte onder een onverwacht einde, waarin Seynaeve zich onnodig dramaturgisch vastrijdt in een absurde plotwending.

Waar in vorige voorstellingen de sobere esthetiek primeerde, helt de vormtaal van *Mondays* te zeer over naar de kant van het maniërisme. Jammer, want dit verhaal is urgent. Hopelijk hervindt JAN snel de juiste balans.

Evelyne Coussens schrijft als freelance cultuurjournalist voor verschillende media (Zonemagazines, rekto:verso, Etcetera). Verder werkte ze als redacteur mee aan diverse uitgaven over theater, waaronder *De speler en de strop, tweehonderd jaar theater in Gent* (Snoecks 2005).

○ De reis van de held (m/v)

- Overwegingen bij *Nina Nina of de stad zonder kinderen*

Anna van der Plas noteert haar bedenkingen bij de toneelbewerking Nina Nina of de stad zonder kinderen op basis van het verhaal ‘De rattenvanger van Hamelen’. Theatermaker en regisseur Dimitri Leue lijkt hierin verder te bouwen op een eerder onderzoek naar de structuurkenmerken van sprookjes. Van der Plas beschouwt onderwijl tevens de voorstelling die Leue ervan maakte.

Anna van der Plas

Volgens overlevering verdwenen in 1284 alle kinderen uit de Duitse stad Hamelen. Niet door een dodelijke ziekte of een middeleeuwse kruistocht, maar door toedoen van één man. Hij leidde de kleintjes weg bij hun ouders en sloot ze op in de berg aan de voet van de stad. Waarom deed hij het? De stedelingen hadden hem zijn rechtmatige beloning niet willen geven nadat hij hen verlost had van een rattenplaag. Hoe deed hij het? Hij lokte de kinderen met dezelfde magische fluit waarmee hij het ongedierte had verdreven, ze hypnotiserend met zijn wonderlijke klanken.

Het verhaal van ‘De rattenvanger van Hamelen’ kreeg wereldwijde bekendheid door toedoen van de gebroeders Grimm die het opnamen in hun verzamelde Duitse sagen. De vele symbolische en thematische duidingen in het verhaal wijzen overigens eerder op een verzonnen verhaal dan op een ware gebeurtenis. Want hoe geloofwaardig zijn de ontvoering

van alle kinderen met een fluit en het verzet van de enkeling tegen een hele stad? Zoals bij alle verhalen die de gebroeders Grimm optekenden, is de moraal belangrijker dan het waarheidsgehalte.

Voor de Vlaamse theatermaker en acteur Dimitri Leue was het oude verhaal vooral aanleiding om enkele grote levensthema's te behandelen. Hij verwerkte 'De rattenvanger van Hamelen' in de muziektheatervoorstelling *Nina Nina of de stad zonder kinderen*, gemaakt bij het Antwerpse jeugdtheaterhuis Het Paleis voor een publiek vanaf negen jaar. Er zijn voldoende aanwijzingen dat Leue hierin verder bouwt op een onderzoek naar de structuurkenmerken van het oersprookje. Met een interessante focus op de rol van de held maakt hij op eigen wijze gebruik van deze kenmerken, al blijft de bewerking wat te veel hangen in cliché's.

Het oersprookje

De fascinatie voor de terugkerende kenmerken in sprookjes en verhalen werd bij Leue aangeboord tijdens zijn vorige jeugdvoorstelling *Armandus de Zoveelste* (ook bij Het Paleis, 2008). Ter voorbereiding las hij het in 1949 geschreven werk *De held met de duizend gezichten* van de Amerikaanse professor vergelijkende mythologie Joseph Campbell.⁴¹

Campbell is ervan overtuigd dat het vertellen van verhalen op een organische manier deel uitmaakt van de mens, waarbij de symbolen die in ieder verhaal zijn terug te vinden, voortkomen uit een collectief onderbewuste (in plaats van uit de fantasie van één mens). Hij onderzoekt in zijn studie hoe elke mythe

⁴¹ Campbell, J., *De held met de duizend gezichten – de oorspronkelijke betekenis van de verhalen uit de godsdienst en mythologie*, vert. A. van Braam, uitgeverij Contact, 4^e druk 2005.

terug te voeren is op één oerverhaal, waarin de held geïsoleerd wordt uit zijn natuurlijke omgeving, in een andere wereld terechtkomt en daar een zielsloutering doormaakt, waarna hij evenwichtig kan terugkeren in de maatschappij. Het model van Campbell is te herkennen in vele oude sprookjes en mythen, maar ook in verschillende hedendaagse films en boeken als *Star Wars* of *In de ban van de ring*. Campbell was overigens zeker niet de eerste, of de laatste, die geprobeerd heeft om bestaande verhalen te herleiden tot een vaste structuur. Zo ging in 1928 de Russische taalkundige Vladimir Propp hem voor, door de narratieve structuur van alle sprookjes te verdelen in eenendertig opeenvolgende stappen⁴².

Voor *Armandus de Zoveelste* verzong Leue een nieuw verhaal, maar wel een met klassieke sprookjespersonages als een prins en prinses, kabouters en een tovenaer. Deze familievoorstelling was veel groter opgezet dan *Nina Nina of de stad zonder kinderen*, met drie aparte helden, die allen hun eigen reden hadden om het donkere sprookjesbos in te trekken. Tijdens hun louteringsreizen deden ze ervaringen op die hen als individu sterker maakten en hen de grens tussen goed en kwaad deden beseffen. Leue volgde hierbij vrij secuur de opeenvolgende fases die Campbell aan de structuur van het oersprookje toeschrijft.

In *Nina Nina* is het schema van Campbell ook duidelijk te herkennen, ondanks het feit dat het verhaal van de rattenvanger zich daar op het eerste oog niet voor lijkt te lenen. Leue kiest voor een opmerkelijke strategie: de

⁴² Propp, V., *De morfologie van het toversprookje, vormleer van een genre*, vert. M. Lauwerse, uitgeverij Spectrum, 1997

rattenvanger is vervangen door de vrouw Nina Nina, die met haar stembanden in plaats van met een fluit de inwoners van de stad misleidt en uiteindelijk hun kinderen ontvoert. Maar veel belangrijker is de tweede held die hij heeft toegevoegd: haar mannelijke bewaker Serbeer.

Poëzie

Het originele verhaal is herkenbaar gebleven: Nina Nina (gespeeld door Esmé Bos) heeft zich ongeliefd gemaakt in haar stad doordat ze de inwoners met haar zangstem verleidt tot uitspraken en handelingen die uit hun onderbewuste worden opgerakeld, maar die ze in bewuste toestand liever niet zouden doen. Om van haar verlost te zijn, sluit men haar op in een kooi buiten de stadsmuren. De enige die immuun is voor haar hypnotiserende stem wordt opgedragen haar te bewaken. Beiden zitten nu al enkele jaren vast in het bos: Nina Nina in haar kooi en de goedgehartige bewaker Serbeer (Stefaan Degand) ernaast. Wanneer de stad belaagd wordt door monsters komt het talent van de vrouw haar medeburgers goed uit en ze vragen haar om hulp. Nina Nina ziet haar kans schoon en leidt de monsters al zingend weg, in ruil voor rehabilitatie en een normaal leven. De stedelingen houden zich echter niet aan hun woord en willen de vrouw na afloop opnieuw opsluiten. Uit wraak ontvoert ze alle kinderen.

De plot kent weinig zijlijntjes en het verloop van het verhaal laat zich na enkele scènes dan ook vrij gemakkelijk voorspellen, waardoor het soms wat weinig uitdagend is om naar de voorstelling te blijven kijken. Tegelijkertijd geeft de sobere verhaalopzet wel ruimte aan een van de kenmerken van Leues (zeer uiteenlopende) artistieke werk, namelijk de focus die hij legt op taal. In de zaal gaat het kijken naar *Nina*

Nina al snel over in luisteren, niet alleen omdat het een muziektheatervoorstelling is met een live orkest (dat muziek speelt van componist Benjamin Boutreur), maar vooral door het poëtische taalgebruik van de personages. Zo schetst Serbeer in de eerste scène op bezwerende wijze de uitgangssituatie van het verhaal: “Genoeg! Nina Nina. Genoeg! Je was de gevaarlijkste gevaarlijke gevaarlijkaard van de wereld / Of nee: Nina Nina. Je bent de gevaarlijkste gevaarlijke gevaarlijkaard van de wereld / Of nee: Nina Nina. Je bent een gevaarlijke die heel gevaarlijk zou kunnen zijn voor de wereld, als je op vrije voeten zou zijn.” Door de trapsgewijze opbouw van de openingsclaus zijn de oren van het (jonge) publiek direct gespitst en gevoelig voor de subtiele tekstbehandeling die ook in de rest van de voorstelling een grote rol speelt.

Behalve het poëtische taalgebruik heeft Leue in zijn tekst ook verschillende verwijzingen aangebracht naar andere oerverhalen of naar oeroude thema's. Zo is Nina Nina's hypnotiserende stem niet alleen een afgeleide van de toverfluit van de rattenvanger, maar ook een onmiskenbare verwijzing naar de Sirenen, knappe halfgodinnen uit de Griekse mythologie die vanaf hun rots in de zee schippers lokken met hun gezang. Hun lokroep is voor de held Odysseus een van de vele uitdagingen die hij tijdens zijn reis moet trotseren. Het is niet vreemd dat Leue gekozen heeft voor deze verwijzing naar de jarenlange omzwervingen van Odysseus, want zijn reis kan misschien wel gezien worden als prototype van de louteringsreis uit Campbell's theorie. De naam Serbeer is een tweede verwijzing naar de klassieke oudheid: 'Serbeer' is afgeleid van de bewaker van de onderwereld, Cerberus. De verwijzing suggereert dat Nina

Nina niet zomaar gevangen zit, maar terecht is gekomen in een soort hel waaruit ze maar moeilijk zal kunnen ontsnappen. Staat zij in contact met het dodenrijk, of heeft ze andere spirituele banden? De voorstelling geeft hier geen expliciet antwoord op, maar een dergelijke buitenmenselijke status zou natuurlijk een verklaring kunnen zijn voor haar vreemde krachten.

Oerbeelden

Dat Leue ervoor gekozen heeft om zijn titelheld te vervangen door een exemplaar van het andere geslacht, geeft hem ruimte om allerhande oerbeelden rondom 'de vrouw' te verwerken. De vrijheid die deze keuze hem gegeven heeft, zou de reden kunnen zijn voor Leues beslissing om van geslacht te wisselen; om de rattenvanger tot klassieke held te transformeren was echter meer nodig geweest. Het is dan ook niet de rattenvanger, maar haar helper Serbeer die de held van het verhaal blijkt. Nina Nina valt buiten het normale stadse leven omdat ze volgens oude clichés als vrouw nu eenmaal meer verbonden is met de natuur (en haar gevoel) dan met de stad (en het verstand). De vrouw als mysterieuze heks in het bos, ook zo zou je Nina Nina kunnen zien. In hoeveel oeroude én nieuwe verhalen kunnen we dit beeld niet terugvinden? In de vormgeving (ontwerp: Stef Stessel) van de voorstelling is Nina Nina alleszins heel letterlijk uit de stadse wereld verbannen naar een kooi in het bos.

De letterlijke én symbolische scheiding tussen stad en bos is binnen de voorstelling een essentieel fysiek element. Een grimmige en robuuste wand van boomschors hangt halverwege het toneel over de hele hoogte en breedte. Erachter bevindt zich de stad en ervoor het bosrijke

verbanningsoord. De stad zelf is niet te zien en alle actie die er plaatsvindt, wordt meegedeeld door boodschappers. Het orkest is achter de afscheiding geplaatst en de musici vullen zodoende de plek op van de verder onzichtbare stedelingen. Het bos voor de afscheidingswand wordt op een minimalistische manier aangeduid met twee speelplekken, de gevangenis van Nina Nina en het bewakersplekje van Serbeer. De gevangenis heeft de vorm van een vogelkooi, gemaakt van metalen buizen die in een cirkel om Nina Nina hangen. Als het 'zangvogeltje' braaf is en ze haar misleidende getjilp beperkt, krijgt ze van Serbeer een handvol pinda's toegeworpen. De geestdodende berg ongepelde pinda's naast de kooi, waarop enkel plaats is voor zijn krukje, tekent Serbeers uitzichtloze situatie, want hij zit immers al net zo lang als Nina Nina opgesloten.

