

*Theater Schrift Lucifer # 10*



**CARRÉ**

GOED VOOR EEN CONSUMPTIE KOFFIE,  
THEE, FRISDRANK, BIER, WIJN OF IJS

Nº 025970

*Waar 't gras groener is  
najaar 2010*

## Theater Schrift Lucifer # 10, najaar 2010

### ○ Waar 't gras groener is

- Theater als bouwwerk van de gemeenschap: over inspirerende (buitenlandse) theaterpraktijken -

Ontwerp voorplaat: Herbert Janse.  
Collage, gescand.

De podiumkunsten staan op de tocht. Decorontwerper Herbert Janse liet zich door dit naakte feit en het thema van het tiende nummer inspireren: *"Het gras was groener in de 50er jaren. Allemaal eenmaal per maand naar het theater en dan bij voorkeur op zaterdagavond... Alleen in Carré belooft het gras nog groener te zijn. Daar lijkt het klatergoud van de gevel te spatten en biedt het programma magie van Hans Klok en petticoatvertier voor iedereen"*.

De Nederlandse decorontwerper Herbert Janse studeerde scenografie aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam en de Jan van Eyck Academie in Maastricht. Sinds 1985 ontwierp hij decors voor onder meer Theatergroep Het Vervolg, Orkater, het Nationale Toneel, Het Toneel Speelt, Hummelinck Stuurman Theaterbureau, Joop van den Ende Theaterproducties, de Theatercompagnie, Stella Den Haag, Opera Zuid en Hong Kong Opera Company. Daarnaast geeft hij les op de Amsterdamse Theaterschool en de Toneelacademie Maastricht. In 2007 en 2011 is hij lid van de commissie van aanbeveling voor de Quadriënale in Praag.

## ○ Inhoud

Pagina

**P 3 – 10 Tiende bericht van de redactie**

Waar 't gras groener is

- Theater als bouwwerk van de gemeenschap: over inspirerende (buitenlandse) theaterpraktijken -

**P 12 – 15 Wouter Hillaert**

Ik had een droom . . .

- Een geloofsbelijdenis -

**P 15 – 23 Tobias Kokkelmans i.s.m. David Pledger**

Een streep in het zand\*

- Verdedigingsstrategieën voor kunstsubsidies in een neoliberal tijdperk -

**P 24 – 33 Jos van Kan**

Cambodja

- Over theater maken in een cultuur waar men wegkijkt -

**P 34 – 43 Hana Bobkova**

Theater in Tsjechië

- Een overzicht -

**P 44 – 50 Arthur Sonnen**

Hechten aan theater

- Kan de schouwburg een thuis zijn? -

**P 51 – 57 Pieter de Nijs**

It's behind you!

- Verliefd op de Engelse Christmas Pantomime -

**P 58 – 65 Kirsten Broekman**

Esthetiek in de favela

- Het theater van *Nós do Morro* in de Vidigal-favela van Rio de Janeiro -

**P 66 – 84 Marieke Dijkwel**

WAAROM, DAAROM

- Over *Branden* van Alize Zandwijk en Wajdi Mouawad: een voorstelling die over grenzen kijkt -

**P 85 – 89 Tobias Kokkelmans**

Turning financial calamity into creative resourcefulness

- The secret behind Icelandic theatre festival Lókal -

**P 90 – 96 Florian Malzacher**

An Artist who cannot speak in English is no artist

- Tien jaar postdramatisch theater in Europa -

**P 97 – 107 Loek Zonneveld**

'Ungeheuer heutig'

- Nederland en het Duitse toneel: geen reisreportage -

**P 107 – 112 Annemie Vanackere**

Andere perspectieven op verbeelding

- Een slotbeschouwing -

---

\* English version of this interview direct on [www.theaterschriftlucifer.nl](http://www.theaterschriftlucifer.nl)

## ○ Waar 't gras groener is

- Theater als bouwwerk van de gemeenschap: over inspirerende (buitenlandse) theaterpraktijken –

### Tiende bericht van de redactie

Schrijver Gerrit Komrij heeft een moppercolumn op de achterpagina van NRC-Handelsblad, onder de titel *Kunstwonderen*. Op 23 september jongstleden luidde de kop: "Lege fles met vaporisator". Het gemopper betrof deze keer het 'minimalisme' en de voorstelling *Dialogue with Lucinda* van Nicole Beutler, een choreografie gebaseerd op *Radial Courses* uit 1976 van Lucinda Childs. Twee citaten uit de column: "Een doek met één kubusje, een bundel met een eenlettergrepig woord, een toneel waarop een solist een uur achtereen hetzelfde huppelpasje uitvoert (...)". En: "De geur van heiligheid die om dit bijna-niets hangt zal niemand verbazen. Het is de geur van de preciezen en de sektariërs. Het is de geur van talentloosheid en rancune. Het is de geur van het eigen gelijk. Een bekend geurtje in de kunst en het minimalisme is in die wereld nog de enige verstuiver". Dat liegt er niet om. Niet alleen worden choreograaf Beutler fundamentele verwijten gemaakt, in één vileine pennenstreek wordt bijkans een heel kunstveld weggezet als inert en in zichzelf gekeerd. En dat lijkt ook precies de bedoeling van de serie van Komrij. Hij is echter niet de enige die 'moppert' over kunst.

Aan welk debat neemt Komrij precies deel? Waarom vindt hij het nodig kunstenaars de hoek in te sturen? En wat zegt zijn toon over de wijze waarop de diverse debatten op dit moment

worden gevoerd? Het lijkt er namelijk akelig veel op dat de toon waarop gesproken wordt over kunst op dit moment belangrijker is dan de inhoud. Om bij het voorbeeld van *Dialogue with Lucinda* te blijven: het toeval wil dat voorafgaand aan de donderdag waarop Komrij zijn column publiceerde op de website *GeenStijl* dezelfde voorstelling onderwerp van 'gesprek' was. Onder de kop "Kunscht omdat het moet: rondjes lopen" plaatste een zekere VanKoetsveld een kort youtube-fragment uit de voorstelling en een begeleidend tekstje met de strekking 'huppelen kan iedereen'. Tussen 10 en 13 september kwamen er 290 reacties. Het meest sprekende citaat is: "De henk en ingrids houden niet zo van dingen die ze niet begrijpen". De participanten gaven vooral uiting aan wat Arthur Sonnen in zijn bijdrage aan dit jubileumnummer van *Lucifer* omschrijft als "*het gevoel dat die 'linkse potverteerders' maar eens iets moeten gaan doen voor de kost*".

Of Komrij kennis heeft genomen van de woorden op *GeenStijl* valt niet uit zijn column op te maken. Feit is dat *Dialogue with Lucinda* als pars pro toto voor 'minimalisme' wordt ingezet op een manier en door middel van bewoordingen die nog maar enkele jaren terug niet mogelijk zouden zijn geweest. Vriend en vijand lijken momenteel min of meer dezelfde taal te spreken; die van de persoonlijke, ongenueanceerde aanval. Waarbij het aan de kunst en de kunstenaar is zichzelf te verdedigen.

In welk gesprek zijn wij beland? Hoe komt het dat de toon zo – hoe moeten we het noemen – zo *Jip & Janneke zijn boos*, is geworden? Wie ontwart de möbiusband van ongelijksoortige argumenten die zo plotseling en onterecht aan elkaar zijn gesmeed? De kunst staat in de beklagdenbank en lijkt de

eigen onschuld te moeten bepleiten. Mogen we er nog wel van uitgaan dat, zoals in de Nederlandse rechtspraak geldt, de beklagde onschuldig is zolang het tegendeel niet is bewezen? En dat daarbij de aanklager de argumenten moet verzamelen? Of is het inmiddels andersom en zijn kunstenaars 'preciezen en sektariërs' en, zoals in het Amerikaans recht, schuldig tot zij zichzelf hebben weten vrij te pleiten?

Of anders geformuleerd: als het bevragen van de waarde van gesubsidieerde kunst een nieuw element is in het Nederlandse publieke debat, waarom is deze waarde dan zo lang onaangeraakt gebleven? Er is een verschuiving gaande in het politieke en culturele discours: de onttakeling van de gesubsidieerde kunst is een teken van de tijd. Maar een teken waarvan? En in wat voor soort tijd zijn we nu aangeland? In welke dialoog bevinden wij ons? Over dergelijke vragen buigen meerdere auteurs zich – direct of indirect – in dit tiende nummer van Lucifer.

### **Jubileum**

Theater Schrift Lucifer betreedt de wereld van het Nederlands theater graag met lichte tred en een blik die zo wijd mogelijk over onze grenzen reikt. De redactie begon driekwart jaar geleden aan de voorbereiding van dit jubileumnummer. Voor het tiende nummer wilden we de gelegenheid grijpen de stand van het gewas te peilen. Met als thema 'waar het gras groener is – over theater buiten Nederland dat ons versteld doet staan' wilden wij aandacht besteden aan het Nederlandse theaterklimaat, door vergelijkingen aan te gaan met inspirerend, benijdenswaardig theater buiten de landsgrenzen. We zochten perspectieven, theaterpraktijken en -tradities die een

voorbeeldfunctie kunnen vervullen voor de Nederlandse theaterwereld. En daarbij wilden we niet alleen kijken naar gevestigde, grote huizen, maar juist naar theater op het platteland van Cambodja, de favela van Brazilië, een klein, vasthoudend festival in IJsland. Een nummer vol theater waar we bij hadden willen zijn, waar we 'onze vingers bij aflikken'. *En passant* zou dat dan ook iets zeggen over de stand van het Hollands theater.

De actualiteit haalde ons in. Er kwamen verkiezingen, Prinsjesdag, een formatie... We staan aan de vooravond van een grootse slachting onder de podiumkunsten. Ingezonden brulbrieven in dagbladen, slagzindemagogie op populaire websites en schreeuwdebatten op televisie nemen in aantal toe. Goed dat er gesproken wordt over de noodzaak van kunst, maar Lucifer tracht zich op eigen wijze te verhouden tot de realiteit. Het jubileumnummer van Theater Schrift Lucifer opent de grenzen, tracht over muren heen te kijken en pleit voor de kunsten (in Nederland en daarbuiten), voor het koesteren, op waarde schatten, kritisch doch rechtvaardig bejegenen van kunst als levensvoorwaarde.

### **Speciale Gast**

Of, zoals speciale gast van Lucifer # 10 **Annemie Vanackere** schrijft in haar slotbeschouwing: "Mij interesseert het juist om te ontdekken waar je bij mensen die ene kieuw kunt openen waardoor juist het onbekende naar binnen kan sijpelen – dat dan weer kan leiden tot een beter begrip van onszelf." Wij nodigden Annemie Vanackere uit als gast bij het denken over dit jubileumnummer aangezien zij, als mede-artistiek leider van de Rotterdamse Schouwburg en het maatgevende festival

*De Internationale Keuze*, een autoriteit is op het gebied van internationale theatertendensen. Haar blik is breed, haar wortels stevig verankerd in Nederlandse theatergrond. Zij maakt haar gedachten over theater in binnen- en buitenland doorgaans kenbaar via haar programmering. Voor Theater Schrift Lucifer betoogde ze in een vraaggesprek over de wisselwerking tussen Nederlands en buitenlands theater. Haar gedachten gaan expliciet in op de vraag: hoe krijgen we al dat moois uit het buitenland hierheen? En waarom willen we dat eigenlijk?

Vanackere signaleert een trend van 'terugplooiën', meer dan van ontplooiën in Nederland. Een beweging die zorgwekkend genoemd mag worden. Annemie Vanackere: "In de literatuur is het een vanzelfsprekendheid dat we ons tot internationale denkbeelden verhouden. Ik streef ernaar om die verbinding ook via het theater te laten zien, om toegang te verschaffen tot internationale theatrale verbeeldingen van het leven." Want: "(...) als je een opvatting wilt hebben over de samenleving waarin je wilt leven – in mijn optiek een samenleving van mondige burgers die zelf verantwoordelijkheid nemen, die zich niet alles laten dicteren en van mening durven te verschillen, die zich een beeld kunnen en willen vormen over hoe in het leven te staan, over goed en kwaad kortom – dan moet je daar ook in investeren."

Ook **David Pledger**, werkzaam bij IETM en het Australian Arts Council, heeft vanuit zijn buitenstaander-optiek scherpe bewoordingen voor het Nederlandse subsidieslagveld. Lucifer-redacteur **Tobias Kokkermans** sprak met hem over verdedigingstrategieën voor kunstenaars in een neoliberale tijdperk. Samen vragen zij zich hardop af waarom de

podiumkunsten geen rol lijken te spelen in de opkomst van neoliberale samenlevingen. En waarom de huidige stigma's die de kunst krijgt opgelegd, zo effectief blijken.

### **Gehecht zijn aan theater**

De auteurs in dit nummer schrijven over theater in buitenland dat gehecht is aan het publiek dat ernaar komt kijken, in de dubbele betekenis van dat woord. Hechten in de zin van 'vastmaken' en tegelijkertijd in de zin van 'emotioneel verbonden voelen'. Dat is waar de auteurs op meerdere fronten van onder de indruk zijn bij de buitenlandse voorstellingen en ervaringen die zij beschrijven: publiek dat verbonden is met het theater dat zij bezoeken en dat zij ervaren als vanzelfsprekend onderdeel van hun samenleving.

Het meest expliciet hierover is **Arthur Sonnen** (voorheen directeur van het Theaterfestival en momenteel verbonden aan SICA). Hij vraagt zich in zijn essay 'Hechten aan theater - kan de schouwburg een thuis zijn?' af waarom wij het theater in Nederland niet als een noodzakelijk, relevant en vooral: als een collectief bezit wordt ervaren. Waarom wordt een geslaagde voorstelling hier vooral beleefd als individuele esthetische ervaring of intellectuele uitdaging en zelden als bijdrage aan een maatschappelijk of politiek debat? Voor Theater Schrift Lucifer somt Arthur Sonnen tal van internationale theater-ervaringen op die aantonen dat het anders kan. Hij sluit zijn bijdrage af met een pleit voor een inrichting van het theaterbestel waarbij het publiek in staat wordt gesteld zich aan een theater(groep) te binden.

Criticus en docent **Hana Bobkova** schreef op uitnodiging van Theater Schrift Lucifer over de stand van zaken in het Tsjechische theater. Ondersteund met verbazingwekkende statistieken en voorbeelden, biedt zij een overzicht van de vele facetten van deze bij uitstek levendige en bloeiende theatercultuur. De theatercultuur is diep geworteld in de samenleving van dit Midden-Europese land met zijn woelige historie, en wordt breed gedragen door burgers én bestuurders. Hana Bobkova beschrijft hoe sterk het theater de identiteit van een Tsjech mede bepaalt.

**Kirsten Broekman** werkt momenteel aan de Universiteit van Manchester aan een promotieonderzoek over theater-esthetiek in ontwikkelingslanden. In dit essay buigt ze zich over de vraag of sociaal geëngageerde theater, in casu van *Nós do Morro* in de Vidigal-favela van Rio de Janeiro, naast maatschappelijk van belang, ook 'esthetisch' of 'vernieuwend' kan zijn. Ze toont aan dat dit gezelschap niet alleen een bestaansrecht heeft op basis van haar noodzakelijke functie in de favela, en evenmin vanwege de inhoudelijke waarachtigheid van de voorstellingen. *Nós do Morro* maakt deel uit van het professionele theatercircuit omdat het theatergezelschap het experiment en de vernieuwing niet schuwt, zonder de sociale functie uit het oog te verliezen. Uit haar verslag blijkt dat – anders dan bijvoorbeeld Gerrit Komrij lijkt te denken – zelfs onder barre omstandigheden, als moord en doodslag op elke hoek zouden kunnen toeslaan, in het theater wordt geëxperimenteerd.

Regisseur **Jos van Kan** schreef ook vanuit een ver buitenland: Cambodja. Daar maakte hij met drie actrices en drie traditionele muzikanten *De Meiden* van Jean Genet. Hij schreef een

persoonlijk verslag over theater in een cultuur waar men wegstijgt. De dialoog van de theatervoorstelling met de werkelijkheid en de samenleving is hier onontkoombaar. In minder dan vier jaar tijd heeft de Khmer Rouge in Cambodja bijna twee miljoen mensen vermoord. Onder hen negentig procent van alle podiumkunstenaars die het land rijk was. In een moeizaam proces zijn de klassieke podiumkunsten weer gerestaureerd, overgedragen uit het geheugen van hen die het regime van Pol Pot wel overleefden. En nu wordt er vanuit die traditie gezocht naar nieuwe wegen, naar een nieuw theater. Maar hoe kan een westerling theater maken in een cultuur waarin wegstijgen van ellende en tragiek zo diep is geworteld? In de westerse traditie is theater juist troostend omdat met de representatie van het leed, de emotie van de getroffene wordt (h)erkend. Jos van Kan vraagt zich af: 'kan ik hier mensen laten kijken naar situaties waarbij ze gewend zijn om weg te kijken?'

Over troost gaat ook het essay dat **Marieke Dijkwel** – student aan de regieopleiding Maastricht – schreef over *Branden* van Alize Zandwijk en Wajdi Mouawad. *Branden* is weliswaar gemaakt bij een Nederlands theatergezelschap, maar is een voorstelling met een on-Nederlandse emotionaliteit en internationale cast: een voorstelling die over grenzen kijkt. *Branden* van het Ro Theater is een verhaal over liefde en oorlog, over de macht van taal en de onontkoombaarheid van geweld als taal tekortschiet. Marieke Dijkwel probeert woorden te geven aan wat voor haar eigenlijk niet te beschrijven is: het nut van theater. Ze vindt het in de formulering dat schrijver Mouawad en regisseur Zandwijk hun 'klauwen uitstrekken en je omhelzen om niet meer los te laten'. En dat niet in de laatste plaats omdat het publiek zich kan, nee moet engageren met

hetgeen zich op het podium afspeelt. Daarom hoort deze bijdrage in dit nummer van Lucifer.

De *Christmas Pantomime* is diep geworteld in de Engelse samenleving. Publicist en theaterdocent **Pieter de Nijs** werd verliefd op de bordkartonnen decors in zuurstok-kleuren, de acteurs in extravagante jurken en actrices in Robin Hood-outfit, op de onbeschaamde terzijdes, het schmieren, de clowneske acts en de magische verschijningen in wolken van glitter en rook. Samen met het Engelse publiek is De Nijs zo enthousiast dat de vraag of dit nu klatergoud of kwaliteitstheater is – of iets daartussen in – niet daadwerkelijk meer van belang lijkt. De Nijs signaleert dat de zaal elk jaar opnieuw bomvol vol zit met dolenthousiast publiek dat zijn eigen rol in het spel van de *pantomime* vol overgave speelt. Een theaterpraktijk om jaloers op te zijn...

### Is het gras nu groener bij de burenen?

En dan is er nog het artikel over het Lókal Theatre Festival in Reykjavik, IJsland - geschreven door **Tobias Kokkelmans** in het voorjaar van 2010, toen de gedachte 'ook zonder geld is er altijd een weg' in Nederland nog veel vrijblijvender was dan nu. Het interview met **Ragnheiður Skúladóttir** is dan ook vooraleerst een hoopvol verhaal in bange dagen uit het land waar de Eyjafjallajökull uitbarstte en waar 'de crisis' begon.

Dramaturg en programmeur **Florian Malzacher** van het interdisciplinaire Steirischer Herbst Festival in Graz beschrijft een actuele theaterpraktijk waarvoor de vraag of het gras elders groener is, achterhaald lijkt. Het is een praktijk die wordt gedragen door een jonge generatie internationaal

georiënteerde theatermakers, wiens werk wordt gekenmerkt door een hoge mate van flexibiliteit in allerlei opzichten: een internationaal speelveld, veelvuldig wisselende samenwerkingsverbanden en een onbegrensde vrijheid in het gebruiken en combineren van artistieke middelen uit voorheen gescheiden (podium)disciplines. In een stijl die bij vlagen zelf het vrije en associatieve karakter van haar onderwerp ademt, beschouwt de auteur de jongste ontwikkelingen in het post-dramatische theateravontuur.

Toneelverslaggever **Loek Zonneveld** dook voor Theater Schrift Lucifer in de geschiedenis en schreef een reportage met daarin aandacht voor enkele sleutelmomenten en -figuren uit deze lange geschiedenis van theatraal Duits-Nederlands grensverkeer. Hij constateert dat het Nederlands theater in Duitsland altijd 'Ungeheuer heutig' – buitengewoon eigentijds – is geweest. Daarenboven zet Zonneveld uiteen hoe Georg II, de hertog van Sachsen-Meiningen, in 1862 een theatermanifest schreef waarin de 'wet' was vervat dat de "toneelspeel-kunst bestaat 'zum Frommen der Menschheit', letterlijk ten bate en ten dienste van de mensheid en niet tot meerdere eer en glorie van ijdelheid en lichtzinnigheid van de toneelkunstenaars zelve". En zo komt ook Loek Zonneveld uit bij een betoog over het belang van een 'ensemblecultuur' in de breedste zin van het woord: saamhorigheid is niet alleen van belang in de werkwijze van een gezelschap, maar ook in de rol die het theater wil spelen in de samenleving. De toneelidealen van de Hertog van Saxen-Meiningen betroffen – buitengewoon eigentijds – toneel dat een noodzaak heeft, dat een verhouding zoekt tot de polsslag van de tijd: 'theater als bouwsel van de



gemeenschap', zoals journalist Wouter Hillaert het in dit nummer noemt.

Duitsland wordt overigens vaak aangehaald als voorbeeld van een land waar op een ideale manier theater wordt geproduceerd, waardoor toeschouwers zich makkelijk verbonden voelen aan een theaterhuis. Theatermagazine TM deed in het oktobernummer uitgebreid verslag over het Duitse theaterbestel.

Toen de redactie **Wouter Hillaert** het thema van het tiende nummer voorlegde – 'waar het gras groener is' – reageerde hij met een artikel over het buitenland als metafoor voor een (nog) niet te realiseren droom/nachtmerrieland. Zijn bijdrage is een geloofsbelijdenis over een misschien wel uiterst zwartgallig Utopia waar het theater ondergronds gaat, ongrijpbaar moet zijn om te overleven, of op z'n minst over virtuele grenzen zou moeten reiken. Een visioen waarmee dit jubileumnummer van Theater Schrift Lucifer graag opent.

### **Groen, grijs of klatergoud?**

Na theatervormgever Marc Warning heeft ditmaal Herbert Janse de voorplaat van Lucifer vormgegeven. Wij beschouwen de voorplaat als een zelfstandig kunstwerk, zoals ook de essays in dit nummer autonome bijdragen zijn. Kunst levert, als het goed is, vaker onverwachte perspectieven op en dat is ook het geval met de reactie van Janse op onze uitnodiging. Deze voorplaat is voor meerdere uitleg vatbaar: 'volgens de politiek is het theater vooral goed voor (een) consumptie' is een mogelijke lezing. Of: 'Den Haag wenst het genre waar Carré symbool voor staat als maatgevend'. Zelf zeg Janse dat we meer dan

een halve eeuw terug de tijd dreigen te worden geworpen: "Allemaal eenmaal per maand naar het theater en dan bij voorkeur op zaterdagavond... Alleen in Carré belooft het gras nog groener te zijn". Is dit een grauwgrijs toekomstbeeld? Of is het juist goed dat iedereen op zaterdagavond gezamenlijk geniet van het klatergoud? Is de visie van Janse utopisch of juist dystopisch?

### ***Dialogue with ...***

Theater Schrift Lucifer is in 2005 opgericht vanuit de overtuiging dat goede theaterkritiek gewenst en essentieel is voor een levendige, gezonde theaterpraktijk in het bijzonder en een beschaafde cultuur in het algemeen. Het uitbrengen van inmiddels tien nummers met gemiddeld achtduizend lezers per nummer heeft ons in die overtuiging gesterkt. Maar is er iets te vieren? Er lijkt momenteel vooral veel te strijden, veel te schrijven, veel te denken. Zolang het – wat ons betreft – maar eloquent en zonder rancune gebeurt. Zolang het maar niet uitsluitend gaat om gelijk hebben of gelijk krijgen, of om verongelijkheid *tout court*. Schrijven over kunst, en theater in het bijzonder, betekent *in dialogue with* zijn. En dat is ook het streven van de redactie van Theater Schrift Lucifer met dit feestnummer.

### **De redactie van Theater Schrift Lucifer**

Cecile Brommer, Tobias Kokkelmans, Bas van Peijpe, Berthe Spoelstra

Oktober 2010

## En

Nummer 11, voorjaar 2011, zal weer een ‘verzamelnummer’ worden, zonder gasthoofdredacteur. Voor nummer 12, najaar 2011, zal Nexus-directeur **Rob Riemen** optreden als gasthoofdredacteur. Het thema is: ‘laatste werken, laatste vragen – hoe gaan de helden van het theater ten onder?’ U bent uitgenodigd mee te denken en te schrijven.

Theater Schrift Lucifer dankt alle donateurs die gehoor hebben gegeven aan onze nieuwjaarsgroet en een financiële bijdrage overmaakten. Zonder hen was dit nummer er niet geweest.

## RAFAËL:

Och Lucifer, waeck op. Ick zie den zwavelpoel,  
Met opgespalckte keel, afgrijslijck naer u gapen.  
Zult ghy, het schoonst van al wat Godt oit heeft geschapen,  
Een aes verstrecken voor het vraetige ingewant  
Des afgronts, nimmer zadt, en nimmer uitgebrant?  
Dat hoede Godt. Och, och, bewilligh onze bede  
Ontfang dien tack van pais: wy offren u Godts vrede.

uit: Joost van den Vondel, *Lucifer* (1654)  
vers 1627-1633

## ○ Colofon

Theater Schrift Lucifer is een tijdschrift op het 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](http://www.theaterschriftlucifer.nl), is een uitgave van Stichting Vurig en komt mede tot stand door een financiële bijdrage van het Nederlands Toneelverbond. Alle correspondentie kan verzonden worden naar [theaterschriftlucifer@gmail.com](mailto:theaterschriftlucifer@gmail.com).

Theater Schrift Lucifer kan gratis online worden gelezen en geprint. U kunt een nummer integraal en/of per artikel via [Acrobat Reader](#) downloaden en indien gewenst uitprinten. Op aanvraag kan de redactie een printversie (tegen kostprijs) toezenden.

Het bestuur van Lucifer bestaat uit: Cecile Brommer, voorzitter en secretaris, Sacha van Tongeren, penningmeester, Edo Dijksterhuis en Berthe Spoelstra.

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

De redactie wordt regelmatig aangevuld met een wisselende gast-hoofdredacteur: Chris Keulemans was gasthoofdredacteur

van Lucifer #5 (2007): *Theater van de toekomst*. Ger Groot was gasthoofdredacteur van Lucifer #8 (2009): *Slechteriken; de vele gezichten van het kwaad in het theater*. Voor dit tiende nummer is Annemie Vanackere speciale gast. De redactie van Theater Schrift Lucifer bestond voor nummer 10 uit:

**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. Zij is medeoprichter en redactielid van Lucifer.

**Tobias Kokkelmans** is dramaturg bij het Ro Theater. Eerder werkte hij o.a. bij Emilio Greco|PC en het Festival van Vlaanderen Brussel/Gent. Verder schrijft hij voor theatervakbladen TheaterMaker en Etcetera en geeft hij les op de Amsterdamse Theaterschool.

**Bas van Peijpe** studeerde Geschiedenis en Theaterwetenschap aan de UvA. Hij is als dramaturg o.a. betrokken bij het werk van Boukje Schweigman. Daarnaast werkt hij als freelance redacteur en publicist over theater en als scenarioschrijver voor de Nederlandse kindertelevisie.

**Berthe Spoelstra** is dramaturg van Frascati. Ze studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteiten van Amsterdam en Parijs. Ze gaf les aan de UvA en de Rietveld Academie, was verbonden aan o.m. Theatergroep Maccus en De Theatercompagnie en werkte als freelance dramaturg samen met vele regisseurs. Berthe Spoelstra is medeoprichter en redactielid van Theater Schrift Lucifer.

## ○ Ik had een droom . . .

- Een geloofsbelijdenis -

**Theater Schrift Lucifer legde Wouter Hillaert het thema van het tiende nummer voor: 'waar het gras groener is - over theater buiten Nederland dat ons versted doet staan'. Hillaert schreef over het buitenland als metafoor voor een (nog) niet te realiseren droomland. Een geloofsbelijdenis over Utopia en theater dat over virtuele grenzen reikt.**

Wouter Hillaert

1. Droomde ik? Geert Wilders gaf die dag een persconferentie. Hij zou een 'belangwekkende mededeling' doen, zo stond er in de mail die dezelfde ochtend was uitgestuurd. De wereldpers was er. De camera's zoemden. Wilders zou het kort houden, zo was aangekondigd. De PVV-er tikte met zijn vinger op de microfoon, keek betekenisvol de zaal rond. Zeven seconden later zei hij het. 'In werkelijkheid was ik al die tijd een kunstenaar'. Journalisten hadden het neergekriebeld voor ze goed en wel beseften wat dat betekende. 'Mijn volledige oeuvre van de laatste vijftien jaar is getiteld: *Utopie*. Ik zet er hier vandaag een punt achter, met dank aan de regie en de techniek. Tot ziens en succes.' En weg was hij. Artist-in-residence Wilders, die Nederland had geleerd zichzelf beter te begrijpen. De volgende dag stonden alle kranten vol over kunst en brandde dat woord op ieders lippen. Natuurlijk droomde ik.

2. Ik droomde over groener gras. Over de vraag wat het Nederlandse theater mist, en of er in het buitenland inspiratie te oogsten viel. Ik had het kunnen hebben over hoe in België *community arts* nog een noodzaak is van geëngageerde sociale werkers of kunstenaars, in plaats van een opdracht voor lokale besturen. Ik had het kunnen hebben over de drijfveren van artiesten in Congo, die nog rechtgeaard zeggen dat 'ze de maatschappij moeten uitvinden', omdat hun maatschappij nog uit te vinden valt. Ik had het kunnen hebben over Quebec, waar cultuurpolitiek nog echt een cultuur is. Of over het Avignonfestival, waarvan het publiek zich openlijk roert als zijn theater wordt mismeesterd. Over dat kleine maar gedreven danscentrum zonder subsidies in Casablanca, waarvan ik de naam alweer vergeten ben. Of de intelligente documentaire fascinatie van theatermakers in Beiroet. Bezielster Nisse van het BAT Centre in Durban. De mosterd van Dijon. Maar ik besloot het groene gras te dromen.

3. Want wat het laaglandse theater momenteel mist, is niet elders te vinden, maar verder in de tijd. Het is het utopische denken. Heel af en toe zie je het nog eens gebeuren op scène. Vaak kan je het vooral voelen, zoals laatst in de eerlijke naïviteit van De Koe in *Wit*, over onbevlekt (her)beginnen. Maar tien keer vaker heulen de podiumkunsten makkelijk mee met de hele herdenkingsindustrie die onze cultuur geworden lijkt: re-enactments, het repertoiredebat, de canondiscussie, hernemingen van vervlogen danscreaties, film-remakes als *The Expandables*, erfgoed als beleidsprioriteit, de boom van nieuwjaarslijstjes, vijftig jaar dit, honderd jaar dat. Vroeger is terug. Oud is in. Gaat het louter om nostalgie? Niet toevallig was het Beckett die bij *TheaterMaker* de hoofdprijs wegkaapte

in de verkiezing van 'beste toneelstuk aller tijden'. *Wachten op Godot* staat voor de eeuwige terugkeer, de eindhalte van de Verlichting, de ruïne van alle vooruitgangsgeloof. Vlak na de Tweede Wereldoorlog was dat gevoel niet onlogisch, vandaag hebben we er zelfs geen massagraven meer voor nodig. Het modernistische toekomststreven waar de avantgarde op bouwde, is voorgoed *vintage* geworden. Van al haar 'ismen' vieren we vandaag de honderste verjaardagen, terwijl veel eigentijdse kunst vastloopt in een 'retrogarde' vol reproductie, herdenking en herkauwing. Onze artiesten weten het niet meer. Dat kan je hen misschien zelfs niet kwalijk nemen. Ook de (linkse) politiek lijdt aan een toekomstdeficit, en zelfs het kapitalisme struikelt af en toe over zijn eigen vooruitgangsideologie. Niet gek dus dat we veeleer terug- dan vooruitkijken, of verwijlen in wat kunstfilosoof Boris Groys in zijn essay 'Comrades of Time' aanduidt als een permanent heden. Voor hem is onze ervaring van dat heden een aanvoelen vol twijfel, aarzeling, onzekerheid, onbeslistheid. 'We willen onze beslissingen en acties voortdurend uitstellen, om meer tijd te hebben voor analyse, reflectie, beschouwing. En dat is precies wat het 'hedendaagse' is: een uitgelengde, mogelijks zelfs oneindige periode van uitstel.' De wereld van morgen wordt niet bedacht, maar verdaagd.