Er gebeurt niet veel in het bos en aangezien we de potentieel spannende scènes in de stad (het verjagen van de monsters, het verraad van de stedelingen aan Nina Nina, haar ontvoering van alle kinderen) niet te zien krijgen, zijn we voor 'actie' overgeleverd aan de enige twee die zich zo nu en dan buiten de stadsmuren durven te wagen om verslag uit te brengen: Harald (Filip Jordens), stadsomroeper en Serbeers beste vriend en diens vrouw en tevens Serbeers ex-lief Lucinia (Charlotte Vandermeersch). De twee personages brengen echter weinig *schwung*; ze zijn voornamelijk hulpstukken bij de ontwikkeling van de hoofdfiguren. Lucinia heeft na de eindeloze afwezigheid van Serbeer uiteindelijk voor Harald gekozen. Wanneer ze Serbeer terugziet, laat ze echter merken dat ze hem nog niet vergeten is. Ook al leidt die verklaring bij Serbeer tot een opflakking van gevoelens, uiteindelijk beseft hij dat het meisje niet langer bij hem past.

Onbedoeld speelt Lucinia zo een belangrijke rol in Serbeers ontwikkeling en kan hij tot het besef komen dat zij behoort tot het oude leven waarvan hij zich moet losmaken.

Harald heeft niet veel psychologisch inzicht meegekregen, maar door zijn uitspraken brengt hij Serbeer tot tweemaal toe een belangrijk inzicht bij. Zo gebeurt dit met zijn opmerking dat Serbeer als enige in staat is om Nina Nina te redden als zij de monsters niet aan zou kunnen. Ook al vindt Serbeer zichzelf geen held en verzet hij zich tegen die kwalificatie, het doet hem wel beseffen dat zijn unieke eigenschap (het feit dat hij met haar kan communiceren) niet per definitie een minpunt is. Hieraan voorafgaand helpt Harald Serbeer, onbedoeld, doordat hij diens liefje heeft afgepakt. Op die manier wordt voor Serbeer de weg opengesteld om van Nina Nina te houden. De dialoog waarin de twee vrienden deze oude vete uitpraten, is een van de mooiste uit de tekst: “Harald: je vroeg me om van haar te houden. Jij hebt het me gevraagd / Serbeer: Als een vriend. / Harald: Je vroeg me om van haar te houden. / Serbeer: Dat bedoelde ik toch niet zo. / Harald: Zijn er dan verschillende manieren om van iemand te houden? / Serbeer: Zes miljard! / Harald: Ik ken er maar één en dat is met heel mijn hart.”

Dat Serbeer wel zes miljard manieren kent om van iemand te houden, zegt iets over zijn veelzijdigheid als personage. Hij heeft herkenbare menselijke emoties en roept interessante vraagstukken op. Hiermee is hij verreweg het meest boeiend om te volgen, veel meer ook dan het personage naar wie de voorstelling is vernoemd: Nina Nina. In analogie met de rattenvanger is zij het gedoodverfde hoofdpersonage. Zij is degene die het rustige leven in de stad heeft verstoord, zij is

degene die de monsters verjaagt en zij is tenslotte degene die de kinderen ontvoert. Maar Leue heeft bewaker Serbeer toegevoegd aan zijn bewerking, met als gevolg dat de twee binnen de structuur van de tekst moeten ‘vechten’ om het rechtmatige statuut van de held uit Campbell’s theorie. Nina Nina is dan wel de titelheldin, het is Serbeer die als enige openlijk tot een levensveranderend inzicht komt en die zijn oude negatieve gevoelens achter zich kan laten. Zijn gevangene houdt van begin tot einde vast aan haar negatieve gevoelens en maakt geen levensveranderende queeste mee.

Talent versus de massa

Behalve het doormaken van een levensreis – noodzakelijk sprookjesingrediënt volgens Campbell – zijn twee universele thema’s in de tekst te herkennen. Het onbegrip dat talentvolle mensen ten deel kan vallen, is het eerste onderliggende thema. Talent tilt je boven de massa uit en maakt je tot bijzonder persoon, maar het kan je ook buiten de samenleving plaatsen. Het kan kortom een vergiftigd geschenk zijn. Het talent van Nina Nina is dat zeker, de vrouw is in andermans ogen een *outcast* en uit angst sluit men haar op. Hiermee voegt Leue zich bij de huidige aandacht voor grootstedelijke problematiek, namelijk door de vraag op te werpen of je mensen die ‘anders’ zijn zomaar buiten je grenzen mag plaatsen. Wat maakt iemand tot vreemdeling en wie bepaalt wat ongepast gedrag is?

Als tegenhanger voor de wat egocentrische Nina Nina is Serbeer wel in staat om zijn hand over het hart te strijken. Ook hij werd verstoten uit de stad vanwege een uniek talent, namelijk het feit dat hij als enige weerstand kan bieden aan de stem van Nina Nina. Het is een mooie contradictie dat hij, juist

omdat hij doof is voor de hypnotiserende klanken van Nina Nina's stem, ook als enige in staat is om echt naar haar te luisteren en haar niet te beoordelen op oppervlakkige veronderstellingen. Serbeer is trots op zijn gave, maar lijdt tegelijkertijd onder de consequenties. Door zijn noodgedwongen verblijf bij de kooi is hij afgesneden van zijn oude leven, van zijn verloofde Lucinia en zijn beste vriend Harald. Net als Nina Nina is hij verbitterd, maar zijn inzicht verandert tijdens zijn afzonderingsperiode en dit maakt hem uiteindelijk tot een ander en gelukkiger mens.

Een tweede onderliggend thema is het vertrouwen op je eigen kracht in plaats je te voegen naar de wensen van de massa. Zowel Serbeer als Nina Nina streven in eerste instantie naar een normaal leven net als de rest van de stedelingen en verzetten zich tegen de van buitenaf opgelegde kwalificatie dat ze anders zijn dan anderen. Het verzet van Serbeer komt tot uiting op het moment dat hij bij monde van Harald door alle stedelingen wordt opgeroepen om Nina Nina achterna te gaan, die op pad is om de monsters te verjagen. Serbeer is volgens de anderen immers de enige die haar kan helpen omdat zij naar hem luistert, en ze noemen hem daarom een held. Zelf voelt hij zich absoluut niet zo en de lovende woorden van zijn oude stadsgenoten brengen hem in verlegenheid. Uiteindelijk wordt zijn ongerustheid om Nina Nina te groot en beseft hij bovendien dat het niet erg is om zich als individu te profileren in plaats van als onderdeel van de massa. Nadien is hij minder verlegen en durft hij uit te komen voor zijn gevoelens voor Nina Nina.

Nina Nina verpersoonlijkt ook bij dit thema de tegenoverliggende kant van de zaak. Opnieuw past ze binnen het thema

omdat ze zich niet schikt naar de massa, maar deze eigenschap stelt haar niet per se in een positief daglicht. Zelf lijkt ze hier bovendien geen inzicht over te ontwikkelen. Over de gehele linie is weinig aandacht besteed aan haar karaktertekening en persoonlijke groei. Ze blijft hangen in het stereotype beeld van een wraakzuchtige verleidster. Waarom heeft Leue ervoor gekozen om de rol van Serbeer uit te diepen en het meest boeiend te maken? Het kan toch niet enkel aan de fijne acteerprestatie van Degand liggen? Is het de consequentie van Leues vrij letterlijke bewerking van het originele verhaal, waarin immers de wraak van de rattenvanger het uiteindelijke doel is en niet het etaleren van zijn fijngevoelige karakter of van zijn voortschrijdende psychologisch inzicht? Pas na afloop van de voorstelling dienen zich mogelijke antwoorden aan, die in de encensering te veel onder de oppervlakkige verhaallaag zijn blijven hangen.

Een logische verklaring kan liggen in de interpretatie dat Serbeer en Nina Nina beiden een kant van dezelfde medaille vertegenwoordigen en zodoende verschillende aspecten belichamen van de bij Campbell noodzakelijke held. In zijn bewerking had Leue een tweede held nodig omdat Nina Nina, de zogenaamde wraakzuchtige rattenvanger, min of meer vastzit in haar rol binnen het oorspronkelijke verhaal. Door Serbeer letterlijk en figuurlijk naast haar te plaatsen heeft Leue een ingang gevonden om toch de noodzakelijke ontwikkelingsreis en het bijbehorende essentiële levensinzicht toe te voegen. Positief hieraan is dat de toevoeging van de multi-dimensionale tweede held het nieuwe verhaal meer diepgang geeft en ruimte creëert voor aanvullende thema's ten opzichte van het originele sprookje. Het maakt *Nina Nina*

of de stad zonder kinderen tot een interessante *update* van een oeroud verhaal, wat aantrekkelijk is voor een hedendaags publiek dat vanwege zijn sociaal-culturele achtergrond of leeftijd niet altijd bekend is met de verzameling verhalen van de gebroeders Grimm.

Tegelijk werpt deze bewerking de vraag op tot op welke hoogte een analysemodel als receptenboek gebruikt kan worden. De theorie van Campbell biedt interessante inzichten bij de analyse van bestaande verhalen en mythen. En bij het schrijven van een nieuw verhaal kunnen de door Campbell blootgelegde structuren als kapstok gebruikt worden, zoals Leue deed in *Armandus de Zoveelste*. Het opleggen van deze structuren aan een bestaand verhaal is daarentegen geen garantie voor succes. De keuze om Serbeer en Nina Nina beiden als held op te voeren en ze zodoende tot twee contrasterende kanten van dezelfde persoon te maken, doet geforceerd aan en leidt tot een grote hoeveelheid westerse en christelijke stereotypen: man versus vrouw met daaraan gekoppeld respectievelijk ratio versus emotie, doener versus denker, stad versus natuur. Je zou haast denken dat, in analogie met Campbell's bewering dat ieder verhaal voortkomt uit een soort collectief onderbewuste, ook Leue zich heeft laten verleiden tot voor de hand liggende 'oerbeelden'. Het is jammer dat Leue hiermee de verdenking op zich laadt dat hij in stereotype valstrikken is getrapt. Dat kan toch de bedoeling niet geweest zijn.

Anna van der Plas (1976) studeerde Theaterwetenschap in Amsterdam en volgde de MA Theaterdramaturgie in Utrecht. Enkele jaren geleden verhuisde ze naar België, waar ze o.a. werkte als

programmeur bij het festival Bâtard en als projectmedewerker jeugdtheater bij het Vlaams Theaterinstituut. Sinds 2007 volgt Anna het schrijf-coachingstraject Corpus Kunstkritiek en is ze dramaturgiedocent aan het Centrum voor Amateurkunst Noord-Brabant.

Nina Nina of de stad zonder kinderen, gezien op 30 september 2009 in HETPALEIS te Antwerpen.

○ Experimenteren en transformeren

- Over zin en betekenis van ervaringstheater

Het 'ervaringstheater' heeft inmiddels een volwaardige plaats in het theaterlandschap ingenomen. Een terugkerende observatie in recensies en andere teksten over voorstellingen die met deze term worden aangeduid, is dat ze de bezoeker aan het denken zetten over zaken die in het dagelijks leven vanzelfsprekend lijken. Maar zijn de werking en het belang van deze theatervorm daarmee uitputtend beschreven? Bas van Peijpe vermoedt dat er meer aan de hand is en dat 'aan het denken zetten' niet altijd het voornaamste doel is. Hij ziet in het ervaringstheater een volgende stap in een lange traditie waarin het theater fungeert als model en proeftuin voor de werkelijkheid.