**4.** Wat zou zo'n utopische gedachte voor het theater kunnen zijn? Ik droomde een plek in opbouw, ergens aan de rand. Eerst is er niets, enkel een lapje braakgrond. Subsidies zijn er evenmin, die zijn al lang afgeschaft. Maar elke dag worden er, na ieders dagtaak, materialen aangedragen die elders op de stoep zijn komen te staan. Houtplaten, loden buizen, aftandse zetels, hopen verweerde dakpannen, schatten uit containers. Er

is een architect, die eco denkt. Er is tijd, een jaar of vier. En er is de droom van de Franse facteur Cheval, die jarenlang stenen verzamelde om uiteindelijk in Hauterives zijn ideale paleis te bouwen. Eenzelfde 'art naïf' zal ons theater construeren. Alleen niet als een individueel project, wel als een bouwsel van de gemeenschap. Mensen uit de omgeving zijn betrokken, hebben mee plannen kunnen uittekenen. De een droomt van een dakterras, de ander van een muziekstudio. Regels zijn er niet, behalve één: iedereen die iets bijdraagt, moet twee andere mensen overtuigen dat ook te doen. Er ontstaat een groepje, een troep, een bouworde. Eén cineast filmt alles, voor een langspeelfilm tegen de opening, met gewone mensen in de hoofdrol. Intussen wordt een inhoudelijk programma samengesteld. Niet door een curator, maar door een informateur, als bij regeringsvormingen. Hij gaat bij lokale en nationale middenveldorganisaties langs om te polsen wat theater voor hen kan betekenen. Waar moet het over gaan, zodat zij mee willen coproduceren en werven? Professionele theatermakers raken benieuwd, engageren zich, laten het aangeboden maatschappelijke materiaal door hun eigen koker gaan. Graffiti-kunstenaars spuiten de façade. En dan komt de finale opening. Bands spelen ten dans, op de binnenplaats staan kunstwerken onder de noemer 'mijn stad in 2020'. Uit de hele stad voeren fietstaxi's toeschouwers aan naar de openingsvoorstelling 'Karkras', over een permanente megafilm waarvan de inzittende automobilisten een eigen klein maatschappijtje hebben gecreëerd, als op een levend autokerkhof. Een andere creatie is een tragikomedie van toneelstudenten over een anderssoortig middelbaar onderwijs, voor jongeren. Vrije bijdragen worden geïnd, een open ideeënbus raakt vol. Gelukkig is er net genoeg eten uit de

moestuin op het dak. En dan wordt de naam boven de inkom onthuld. Niet door de burgemeester, maar door de vrijwilliger die al het langst betrokken is. 'Communita', blijkt het theater te heten. In zijn missie staan sleutelwoorden als counterculture, visionair, art brut, anti-kapitalistisch, burgerautonomie, interactief en subversief. Komende plannen zijn een kleurrijke theatrale mars op het centrum, een vet aangekondigde musical die er geen zal blijken te zijn, een *community arts* project rond het besparingsbeleid van de regering, een 24-uur durende debat- en filmmarathon rond 'duurzaamheid in de stad', een...

**5.** Mijn droom breekt af. Dit is het niet. Utopisch is dit 'Communita'-theater zeker, maar het bouwt voort op een paar romantische ideeën van een eeuw geleden. Neem gemeenschap. Naast 'live' is gemeenschap een cruciale poot onder de identiteitsdefinitie van theater, maar je kan je afvragen of de eenentwintigste-eeuwse realiteit die poot niet al lang heeft afgezaagd, als een dode rest van pakweg het negentiende-eeuwse burgerlijke theater. Waarom bleken nieuwe media als televisie en internet veel succesvoller om 'de massa' aan te spreken, en het collectieve gedachtengoed uit te dragen en zelfs te sturen? Omdat ze beter aansloten op de stijgende individualiseringsdrift die onze westerse cultuur sinds de jaren 1960 geïnfiltreerd heeft. Omdat ze hun individuele gebruiker meer keuzevrijheid wisten te geven, en vlotter de *switch* konden maken van toeschouwers naar klanten. De collectieve gemeenschap is niet meer. Ook het ontvoogdingsideaal dat met elke gemeenschapsgedachte samenhangt, is – hoe jammer ook – finaal uit de tijd. Zeker bestaat er weer een nieuwe 'drang naar elkaar' (dat leerden deze zomer bijvoorbeeld de 800.000 kijklustigen voor het Reuzen-bezoek

van de Franse straattheatertroep Royal de Luxe in de straten van Antwerpen), maar die uit zich op dagelijkse basis liever op Facebook. Daar is de nieuwe gemeenschap-van-individuele-profielen breed, divers en rechtstreeks aan te spreken: allemaal verworvenheden waar het theater vanuit zijn verdrempelde instituten enorm veel energie in stopt, maar al bij al met weinig opzienbarende *return*. Of hebben al die intieme ééntoeschouwerproducties en al die buitenhuisprojecten in de wijken het theaterbedrijf dan zoveel beter doen aansluiten bij de geest van de tijd? Hun medium meer impact gegeven? De stad ligt er niet wakker van.

**6.** Stedelijkheid, nog zo'n oud-romantisch idee onder mijn gedroomde 'Communita'. Je ziet het vandaag overal terugkeren. Voor vrijwel alle theaters lijkt de stad hét antwoord op hun schijnbaar dalende maatschappelijke draagvlak, op de desinteresse van de goegemeente. 'We moeten de straat op, de wijken in.' Benjamin Verdonck wijdde zich met *Kalender09* zelfs een vol jaar aan interventies in het Antwerpse straatbeeld. Ook steeds meer jonge makers palmen vandaag, om heel diverse redenen, liever een stedelijke locatie dan een schouwburg in. Altijd speelt dan wel ergens de veronderstelling dat ze zo 'dichter bij de mensen' komen. Vaak gaat dat idee ook hand in hand met verhalen van bewoners, als alternatief bronmateriaal. Men gaat er dus blijkbaar nog steeds van uit dat 'het' vandaag gebeurt in de stad, in die anonieme en ongecontroleerde mierenhoop tussen grootse glazen bouwprojecten. Is dat geen ver vervlogen modernistische fixatie? In de decennia rond 1900 was het erg begrijpelijk dat Joyce, Döblin, Baudelaire, Van Ostaijen en consorten zich door de moderne stad lieten inspireren, maar is zij vandaag niet al

lang ingehaald door heel nieuwe marktplaatsen? Niet alleen door de globale financiële markten of de multinationals (theatraal moeilijk te benaderen dynamieken), maar ook door de media en – alweer – het internet? De stad is *live* en concreet, maar ook zo passé en beperkt. Het utopische theater van morgen dient zich elders te grondvesten.

7. De vraag is niet alleen voor wie, of waar. Maar ook hoe. 'Een utopie', schreef de Griekse architect Szonis, 'is net als een kunstwerk, symbolisch verzet.' Ik vrees dat zelfs dat een oudbakken visie is. De marge, de rand, is een concept uit de tijd dat er nog een 'buitenkant' denkbaar was voor de heersende ideologie, een toegelaten conflictzone, een periferie buiten het centrum. Niet toevallig ontwierp Sir Thomas More zijn 'Utopia' in 1516 als een fictief eiland in de Atlantische Oceaan. Hij kon zijn 'eu-topia', zijn 'goede plek', nog buiten het bestaande plaatsen. Vandaag laat het kapitalisme geen buitenkant meer toe. Het slokt alles op, infiltreert elke beweging. Probeer dan nog maar eens verzetsartiest te zijn, zoals de goede oude avant-gardisten. Wie het toch probeert, moet zo ver uitwijken dat hij al gauw alleen nog voor zichzelf staat te roepen. Verzet! Verzet! Zijn utopie wordt een a-topie, een non-plek. Je moet al behoorlijk postmodernistisch zijn om jezelf in zo'n scheur nog subversief te vinden. Vrijplaats blijplaats? Het is roepen in de woestijn. Je stelt jezelf bloot aan luchtspiegelingen.

8. Nee, ik droom mijn utopische theater liever als een omarming. Ik droom van theatermakers als kameleons, die de schutkleur aannemen van het neoliberalisme zelf. Ze geven alles op wat ze al decennia achter zich aanslepen: hun illusie

van gemeenschap, hun bezwaarde ontvoogdingsideaal, hun stedelijke gebondenheid, het vaandel van hun verzet. Alles wat hen identificeerbaar maakt, leggen ze af. Ze vlieden, vloeien, zweven. Als geld. Op het internet, het spinnenweb van de eenentwintigste eeuw. Want één zaak heeft het utopische theater finaal begrepen: het spel van fictie en werkelijkheid wordt al lang niet meer in theaters gespeeld. Het is *out there*. We moeten het niet langer maken, we moeten het *worden*. Duits regisseur Christoph Schlingensiefel was alvast zo'n visionair. Hij speelde het spel maar wat graag in de werkelijkheid, of wat voor de werkelijkheid doorgaat. Geloof iemand echt dat hij dood is? Ik kan niet wachten op de dag dat hij weer opduikt, en doodleuk meldt dat zijn begrafenis zijn meest recente performance was. Dat is subversiviteit. Dat is impact. Waarom dromen van de massa als de media ze al heeft? Waarom van op het podium impact nastreven als die gewoon in je laptop zit? Internet is geen pr-kanaal, het is het universum geworden. Zoek de gaten van die nieuwe media, perverteer ze van binnenuit. Want ze handelen in virtuele werelden, precies de *corebusiness* van theatermakers. 'The Yes Man' hebben het al lang door. De wereld heeft zich niet ontwikkeld tegen de kunsten in, maar er net naartoe. Je moet dat groenere gras van deze nieuwe eeuw alleen wel willen zien. En dat is precies wat het laaglandse theater mist. Het moet een paar veilige gronden durven opgeven, en voluit kiezen voor de omarmende utopie. Gedaan met het modernisme herdenken, of eeuwig blijven verwijlen in het permanente nu. Denk dat heden door. Zoek de individuele aanspraak in het collectief. Hoe? Waarmee? Dé grote kracht van dat utopische theater zal zijn oude verbeelding blijken, terwijl de media en het neoliberalisme net op voorspelbaarheid werken. Doe! Ageer! De virtuele

marktplaats op, weg van de ingedamde stadspleinen. De mogelijkheden zijn enorm. De toekomst een zegen.

9. Nee, ik droomde niet. Geert Wilders gaf die dag een persconferentie. De wereldpers was er. De camera's zoemden. Wilders zou het kort houden, zo was aangekondigd. De PVV-er tikte met zijn vinger op de microfoon, keek betekenisvol de zaal rond. 'In werkelijkheid was ik al die tijd een kunstenaar'. Journalisten hadden het neergekriebeld voor ze goed en wel beseften wat dat betekende. 'Mijn volledige oeuvre van de laatste vijftien jaar is getiteld: *Utopie*. Ik zet er hier vandaag een punt achter, met dank aan de regie en de techniek. Tot ziens en succes.' En weg was hij. Artist-in-residence Wilders, die Nederland had geleerd zichzelf beter te begrijpen. De volgende dag stonden alle kranten vol over kunst en brandde dat woord op ieders lippen. Dromen staat vrij.

Wouter Hillaert is freelance theaterjournalist. Hij leverde bijdragen aan De Morgen en Klara en schrijft sinds 2009 voor De Standaard. Als podiumredacteur van het cultuurtijdschrift *rekto:verso* publiceert hij ook in andere magazines over theater. Sinds 2007 neemt hij deel aan het Corpus Kunstkritiek van het VTi. In Theater Schrift Lucifer #8 publiceerde hij het essay "Bad and the Maiden" over *Johnson & Johnson* van Manah Depauw.

## ○ Een streep in het zand

- Verdedigingstrategieën voor kunstsubsidies in een neoliberal tijdperk -

***De Hollandse kunstsector is als een konijn in een koplamp dat passief zijn eigen teloorgang ondergaat, terwijl het nieuwe kabinet gigantisch snijdt in het cultuurbudget. Waarom speelt de kunst geen rol in de opkomst van neoliberale samenlevingen? Waarom blijken de huidige stigma's die de kunst krijgt opgelegd zo effectief? En vooral: wat is uiteindelijk de beste verdedigingsstrategie voor de kunst?***

Tobias Kokkelmans in samenwerking met David Pledger  
(vertaling Elfie Tromp)

Soms is het goed je oor te luisteren te leggen bij iemand van buitenaf. Vooral wanneer diegene het conflict tussen de kunst en het neoliberale gedachtegoed al geruime tijd heeft kunnen ervaren in een land als, bijvoorbeeld, Australië. Ik besloot David Pledger te interviewen, directeur van het samenwerkingsproject tussen de Australian Council for the Arts en IETM (International Network for Contemporary Performing Arts). Momenteel verblijft hij in Brussel en heeft Pledger geen directe relatie met de Nederlandse kunstsector. Desalniettemin is hij heel duidelijk over de impact van de verwachte kortingen op het Nederlandse budget voor de kunst: "Denk niet dat dit alleen jullie probleem gaat worden. Dit wordt ook mijn probleem."



*Het is momenteel duidelijk dat er 200 miljoen euro bezuinigd zal worden op het cultuurbudget van het ministerie van OCW. Omdat culturele erfenis en amateurkunst waarschijnlijk gespaard zullen worden door het nieuwe Kabinet Rutte, zullen de professionele podiumkunsten het hardst geraakt worden. Een bezuiniging van meer dan 50% over de gehele theatersector is niet onrealistisch.*

David Pledger: “Zo’n rechtstreekse aanslag op de professionele kunsten komt meestal door een veronderstelling van neoliberale aard. Een paar weken geleden stond er in *The Guardian* een interessant artikel dat de relatie belichtte tussen waarom de progressieve kant van de politiek kunst steunt en gelooft in klimaatverandering en waarom de conservatieve kant van de politiek argwanend tegenover kunst staat en klimaatverandering weigert te erkennen. De essentiële component is het woord ‘verandering’. De progressieve kant van de politiek gelooft dat verandering goed is, terwijl de conservatieve kant van de politiek verandering tegengaat en wil dat de status-quo blijft zoals hij is. Daardoor krijg je een neoliberale regering, zoals jullie huidige coalitie, die staat voor conservatieve belangen. Zaken die deze overtuiging bedreigen, zal de regering proberen te ontmantelen. De kunst is een van die dingen.”

*Waar denk jij aan als je hoort over de bezuinigingen op de kunstsector in Nederland?*

“Wat zonder twijfel gaat gebeuren – en dit is begrijpelijk – is dat de bestaande culturele instituten alles zullen doen om te blijven bestaan. Ik kan me voorstellen dat er een soort ‘onder vuur’-

mentaliteit zal gaan heersen: ‘laat ons beschermen wat we hebben, zodat we door kunnen gaan met bestaan en proberen verdere bezuinigingen het hoofd te bieden’. Dus wat voor bezuinigingen worden dan gemaakt binnen die instituten? Wat zal blijven bestaan is het budget om te kunnen opereren. De bezuinigingen zullen gemaakt worden in de programmering, en het eerste dat geschrapt zal worden is waarschijnlijk de investering in jong talent – het levensbloed van de volgende generatie kunstenaars. Snijden in de ontwikkelingstrajecten van opkomende kunstenaars is dramatisch voor de ontwikkeling van de nationale cultuur. Daar kun je niets tegenin brengen. In de komende twee jaar, zullen deze opkomende kunstenaars geld zoeken voor de projecten die ze willen maken, maar dat geld zal er niet zijn omdat er zo drastisch in het budget gesneden is.”

“Ten tweede zullen waarschijnlijk de internationale culturele investeringen verdwijnen. Ik denk dat dit ernstige gevolgen zal hebben, want de Nederlanders staan wereldwijd bekend als zeer toegewijd aan internationale culturele uitwisseling. Toen ik een paar weken geleden Istanbul bezocht voor een IETM *meeting*, namen de Nederlanders het voortouw in het opstarten van projecten in 2013. Zoals ik het heb begrepen, komt er een hoop geld voor 2013 vanuit het budget van buitenlandse zaken. Maar als er geen projecten voortkomen uit de culturele fondsen door bezuinigingen, dan lopen we het risico dat cultuur gebruikt wordt om politieke doeleinden te dienen. Non-politieke, culturele projecten worden dan gekort, verminderd of opgeheven. Dit is gevaarlijk voor zowel het culturele als politieke landschap.”

“Ten derde zal hierdoor een groter probleem ontstaan: als dit gebeurt in Nederland, zal de impact overal in Europa gevoeld worden. Wanneer men een reeks van argumenten opbouwt tegen het subsidiëren van cultuur, vallen er gaten die moeilijk gevuld kunnen worden. De revisie van het culturele beleid in Holland zal onvermijdelijk effect hebben op andere landen. Het enige wat men nodig heeft is een simpele opening in de manier waarop mensen denken en cultuur waarderen. En als dat gebeurt, dan zal de publieke opinie snel veranderen, want mensen raken gewend aan de vraag: wat is de waarde van cultuur? Tot nu toe lag die vraag niet echt op het bord van noordwestelijk Europa. Maar kijk naar Vlaanderen: recentelijk zijn daar bezuinigingen ingevoerd – misschien niet op de schaal zoals die in Holland worden voorgesteld, maar toch behoorlijk. Het is een domino-effect.’

“Dus wat zijn de consequenties? Laten we bij het voorbeeld van Vlaanderen blijven. Internationaal gezien neemt de Vlaamse moderne kunst een voorhoedepositie in, op het gebied van hoe dingen artistiek gemaakt worden, de manier waarop dingen cultureel georganiseerd worden, hoe gezelschappen en culturele instituten onderling contact zoeken, enzovoorts. Het hoogontwikkelde culturele beleid van de Vlamingen komt door eerdere omvangrijke overheidsinvesteringen die aangedreven werden door een voortdurende lobby vanuit de sector, het kwalitatieve kunstaanbod en een strategische positionering van de Vlaamse cultuur in België. En het heeft Vlaanderen midden in een wereldwijd cultureel discours geplaatst, waardoor het een mondiaal belang heeft verworven. Kijk ook naar een land zoals Zuid-Korea, dat tien jaar geleden cultuur zo ongeveer als basis van zijn economische ontwikkeling ging beschouwen.

Deze keuze heeft zonder twijfel effect gehad op hoe Zuid-Korea tegenwoordig in de wereld gezien wordt. Dat culturele standpunt heeft een economisch effect gegenereerd.”

*Hoe zou je dat economische effect samenvatten?*

“Zuid-Korea is een interessant en duidelijk voorbeeld van hoe een cultuur zichzelf globaal kan neerzetten. Door het gastheerschap aan het WK voetbal heeft Zuid-Korea zijn hele wezen om kunnen buigen van ‘intern’ naar ‘internationaal’. Vanuit mijn eigen ervaring kan ik zeggen dat het een land was dat altijd heel erg naar binnen gekeerd was. Na het WK werden de Zuid-Koreanen, om verschillende redenen, sterk internationaal georiënteerd. Ze gingen zichzelf compleet anders zien. Het had gedeeltelijk te maken met het succes van het voetbalteam, maar gedeeltelijk ook met de manier waarop het evenement gekoppeld werd aan Koreaans cultuurbesef. Het promoten van dit cultuurbesef begon vrijwel meteen na de Aziatische crash van 1997, toen alle Aziatische economische grootmachten – waaronder Zuid-Korea – een daling in hun economie zagen. De Zuid-Koreanen bouwden hun economie weer op, en tijdens dat proces werd cultuur meer en meer een deel van de sociale en economische verhoudingen. Zij realiseerden zich dat, om hun land begrijpelijk te maken voor mensen van buitenaf, ze een bepaalde manier van communiceren nodig hadden. Er moest meer gebeuren dan aan onderhandelingstafels te gaan zitten en te zeggen: ‘Nou, als jij ons twaalf miljoen geeft, dan geven wij jou zus- en zoveel van dit product’. Wat ze eigenlijk nodig hadden was een manier om te zeggen: ‘Zo denken wij. Dit is hoe wij ons voelen. Dit is hoe wij ons historisch en cultureel ontwikkelen’. En de beste

manier waarop je dat kunt doen, is door een bepaalde verbintenis aan te gaan met Zuid-Koreaanse kunst.”

*Dus eigenlijk zeg je: kunst kan economische Geloofwaardigheid versterken.*

“Ik denk dat het waar zou kunnen zijn, gezien vanuit een economische blik. Het economische argument is: we gebruiken cultuur om onze economische ondernemingen uit te breiden. Maar dat is erg klinisch en nogal uitbuitingsgericht. Vanuit een artistiek blikveld zou je kunnen zeggen dat geen enkele economische uitwisseling verder komt zonder het leren begrijpen van de mensen waar je mee werkt. Als je je verbindt door middel van cultuur, zal je economische partner een dieper begrip hebben voor je cultuur en zul jij een beter inzicht krijgen in de culturen waar je mee werkt. Als een natie heb je de mogelijkheid om de manier waarop je denkt over de wereld te ontwikkelen.

Om terug te komen op wat er momenteel gaande is in Nederland: daar zie je een terugtrekkende beweging in die manier van denken. Het is niet alleen een terugtrekking van het culturele paradigma, het is zelfs een onvermijdelijke terugtrekking van het economische paradigma. Het is een terugtocht naar de veiligheid binnen de eigen grenzen.”

*Je zei dat het bevragen van de waarde van kunst tot nu toe nog niet op de onderhandelingstafel heeft gelegen. In plaats van je te vragen waarom mensen zo zijn gaan denken, zou je me misschien kunnen vertellen waarom deze kwestie zo lang uit de publieke opinie is gebleven?*

“Goede vraag. Komend uit Australië, waar deze vraag altijd deel is van het debat, en kijkend naar veel landen in Europa, waar dit vraagstuk tot voor kort geen deel was van het debat, kan ik zeggen dat het te maken heeft met de manier waarop kapitaal – en zijn verdeling – de maatschappij beïnvloedt. Door kapitaal een centraal onderwerp te maken in de hoofden van burgers, wordt de waardering voor cultuur en maatschappij onvermijdelijk weggedrukt. We hebben het hier over corporatisme, dat voor mij de naam is van een vertekening van het kapitalisme, zeg maar hyperkapitalisme. Corporatisme is heel anders dan het klassieke kapitalisme zoals Marx of econoom Adam Smith het beschreven. Ik denk dat het klassieke kapitalisme erkent dat het de instemming van de arbeiders nodig heeft om te functioneren. In de geïdealiseerde versie van het klassieke kapitalisme moet de werkgever – de kapitalist, degene die winst gaat maken – zorgen dat zijn arbeiders tot op zekere hoogte tevreden zijn. De arbeider moet het gevoel hebben dat hij er ook iets voor krijgt, wil het klassieke kapitalisme goed functioneren.”

*Brood en spelen?*

“Brood en spelen, inderdaad. Je moet kunnen werken, je moet je kunnen uitleven, je moet kunnen slapen. Je moet je goed voelen over het werk dat je doet om productief te kunnen zijn. En ik denk – als essentieel van het klassieke kapitalisme – dat er een premisse in zit waarbij de werkgever, of hij nu wil of niet, gewoonweg voor de arbeider moet zorgen. Corporatisme daarentegen – een belangrijk speelveld voor het neoliberale gedachtegoed – breekt met deze opvatting. Corporatisme zegt: de arbeider is niet langer belangrijk. Binnen

corporatisme gaat het slechts om de aandeelhouder en de consument. De arbeiders dienen geëxploiteerd te worden, zodat de consument en de aandeelhouder kunnen profiteren. Als dat zo is, dan gaat het altijd alleen maar eerst over het geld. De vraag van de aandeelhouder zal zijn: 'hoeveel kan ik krijgen, hoeveel winst kan ik maken?' En de vraag van de consument zal zijn: 'hoeveel kan ik uitgeven?'

Dus als deze vragen het denken van burgers bepalen, als het centraliseren van kapitaal gaat over het wegdrukken van culturele en sociale waarden in de geest van de samenleving, dan brengt ons dat onvermijdelijk naar het punt: waarom vermindert de waardering voor kunst? Deze is in verval simpelweg omdat er een verandering is in de dynamiek van hoe mensen denken: weg van socio-culturele verbintenissen en op weg naar eigen economische interesses."

*Dat verklaart ook de teloorgang van het idealisme?*

"Inderdaad. En ik denk dat deze zeer giftige mutatie van het kapitalisme een andere omgeving schept dan wat er gaande was tijdens het grootste gedeelte van de twintigste eeuw."

*Dat is interessant, vooral omdat de grondbeginselen voor het huidige beleid ten aanzien van de Nederlandse kunstsubsidie ongeveer 65 jaar geleden is gevormd en rechtstreeks uit de ideologie van na de Tweede Wereldoorlog voortkwam. Het idealisme voor gesubsidieerde kunst had te maken met het herbouwen van de identiteit en waarden, en mensen weer samen te brengen. Het is geen toeval dat in de late jaren '40 de Verenigde Naties opgericht werden, of dat er een*

*wijdverspreide opkomst was van internationale culturele festivals zoals in Avignon en Edinburgh of het Holland Festival. Gesubsidieerde kunst werd gezien als een verantwoordelijkheid van de Nederlandse overheid om cultuur in elke Nederlandse regio te verspreiden. Een destijds nieuwe invulling van het Bildungsidee.*

*Momenteel is het politieke klimaat drastisch aan het veranderen. Daardoor weet de Nederlandse gesubsidieerde kunstsector niet hoe ze moeten reageren. Het gangbare discours van denken over, bevorderen en verdedigen van de kunst wordt in zijn geheel terzijde geschoven door neoliberale machtsinvloeden. Die stellen: 'het is establishment en daarom slecht'. Het hele discours wordt onder embargo geplaatst, gegijzeld zelfs. Dus zodra de kunstsector het oude discours probeert te aan te halen, wordt de ronkende retoriek van de conservatieve politici in feite alleen maar kracht bijgezet.*

"Dat is heel erg waar. Echt, de uitdaging van de kunst ligt zonder twijfel bij het vinden van een nieuwe taal. Het zal een gigantische hoeveelheid inspanningen kosten om te proberen een taal te vinden die je niet telkens terug bij af brengt. Een alsmaar terugkerend mechanisme binnen de neoliberale politiek is het denken opdelen in hokjes, zodat zaken makkelijk weggezet kunnen worden. 'Dit is goed, en dat is slecht'. Neem George Bush: 'je bent voor ons of tegen ons'. Dat is eigenlijk de hele veronderstelling van het neoliberale gedachtegoed. Dit haalt de gedachten en het denkproces overall uit. Het gaat niet over dingen proberen te laten werken. Het gaat niet over democratie. Het gaat niet over het democratische proces. Het probeert het individu niet te verbeteren. Het gaat niet over

sociale verbeteringen. Het gaat enkel over: ‘wij zijn goed en zij zijn slecht’. Om jezelf van dat slagveld te halen, moet het discours veranderen.”

### *Een nieuwe taal vinden?*

“Misschien moeten we beginnen met te bekijken hoe de betekenissen van de woorden van het oude discours worden vervormd. Denk niet dat die betekenissen behouden kunnen worden, want als je eenmaal aangevallen wordt, moet je je manier van denken veranderen. Dus je verandert ofwel je woorden, of je versterkt de betekenis achter die oorspronkelijke woorden door het bedenken van een nieuw soort taal. Een van de manieren om dat te doen – maar ik denk dat je hier heel voorzichtig mee moet zijn – is om te zeggen: ‘je kunt de professionele kunst niet scheiden van de gemeenschap’. Je schaaft het maatschappelijke leven door geld weg te nemen van professionele kunstenaars, omdat zij degene zijn die gemeenschappen in gaan, er hun werk laten zien en ideeën ontwikkelen.”

*Geef je dit voorbeeld als een mogelijke verdediging? De Nederlandse kunstsector heeft al geprobeerd zijn bestaansrecht te bewijzen door op het belang voor de gemeenschap te wijzen, maar dat argument is door de neoliberale politici simpelweg overboord gegooid door een pakkende catchphrase: ‘de gewone man’. De neoliberale politici zeggen: ‘de gewone man gaat niet naar jouw voorstellingen. Jouw kunst is bourgeois, links, niks meer dan een hobby’. Ook al weet niemand wie nu precies bedoeld wordt met ‘de gewone*

*man’, toch wordt deze langzamerhand de norm voor de samenleving als geheel.*

“Dan moet je, voordat je het discours verandert, een streep in het zand trekken. En je moet die streep trekken omdat je tijd nodig hebt om het discours te veranderen. En dat gaat niet een-twee-drie gebeuren. Je kunt die streep trekken door te zeggen: ‘bewijs het.’ Je moet tegen ze zeggen: ‘bewijs maar dat de gewone man niet naar onze voorstellingen komt. Wij hebben namelijk een stortvloed aan informatie dat de gewone man *altijd* naar onze voorstellingen komt. Wij komen *wel* bij de gewone man langs, wij zijn de gewone man! Dus als je geld bij ons weghaalt, neem je geld weg bij de gewone man, want wij zijn met elkaar vervlochten’. Hun bluf doorzien is de eerste strategie. Dat zal tijd opleveren. Vervolgens is het een kwestie van uitdokteren. Je moet ontleden wat het is dat ze zeggen. De realiteit is dat je op een gegeven ogenblik met een economisch argument moet komen.”

*Denk je? Zelfs het economische argument zet al geen zoden meer aan de dijk.*

“Laat me je vertellen over een studie in Wenen, eind jaren negentig. De Weense gemeenteraad zocht een manier om het culturele budget te verkleinen, en liet een economisch rapport opmaken als bewijsvoering voor het verminderen van het culturele budget. Maar toen het rapport af was, stond erin dat voor elke shilling die uitgegeven werd aan een artistiek product, er twee shillings terugvloeiden naar de economie. Het rapport gaf het voorbeeld van een moeder en een vader die een avondje uitgaan: voordat zij naar het theater gaan, betalen zij

eerst een babysitter, gaan ze uit eten, nemen ze een taxi, enzovoorts. In reactie op dit rapport heeft de Weense gemeenteraad het budget verhoogd. Dus het economische argument van de neoliberalen is niet steekhoudend. We weten dat kunst cruciaal is voor de economie. Momenteel is er zoveel literatuur over te vinden: Richard Florida's *The Creative Class* bijvoorbeeld.”

*In Nederland zijn ook enorm veel rapporten opgesteld. Zelfs in deze gevallen hebben de neoliberalen hun antwoord klaar: 'Goed, kunst mag de economie dan wel baten, maar de kunst zelf is alleen voor de mensen die ernaartoe gaan. Kunst is elitair en bourgeois, dus laat de bourgeoisie maar zelf voor de kunst betalen. Met andere woorden: privatiseer de kunst maar'. Het effect van dit neoliberale tegenargument is dat de stemmen binnen de kunstsector opnieuw diffuus worden en uiteen vallen. Je zou het een typische 'verdeel en heers' kunnen noemen.*

“Dat is inderdaad een neoliberale tactiek. Ik denk dat de kracht van het neoliberale denken ligt in het generaliseren van het discours. Het gebruikt termen als 'bourgeois' en 'de rijken'. Het is ironisch dat de meeste mensen die het neoliberalisme aanhangen, bourgeois en rijk zijn. Dus moet je dat verband ontleden en terug naar hen gaan en vragen of de jongeren die naar je voorstellingen komen kijken bourgeois of rijk zijn. 'Als je zegt 'bourgeois en rijk': wie bedoel je dan? We doen zoveel dingen op scholen op scholen en in het hele land. Zeg jij dat al die mensen die daar komen eigenlijk bourgeois en rijk zijn? En als je dat zegt, dan zeg je tegelijkertijd dat de gewone man bourgeois en rijk is. Dus, wat is je punt nu eigenlijk?' Je zult zien dat het allemaal cirkelredeneringen zijn. Dat is de reden

waarom ze zo succesvol zijn, omdat bij elk voorbeeld dat zij aanhalen, de taal alarmerend is, sensationeel en zodanig dat allerlei belletjes gaan rinkelen in de hoofden van mensen. Het is een taal die hen weg doet drijven bij het eigenlijke belang van kunst. Vandaar dat de opdracht van de kunstsector is om iedereen bij de les te houden.”

*Een belangrijke retorische neoliberale techniek van de is de anafoor: een herhaling van zinsneden die hun belang krijgen door de herhaling zelf, niet noodzakelijkerwijze omdat ze waar of bewezen zijn. Geert Wilders heeft bijvoorbeeld het stokpaardje: 'dit land is niet bedoeld om...'. Zonder te verduidelijken hoe het wel zou moeten zijn, wie het zo heeft bedoeld en of er ooit überhaupt een bedoeling was. Wat er gaandeweg gebeurt, is dat Wilders dezelfde woorden telkens weer gebruikt, totdat zij een waarheid op zichzelf worden.*

“Er is een as van het kwaad, er is een as van het kwaad, er is een as van het kwaad... Inderdaad, er *is* een as van het kwaad?!' Het is net als bij subliminale reclame. Hoe vaker je het bericht hoort, des te meer het een onomstotelijk en onweerlegbaar feit wordt en des te meer mensen zo gaan denken. Ik heb het zien gebeuren in Australië. Toen het neoliberalisme er vijf of zes jaar geleden op zijn hoogtepunt was, werd alles aan de progressieve zijde van de politiek krachteloos. Zo sterk waren de emoties die door conservatieve zijde losgemaakt werden. De progressieve kant van de maatschappij is daar ook nog eens zeer vatbaar voor zulke emoties. Op een gegeven moment ga je jezelf afvragen: 'waarom ben ik er vatbaar voor? Ben ik het misschien eens met wat ze zeggen?'

Op een gegeven moment moet je in de geest kruipen van de neoliberalen. Je kan niet rond de tafel zitten met je mede-progressieven en maar wat verzinnen. Zo werkt het niet. Je moet *hen* in de discussie brengen. Door naar hen te luisteren, kun je leren begrijpen wat het is dat ze proberen te zeggen. Je kunt die mensen niet buiten de discussie laten. In Australië gebruikten de progressieven veelal dezelfde tactieken die de neoliberalen tegen hen gebruikten: ‘jij bent de vijand, wij gaan niet met jou werken. We gaan je alleen bevechten’. Maar je moet ze juist als mensen behandelen en erop vertrouwen dat je altijd genoeg menselijkheid kunt oproepen bij wie dan ook. Vervolgens is het aan de burger om zijn keuze te maken.”

*Afgelopen februari, vlak voor de Nederlandse gemeenteraadverkiezingen, had het Ro Theater woordvoerders van alle politieke partijen in Rotterdam uitgenodigd om een theatervoorstelling te zien. Daarna was een debat over kunst. De woordvoerder van Leefbaar Rotterdam – die alle gesubsidieerde kunst wil afschaffen – vertelde hoezeer hij door de voorstelling was geraakt. Meteen daarna werd hem gevraagd of hij dacht dat deze voorstelling elitair was, zoals zijn beleidsprogramma stelde. Natuurlijk kon hij niet meer terug. Hij probeerde het wel, maar het publiek jowde hem uit en kreeg zijn politieke stelling een flinke deuk.*

“Dat is een voorbeeld van hoe je het moet doen. Je moet vertrouwen in de maatschappij die boe kan roepen als iemand zijn politiek vanuit zijn hart niet kunt rechtvaardigen. De neoliberalen rechtvaardigen hun politiek vanuit de portemonnee. Maar als je die façade openbreekt en wanneer zij vanuit hun hart spreken, zul je zien dat portemonnee en hart

ver uit elkaar liggen. Het enige dat we nu moeten doen is die verwijdering zichtbaar te maken om het neoliberale gedachtegoed te laten zien voor wat het werkelijk is. En dat is niet in het belang van de bevolking. Het is niet in het belang van de gewone man. Het is simpelweg een manier om meer macht en invloed te krijgen voor een kleine groep mensen. En de reden waarom zij de woorden zoals ‘elitair’ gebruiken, is omdat ze zo over zichzelf denken. Als je hen steeds weer dezelfde woorden hoort kiezen, is het heel belangrijk om die woorden in acht te nemen. Je zult erachter komen dat zij in feite hun eigen tekortkomingen projecteren op anderen.”

*En dat ze, zodoende, zichzelf willen onttrekken aan de discussie.*

“Inderdaad. Ze moeten weer aangesproken worden, ze moeten terug in de discussie gebracht worden. Je moet zeggen: ‘bewijs het. Wat bedoel je met deze woorden? Wat bedoel je met ‘rijk’? Wat bedoel je met ‘bourgeois? Wat bedoel je als je ‘elitair’ zegt?’ Zo zorg je ervoor dat deze woorden geen feiten worden. We hebben de verantwoordelijkheid om de betekenis van deze woorden voor iedereen inzichtelijk te maken, zodat iedereen weet wat er aan de hand is.”

*Laten we teruggaan naar wat er nu op het spel staat. De nieuwe regering gaat 200 miljoen bezuinigen. Dus eigenlijk is het al te laat. Zou je nog eens willen opsommen wat zal gebeuren?*

“Als de bezuinigingen zo omvangrijk zijn als ze worden voorgesteld, dan zal er terugval zijn in de productie van

Nederlandse kunst. Mensen zullen hun baan verliezen, kansen voor jonge, opkomende kunstenaars zullen verloren zijn, de mogelijkheden om te projecten op te zetten zal worden verkleind, risico zal uit het artistiek beleid verdwijnen en daardoor zal de algehele nationale cultuur krimpen. Dat is waarschijnlijk het eerste dat mensen zullen merken.

In het geval van samenwerking tussen Nederland en de rest van Europa, stel ik me voor dat mensen keuzes maken op basis van hun belang om voort te bestaan, grenzen zullen stellen en internationale coproducties dus stopgezet zullen worden. Zo zal er minder uitwisseling zijn, niet alleen op artistiek gebied, maar ook qua ideeën over beleid en besteding van geld. Dat zal zijn weerslag hebben op culturele geldstromen en de mentaliteit van de kunstenaar. Dat zal op zijn beurt de burger beïnvloeden, die zichzelf minder als deel van Europa beschouwt. En dat is dan een probleem voor de rest van Europa. Als de Nederlanders zichzelf minder een deel van Europa voelen, dan zijn er implicaties op elk gebied waarop een land met andere culturen omgaat: historisch, cultureel, sociaal, psychologisch. En daardoor zal de manier waarop de rest van Europa met de Nederlanders zal omgaan veranderen. Vanuit mijn optiek is dat een zeer vruchtbare samenwerking geweest. Vanzelfsprekend met *ups* en *downs*, maar over het algemeen gesproken in een voorwaartse beweging. Als je die beweging terugdraait of stopt, als je die afsnijdt zoals de touwtjes van een marionet, dan valt de samenwerking om en wordt zij levenloos. Dus het risico is dat het neoliberale beleid het leven uit de Nederlandse cultuur zal knippen. En dat zal een impact hebben op de manier waarop de burgers hun sociale en dagelijkse leven invullen.”

*Sommige mensen zijn sceptisch en afwachtend over het hele gebeuren rondom de bezuinigingen. Ze zeggen: ‘laten we geduldig zijn. Misschien krijgen we het moeilijk de komende paar jaar, maar laten we bijvoorbeeld hopen dat het kabinet valt en er een meer kunstminnende regering voor terugkrijgen’. Maar zullen die 200 miljoen ooit terugkomen?*

“Dat zal niet gebeuren. Onmogelijk. Als ze 200 miljoen van het budget halen, maakt het zelfs niet uit of je over vier jaar of eerder opnieuw een zeer progressieve regering krijgt of niet. Ze gaan dat geld niet teruggeven, omdat er altijd een bredere economische reden zal zijn om dat geld aan iets anders te besteden. Dus als het geld weg is, zie je het niet meer terug.”

David Pledger is *project director* van het huidige samenwerkingsverband tussen de Australian Council of the Arts en IETM. Pledgers academische achtergrond omvat Politicologie, Cinema, Theater Studies en Asian Studies. Naast zijn talrijke ondersteunende en adviserende rollen is hij de artistiek leider en oprichter van *nyid (not yet it's difficult)*; een van de gezaghebbende interdisciplinaire kunstgroepen in Australië, die performances, projecten in de openbare ruimte, voorstellingen, installaties, experimentele video en op kunst gebaseerde televisiedocumentaires produceert.

Tobias Kokkelmans is dramaturg van het RoTheater en redacteur van Theater Schrift Lucifer. In ditzelfde nummer van Lucifer (#10) is een artikel van Kokkelmans opgenomen over het IJslandse theaterfestival Lokal.

Dit artikel werd geschreven in het Engels en vervolgens door Elfie Tromp en Tobias Kokkelmans vertaald in het Nederlands. De originele versie is te downloaden op [www.theaterschriftlucifer.nl](http://www.theaterschriftlucifer.nl)



## ○ Cambodja

- Over theater maken in een cultuur waar men weggijkt -

***Jos van Kan regisseert vaak in het buitenland, waaronder ook in Azië. In het begin van dit jaar werkte hij bij Phare Ponleu Selpak (PPS); een theaterschool in Battambang, de tweede stad van Cambodja. Daar maakte hij met zes studenten, drie actrices en drie traditionele muzikanten De Meiden van Jean Genet. Eerder schreef Jos van Kan voor Theater Schrift Lucifer een persoonlijk verslag van zijn reizen door Cambodja en over een voorstelling die Annemarie Prins er regisseerde. Van Kan regisseerde De Meiden eerder voor de jeugd in Nederland en ook in voormalig Oost-Duitsland, kort na het vallen van de Muur. Het regisseren van steeds diezelfde tekst in uiteenlopende culturen en theaterpraktijken, werpt een boeiend licht op de eigen positie.***

Jos van Kan

Bij de aankoop van een tweedehands fiets moet ik stevig onderhandelen. En het is moeilijk om voor een redelijke prijs toch een goed en groot exemplaar te krijgen. Naast een kleine bijdrage van de *Angelina Jolie and Brad Pitt Foundation* heb ik van twintig vrienden, collega's en mijn familie mijn kleine budget bij elkaar weten te krijgen. Ik had me verheugd op een mandje voorop, om in de hitte niets om mij schouders te hoeven dragen. Mijn laatste bod, inclusief mandje, wordt alleen geaccepteerd omdat ik met Khmer vrienden ben die me met de

onderhandelingen helpen. Tot mijn verrassing wordt er geen tweedehands, maar een spiksplinternieuw mandje aan het stuur van mijn fiets gemonteerd. Jammer genoeg begeeft dit mandje het al na een paar ritten. Waterflessen van nog geen liter zijn een te zware belasting; zo is het gesteld met nieuwe fietsmandjes in Cambodja. Maar ik zal ook met een waterfles aan het stuur dagelijks op en neer kunnen fietsen naar de repetities. Ik kom vast wel voor zwaardere opgaven te staan zo lijkt me. En mijn fiets houdt zich goed. De hele periode lang.

Ik ben hierheen gekomen om te werken bij PPS: een N.G.O. [non gouvernementele organisatie, red.] die in 1986 werd opgericht voor kinderen en jongeren in de Cambodjaanse vluchtelingenkampen aan de Thaise grens. Nu is het een instelling die via kunst en onderwijs aan jonge mensen een bijdrage wil leveren aan de ontwikkeling en heropbouw van Cambodja. PPS betekent vrij vertaald The Brightness of Art. Maar ik wil ook graag in mijn vrije tijd door de rijstvelden fietsen. Een vlak en uitgestrekt gebied tot ver voorbij de horizon. Suikerpalmen staan er spaarzaam verdeeld in de oneindigheid. Een dunbevolkt gebied waar alleen rijstboeren werken en wonen. Ik hou ervan me traag voort te bewegen door de hitte en me daarbij opgenomen te voelen in het landschap, waarbij boeren me gebaren op hun erf te komen, en kinderen me naroeppen uit de donkere schaduwplekken onder de houten huizen op palen. "Hallo. Hallo." Als ik op alle pogingen tot contact zou ingaan, zou er van fietsen niets terechtkomen.

Aan de uiterste rand van Battambang ligt het terrein van PPS. Aan een weg vol leven en bedrijvigheid, een klein buurtschap eigenlijk. En direct waar het terrein van PPS eindigt, begint het

platteland. Rondom de houten huizen aan de weg is het druk. In de schaduw wordt noedelsoep gegeten. Wanneer er een brommer, of erger nog, een auto voorbijkomt, slaan de meeste mensen iets voor hun mond om het ergste stof niet te hoeven inademen. Een witte stier, die het in de droge tijd met alleen rijststro moet doen, verspert met zijn kont half de weg opgedraaid mijn pad. Kinderen fietsen naar school. Met zijn drieën op een fiets, rijdend over de hobbelige weg vol kuilen. De oudste is te klein om op het zadel te kunnen zitten. En dus trapt hij staand, met zijn kleinere broertje en zusje achterop, zonder dat zijn voeten van de pedalen glijden. Zij horen bij het bevoorrechte deel van de jonge Cambodjaanse bevolking. Omdat hun ouders het zich kunnen veroorloven het 'smeergeld' te betalen. Zonder dit extra geld komt geen kind het schoolplein op, want van het gewone loon in Cambodja komt een onderwijzer niet rond.

Hier op deze weg zag ik Houn Touch voor het eerst. Ze stond daar bij haar kleine houten huis te kijken. Zomaar. Met haar dikke buik, zichtbaar zwanger. We glimlachten naar elkaar en groetten. We wisten nog niet dat we elkaar diezelfde ochtend opnieuw zouden ontmoeten. Ik was op weg naar PPS om er een workshop te geven aan een groep studenten, ter kennismaking van het project dat ik enkele maanden later zou leiden. En zij bleek een van de studenten in de workshop te zijn. Houn Touch was een getalenteerde en enthousiaste leerling. Ze wilde graag meedoen. Mijn bezwaren om anderhalve maand na haar bevalling te starten aan een intensief project begreep ze niet. Ze wilde graag mee doen en zei me dat haar aanstaande moederschap geen probleem zou zijn. Zij en de vijf andere studenten verheugden zich op het

muziektheaterproject. Ik ging na deze kennismaking terug naar Nederland, om een andere voorstelling te regisseren en om het nodige geld voor het project bij elkaar te krijgen.

Drie maanden later rijd ik, met een zekere onrust, op mijn nieuwe tweedehands fiets de hobbelige stofweg op. En kom ik voorbij het huis van Houn Touch. Een paar dagen voordat ik vanuit Nederland opnieuw naar Cambodja vertrok, had ik een e-mail gekregen: "Houn Touch nous a quittée / Houn Touch passed away". Juist op de samenwerking met Houn Touch had ik me enorm verheugd. Haar sterke overtuiging mee te willen doen aan het project, ondanks haar aanstaande moederschap, had indruk op me gemaakt. Ik weet niet goed hoe over haar dood te beginnen tegen de andere studenten. Maar dat blijkt geen probleem, want er is voor haar dood helemaal geen aandacht en tijd. Eerst moet er een vervangster gevonden worden. En de repetitieplek die mij is toebedeeld, blijkt een plankier in de zon te zijn. Dat is iets waar ik met achtendertig graden niet veel voor voel. Ik moet wennen aan mijn tolk, die ik drie maanden geleden op de workshop heb ontmoet, en met wie ik nu een band voor een lange periode ga opbouwen. En tot slot is Lina, een van de actrices, door de leiding naar een ander project geplaatst en moet ik alle zeilen bijzetten om haar in het project te houden. Lina is gehandicapt en dat feit maakt, zacht gezegd, haar positie binnen PPS niet sterk. Maar ze wil tegen de wens van de leiding heel graag de rol van Mevrouw spelen. Ik wil liever niet nog een actrice vervangen, maar ik wil ook niet onmiddellijk de eerste dag een strijd met de leiding aangaan. Ik besluit toch Lina te steunen en samen zetten we door. Na wat getouwtrek lukt het en Lina zal de Mevrouw spelen. De repetities zijn begonnen.



Foto: Kathy Barnhill

Op een vrije dag zit ik om 6.00 uur op de fiets. Ik wil een grote tocht maken in de omgeving van Battambang, door de rijstvelden. In een klein dorp staat in alle vroegte een huis in brand. Er was iets misgegaan met de rituele verbranding van offerandes voor de overleden voorouders, zo wordt mij in gebrekkig Engels verteld. Niemand blust en men laat het gelaten over zich heen komen. Tot een vrouw na vijf minuten met een afwasteiltje water aan komt. En dit keer op keer gaat vullen in een waterton bij het verderop gelegen huis van de burens. De familie staat naar de brand te kijken met de fotoportretten van hun voorouders tegen de borst. In de haast hadden ze die blijkbaar kunnen redden. Hun huis, wat ook hun winkeltje is, verdwijnt in de vlammen. De brandweer bestaat hier niet echt. Wel komt er een auto aangereden, waar drie mannen paniekerig uitspringen en een brandblusser van de achterbank trekken. Ze spuiten die leeg in hoekje van het houten huis. Het is een druppel op de gloeiende plaat. Het huis is niet meer te redden. Aan de elektriciteitsdraden, die in betonnen palen voor het huis langslopen, likken de vlammen knetterend. Maar de draden blijven vreemd genoeg hangen. Wanneer het dak en een van de wanden het begeven, zakt de moeder van het gezin ineen. Precies tegen de paal waar ik mijn fiets had neergezet. Haar kinderen huilen. Ik kijk weg. Zoals een Aziaat doet bij het leed van een ander. Weg kijken. Je kijkt weg om de ander, die het ongeluk treft, zijn leed niet in te wrijven. Om schaamte geen kans te geven. Om degene die het ongeluk treft de schaamte te besparen. Ik laat mijn bundeltje geld, dat met een geldklem in mijn broekzak bijeengehouden wordt, hier niet bij deze vrouw achter. Bij haar die haar huis en haar winkeltje en dus haar inkomsten verloren heeft. Want ik heb met mezelf afgesproken dat mijn bijdrage aan Cambodja

de voorstelling zal zijn die ik hier ga maken. Mijn budget is net genoeg om een tolk, een klein decor en kostuums te kunnen betalen. En niet onbelangrijk, om de studenten te voorzien in hun levensonderhoud. Ik zorg er voor dat zij deze weken te eten hebben. En indirect dus ook hun familie en hun kinderen. Een afgewasteiltje biedt in de kurkdroge hitte geen soelaas. En ook ik niet. Ik hou mijn geld bij me, pak mijn fiets, stap op en kijk daarbij weg.

Doordat niemand over Houn Touch spreekt, doe ook ik er het zwijgen toe. Ik hou mijn gedachten en gevoelens voor me. Maar dagelijks rijd ik op mijn fiets langs haar huis en denk dan aan haar. Aan hoe ze daar stond bij onze eerste ontmoeting. Aan hoe ze haar naar buiten hebben gedragen, de studenten van PPS, uit haar houten huis. Begeleid door Smotmuziek, de traditionele Khmer rouwmuziek die ik al zo vaak heb horen klinken op andere plekken in Cambodja. Aan hoe men haar naar het crematorium, bij de tempel hier vlakbij, had gedragen. En hoe ze was opgegaan in rook.

Na twee weken repeteren nemen de spelers mij mee uit op een late namiddag. Bij zonsondergang gaan we op een mooie plek in de rijstvelden op rieten matten onder de suikerpalmen zitten. Ze weten dat de palmwijn er bij mij gemakkelijker in zal gaan dan de gebakken rat. Maar ik zet er lachend mijn tanden in. Er hangt een vrolijke en ontspannen sfeer. Tot op de weg vlakbij een brommerongeluk gebeurt. Degene die achter op de brommer zit en er af valt, bekommert zich helemaal niet om de chauffeur die er lelijk bijligt. Hij kijkt niet op of om naar zijn gevallen vriend. Pakt snel het achteruitkijkspiegeltje van het brommerstuur, dat er blijkbaar altijd los en klaar voor het grijpen

op zit, en doet zijn haren goed. Het is een manier van elegant wegstijgen, van het de ander een publieke vernedering besparen. Hij probeert zo de pijn en het leed van zijn vriend niet te bevestigen. Als ik vraag of we er niet even heen moeten om te kijken of wij iets voor de chauffeur kunnen doen, worden de spelers zenuwachtig en gespannen. Er wordt gezegd dat ik maar beter niet kan kijken. Ik vind dat moeilijk en voel de behoefte iets te doen. Onverwacht snel wil iedereen naar huis en lang blijven doen we dus maar niet. Ook ik niet.

Op een van mijn fietstochten kom ik terecht bij de bouw van een nieuw huis. Er zijn zo'n twintig mannen aan het werk. Veel geroep naar mij, de westerling, die over de stoffige, onverharde hobbelpad voorbij fiets. Ik stop en stap af. Het ritueel voor de inzegening van de nieuwbouw is net achter de rug. Tegen een van de grote zware palen waarop het huis gebouwd wordt, staan bloemen en wierook. Als ik het erf betreed ontstaat er een stilte. De mannen zijn gestopt met werken en ze kijken naar mij. Zonder er over na te denken reageer ik op de stilte door een bijl uit de handen van een van de werkers te nemen. Ik pak mijn geldklem en ik zoek een spijker, vind er een, een roestige kromme tweedehandse, een Cambodjaanse dus. Dan sla ik met de achterkant van de bijl twee dollarbiljetten op de paal boven de offerandes. Gejoel en ontspanning. Ik krijg een plaats op het zitbed in de schaduw.

Er wordt water en wat te eten gebracht en de stemming is feestelijk. Ik heb impulsief goed gegokt en het juiste gedaan. Mijn bijdrage aan de nieuwbouw wordt enorm gewaardeerd. "Gul" ben ik hier voor de nieuwbouw, in een opwelling. Maar schraperig voor de vrouw die tegen de paal ineenzakte toen

haar huis het door de brand begaf. Hier klopt iets niet. Maar in Cambodja klopt het nooit. Ik schiet voortdurend te kort; op iedere hoek van de straat en bij elk van de houten huizen die ik op mijn fietstochten passeer. Want ik weet dat in een groot aantal van die huizen aids-patiënten lijden in de smorende hitte. Bijna één op de honderd, zijn de schattingen. En in de provincie Battambang ligt het percentage hoger. Waar ga ik op in? Waar ga ik niet op in? Ik, de jofele buitenlander die stoer geld geeft voor de nieuwbouw, liet het een paar dagen eerder genadeloos afweten.

Vragen buitelen door mijn hoofd. Geluk mag gezien worden, bij ellende kijken we liever weg. Hoe menselijk en universeel eigenlijk. Maar hoe kan ik theater maken in een cultuur waarin wegkijken van ellende en tragiek zo diep is geworteld? In mijn traditie is theater juist troostend omdat met de representatie van het leed, de emotie van de getroffene wordt erkend. Kan ik hier mensen laten kijken naar situaties waarbij ze gewend zijn om weg te kijken?

Elke repetitiedag fiets ik naar PPS en laat ik mijn gedachtes aan Houn Touch achter bij haar huis wanneer ik het passeer. We beginnen om half acht omdat het dan nog koel is. Op het plankier is het repeteren eigenlijk al na een paar uur ondragelijk. Niet alleen voor mij als westerling. Wanneer er op een ochtend een gifgroene slang tussen de planken opduikt en iedereen gillend uiteenstuift, heb ik geen zin meer. Waar de Cambodjanen kort na het tumult weer gewoon doorwerken, bijna ontkennend dat er ooit een slang geweest is, zit ik er niet meer lekker. Het taaie doorzettingsvermogen van de Cambodjanen dat mij tot nu toe inspireerde, wil ik niet meer als

voorbeeld nemen. De slang onder de planken en bij achtendertig graden in de zon, nee, ik eis nu echt een andere repetitieplek. Ik krijg het restaurant aangeboden. Met de geluiden van de afwas en de zingende koks erbij. De toneelafdeling van PPS heeft nu eenmaal alleen dit plankier om te repeteren.

Na het brommerongeluk lijkt het moeilijker dan ooit om nog over Houn Touch te beginnen. Terwijl mijn drang om het er over te hebben juist groter is geworden. De leiding van PPS had mij in een e-mail geschreven dat ze door verkeerd medicijngebruik was overleden. Maar enkele dagen na het brommerongeluk hoor ik in een gesprek met een Amerikaanse collega dat Houn Touch's dood een andere oorzaak had. Ze had tijdens haar zwangerschap, heel Cambodjaans, bij een apotheek "wat medicijnen gekocht" zonder advies van een dokter. Door de bijwerkingen van deze medicijnen tegen haar zwaarmoedigheid, werd haar dochtertje geboren met ernstige ademhalingsproblemen. En hierover voelde Houn Touch zich schuldig. Het maakte dat ze het leven ondraaglijk vond en er een einde aan maakte. Alleen op de avond van haar zelfmoord was er openlijk over Houn Touch's doodsoorzaak gesproken, zo vertelde mijn collega. De volgende ochtend al niet meer. Doordat ik nu iets meer van het taboe denk te begrijpen, besluit ik definitief over Houn Touch te blijven zwijgen. Maar de opmerking van mijn collega dat zij nog kort voor haar dood had gezegd dat ze zich ondanks alles wel enorm verheugde op het spelen van *De Meiden* maakt dat ik er toch mee blijf zitten. Niet alleen omdat de voorstelling die ik regisseer eindigt met de dood van een jonge vrouw. Maar vooral omdat ik me niet kan voorstellen dat de andere leerlingen met wie ik werk, en die

jaren met Houn Touch hadden opgetrokken, geen vragen zouden hebben. Had dit voorkomen kunnen worden? Zat er geen dubbelheid tussen wat men haar “zwaarmoedigheid” noemt enerzijds en haar enthousiasme om mee te spelen in de voorstelling anderzijds? Vragen waar we niet over praten.

In minder dan vier jaar tijd heeft de Khmer Rouge bijna twee miljoen mensen vermoord. Onder hen negentig procent van alle podiumkunstenars die Cambodja rijk was. In een moeizaam proces zijn de klassieke podiumkunsten weer gerestaureerd. Overgedragen uit het geheugen van hen die het regime van Pol Pot wel overleefden. En nu wordt er vanuit die traditie gezocht naar nieuwe wegen. Naar een nieuw theater. Tradities liggen op vele manieren in de Khmer cultuur verankerd en deze los maken is een ondoordringbaar proces. Podiumkunsten worden hier in mijn ogen vaak gezien als een museale herhalingsoefening, niet als het maken van iets “wat er nog niet was”.

Wanneer de dienstmeiden in de tekst van Jean Genet zich op het einde van de voorstelling definitief willen bevrijden uit de wanhoop van de knellende banden die hun leven bepalen en waaruit ze geen uitweg meer vinden, sterft een van de twee zussen. Ze drinkt de vergiftigde thee die bedoeld was voor de moord op Mevrouw. Een moord die mislukte omdat de dienstmeiden er de kracht niet toe hadden, omdat ze hun onderlinge jaloezie en hebzucht niet opzij konden zetten voor een gemeenschappelijk doel. Omdat er in *De Meiden* meerdere keren iemand lijkt dood te gaan, maar er alleen in de laatste scène van een echte dood sprake is, lijkt het me een mooi en goed idee om deze dood te laten begeleiden door Smotmuziek.

Dit stuit op veel verzet. Van de muzikanten die muzikale argumenten aandragen, maar ook van de actrices die beweren dat de voorstelling er onbegrijpelijk van wordt. Terwijl ik juist denk dat door deze muziek voor het publiek voelbaar gemaakt kan worden dat deze laatste dood een echte dood is. Een dood die grenst aan zelfmoord. Anjan, die de rol speelt van de dienstmeid die sterft, vindt het moeilijk om dit te spelen. Het lijkt alsof ze het niet serieus kan spelen, of dat ze het niet wil.

Ik stuit vaker op voor mij niet na te voelen of te begrijpen grenzen. Wanneer ik met Lina en de tolk op de overdekte markt ben om haar kostuum te passen, wil ze de jurk niet aan. In het benauwde hokje van de naaister is, zoals bij alle andere naaisters op de markt, een klein hoekje afgescheiden met een gordijn als paskamer. Honderden Cambodjaanse vrouwen gingen haar voor, maar Lina wil niet. Ik wil de goede samenwerking met Lina niet op het spel zetten, maar tegelijkertijd voel ik er niets voor een jurk die voor haar speciaal wordt genaaid te betalen en ongepast mee te nemen. Ik weet niet wat wijs is, maar mijn gezonde verstand en mijn krappe budget zeggen me dat er gewoon gepast moet worden. Dus ik houd voet bij stuk en ik zet door. Geen gemakkelijke opgave maar de jurk blijkt nog niet te passen, en er moet nog aan doorgewerkt worden.

Na een van mijn fietstochten terugkerend in de stad, draai ik de hoek om bij de kliniek, het kleine ziekenhuis. Het is de plek waar mensen uit de provincie hun zieke dorpsgenoten met een auto heenbrengen, meestal als het al te laat is. Een auto trekt op, precies op het moment dat ik hem passeer. Ik hoor gehuil uit het open raampje. Op de achterbank hangt een man

gebogen over zijn dode vrouw, of misschien zijn zus. Ze ligt er raar bij, schuin, half omhoog. Zichtbaar dood. Voor de man is eigenlijk geen plaats op die achterbank. Hij zit verwrongen met zijn knieën op de bodem van de auto. Hij kan haar weer meenemen naar de rijstvelden. Ze heeft de verkeerde medicijnen gekregen misschien. Of helemaal geen. Ik zal het niet weten. De man huilt hartverscheurend. Zijn geliefde heeft het niet gered. Ze is zeer waarschijnlijk een zinloze vroege dood gestorven omdat medische verzorging hier simpelweg ontbreekt en de kliniek op de hoek een lege huls is. De auto gaat sneller dan ik. De man kijkt op door de achterrauit. Hij kijkt mij aan, nog steeds maar op enkele meters van mij verwijderd. Ik wil niet weggijken. Zoals de andere voorbijgangers die het gehuil door het open raampje ook horen. Ik wil hem duidelijk maken dat ik met hem mee voel, en trek daartoe mijn gezicht in een bepaalde plooi. Ik wil die man laten voelen dat ik hem zie en dat ik het deel. De auto maakt meer vaart. We kijken naar elkaar. En dan kijkt hij weg. Ik kijk hem na tot hij uit mijn zicht is verdwenen. Ik ben bang dat ik niet het juiste deed. Dat kijken ook hier ongepast was. Ik weet niet wat ik dan zou hebben moeten doen. Wegkijken? Ik huil. Om die man, om Cambodja.

De laatste twee weken repeteren we in de grote circustent die aan de rand van het terrein staat. De plek waar we ook de voorstellingen zullen spelen. De tent geeft schaduw, maar doordat de temperatuur in de hete, droge tijd nog steeds stijgt, is het in de tent niet mis. De zeildoeken aan de zijkanten zijn zoveel mogelijk opgehesen om ieder zuchtje wind uit de velden naar binnen te laten komen. Zittend op de hoge houten tribune heb ik zicht op de piste en ook op de rijstvelden. Soms komt er iemand wandelend voorbij, soms op een bromfiets, geen

aandacht bestedend aan ons werk. Twee kinderen, een jongetje en een meisje van ongeveer vier jaar oud, komen dagelijks kijken. Ze schuiven ongemerkt binnen en verdwijnen op dezelfde manier. Zonder een klap te geven volgen ze dagelijks aandachtig de repetities van Genets *De Meiden*. Ze reageren nooit op mijn begroetingen. Een oude zwarte teef behoort ook tot de vaste bezoekers van de repetities. Zij scharrelt graag rond in de piste tussen de muzikanten en actrices.

Mijn wens Smotmuziek in de voorstelling te gebruiken, vraagt een lange adem. Ik leg uit dat ik het als onze opdracht zie om nieuwe dingen uit te proberen. Dat ik graag iets wil maken wat er nog niet is. Wanneer een van de muzikanten begint te saboteren, bied ik hem een eervolle ontsnapping door te zeggen dat ik inzie dat het niet reëel is een slagwerker te vragen te zingen. En dat het dus niet erg is het zingen van Smot aan de andere twee muzikanten over te laten. Anjan speelt de scène soms erg ontroerend en mooi. En soms gooit ze er volledig met de pet naar. Altijd op de momenten dat de muzikanten meespelen.

Ik heb mijn zoektocht naar het vinden van een brush voor de percussie opgegeven. Met tolk en zonder tolk. Zelfs in Phnom Penh is het me niet gelukt er een te kopen. Zodoende heb ik bedacht dat een harde Cambodjaanse handveger een soortgelijk effect zou kunnen geven. Het werkt en iedereen is enthousiast over het mooie en bijzondere effect. Wanneer ik vraag om met dezelfde handveger ook op de Roneat, de Khmer xylofoon, te spelen is het antwoord een absoluut nee. Na stevig doorvragen komt er een antwoord: de Roneat is een instrument

dat ook in de tempel bespeeld wordt en mag dus niet door de handveger bevuild worden. Nee, ook niet door een nieuwe schone handveger. Ik weet dat de vloer voor een Cambodjaan letterlijk en figuurlijk iets laags is. Ik begrijp de weigering gevoelsmatig en geef onmiddellijk toe. Ik ben blij met het resultaat voor de drums. Het is een zoeken naar de balans: waar geef je toe en waar niet. Ik buig mee als bamboe, veerkrachtig zonder te knakken. Maar iets in mij weigert toe te geven wat de Smotmuziek betreft. Ik wil dat we de “echte” dood in de laatste scène invoelbaar kunnen maken. Ik wil dat we de dood van deze jonge vrouw mogen zien.

Wanneer Lina, de actrice die Mevrouw speelt, zegt dat zij graag een gele jurk wil dragen in de voorstelling, dan krijgt ze die. Want ik wil allereerst dat zij zich mooi voelt. Ook al vind ik het zelf geen mooie kleur. Maar dat ze door sommige van de anderen als een dienstmeid wordt behandeld, en dat er vaak tegen haar wordt geschreeuwd, daar verzet ik me tegen. Lina is gehandicapt en een gehandicapte is in dit land een nutteloze, want die is van geen waarde bij het werken in de rijstvelden.

Wanneer ik zeg dat ik haar erg mooi vind, reageert Lina pas veel later. Wanneer we in het gezelschap zijn van een vrouw die ze vertrouwt en die goed Engels spreekt, zegt ze me dat ze heus wel weet dat ze nooit een man zal krijgen omdat ze daar te lelijk voor is.



Foto: Kathy Barnhill

We repeteren de laatste scène op het einde van een warme ochtend. Er is geen wind. Het is kort voor de lunchpauze. Het uur waarop alle energie eigenlijk al verbruikt is. Een repetitie zonder muzikanten, met alleen de twee actrices die de dienstmeiden spelen. Het is de scène waarin een van beide de vergiftigde thee drinkt en sterft. Mijn tolk is “even naar het toilet”, zei hij een half uur geleden. De twee kleine toeschouwers van vier jaar en de oude teef zijn present. En dan komt er van ver uit de rijstvelden langzaam muziek dichterbij. We stoppen met repeteren en luisteren. Smot. Een begrafenisstoet komt dichterbij en trekt traag voorbij de opgehesen zeilen van de circustent. Voorop een oude man die naast een versleten riksja loopt. Hij duwt zijn riksja, met daarop een oude geluidsinstallatie, voort over de hobbelige weg. De



geluidskwaliteit van de muziek is erbarmelijk. Daarna volgen er kinderen in schooluniform die het met bloemen omkranste portret van de overledene meedragen. Vermoedelijk is hun onderwijzer overleden en bewijzen zij hem hun laatste eer. Dan volgt een klein wagentje dat voortgetrokken wordt door opnieuw een oude man. Op het wagentje zit een vrouw gekleed in het wit. Ze draagt een witte puntmuts en strooit bloemen over de weg. Daarna volgt de kleine, krappe praalwagen waarop de monniken zitten, dicht tegen de kist. Ze steken met hun oranje gewaden helder af tegen het lichte blauw van de lucht. En weer daarachter lopen de familieleden. Allen in het wit, de kleur van de rouw. De mannen met een kaalgeschoren hoofd met een witte band daaromheen. Ook de kleinste, een baby nog, meedragen op de arm van zijn moeder. Stil kijken wij met zijn vijven, vanuit de schaduw van de circustent, naar dit groepje mensen in de brandende zon. Ieder van de rouwenden die een hand vrij heeft, houdt een goedkope papieren oudroze waaiertje boven zijn hoofd.

De atmosfeer in de tent is veranderd. De stoet verdwijnt zoals ze kwam, traag en stoffig. En met de stoet de Smot. Ik huil. En mijn gehuil is hoorbaar voor de vier anderen. Ik huil om dit land met haar onnodige en zinloze doden. En ik huil om Houn Touch. Er is geen tolk. Maar ook al speken zij geen Engels, ik weet dat ze mij zullen begrijpen en ik zeg "it made me think of Houn Touch". Anjan, een van de actrices, loopt naar het achterste deel van de piste en kijkt naar buiten over de rijstvelden. Ik weet niet of zij huilt. De ander, Sambo, zit op een trapje in het decor en kijkt naar de grond. Van de twee zwerfkinderen achter me, voel ik alleen dat ze er nog zijn. En ik weet dat de twee actrices weggijken om mij te sparen, mij te

ontzien voor de schaamte die ik over mijzelf afroep door me te laten gaan en te huilen. Ze proberen mij op hun manier te steunen. Ik zeg dan wat passend is: "Som toh". Ik zeg sorry in het Khmer.