Bas van Peijpe

Stel, je maakt een wandeling over een eiland, van de zuidkant naar de noordkant, door telkens wisselend landschap. Maar in plaats van een normaal wandeltempo loop je sterk vertraagd. Of stel, je deelt een intiem moment met een vrouw, de gezichten dicht bij elkaar. Maar deze vrouw is geen bekende, haar gezicht kwam zojuist opgedoemd uit het duister buiten de kleine houten cabine waar je in zit. Of stel, je ontmoet een groep kinderen in de duinen. Ze spreken je aan en nodigen je uit met hen mee te spelen. Maar er is iets vreemds: ze lachen niet en kijken je soms seconden lang strak aan. Wat doet dat met je?

Deze drie situaties komen respectievelijk uit de voorstellingen *Walking* van Robert Wilson, Boukje Schweigman en Theun Mosk (2008), *Wij* van Roos van Geffen (2008) en *Candyland* van Alexandra Broeder (2008), voorstellingen die exemplarisch zijn voor de stroming die inmiddels bekend staat als 'ervaringstheater'. Het ervaringstheater creëert situaties waarin de bezoeker onalledaagse, vaak sterk zintuiglijke ervaringen kan opdoen. Daarmee vormt het een specifieke *niche* binnen een bredere ontwikkeling in het hedendaagse theater waarin de toeschouwer steeds meer centraal komt te staan. Ervaringsvoorstellingen spelen zich doorgaans af op ongebruikelijke locaties of in speciaal ontworpen installaties. Er is meestal geen sprake van fictie, een verhaal, personages of dramatische ontwikkeling zoals in het klassieke theater. In plaats daarvan wordt de aandacht gericht op al wat hier-en-nu werkelijk aanwezig is en gebeurt. De voorstellingen nodigen uit tot sensitiviteit en aandacht voor het detail en vaak ook tot een vorm van participatie. Ervaringstheater encenseert een geïntensiveerde variant van (een fractie van) de werkelijkheid, waarbij de bezoeker wordt gevraagd zijn interpretatie, oordeel en alledaagse omgang met die werkelijkheid tijdelijk op te schorten.

In *Wij* bijvoorbeeld zit de toeschouwer in zijn eentje in een compartiment van een grote, ronde, houten constructie, voorzien van een opening naar het binnenste deel. Dit binnenste deel draait heel langzaam rond en daar verschijnen achtereenvolgens negen vrouwen, ook elk in hun eigen compartiment. De eerste vrouw is nauwelijks zichtbaar in het duister, haar gezicht afgewend. De volgende is al wat beter te zien en zo ontstaat een opgaande lijn, totdat de vijfde of zesde

vrouw de bezoeker aanspreekt en de situatie definitief omslaat van 'toeschouwen' naar contact, een wederzijdse ontmoeting.

In *Candyland* worden de deelnemers door een groep tien- tot twaalfjarigen ontvangen in een duingebied (of in een ander landschap, de voorstelling speelde op verschillende locaties). Na een individuele begroeting nemen deze kinderen de bezoekers mee verder het gebied in. Daar volgt een selectie die doet denken aan de manier waarop bij gymnastiek op school teams worden gevormd. Andere situaties waar de deelnemer in belandt, zijn ondermeer een groepsfoto, een wandeling met een kind op de rug, een maaltijd waarbij de kinderen de deelnemers (echte!) koude macaroni met ketchup voeren en een troostsessie waarbij de kinderen hun tranen opwekken met tijgerbalsem en vervolgens huilend op schoot kruipen. De tocht eindigt bij een verzameling ledikantjes waarin de kinderen zich laten toedekken door de volwassenen, waarna ze vragen: 'Kom je morgen terug?' Wie ontkennend antwoordt, krijgt de vraag nog eens te horen, en nog eens, stoïcijns, net zo lang tot de volwassen deelnemer zich tot de hartverscheurende leugen laat verleiden: 'Ja, ik kom morgen terug'.

In *Walking* werd de geïntensiveerde ervaring van de werkelijkheid bereikt met een minimum aan artistieke ingrepen. Afgezien van twee – overigens wél zeer bewerkelijke en indrukwekkende – installaties aan het begin en eind van de tocht, was er nauwelijks sprake van vormgeving. Er was enkel het lint van wandelaars, dat zich uitstreckte in het landschap. Strikt genomen waren het trage wandeltempo en de context dat het hier een voorstelling betrof de enige modulaties die op de werkelijkheid werden

toegepast. Verder onderscheidde de situatie zich in niets van een 'gewone' wandeling over een eiland. En toch bleek dat voldoende om een theatrale ervaring te laten ontstaan.

Subjectiviteit en waarnemingsprocessen

Deze drie voorstellingen organiseren elk een gemanipuleerde variant van een deel van de werkelijkheid. Anders dan in het klassieke theater, waar de specifieke schouwburgsituatie het begin van de voorstelling markeert – publiek in het donker, kijkend naar een fictieve wereld op het podium – is het uitgangspunt hier telkens een min of meer alledaagse situatie: je zit op een stoel en ziet mensen voorbij komen; je ontmoet een kind in de duinen; je maakt een wandeling. Het is de alledaagse werkelijkheid, maar net niet helemaal. Doordat alle betrokkenen weten dat er sprake is van een voorstelling, van een *geënceneerde variant* van de werkelijkheid, ontstaat er ruimte om de alledaagse omgang met die werkelijkheid op te schorten, om langzamer te lopen, langer te kijken, als een kind te spelen.

Maar wat is daar het doel van? *Waarom* wordt de alledaagse omgang met de werkelijkheid opgeschort? Afgaande op de recensies en langere beschouwingen die de afgelopen jaren over het ervaringstheater zijn verschenen, dient zich een eerste antwoord aan. Voorstellingen die de toeschouwer centraal stellen, nodigen uit tot reflectie, enerzijds op zijn eigen positie en anderzijds op de vaak impliciete context en consequenties van activiteiten als toeschouwen, duiden en beoordelen. In de inleiding bij de bundel *Het ligt in uw handen* schrijft theaterwetenschapper Liesbeth Groot-Nibbelink: 'De activiteit van het toeschouwen zelf wordt gethematiseerd (kijken, luisteren, ervaren, zich bewust worden van de manier

waarop waarneming tot stand komt) en daarnaast – en vaak daarmee samenhangend – de subjectiviteit van de toeschouwer (zijn of haar persoonlijke en culturele achtergrond, sekse, zijn of haar positie als individu in een groep of maatschappij). We zouden kunnen zeggen dat in dit soort theater de toeschouwer wordt aangesproken op zijn of haar *rol* van toeschouwer.⁴³

Anderen komen tot vergelijkbare conclusies. Zo schrijft recensent Annette Embrechts:

‘In het ervaringstheater wordt de toeschouwer als individu binnen een groep voortdurend aangesproken op zijn rol als waarnemer. Jezelf zien in de rol van toeschouwer dwingt je na te denken over hoe je je gedraagt in sociale situaties. Je kan het zien als een speelse vorm van maatschappijkritiek; het legt de onderwerping bloot aan verborgen regels, codes en waarden van een gemeenschap.’⁴⁴

De bezoeker leert iets over aspecten van de werkelijkheid, bijvoorbeeld over zijn eigen subjectiviteit en over wat het betekent om waar te nemen en deze kennis over zichzelf en de wereld neemt hij mee. Dat geeft deze voorstellingen een politieke dimensie in de zin van ‘bewustmaken’. De ervaringen zijn niet vrijblijvend, maar openen de ogen voor sociale mechanismen en verhoudingen die in het dagelijks leven impliciet blijven. In sommige studies wordt deze politieke dimensie expliciet benoemd. Theaterwetenschapper Fleur

⁴³ Liesbeth Groot-Nibbelink, *Jan Wolkers of het wollen dekentje. Inleiding waarin de auteur de rol van de theatertoeschouwer in historisch perspectief plaatst en pleit voor ‘wolkeraans kijken’*, in: Cecile Brommer en Sonja van der Valk (red), *Het ligt in uw handen. De rol van de toeschouwer in hedendaags theater* (Domein voor Kunstcritiek en Theater Schrift Lucifer 2008) 5-21, 8.

⁴⁴ Annette Embrechts, *Dicht op de huid* (NRC Handelsblad 4 september 2008).

Bokhoven besluit haar studie naar de politiek van de waarneming met:

‘Het politieke manifesteert zich hier in de aandacht voor de rol en ervaring van de toeschouwer en waarnemings-processen, en de vragen die opgeroepen worden over de relatie tussen individu en collectiviteit, en theater en werkelijkheid.’⁴⁵ Getoetst aan de besproken voorstellingen lijken deze interpretaties te kloppen. Zo kan de geconcentreerde ervaring van alle nuances tussen ‘kijken’ en ‘bekeken worden’ in *Wij* de bezoeker na afloop aan het denken zetten over wat dat eigenlijk is: ‘kijken’ en wat dat doet met jezelf en de ander. Wie *Candyland* heeft meegemaakt, zal na afloop misschien zijn gedachten laten gaan over hoe hij in het echte leven als volwassene met kinderen omgaat, of over ‘kinderlijke’ trekken in zijn eigen karakter. En de deelnemer aan *Walking* zou in de langzame tocht een metafoor voor het leven kunnen zien, allemaal in dezelfde richting door de wereld, maar wezenlijk alleen.

Reflectie

Maar is de werking van deze voorstellingen daarmee uitputtend beschreven? Twee opmerkingen over reflectie zijn hier op hun plaats. Ten eerste: reflectie, denken, bestaat altijd uit drie elementen: de denker, de gedachte en het onderwerp waarover gedacht wordt. Deze drie gaan een hiërarchische relatie aan waarin altijd een zekere afstand, een ‘tegenover’ blijft bestaan. In deze relatie staat de denker bovenaan. Hij is de autonome instantie die in het denkproces zelf buiten schot blijft, hij vormt zich een gedachte over het onderwerp. Zelfs als

⁴⁵ Fleur Bokhoven, *Get political! Get theatrical! Get real! De ontwikkeling in theater van representatiepolitiek naar waarnemingspolitiek* (scriptie Universiteit Utrecht 2009) 89.

dit onderwerp de denker of het denken zelf betreft – subjectiviteit, waarnemingsprocessen – dan nog plaatst hij zich in zijn hoedanigheid van denker tegenover en boven zichzelf als onderwerp van reflectie.

Ten tweede: ons denken is erop gericht te ontdekken hoe de wereld in elkaar zit, het plaatst isgelijk-tekens in de wereld. Ons denken houdt van duidelijkheid en afbakening: het gras is groen en de lucht is blauw. Niet dat we terugschrikken voor complexiteit of nuances, maar ook die zien we met name als een uitdaging om helderheid te scheppen: zit het zus, of zo? De wereld is een raadsel dat het denken mag oplossen. Dit zus-of-zo-denken weerspiegelt een ontologisch wereldbeeld, de overtuiging dat uiteindelijk van elke zaak gezegd kan worden dat het zo-en-zo *is*. Het raadsel heeft één oplossing. ‘Zijn’ is in deze opvatting de basismodus van de werkelijkheid. Verandering begrijpen we in termen van ‘zijn’, ontwikkeling gaat van de ene status naar de andere, worden is altijd *iets*-worden.

Deze kenmerken van het denken, een radicaal ‘tegenover’ en een ontologische preoccupatie, zijn terug te vinden in de kunstpraktijk. De toeschouwer plaatst zichzelf tegenover het kunstwerk en vraagt zich af: ‘wat *is* dit?’ en: ‘wat betekent het, wat zegt het over hoe de wereld *is*?’. Deze kunstopvatting spreekt ook uit de hierboven aangehaalde citaten. De deelnemer aan een ervaringsvoorstelling plaatst zich mentaal tegenover zijn ervaringen en probeert deze te duiden, te begrijpen.

Maar is een dergelijke reflectie het enige doel van die ervaringen? Er is op zijn minst één aanleiding om daar aan te

twijfelen. In contrast met de klassieke theatersituatie wordt in het ervaringstheater namelijk de directe analyse van wat er gebeurt, de onmiddellijke interpretatie, ontmoedigd. Doordat de bezoeker zich niet tegenover maar middenin de gebeurtenissen bevindt, ontbreekt daarvoor de noodzakelijke afstand. Hij raakt betrokken in een proces, in een continu veranderende relatie tussen hemzelf en de voorstelling. Dikwijls is er wel ruimte voor een meer basale vorm van reflectie – je realiseert je dat je meedoet in een kinderspel of ongewoon lang aangekeken wordt – maar wat dat betekent of waar dat mee te maken zou kunnen hebben, aan dergelijke vragen kom je tijdens de voorstelling niet toe. Ervaringstheater ontmoedigt in eerste instantie het denken en stimuleert het ervaren. Pas na afloop is er ruimte om die ervaringen te duiden.

Stel nu dat deze ervaringen niet enkel in dienst staan van een reflectie achteraf. Stel dat het opschorten van de alledaagse omgang met de werkelijkheid, het opschorten van het denken, de procesmatigheid, onmiddellijkheid en onbepaaldheid een belang in zichzelf hebben. Wat zou dat belang dan kunnen zijn?

Experimenteren

Een mogelijk antwoord is te vinden in de kunstopvatting van de Franse filosoof Gilles Deleuze, als volgt verwoord door Deleuze-kenner en filosoof John Rajchman: ‘Thus art is less the incarnation of a lifeworld than a strange construct we inhabit only through transmutation or self-experimentation’.⁴⁶

⁴⁶ John Rajchman, *The Deleuze connections* (Cambridge, Massachusetts 2000) 135. Bovenstaande gedachten over de aard van het denken in relatie tot de wereld zijn ontleend aan het gedachtegoed van Deleuze.

In een notendop wijst dit citaat op een mogelijke alternatieve praktijk die zich aandient in het ervaringstheater, naast het aanzetten tot reflectie. Bewonen (*inhabit*) impliceert het aangaan van een verbinding, in contact treden, zich committeren. Daarin tekent zich een alternatief af voor de (mentale) afstand van het 'beschouwen tegenover'. Experimenteren met jezelf (*self-experimentation*) wijst op een open proces zonder afronding, niet het experiment van de wetenschapper ter verificatie van een theorie, maar het eindeloze experimenteren van een kind dat steeds nieuwe mogelijkheden van zijn lichaam en de wereld beproeft. Deze openheid staat tegenover de denkpraktijk van duiden en het oplossen van raadsels, die juist principieel gericht is op afronding. Experimenteren is in dit citaat niet vragen: 'Is het zus of zo?', maar het produceren van situaties: zo *en zo en zo en zo*..... het is een creatieve, scheppende daad. Het experimenterende kind steekt een vinger in zijn mond, rent zo hard als hij kan, hangt ondersteboven en creëert zo 'configuraties' van zichzelf-in-de-wereld die er daarvoor niet waren. De notie van het ondergaan van transformaties tenslotte (*transmutation*) wijst eveneens op deelname als alternatief voor beschouwen-op-afstand en bovendien op een alternatief voor de ontologische preoccupatie: transformeren, in verbinding treden met het 'worden' in plaats van het 'zijn'.

Kunst kan en moet volgens Deleuze dus situaties creëren waarin de bezoeker zich openstelt en verbindingen aangaat; met de wereld, met het kunstobject, met anderen. Kunst is niet primair een praktijk van representatie, het gaat niet 'over' de wereld – 'incarnation of a lifeworld' – maar een meer experimenterende en producerende praktijk. Door het aangaan van verbindingen worden tijdelijke, nieuwe situaties

'geproduceerd'. Deze processen hebben een principieel open karakter. Ze zijn niet gericht op afronding, zoals de denkpraktijk van duiden en interpreteren. De verbindingen die de bezoeker aangaat, scheppen steeds nieuwe situaties, met mogelijkheden tot telkens nieuwe verbindingen.

Walking, Wij en Candyland

Deze kunstdefinitie werpt een nieuw licht op de beschreven voorstellingen. Enerzijds zet *Walking* onmiskenbaar aan tot reflectie: het trage tempo nodigt uit tot het observeren van details in het landschap en tot allerlei gedachten daarover, evenals over de vraag wat men hier in 's hemelsnaam aan het doen is. Maar daarbij, en zeker wanneer die gedachten uiteindelijk wegzinken – de wandeling duurde 4 uur –, is er ruimte voor een andere praktijk, die goed omschreven wordt door het bovenstaande citaat. De deelnemer ondergaat voor de duur van de voorstelling een heel concrete, fysieke transformatie: hij beweegt met een traagheid waarmee hij waarschijnlijk niet vaker bewogen heeft. De voorstelling organiseert zo een zone waar de deelnemer op een andere manier dan de alledaagse in de wereld staat (of beter: door de wereld loopt) en daar komt nauwelijks een theatrale ingreep aan te pas. Het is de bezoeker zélf die zijn looptempo vertraagt en daarmee de ervaring creëert. Hij wordt verleid de touwtjes zelf in handen te nemen en te experimenteren met deze ongebruikelijke staat-van-zijn, om nuances te beproeven: hoe is het als ik nog iets langzamer loop? Of iets sneller? Als ik even stil sta? Als ik mijn ogen sluit? Hierbij speelt reflectie wel een rol, maar bescheiden, gericht op wat zich hier-en-nu voltrekt. Het experiment dient hier niet om het beeld van de wereld te vervolmaken – om de aard van subjectiviteit en waarnemingsprocessen te doorgronden –,

maar de reflectie staat ten dienste van het experiment: 'hoe is deze situatie en wat kan ik nog meer proberen?'. De voorstelling vormt een vrijplaats om ongekende registers te bespelen op het instrument dat de bezoeker zelf is: fysieke, mentale, emotionele en andere registers.

In deze uitnodiging tot experimenteren-met-jezelf is de inbreng van Boukje Schweigman in dit samenwerkings-project te herkennen. Zij maakt bij uitstek voorstellingen waarin denken wordt ontmoedigd en 'transformatie en zelf-experiment' de boventoon voeren. Maar ook in het werk van andere ervaringstheatermakers speelt deze praktijk een rol. De serie ontmoetingen in *Wij* zet enerzijds aan tot allerlei gedachten over kijken, bekeken worden en intimiteit. Maar daarnaast organiseert de voorstelling een experimenterende en creërende praktijk in de hierboven beschreven zin. De bezoeker 'bewoont' de constructie en ondergaat een stapsgewijze transformatie van toeschouwer-op-afstand tot deelgenoot in een intiem contact. Dit alles gebeurt zo langzaam en geconcentreerd, dat er alle ruimte is voor een mate van inbreng in dit experiment, voor het creëren en beproeven van verschillende 'configuraties' van jezelf-in-deze-situatie: blijf je kijken of wend je je blik af? Stel je je open of trek je een muur op? Praat je terug? En wat zeg je dan? En ook hier weer de basale reflectie ten dienste van het experiment: wat doet dit met je, hier-en-nu?

Ook in *Candyland* spelen beide praktijken door elkaar. Recensent Robbert van Heuven schreef:
'De manier waarop je als volwassenen wordt gemanipuleerd door de kinderen met het gevolg dat je je als volwassene

bewust wordt van je eigen verhouding tot kinderen, maakt van *Candyland* een bijzondere en mooie voorstelling'⁴⁷

Hij heeft gelijk, maar er is meer aan de hand. Ook hier wordt een open experiment georganiseerd, een zone voor 'transmutation and self-experimentation'. Ditmaal betreft het experiment een schijnbaar helder en onwrikbaar aspect van de eigen identiteit van de bezoeker: zijn volwassenheid. Op een aantal manieren wordt in *Candyland* aan deze onwrikbaarheid getornd. Om te beginnen kom je als volwassene de voorstelling binnen en word je ontvangen door kinderen. Maar deze kinderen gedragen zich niet zoals je gezien hun leeftijd zou verwachten en ze laten zich daar ook niet toe verleiden door de grapjes en het vriendelijk lachen van de deelnemers; ze blijven stoïcijns en bovendien zijn ze de baas. Deze ambiguïteit in de identiteit van de aanwezigen wordt versterkt door een tweede mechanisme, namelijk de inleving. Wanneer je de kinderen door de duinen ziet rennen, bij een andere volwassene op schoot of op de rug ziet kruipen of aan het eind in bed ziet liggen, kan je je gemakkelijk voorstellen – herinneren – hoe dat voelt.

Dit proces van inleving, dat in het traditionele theater één van de fundamenteen vormt – we verplaatsen ons in de hoofdpersoon, voelen angst als hij gevaar loopt, triomf als hij zegenviert – is ook in ervaringsvoorstellingen zelden helemaal afwezig. Enerzijds neemt *Candyland* net als veel ervaringsvoorstellingen een element van de 'werkelijke' identiteit van de bezoeker als uitgangspunt, in dit geval die

⁴⁷ Robbert van Heuven, 'Recensie *Candyland*', <http://www.robbertvanheuven.nl/recensies/recensiecandyland.html>.

van volwassene tegenover kinderen. Maar tegelijk nodigt de voorstelling hem uit zich nu en dan als toeschouwer op te stellen en zich te verplaatsen in deze 'personages', met deze kinderen mee te voelen, voor even hen te 'zijn'.

Een derde gegeven versterkt dit proces waarin de identiteit van de bezoeker zijn afgebakende, eenduidige, 'ontologische' status verliest. Elke volwassene is ooit zélf kind geweest en draagt de sporen van die persoon in zich mee. In hoeverre ben je nog steeds wie je was toen je tien was? Ben je nu iemand anders of dezelfde persoon? De ambiguïteit bereikt een hoogtepunt wanneer de kinderen de deelnemers meenemen om theekransje te spelen. Een theekransje is in het dagelijks leven een sociaal 'spel' dat volwassenen spelen en dat kinderen imiteren in hun eigen spel. In *Candyland* wordt de volwassen bezoeker door een kind gevraagd om samen met hem of haar kind te zijn, juist door samen 'volwassene' te spelen zoals kinderen dat doen, namelijk door een volwassen 'spel' te imiteren....

Candyland zet de bezoeker dus niet alleen aan het denken over zijn gedrag als volwassene tegenover kinderen maar organiseert daarnaast een serie situaties waarin hij kan ervaren dat de scherpe afbakening van deze identiteiten misschien meer mentale constructie en sociale afspraak dan werkelijkheid is. De deelnemer wordt nu eens aangesproken als leeftijdsgenoot van de kinderen, dan weer als volwassene door een kind en vervolgens als kind door een 'volwassene' (gespeeld door een kind). De kinderen voeren hem nu eens vieze koude macaroni en kruipen dan weer bij hem op schoot. Zij verleiden de bezoeker dit vreemde land samen met hen tijdelijk te 'bewonen', 'only through transmutation and self-

experimentation'. *Candyland* organiseert een serie (zelf)experimenten en transformaties waarin de labels 'volwassene' en 'kind' hun heldere lijnen verliezen.