Het lukt me niet de gewoonte te doorbreken dat Lina altijd de lunch ophaalt en de anderen nooit. Men vindt het haar taak. Soms haal ik het eten. Lina vindt dat gênant en op de anderen heeft het geen enkel effect. Desondanks is de eetpauze altijd een fijn moment. We zitten wat op de grond en genieten van het eten. Vaak in stilte. En na het eten wordt er soms wat muziek gemaakt. Men hangt wat tegen elkaar. Iemand doet een hazenslaapje. Sambo, een jonge moeder, bewaart altijd wat eten voor haar zoontje die op het terrein van PPS naar school gaat. En er wordt wat gepraat. Ik vraag de tolk dan zelden iets te vertalen, want ook hij heeft pauze. En het dwingt mij en de spelers te proberen toch te praten. Met handen en voeten. En altijd met veel plezier. Deze middag is dat anders. Anjan en Sambo vertellen de anderen wat er zojuist is gebeurd. Ik weet niet hoeveel ze vertellen, en met welke woorden. Maar het gaat over de stoet en over mijn huilen. Over Smot. En over Houn Touch. Ik luister zwijgend. Houn Touch's naam valt voor de eerste keer na haar uitvaart.

Wanneer we de volgende dag onze eerste voorzichtige doorloop hebben, ben ik onzeker. Wie ben ik om dit land, waarin weggijken een eeuwenlange beleefdheidsvorm is, de blik van de toeschouwer te willen richten? In dit land was, nog maar dertig jaar geleden, weggijken een manier om de terreur van Pol Pot te weerstaan. Weggijken was letterlijk en figuurlijk de enige kans om te overleven. Hoe onbetamelijk is het om pijn

en emoties zo op de voorgrond te zetten in de laatste scène? Hoe onbetamelijk is het om de dood, compleet met Smotmuziek, zo echt en zichtbaar, zo onontkoombaar te tonen? Halverwege de eerste doorloop komt een groepje scholieren toevallig langs. Ze blijven hangen en kijken. Uit interesse of lome luiheid. Tijdens de eindscène, waarin Anjan de vergiftigde thee drinkt en sterft, Sambo onhoorbaar huilt en de Smot eindelijk klinkt, hangen bij een paar van de jongens de monden open. En die sluiten zich niet. Zelfs niet als de doorloop toch echt klaar is.

Lina kan haar kostuum, de gele jurk, niet zelf aankrijgen. Het bovenlijfje moet strak zitten en met een sluiting op de rug is dat niet gemakkelijk. Ik, een man, kan haar daar niet bij helpen. Gelukkig is er een vrouw die Lina helpt met het aan- en uitdoen van haar kostuum. Deze vrouw vertelt me dat er haar iets vreemds is opgevallen. Telkens wanneer ze na een repetitie de jurk losmaakt, gaat er een huivering door Lina's hele lijf. Ik herinner me haar weigering bij de kostuumpas op de markt en ik bewonder Lina's doorzettingsvermogen. Ze wil en zal Mevrouw spelen en ze heeft daar blijkbaar erg veel voor over.

De première wordt bezocht door zo'n driehonderd buurtbewoners die bij het terrein van PPS, aan de rand van Battambang wonen. Bejaarden die in hun strompelgang gesteund worden door hun kleinkinderen om de tribune op te komen. Maar ook moeders met kinderen aan de borst komen kijken en luisteren. Een succesvolle avond waarbij het publiek, niet gewend aan deze mengvorm van muziektheater en teksttoneel, haar aandacht graag aan de voorstelling geeft. Wanneer Lina in haar knalgele jurk, bezet met traditioneel

borduurwerk en pailletten, entree maakt als Mevrouw, krijgt ze applaus. Wanneer ze kort daarna rustig en koket de kanariegele met borduursels versierde voile van haar hoofd tilt en daarmee haar gezicht onthult, wordt het stil. Men is onder de indruk van haar schoonheid. Sambo, die kort voor aanvang, al in kostuum, haar zoontje op de tribune heeft gezet, speelt de woede en de wanhoop van de dienstmeid overtuigend en ontroerend. Als de Smotmuziek inzet, voel ik een onrust en verwarring bij het publiek. Maar licht en dun. Dat Anjan haar sterfscène net niet echt helemaal speelt, niet zo oprecht en eerlijk als op de dag na de begrafenisstoet, accepteer ik vreemd genoeg moeiteloos. Ik weet immers nog maar zo weinig van haar. En van dit land.

Regisseur Jos van Kan maakt toneel, opera en muziektheater. Hij werkte in Nederland o.a. bij Artemis, Het Zuidelijk Toneel, Oostpool, Orkater en De Wetten van Kepler. En was werkzaam bij o.a. Combattimento Consort, Gelders Orkest en Ives Ensemble. Van 1996 tot 2002 was hij artistiek leider van Theatergroep Maccus (nu Max). Hij werkt regelmatig in Duitsland. Ook regisseerde hij in Singapore. En in Taipei waar hij een voorstelling maakte die ook te zien op festivals in Peking en Shanghai. Dit seizoen regisseert hij *Mappamondo* van Richard Rijnvos bij het Ives Ensemble (Zaterdag Matinee Concertgebouw), *Downsouth*, bij Tryater en de komedie *Cash* van Michael Cooney in Osnabrück. Volgend seizoen regisseert hij muziektheater van Jan van de Putte bij Slagwerkgroep Den Haag. In het Holland Festival 2012 zal hij samen met Micha Hamel, Hexagon Ensemble en Michael Schumacher *De Rode Kimono* maken, geïnspireerd op het gelijknamige schilderij van Breitner.

[www.phareps.org](http://www.phareps.org) / [www.josvankan.com](http://www.josvankan.com)

## ○ Theater in Tsjechië

### - Een overzicht -

***Op uitnodiging van Theater Schrift Lucifer schreef Hana Bobkova (geboren in Praag) een overzichtsartikel over de stand van zaken in het Tsjechische theater. Ondersteund met soms verbazingwekkende statistieken en voorbeelden, biedt de auteur een overzicht van de vele facetten van deze bij uitstek levendige en bloeiende theatercultuur. De theatercultuur is diep geworteld in de samenleving van dit Midden-Europese land met zijn woelige historie en wordt breed gedragen door burgers én bestuurders.***

Hana Bobkova

#### **Het nationale theater**

Informatie over de stand van zaken in het huidige Tsjechische theater kan niet anders beginnen dan met een historische noot. De geschiedenis bepaalt namelijk de status, positie en functie van het theater in elke samenleving. Behalve gedurende de jaren zeventig en tachtig van de negentiende eeuw, toen de economisch sterk geworden burgerij bevestiging van de eigen identiteit zocht in een eclectische oriëntatie op Parijs en Wenen, was en is het Tsjechische theater bij uitstek geëngageerd.

Tot de Eerste Wereldoorlog maakte Tsjechië deel uit van het keizerrijk Oostenrijk-Hongarije, een lappendeken van staten waarin voortdurend werd gevochten om autonomie. In de hele

negentiende eeuw speelde het theater in de Tsjechische landen (Bohemen en Moravië), net als in Denemarken, Zweden, Noorwegen, Polen, Hongarije en Roemenië, een bijzondere rol in de strijd om nationale zelfstandigheid en onafhankelijkheid. De bevolking van deze landen onderging een proces dat leidde tot politieke soevereiniteit. De nationalistische strijd begon in heel Europa over het algemeen aan het begin van de negentiende eeuw en ging gepaard met de promotie van 'eigen' beeldende kunst, literatuur, muziek, folklore én theater. Het theater verspreidde en versterkte gevoelens van saamhorigheid en werkte door zijn collectieve aard als een bindend element. Het hele proces culmineerde in het ontstaan van Nationale Theaters waar ideeën werden gebundeld en vorm kregen.

In Tsjechië ontstond het Nationaal Theater in 1883. Hiermee werd ook de betekenis bevestigd van de ambitieuze burgerij die zijn opgang maakte en steunde op volkscultuur en verlichtingsideeën. Theater begon immens populair te worden, niet alleen bij de gegoede burgerij in de steden maar ook op het platteland. Het theater werd een belangrijk opvoedingsinstituut en zijn taak lag dan ook in de versterking en cultivering van de zeden en de taal. Geduchte tegenstanders waren de regeerders, koning en/of bureaucraten, die naast financiële ook ideologische controle wilden houden. De geschiedenis van censuur en wetgeving weerspiegelt de voortdurende strijd tussen kunstenaars en overheid.

Een andere strijd vond direct op het toneel plaats. Tegenover alle Franse, Engelse, Duitse en Italiaanse toneelliteratuur stonden schrijvers van eigen bodem op om de eigen taal, die

dikwijls in de periferie van de cultuur leefde, een centrale plaats te geven. Vanaf het moment dat de territoriale en linguïstische eenheid werd erkend als politieke entiteit (1918), kwam de bevrijdende creativiteit los. Naast het geïmporteerde repertoire ontstond eigen drama. Eerst romantische stukken, waarin de legenden uit het nationale verleden werden geroemd, maar al gauw ook realistisch drama, in een eigen, realistisch/symbolische stijl van ensceneren. Zowel het paradigma van Shakespeare en Molière, het komediantendom van Engelse acteurs en de stilering uit de Comédie Française, als de vitaliteit van de commedia dell'arte werden geabsorbeerd. Er ontstond een eigen theatercultuur.

### **Traditie van engagement**

Geëngageerd theater betekent voor de Tsjechen: betrokken. Hoogtepunten van betrokkenheid waren het antifascistische, satirische theater van het duo Voskovec en Werich (het 'Bevrijdde Theater', 1926-1938) in zowel politieke als artistieke zin, de activiteiten van de studio's (bij de grote theaters) en zogenaamde 'theaters van kleine vormen' in de jaren zestig, en de cruciale rol van de theaters tijdens de fluwelen revolutie van 1989, toen ze als platformen dienden voor politieke discussie en een essentiële bijdrage leverden aan de organisatie van de revolutionaire beweging.

Kenmerkend voor de jaren na de omwenteling (1990-1992) is dat debatten over de toekomst van het theater hand in hand gingen met praktische veranderingen. Geïnteresseerden waren behalve theatermensen ook toeschouwers en politici, dikwijls afkomstig uit kringen van intellectuelen en kunstenaars (zoals Václav Havel, toneelschrijver en van 1989 tot 2003 president).

De omwenteling op politiek, sociaal en economisch gebied vond ook zijn weerslag in de kunst. Economen stonden voor een taak die tot op dat moment in geen enkele samenleving was gerealiseerd: van volledig genationaliseerd eigendom (sinds 1948) weer privé-eigendom maken en een vrijmarkteconomie invoeren. In de kunst, specifiek in het theater, moesten problemen worden opgelost die zich gedurende veertig jaar communistisch regime hadden opgestapeld. Dat hield in dat er een overgang werd gemaakt naar een nieuw systeem van subsidiëring en wetgeving. Voorop stond het idee van 'terugkeer naar het normale', dus niet-gedeformeerde bestaan. In de kunst wilde men alles wat ruimte aan creativiteit gaf, ondersteunen.

De verantwoordelijkheid voor het kunstwerk kwam weer bij de kunstenaars te liggen. Dat klinkt eenvoudig, maar na veertig jaar censuur, controle en staatsmonopolie in kunstzaken was dat niet vanzelfsprekend. De oplossing van de problematiek werd daarbij duidelijk beïnvloed door voorbeelden uit de periode van de eerste republiek van Tsjecho-Slowakije (tijdens het interbellum), die men hoog in het vaandel had staan. Een terugkeer naar de gedachte uit 1968 aan een mogelijke hervorming van het communisme moest tot elke prijs worden voorkomen.

De voornaamste vragen betroffen het economisch functioneren van theaters, commercialisering, financiering, bezoekersaantallen en herstructurering van bestaande theaters. Uit documenten blijkt dat de hele hervorming kon steunen op een gedegen kennis van buitenlandse systemen, met name de Duitse, Oostenrijkse en Engelse. Een obstakel daarbij was dat experts uit het buitenland (ook uit Nederland)

weinig rekening hielden met de bestaande situatie en traditie. De primaire taak werd om de beginselen van een cultuurpolitiek als volgt vast te stellen:

Cultuur is een voorwaarde voor economische groei  
Cultuur draagt bij aan de kwaliteit van het leven  
Cultuur heeft een cultiverende en educatieve functie  
Cultuur staat garant voor sociale cohesie

De legitimering van de financiering van theater (uit openbare middelen) werd van deze beginselen afgeleid. Voorts werd het systeem van fondsen en sponsors bepaald. Het theaternet werd getransformeerd en er werden wetten aangenomen, onder andere over zogenaamde non-profit organisaties.

### **Herstel na totalitarisme – de cijfers**

Hoe de situatie vóór 1989 eruit zag, kan met een aantal gegevens worden geïllustreerd. In 1978 gaven in Tsjechoslowakije zesenzeventig ensembles 17.000 voorstellingen, die door meer dan zeven miljoen toeschouwers werden bezocht. Op het repertoire stonden 160 toneelstukken en 167 opera's. Er was toen al een daling van de bezoekersaantallen merkbaar, te vergelijken met de jaren zestig, toen het aantal bezoeken 1120 per duizend inwoners was, bijna elf miljoen bezoeken per bevolking van circa veertien miljoen inwoners. Deze daling, ingezet onder invloed van de televisie, was ook in andere Europese landen een feit. Na 1989 begonnen de bezoekersaantallen drastisch te dalen. Dat valt als volgt te verklaren: in een totalitaire dictatuur wordt het platform voor vrije meningsuiting overgenomen door de kunst en in het bijzonder door theater, vanwege zijn specifieke contact met het publiek. In de vrije samenleving moest deze

functie dus aan belang inboeten. De honger naar mediaberichten (TV en kranten) was in de eerste periode enorm, bovendien moesten mensen hun bestaan opbouwen. Er ontstonden bijvoorbeeld nieuwe, voordien onbekende beroepen zoals ondernemers en middenstanders.

In Tsjechië was de vermindering van de belangstelling voor theater echter tijdelijk. Recente cijfers spreken voor zich. In 2008 waren in de Tsjechische republiek (ruim tien miljoen inwoners sinds de afscheiding van Slowakije) 255 theaters en zalen, waarvan 195 theatergebouwen met 146 ensembles. In deze theaters (zonder de 'stasjon', zie onder) werden 25.703 voorstellingen gespeeld, er waren 628 premières en 1004 voorstellingen in het buitenland. Ze werden bezocht door 5,6 miljoen toeschouwers en dat zijn er dus meer dan voor het Tsjechische voetbal. Deze statistieken omvatten opera en dans, samen met andere genres die op het terrein van de 'performing arts' liggen, vermeldt het rapport. Naar schatting vindt een kwart van de activiteiten plaats in Praag en driekwart daarbuiten. In alle categorieën is een groei te zien van 10% over de laatste vijf jaar.

Binnen het huidige systeem heeft het Nationaal Theater een prominente plaats, gehuisvest in drie gebouwen, bespeeld door drie ensembles, voor toneel, opera en ballet: Národní divadlo, Stavovské divadlo en Nová scéna, die rechtstreeks door de staat worden gesubsidieerd. Naast de opera van het Nationaal Theater heeft Praag nog een groot operahuis en ensemble: de Staatsopera. Buiten Praag bestaat eveneens een aantal zogenaamde meersectoren theaters (met twee of drie ensembles). De rol van provincies en steden in de subsidiëring

is groot en valt te vergelijken met het Duitse systeem van 'stadstheaters'. De staat subsidieert vooral theaters in Praag. De theaters hebben 30% eigen inkomsten. De gemiddelde bezettingsgraad van alle genres is 80%, wat wordt beschouwd als een mooi Europees gemiddelde. Sinds de omwenteling is ook een - tijdens het voormalige regime onbekend - type theater ontstaan, het zogenaamde 'stagiontype': een instelling die geen eigen ensemble heeft en minstens twintig voorstellingen per jaar opvoert.

Kenners van het Tsjechische theater constateren dat het theatersysteem stabiliteit vertoont, met een blijvende diversiteit in het aanbod van het openbare theater (de non-profit sector) en de vrije sector. 'Openbaar' duidt op de positie van het theater als een openbare dienst op het gebied van cultuur en als onderdeel van het culturele erfgoed.

### **Diversiteit en kenmerken**

De verscheidenheid in het aanbod maakt ook een sterke profilering mogelijk van theaters, met name in de grotere steden, die opzienbarend is. Iedereen kan kiezen voor zijn theater. De verbondenheid met het publiek is daardoor eveneens groot. Het wordt als vanzelfsprekend ervaren dat vele wijken in Praag eigen theaters hebben, dikwijls met een lange traditie. Het theaterseizoen begint vroeg en eindigt laat. In één maand vinden in Praag premières plaats van bijvoorbeeld Jelinek, Mozart, Wagner, Jarry, Simon, Wedekind, Miller, Dostojevski, Carlos, Vogel, Misto, Lacroix en nieuwe Tsjechische auteurs. Op een willekeurige dag in de week kan men circa 25 voorstellingen in de hoofdstad zien. Premières worden niet alleen door prominenten uit het openbare leven

bezoekt, maar ook door vele fans. De nacht voor de start van de verkoop van premièrekaartjes rollen ze hun slaapzakken uit in de straat waar hun favoriete theater zetelt.

Het is moeilijk om bij al die verscheidenheid uitspraken te doen over kwaliteit. Een aantal kenmerken kan niettemin worden benoemd. Wat er niet is, is cabaret. De naam van dit genre hoort bij de vooroorlogse periode. Toen waren er theaters rond één of twee bekende personen, die toneelstukken speelden aangepast aan hun stijl, wat als cabaret beschouwd zou kunnen worden. Deze traditie zet zich voort. Locatietheater is er niet op grote schaal, openluchttheater wel. Muziek, leunend op nationale klassieken zowel als op moderne pop, is één van de vaak gebruikte elementen in genrecombinaties. Deze zijn net zo talrijk als de plaatsen waar gespeeld wordt. Genrecombinaties zijn bijvoorbeeld: fysiek en dansant bewegingstheater waarin acteurs zingen tijdens hun dans, clownerie met circusacrobatiek en intellectuele dialogen.

Wat in Nederland het transparante en postbrechtiaanse acteren wordt genoemd, is in Tsjechië demonstratief acteren of acteren waarbij de acteurspersoonlijkheid door het personage heen schemert. De grote Stanislavskiaanse traditie heeft van de uiterlijke en innerlijke inleving een maatstaf én conventie gemaakt, waartegen makers van alle generaties en op alle verschillende niveaus zich keren. Het niveau van de scenografie is hoog, het gebruik van de lege ruimte ook. Dat is ontstaan door enerzijds de invloed van Josef Svoboda en zijn school, anderzijds door een gebrek aan middelen voor kostbare vormgeving. Dramaturgisch zijn voorstellingen goed voorbereid; dat is onder andere te zien aan de programmaboekjes met

interessant materiaal. Dramaturgen zijn in groten getale aanwezig, ook in het kleinste provincietheater. Zij borduren voort op de traditie van het vooroorlogse theater. Het meest opvallende kenmerk van de voorstellingen is de aanwezigheid van humor en de actieve, emotionele houding van de toeschouwers, die door de acteurs worden aangesproken. De acteurs heersen: ze maken teksten, improviseren, zoeken contact via de woorden van de schrijver en via zichzelf in de totaliteit van hun psychofysieke bestaan op het toneel. Hoewel ook het Tsjechische theater in het buitenland bekende regiepersoonlijkheden kent, blijft de acteur het alfa en omega van de voorstelling. Nota bene: het Tsjechisch kent geen onderscheid tussen het woord artiest (wat een connotatie heeft met circus) en kunstenaar; ze worden allen beschouwd als kunstenaars. Kunst hoort bij cultuur en er is geen onderscheid tussen hoog en laag.

Vijf miljoen toeschouwers per jaar (het land heeft iets meer dan tien miljoen inwoners), een hoge werkdruk, lage beloning en 'aanvulling' van inkomens door tv en film, typeren het Tsjechische werkklimaat. Er zijn geen specifieke en speciale acteurs voor film of televisie. Er zijn tientallen acteurs bekend, beroemd en immens populair, zowel uit het theater als andere media. In de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw bestond nog een aantal 'sterren van het zilveren doek', die niet op het toneel te zien waren; in de jaren zestig kwamen theaterensembles op waarin acteurs zogenaamd 'filmisch' speelden (in films daarentegen, bijvoorbeeld bij Milos Forman, werden gewone burgers gecast). Sindsdien valt niemand de vanzelfsprekendheid op van fysiek acteren in de film en 'mimisch' acteren op het toneel.

## **Publicaties**

Een bloeiende theatercultuur laat zich niet alleen meten door de hoeveelheid premières en reprises of bezoekersaantallen, maar ziet zich ook weerspiegeld in publicaties. De mogelijkheid tot reflectie, in het hele scala van populair tot wetenschappelijk, wordt geboden door circa twintig tijdschriften. Divadelní noviny (Theaterkrant), zoals de naam al zegt, heeft het formaat van een krant en verschijnt elke veertien dagen. Korte berichten, kronieken, kritieken en een sterrenladder door twaalf critici zorgen voor de actualiteit. Vergeleken met Nederlandse vakbladen is er naar verhouding veel tekst en minder beeld, met name bij de diepgaandere kritieken; meer dan tien per nummer. Een leesbare historische excursie, interviews, herinneringen, ingezonden brieven en reportages over belangrijke gebeurtenissen in het buitenland completeren het beeld. De gevarieerdheid in journalistieke genres is groot en de leesbaarheid ook. De krant is vrij conservatief en mikt vooral op theaterliefhebbers, hoewel de kritieken meer body hebben dan een doorsnee krantenrecensie.

Behalve theater/toneel hebben de disciplines poppenspel (1), opera en uitvoerende muziek (4) dans (2) en amateur-theater (1) een of meerdere eigen tijdschriften. 'Czech theatre' verschijnt eenmaal per jaar en wordt vooral uitgegeven met het oog op buitenlandse kennismaking met het Tsjechische theater. De redactie richt zich op gebeurtenissen van het afgelopen seizoen, trends en portretten van opmerkelijke kunstenaars.

Belangstelling voor het buitenland typeert het tijdschrift 'SAD' (Svet a divadlo, letterlijk: theater en wereld), dat regelmatig analyses en uitgebreide beschouwingen publiceert en zes keer

per jaar verschijnt. SAD hanteert een hoge kwaliteit als criterium, artikelen mogen geen doorsnee product zijn en worden liefst geschreven met een literaire fleur. Thematische clusters zijn gewijd aan interessante voorstellingen in binnen én buitenland en in elk nummer is een oorspronkelijk of vertaald toneelstuk afgedrukt; bij elkaar al een aardige toneelbibliotheek. Ieder jaar organiseert SAD een enquête over de beste enscenering, actrice, acteur, theater, toneelstuk, scenografie, muziek en talent van het jaar, waaraan rond de zestig professionele critici deelnemen. De redactie wordt gevormd door één hoofdredacteur en twee redacteurs. De redactiekering telt twintig mensen, waarvan de helft uit het buitenland. Slowakije, Hongarije en Polen zijn sterk vertegenwoordigd, daarnaast Duitsland, Groot-Britannië, Frankrijk en (met de schrijfster van dit artikel) Nederland. Interessante artikelen verschijnen eens per jaar in een speciaal Engelstalig nummer. Het tijdschrift heeft als sponsors het Ministerie van Cultuur, het International Visegrad Fund (Visegrad is: Tsjechië, Hongarije, Slowakije, Polen) en de stichting Tsjechisch literair fonds. Interessant is dat in het lange bestaan van het tijdschrift, dat in 1961 begon als Divadlo (Theater), met een onderbreking tijdens de zogenaamde normalisatie na 1968 en een nieuwe reeks na 1989, altijd hetzelfde, ongebruikelijke formaat behouden is gebleven. Tsjechen houden van continuïteit en als iets een goede formule heeft, waarom dan niet doorgaan?

Nadat Divadelni revue (Theater Revue) twintig jaar had bestaan, verscheen in 2010 een nieuwe reeks onder dezelfde naam. Doel vanaf het begin was: kritisch denken over de historie en theorie van het theater. De hoofdredacteur schetst de huidige situatie als volgt: de geschiedschrijving bloeit alleen

dankzij zorgvuldig werk van enkelingen, over het niveau van de theaterkritiek is het beter niet te spreken; de onderzoekspoot van de theaterwetenschap is klein, zeker gezien het werk van bijvoorbeeld Poolse teatrologen. De continuïteit van generaties is verstoord. Kortom, de theaterwetenschap stagneert in eigen land, vinden de Tsjechen. De nieuwe jaargang van Theater Revue wordt ingeluid met artikelen over methoden van voorstellingsanalyse. Een speciale bijdrage werd geschreven door Patrice Pavis en er zijn bijdragen die polemiseren met Hans Thies Lehmann, auteur van *Postdramatisches Theater*. De geschiedenis wordt vertegenwoordigd door onderzoek naar drama's geschreven voor het Nationaal Theater aan het eind van de 19e eeuw. Voorts zijn er een artikel over de wereldberoemde voorstelling *Lorenzaccio van Krejca* door Bernard Dort (1968) en een geselecteerde bibliografie van Tsjechische literatuur over theater, verschenen tussen september 2009 en januari 2010 - een lijst met 38 titels. Voor de toekomst zijn er plannen om meer aandacht te besteden aan de geschiedenis sinds 1989. Een keer per jaar (Revue verschijnt 3 maal per jaar) komt een Engels nummer uit met een keuze uit interessante artikelen. Sinds 2006 is Revue ingeschreven bij ERIH-European Reference Index for the Humanities, een internationale database.

Nieuwe impulsen komen uit de academische wereld; Theatralia is afkomstig van de studies theater, film en media van de Universiteit in Olomouc. Hybris is een tijdschrift gemaakt door studenten van de Akademie Muzických Umění in Praag (de naam, letterlijk: Academie van Muzische Kunsten, is afgeleid van de negen Griekse godinnen van kunst en wetenschap), die



voornamelijk reflecteren op voorstellingen van de opleiding. Dat op deze opleiding ook de studierichting 'Dramaturgie en kritiek' aanwezig is, is één van de grote verschillen met soortgelijke opleidingen in Nederland.

Een belangrijke plaats als uitgever heeft Divadelní ústav (het Theaterinstituut), dat onlangs zijn vijftigjarige jubileum vierde met een boek over zijn eigen geschiedenis. Het Theaterinstituut verzorgt onder meer een reeks edities over het Tsjechische theater, essays, kritieken, analyses, wereldtheater, toneelstukken en New Czech Plays. Interessant is het grote aantal bekende en nog meer (in Nederland) onbekende toneelschrijvers dat hierin vermeld staat, zoals Gustave Akakpo, Gianina Carunariu, Drago Jancar, Daniel MacIvor, Olja Muchinva, Valere Novarina, José Pliya...

Het Theaterinstituut heeft een breed veld van activiteiten op het gebied van documentatie, informatie en wetenschap. De theaterbibliotheek biedt bezoekers 117.000 titels, een fotoarchief, videotheek en verschillende databases. Collectioneren van objecten gebeurt op het gebied van scenografie en kostuumontwerpen en sinds 1967 wordt de Praagse Quadriennale georganiseerd; een internationale tentoonstelling op het gebied van scenografie en theaterarchitectuur, waar ook regelmatig Nederlandse theaterontwerpers exposeren.

In 2005 ontstond Institut Umeni (Instituut voor Kunst) als zelfstandige afdeling van het Theaterinstituut, met als missie het bijdragen tot de ontwikkeling en verhoging van het sociale prestige van kunst. Eigen sites bieden informatie over muziek

en literatuur, adressen van alle organisaties uit de wereld van kunst en actuele informatie over verschillende fondsen. De kernactiviteit richt zich op cultuurpolitiek in het kader van de EU.

### **Huisvesting in paleizen**

Behalve een overvloed aan feiten, materialen, doelstellingen en statistieken, bieden beide instellingen een mooie blik op het prachtige historische gebouw waarin ze gezamenlijk zijn gehuisvest, samen met de redacties van verschillende periodieken. De Celetnástraat in het centrum van Praag behoorde al in de middeleeuwen tot de drukste in de stad en zo is het tot op heden gebleven, verkeersvrij en onderdeel van de zogenaamde Koninklijke weg. Het Manhartpaleis pronkt met zijn vroegbarokke voorgevel. De ingang leidt naar een binnenplaats met beeldhouwwerk van Matyás Bernard Braun. Het gebouw draagt sporen van verschillende tijden en stijlen: de gotiek, renaissance en het meest barok, zoals overigens de hele stad. De geschiedenis vertelt dat toen graaf Manhart in 1706 bezitter werd van het gebouw, hij sommige ruimtes liet gebruiken voor openbare bals. Na zijn dood ging zijn weduwe een van de zalen verhuren aan rondtrekkende theatergroepen. Er kwamen Italianen, Engelsen, Commedia dell'arte acteurs, maar ook een groep Duitse komedianten die de geschiedenis speelde van het leven en de roemrijke dood van koning Václav. Zo verstreek de tijd, met wisselende eigenaren tot op heden, waarin het paleis, grondig gerestaureerd, dienst doet als Theaterinstituut.

Ook de Akademie múzických umění is mooi gehuisvest in een aantal historische paleizen in het centrum van Praag. De

theaterfaculteit vindt men in een verbindingstraat tussen de Karelsbrug en het Staroměstské plein; de muziekfaculteit zetelt in het Lichtensteinpaleis tegenover de Mikuláškerk (St. Nicolaas). De huisvesting van studenten in monumentale panden op verschillende plekken in de Oude stad van Praag draagt bij aan de uitstraling van de hele academie. Praag telt talloze van dergelijke paleizen, die na 1989 deels werden teruggegeven aan de eigenaren. Waar in een prachtig gebouw vroeger een Hogeschool van de communistische partij zat, daar zingen en musiceren nu jonge studenten. Dat in dergelijke paleizen vele buitenlandse ambassades gehuisvest zijn, is niets opzienbarends, maar de prominente plaats die aan de opleiding van jonge generaties kunstenaars wordt gegeven, in oude en prachtige historische gebouwen, getuigt indirect van het belang van kunst in een samenleving waar traditie hoog in het vaandel staat.

### **Kunstopleidingen**

De AMU (Academie met faculteiten Theater, Film en Televisie, en Muziek), opgericht in 1945, is weliswaar veel jonger dan andere Praagse Hogescholen (zoals de Karelsuniversiteit of Hogere Technische school) maar heeft snel betekenis gekregen buiten de grenzen van toenmalig Tsjechoslowakije. Hoewel het communistische regime veertig jaar lang had geprobeerd de academische en kunstzinnige opleidingen ideologisch te infiltreren, bestond op deze scholen altijd een bepaalde mate van creatieve vrijheid. In de zestiger jaren, die uitmondde in de Praagse Lente (een poging tot vreedzame hervorming van het communisme die met de grond gelijk werd gemaakt door de inval van het Warschaupact), speelden kunstenaars een essentiële rol, net als tijdens de ondergrondse

en later openlijke opstand, bekend als de fluwelen revolutie in 1989. Terwijl in de jaren zestig de Tsjechische filmschool wereldberoemd werd, waren dat tijdens de Praagse lente de schrijvers, waaronder ook Václav Havel. In de dagen van de fluwelen revolutie verspreidden acteurs (waaronder ook acteurs in spé) informatie en organiseerden ze debatten in hun theaters tussen politici, kunstenaars en het publiek. Ze hadden veel krediet opgebouwd en kregen vertrouwen. De nauwe verbondenheid met de maatschappij is vanzelfsprekend, ook nu, en de Academie draagt mede verantwoordelijkheid voor de nationale culturele identiteit.

Het streven naar een academisch niveau van de theateropleidingen dateert al uit de periode van het interbellum en de Tweede Wereldoorlog. Oorspronkelijk werd acteren aan het conservatorium gestudeerd. Na 1948 werd de theaterfaculteit (DAMU) het enige opleidingsinstituut in Praag voor theater. De gezamenlijk ingerichte studie voor acteurs, regisseurs en dramaturgen heeft als uitgangspunt het inwijden in de theaterfilosofie van het geheel van een 'theaterwerk', van een op klassieke wijze of procesmatig tot stand gekomen voorstelling, evenement of performance, kortom van elke theatrale gebeurtenis. Studenten worden vanaf het begin opgeleid om intensief samen te werken en kennis te nemen van praktische en theoretische professies. Sinds de vijftiger jaren is er een opleiding tot poppenspeler en sinds de jaren negentig een opleiding voor theorie en kritiek, die zich onderscheidt van Theaterwetenschap aan de universiteit door de verbinding en samenwerking met de artistieke en creatieve opleidingen. Er is eveneens een afdeling ontstaan die het best te vertalen is als 'Opleiding tot autonoom kunstenaar' en die zich 'het

ontwikkelen van een creatieve, communicatieve en verantwoordelijke persoonlijkheid' ten doel stelt.

Maar hoe zien de opleidingen aan de Theaterfaculteit als geheel eruit? De studie biedt drie fases: bachelor, master en doctor. Naast acteren, regie, dramaturgie en scenografie van toneel én van alternatief theater, biedt de faculteit een studie van 'auteurs acteren', theorie en kritiek, theater in opleiding (docentschap) en theaterproductie. De studie combineert praktische en theoretische vakken waarbij de eerste geen voorrang hebben op de tweede. Een afgestudeerde is niet alleen een goede praktijkman/vrouw, maar ook iemand met cultureel overzicht en het vermogen om op eigen werk en dat van collega's te reflecteren en dat in een bredere context te plaatsen. De studie acteren duurt vier jaar, na het tweede jaar is er een examen voor toelating tot de verdere opleiding. Titel is MgA (Magister). De studie regie en dramaturgie eindigt na drie jaar met een bachelor examen, daarna kan men twee jaar doorstuderen met eveneens de titel MgA.

Op de behoefte aan nieuwe ontwikkelingen (bijvoorbeeld het genre 'nieuw circus') speelt de inrichting van de studieafdeling 'het alternatieve' en poppentheater in. Ook daar wordt acteren, regie, dramaturgie en scenografie gestudeerd. Er zijn drie programma's: het eerste is 'acteur in beweging en beweging in de acteur', wat het ontwikkelen van vaardigheden inhoudt voor creatief teamwerk dat zich niet in traditionele ruimtes afspeelt, zoals paratheatrale activiteiten en locatietheater. Het tweede programma, voor regie en dramaturgie, is projectmatig en gericht op 'het begrip van theater als een fenomeen in de ruimte, gedefinieerd door materie en in het leven geroepen

door communicatie'. Het derde programma, 'lichaam – technologie – environment', is een grensoverschrijdende studie naar andere disciplines (architectuur, sociologie, geneeskunde, religie etc.)