Een existentiële proeftuin

Ervaringsvoorstellingen als *Walking, Wij* en *Candyland* organiseren dus naast een beschouwende praktijk die aanzet tot reflectie, een experimenterende en creërende praktijk. Maar waartoe, wat zou het belang daarvan kunnen zijn? Een aantal mogelijke antwoorden dient zich aan. Om te beginnen kunnen de ervaringen die de deelnemer opdoet in zichzelf zinvol en vormend zijn. 'Ervaring' wordt vaak geassocieerd met iets vluchtigs en oppervlakkigs, maar in zekere zin zijn wij de optelsom van al onze ervaringen, ingrijpende én vluchtige. Waar we een traditionele voorstelling vaak beleven als een *time out* van de werkelijkheid, een uitnodiging tot reflectie op die werkelijkheid, schept een ervaringsvoorstelling juist een zone waarin de werkelijkheid *geïntensiveerd* wordt. Dit is geen doen-alsof; de vertraagde wandeling, de intieme ontmoeting met de onbekende vrouw of het vervreemdende contact met de kinderen doen *werkelijk* iets met de bezoeker, veranderen hem, mits hij zich daarvoor openstelt. Deze verandering is het sterkst voelbaar in de uren na de voorstelling maar blijft ook daarna van kracht. Net als alle dagelijkse ervaringen kan deze ervaring, of in de woorden van Deleuze: dit zelf-experiment, onderdeel worden van wie we zijn. In die zin organiseert een ervaringsvoorstelling niet alleen reflectie op subjectiviteit, maar ook *productie* van subjectiviteit. Subjectiviteit is geen statisch (ontologisch) gegeven, maar een proces; niet enkel 'zijnd' maar ook 'wordend'. Dat voortdurend 'worden' kunnen we bijsturen en dat is precies waar deze voorstellingen toe uitnodigen.

Daarnaast kunnen de transformaties en (zelf)experimenten van de ervaringsvoorstelling ook leiden tot het aanleren van vaardigheden. Bij *Walking* verhoudt de deelnemer zich voor de duur van de voorstelling op een nieuwe manier tot de wereld. Maar het belang daarvan rijkt verder: hij heeft daarmee zijn gereedschapskist uitgebreid, zijn palet aan vaardigheden. Hij zou in de komende dagen, maanden of jaren nog eens een langzame wandeling kunnen maken of op een andere manier proberen in contact te komen met die lagen in zijn wezen die tijdens de tocht naar boven kwamen. De bezoeker van *Wij* zou dezelfde geconcentreerde blik ook buiten de voorstelling vaker kunnen aanwenden of in het contact met een onbekende zich kunnen openstellen voor een moment van echt contact. En wie *Candyland* heeft meegemaakt zal zich wellicht gemakkelijker kunnen openstellen voor de volwassen én kinderlijke kanten van ieder mens – kind of volwassene, zelf en anderen.

Deze ervaringsvoorstellingen laten de deelnemer dus proeven aan alternatieve modi van in-de-wereld-zijn, van omgaan met zichzelf en anderen. Maar behalve dat de deelnemer kennis maakt met één specifiek alternatief voor het alledaagse leven ontdekt hij ook dat er *überhaupt* alternatieven mogelijk zijn. In het opschorten van het oordeel en de vertrouwde omgang met de wereld verliest het alledaagse iets van zijn vanzelfsprekendheid. En dat gebeurt niet enkel om op dat alledaagse of op die vanzelfsprekendheid te kunnen reflecteren, maar evenzeer om de rijkdom aan alternatieven te verkennen; om, zoals eerder gezegd, ongekende registers te ontdekken op het instrument dat de bezoeker zelf is.

En ook deze meer algemene ervaring gaat gepaard met het aanleren van een vaardigheid, misschien wel de belangrijkste en meest radicale van het ervaringstheater. De bezoeker ontdekt hoe hij zich open kan stellen voor een transformatie, hoe hij kan experimenteren met zichzelf-in-de-wereld. Het grootste belang van deze voorstellingen schuilt wellicht niet in de specifieke aangeboden ervaringen zelf, maar in de *overgangen* naar en tussen die ervaringen. *Walking*, *Wij* en *Candyland* trainen de flexibiliteit, het denken wordt losgezongen van zijn ontologische preoccupatie en haakt aan bij 'worden' als tweede fundamentele aard van de wereld, naast 'zijn'. Ook en met name in deze zin functioneert het ervaringstheater als existentiële proeftuin.

Theater en wereldbeeld

Het theater als existentiële proeftuin, als zone om onze modus van in-de-wereld-zijn te verkennen en ontwikkelen – zo bezien neemt het ervaringstheater een nieuwe positie in binnen een lange traditie waarin theaterpraktijk en wereldbeeld zich tot elkaar verhouden. In het klassieke theater, zoals we dat kennen uit de schouwburg, kijkt de toeschouwer naar een schijnbaar gesloten en autonome wereld op het toneel. De toeschouwer zelf bevindt zich buiten en tegenover deze wereld. Hierin weerspiegelt zich een manier van kijken en denken die typisch is voor de moderne tijd. In dit wereldbeeld heeft 'de werkelijkheid' een autonome ontologische status, welke de mens kan beschouwen en interpreteren. De klassieke theaterpraktijk is een model en een voortdurende bevestiging en 'heropvoering' van dit wereldbeeld.⁴⁸ In de

⁴⁸ Deze gedachten zijn ontleend aan de oratie van hoogleraar theaterwetenschap Maaïke Bleeker, *Grenzen aan de verbeelding? Inaugurale rede Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht* (18 januari 2008).

schouwburgopstelling worden het eerder genoemde 'tegenover' en de ontologische preoccupatie van het denken bevestigd: de wereld is *zus of zo*.

In de loop van de twintigste eeuw ondergaat dit wereldbeeld een geleidelijke verandering, die zich weerspiegelt in de ontwikkelingen in het theater. De theatergeschiedenis toont een geleidelijke verkenning van het concept 'werkelijkheid' én van de bijbehorende denkpraktijk van beschouwen en interpreteren. Zo worden in het theater van Berthold Brecht de radicale autonomie en het 'tegenover elkaar' van denken en wereld gerelativeerd. De toeschouwer en dat waarnaar hij kijkt, zijn geen gescheiden eenheden meer, de mens kan ingrijpen in de wereld.

De gefragmenteerde werelden die Samuel Beckett, Robert Wilson e.v.a. vanaf de jaren zestig ten tonele voeren, weerspiegelen opnieuw een verschuivend wereldbeeld. En ook deze verschuiving gaat samen met een verandering in de praktijk van het toeschouwen. In plaats van te proberen de betekenis van het getoonde te ontcijferen, wordt de toeschouwer uitgenodigd tot eigen associaties, te interpreteren zonder ooit tot een afgeronde, eenduidige betekenis te komen.⁴⁹ Dit theater hoort bij een periode waarin het moderne denken wordt geconfronteerd met een postmoderne wereld. De denkpraktijk blijft in essentie 'modern' – duiden, interpreteren, pogen vast te stellen of het *zus-of-zo* is – maar deze pogingen loopt spaak. Het blijkt niet langer mogelijk tot een eenduidige, afgeronde conclusie over de wereld te komen.

⁴⁹ Deze ontwikkeling wordt helder beschreven door Liesbeth Groot-Nibbelink, *Jan Walkers of het wollen dekentje*, 10-11.

In veel hedendaags theater wordt dit 'spreek lopen' nader bekeken en wordt het denken geprikkeld te reflecteren op zijn eigen subjectiviteit en functioneren. Ook hier weerspiegelt zich een nieuwe manier van kijken naar en denken over de wereld in de theaterpraktijk, een manier waarin onderkend wordt dat kijken altijd gebeurt vanuit een specifieke positie. Hiermee wordt, om Bleeker te parafaseren, recht gedaan aan het toegenomen bewustzijn van het relatieve karakter van wat wij als waarheid en werkelijkheid ervaren, zonder te vervallen in relativisme, in *anything goes*.

Vanuit dit historisch perspectief kan de experimentele praktijk van het ervaringstheater gezien worden als volgende stap. Ook in de 21^e eeuw is het theater een proeftuin voor nieuwe denkpraktijken. Het denken laat dan de reflectie op het eigen functioneren achter zich en beproeft *nieuwe* manieren van functioneren, nieuwe modi van relateren-aan-de-wereld. Het gaat voorbij aan het vertrouwde 'tegenover' en het plaatsen van isgelijk-tekens, aan de vraag: 'is het *zus-of-zo*?' en tast zijn eigen grenzen af op zoek naar openingen. Er ontstaat ruimte voor kennis van de wereld die minder tijdloos, bepaald, afgebakend en eenduidig is, maar daarmee nog niet onwaar; het denken verkent het gebied tussen het moderne '*zo is het*' en het postmoderne '*anything goes*'. Daar dient zich een flexibele, voortdurend transformerende vorm van 'waarheid' aan, 'wordend' in plaats van 'zijnd', zoals de bezoeker van *Candyland* nooit honderd procent kind *of* volwassene is, maar zijn identiteit zich voortdurend beweegt in een veld waarvan deze twee archetypen de contouren aangeven.

Ervaringstheater in de zaal

Maar deze nieuwe praktijken zijn niet uitsluitend voorbehouden aan voorstellingen die zich afspelen op ongebruikelijke locaties. Ook in veel hedendaagse zaalvoorstellingen spelen experiment en transformatie een rol. Om dat te verhelderen is het behulpzaam een onderscheid te maken tussen twee lagen van 'werkelijkheid' in het theater: de werkelijkheid van de theatersituatie waar de toeschouwer zich in bevindt en de (gerepresenteerde) werkelijkheid van de fictie, de 'incarnation of a lifeworld', waar de toeschouwer van buitenaf naar kijkt. In het ervaringstheater speelt deze tweede laag zoals gezegd slechts een geringe rol. Het experiment van de ervaringsvoorstelling werkt ondermeer doordat de bezoeker de indrukken niet of nauwelijks tot zich neemt als representatie maar als (geënceneerde) werkelijkheid, waar hij zelf deel van uitmaakt. Slechts af en toe ontstaat de afstand om elementen van de voorstelling te beleven als representatie, als plaatje *tegenover* je. Dit gebeurt bijvoorbeeld in *Candyland*, wanneer de bezoeker ziet hoe de kinderen bij andere deelnemers op schoot kruipen. Op dat moment hoeft hij zich even niet zelf te verhouden tot deze kinderen, kan hij toeschouwen en zich inleven. Ook *Wij* speelt met deze twee lagen. De eerste vrouwen die verschijnen, vormen een plaatje tegenover de toeschouwer. Pas later verdwijnt de afstand en bevindt de deelnemer zich in één 'werkelijkheid' met de vrouw tegenover hem.

In een traditionele zaalvoorstelling ligt de verhouding tussen deze twee lagen andersom. In de schouwburg ervaart de toeschouwer bijna alles dat er te zien en horen is als onderdeel van een fictieve werkelijkheid, op het podium tegenover hem. Slechts enkele indrukken worden ervaren als

onderdeel van de eigen werkelijkheid: de stoel waarop de bezoeker zit, de mensen naast hem, het licht (of donker) in de zaal etc. Traditioneel is alles erop gericht de toeschouwer deze indrukken uit het hier-en-nu te doen vergeten en hem op te laten gaan in de gerepresenteerde werkelijkheid op het podium. Veel hedendaagse voorstellingen echter verleggen deze balans. Niet alleen wordt gespeeld met een vermenging van beide 'werkelijkheidslagen'. Dit doorbreken van de vierde wand gebeurt al langer in het theater. Maar nu wordt de werkelijkheid van de theatersituatie – toeschouwers in een zaal tegenover spelers op een podium – zélf uitgangspunt en onderdeel van een betekenisvolle ervaring.

Om één voorbeeld te noemen: in *Trip* van het jonge collectief White Horse voeren drie performers een uitputtende choreografie uit van ruim vijf kwartier. Hun bewegingen en poses roepen associaties op met uitzinnige mensenmassa's, marcherende soldaten, de chaos van revolutie. Deze trip wordt begeleid door een luide *soundscape* waarin ondermeer schreeuwende mensenmassa's en het geluid van zware machines te herkennen zijn. Gedurende al hun bewegingen blijft het drietal het publiek aankijken met een haast maniakale uitdrukking, de ogen en mond wijd open gesperd. De beelden die zij oproepen met hun poses vormen een vluchtige, fictieve, gerepresenteerde werkelijkheid. Maar hun grimas, hun zweten en hijgen en het voortdurende lawaai zijn echt. Als toeschouwer zou je willen weglopen, weg van de herrie en van je eigen rol van passieve getuige van deze zelfopgelegde uitputtingsslag.

Trip doet iets met je als toeschouwer. Behalve dat de voorstelling aanleiding geeft tot reflectie achteraf, organiseert

White Horse hier een zone voor experiment en transformatie. Het experiment bestaat in dit geval niet uit langzaam wandelen of je mee laten voeren door kinderen, maar uit blijven zitten, kijken en luisteren, uit het ondergaan van de indringende beelden en geluiden. Zonder van je plaats te komen doorloop je een 'transformatie' van neutrale toeschouwer tot getuige, je passiviteit krijgt een lading tegenover dit drietal dat zichzelf staat uit te putten.

Een nieuwe dramaturgie

Het ervaringstheater brengt een aspect van theater aan het licht dat er altijd al was maar dat tegenwoordig een steeds belangrijker plaats inneemt: theater is een collectief spel, een variant van de werkelijkheid waar andere regels gelden. In dit spel, dit experiment, vormen representatie en fictie slechts één van de ingrediënten en is reflectie – tijdens of na de voorstelling – slechts één van de beoogde effecten. De typerende kenmerken van het ervaringstheater – het opschorten van de alledaagse omgang met de werkelijkheid en van het denken, ten gunste van de ervaring, de procesmatigheid, de onmiddellijkheid en de onbepaaldheid – hebben een belang in zichzelf. Dit belang bestaat er ondermeer uit de deelnemer te verleiden tot het doorbreken van het ontologisch bepaalde denken (tegen)over de wereld en tot een bewuste ingreep in het voortdurende 'productieproces' van zijn subjectiviteit, 'only through transmutation or self-experimentation'.

Een nieuwe dramaturgie dient zich aan, niet langer verankerd in de getoonde fictie of in de compositie van theatrale middelen, maar gebaseerd op de elementen en het verloop van het experiment, op de serie ervaringen die de bezoeker

krijgt toegediend. De belangrijkste vraag voor makers zowel als critici is dan niet langer: 'wat zegt dit kunstwerk over de werkelijkheid?', maar: 'welk experiment wordt hier precies georganiseerd?'; niet langer: 'wat is dit', maar: 'wat *doet* het en hoe werkt dat?'; 'welke rol speelt representatie en wat zijn de overige ingrediënten?' Als een voorstelling ook volgens deze dramaturgische principes goed in elkaar zit, kan zij de bezoeker verleiden zich open te stellen en het experiment aan te gaan. Dan kan het theater functioneren als laboratorium voor nieuwe manieren van in-de-wereld-zijn, als existentiële proeftuin.

Bas van Peijpe (1973) studeerde geschiedenis en theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam en is redacteur van Theater Schrift Lucifer. Hij is freelance dramaturg bij ondermeer Boukje Schweigman en Roos van Geffen. Daarnaast werkt hij als scenarioschrijver voor de Nederlandse kindertelevisie.

Besproken voorstellingen:

Candyland - Alexandra Broeder (Bontehond 2008)

Trip – White Horse (Freischwimmer Festival (DE), Frascati en SNDO 2008)

Walking - Robert Wilson, Boukje Schweigman en Theun Mosk (Oerol 2008)

Wij - Roos van Geffen (Huis en Festival aan de Werf 2008)

○ Scherven van een object waaraan we ooit zo gehecht waren

- Een analyse van *Crave* van Sarah Kane

Naar aanleiding van de recente regie door Olivier Provily van Hunker van Sarah Kane schrijft Alexander Schreuder, de dramaturg van deze voorstelling, een analyse van de theatertekst. Hiermee schaarst hij zich achter Hana Bobkova, die in Theater Schrift Lucifer #2 (najaar 2005) een diepgravende studie publiceerde van Kanes 4.48(u) Psychose. Alles wijst erop, analyseert Alexander Schreuder, dat Sarah Kane de hoop had dat de woorden van Crave, uitgesproken in het theater, een grotere overlevingsdrift zouden hebben dan hun schepper.

Alexander Schreuder

M I want a real life,

B A real love,

A One that is rooted and grows upwards in daylight.

Sarah Kane pleegde op 20 februari 1999 zelfmoord in een psychiatrische kliniek. Ze werd achtentwintig jaar. Een dieptragisch einde aan het leven van deze bijzonder getalenteerde schrijfster. Met gebrek aan erkenning voor haar schrijverschap of iets dergelijks had deze daad niets te maken. Sinds de storm van protest op haar eerste stuk, *Blasted* (1995) was er heel wat veranderd. Pers en publiek

hadden inmiddels ingezien dat het gruwelijke geweld in haar stukken niets te maken had met het overdadige en loze geweld dat in veel films zo normaal geworden was. Kane werd internationaal inmiddels gezien als de aanvoerder van een nieuwe generatie toneelschrijvers: de 'New Brutalists'. Een generatie die opgroeide in de uitzichtloze jaren tachtig en in de jaren negentig, toen ze het stokje overnam, de wereld toonde zoals niemand hem wilde zien. Daarmee was ze één van die schrijvers die de relatie tussen theater en de wereld buiten opnieuw vitaliseerden.

Karakteristiek voor Kanes stukken (met name *Crave* en *4.48 Psychosis*) is het verzet tegen psychologisch en naturalistisch drama. Haar werk weerspiegelt niet de socio-politieke omstandigheden van de personages, en toont ons geen direct herkenbare, psychologisch afgebeelde mensen. Deze anti-realistische stijl is volgens theaterwetenschapper Graham Saunders de oorzaak van de kritiekhetze die Kanes eerste stukken ontmoetten.⁵⁰ De Engelse theatertraditie is (of was in ieder geval in de jaren '90 nog) een realistische. Het was volgens Saunders niet de inhoud van het werk die afkeer opriep, maar de vorm waarin Kane deze uitte. Een vorm die op geen enkele manier schroomde wreedheid aan de kaak te stellen en vooral ook te tonen. Bovendien was er door de nieuwe dramaturgie van Kane in die wreedheid geen orde meer aan te brengen met de conventionele opposities. Haar werk was amoreel (overigens zeker niet immoreel). Een afgrijselijk sadistische dader kon tegelijkertijd de verpersoonlijking van een oprechte, zuivere liefde zijn. Veel critici hadden daar grote moeite mee, omdat ze, aldus

⁵⁰ Graham Saunders: *'Love me or kill me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. (Manchester 2002)

Saunders, het werk en de opvoeringen legden langs de bestaande meetlat. Het werk ontweek de geijkte criteria, en de critici begrepen het als een simpele expositie van geweld. Wat ze niet zagen was dat de stukken helemaal niet zo 'onrealistisch' waren. De realiteit was alleen verplaatst naar binnen, naar het innerlijk van de mens. Het gedrag van de personages was (volgens Kane zelf) het product van een maatschappij die gebaseerd is op geweld. De wreedheid waartoe de mens in staat was, werd door Kane op zwarte en zelfs zwarthumoristische manier getoond. De erfenis van de harde Thatcher-politiek gaf de nieuwe generatie genoeg aanleiding om de samenleving te zien als een arena van gewelddadige conflicten in plaats van een plek waar idealisme en verantwoordelijkheidsbesef bloeiden. Kane was hierin overigens niet de enige, maar door de buitenwacht werd zij niet zelden gezien als de aanvoerder van de New Brutalist-beweging. Kane zelf had overigens niets op met bewegingen en voelde zich er geen deel van.

Parallel aan het succes van haar schrijverschap liep echter een heel andere realiteit. De schrijfster leed in haar korte leven meermaals aan zware depressies, en was voorafgaand aan die fatale dag in 1999 opnieuw in een dal terecht gekomen. Haar laatste en pas na haar dood opgevoerde stuk, *4.48 Psychosis*, schreef ze in die periode. Het bleek een soort testament.

Ook *Crave*⁵¹, dat direct voorafging aan *4.48 Psychosis*, wordt gekenmerkt door een teneur van depressie. Het werd voor het eerst in de zomer van 1998 opgevoerd en kent heel wat passages die – achteraf gezien – een akelige voorbode zijn

⁵¹ Marcel Otten vertaalde 'Crave' als 'Hunker'.

van de toekomstige zelfdestructie van de schrijfster. De tekst wemelt van de toespelingen op de dood en de zelfmoord, nu eens impliciet, dan weer expliciet. De doodswens wordt voor het eerst uitgesproken op de eerste en voor het laatst op de laatste bladzijde - en herhaaldelijk daartussenin. *Crave* is één van de meest duistere stukken uit het wereldrepertoire, maar het zou volkomen onterecht zijn het werk te reduceren tot een vorm van 'suicide art'. De schrijfster leefde immers nog toen ze het stuk schreef, haar biografie was nog niet voltooid, en daarom moeten we het ook los zien van wat er later gebeurde. Zeker, het stuk is zeer autobiografisch, maar de waarde ervan moet niet worden afgemeten aan het leven van zijn geestelijke moeder, maar aan zijn eigen werking. Het is wat betreft dramaturgie en compositie een hoogtepunt uit de laattwintigste-eeuwse, postmoderne en postdramatische toneelliteratuur.

Postdramatisch

Crave verwijdt zich zo ver van de klassieke dramaregels dat de tekst op het eerste oog de vraag zou kunnen opwerpen of het hier nog wel om een *toneelstuk* gaat. De dialogen zijn weliswaar verdeeld over verschillende sprekers, maar duidelijk omliggende personages ontbreken. Ze 'heten' A, B, C en M, en lijken eerder op stemmen dan op mensen, omdat hun kern, hun centrum van waaruit ze spreken, afwezig is. Ze zijn als het ware vloeibaar geworden, ze lopen in elkaar over. Het gevolg daarvan is dat een doorlopende verhaallijn ontbreekt. Wie aandachtig luistert, hoort dat de stemmen wel pogingen ondernemen om een verhaal te vertellen, maar na afloop zal het nog steeds onmogelijk zijn om een eenduidige handeling te reconstrueren. Verschillende tijden lopen door elkaar heen en verschillende ruimtes worden opgeroepen maar verdwijnen

ook weer. Als er iets zeker is, dan is het wel dat *Crave* in plaats van door samenhang gedomineerd wordt door fragmentatie. De tekst draagt alle kenmerken van het 'postdramatische'; het is geen drama meer, maar staat in de 'traditie' die zich ná het drama plaatst.⁵² Synthese, van oudsher bepalend voor welk toneelstuk dan ook, geldt niet meer als overkoepelend principe. De eenheid van het stuk komt niet tot stand in de aristotelische zin van een noodzakelijke en oorzakelijke samenhang tussen alle delen van de plot. In plaats daarvan is de structuur associatief, zoals een droom. Wat in een drama de plot is, is hier een structuur van vertakkingen die als het ware zonder oorsprong is, een rizoom. Het is niet zo dat vanuit een eenduidig beginpunt van het stuk zich een of meerdere handelingslijnen uitstrekken, maar het web van vertakkingen is vanaf aanvang aanwezig. Geen ordening van het kijken dus (zoals we gewend zijn), maar verwarring. Ook interessant (en zeer postdramatisch) is een schijnbaar paradoxaal procédé van de tekst zelf. Op één na, gaan alle 'regieaanwijzingen' over de muzikalisering en ritmering van de gesproken tekst. De schrijfster geeft ons geen neventeksten over de emotionele ladingen van de replieken. Acteurs, regisseur en dramaturg zijn dus volledig op zichzelf aangewezen bij de vraag hoe de replieken worden uitgesproken. Paradoxaal genoeg treedt juist daardoor – dus door het ontbreken van voorschriften voor de opvoering - het laatste algemene kenmerk van het postdramatische in werking: de nadruk op de 'performance text' – de totale situatie van een theatrale gebeurtenis die ontstaat door het werkelijk samenzijn van publiek en uitvoerders. De acteurs kunnen in hun manier van spreken weliswaar intenties

⁵² Kenmerken ontleend aan Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. (Frankfurt am Main 1999)

kenbaar maken (bijvoorbeeld 'kwaad' of 'gelukkig' 'verwijtend' etc...) maar de achterliggende motieven zal de toeschouwer/toehoorder zelf moeten genereren omdat ze niet als informatie in de tekst verweven zijn.⁵³ Hoe moet bij voorbeeld het 'You're dead to me' waarmee C het stuk opent, worden opgevat? Is het een beschrijving? Horen we een verwijt, een beschuldiging? Of vatten we zo'n uitspraak op als een poging tot zelfbehoud (van degene die hem doet)? Extreem gezegd kan *Crave* dus niet gelezen, maar alleen *gehoord* en *geluisterd* worden. Wat rest is een structuur waar we op eenzelfde manier naar kijken als naar de scherven van een object waaraan we ooit zo gehecht waren.