De opleidingen voor regie en dramaturgie lopen vanaf het eerste jaar gelijk. Vanaf het tweede jaar werken de regisseurs en dramaturgen samen met de acteurs van het eerste jaar, die dan 'partners' blijven tot het eind van de studie. Gedurende het derde jaar interpreteren en theatraliseren de studenten thema's uit dramateksten. In het zomersemester maken studenten ensceneringen in het schooltheater DISK. De traditie van DISK begon al in 1945 en voorstellingen aldaar zijn een niet weg te denken onderdeel van het Praagse culturele leven. Ze worden geheel gemaakt door de studenten (ook van scenografie en productie) en blijven geruime tijd op het repertoire. Afgestudeerden maken vier voorstellingen en de permanente presentatie voor de ogen van het publiek maakt de overstap naar de praktijk makkelijker. Bovendien ontstaat samenwerking tussen studenten door de inrichting van de studie. De verbondenheid van generatie en geest leidt al op school tot een discours en tot het vormen van nieuwe groepen. De zichtbaarheid naar het openbare leven is groot en traditie gaat daardoor van meet af aan hand in hand met vernieuwing.

### **Exportbehoefte**

Buitenlanders stellen dikwijls vragen over de beperkte bekendheid van het Tsjechische theater buiten de landsgrenzen. Dat heeft een aantal oorzaken: een veertigjarige pauze in internationale betrekkingen, onderbroken door een korte periode rond het jaar 1968, een algeheel wantrouwen

tegenover een cultuur uit één van de voormalige Oostbloklanden en de taalbarrière. Een andere reden voor een minder sterke exportbehoefte is het bewustzijn van de historische vertraging, opgelopen ten tijde van de communistische dictatuur, als ook misschien het wantrouwen in de ontvangst van voorstellingen door buitenlandse bezoekers, die in een andere context leefden en leven. Daartegenover staat een interesse voor ander, voornamelijk uit Duitssprekende landen afkomstig theater. Ieder jaar zijn in de herfst in Praag bijna alle voorstellingen uit het Duitse Theatertreffen te zien.

De Tsjechen zijn bezig met hún theatercultuur, die een vaste plaats en betekenis heeft in het openbare leven en deel uitmaakt van de nationale identiteit. Voor vele Tsjechen is theater een vast onderdeel van hun dagelijks leven. Er is een grote diversiteit aan theaters; elke Tsjech kan zijn eigen voorkeuren bepalen. Een bezoek aan een theater gebeurt net zo veelvuldig als een avondje televisiekijken of naar een voetbalwedstrijd gaan. Theater is dus populair en de acteurs, die zowel in film als op toneel spelen, zijn de grote publiekstrekkers. Zij spreken hun publiek aan in hun spel, waarin ze artiestendom en kunstenaarschap combineren. Theater staat niet los van de cultuur, maar er middenin. Expansie en export naar het buitenland zijn geen dringende behoeftes. Theaterkunstenaars krijgen 'van binnenuit' bevestiging en legitimatie van hun bestaan.

Hana Bobkova is theaterdocent en –criticus. Voor Lucifer schreef zij eerder "Tsjechov tussen mysterie en alledaagsheid", over Oom Wanja van Olivier Provily (Lucifer #1), "Over het verlangen, de taal en

de dood", een analyse van toneelstuk en voorstelling 4.48 (u) Psychose (Lucifer #2), "Camille Claudel", een kritiek op de gelijknamige voorstelling van De Paardenkathedraal en "Tirannie van de tijd", over de gelijknamige voorstelling van Het Zuidelijk Toneel (beiden opgenomen in Lucifer #3).

## ○ Hechten aan theater

- Kan de schouwburg een thuis zijn? -

***Waarom ervaren wij het theater in Nederland niet als een noodzakelijk, relevant en vooral: collectief bezit? Waarom wordt een geslaagde voorstelling hier vooral beleefd als individuele esthetische ervaring of intellectuele uitdaging en zelden als bijdrage aan een maatschappelijk of politiek debat? Voor Theater Schrift Lucifer somt Arthur Sonnen uit het blote hoofd tal van internationale theater- ervaringen op die aantonen dat het anders kan. Een pleidooi voor een levende en breed gedragen theaterpraktijk.***

Arthur Sonnen

*De kwaliteit van het leven drukt zich uit in de mate van verlangen naar spel*  
(Foucault)

### **Inleiding**

Ter gelegenheid van haar 18<sup>e</sup> verjaardag bezocht ik in 2001 met mijn jongste dochter de Volksbühne in Berlijn op een avond in mei. We gingen naar de *Hamlet* van Schlingensief. Voorafgaand aan de voorstelling aten we een Pretzel op het gras voor het theater te midden van vele anderen. Er heerste een beetje een opgewonden sfeer. In de zaal zei Eva, bij het doven van het licht: “Pap, nou begrijp ik eindelijk wat jou zo naar theater drijft, de mensen hier houden er gewoon van”.

Bij het bezoek aan buitenlandse toneelvoorstellingen is niet alleen de grote belangstelling, maar vooral de betrokkenheid van het publiek opvallend. Of het nu Wroclaw, Praag, Thessaloniki, Tel Aviv, Londen, Torun, Belgrado, Berlijn, St. Petersburg of Parijs is, meestal zitten de theaters vol. Dat kan niet aan de betere marketingtechnieken liggen en al zeker niet aan de eventueel hogere kwaliteit van het gebodene. Mijn verwondering daarover is nooit geheel over gegaan, want de kwaliteit en originaliteit van het Nederlandse toneel wordt door specialisten als voorbeeldig beschouwd en staat geboekstaafd bij Hans Thies Lehmann in zijn standaardwerk *Postdramatisches Theater* (1999) als een bijzonder fenomeen van krachtige vernieuwing in spel, vorm en regie, dat zijn weerga in de jaren zeventig tot en met negentig in Europa niet kent.

Aan de vooravond van wat wel eens de grootste slachting onder de podiumkunsten in Nederland na WO II zou kunnen worden, dreigt het toneel niet onmogelijk gemaakt te worden vanwege de angst van de politiek voor een ideologisch gevaar, maar omdat het te veel kost. Inderdaad een bijzonder fenomeen, als je het met het buitenland vergelijkt. Er zullen ook zeker geen Zwarte avonden ontstaan, zoals tijdens de Bezetting, want er wordt niets verboden. Alleen de financiering wordt ingetrokken. En wat valt van het publiek te verwachten? Een opstand, verontwaardiging? Je mag het hopen, maar ik vrees dat er nauwelijks een rimpeling door Nederland zal gaan. Immers als er bezuinigd moet worden geeft het merendeel van de bevolking aan dat daarbij de kunsten hoog op de verlanglijst staan. Niet dat het financieel veel oplevert, maar het gevoel dat die ‘linkse potverteeders’ maar eens iets moeten gaan doen

voor de kost is een populaire gedachte. Ook wordt gewezen op het elitaire karakter van de kunst en zeker van het toneel. Maar ik waag het te betwijfelen of de elite zal overgaan tot het bezetten van kruispunten of het sturen van hate-mail naar de minister van cultuur. Historicus Tony Judt, het geweten van de westerse wereld, formuleerde het zo: “Aandacht voor cultuurbeleid begint met liefde voor de kunst”<sup>1</sup>. De Nederlandse overheid heeft niets met kunst en heeft zich – behalve in financiële zin – er altijd verre van gehouden. Het toneel in Nederland is niet van het publiek en dus niet van de beleidsmaker, het maatschappelijk belang is gering en burgers zien het niet als een verworvenheid van henzelf dat er toneel gespeeld wordt. Zoals dat bijvoorbeeld aan het einde van de achttiende eeuw gebeurde in Hamburg (1768 Lessing: Hamburgische Dramaturgie). Lessing wierp zich op om als woordvoerder en educatief leidsman op te treden bij de verheffing van het toneel tot een eigen burgerlijke kunst. Daarmee legde hij – preluderend op wat later door Nietzsche geformuleerd zou worden over kunst als waardencreatie – de basis voor een van de grootste tradities in de Europese geschiedenis: een eigen toneelliteratuur met eigen speelstijl én een burgerij die het noodzakelijk vond dat het theater een bijdrage leverde aan de esthetische en morele werking van de maatschappij.

Er worden allerlei oorzaken aangedragen voor het gebrek aan betrokkenheid van het publiek in Nederland; feit is dat er weliswaar heel wat toneel gespeeld wordt, maar dat het nooit het maatschappelijk aanzien kreeg dat nodig is voor een

---

<sup>1</sup> ‘De vrije markt lijkt op Britney Spears’, Keulemans, Chris. De Groene 26.08.10 p.32

invloedrijk toneelleven. Nou had Nederland van oudsher weinig op met het idee van kunst als een bijdrage aan waardencreatie. Toneelteksten waren tot 1940 het belangrijkste en niet hun interpretatie, laat staan dat acteurs als grote kunstenaars gezien werden. Bij waardencreatie gaat het om het resultaat van het geloof in eigen mogelijkheden. Een toneelvoorstelling speelt zich namelijk af in het hoofd van de toeschouwer. Hij is de eigenaar van de verbeelding waarmee een voorstelling beleefd wordt. Waarschijnlijk ligt het ook aan dat gebrek aan verbeeldingskracht dat regisseurs in Nederland zich nogal eens beklagen dat het publiek niet te choqueren valt en na afloop altijd keurig applaudisserend gaat staan. Met tolerantie of andere verheven gemoedstoestanden heeft het in ieder geval weinig te maken.

Als je zoekt naar maatschappelijke waardering voor toneel in Nederland moeten we naar tijden van buitenlandse overheersing. Er is iets opvallends aan de hand met onze toneelcultuur als er over Nederland een vreemde vlag wapperde. In de Franse tijd was Koning Lodewijk Napoleon dermate onder de indruk van de acteurs die in 1811 in de Amsterdamse Stadsschouwburg optraden (toen onder zijn patronaat), dat zij volgens hem de Comédie Française naar de kroon konden steken. Ook de Duitse tijd heeft veel voor het Nederlandse toneel betekend, al was het maar dat acteurs vanaf 1940 gewoon betaald werden als achtenswaardige werknemers. Het is aan het kunstenaarsverzet te danken dat het door de Duitsers ingevoerde subsidiesysteem gehandhaafd werd. Zij het dan dat van het toneel dan ook meteen een nutsbedrijf gemaakt werd dat de voorstellingen tot in de kleinste dorpen van Nederland bracht, waardoor in ieder geval nooit

een vaste band tussen een publiek en een gezelschap kon ontstaan.

Over publiek heeft tot 1991 niemand zich druk gemaakt. Publiek was er gewoon en kunst was goed. Toen echter na Minister Van Doorn, die kunst nog omschreef in termen van 'sociale relevantie', de economische uitdrukking 'sociale participatie' in zwang raakte als eufemistische echo van de roep om legitimering van de subsidies, ontstond een economisch discours met betrekking tot de kunsten dat vertrouwd Nederlands klonk. Pas in de aanloop naar de Nota d'Ancona *Investeren in Cultuur* (1992) kwam - bij het congres *Podiumkunsten en Publiek* (1991) - een rapport van de Universiteit van Utrecht ter sprake met daarin een onderzoek naar motieven van theaterbezoek. In dit rapport werd gepoogd de spagaat van de eis tot grotere publieksdeelname en de nagestreefde hogere artistieke kwaliteit van het toneel om te vormen tot een vloeiende plié.

In dat rapport (en de daarop gebaseerde nota van Bureau Berenschot) is niet één zin aan te treffen waarbij het gaat om de sociologische relatie tussen een toneelgezelschap, de op te voeren stukken en het publiek dat dat fenomeen draagt. Want dat is van belang voor een bloeiend toneelleven: een cultuur die aan de bevolking toebehoort. En omdat de overheid enerzijds vond dat kunst móést maar anderzijds subsidies wilde legitimeren<sup>2</sup>, heeft sinds 1992 de kunst en zeker het toneel, allerlei opdrachten van de overheid gekregen, uiteenlopend van glijmiddel voor de economie tot educatief instrument; van

---

<sup>2</sup> Oosterbaan Martinius, W. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*, Den Haag 1990

internationaliseringstaak tot middel ter bevordering van de sociale cohesie met het oog op de allochtone bevolking. Kortom, men wist zich geen raad met het bestaansrecht van het toneel, terwijl daarmee in het buitenland eigenlijk zelden een probleem was. Toch moet ook daar bezuinigd worden en efficiënter gewerkt. Men haalt heel wat Nederlanders naar Duitse theaters, natuurlijk om artistieke redenen, maar ook omdat ze veel goedkoper produceren.

Waarom men in het buitenland zo op de Nederlandse toneelstijl gesteld is, komt voort uit de waardering van de bijzondere speelstijl, die sinds 1970 is ontstaan. Daarbij is de acteur minder een instrument in dienst van de auteur en de regisseur en ligt de nadruk meer op zijn kunstenaarschap. In die befaamde Nederlandse toneelstijl gaat het om wat de acteur speelt, en niet zozeer om wat de tekst biedt. De tekst is een aanleiding voor spel, een reden om iets mee te delen. Het gaat om de betekenis van de voorstelling, niet om de meer of minder geslaagde illustratie van de tekst.

Publiek en persoonlijke betrokkenheid bij toneelvoorstellingen  
Mijn ervaringen als Holland Festival programmeur en regelmatige bezoeker van buitenlandse voorstellingen kent vele soorten publiek, dat zeer uiteenlopende vormen van betrokkenheid te zien gaf. Ik geef een aantal voorbeelden van manifestaties die zich op mijn netvlies hebben vastgezet als ijkpunten van hoe het theater ook kan functioneren: samen met het publiek.

### **Engeland: Manchester 2010**

In het Royal Exchange Theatre wordt *Doctor Faustus* van Marlowe gespeeld in een regie van Toby Frow. Een opwindende, plezierige en recht toe-recht aan Engelse speelstijl die niets te raden overlaat, geeft een heldere en virtuoze kijk op Faust, waarbij de auteur duidelijk centraal staat. De regie-interpretatie beperkt zich tot aarzelingen en twijfels bij Faust en een berusting in het onafwendbare einde, na de ontmoeting met Helena, die meer indruk op Faust maakt dan Marlowe in zijn tekst weergeeft. Een voorstelling zoals het publiek dat graag in het mainstream theatre ziet. Het Engelse theater wordt door het *middle class* en *upper middle class* publiek op handen gedragen en voor deze voorstelling is al maanden geen kaartje meer te krijgen. Een klassieke toneelspelers-traditie die sinds de *revenge tragedies* uit de 16<sup>e</sup> eeuw bestaat en sinds Shakespeare onverwoestbaar deel uitmaakt van de Engelse traditionele cultuur.

### **Polen: Torun 2010**

Het internationaal theaterfestival KONTAKT is in 1991 opgericht als een uiting van de tijd van verandering, gericht op meer openheid. Het bouwde voort op een traditie vanaf de jaren '50, toen het nog een jaarlijkse vlootshow was van de regionale theaters uit het noorden van Polen. De nieuwe opdracht was "sewing Europe together". Dat ligt nog er steeds aan ten grondslag.

Het programma van het festival neemt de actualiteit in Oost Europa als uitgangspunt. Sinds ruwweg 1990 zijn er andere regimes, in ieder geval is het communisme voorbij. Hoe het verder moet, daarover is men het nog lang niet eens. Het blijkt

een heftige opgave om een houding van 'op je hoede zijn' te moeten aanpassen aan wat in het westen normaliter als vrijheid ervaren wordt. Een waarschuwing tegen valse vooruitgang is in een groot aantal producties een terugkerend onderwerp. Vaak blijkt die vooruitgang een nauw verholde tendens om de 'oude normen en waarden' van de niet verdwenen nomenclatura in ere te herstellen. Het blijken waarschuwingen tegen een reactionaire onderstroom. Een thema van minstens de helft van de 15 producties in Festival Kontakt in dit jaar 2010.

Zo is in de klassieker *Oom Wanja* van Tsjechow (Vagtanghow theater, Moskou, regie: Rimas Tuminas) een opvallende rol weggelegd voor Professor Srebrebriakov, die niet wordt weggezet als een merkwaardige man die niet meer van deze tijd is, maar als een scherp denkende, helder formulerende, goed geklede man, die eigenlijk gelijk heeft. De hele familie van Wanja heeft weliswaar geloofd een bijdrage te leveren aan de vooruitgang door de professor te steunen, maar het wordt duidelijk dat restauratieve krachten hen misbruikt hebben om zich voor te bereiden op hun terugkeer.

In *Tango* van Mrozek (Theater Narodowy Warschau, regie: Jerzy Jarocki) is de hoofdfiguur Arthur niet degene die zich komt laven aan een maatschappij die zich van conventies bevrijd heeft, maar iemand die de 'nieuwe mens' wil laten inzien dat het slechts om vormkwesties gaat en dat de oude opvattingen beter waren. Hij redt het niet met dictatoriaal optreden en delft het onderspit doordat hij zich immuun acht voor de kracht van de liefde.



In *Martha from the Blue Hill* en *Grandfather*, beide producties van Alvis Hermanis uit Litouwen (Nieuwe Theater uit Riga), worden thema's aan de orde gesteld die handelen over de onmogelijkheid om verder te leven als verschillende bezetters om je loyaliteit gevochten hebben. Polen, Russen, Duitsers, Russen en dan nu Litouwers, wie zijn dat eigenlijk? Resultaat is dat zelfs het verleden iets griezeligs krijgt, want je weet niet meer wat het echte verhaal is. Hermanis zoekt naar het eigene van de mens dat overleeft. En dat kan heel goed ingezet worden tegen de staat, tegen de maatregelen. En zolang niet iedereen vergeten is hoe het vroeger was, overleef ik, zo stelt Hermanis.

En natuurlijk het door de Schaubühne uit Berlijn hyperrealistisch opgevoerde *Der Schnitt* van Mark Ravenhill in de regie van Thomas Ostermeier, dat speciaal voor Kontakt werd hernomen vanwege de thematiek. Beul/ambtenaar van het 'oude regime' wordt achterhaald door het 'nieuwe regime'. Over hoe politiek en privé-leven niet los van elkaar kunnen bestaan.

In de discussies, die na afloop van elke voorstelling in groten getale bezocht worden, is het publiek zeer gemotiveerd om eigen ervaringen uit te wisselen. Niet om die ervaringen te toetsen aan de gespeelde voorstellingen, maar om inzicht te krijgen in de politieke situatie in Polen, waar de dreiging van nostalgisch conservatisme vehement aanwezig is. Het zijn discussies die politiek verdiepend werken, en waarin het mechanisme van onderdrukking mee resoneert. De samenhang in de programmering van het festival Kontakt en de behoefte die daardoor ontstaat om meerdere voorstellingen te bezoeken,

bevordert de symbolische verbondenheid van het publiek door de kunstvorm.

### **Duitsland: Stuttgart 2009**

Het Staatstheater Stuttgart speelt *Wut*, een bewerking van een populaire televisieserie over problemen met Turkse gastarbeiders. Het verhaal is simpel: een professor in de sociologie preekt tolerantie en ruimdenkendheid, doet het ondertussen met zijn studentes en zit er ook niet mee dat zijn vrouw het met zijn beste vriend houdt. Op een dag komt de zoon des huizes thuis zonder schoenen. Zijn nieuwe Nikes zijn afgenomen door een stelletje allochtonen. Vader in alle staten. Politie erbij, gesprekken, Turkse vaders opgezocht die hun zonen tot de orde roepen. De Turkse gang neemt wraak, overvallen het huis van de professor en verkrachten zijn vrouw bijna in zijn bijzijn. Daarna geeft een van hen een pistool aan de professor: "Schiet mij maar dood". De professor weigert, want Gij zult niet doden. "Dan moet je jezelf voor het hoofd schieten", ook dat kan de professor niet. "Zie je wel, zegt een van de Turken: jullie hebben geen eergevoel". Einde stuk. Er spelen 10 jonge Turken mee, die steeds als een koor optreden. Het stuk speelt zich in de zaal af, op een rij midden in het auditorium. Het zaallicht is ook constant aan. Het *en masse* optreden van de jongens geeft de productie iets heel gevaarlijks.

Na afloop is er een nagesprek. De zelfbewuste Turkse jongens debatteren met overgave mee met het in zeer groten getale aanwezige publiek. Het gaat natuurlijk om cultuurverschillen en dat je die niet zomaar oplost. De regisseur Volker Lösch leidt het gesprek.

De achterliggende gedachte: het Stadttheater is HET bolwerk van de Duitse burgerij, dat is van hen. Door audities te doen onder Turkse jongeren worden die toegelaten in dat bolwerk, wat een gigantische overwinning voor die jongeren is: nu tellen ze ECHT mee. En door de voorstelling wordt de Stuttgarterse burgerij op haar eigen terrein geconfronteerd met haar eigen problemen, zoals dat sinds Lessing (en trouwens ook bij Goethe en Schiller) steeds het geval was.

### **Bulgarije: Sofia 1984**

In het Nationaal Theater van Sofia wordt 's nachts *Philoktet* van Heiner Müller gespeeld in de regie van Dimitër Gotscheff. De voorstellingen staan op geen enkel affiche. Het stuk wordt in het geheim opgevoerd, maar wat is geheim? Avond aan avond verdringen zich drommen mensen in een kaal toneelhuis, waar de decors van de gewone voorstelling aan de kant geschoven zijn. Vanuit de zaal (het publiek zit op de scene) komt langzaam Odysseus naar voren. Het publiek herkent zijn situatie van verbanning, en afgesneden zijn van de vrijheid, terwijl men tot de tanden gewapend is tegen een onbekende vijand. Na afloop is er een heftige stilte en verlaat men bijna sluipend het theater.

### **Rusland: Moskou 1979**

*De oudere dochter van een jonge man* van Viktor Slavkin, regie Anatoly Vasiliev, verhaalt over een avond in de jaren zeventig waarop in Moskou enkele oude studievrienden bij elkaar komen. Het zijn twee groepen die studeerden in de jaren vijftig en waarvan een groep in opstand kwam tegen de Communisten. Deze studenten hebben geruime tijd in de Goelag Archipel doorgebracht en zijn in een periode van politieke ontspanning naar Moskou teruggekeerd. Ze

ontmoeten hun vroegere studiegenoten die, door te studeren volgens de richtlijnen en geen vragen te stellen, nu een baan hebben. Na verwijten over en weer stellen ze vast dat eigenlijk niemand gelukkig geworden is; niet de 'consequenten' maar evenmin zij die 'meegedaan' hebben. Iedereen die overleeft in zo'n situatie is er miserabel aan toe. Het stuk eindigt in een vertwijfelde polonaise waarin het inmiddels stevig dronken gezelschap zich over het toneel slingert, terwijl *La Cucaracha* gezongen wordt: het toppunt van subversief gedrag in de jaren '50. De voorstelling in het Stanislavski theater veroorzaakte een heftige beklemming bij het aanwezige publiek, voornamelijk afkomstig van een universiteit in Moskou, voordat de discussie losbarstte. Maar de Russische ziel is sterker en verzet zich tegen analyse. Men geeft zich over aan weeklagen waarin een diepe volksziel resoneert.

### **Frankrijk: Parijs (1975)**

Bij de Comédie Française zijn zaal en gezelschap één en vormen ze het summum van herkenning van de hogere klassen en toonaangevende elites van Frankrijk en in het bijzonder die van Parijs. De taal van de Franse klassieken en de bijzondere uitspraak, leunend in de stem, zijn het onvervreemdbaar overblijfsel van de monarchie in de Salle Richelieu sinds de 17<sup>e</sup> eeuw. Een heel bijzondere resonans van de *Gloire de la France*. Iedere voorstelling zit vol en in principe worden alleen de Franse klassieken gespeeld, al vindt men dat Victor Hugo daar ook onder valt. Hier komt het theater geheel overeen met de *raison d'état*: de benoeming van een nieuwe artistiek directeur is een regeringsbesluit. En dat besluit wordt met kennis van zaken in het kabinet genomen.

## Ondertussen in Nederland

Terug naar Nederland. In de nota Kunst van Leven wordt een geheel nieuwe structuur voor de podiumkunsten in Nederland aangereikt. De Basis Infrastructuur (BIS) bindt podiumkunstinstellingen aan een stad. Dat is een buitengewoon goede stap op weg naar een betere hechting van een theater aan de bevolking van de stad waar dat gezelschap gevestigd is. In Nederland bestaat één ensemble dat dit principe reeds jarenlang succesvol toepast: De Appel in Den Haag.

Het nieuwe systeem van de BIS heeft weliswaar nog maar een klein vast publiek in zo'n stad, maar dat zal groeien op grond van een herkenbaar artistiek profiel: het publiek weet waar het naar toe gaat. Het reizen zal niet geheel af te schaffen zijn, maar het gezelschap zal wortelen in de stad, met natuurlijk bijzondere aandacht voor wat er in die stad aan de hand is. Vooralsnog heeft niemand op het Ministerie zich gerealiseerd dat voor een werkelijk vruchtbare ontwikkeling van dit plan vooral veel tijd nodig is. Toneel reageert nu eenmaal langzaam, vanwege het gecompliceerde productieproces. Het is te hopen dat deze ontwikkeling, die uniek is voor Nederland, niet gefrustreerd zal raken door onverhoopte bezuinigingen, want dan zal blijken dat het woord 'kunst', zoals gebruikt in de titel van de beleidsnota, inderdaad niets anders betekent dan 'wijze waarop' of 'manier van', en zal blijken dat het om een nota ging die slechts een reorganisatievoorstel inhield, zonder ook maar een minimale notie van de betekenis van kunst te hebben gehad bij het schrijven ervan.

*De mens is pas helemaal mens als hij speelt*  
(Schiller)

Arthur Sonnen was hoofd theaterprogramming van het Holland Festival tussen 1979 en 1991 en richtte Het Theaterfestival op in 1987 waarvan hij tot de opheffing in 2004 directeur was. Hij is docent aan de Toneelacademie van Maastricht. Sinds 2005 is hij verbonden aan de Stichting Internationale Culturele Activiteiten (SICA). Voor Theater Schrift Lucifer schreef hij *Fürchtet euch nicht*, over *Der Prinz von Homburg* in de regie van Johan Simons (Lucifer #5).

## ○ It's behind you!

- Verliefd op de Engelse Christmas Pantomime -

***Bordkartonnen decors in zuurstokkleuren. Acteurs in extravagante jurken en actrices in Robin Hood-outfit. Een handeling die keer op keer wordt onderbroken door terzijdes met het publiek, door clowneske acts of balletdansjes, of door achtervolgsscènes met bijbehorend stroboscoopeffect en 'magische' verschijningen in wolken van glitter of rook. Acteurs die bewust uit hun rol vallen en ongegeneerd schmieren of overacten. En kinderen die met open mond toekijken, of – samen met hun ouders – de spelers luidkeels aanmoedigen en meezingen met liedjes op een overbekende melodie. Een enthousiast verslag van een overenthousiaste en eeuwenoude theatertraditie die Nederland vooralsnog geheel ontbeert: de Engelse Christmas Pantomime.***

Pieter de Nijs

### **'We are not doing Shakespeare'**

Het is voor een acteur ongeveer hetzelfde als voor een voetballer. Een voetballer moet toch minstens een keer in een finale hebben gespeeld van een groot toernooi. Een toernooi om een Europese of wereldtitel, of om de Champions League cup. En een acteur of actrice moet toch minstens een keer hebben gespeeld in een stuk van Shakespeare. *Hamlet*, *Macbeth*, *Richard III*, of desnoods *Romeo en Julia*. En Engelsen zijn er het beste in. Niet in voetbal, ook al gaan ze er

prat op dat ze dat uitgevonden hebben, maar in Shakespeare. Ik heb in de loop der tijden aardig wat Shakespeare-stukken gezien, in Nederland (veel) en in Engeland (minder). Memorabele, interessante, gewaagde en soms ook vervelende voorstellingen. Ik zag ook de nodige Shakespeare-verfilmingen: serieuze en minder serieuze, met steracteurs als Olivier, Branagh, Pacino, Orson Welles of met *action heroes* als Mel Gibson. En om eerlijk te zijn vond ik *Shakespeare in love* een amusante film, niet alleen vanwege de anachronismen – Shakespeare wiens seksleven Freudiaans wordt geduid – maar ook vanwege de verkleedpartijen: niet alleen mannen die een vrouwenrol spelen, maar ook een vrouw die een man speelt die een vrouw speelt.

In Shakespeares tijd waren dergelijke travestieën noodzakelijk, maar Engelsen zijn er anno 2010 nog steeds dol op – mannen en vrouwen in een travestierol. Er zijn maar weinig Engelse komieken die niet een keer een rok of jurk hebben aangetrokken, of vrouwelijke komieken die niet een keer de broek hebben aangehad (French & Saunders!). Travestie is zelfs één van de basisingrediënten van een andere, typisch Engelse vorm van theater: de *pantomime*. De *Christmas pantomime*, om precies te zijn. Volgens veel Engelsen hoort een bezoek aan een *Christmas pantomime* net zo bij het kerstfeest als cadeaus en *Christmas carols*. Die Engelse *pantomime* heeft niets te maken met pantomime zoals wij dat kennen. Het is een theatervorm die stamt uit de Middeleeuwen en die verwant is met de Italiaanse *commedia dell'arte* en met de *masques* die in de tijd van koningin Elisabeth I enorm populair waren aan het Engelse hof. De *panto*, zoals dit spel in de volksmond wordt genoemd, is daarnaast sterk beïnvloed

door de Britse 19e eeuwse *music hall*-traditie, met z'n acrobatiek- en clownacts, z'n komische duo's en z'n populaire meezingers.

Een *Christmas panto* is een familievoorstelling *pur sang*: een show met amusement voor iedere leeftijdsklasse. Met Kerstmis hebben panto's niet veel te maken. De panto *story lines* zijn bijna altijd gebaseerd op traditionele kinderverhalen of -sprookjes, zoals *Cinderella* (Assepoester), *Snow White* (Sneeuwitje), *Jack and the Beanstalk* (Sjaak en de bonestaak) of *Aladdin*. Dat sprookje is eigenlijk meer een voorwendsel, een kapstok waaraan het hele gebeuren wordt opgehangen. De verhaallijn wordt vaak aangepast omwille van het komische of satirische effect, terwijl sommige bekende scènes van panto tot panto terugkeren, ook al hebben ze met het oorspronkelijke verhaal niets te maken.

Toch stoort niemand zich eraan dat het verhaal weinig of niets inhoudt. Het echte plezier – voor jong én oud – zit juist in de manier waarop dat verhaal wordt verdraaid, in de manier waarop de acteurs hun rol invullen (of uit hun rol vallen) en misschien meer nog in de manier waarop de acteurs het publiek betrekken bij wat er op toneel gebeurt. Iedereen in de zaal weet wat er van hem of haar wordt verwacht: je hoort te sissen of heel hard 'boe' te roepen bij de opkomst van een eng beest of een slechte tovenaar, mee te zingen met de – vele – liedjes en de acteurs op allerlei manieren aan te moedigen bij wat ze doen. En wanneer het publiek niet hard genoeg roept of meezingt, krijgt het bij wijze van aansporing een goedbedoelde snier van de *leading lady* – meestal een man in vrouwenkleden

– met de woorden: 'You can do better than that!'; Alles onder het motto: 'We are not doing Shakespeare!'

#### 'Oh, no it isn't!'

Als er één vorm van theater is die berust op tradities, dan is het wel de panto. Het publiek verwacht dat de uitvoering voldoet aan een serie van conventies, die al sinds generaties vaststaat. Afwijken van die conventies mag, maar sommige zijn zo sterk verweven met de panto-traditie dat het riskant is om daaraan te tornen.



Sir Ian McKellen als Widow Twankey en Roger Allam als Abanazar in *Alladin*. The Old Vic Productions 2005 (foto: Tristram Kenton).

De mannelijke hoofdrol, die van de *Principal Boy*, wordt traditioneel gespeeld door een (bekende) jonge actrice. Ze gaat bij voorkeur gekleed in een strakke maillot, zodat haar welgevormde benen goed uitkomen – een travestie die teruggaat op de preutse Victoriaanse tijd, toen er weinig vrouwelijk schoon op het toneel vertoond mocht worden. De tweede belangrijke rol is die van de moeder of tante van de held. Die rol wordt bijna altijd gespeeld door een man, meestal een van tv, film of uit het theater bekende komiek. Deze zogenaamde *Dame* is de spil in het stuk. Gekleed in een hilarische jurk en getooid met make-up die niet veel doet voor zijn/haar charme geeft hij/zij in ironische terzijdes commentaar op wat er op het toneel gebeurt en onderbreekt die handeling doodgemoedereerd door met de zaal te confereren of in te gaan op de opmerkingen die daar worden gemaakt. De tekst van de *Dame* is steeds doorspekt met ‘gewaagde’ of quasi-gewaagde dubbelzinnigheden, die bedoeld zijn voor het volwassen publiek, maar door oudere kinderen gemakkelijk worden opgepikt.

Belangrijke rollen zijn er verder voor de slechterik, zoals *King Rat* (in *Dick Whittington*), de tovenaars Abanazar (in *Aladdin*), de boze stiefmoeder (*Sneeuwitje*), de wolf (*Little Red Riding Hood*); voor de vaak sullige helpers van de slechterik en voor de *Fairy Godmother*. Ook dat zijn vaak travestierollen, gespeeld door komieken. Het geheel wordt aangekleed met de nodige bijrollen: prins of prinses, de geest uit de lamp (*Aladdin*), spoken, piraten en boeven (*Ali Baba*). Tot slot zijn er diverse dierenrollen: de kat uit *Dick Whittington*, de koe uit *Jack and the Beanstalk* (door twee acteurs in één pak) en de gans uit *Mother Goose*.

Een van de belangrijkste conventies is de participatie van het publiek. Dat beperkt zich niet tot sissen of ‘boe’ roepen wanneer de slechterik het toneel op komt; zo moet er ook medelevend ‘awww’ geroepen worden wanneer de avances van de *Dame* voor de prins weer eens op niets uitlopen en hard ‘It’s behind you’ wanneer achter de held een spook, een mummie of een woest beest opduikt. En wanneer een van de acteurs zich een ‘Oh, yes it is!’ laat ontvallen, reageert de hele zaal met een luidkeels gescandeerd ‘Oh, no it isn’t!’ – of andersom.