Monoloog

Het ingewikkelde en tegelijk fascinerende aan de compositie van *Crave* is dat de tekst als monoloog én als dialoog op te vatten is. In de eerste hoedanigheid lijkt het op een relaas van gevoelens en gedachten die alle uit eenzelfde, zij het gespleten, 'ik' komen. Het zijn als het ware stemmen in een hoofd, misschien van Kane, die verschillende kanten van dezelfde ziel vertegenwoordigen. Nu eens strijden die stemmen met elkaar, dan weer smelten ze samen en vertellen hetzelfde verhaal. Op dit monologische niveau is het de schrijvende 'instantie' die op de voorgrond treedt. Zo gelezen maakt de tekst een sterk autobiografische indruk, die bovendien wordt versterkt door de wetenschap achteraf van Kanes depressie en zelfmoordneiging in de periode dat ze *Crave* schreef. Het opschrijven van duistere gedachten en gevoelens fungeert als instrument om deze te beheersen en

⁵³ Het *drama* heeft hiervoor beschikking over de techniek van expositie: het verstrekken van in de plot geïntegreerde informatie die de toeschouwer nodig heeft om de dramatische handeling te kunnen volgen.

uit leven (op een veilige manier), als wapen in de strijd tegen de eigen ondergang. De toespelingen op de dood, op sterven, worden heel uiteenlopend geformuleerd, van ernstig:

A: What do you want?

B: To die.

via sarcastisch:

C: You can only kill yourself if you're not already dead.

tot cynisch:

M: If you commit suicide you'll only have to come back go through it again.

Daar tegenover staan verspreid door de tekst replieken die gelezen kunnen worden als het 'serum' tegen de doodsdrijf:

C: Don't die

Of:

B: If you died it would be like my bones had been removed.

Of:

A: Most people,

B: They get on,

A: They get up,

B: They get on.

Uiteraard ontbreekt de situatie zoals we die kennen van *dramatische* monologen. Het enige dat zeker is, is *dat* er gesproken wordt. Fictieve, gespeelde tijd en plaats waarin de spreker zou spreken, zijn er niet, althans, ze zijn niet met zekerheid vast te stellen. Ze kunnen dus ook niet domineren. Daardoor ligt de nadruk op 'ons hier en nu'. Het spreken vindt plaats in de *performance text*.

Herhalingen

Op het monologische niveau spelen ook de vele herhalingen een cruciale rol. Ze komen voor in direct op elkaar volgende replieken of op afstand van elkaar door de hele tekst. Als het meest opvallende structuurkenmerk hebben ze een dubbele functie. Enerzijds is de toeschouwer/toehoorder zich zeer bewust van deze herhalingen; de hoeveelheid ervan kan hem onmogelijk ontgaan. Anderzijds vindt de zichzelf repeterende tekst op deze manier zijn weg naar het onbewuste. Het is het meest constante aspect van dit gefragmenteerde toneelstuk en het brengt als een reeks mantra's een soort trance teweeg. In die toestand wordt de toeschouwer/toehoorder als het ware geopend voor dieperliggende betekenissen van de taal, die hij echter niet rationeel kan duiden, maar alleen met het gevoel kan ondergaan. De herhalingen vinden plaats als een soort taalspel dat ik zou willen omschrijven als *varianties van homoniemen of synoniemen*. Als een keten van 'homonieren' brengt hetzelfde woord steeds andere, nieuwe betekenissen teweeg, zoals in het volgende voorbeeld 'gebroken' zowel letterlijk (een gebroken neus) als emotioneel (een gebroken hart) gebruikt wordt:

B: Look.

C: Listen.

B: Look. My nose.
M: What about it.
B: What do you think?
C: Broken.
B: I've never broken a bone in my body.
A: Like Christ.
B: But my Dad has.⁵⁴

Soms wijst de tekst zelfs zeer expliciet op zulke betekenisverschillen:

B: My back aches.
C: My head aches.
A: My heart aches.

Pijn geldt hier als respectievelijk fysieke, psychische en emotionele pijn.

Als ketens van 'synoniemen' proberen de herhalingen – zonder daarin te slagen overigens – een eenduidige betekenis te grijpen van iets dat onduidelijk blijft:

A: Guilt lingers like the smell of death and nothing can free me from this cloud of blood.
C: You killed my mother.
A: She was already dead.
[...]
A: She died.
B: People die.
M: It happens.

⁵⁴ 'Listen' en 'broken' kunnen gelezen worden als doelende op een *gebroken hart*.

De woorden 'death', 'blood', 'killed', 'dead', 'died' en 'die' pogen hier er achter te komen wat de ware oorzaak is van de dode toestand waarin de moeder kennelijk verkeert.⁵⁵

De herhalingen vinden niet alleen plaats in zulke aaneengesloten ketens, maar ook in intervallen. Zo is er op meerdere plaatsen in de tekst sprake van het 'breken' of 'gebroken'. Referenties aan of toespelingen op de dood komen op vrijwel iedere pagina van het stuk voor. En veel replieken worden letterlijk herhaald, zoals: 'Ik voel niets, niets. Ik voel niets.' (Vier keer) De voorbeelden zijn te talrijk om hier volledig opgesomd te worden.

Het lijkt erop dat Kane met deze repetitieve structuur doelbewust de menselijke drang om begrijpelijke betekenissen aan de taal (en aan beelden) toe kennen activeert *én* attaqueert. Door beide tegelijkertijd te doen, geeft ze de toeschouwer/toehoorder het gevoel dat hij verzeild is geraakt in een situatie waarin hij permanent faalt in zijn pogingen de stemmen te begrijpen. Niet voor niets hoort hij op zeker moment: 'And if this makes no sense then you understand perfectly' – een relativerende uitspraak die, als het een commentaar op het toneelstuk *Crave* in zijn geheel is, misschien een geruststellende werking heeft. Het is namelijk niet alleen onmogelijk om de precieze betekenissen van alle uitingen te achterhalen (al was het alleen maar omdat het spreken daarvoor te snel gaat), maar ook om van iedere herhaalde uitspraak te onthouden welke stem hem de laatste keer deed. Er zijn gewoonweg te veel 'stemwisselingen'. Dezelfde uitspraak of mededeling kan door verschillende

⁵⁵ De 'dode moeder' is symbolisch op te vatten: de afwezigheid van de moeder(figuur). Er wordt verschillende keren naar verwezen in het stuk.

sprekers worden gedaan. Om bij het voorbeeld van 'Ik voel niets...' te blijven: doordat C dit tot drie keer toe en verspreid over de tekst herhaalt, ontstaat op zeker moment de indruk dat het exclusief haar woorden zijn, maar B deed deze uitspraak als eerste. Door deze repetitieve structuur lukt het de tekst uit te stijgen boven het autobiografische en 'therapeutische'. Het is geen egodocument, maar juist een werk dat sterk gericht is op degene die het waarneemt en in zich opneemt: de theatertoeschouwer. Die ondergaat de tekst als een intense ervaring, misschien wel vooral doordat zijn eigen brein zo actief is in het zoeken naar en produceren van betekenissen.

Dialogoog

Gelezen als dialogoog verschijnt de tekst als de stemmen van personages die aan hun randen weliswaar met elkaar versmelten maar toch ook menselijker, dus fysieker, zijn dan ze in eerste instantie leken. In:

B: Where you been?

M: Here and there.

C: Leave.

B: Where?

C: Now.

M: There.

kunnen 'Leave' en 'Now' niet alleen gericht zijn op M of B, maar ook (en dat lijkt veel waarschijnlijker) bedoeld zijn voor A, die toenadering tot C zoekt. Wie de tekst op deze manier analyseert, ontdekt al gauw dat de stemmen/personages zich niet alleen richten tot het theaterpubliek, maar ook tot elkaar. Er wordt dan een web van voortdurend wisselende relaties

zichtbaar, waarbij overigens opvalt dat de dialogoog zowel tussen twee, drie als vier personages gevoerd kan worden, en meestal plaatsvindt tussen enerzijds A en C, en B en M anderzijds.

Niet onbelangrijk is dat Kane zelf over de betekenis van de letters A, B, C en M oorspronkelijk dacht als Abuser of Author, Boy, Child en Mother.⁵⁶ⁱⁱ Er ontstaan dan relaties tussen hen die in verband gebracht moeten worden met het liefdesdiscours dat ze vrijwel voortdurend met zichzelf en elkaar voeren. De dialogoog krioelt van de tegenstrijdigheden, die soms zo extreem zijn dat het lijkt alsof ze onmogelijk kunnen bestaan. Het contact tussen A, B, C en M is totaal verbroken – en tegelijkertijd zijn ze aan elkaar gekluisterd. Ze verlangen evenveel naar het ene als naar het andere; evenveel naar het contact, naar de versmelting met de ander, als naar de bevrijding van zichzelf door van die ander los te raken. Deze paradoxale relaties spelen zich het meest concreet af tussen A en C en tussen B en M. C spreekt in het begin de wens uit om van A los te komen zonder hem kwijt te raken, wat volgens A onmogelijk is, zoals doorheen het stuk ook blijkt. Op de lange liefdesverklaring van A reageert C met 'this has to stop this has to stop this has to stop [etc.], maar wanneer A op zeker moment zegt '[...] I have lost you now' antwoordt C: 'GOT ME'. Hun relatie culmineert in de wanhoop van C nadat A heeft gezegd: 'It's over'. Ook tussen M en B is deze tegenstrijdigheid kenmerkend. Aanvankelijk is het M die B smeekt haar liefde te geven, wat hij weigert. Uiteindelijk is deze relatie veranderd in het tegendeel en weigert M de liefde die B haar naar eigen zeggen geeft.

⁵⁶ Saunders

Dat laatste – liefde die aangeboden en geweigerd wordt - is een vast patroon in de manier waarop de personages zich tot hun eigen en elkaars liefdesgevoelens verhouden. A en M lijken wel in staat te zijn liefde te voelen en te geven, maar C en B accepteren hun liefde niet. Voor A is deze afwijzing zo'n harde klap dat hij er emotioneel aan kapot dreigt te gaan. Voor M bestaat het lijden vooral uit het feit dat haar kinderwens gefrustreerd wordt omdat zij de vruchtbare leeftijd gepasseerd is.