Even onvermijdelijk is de traditionele *sing-along*, waarvoor de handeling simpelweg wordt stilgezet. Zo’n *sing-along* wordt meestal geleid door de *Dame*. Het publiek wordt geacht mee te zingen met een tekst die vanuit de trekkenwand wordt neergelaten of wordt uitgerold op een standaard. De gekozen melodie is bekend en van een tenenkrommende niveau – genre *My Bonnie is over the ocean* of *Old MacDonald* – maar de lol zit ‘m daarin dat de *Dame* het publiek in groepen verdeelt, die alle om beurt een regel moeten zingen – wat steevast mislukt en tot grote hilariteit leidt. Zo’n onderverdeling wordt gemaakt op basis van leeftijd (‘numbers one’: kinderen; ‘numbers two’: ouders en ‘numbers three’: grootouders), geslacht, of sociale stand (mensen die met de bus zijn gekomen, met de auto, of zijn komen lopen). De *Dame* spreekt de mannen aan op hun masculiene geluid (‘Think Barry White!’) en spot met het hoge stemgeluid van het vrouwelijke publiek of met de grootouders wanneer die niet luid genoeg meedoen (‘They must have fallen asleep’). De decors zijn bewust in bordkarton uitgevoerd, de kostuums zijn stereotiep (opgenaaide lappen voor Jack, Aladdin en de *Dame* – die zijn immers altijd arm – en glitter en

goud voor de keizer, de prins of de prinses), de balletten en liedjes zijn voorspelbaar en iedere klap of valpartij wordt onderstreept met een geluidseffect. En uiteraard eindigt het verhaal altijd met een *happy end*.

### **Memorable uitvoeringen**

Is dit allemaal hoogstaand theater? Nee. Maar het is zeker memorabel, al is het alleen maar vanwege de reacties van het publiek. Jaren geleden zag ik voor het eerst een panto, in een theater in Manchester. We waren rond Kerst op bezoek bij vrienden, wier dochters zich al dagen liepen te verheugen op het bezoek aan *The Beauty and the Beast*. In het theater keek ik mijn ogen uit. Er heerste een opgewonden stemming, onder de kinderen, maar ook onder de volwassenen. Glunderend van verwachting stapten de kinderen rond in de foyer, die was opgesierd met kerstverlichting, maar ook met kraampjes waarachter al even glunderende dames van middelbare leeftijd snoep en glitterwaren verkochten en een soort haarbandjes met sprieten eraan, of toverstafjes die wel wat weg hadden van zuurstokken. Waar die voor dienden, bleek toen de lichten in de zaal doofden. In die sprieten en stokjes gingen lichtjes schuil die glimmend en wel heen en weer werden gezwaaid op de maat van de muziek. Van de rest van het stuk herinner ik me niet veel, want ik zat steeds maar verbaasd maar vooral zeer geamuseerd te kijken naar kinderen én ouders, die meezongen en -riepen en zich allemaal zonder uitzondering prima zaten te vermaken.

‘Zoiets zouden we in Nederland ook moeten hebben,’ zo riep ik tegen mijn geliefde. Jaren later deed zich de gelegenheid voor om zoiets inderdaad in Nederland te doen, met enkele

studenten van een – helaas ter ziele – theateropleiding. Bij wijze van studiereis stapten we in de trein naar Londen, waar we in drie dagen tijd vijf panto’s bekeken. Nou ja – Londen. Zeg maar Groot Londen, want we trokken kriskras van de ene buitenwijk naar de andere. Mijn verbazing over het fenomeen was nog steeds groot: of je nu in Epsom, Richmond, Croydon, Wimbledon, Greenwich of gewoon in The Young Vic terecht kwam, overal stond het rijen dik, met jong en ouder publiek. Hoezo trekt theater geen publiek? Hier kwam het in massa’s opdagen, of het nu ging om een dwaze *Cinderella* met twee komieken op leeftijd, bekend als ‘Rod & Freddy’ (van het ‘bekende’ zangtrio Rod, Jane and Freddy) in de rol van de foeilelijke stiefzusters van Assepoester in een jaren-zestig theater midden in een met een dik pak sneeuw bedekt park in Croydon, of om een ‘platte’ *Dick Whittington* met Russ Abbott als ‘Idle Jack’ (‘I think I am going to change my name in Attention Deficit Jack’) in het volledig uitverkochte, 1700 plaatsen tellende New Wimbledon Theatre in het sjeke Wimbledon.

Het is waar – het waren niet allemaal fantastische voorstellingen die we zagen. Panto’s zijn in Engeland (en eigenlijk in de hele Angelsaksische wereld) zo populair dat er een hele industrie omheen is ontstaan. Alle grote theaters prijzen hun *pantomimes* aan met affiches en flyers in steevast dezelfde zuurstokkleuren. Grote theaterproducenten, zoals Qdos, brengen zo’n acht tot tien producties per jaar uit, en prijzen die aan met verwijzingen naar de rol die hun acteurs en actrices vervullen in bekende tv-series of -soaps, zoals ‘Eastenders’ of ‘Neighbours’. Of ze denken de boel op te kunnen leuken met zangers van het kaliber Nick & Simon. En

voor de zo cruciale rol van de *Dame* laten ze acteurs als John Imman opdraven, de Mr. Humphries uit de eindeloos herhaalde tv-serie *Are you being served?* die de rol een aanstellerig nichtenkarakter geven, wat het geheel niet echt ten goede komt.

Toch kreeg de panto in het laatste decennium een kwaliteits-boost. Volgens sommigen was dat het gevolg van het optreden van Sir Ian McKellen (populair vanwege zijn rol als Gandalf in *The Lord of the Rings*) in 2005 in de Old Vic als *Widow Twankey* (de tante van Aladdin). Toch waren er al vóór die tijd enkele kwaliteitspanto's te zien, meestal van en door jonge en enthousiaste acteurs en auteurs. Zo zag ik in 2004 een indrukwekkende *Jack and the Beanstalk* in een multiculti-bezetting in het Victoriaanse Hackney Empire Theatre in Noord Londen. In 2005 zag ik een originele *Mother Goose and the Wolf* in het Greenwich Theatre, door The London Bubble Theatre Company, met een uiterst grappige 'wolf' en een geweldige (want nergens cliché-nichterige) *Dame* (Simon Thomson).

### Victoriaanse pracht en praal

Een van de aantrekkelijkste bijkomstigheden van het bezoek aan deze *pantomimes* lag in de theaters zelf. Het Hackney Empire Theatre werd gebouwd als *music hall* in 1901 (Charlie Chaplin, W.C.Fields en Stan Laurel traden er in die tijd op), maar kende een carrière *down-hill*, ook al raakte het in de jaren tachtig bekend vanwege het optreden van een nieuwe generatie Britse komieken als Dawn French, Jennifer



Sir Ian McKellen als Widow Twankey en Frances Barber als Dim Sum in *Alladin*. The Old Vic Productions 2005 (foto: Tristram Kenton).



Saunders, Paul Merton en Harry Enfield. In 1986 dreigde sloop, maar dankzij acties van onder meer Griff Rhys Jones (de helft van het komische duo Smith & Jones) bleef het originele theater behouden. Het Hackney heeft, ondanks een recente renovatie, niets van z'n Victoriaanse pracht en praal verloren: een intieme zaal, met een serie hoog oprijzende balkons, rood fluwelen gordijnen en stoelzittingen, een overdaad aan goud en glitter op de muren en de toneellijst en overal *loges séparés*. Al die opsmuk detoneerde prettig met de bijna high-tec *Jack and the Beanstalk* die ik daar zag, met draaiende decors in roestvrij staal en reuzen die op superstelten rondliepen in futuristische ruimtepakken. Het Hackney viert al sinds 1988 successen met z'n panto's met een multiraciale cast; *The Times* beschreef de *Aladdin* die het toonde in 2009/10 als 'Panto of the Year' en de *Evening Standard* betitelde deze zelfs als 'The Perfect Panto'.

Het Greenwich Theatre kent een vergelijkbare geschiedenis: het werd in 1855 gebouwd als de Rose and Crown Music Hall, werd in 1895 verbouwd tot Greenwich Hippodrome en in 1924 tot bioscoop. Die sloot z'n deuren in 1949. Ook hier dreigde sloop, maar in 1969 werd het theater volledig verbouwd. De Victoriaanse pub naast het theater werd in 1888 neergezet door de architect die ook het Hackney bouwde, Frank Matcham. Het programmeert al jaren *pantomimes* die geprezen worden vanwege hun 'nieuwe' invulling van de aloude traditie.

Het (New) Wimbledon Theatre stamt uit ongeveer dezelfde tijd als het Hackney Empire. Het theater opende z'n deuren op 26 december 1910 met de *pantomime* *Jack and Jill*. Ook het Wimbledon Theatre werd in de jaren negentig van de vorige eeuw ingrijpend gemoderniseerd, maar het heeft gelukkig z'n

originele barokke (Edwardian) interieur behouden. Het is met z'n 1700 zitplaatsen veel groter dan het Hackney of het Greenwich Theatre, maar het loopt al sinds de jaren zeventig rond Kerstmis vol voor de jaarlijkse televisieopname door de BBC (sinds 1998 door ITV) van de lopende panto. Cilla Black speelde er in 1971 in *Aladdin* de titelrol en ITV nam er in de jaren 1998-2002 een serie succesvolle tv-panto's op met bekende acteurs, comedians en schrijvers als Paul Merton (bekend van *Have I got news for you*), Adrian Edmondson (*The Young Ones* en *Bottom*), Griff Rhys Jones, Julie Walters (Mrs. Weasley in de *Harry Potter* serie), Martin Clunes (o.a. Reggie Perin in de sit-com *The Rise and Fall of Reggie Perin*) en de stand-up comedian Julian Clary. Die tv-panto's zijn dankzij YouTube in z'n geheel te zien (zie voetnoten): Adrian Edmondson glorieert als *Dame* in *Jack and the Beanstalk*<sup>3</sup>, Martin Clunes is op zijn beurt een uiterst grappige tovenaer Abanazar in *Aladdin*<sup>4</sup> en in beide panto's hoeft Julian Clary alleen maar op te komen om een open doekje te krijgen. En Richard Wilson (diens filmografie is schier onafzienbaar, laatst bekend als doctor Gaius in de BBC-serie *Merlin*) speelt een zeer komische Sally the Cook in *Dick Whittington*<sup>5</sup>.

### Panto's in Nederland

In Nederland is de panto relatief onbekend. Een tiental jaren geleden reisde de Groningse toneelgroep De Voorziening onder leiding van Matthijs Rümke langs verschillende Nederlandse theaters met panto's met tot de verbeelding sprekende titels als *Robin Hood en de zeven dwergen* en *Klein*

<sup>3</sup> zie <http://www.youtube.com/watch?v=I7KxO8VhxpA>

<sup>4</sup> zie <http://www.youtube.com/watch?v=sulw4U8I-MU>

<sup>5</sup> zie <http://www.youtube.com/watch?v=9F87IvUBShY>

*Duimpje en de Toverlamp*. Het Rotterdamse RO-theater bracht in 2007 met *Lang en gelukkig* ook een onvervalste panto (al was Arjan Ederveens *Dame* helaas ernstig 'over de top'). Het duo Pieter Kramer (regie) en Don Duyns (tekst) liet met *Snorro* (2009-10) zien dat het stevig gegrast heeft in de Engelse panto-traditie. En in de kerstperiode van 2005-06 presenteerde het jonge Now-Productions een panto in de sfeervolle Amsterdamse Vondelkerk, onder de aansprekende titel *Roodkapje (& de zware jongens)*, met een cast van jonge, soms net afgestudeerde acteurs en muzikanten onder leiding van regisseur Mark Kingsford. Deze voorstelling tourde in 2006-07 en 2007-08 met veel succes langs verschillende theaters in Nederland.

Gezien de reacties van het publiek – steevast volle zalen – is er ook in Nederland ruimte voor amusement à la de panto. Sterker nog: het zou in deze barre tijden wel eens de redding kunnen zijn voor zalen en gezelschappen. Het Zuidelijk Toneel speelde het afgelopen seizoen *De reis om de wereld in 80 dagen*, een spektakelstuk met Bert Visscher en de leden van de cabaretgroep NUHR, dat in allerlei opzichten veel weg heeft van een *pantomime*. Regisseur Matthijs Rümke kondigde aan dat het Zuidelijk Toneel over twee jaar *De sprookjes van 1001 nacht* gaat brengen, met Marc-Marie Huybrechts en de Ashton Brothers. In de innovatie-special van het management- en marketingvakblad *MMNieuws* (2010, nummer 4) noteerde Rümke op de vraag waarom hij, naast voorstellingen met diepgang, ook andersoortige voorstellingen wil maken het volgende: '[Het] rusteloze graven naar een diepte kan en mag afgewisseld worden met ongelofelijk plezier maken, met een ander, minder complex gebaar. Een mens is niet altijd bezig

met het wroeten in existentie, soms mag er ook gefeest worden. En tijdens feestelijke voorstellingen als *De reis om de wereld in 80 dagen* hopen we een groot publiek verliefd te maken op het medium theater. We hopen ze te laten zien dat gezamenlijk genieten van een sprookje of iets hilarisch heerlijk is. Dat het mengen van toneel, cabaret, circus, acrobatiek en goochelen een magische en zeer theatrale avond oplevert. En we hopen natuurlijk telkens dat iedereen die naar zo'n feestelijke voorstelling komt een volgende keer in ieder geval overweegt om naar een 'diepere' voorstelling van het gezelschap te gaan.'

Nu de prijzen voor toegangskarten omhoog gaan is het meer dan ooit nodig om het grote publiek te verleiden naar het theater te komen. Wellicht is de panto het middel waar theaters en theatergroepen naar zoeken om dat te bewerkstelligen.

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. Voor Theater Schrift Lucifer schreef hij eerder "De vertaling van het onzegbare", een essay over kijkruimte en perspectieven in de theatrale beelden van Louise Bourgeois en in het beeldend theater van 't Barre Land (Lucifer #9)

## ○ Esthetiek in de favela

- Het theater van *Nós do Morro* in de Vidigal-favela van Rio de Janeiro -

***In het Westen wordt vaak gedacht dat in ontwikkelingslanden geen artistiek interessant theater gemaakt kan worden. Kirsten Broekman laat in dit essay zien dat het moed vergt theater maken in een gebied waar moord en doodslag je op iedere straathoek kunnen opwachten. Broekman buigt zich over de vraag of het sociaal geëngageerde theater van Nós do Morro naast maatschappelijk belangwekkend, ook esthetisch of vernieuwend kan zijn.***

Kirsten Broekman

*Brazilië is niet het land voor amateurs<sup>6</sup>*

Hij staat in een duur uitzierend pak op de afgesproken plaats voor de favela<sup>7</sup> mij op te wachten. De ongeschreven wet is dat hij niets van mij hoeft te weten en ik niets van hem. Met een oortje wordt gecommuniceerd met mannen die ik al vrij snel over de brug ontmoet. De man zonder naam begeleidt mij op gepaste wijze naar de hoge brug en hij adviseert mij mijn pas te versnellen. Aan de overkant staat zijn collega. Zijn pistool is duidelijker zichtbaar. Met tape heeft hij een tweede vuurwapen

---

<sup>6</sup> Joao Gilberto, Bossa Nova zanger en schrijver van de hit 'The Girl from Ipanema'.

<sup>7</sup> Favela betekent 'sloppenwijk' in het Portugees.

onder aan zijn been vastgeplakt. Mijn ademhaling versnelt. Ik probeer mijzelf gerust te stellen dat het een gevolg is van de aanhoudende Braziliaanse hitte. Onder mij scheuren de bussen en massieve pick-up trucks naar hun plek van bestemming. De dieselgeur maakt mij duizelig. Ik twijfel. Een moment lang. Ik ben vergeten waarom ik juist op deze locatie mijn promotieonderzoek wilde starten.

### **Nicaragua – hoe het begon**

Op verschillende rode plastic stoelen in barretjes hoor ik zes jaar voor mijn reis naar Brazilië de frustratie aan van vele theatermakers in Nicaragua. Op dat moment werk ik mee aan twee theatervoorstellingen en schrijf ik mijn eerste script. Een Spaans script. Bij de eerste lezing lachen de actrices mij vol liefde uit. Niet alleen blijkt de grammatica vol fouten te zitten, ook vele woorden blijken dubbelzinnige betekenissen te hebben. In de avonden ontmoet ik andere theatermakers, die alles willen weten over het Nederlandse theater en de wetgeving. Tegenover mij zitten bakkers, vuilnismannen en kippenslachters, maar ze noemen zich liever kunstenaars. De andere banen zijn alleen om rond te komen. In Nicaragua kan theater maken niet voor iedereen bestaan als een voltijd professie. Het overgrote deel van de theatervoorstellingen wordt in opdracht van internationale non- gouvernementele organisaties op de planken gebracht, waarbij de artistieke vrijheid meestal aan banden ligt. In het Nationale Theater worden alleen populaire volkszangers of traditionele dansspektakels geprogrammeerd. Op straat en in de wijken vindt het volkstheater plaats. Zonder censuur.

Nicaragua is een van de weinige ontwikkelingslanden waar het zogenaemde sociale theater groter is dan het conventionele of folkloristische theater sinds de revolutie in de jaren tachtig. Binnen twee jaar ontstonden er in die tijd 200 theatergroepen uit noodzaak om de bevolking te informeren over de politieke situatie van het land. Tegenwoordig bestaan niet veel van deze gezelschappen meer, maar het sociale theater – voor het volk en door het volk - floreert nog altijd gratis of tegen een kleine vergoeding in vele wijken. Deze theatermakers smachten naar het moment om hun publiek in het rode pluche te laten plaatsnemen. Dat zou namelijk betekenen dat de esthetische waarde van hun theater ook een bestaansrecht heeft gevonden binnen het conventionele theaterlandschap.

### **Esthetiek in ontwikkelingslanden**

Mijn interesse voor esthetiek van theater in ontwikkelingslanden werd gewekt toen ik observeerde dat er theater wordt gemaakt op plekken waar de bommen *letterlijk* uit de lucht vallen en in situaties waar gezinnen proberen te overleven van 1 dollar per dag. De eerste vraag van vele mensen om mij heen was waarom theatermakers voorstellingen blijven maken in zulke situaties? Mijn antwoord waren twee nieuwe vragen: waarom bestaat de aanname dat er op deze plekken geen theater plaatsvindt en waarom denken velen dat theatermakers geen voorstellingen mogen of zouden moeten maken op zulke momenten? Theater wordt zowel *dankzij* als *ondanks* geweld of armoede gemaakt. De kernvraag lijkt te zijn: als kunst gemaakt wordt onder extreme omstandigheden, levert dit dan *andere* kunst op dan als kunst gemaakt wordt in relatieve rust en rijkdom, kortom meer 'luwte'?

De afgelopen 50 jaar hebben theatermakers in ontwikkelingslanden als Brazilië nieuwe theatermethodes ontwikkeld als antwoord op de sociale, culturele en politieke onderdrukkingen. Deze nieuwe theatervormen bleken te voorzien in een fundamentele behoefte van het volk dat leeft in een situatie waar individuele vrijheid nog altijd een luxe is en de macht van culturele expressies wordt geschuwd. De vraag is of sociaal theater in een ontwikkelingsland als Brazilië een andere esthetiek heeft dan theater dat wordt gemaakt in bijvoorbeeld Nederland.

Natuurlijk is esthetiek een breed begrip. En hoe moet ik de term definiëren als ik spreek in de context van sociaal theater in ontwikkelingslanden? In de westerse wereld liggen termen als vormvernieuwing en abstrahering van het narratief vaak in het directe verlengde van het begrip esthetiek. In ontwikkelingslanden wordt bij de term esthetiek eerder gedacht aan kwaliteit van acteren en/of het succesvol overbrengen van een maatschappelijke boodschap.

Tijdens mijn bezoek aan Nicaragua dacht ik dat de basis van esthetiek relateert aan de cultuur en de tradities waarin de kunstvorm ontstaat. Maar, zo vroeg ik me af, wat verstaat men dan onder esthetiek als de kunst wordt gemaakt in een levenssituatie van overleven, extreme armoede en geweld? Dat zijn immers geen aspecten die 'cultuur' of 'traditie' genoemd kunnen worden, maar wel de kunst diepgaand beïnvloeden. Verandert de esthetiek dan? Is deze term dan nog gebaseerd op vormvernieuwing, kwaliteit, experimenten, of spelen er andere concepten, wellicht meer basale noties mee? En heeft dit theater een andere impact? Een impact die, zoals bewoners

van een land in vrede over het algemeen vermoeden, dieper snijdt dan een voorstelling gemaakt in de esthetiek van een rustig doorontwikkeld artistieke cultuur? Of moeten we theater uit een ontwikkelingsland niet (alleen) beoordelen op de maatschappelijke impact maar als een volwaardige kunstvorm beschouwen?

In Nicaragua werd ik mij ervan bewust dat theatermakers aldaar verward zijn over de esthetische waarde van sociaal theater: in interviews gaven zij aan dat deze theatervorm ook een artistiek bestaansrecht heeft, waarin vormvernieuwing, abstracte acteerstijlen en inhoudelijke experimenten worden gebruikt, alleen wellicht niet op hetzelfde niveau als binnen het conventionele theater. De theatermakers vertelden mij dat hun voorstellingen echter wel *uitsluitend* worden beoordeeld op de resultaten van sociale ontwikkeling en niet op esthetische criteria, wanneer zij in aanmerking wilden komen voor internationale financiële steun. Is het zo dat alleen de buitenlandse subsidiënt focust op de maatschappelijke impact van theater in ontwikkelingslanden en de 'westerse' maatstaven van vormexperiment, abstractie en vernieuwing links laat liggen? Interesseren de theatermakers in ontwikkelingslanden zich ook meer voor een sociale functie van theater - een 'maatschappelijk georiënteerde' vorm van esthetiek - of verlangen de makers van sociaal theater er juist naar te worden beoordeeld op een breder gedeelte – westerse – esthetische maatstaf?

Mijn besluit staat vast. In Engeland start ik een promotieonderzoek met het thema: de aard, betekenis en het belang van esthetiek binnen het veld van theater in non-

traditionele settings, waarbij ik mijn onderzoek begin bij een theatergezelschap in een gewelddadige favela van Rio de Janeiro.

### **Rio de Janeiro - Wij van de Heuvel**

Mijn ademhaling wordt iets rustiger als ik aan de overkant van de brug ben. De laatste paar meter word ik begeleid door een jongen die niet ouder is dan veertien jaar. Hij doet mij denken aan Lance Armstrong. Op zijn taaie gezicht zit een groot litteken. Zijn gelaat is er niet minder vriendelijk op geworden. Hij is de eerste die mij een hand geeft, zijn naam vertelt en mij welkom heet. Met een grote grijns wijst hij zonder enige aanleiding naar een hoge uitsparing waar hij altijd oud en nieuw viert en het groteske vuurwerk bekijkt. Toeristen en zakenlieden betalen meer dan duizend dollar voor een balkon aan het strand. Met een aanstekelijke lach benoemt hij de domheid van deze mensen: "In mijn wijk kunnen ze voor niets naar de verlichte hemel kijken. En als ik eerlijk ben, sta je hier veel dichterbij God..."

Vlakbij deze locatie draai ik voor mijn onderzoek drie maanden mee met het theatergezelschap *Nós do Morro*, vrij vertaald: *Wij van de Heuvel*. Het gezelschap is 24 jaar geleden ontstaan omdat theatermaker Guti Fraga, toen nog actief in het professionele muziektheatercircuit, niet meer voor zichzelf kon verantwoorden dat theater een elitesport was geworden. Fraga stond er van versteld dat het klassieke theater in de jaren tachtig alleen nog maar toebedeeld was aan de 'rijke inwoners van het asfalt', terwijl de meest populaire Braziliaanse kunstvormen zoals samba, carnaval, capoeira en baile funk stuk voor stuk hun oorsprong vonden in de favela. Met korte,

klassieke theatervoorstellingen op straat verleidt hij de achtergestelde gemeenschap. De inwoners zien de waarde van zijn voorstellingen in en steunen Fraga met kostuums en rekwisieten. Geld kunnen ze niet missen.

Na meer dan 15 jaar besluit een van de grootste energie- en olieconcerns ter wereld, Petrobras, het gezelschap te ondersteunen, waardoor er niet alleen een ruime school gebouwd kan worden, maar ook professionele theatervoorstellingen geproduceerd kunnen worden. Vanaf dan worden acteurs gevraagd voor TV en film en het merendeel van de personages in de met Oscars bekroonde film *Cidade de Deus* zijn spelers van *Nós do Morro*. De acteurs malen er niet teveel om dat ze door hun donkere huidskleur vooral als badguys worden gecast. Roem en de erkenning spelen een grotere rol. Ik besluit drie verschillende groepen binnen de school te volgen, waarvan een klas net begonnen is aan de repetities van de Russische satirische klassieker *O Inspector Geral* ofwel: *De Revisor*. De regisseur, Fernando Melvin, betreft mij direct bij zijn plannen en vraagt mij mee te denken over de kostuums en de dramaturgie.

Fernando Melvin is geboren en getogen in de favela en maakte al vroeg in zijn carrière naam door energieke en theatrale kindervoorstellingen. Hij werkt sinds een aantal jaar binnen *Nós do Morro*. De acteurs zijn goede vrienden, maar zodra de repetities beginnen, verandert hij in een gedisciplineerde regisseur en heeft hij de leiding over de artistieke keuzes. Wel laat hij elke acteur het personage zelf vormgeven en schaaft hij vaak alleen de scherpe randjes eraf. Hij is geliefd binnen het

gezelschap. Zijn zachtheid en empathisch vermogen creëren een gevoel van veiligheid.

### **Realisme en realiteit in de favela**

Melvin roept mij bij zich en vraagt mij vandaag de rol over te nemen van Pjotr Iwanowitsch Dobtschinskij. De actrice kon geen vrij krijgen van haar werk. Natuurlijk word ik hard uitgelachen om mijn slechte Portugese accent. Maar deze mogelijkheid geeft mij een andere kijk op de Braziliaanse acteerstijl. Met onvermoeibare energie willen de acteurs elk detail van hun personage uitpluizen. Er wordt veel gediscussieerd en weinig geklaagd. Discussies kunnen hoog oplopen, waardoor het verschil tussen acteur en personage soms vervaagt. Het viel mij al eerder op dat binnen het theatergezelschap gesproken kan worden van talent. De acteurs worden na intensieve audities geselecteerd, waarbij gekeken wordt naar verschillende kwaliteiten: stem, tekstbehandeling, beweging, muzikaliteit en ambitie. Artistiek leider Fraga benoemt de maakbaarheid van het talent van de acteurs binnen zijn gezelschap als dé succes-combinatie van discipline, organisatie, techniek, plezier en het bieden van een veilig thuis. Fraga kent alle 500 studenten bij naam en weet van ieder zijn of haar persoonlijke geschiedenis. Hij schroomt niet om in mijn aanwezigheid iemand aan te spreken op zijn gedrag.

Fraga is een realist. Hij weet dat niet iedereen een groot acteur kan worden. Door de moordende concurrentie, de donkere huidskleur of de situatie waar de meeste acteurs uit proberen te komen. Zijn doel is om er voor te zorgen dat iedereen wordt opgeleid tot een respectabele burger. Ik moet wennen aan deze correcte opvatting. *Nós do Morro* is bekend in alle delen

van de stad en veel jongeren proberen jaar na jaar opnieuw auditie te doen om toegelaten te worden. Sinds vier jaar mogen ook inwoners uit andere wijken uit Rio de Janeiro auditeren. Vijftien procent van het totaal aantal acteurs is niet geboren in de Vidigal favela en deze acteurs komen veelal uit rijkere buurten. Hoe kan er niet meer ambitie leven bij Fraga als het succes en de kwaliteit van de acteurs alleen maar groeit? Fraga merkt mijn wantrouwen na een paar weken op en benadrukt dan nogmaals dat hij alleen kan fungeren als een mogelijkheid. Morgen kan alles anders zijn. Vandaag is hij de link naar een mogelijkheid om theater te voelen, ervaren en te maken in een veilige omgeving.

Niet lang na dit gesprek spring ik in een haastig moment op een motortaxi in de favela om op tijd te komen op een repetitie. Bij een scherpe bocht botsen we tegen een andere motor en krijg ik de bloedhete uitlaat op mijn kuit. De chauffeur is woedend en eist 20 dollar voor reparatiekosten, voordat hij mij op een andere motor naar het ziekenhuis brengt. Wanneer ik de week erop uit het ziekenhuis kom en het voorval ter sprake breng bij het bestuur van *Nós do Morro*, is hun oplossing simpel: de bestuurder van de motortaxi moet vermoord worden. Zo zijn de regels op de heuvel. Wie aan een van ons komt, heeft geen minuut langer te leven. De hele dag probeer ik hen op andere gedachten te brengen, maar iedereen is het er mee eens. Verdoofd vertrek ik en twijfel ik of ik terug moet gaan naar een plek waar ik de regels niet lijk te begrijpen. Na een paar dagen keer ik toch terug. Niet uit nieuwsgierigheid, wel uit bezorgdheid. Mijn ogen zoeken direct naar de bestuurder. Verpakt in gips en vol schaafwonden zie ik hem staan. Hij leeft nog. Ze hebben hem voor deze keer zachter aangepakt.

Het motorongeluk en de wapens om mij heen doen mij beseffen in welke situatie het theatergezelschap zich bevindt en op welke manier de risico's het gezelschap zouden kunnen beïnvloeden. Het leven in de favela is zo anders. Zo opdringerig anders. Zo intensief anders en bedreigend. Fraga had mij al eerder duidelijk gemaakt dat een mensenleven in de vele favela's van Rio de Janeiro een andere waarde heeft dan wij in Nederland ervaren. De maatschappelijke noodzaak en functie van het gezelschap heeft zich in de vele jaren al vaak bewezen. Vele jongeren komen door de theaterschool goed terecht en vermijden de drugs- en gangwereld door de strenge opvoeding van Fraga. Maar hoewel de regels op de heuvel voor mij nog altijd niet te begrijpen zijn, besef ik wel dat dit gezelschap voor de studenten niet alleen een maatschappelijk paradijs is. *Nós do Morro* heeft zowel in de favela als daar buiten een status verworven die is gebaseerd op het succes en de esthetische waarde van de voorstellingen.

### **Shakespeare meets Samba**

Voor mijn vertrek naar Rio de Janeiro kwam de westerse gedachte bij mij naar boven dat het succes van dit gezelschap in deze miljoenenstad misschien voort was gekomen uit het idee dat de media en het publiek eindelijk een goed concept uit de favela zagen komen, waarbij de lat van de kwaliteit en schoonheid van de voorstellingen niet even hoog zou liggen als bij het 'conventionele theater van het asfalt'. De naderende Olympische Spelen en Wereldkampioenschappen in Rio resulteren in het opschonen van de naam van de favela's, waarbij in de media geslaagde kunstprojecten groter worden gemaakt dan ze in werkelijkheid zijn. Mijn culturele bias heeft mij gelukkig bedrogen: het bestuur en de docenten van *Nós do*

*Morro* gaan in elke presentatie op zoek naar een vernieuwing, zowel in vorm als inhoud. Zo worden de klassieke theaterteksten niet bewerkt of vereenvoudigd, maar juist in originele vorm gedetailleerd behandeld. Wat betreft decor, kostuums en grime is de noodzaak voelbaar vernieuwing en abstrahering aan te brengen. Tijdens de repetities van de verschillende klassen in de school, werken de docenten gedisciplineerd aan een experimenteel doel. Zij leren de studenten nieuwe acteerstijlen, gecombineerd met muziek, capoeira, rap en klassieke zang. De acteurs vinden in deze school een traditionele Braziliaanse kunstvorm: zij leren niet alleen over hun afkomst, maar ook hoe deze achtergrond ingezet kan worden binnen een klassieke Europese theatertraditie. Dit is Shakespeare *meets* Samba.

Een van de andere oprichters en bestuursleden van *Nós do Morro*, José Frederico Pinheiro - Freddy, zoals hij ook wel werd genoemd - benadrukte in het interview dat ik met hem had, dat het gezelschap niet alleen een bestaansrecht heeft op basis van haar noodzakelijke functie in de favela, en evenmin vanwege de inhoudelijke waarachtigheid van de voorstellingen. *Nós do Morro* maakt deel uit van het professionele theatercircuit omdat het theatergezelschap het experiment en de vernieuwing niet schuwt, zonder de sociale functie uit het oog te verliezen. Het maatschappelijke en educatief nut van het gezelschap is gelijk en in sommige voorstellingen zelfs ondergeschikt aan meer 'westerse' criteria voor esthetiek, zoals vernieuwing, abstractie en vormexperiment.

### **De Revisor**

De avond van de première is aangebroken. Op de afgesproken tijd zijn alleen regisseur Fernando Melvin en ik aanwezig. Hij is niet bang dat de acteurs niet op komen dagen: de dag ervoor heeft hij alle betrokkenen nog hard toegesproken. Zijn monoloog ging over discipline en het respect voor elkaar. Zoals gewoonlijk liepen de emoties hoog op en dat ging gepaard met veel tranen en woorden. Melvin twijfelt niet aan hun talent of kwaliteit van acteren. Het probleem is dat ze nooit op tijd komen en dat hun gevoel van discipline aangescherpt moet worden. Veel acteurs hebben van jongs af aan voor zichzelf moeten zorgen en hebben moeite stand te houden in een strak stramien. Een half uur voor tijd is iedereen eindelijk gearriveerd. Op de zolder in de school moeten vijf minuten voor tijd nog vier acteurs door mij gegrimed worden. Eén van de kostuums moet opnieuw genaaid worden. De sfeer is bijzonder: iedereen kijkt elkaar na op details, de lichten worden nogmaals gecontroleerd en op elke stoel in het publiek wordt een karton als waaier neergelegd. De voorstelling begint uiteindelijk 25 minuten te laat. In de kleine ruimte zitten in totaal 75 mensen op rode plastic stoelen opgesteld in een kring om een grote dinertafel. Het publiek is een mengelmoes van familie en inwoners van de Vidigal favela en nieuwsgierigen uit andere buurten.

De Russische schrijver Nikolai Gogol heeft met dit stuk een komedie vol misverstanden geschreven die op een pijnlijke manier de menselijke afgunst en de diep gewortelde corruptie van de macht in Rusland aan de kaak stelt. Het verhaal gaat over een kleine provinciestad waar burgemeester en andere hoge ambtenaren worden opgeschrikt als bekend wordt dat een



undercover inspecteur (*de Revisor*) onderzoek komt doen in hun stad. Een eenvoudige kantoorbediende, Chlestakow, die al twee weken in het stadje loeert, wordt aangezien als de gevreesde inspecteur. Chlestakow heeft de verwarring niet snel in de gaten en geniet van de steekpenningen, etentjes en gediensigheid van de ambtenaren. Chlestakow vlucht gelukkig net op tijd de stad uit, waarna de burgemeester ontdekt dat een eenvoudige kantoorbediende aanzag voor een invloedrijk man. De burgemeester spreekt het publiek toe en houdt hen een spiegel voor over macht en schijnheiligheid. De voorstelling eindigt op het moment dat de burgemeester het bericht ontvangt dat de echte *Revisor* inmiddels in de stad is en hem onmiddellijk wenst te spreken.

Het concept van de voorstelling zit goed in elkaar: met harde klassieke muziek komen de inwoners van het dorp haastig van vijf kanten opgerend. Alle personages zijn wit geschminkt en naarmate het verhaal vordert en de hitte in de zaal aanhoudt, verdwijnt het witte masker en komt het donkere gezicht tevoorschijn. De grond laat al snel een schouwspel van witte plekken achter, waar de personages uiteindelijk in komen te liggen. De kostuums zijn gemaakt in de stijl van Terry Gilliam: sprookjesachtig, veel kleine details, een uitbundige personificatie van het alledaagse. Het is een extreme versie van een Monty Python-troupe. Alle lichten zijn speciaal voor deze voorstelling vormgegeven: het zijn plastic Coca Cola flesjes met kleine gaatjes en drie basiskleuren, zodat er op verschillende manieren mee gespeeld kan worden. Doordat het publiek in een kring is geplaatst, worden de acteurs genoodzaakt om te spelen in verschillende richtingen. Zij bewegen zich niet alleen in het midden van de zaal, maar

maken ook gebruik van de rode plastic stoelen in het publiek en verrassende kleine ingangen. De acteerstijl is grotesk, bijna absurd. De klassieke muziek blijft tijdens de gehele voorstelling terugkomen. Het publiek buldert. De geur van transpiratie, schmink en natte regen komt langzaam binnen.

Tijdens de generale repetitie werd er andere schmink op de gezichten gebruikt en nu is het effect veel groter. De kostuums blijven echter netjes en in stijl, alleen het gezicht verandert naarmate het 'einde' nadert. Fernando Melvin richt zich met deze voorstelling op de Braziliaanse elite die met groot gemak de ogen sluit voor de sociaal maatschappelijke problematiek: een metafoor voor de ontmaskering van de kleine groep machthebbers van Brazilië. Achter elke knipoog lijkt de acteur uit het personage te springen. Het publiek wordt aangekeken, vastgepakt en op schoot genomen. Melvin gebruikt een zachte vorm van Brechtiaans theater. Hij wil dat het publiek optimaal geniet, maar houdt hen scherp door de reële interactie met de acteurs. De grappen en emoties worden perfect opgepakt door de toeschouwers. Wanneer de burgemeester en de hoge ambtenaren worden ontmaskerd is het publiek door het dolle heen. Tijdens een daverend applaus bedankt Melvin het publiek en zijn acteurs. Na de première is de zaal nog drie keer uitverkocht geweest. Volgend jaar gaat *de Revisor* met dezelfde cast in reprise en wellicht toeren door het land.

### **Moord & jaloezie**

Op de hoge uitsparing vlakbij God die de Lance Armstrong-jongen mij toonde toen ik hier voor het eerst kwam, neem ik met verschillende toeschouwers de voorstelling door. Ze staan versteld van de kwaliteit van acteren, de vernieuwing van licht

en kostuums en analyseren de combinatie van de klassieke tekst van een 19<sup>e</sup> eeuwse Russische bourgeoistraditie in een Braziliaans jasje. De inhoud wordt juist begrepen door de populaire en experimentele vorm die Fernando Melvin heeft gekozen. Ik zwijg en kijk uit op duizenden lichtjes. Sommige knipperen, sommige zijn te fel om in te kijken. Ik kan mij zo voorstellen dat het uitzicht hier tijdens de laatste dag van het jaar ongelooflijk is. Het gelach van de talentvolle acteurs en het geluid van een gitaar en percussie komen langzaam dichterbij. Vanavond is het feest.

Anderhalve maand na mijn vertrek uit Rio de Janeiro hoor ik dat José Frederico ‘Freddy’ Pinheiro op gruwelijke wijze is vermoord in een rijke buurt. De moordenaars waren op zoek naar geld. Freddy sloot het interview dat ik destijds met hem had af met de vaderlijke waarschuwing dat ik voorzichtig moest zijn in de buurt: het kan afgelopen zijn voordat je het door hebt. De kunst is om de periode tot die tijd zo magisch mogelijk te maken, zei hij.

Momenteel zet ik mijn promotieonderzoek voort naar het verband tussen de context waarin sociaal theater gemaakt wordt – cultuur, tradities, doel, doelgroep – en de ‘esthetiek’. Hoe zoeken (of vermijden) theatermakers in diverse ontwikkelingslanden een balans tussen enerzijds de ‘sociale functie’ van het theater en anderzijds de meer ‘autonoom - artistieke’ uitingen van esthetiek, zoals vormvernieuwing, abstractie en experimenteerdrift? Heeft sociaal theater ook een artistieke bestaansrecht, of toch vooraleerst een sociale? Is het terecht dat in het Westen regelmatig wordt gedacht dat in andere landen, onder moeilijke omstandigheden, geen artistiek

interessant, vernieuwend theater gemaakt kan worden? En: kunnen we in het Westen verder denken dan slechts jaloers te zijn op de hogere maatschappelijke noodzaak die theater in landen als Brazilië in zich draagt? Zouden wij niet met een grotere en oprechtere interesse kunnen kijken naar de manier waarop het sociale theater van *Nós do Morro* vanuit een hechte gemeenschap en een diepliggende maatschappelijke drijfveer tegelijkertijd ook vernieuwend en experimenteel theater maakt?

*Voor José Frederico Pinheiro: vermoord op 11 februari 2010 in Rio de Janeiro.*

Kirsten Broekman rondde in 2006 de studie Theaterwetenschap af aan de Universiteit van Utrecht. Tijdens en na haar studie werkte zij als theatermaker in verschillende landen en contexten: op zwarte scholen in Nederland en met kinderen en jong volwassenen in Nicaragua. Inmiddels werkt zij aan haar promotieonderzoek aan de Universiteit van Manchester in Groot-Brittannië. In haar onderzoek richt zij zich op de rol, betekenis en het belang van esthetische concepten binnen sociaal theater in Brazilië, Cambodja en Nicaragua.

## ○ WAAROM, DAAROM

- Over *Branden* van Alize Zandwijk en Wajdi Mouawad: een voorstelling die over grenzen kijkt -

***Student aan de Regieopleiding Maastricht Marieke Dijkwel schreef een essay waarin ze poogt woorden te geven aan dat wat onbeschrijfbaar is: het nut van theater, de reden van het bestaan van theater, een bewijs van het belang. Want eens in de zoveel tijd is er een toneelschrijver, een regisseur die de klauwen uitstrekt en je omhelst om niet meer los te laten. Toneel dat je opnieuw leert kijken. Anders leert waarnemen. Om datgene te zien waar je liever je ogen voor sloot.***

Marieke Dijkwel

### **Engagement**

'Het ging erom de acteur te ontdekken door het personage en het personage door de acteur, opdat er geen psychologische ruimte meer zou bestaan die hen zou kunnen scheiden. De enige ruimte die de acteur en het personage in staat stelde niet geheel in elkaar op te gaan was die van fictie, van doen alsof, van de verbeelding.'

Deze woorden van Wajdi Mouawad, de schrijver van het stuk *Branden, de verwoestende kracht van oorlog en haat* (2010) verwijzen naar de altijd weer terugkerende vragen naar het ontstaan van een toneelstuk. Altijd ben ik benieuwd naar wat er

ten grondslag heeft gelegen aan de magische illusie die toneel heet. Het geheim van de acteur die zich kan transformeren in ieder persoon. Het geheim van de schrijver en de regisseur om een tekst te schrijven of een voorstelling te maken die herkenbaar is, die lijkt op de wereld die we kennen en mij toch een andere ervaring biedt dan het dagelijkse bestaan. Emile Schra zegt het in zijn boek *Peter Brook en het eiland van verbeelding* als volgt: 'het [theater] ontleent zijn bestaansrecht daaraan, dat het het leven zichtbaarder en intenser maakt dan normaal. Alleen al het feit dat de ruimte wordt ingeperkt en de tijd wordt samengebald, schept concentratie. De bijzondere kracht die hierdoor ontstaat, maakt energie los die normaal niet wordt aangeboord.'

*Branden*, afgelopen jaar uitgevoerd door het Ro Theater in een regie van Alize Zandwijk, toonde de kracht van theater in alle mogelijke facetten. Niet voor niets werd de voorstelling laaiend enthousiast ontvangen. Door de pers maar ook door mensen die normaal gesproken niet gauw het theater binnen stappen. Iedereen leek door de bliksem getroffen en alle ogen richtten zich vol bewondering op Fania Sorel, die zo ontzettend mooi gestalte gaf aan de hoofdpersoon van het verhaal. Het is een verhaal dat eigenlijk twee verhalen behelst: de levensgeschiedenis van Nawal (gespeeld door Sorel) en de zoektocht van haar twee kinderen Simon en Jeanne (gespeeld door Nasrdin Dchar en Esther Scheldwacht).

Het verhaal begint in het heden als een tweeling in het kantoortje van de notaris staat om de laatste wilsbeschikkingen van hun pas overleden moeder, Nawal Marwan, door te nemen. Tot hun grote verbazing ontvangen ze twee brieven die niet

voor henzelf bedoeld zijn, maar voor hun vader en broer. Twee personen over wie hun moeder nooit gesproken heeft. Jeanne is direct nieuwsgierig en neemt de envelop voor haar vader in ontvangst, maar haar broer Simon weigert mee te werken. Hij wil de geschiedenis van zijn moeder, die de laatste vijf jaar van haar leven gezwegen heeft, niet oprakelen. Simon weet dat zijn moeder nooit echt van hem gehouden heeft. Zijn moeder is dood. En dood is dood is dood. Jeanne, een wiskundige, kan het niet opbrengen om te doen of er niets aan de hand is. Ze is nieuwsgierig naar haar verleden en besluit op zoek te gaan naar haar vader. Daarvoor reist ze in haar eentje, gewapend met een walkman en bandjes vol stilte (die de verpleger van haar moeder heeft opgenomen) naar het geboorteland van moeder Nawal. Daar ontmoet ze allerlei figuren; conciërges, dokters, gevangenisbewaarders, herders, dorpsoudsten. Mensen die haar stapje voor stapje dichterbij het verhaal van Nawal brengen.

Dat levensverhaal van Nawal speelt zich tegelijkertijd voor de ogen van de toeschouwer (of de lezer) af. Het is een verhaal dat begint bij de liefde tussen twee jonge mensen, kinderen nog. Nawal is verliefd op Wahab, een vluchteling uit het zuiden. In een van de eerste scènes vertelt Nawal dat ze een kind van hem draagt. Dat is een schande voor het dorp en Wahab wordt verbannen. Nawal wordt door haar moeder binnengehouden. Nog een laatste keer zien de geliefden elkaar en Wahab geeft Nawal een klein cadeau: een clownsneus. Nawal moet hem beloven hun kind te vertellen dat hun liefde altijd zal blijven bestaan. Wat er ook gebeurt. Want: 'nu wij samen zijn gaat het beter'. Nawal bevalt in stilte van een jongetje, dat haar direct wordt afgenomen en naar een weeshuis wordt gebracht. Alleen

haar grootmoeder ziet hoe Nawal wegwijnt en geeft haar kleindochter de opdracht het dorp te verlaten. Nawal belooft haar oude grootmoeder te zullen leren lezen en schrijven. Ze belooft zich los te maken van het dorp, van haar moeder en van de woede die generaties vrouwen van hun familie in de greep heeft. Nawal belooft op een dag terug te komen en de naam van haar grootmoeder op een grafsteen te zetten.

Na het overlijden van haar grootmoeder houdt Nawal deze belofte. Ze leert lezen en schrijven, komt terug om de naam op de steen te schrijven en vertrekt dan voorgoed uit het dorp om haar zoon te zoeken. Ze reist echter niet alleen. Vlak voor haar vertrek ontmoet ze Sawda en samen reizen ze door stad en land. Het wordt een jarenlange zoektocht, waarbij de twee vrouwen langzaam maar zeker steeds meer verwickeld raken in de burgeroorlog die het land teistert. Nawal en Sawda zien de ellende van dichtbij, staan met hun neus op de verbrandingen, de verkrachtingen, de dood. En ze kunnen niets doen. Ze zijn machteloos tegen zoveel geweld.

Op het moment dat Sawda wil opgeven en zich in een onbezonnen wraakactie wil storten, houdt Nawal haar tegen. Nawal besluit haar leven te offeren voor een daad die veel grootser zal zijn dan de wraak van Sawda, omdat zij niet uit wraak wil handelen, maar uit liefde. Uit liefde voor Sawda, uit liefde voor haar zoon – van wie ze weet dat ze hem hoogstwaarschijnlijk nooit meer zal zien – uit liefde voor haar grootmoeder, zal ze twee kogels afschieten op de militieleider. Een daad waarvoor ze streng bestraft zal worden. Nawal wordt opgepakt en gevangen gezet in Kfar Rayat. En om de verschrikkingen in de cel te overleven, zingt ze. Tijdens het

geschreeuw van anderen, om zich in leven te houden. Hierdoor wordt Nawal bekend als 'de vrouw die zingt'.

Via Jeannes zoektocht naar de geschiedenis van haar moeder Nawal komt de toeschouwer langzaam maar zeker achter de waarheid. Nawal is in haar cel bevallen van een tweeling. De kinderen, die eigenlijk in de rivier gegooid hadden moeten worden, werden gered en opgevoed door een boer. Jannaane en Sarwane noemde hij ze. Jeanne en Simon. Bij de ontknoping van deze geschiedenis is Mouawad schatplichtig aan *Oedipus Rex*: de vader van de tweeling Jeanne en Simon, de beul van de gevangenis, is tevens hun broer. Nihad Harmanni/Abou Tarek, zoals deze beul heet, haalt een rode clownsneus tevoorschijn: het cadeau van zijn vader aan zijn moeder. De vader blijkt de broer te zijn en de broer de vader. Verslagen ontvangt hij de twee brieven van zijn kinderen, die ook zijn broer en zus zijn. Via de brieven spreekt Nawal nog eenmaal: '[...] Vanavond heb ik mij opnieuw bevrijd gevoeld, zoals de tak die zich bevrijdt van zijn winterlast. Zoals vroeger in de tijd van mijn kindertijd en mijn geluk. Wahab is op weg. Wahab is niet ver. Mijn grote liefde is dicht bij me. Hij zal me vinden. Hij komt. Hij heeft het me beloofd.'

In dit dramatische verhaal, deze vurige liefdesgeschiedenis en tegelijk zoektocht, oorlog, haat, beloftes en de dood; daarin zou volgens de gedachte zoals Peter Brook die uiteenzette in *De lege ruimte* (1972), het leven terug te vinden zijn. Intensier dan in het dagelijkse bestaan. Met een energie die normaal niet wordt aangeboord. Terecht zou opgemerkt kunnen worden dat deze 'energie', deze 'intensiteit' het lang niet haalt bij de situaties die sommige vluchtelingen in hun leven meemaakten.

Hun dagelijkse bestaan is veel heftiger geweest dan op het toneel, in een gedramatiseerd verhaal, getoond kan worden. Desalniettemin bestaat de intensiteit van het theater er niet zozeer in dat het heftigere situaties toont dan in de werkelijkheid aan de hand is. Het draait vooral om een constructie die van de toeschouwer eist dat hij of zij op een andere manier naar die wereld kijkt. De tekst van Mouawad eist van de kijker dat deze zich verbeeldt dat het mogelijk zou kunnen zijn haat in liefde om te zetten. De kijker die, behalve in journaalbeelden, nooit een oorlog heeft meegemaakt zal zich moeten verbeelden, moeten inleven in de situatie. De toeschouwer zal zich moeten verplaatsen, zich moeten engageren. En zij die ooit wel zijn gevlucht voor een oorlog en in een ander land hun bestaan hebben moeten opbouwen, zij over wie dit verhaal eigenlijk gaat en waarvan men zou kunnen beweren dat hun dagelijkse leven vele malen intenser moet zijn geweest dan dit toneelstuk kan bevatten, zij zullen anders naar hun eigen herinneringen moeten kijken. Mouawad eist van hen dat ze meegaan in zijn denkoefening. Hij eist engagement van zijn publiek. Ongeacht hun afkomst, leeftijd, huidskleur, beroep. Theaterbezoeker of niet; een toeschouwer zal zich moeten verbinden met de geschiedenis van Nawal en haar kinderen.

Dat brengt mij terug bij het citaat waar deze inleiding mee begon: 'het ging erom de acteur te ontdekken door het personage en het personage door de acteur...'. Dit citaat lijkt te gaan over de kunst van acteren. Maar het reikt verder: het gaat over de verbinding die de acteurs aangaan met hun personage. Over de uitwisseling tussen papieren karakters en werkelijke mensen en over hoe een acteur zijn personage wordt en andersom. Maar vooral gaat het over engagement.

Engagement van de acteurs met hun personage, maar ook van de regisseur met zijn tekst, de schrijver met zijn verleden. Politiek engagement in een verhaal over goed en kwaad, over oorlogen, sociaal engagement in de bijeenkomst van verschillende volken en culturen, de tweede-generatieproblematiek, theateraal engagement, emotioneel engagement, persoonlijk engagement. Wajdi Mouawad heeft een tekst geschreven waarin hij op allerlei verschillende niveaus verbintenis eist: zijn eigen verbintenis via de tekst met zijn jeugd en de geschiedenis van zijn land, de verbintenis van de acteurs met hun personages, de verbintenis van de regisseur met zijn acteurs, zijn publiek, het verhaal en uiteindelijk ook de verbintenis van de toeschouwers met *Branden*.

Ik zag *Branden* eind februari 2010. De voorstelling, geregisseerd door Alize Zandwijk, raakte me vanwege het enorme belang: een ensemble dat met zoveel vuur stond te spelen, een actrice die oprechte tranen in haar ogen leek te hebben, een zaal die langzaam leegstroomde terwijl mensen hun wangen snel droog veegden. Ineens voelde ik weer hoe theater mensen kan raken. Hoe noodzakelijk theater kan voelen. Noodzakelijk omdat het mijn blik kon veranderen. Mijn verbeelding kon prikkelen en me anders liet kijken naar de werkelijkheid. Anders omdat ik me verbonden voelde met die actrice, me verbonden voelde met de zaal vol toeschouwers. Intens omdat de vele oorlogsbeelden die me murw geslagen hadden, opnieuw betekenis kregen. Het engagement waar Mouawad over schrijft, was voelbaar tijdens deze uitvoering van zijn tekst. En dat riep vragen op. Vragen waar ik misschien maar ten dele een antwoord op kan geven, omdat het

onmogelijk lijkt dichterbij dat 'magische' moment te komen en te begrijpen wat die voorstelling zo goed maakte. Zo goed dat Loek Zonneveld er over schreef: 'hier is toneel ooit voor uitgevonden'.

Uitzoeken waarom *Branden* nu precies zo goed was, vereist een precieze blik. Een blik die de tekst ziet, de voorstelling, het publiek en alles wat daar bij hoort. Om de ervaring van de toeschouwer te kunnen begrijpen, moeten alle stukjes die hebben geleid tot die ervaring ontleed worden. Volgens mij is het sleutelbegrip *engagement*. Een engagement dat het politieke of maatschappelijke niveau ontstijgt, dat niet louter persoonlijk is, maar aanspraak maakt op een universeel gevoel. Een nieuw engagement dat gebaseerd is op medemenselijkheid; datgene wat ons allemaal aan elkaar bindt. Het begint en eindigt immers allemaal bij de emotionele ervaring. Of, om opnieuw met Peter Brook te spreken; in het theater willen we het leven terugvinden, intenser en zichtbaarder dan ons dagelijkse bestaan. We willen datgene zien waarvoor we allang onze ogen hadden gesloten. En daarna, als het vuur van de vervoering begint de doven, is het tijd om woorden te zoeken. De vervluchtiging van het moment tegen te gaan door woorden te geven aan wat er is beleefd. Daarom probeer ik alle puzzelstukjes die deze voorstelling bouwen één voor één op te lichten en te beschouwen.

### **Brand van de kindertijd**

De eerste stap in de puzzel brengt mij terug in het midden van de jaren zeventig. Mouawad is zeven jaar als hij vanaf het balkon van zijn ouderlijk huis getuige is van de beschieting van een bus vol Palestijnse vluchtelingen. En hoewel het, zoals bij

elke oorlog, moeilijk te zeggen is wanneer deze precies begon, wordt over het algemeen deze beschieting op 13 april 1975 als de start gezien van de Libanese burgeroorlog. Er heerste al sinds het begin van de jaren zeventig onrust in het land. Sinds de onafhankelijkheid van Libanon bekleedden Christenen een groot deel van de parlementszetels en andere belangrijke posities. Voor de steeds harder groeiende moslimbevolking was dit een doorn in het oog. Een andere factor in de groeiende onrust was de komst van leden van de *Palestine Liberation Organization* die vanuit Libanon hun acties tegen Israël voortzetten. Veel Libanezen maakten zich zorgen om de constante dreiging op vergelding die nu ineens vanuit Israël loerde. Toen 13 april een aanslag werd gepleegd op de leider van de Falangisten, een politieke partij die een belangrijke rol speelde in het versnipperde Libanon, werd die daad direct toegeschreven aan de Palestijnen. Dezelfde dag nog werd wraak genomen: een bus vol Palestijnen werd onder vuur genomen. 26 mensen kwamen om het leven. Een klein jongetje op een balkon keek toe. Niet veel later vertrekt hij met zijn familie uit Libanon.

Wajdi Mouawad brengt de rest van zijn kindertijd door in Parijs, tot hij op zijn vijftiende weer moet emigreren. Naar Canada ditmaal. Over de oorlog werd niet gesproken. Martin Morrow tekent in een interview met Mouawad op: 'Het was een heel beschamende oorlog, waar vaders zoons doodden en zoons hun broers doodden, waar zonen hun moeders verkrachtten. Ze wilden niet aan mijn generatie uitleggen wat er was gebeurd.'

De jonge Mouawad ging zelf op zoek in de geschiedenisboeken en hoorde van vreemdelingen over het recente verleden van Libanon. Die zoektocht naar zijn eigen geschiedenis is bepalend geweest voor zijn leven. Geboren in Libanon, opgegroeid in Parijs en volwassen geworden in Canada; de reizen van Mouawad brachten veel puzzelstukjes. Stukjes die vaak niet bij elkaar leken te passen. In een interview met Yana Meerzon zegt Mouawad: 'De Québécois vragen me of ik Libanees ben, de Libanezen vragen me of ik Frans ben en de Fransen vragen of ik Libanees of Québécois ben. En ik, ik zie het nut van die vragen allang niet meer in. Omdat het niets zegt over de waarneming over mij, maar over iemand anders dan ikzelf, een ander die wel veel op me lijkt, met mijn naam en van mijn leeftijd en die bij toeval in mijn huid leeft, maar die ik niet ben.'

Dat anderszijn speelde een grote rol in het leven van de jonge Mouawad. En al vroeg kreeg hij door dat taal een grote rol kan spelen in die ervaring van het anderszijn. Was ooit Arabisch zijn moedertaal, door de vlucht naar Frankrijk (en later naar Canada), heeft hij niet meer dan een paar woorden Arabisch onthouden. Het is zijn grootste verlies, zegt hij zelf. Want ook al is Frans nu zijn eerste taal, zijn vader en zus spreken nog altijd Arabisch met elkaar. Voor Mouawad is Arabisch een taal die gebonden is aan zijn kindertijd: de kinderspelletjes die hij speelde, de verhaaltjes voor het slapengaan, de familie verhalen, de liedjes. De taal zit vooral in zijn oren, want Mouawad heeft de taal vooral gehoord en niet gelezen of geschreven. Hierdoor associeert Mouawad het Arabisch vooral met nacht en dus met het imaginaire en droomachtige:

‘Als ik sliep, droomde ik dat ik op een dag mijn eigen kalachnikov zou hebben en dat ik bij een sterk leger zou horen, dat ik de bedenker, het genie achter vele massaslachtingen zou zijn, de meester van het lot. [...] Toen, omdat ik te ongeduldig was, heb ik maar het eerste object gegrepen wat ik kon vinden, iets dat enigszins op een kalachnikov leek; een potlood. De woorden werden mijn kogels; de zinnen werden laders; de acteurs, mitrailleurs.’

Het theater is voor Mouawad bij uitstek een plek waar hij de kracht van taal tot grote hoogte kan brengen. De mogelijkheid om gedachten en emoties uit te dragen via personages is, zo schrijft Yana Meerzon, voor Mouawad een manier om de dialoog aan te gaan met de existentiële en culturele ander. Schrijven is een poging te onderzoeken hoe een identiteit gevormd wordt. De karakters die hij beschrijft, zoeken vaak op sociaal, cultureel en linguïstisch gebied naar hun identiteit.

Voor de tweeling Jeanne en Simon speelt de geschiedenis van hun moeder zich letterlijk af in een land ver weg. Zij zijn verwesterd, kennen het land van hun geboorte alleen uit de verhalen van anderen, net als Mouawad. De geschiedenis van hun moeder en de cultuur waarin zij opgroeide is voor hen een gesloten boek. Jeanne is de eerste die gelooft niet verder te kunnen leven als ze niet weet wat de geschiedenis van haar moeder is, in tegenstelling tot Simon die alles het liefste laat voor wat het is. Jeanne proeft aan de eenzaamheid van haar moeder door de reis (in eerste instantie) alleen af te leggen. Jeanne begint op haar moeder te lijken door de stilte die haar overvalt wanneer ze stukje bij beetje achter de waarheid komt. Ze verdwijnt in het leven van haar moeder.

Tegelijkertijd beschrijft Mouawad - en toont Zandwijk - hoe Nawal (de moeder) zoekt naar haar zoon: hij is het product van haar grote liefde, deel van haar identiteit. Zo zijn alle personages zoekende naar wie ze zijn in dat verre land dat wordt verwoest door oorlogsgeweld. Zo komt de situatie die Mouawad zelf meemaakte in Libanon zichtbaar terug in zijn werk. Het land van zijn kindertijd en de flarden herinneringen, kunnen in het theater tot leven worden gebracht. Maar, waarschuwt Mouawad in het interview met Yana Meerzon, dit engagement overstijgt het persoonlijke:

‘Geen wonder dat *Branden* je doet denken aan wat er in de zomer van 2006 in Libanon gebeurde, je bent misschien geneigd de voorstelling te bezien door het prisma dat mijn geboorteland verscheurd heeft. Je zou kunnen denken dat deze gebeurtenissen het rechtvaardigen dat dit stuk geschreven is. [...] Dat is allemaal mogelijk. En geen van deze uitspraken is onwaar, maar ze zijn wel incompleet. Het is een redenering waarin plaats is voor het persoonlijke (de auteur is Libanees), het privé (hij en zijn familie hebben een oorlog overleefd), het sociale (hij moest vluchten uit zijn geboorteland) en het psychologische (de vlucht moet een traumatische gebeurtenis zijn geweest). Maar deze redenering is incompleet omdat het meest belangrijke over het hoofd wordt gezien (het meest mysterieuze): de doorzichtige plafonds.’

Dat doorzichtige plafond verwijst naar de spirituele reis die Mouawad onderneemt elke keer als hij een nieuw toneelstuk schrijft. Het is de deur naar een filosofische en spirituele wereld waar het metafysische, het vrolijke, het tragische en het transcendente elkaar ontmoeten. In *Branden* bereikt hij dat



door de nuchter-humoristische notaris de zwaar dramatische toon van Nawals geschiedenis te laten doorbreken. Zandwijk maakt ook van andere bijrollen allegorische figuren die een lichte zwaarheid hebben alsof ze sprookjesfiguren zijn uit een land ver weg. Met name acteur Yahya Gaier toont zich een meester van de fysieke humor en brengt het tragische dichtbij het humoristische. Dat de muur tussen de gewone en de metafysische wereld niet erg dik is, bewijst de complexe constructie waarin tijd en ruimte voortdurend worden verdraaid. Van heden springt de vertelling naar verleden en met hetzelfde gemak weer terug. Via de woorden van haar testament komt Nawal weer tot leven om een einde te maken aan de stilte. Een verhaal dat verder reikt dan de dood, dat de doden en levenden herenigt. Het is een verhaal waarin grote filosofische thema's worden verbonden aan een dramatische levensverhaal. Op die momenten ontstijgt het engagement van Mouawad het puur persoonlijke en wordt de basis voor zijn schrijven een universeler en toegankelijker engagement.

*Branden* maakt deel uit van een vierluik met de titel *Bloed van de Beloften*. In ieder van de vier stukken staat een van de oerelementen centraal: *Littoral* (kust) uit 1999, *Incendies* (branden) uit 2003, *Fôrets* (bossen) uit 2007 en *Ciels* (hemel) uit 2009. Water, Vuur, Aarde en Lucht worden verenigd in vier stukken die volgens dramaturg Liet Lenshoek ingaan op de bronnen van wraak, oorlog en geweld. Zoeken naar oerbronnen, naar geschiedenis, naar hoe iets wordt zoals het is, dat speelt een hoofdrol in het werk (en het leven) van Wajdi Mouawad. En dat levert pijnlijke herinneringen op, branden van haat en geweld, maar ook mooie branden van hartstocht en liefde.

## Taal

'Wij, onze familie, de vrouwen van onze familie, zijn al zo lang gevangen in woede; ik was woedend op mijn moeder en jouw moeder is woedend op mij net zoals jij woedend bent op jouw moeder. Ook jij zult jouw dochter als erfenis woede nalaten. Die lijn moet doorbroken worden, leer dus lezen, leer schrijven, leer rekenen, leer praten. Leer. En ga dan weg.'

Nawal leert lezen en schrijven en voor haar is de taal een wapen: ze vergelijkt de letters met kogels. Kogels die samen woorden vormen, die leiden tot gedachten, die leiden tot verzet. Door een taal te leren schrijven en lezen kan zij het hoofd bieden aan de onmenselijke omstandigheden van de oorlog.

Maar taal is niet alleen een wapen, het leren en spreken heeft ook een ritueel karakter. Het uitspreken van de Arabische letters lijkt op een mantra die Nawal en Sawda kracht geeft op hun zoektocht. Zo reciteren ze samen 'Al Atlal' voordat hun wegen zich voorgoed scheiden. Het reciteren symboliseert hun samenzijn, de vermenging van hun twee stemmen, opdat ze nooit alleen hoeven te zijn. Voor Mouawad is, zoals gezegd, het Arabisch de taal van zijn kindertijd. In de voorstelling is het Arabisch de taal van de emancipatie, de taal van de strijd, maar ook de taal van het ritueel. Grote letters schildert Nawal op het achterdoek wanneer ze terugkeert naar haar geboortedorp om de naam van haar grootmoeder op de grafsteen te zetten. Een handeling die wordt herhaald door Jeanne, die al haar verzamelde informatie ordent door het op te schrijven. Reusachtig groot op het achterdoek. Het zijn kleine rituelen die de twee vrouwen met elkaar verbinden. Dit in tegenstelling tot de momenten waarop het Arabisch wordt ingezet als wapen.

De strijdlustige en tegelijkertijd wanhopige klanken die Sawda slaakt op het moment dat ze afscheid neemt van Nawal, blijven nog lang in mijn oren naklinken.

Maar het belang van de taal reikt verder: via de geschreven taal herleeft Nawal na haar dood in de brieven aan haar kinderen. Het is tekenend dat op het moment dat Jeanne de envelop met de brief voor haar vader in handen krijgt, het verleden direct wakker wordt geroepen. De volgende scène speelt zich af in de jeugd van Nawal. De brief betekent het begin van de herbeleving van de geschiedenis en die begint op het moment van het ultieme geluk: de liefde van Nawal en Wahab.

Alize Zandwijk en Mouawad laten de tijd niet lineair verlopen, maar wisselen verschillende tijden in een vloeiende beweging af. Het is een filmisch principe dat voor de toeschouwer het besef van een 'andere dimensie van leven' oplevert, zoals Hana Bobkova het in haar kritiek noemde. Het verleden verandert in heden en andersom. De overtuiging die Mouawad koesterde dat het noodzakelijk is je eigen geschiedenis te kennen, krijgt hier vorm doordat op het toneel mogelijk is het verleden letterlijk het heden te laten inhalen. Een stem uit lang vervlogen tijden kan spreken tot de personages in het heden. De brieven die Nawal vijf jaar voor haar dood schrijft, zijn daar het meest sprekende voorbeeld van.

Tijdens het proces van haar beul en zoon, ziet zij in dat zij niet aan al haar beloftes kan voldoen: ze heeft de keten van woede niet kunnen doorbreken, ze heeft niet van haar kinderen kunnen houden. Sommige beloftes zullen na haar dood ingelost moeten worden en de tweeling wordt met een opdracht

opgezadeld die over tijd en plaats heen reikt. Een zoektocht die metafysisch genoemd kan worden.

'De tijd is een kip waarvan ze de kop hebben afgehakt, de tijd rent als een gek naar links naar rechts en het bloed uit zijn afgehakte nek stroomt over ons heen en we verdrinken erin.'