Waar komen de weigeringen van C en B vandaan? Opvallend is dat B en C beiden zeggen niets te voelen, maar wie gelooft dat? Dergelijke uitspraken duiden toch vooral erop dat het tegendeel waar is. Als B het over 'niets voelen' heeft, doelt hij op zijn zelfdestructieve drank- en sigarettengebruik. Het kapotmaken van het eigen lichaam kan een poging zijn om te voelen wat het lichaam niet voelt.⁵⁷ Maar wanneer C het over hetzelfde heeft, gaat het om het tegenovergestelde. Het 'Ik voel niets, niets. / Ik voel niets' is een opdracht aan haarzelf om niet te voelen wat ze juist wel voelt. Dat staat in de psychologie over het algemeen bekend als het inkapselen van het eigen gevoel, omdat het toelaten ervan als bedreigend ervaren wordt. Waarom anders wordt deze uitspraak door C voor het eerst gedaan als reactie op een door A vertelde anekdote over een meisje dat door haar grootvader in aanwezigheid van haar vader seksueel wordt misbruikt?

⁵⁷ Zulke automutilatie speelt in het kort na Crave geschreven 4.48 Psychosis een nog prominentere rol, zoals door Hana Bobkova aangetoond in: 'Over het verlangen, de taal en de dood' in: *Theater Schrift Lucifer*, nr. 2, september 2005. Zie www.theaterschriftlucifer.nl.

Op een of andere manier is bij alle vier de personages de beleving van liefdesgevoelens verminkt of pervers. A is niet alleen degene die een intense liefdesverklaring aflegt, maar ook pedofiel en de beul van 'haar', waarmee hij hoogstwaarschijnlijk C bedoelt. M heeft naar eigen zeggen nog nooit een man ontmoet die ze vertrouwde. Uit de uitspraken van B kan opgemaakt worden dat liefde voor hem hetzelfde is als seks. Geen van hen heeft een ontwikkeld, volwassen gevoelsleven.

Het verleden

Waarom zijn deze stemmen of personages er? Waarom spreken zij? En wat doen zij? Er is in *Crave* niet alleen de tijd van het 'nu' waarin de personages spreken, maar ook een andere tijd, een verleden, waarin onmiskenbaar gebeurtenissen plaatsvonden die zo ingrijpend en destructief waren, dat ze hun uitwerking nog lang niet verloren hebben. In de korte anekdotes (die direct aan het publiek gericht lijken) speelt het schenden van het vertrouwen dat het kind in de volwassenen heeft, een centrale rol. Het is opvallend dat het geheugen van de personages er niet in slaagt het verleden als een samenhangend geheel te (re)construeren. Het blijft een verzameling scherven, waarin voor ons onherleidbare privé-gebeurtenissen en momenten uit het collectieve geheugen (bijvoorbeeld een wereldberoemde krantenfoto uit de Vietnamoorlog) elkaar willekeurig afwisselen. Misbruik in verschillende vormen, maar vooral seksueel en in de kindertijd lijkt een hoofdrol te spelen. De getuigenissen van een traumatische gebeurtenis komen tot ons ofwel in de vorm van onvolledige, vage of versplinterde verslagen, ofwel als metaforen. Die traumatische gebeurtenis is waarschijnlijk wat A, B, C en M met elkaar delen. Het is wat hen aan elkaar bindt

en wat ze gezamenlijk herbeleven. Niet voor niets worden er toespelingen gemaakt op de plek waar zo'n herbeleving zich af zou kunnen spelen, zoals: 'Listen. I am here to remember. I need to... remember' en 'If I die here I was murdered by daytime television' en 'They switch on my light every hour to check I'm still breathing'. Zeer expliciet is 'ES3', de naam van een psychiatrische afdeling waar Kane een tijd verbleef.

Intertekstualiteit

Kanes stijl wordt niet alleen gekenmerkt door herhalingen, maar is ook intertekstueel – een heel nauwkeurige combinatie van eigen teksten en fragmenten uit werken van andere schrijvers. Het stuk loopt over van de citaten en parafrases uit popsongs, de Bijbel, Oosterse religieuze teksten, spirituele en satanistische literatuur, werken van bewonderde schrijvers. Zoals Nirvana, het Boek *Job*, het *Tibetaanse Dodenboek*, Aleister Crowley, Shakespeare, Camus, Beckett, Roland Barthes... Van bijzonder grote invloed was *The Waste Land (Het Barre Land)*, het modernistische gedicht van T.S. Eliot. Daarin verhaalt een complexe en cyclische beeldtaal over het dood zijn in het leven, het sterven en het (opnieuw) geboren worden. Onder andere het beeld van de stad als een dood landschap (een 'waste land') komt terug in *Crave*, net als het spel met citaten en de dialogen zonder direct herkenbare sprekers.

Door de vele citaten en parafrases ploetert de toeschouwer/toehoorder in een berg van taalscherven; van uitspraken die hij van heel dichtbij óf van ergens in de vage verte *her-kent* in de letterlijke zin van het woord: *opnieuw* kennen. Maar richt Kane zich met deze taalscherven eigenlijk wel tot de toeschouwer? Het kan toch onmogelijk de

bedoeling zijn dat hij al die 'gerecyclede' fragmenten als zodanig zou moeten herkennen, laat staan begrijpen? Toegegeven, iemand met enige kennis van de belangrijkste toneelstukken zal een verwijzing naar *Hamlet* nog wel herkennen:

A: What do you want?

C: To die.

B: To sleep.

M: No more.

Hij zou dan zelfs misschien tamelijk snel een betekenisvolle link kunnen zien tussen het doodsverlangen in *Crave* en Hamlets twijfel of de dood werkelijk een einde maakt aan het lijden in het aardse bestaan. Maar het is onwaarschijnlijk dat Kane ervan uitging dat haar publiek onmiddellijk alle verwijzingen op deze manier zou kunnen duiden. Ik vermoed dat haar bedoeling veel diepgaander, veel suggestiever en ook veel akeliger was: ze voert een dialoog met de doden, met de gestorven schrijvers die haar voorgingen en die ze weldra gezelschap zal houden. We zullen nooit weten of het exact haar intentie was, maar feit is dat ze een plek in de toneelgeschiedenis verworven heeft.

Ervaren

Naast de herhalingen en de intertekstualiteit is er een ander opvallend structurend taalverschijnsel: de extreem korte replieken. Het kan om één of enkele woorden gaan, gesproken door één stem of verdeeld over verschillende stemmen. Er ontstaan daardoor microsequenties waarin Kane met een minimum aan woorden een maximale complexiteit

bereikt in haar 'taalspel' met klank, ritme en betekenissen. Het reeds genoemde voorbeeld:

B: Where you been?

M: Here and there.

C: Leave.

B: Where?

C: Now.

M: There.

... is niet alleen een meerduidige dialoog. Klank en ritme openen onze oren zodat de woorden ons op een ander, onbewuster niveau bereiken. Twee keer drie lettergrepen gevolgd door vier enkele; een heen-en-weer beweging tussen 'where', 'here' en 'there'; het rijmen van 'there' en 'where'. Er is uit de tekst een grote hoeveelheid van dit soort sequenties te halen, waarbij Kane bovendien een grote muzikale variatie hanteert, die gaat van het op eenvoudige wijze deconstrueren van zinnestjes:

B: Let

C: Me

M: Go

...tot het spelen met allitererende en rijmende woordenreeksen die herhaald en opnieuw gerangschikt iets anders lijken uit te drukken:

B: The vision.

M: The loss.

C: The pain.

A: The loss.

B: The gain.

M: The loss.

C: The light.

[...]

C: The vision.

M: The light.

C: The pain.

A: The light.

M: The gain.

B: The light.

C: The loss.

Op de plaatsen van 'the loss' in de eerste reeks, staat in de tweede 'the light'. Daardoor klinkt het geheel de tweede keer positiever. Daar staat tegenover dat de eerste reeks wordt afgesloten met 'the light' (positief) en de tweede met 'the loss' (negatief). Het is alsof de stemmen een dilemma aftasten: zonder verlies geen licht; maar zonder licht ook geen verlies.

Misschien wil Kane een taal forceren die loskomt van conventionele en ontoereikende betekenissen? Eén die in staat is haar onbeschrijflijke pijn te beschrijven? Er staat immers ook in het stuk: 'I hate these words that keep me alive I hate these words that won't let me die / Expressing my pain without easing it.' Wat voor taal zou er nodig zijn om de pijn *wel* te verzachten? Misschien één zonder denotatieve functie? Eén die de wereld niet meer beschrijft in vaste betekenissen, maar haar *uitdrukt* zoals ze in haar diepste wezen *aanvoelt*?

De toekomst

De theatrale kracht van deze tekst, die op het eerste oog zo weinig met toneel te maken leek te hebben, ontstaat juist door zijn suggestieve werking. Kane doet met *Crave* al wat ze even later en voor het laatst in 4.48 *Psychosis* zal doen. Ze fictionaliseert haar eigen psychische ziekte, laat verschillende 'toestanden' zien, niet om over zichzelf te vertellen, maar over het menselijke subject en over de wereld.⁵⁸ In zekere zin zocht ze naar 'ervaringstheater'. Daarin was ze mijns inziens een voorloper omdat die term destijds alleen van toepassing was op theatersituaties waarin voorstelling en publiek uit de conventionele theaterruimte verplaatst werden om deze 'ervaring' teweeg te brengen. Cruciaal in het begrijpen van haar werk is de uitspraak: 'If we can experience something through art, then we might be able to change our future, because experience engraves lessons on our hearts through suffering, whereas speculation leaves us untouched.'⁵⁹ Theater is immers een veilig oord waar het publiek extreme ervaringen kan opdoen die het in realiteit gelukkig mist (althans de gemiddelde toeschouwer). De kracht van theater is dat we het kunnen ondergaan. We kunnen er niet alleen zien, horen en begrijpen (rationeel) maar ook voelen, wat leidt tot 'echte' ervaringen die 'niet echt' zijn. Voor Kane lijkt dat welhaast een morele plicht van haar toneelschrijverschap geweest te zijn: 'It's crucial to chronicle and commit to memory events never experienced – in order to avoid them happening. I'd rather risk overdose in theatre than in life.'⁶⁰

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Saunders

⁶⁰ Ibid.

Tot slot

Net als hun publiek proberen A, B, C en M betekenis te hechten aan hun spreken. Het is alsof ze met iedere nieuwe repliek een nieuwe poging inzetten om, met alle kracht die ze hebben, erachter te komen wat hun pijn precies inhoudt, en wanneer die ontstond. De taal krijgt zo de bezwerende, zuiverende functie van een religieus gebed of een therapeutische zelfbeschouwing. Ze wordt de weg naar 'het licht': de centrale metafoor in *Crave*:

A: Free-falling

B: Into the light

C: Bright white light

A: World without end

C: You're dead to me

M: Glorious. Glorious.

B: And ever shall be

A: Happy

B: So happy

C: Happy and free.

Of dat licht uiteindelijk wordt gevonden in dood, leven, of (weder)geboorte, in de verbeelding, het zelfinzicht, of de religieuze ervaring, in psychose of helderheid van geest – dat alles blijft open. Het meest lijkt het er nog op dat het gevonden wordt in de kunst. Dat wil zeggen, in het toneelstuk zelf, maar vooral in de theatrale opvoering ervan. Het theater als plek waar de voorstelling na haar eigen einde steeds opnieuw kan, beter gezegd móet beginnen. Het is heel onwaarschijnlijk dat Sarah Kane dat niet wist.

Alexander Schreuder (1975) studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteiten van Amsterdam en Oslo. Van 2002 tot 2007 was hij dramaturg bij Toneelgroep Amsterdam. Hij werkt als freelance dramaturg met zeer verschillende theatermakers aan zeer verschillende voorstellingen, van mime, jeugd- en muziekproducties tot tekstgebaseerd theater. Regelmatig schrijft hij theaterbeschouwelijke artikelen. Als docent is hij vast verbonden aan de Artez Toneelschool (Arnhem) en de Toneelacademie Maastricht. In 2005 was hij medeoprichter van Theater Schrift Lucifer.