Duidelijk mag overigens zijn dat de oorlog de tijd kapot maakte. En dankzij de taal, dankzij de woorden die Nawal leerde schrijven en spreken, kan ze over de tijd van haar leven heen communiceren met haar kinderen. Wanneer de tweeling bij het graf van hun moeder staat, spreekt Nawal op het toneel slechts enkele meters van hen vandaan haar laatste woorden tegen haar kinderen. Ze kijkt hen aan, troost hen. Het is dankzij de woorden dat Nawal nog eenmaal heel dichtbij is.

### **Oorlog**

De zoektocht van Mouawad naar de geschiedenis van Libanon ligt dicht bij de tocht die Jeanne en Simon moeten ondernemen om het verleden van hun moeder te ontrafelen. Net als de ouders van Mouawad heeft Nawal gezweven over de oorlog die ze meemaakte, sterker nog: de laatste vijf jaar van haar leven brengt ze in absolute stilte door. De schok is dan ook groot wanneer de notaris twee enveloppen aan de tweeling overhandigt: een voor hun broer en een voor hun vader. Jeanne probeert met een wiskundige precisie stap voor stap dichterbij de waarheid te komen. Ze bezoekt de verpleger van haar moeder en krijgt een stapel cassettebandjes met daarop stilte. Vijf jaar lang heeft hij 's nachts Nawals stilte opgenomen, in de hoop dat ze zou spreken. Hij was gefascineerd door haar zwijgen en probeert Jeanne te helpen bij haar zoektocht.

Simon wil niets weten, maar Jeanne kan hij niet tegenhouden. En hoe dichterbij Jeanne bij het vuur van de waarheid komt, hoe meer Simon voelt dat het verleden hem inhaalt. Hij kan zich niet langer verstoppen, hij zal de geschiedenis van zijn vader en moeder, zijn broer en van zichzelf onder ogen moeten zien. Die geschiedenis blijkt doorspekt te zijn met gruwelijkheden. Zo laat de notaris zich ontglippen dat hij altijd aan hun moeder moet denken als hij een bus voorbij ziet komen. Wanneer Jeanne vraagt waarom, blijkt dat Nawal ooit getuige was van de beschieting van een bus vol vluchtelingen. Ze wist ternauwernood aan de dood te ontsnappen.

‘Ik zat in de bus, Sawda, ik zat met hen in de bus! Toen ze ons met benzine overgoten schreeuwde ik: “Ik kom niet uit het kamp, ik ben geen vluchteling uit het kamp, ik ben zoals jullie, ik zoek mijn kind dat ze ontvoerd hebben!’

Nawal keek toe hoe de bus verbrandde. Precies zoals Mouawad vanaf zijn balkon toekeek. Door de geschiedenis te fragmenteren en te fictionaliseren maakt Wajdi Mouawad van de Libanese oorlog een theatrale oorlog. De brokken informatie die hij tot zich nam om te leren over het land van zijn geboorte heeft hij in zijn schrijven omgevormd tot een nieuwe geschiedenis. Hij versterkt dit door alle verwijzingen naar namen, tijden en plaatsen weg te laten. Nergens wordt gesproken over Libanon, Palestijnen of Israëliërs. Het had iedere oorlog ter wereld kunnen zijn. Zo bewijst Mouawad hoe hij van een persoonlijk engagement een universeel engagement kan maken. Hij dwingt zijn publiek de ‘verbeeldingspomp’ aan te zetten en zelf invulling te geven aan het hoe, wat en waar van alle gebeurtenissen.

Maar dat is niet alleen het geval in de tekst van Wajdi Mouawad; ook de enscenering van Alize Zandwijk spoort het publiek aan de verbeelding te openen en zich te verbinden met hetgeen zich voor hun ogen openbaart. Hierbij speelt het decor een belangrijke rol: decorontwerper Thomas Rupert laat veel ruimte voor de associatie van de toeschouwer. De dramatische handeling voltrekt zich op een vloer van grijze sintels. Een donkere woestijn van verbrande kolen. De spelers staan letterlijk op verbrande grond. Het zijn de verkoolde resten van een land dat ooit was. Op die grond trekt Simon liggende figuren met zijn vinger: hij zal het verleden tot leven moeten wekken. Hij en Jeanne maken van de geschiedenis hun heden. De stapels dekens die in een rij langs de linkerkant van de speelvloer liggen opgesteld en de hangende witte doeken doen denken aan vluchtelingenkampen. Het zijn beelden die de meeste Nederlanders alleen kennen van het journaal. Vormgever Rupert verwijst zonder in te vullen. Meer dan een paar handen om een vogel te maken of een paar maskers om een groep vluchtelingen te verbeelden, hebben Zandwijk en Rupert niet nodig. De middelen zijn eenvoudig, maar het effect ervan is maximaal. De eenvoud van de ruimte en de theatrale middelen brengt de spelers en de toeschouwers dichterbij de geschiedenis van Nawal.

En die geschiedenis is een reis die steeds dichterbij en dichterbij het vuur van de oorlog komt. Tot bij de bron van alles wat goed en kwaad is. Jeanne en Simon ontdekken dat Nawal nauw betrokken was bij de oorlog in haar geboorteland, veel nauwer dan de tweeling ooit had kunnen vermoeden. Op haar veertigste pleegt Nawal een daad waarvoor ze zwaar gestraft zal worden: ze vermoordt de leider van de militia. Twee kogels:

(...) 'een voor jou en een voor mij. Een voor de vluchtelingen, de andere voor de mensen van mijn land. Een voor zijn stompzinnigheid, een voor het leger dat ons land bezet. Twee tweelingkogels. Niet een, niet drie. Twee.'

De twee kogels nemen de plaats in van de taal die tot dan toe als wapen diende tegen de oorlog. De kracht van de taal volstaat niet meer in een oorlog waarin men zich alle gruwelijkheden veroorlooft. Van wraak op wraak op wraak. Nawal geeft haar leven in een uiterste poging daar een einde aan te maken. Niet uit wraak, maar omdat ze gelooft dat zij die hebben liefgehad, moeten sterven voor diegenen die dat gevoel nog niet kenden. Nawal heeft haar dood gekozen en ze eist van haar reisgezel Sawda dat zij verder zal leven opdat ze ooit hartstochtelijk lief zal hebben.

### **Vrouwen**

Suha Bishara (ook wel geschreven als Souha Bechara) schreef in 1998 een boek getiteld *Resistance: my life for Lebanon*. Rond diezelfde tijd sprak zij met Wajdi Mouawad die met plannen rondliep voor een volgend toneelstuk. Suha Bishara had in 1988 een poging gedaan de commandant van het Zuid Libanese leger te vermoorden. Ze kreeg daarvoor een gevangenisstraf van tien jaar in de beruchte El-Khiam gevangenis, waar ze haar tijd in eenzaamheid doorbracht. Haar cel bevond zich pal naast de martelkamer. Tien jaar lang hoorde ze het gehuil en de pijn in de kamer naast zich en om niet gek te worden, zong ze. De andere gevangenen hoorden haar, maar zagen haar nooit. Men noemde haar 'de vrouw die zingt'.

In het boek dat Suha Bishara zelf aan deze periode wijdde, beschrijft ze hoe ze in 1987 de collegebanken verliet om zich aan te sluiten bij progressief linkse strijders. Ze kreeg de taak om Lahad (leider van het Zuid-Libanese leger) te vermoorden. Op 21-jarige leeftijd trok ze zuidwaarts en introduceerde zichzelf als een aerobic-docente voor de vrouw van Lahad. Ze won het vertrouwen van de familie en op 17 november 1988 schoot ze Lahad neer. Bishara werd vrijwel direct opgepakt. De generaal overleefde de aanslag en Suha Bishara werd opgesloten.

Toen Mouawad Bishara ontmoette, moet hij hebben geweten dat hij een verhaal te pakken had. Een personage. Het begin van een personage. En daarmee het begin van een verhaal waarin vrouwen de hoofdrol spelen. Mouawad schreef sterke vrouwen die zich verzetten tegen de oorlog door het geschreven woord te gebruiken om een andere visie te tonen op de oorlog en het geweld.

Een andere verwijzing naar de werkelijkheid komt naar voren in de scène waarin Nawal en Sawda betrokken zijn bij het schrijven (en oprichten) van een krant met de titel *Het Daglicht*. Het is mogelijk dat deze naam verwijst naar de Frans-Libanese krant *L'Orient du jour*, die tijdens de Libanese burgeroorlog werkelijk heeft bestaan.

Maar in *Branden* helpen de woorden Nawal en Sawda niet zich te verdedigen tegen de gruwelen van de oorlog. De taal gaat verloren in een strijd die met kogels en andere wreedheden uitgevochten wordt. Wanneer de twee vrouwen zelf vermoord dreigen te worden, grijpt Sawda een pistool en schiet. Sawda

eist wraak voor alle ellende die ze zag: ze was getuige van de massaslachtingen in het kamp. Ze wil iets doen. Niet langer met de neus in de boeken en het alfabet.

‘Waar dienen die voor, woorden, zeg het me, als ik vandaag niet weet wat ik moet doen! Wat doen we, Nawal?’ Het kost Nawal de grootste moeite om Sawda ervan te overtuigen dat ze dit niet mag doen.

‘Denk na, Sawda! Jij bent het slachtoffer en jij gaat iedereen doden die op je weg komt, dus jij zult de beul zijn, en daarna zul je op jouw beurt het slachtoffer zijn!’

In deze sleutelscène, een rustpunt in de voorstelling, waarin de vrouwen in lange intense monologen proberen elkaar te overtuigen van hun standpunt, wordt duidelijk wat Nawal representeert. De vrouwen, de slachtoffers van de oorlog, mogen geen slachtoffers zijn. Maar net zo min mogen zij daders worden. Het patroon van wraak op wraak, van woede op woede, van slachtoffer op dader dient doorbroken te worden. Ook al ben je al je waarden kwijt, ook al verlies je alles wat je dierbaar was, je mag je niet laten meevoeren in de hitte van de strijd: ‘iemand haten, nooit, hoofd in de sterren, altijd!’ Het is een oude belofte die Nawal ooit aflegde. De belofte aan haar grootmoeder om zich los te maken uit de ellende en ze is vastbesloten die belofte waar te maken.

De vrouwen in *Branden* zijn allesbehalve slachtoffers. Geen slachtoffers en geen daders. Zij pogen die notie te ontstijgen. De matriarch, Grootmoeder Nazira, dwingt Nawal tot de eerste stap in deze poging: zij zal haar moeder (over een vader wordt niet gesproken) en het dorp moeten verlaten om een nieuw leven te kunnen beginnen. Zijn het in eerste instantie andere

vrouwen die haar belemmeren (haar moeder bijvoorbeeld), zodra Nawal zich heeft losgemaakt van het dorp, wordt de wereld om haar heen steeds mannelijker. Sterker nog: zodra Nawal haar vrouwelijke thuis verlaat komt ze, buiten Sawda, alleen nog maar met mannen in aanraking. Twee vrouwen verzetten zich tegen een verder volledig mannelijke wereld. De strijd tussen mannen en vrouwen is in een oorlog vaak dezelfde als de strijd tussen daders en slachtoffers, maar daar proberen Nawal en Sawda (geleid door Nazira) uit te breken.

Alize Zandwijk doorbreekt dit patroon door de rol van notaris, dokter en conciërge door een vrouw te laten spelen. Dat vergroot het aandeel van de vrouwenrollen maar doorbreekt de scheiding die Mouawad heeft aangebracht tussen man en vrouw. Hoewel. Actrice Goele Derick speelt de (mannelijke) personages die Nawal verder helpen bij haar zoektocht naar haar zoon en de poging om de keten van wraak te doorbreken. Hierdoor maakt Zandwijk de scheiding tussen mannen (kwaad) en vrouwen (goed) juist sterker.

Want ook al schrijft Mouawad de oorlog, de ellende en de gruwelijkheden aan mannen toe, er kan niet worden gesproken van een klassiek onderscheid tussen goed en kwaad. Hij slaagt erin om geen oordeel uit te spreken over de ellende die zich voltrekt. Hij wijst geen schuldigen aan. Daardoor wekt hij zowel sympathie op voor de strijd van de twee vrouwen, als voor de ‘daders’, de beulen.

Het meest bijzondere voorbeeld daarvan is de tekening van Nihad/Abou Tarek: de zoon van Nawal, geboren in liefde, die tijdens zijn leven een begenadigd scherpschutter blijkt te zijn en daarom wordt ingezet als bewaker in de Kfar Rayat-

gevangenis. Hij martelt de gevangenen. Verkracht de vrouwen en mishandelt ze. Maar op het moment dat onthuld wordt dat hij die zoon is waar Nawal haar leven lang naar zocht, dat hij de beul is, de vader is en de zoon, dringt het besef door dat hij evengoed slachtoffer als dader is. In het verhaal van Mouawad zijn geen daders en slachtoffers: het zijn mensen met keuzes en omstandigheden die de keuzes beïnvloeden.

Nooit is sterker aangetoond dat het gezicht van het kwaad er heel anders uit kan zien dan we verwachten, dan door Hanna Arendt. In haar *Eichmann in Jeruzalem* toont ze dat Eichmann, verantwoordelijk voor de meest gruwelijke oorlogsmisdaden in de 20<sup>e</sup> eeuw, geen gewelddadige oorlogsmachine was, maar eerder een onbenullig mannetje dat zonder kritisch denkvermogen gehoor gaf aan ieder bevel dat hem van hogerhand gegeven werd. Hanna Arendt laat zien hoe ieder van ons, onder de verkeerde omstandigheden en door de verkeerde keuzes, tot een verkeerd soort daden in staat is. Dat er geen onderscheid gemaakt kan worden tussen goed en kwaad, beschrijft ook Mouawad. Hij toont in *Branden* voortdurend dat er altijd twee kanten zijn. Nawal heeft de leider van de militie vermoord, maar vanuit het beschreven oogpunt en vanuit de bedoelingen van Nawal begrijpen wij deze daad. Nihad verkrachtte en mishandelde vele vrouwen in de gevangenis, maar met de beschrijving van zijn jeugd, verandert hij in een hulpeloze jongen. Hij had een keuze. Hij heeft de verkeerde keuze gemaakt, maar we kunnen het verklaren. Precies in dit mechanisme schuilt de boodschap van Mouawad, datgene waar hij zo om wordt geroemd: pas wanneer je ziet dat de ander net zo goed of slecht is als jijzelf, dan zal de oorlog tot een einde kunnen komen. Er is geen goed en kwaad. Mannen

zijn nooit eenzijdig 'het kwaad' en vrouwen niet eenzijdig 'goed'. Er is een vereniging van beide in ieder mens en begrip daarvoor zal haat in liefde kunnen transformeren. Kwaad in goed kunnen veranderen.

### **Mythologie**

'Als ik schrijf, hoor ik steeds Sophocles in mijn achterhoofd. Ze [de oude Grieken] inspireren me niet alleen, ze geven me zuurstof, zodat ik kan leven. Ik zou verloren zijn geraakt als ik hen niet had gevonden.'

Dit citaat tekent Martin Morrow in 2008 op uit de mond van Wajdi Mouawad. Inderdaad verwijst *Branden* regelrecht naar Sophocles' *Oedipus Rex*: het verhaal van de koning van Thebe, die zijn vader vermoordde en met zijn moeder sliep. De verbijstering die Oedipus en zijn moeder Iocaste overvalt op het moment dat ze de waarheid onder ogen krijgen, vallen ook Nawal en haar kinderen Nihad, Jeanne en Simon ten deel. Op ingenieuze wijze weet Mouawad alle verhaallijnen en alle tijden bij elkaar te brengen door een simpel voorwerp: een rode clownsneus.

Beul en vader Abou Tarek, die ook zoon Nihad is, haalt tijdens het proces dat tegen hem is aangespannen, een kleine, rode clownsneus tevoorschijn. Het enige voorwerp dat Nihad van zijn moeder gekregen heeft, een grimas, zorgt ervoor dat Nawal haar zoon eindelijk terugvindt. De zoon die ook de vader is. In de voorstelling van Alize Zandwijk zingt Nihad op dit moment met de neus op een even hartverscheurend als gruwelijk mooi lied. Daarna ontvangt hij de brieven die Nawal voor hem schreef. De brief aan hem als zoon. En de brief aan hem als

vader. Bright Omansa Richards die de rol van Nihad vertolkt, krimpt letterlijk als de waarheid tot hem doordringt. Hij verstijft. Niet meer in staat om nog enig woord te zeggen, niet meer in staat om nog een beweging te doen. Hij is Oedipus. Zijn enige straf is de stilte.

Ook het epos *De Odysseia* en de trilogie *Oresteia* hebben Mouawad geïnspireerd bij het schrijven van *Branden*. De jarenlange zwerftocht van Odysseus met alle beproevingen die hij moet ondergaan voordat hij thuis mag komen, lijkt op de tocht die Nawal af heeft moeten leggen voor ze haar zoon vindt. Ook zij doorstaat alle mogelijke ontberingen tijdens haar zoektocht naar liefde en medemenselijkheid, maar haar zoon blijkt niet de zoon te zijn die ze zich had voorgesteld. De waarheid is te gruwelijk om uit te spreken en dus besluit ze te zwijgen. De twee brieven die ze aan haar kinderen nalaat, moeten een einde maken aan die stilte. Haar tocht moet tot voorbij de dood worden afgemaakt als een ware Odysseus-proef. Odysseus zelf moest immers in de Hades op zoek naar Theresias om te horen of hij ooit het thuisfront zou kunnen halen. In *Branden* zijn het twee jonge mensen, een tweeling, die de keten van wraak moeten verbreken. Zij zullen hun geschiedenis moeten leren om een einde te maken aan de stilte van hun moeder. En daar komt de *Oresteia* om de hoek kijken. Is de *Oresteia* de meest beroemde reeks tragedies over de keten van wraak dat het geslacht Tantalus belast, in *Branden* wordt deze keten eindelijk doorbroken. Geen goden en geen lotsbestemming; de personages in dit toneelstuk moeten zelf hun weg vinden. Met goede en verkeerde keuzes, met goede en slechte omstandigheden in een poging om ondanks alles waardigheid en menselijkheid te behouden.



foto: Leo van Velzen

### Identiteit

Kees Vuyk schreef in *Het menselijk teveel, over de kunst van het leven en de waarde van de kunst*: 'Cultuur gaat niet alleen over het maken, bewaren en overdragen van dingen. Zij reikt verder dan dat. Cultuurdingen doen iets met mensen, die de makers en behoeders van die dingen zijn. Niet alleen omdat ze nuttig zijn hechten mensen zich aan de dingen die zij maken, maar ook en vooral omdat ze door die dingen een identiteit krijgen. Cultuur leidt ertoe dat mensen antwoord kunnen geven op vragen als: wie ben ik (voor jou) en wie ben jij (voor mij) en wat moeten wij doen?'

In een cultuur die voortdurend verandert, verandert identiteit ook. Niet voor niets wordt Nederland op dit moment overspoeld door de debatten over de 'Nederlandse cultuur'. Het is interessant om te zien hoe Mouawad, die dezelfde positie heeft in Canada als veel allochtone kunstenaars hier, in zijn werk omgaat met het begrip identiteit. Mouawad leeft, door de vlucht uit Libanon op jonge leeftijd, eigenlijk in twee culturen. Hij heeft zich aangepast aan de Frans-Canadese cultuur, maar behoudt tegelijkertijd elementen van zijn jeugd in Libanon.

Socioloog Suki Ali beschrijft het vertellen van verhalen als een belangrijke manier van communicatie tussen het ontvangende land (Canada/Nederland) en de minderheden in dat land. De vertaling naar een kunstzinnige uiting is een manier om het gevoel van een gespleten identiteit te dichtten. Een schrijver heeft zo niet alleen de functie van verhalenverteller, maar ook de meer ethische functie om een collectieve herinnering te beschrijven en bewaren. Hij bepaalt de manier waarop de volgende generaties kennis maken met de geschiedenis van hun voorouders. Om de verloren banden met de geschiedenis te herstellen, creëren kunstenaars als Mouawad nieuwe manieren van vertellen. De geschiedenis van de familie, de mythen en legenden vormen de basis voor de identiteit die vluchtelingen zoeken. In *Branden* spelen vier talen een grote rol in de identiteitsvorming van de personages: Arabisch, Frans (Nederlands), Engels en de stilte.

Nihad spreekt als enige Engels. Hij praat voortdurend met de denkbeeldige Kirk, de presentator van een tv-show, waar Nihad op bezoek is. Voortdurend vertelt hij aan de host verhalen over zijn leven en de regels die hij naleeft als scherpschutter. Het

Engels is de taal van de media en verwijst naar de Amerikaanse media die tijdens de Libanese oorlog regelmatig de militieleden interviewden. Het Arabisch is de taal die Nawal leert schrijven en lezen en die zijn weg vindt in rituele momenten als het opzeggen van het gedicht 'Al Atlal'. *Branden* werd oorspronkelijk geschreven in het Frans en vertaald in het Nederlands. De vier talen die centraal staan in *Branden* symboliseren de gespletenheid van de identiteit van de personages. Opvallend is dat op het moment dat de waarheid boven tafel komt en het incestueuze verleden wordt geopenbaard, iedereen in stilte vervalst: Nawal, Jeanne, Simon en ook Nihad. Ze zijn alle vier stil. De talen die onderdeel waren van hun identiteit verstommen. Alleen de stilte is hoorbaar. De stilte waarin alle stukjes in elkaar blijken te passen. De stilte die deze verwonde zielen met elkaar verbindt.

In de voorstelling van Zandwijk komt daar nog de taal van de muziek bij. Oleg Fateev weet met zijn droeve accordeonklanken de toeschouwer te beroeren. Heel precies zijn de momenten uitgekozen waarop hij de tekst met zijn muziek begeleidt. Emotionele momenten worden zo uitgelicht en brengen de poëtische taal nog dichter naar het hart van de toeschouwer.

Het thema dat Mouawad aansnijdt is belangrijk in een samenleving die wordt bepaald door de samenkomst van allerlei culturen en waarin de vraag naar identiteit regelmatig wordt gesteld. In *Branden* stelt Mouawad dat alleen door de ander te kennen, je ook jezelf zal leren kennen. Om dat idee kracht bij te zetten, koos Alize Zandwijk voor een bonte mengeling van acteurs. De cast is letterlijk afkomstig uit alle



windstreken: Iran, Nederlands-Indië, Liberia, Marokko, Vlaanderen en Moldavië. Mouawads verhaal over het onbegrip tussen verschillende culturen, geweld tussen rassen, klassen, seksen en burgers, wordt versterkt door de bijzondere samenkomst van mensen en maakt de regels ‘nu we samen zijn gaat het beter’ op bijzondere wijze ook van toepassing op de spelers.

Ook hierbij maak ik graag een vergelijking met het theater van Peter Brook; ook hij heeft immers regelmatig gewerkt met een gemengde cast, een mix van culturen. Naar zijn idee is het ‘brede palet aan impulsen en emoties waarover de mens van nature beschikt, in het Westen steeds wateriger geworden. Met het interculturalisme heeft het theater – anders dan bij een homogene ‘nationale’ groep - een extra middel in handen om tegen zo’n vervlakking in te gaan en de rijke variatie aan menselijke kleuren weer omhoog te halen.’ In het geval van *Branden* toont dit samenkomen van mensen uit verschillende culturen iets bijzonders in een tijd en in een land waar het samenleven van zoveel verschillende culturen vaak als problematisch wordt ervaren.

Daar komt nog bij dat Zandwijk niet zomaar gekozen heeft voor acteurs uit alle windstreken: ze heeft aan een groep van professionele acteurs ook twee amateurs toegevoegd. Oleg Fateev, geboren in Moldavië, is van oorsprong muzikant en speelt in *Branden* de rol van Wahab, de jonge geliefde van Nawal. En ook Mahnaz Morrowatian, een Rotterdamse moeder uit Iran, werd door Zandwijk ‘ontdekt’ op het podium. Inmiddels speelde zij al in drie voorstellingen bij het Ro Theater: *Moeders*, *Romeo en Julia* en *Branden*. De keuze voor deze spelers is

mijns inziens te herleiden naar de zoektocht om authentieke oorlogservaringen te verweven in *Branden*. Niet voor niets is vooraf in het programmaboekje te lezen waar alle acteurs vandaan komen. Bijna de helft van de acteurs blijkt gevlucht te zijn voor een oorlog. De overeenkomst met de personages is bovendien voelbaar in de voorstelling. Bright Omansa Richards is afkomstig uit Liberia, waar hij vertrok om de verschrikkingen van de burgeroorlog te ontvluchten. Hem de scherpschutter Nihad te zien spelen, doet mij huiveren omdat (met de kennis van het programmaboekje in het achterhoofd) voelbaar is dat hij weet wat hij speelt. Hij heeft dit zelf meegemaakt.

Ook Mahnaz Morrowatian ontvluchtte haar geboorteland vanwege een oorlog. Als grootmoeder Nazira ontroert zij met de woorden ‘leer lezen, leer schrijven, leer rekenen, leer praten’, want ik heb in het programmaboekje gelezen dat zij ooit zelf in Iran aan andere vrouwen les gaf: een verzetsdaad waar de doodstraf op stond. Ook Oleg Fateev maakte de oorlog van dichtbij mee: als muzikant in het leger. Nastaran Razawi Khorasani vluchtte als kind uit Iran. De acteurs lijken soms bijna samen te vallen met de personages die ze spelen. De noodzaak om met deze groep spelers dit verhaal te vertellen mag duidelijk zijn.

Terecht merkt Wijbrand Schaap in zijn kritiek op dat ‘authentiek doen’ alleen niet voldoende is. Toch lijkt het alsof de oorlogservaringen van sommige spelers ook de anderen hebben beïnvloedt. Esther Scheldwacht en Nasrdin Dchar geven op krachtige wijze gestalte aan de tweeling en aan hun moeilijke zoektocht naar het verleden van hun moeder.

Scheldwacht is jaren ouder dan Dchar, maar ze spelen dat verschil samen direct van de vloer.

Yahya Gaier en Goele Derick verzorgen de broodnodige komische toets in het zware drama. Goele Derick met haar gortdroge vertolking van de notaris en Gaier met zijn fysieke (komische) talent in de kleinere rollen: van herder tot leider van een verzetsleger weet hij met zijn timing lichtheid in het stuk te brengen, terwijl hij als soldaat ook de gruwelijkheid van de oorlog zichtbaar kan maken.

Uitzondering in dit betoog over samenvallende identiteiten tussen acteur en personage is Fania Sorel, die werd genomineerd voor een Theo d'Or voor haar vertolking van Nawal. In de tekst van Wajdi Mouawad wordt aangegeven dat Nawal door drie verschillende vrouwen gespeeld moet worden: een actrice voor de Nawal van 15, een voor de Nawal van 45 en een voor de Nawal van 60. Fania Sorel draagt de voorstelling door al deze vrouwen te spelen. Schijnbaar moeiteloos schakelt ze van een verliefd veulen naar strijdlustige vechter, naar een oude vrouw getekend door de wonden die de oorlog sloeg. Het geeft de toeschouwer de kans om zich aan deze actrice te verbinden, die zo waarachtig intens en vol liefde haar personage vertolkt. Avond aan avond staan haar ogen vol tranen wanneer ze haar getuigenis aflegt over de misdaden van Abou Tarek. Haar kracht heeft niets met een gruwelijk verleden te maken, Sorel groeide op in België en had een bijzonder gelukkige jeugd. Ze weet zich volledig te verplaatsen in Nawal en weet op heldere wijze gestalte te geven aan haar verdriet en frustratie.

### **De kracht van de lege ruimte**

Toch terug naar Peter Brook, die droomde van een theater dat begint en eindigt bij de acteur; enkel een acteur in een lege ruimte, een acteur die de ruimte vult met zijn verbeelding. Een verbeelding die werkelijkheid wordt door samenkomst van de spelers en de toeschouwers. Brook streefde naar een helder en open spel dat door Fania Sorel in de rol van Nawal dicht benaderd wordt. *Branden* brengt bij mij precies teweeg waar Peter Brook in al zijn schrijven zo nadrukkelijk naar verlangt: mensen dichter bij elkaar brengen. Brook schreef: 'ik wil spreken over 'doods theater', 'heilig theater', 'rauw theater' en 'direct theater'.'

Het 'heilige theater' verwijst naar het theater van het onzichtbare: de filosofie, de poëzie, het hogere en schone dat wij in het alledaagse leven niet zien of niet begrijpen, dat in het theater de ruimte krijgt om overdacht te worden. De gedachte van Wajdi Mouawad dat haat in liefde omgezet zou kunnen worden, laat de toeschouwer wellicht met een nieuwe blik naar oorlogen kijken. *Branden* gunt de toeschouwer hopelijk een moment om stil te staan bij datgene waar hij al lang niet meer over nadacht. Goed is goed en slecht is slecht, maar *Branden* toont dat het onderscheid niet zo makkelijk gemaakt mag worden. Het is de genadeloze troost die Mouawad nastreeft.

Dat filosofische, spirituele wordt verbonden met het volkse en 'rauwe theater'. De schaduwen van een reusachtige vrouw die haar kleine, zwangere dochter uitfoertert doen denken aan voorbijgangers. Grote zwaaiende armen die een emmer met een pasgeboren kind proberen te grijpen, maskers van vluchtelingen die een voor een worden neergeschoten, een

vogel gemaakt van twee handen, een clownsneus, papieren die verstopt liggen in het zand, dekens die door iedereen worden uitgespreid over de grond en zo een zee van vuur worden of een oceaan van geluk. Het 'rauwe theater' vraagt de toeschouwer het zich in te beelden. De beelden van Alize Zandwijk doen een beroep op hoofd en hart van de kijker. Met een minimum aan middelen toont Zandwijk het complexe verhaal van Mouawad. En niet alleen de handeling is teruggebracht tot de meest eenvoudige vorm, ook het spel van de acteurs wordt gekenmerkt door de ongekunsteldheid, de oprechtheid ervan. De acteurs van Zandwijk staan tijdens scènes vrijwel stil, geen afleidende mise-en-scènes, de handeling is gestript tot het hoogstnoodzakelijke. Geen onnodige tranen, geen grote gebaren, geen geschreeuw of dramatiek. De meest dramatische momenten worden ingetogen verbeeld. Rustig, maar geladen, eenvoudig, maar diepgaand. Dat is wat mij betreft 'direct theater'. De emotionaliteit van *Branden* toont zich niet via het dramatische spel van de acteurs, het ontvouwt zich in het hoofd en het hart van de toeschouwer. Geholpen door slechts enkele, tot de verbeelding sprekende beelden, is het de toeschouwer die het verhaal van Nawal compleet maakt. De voorstelling ontstaat tussen toeschouwers en acteurs.

De momenten waarop Zandwijk uitpakt, komen daardoor des te harder aan. De uitgespreide dekens, de stad die langzaam verbrandt, de vluchtelingen die voor mijn ogen worden neergeschoten, dat zijn de beelden die niet zomaar uit mijn hoofd verdwijnen. De beelden die de oorlog onaangenaam dichtbij brengen. Lijnrecht daar tegenover plaatst Zandwijk de emotionele muziek van Oleg Fateev. Hoe nuchterder en kleiner

de acteurs hun verhaal vertellen, hoe schrijnender zijn accordeonmuziek wordt. Uitgerekte klanken die begeleid worden door zijn Oost-Europese zang. De momenten waarop hij de woorden van Nawal van muziek voorziet, zijn de meest emotionele momenten van de voorstelling. Emotioneel zonder dat het sentimenteel wordt. Die grens bewaakt Zandwijk heel nauwkeurig. Door de nuchtere tekstbehandeling van de acteurs, maar ook door de vervreemdende schaduwspelen op het doek. Op het moment dat Wahab afscheid neemt van zijn lief Nawal, klapt hij een bord omhoog dat precies zijn silhouet heeft. Zelf loopt hij rustig weg. Zandwijk toont op dit soort momenten de constructie van de vertelling in vorm en inhoud: ze maakt de toeschouwer deelgenoot van de illusie die ze oproept.

### **Een einde aan de zoektocht**

Mouawad zocht naar troost. Genadeloze troost. Hij vond het in een verhaal over liefde en oorlog, over poëzie en geweld. Een verhaal dat soms tegen het sentimentele aanschuurt, maar dat in de regie van Alize Zandwijk nooit wordt. De nuchtere tekstbehandeling van haar spelers en hun ingehouden kracht bepaalt de toon van de voorstelling. De kracht van deze enscenering van Zandwijk zit in de verbeelding van de tekst. In het evenwicht tussen de kracht van het beeld en de kracht van wat zich in het hoofd van de toeschouwer kan afspelen. Ze maakt aanspraak op de spier der verbeelding en eist van het publiek een engagement met de personages, het verhaal en daardoor een engagement met de wereld om hen heen. De oorlog die (voor een groot deel van de Nederlandse toeschouwers) normaal gesproken op afstand kan blijven, komt zo ineens heel dichtbij.

De woorden van Mouawad en de beelden van Alize Zandwijk, de combinatie van amateurs en professionals uit alle windstreken, openen ruimte voor het publiek om zelf te associëren. Het draait dan ook niet zozeer om dat ene oorlogsverhaal van die ene vrouw, de tekst speelt in op beelden die wij allemaal kennen en allemaal in ons hoofd hebben, maar die voor iedereen persoonlijk weer een andere vorm zullen hebben. Genadeloze troost blijkt geen aai over je bol te zijn. Genadeloze troost schudt je wakker. Confronteert je met beelden die je misschien liever niet had willen zien. Toont de gruwelijkheid van een oorlog, drukt je met je neus op de wereld. Dwingt je tot engagement met de acteurs, met hun verhaal, maar ook met de mensen die om je heen in de zaal zitten. De mensen die misschien ooit hun thuisland ontvluchtten of familie in een oorlogsgebied hebben. Mouawad troost genadeloos omdat hij ervoor weet te zorgen dat je na het zien van *Branden* niet zomaar je ogen kunt sluiten voor de wereld om je heen. Hij verplicht je te luisteren en te zien wat hij ooit zag of nog altijd ziet. Hij eist dat je meegaat in zijn constructie, zijn denkoefening, waarin de werkelijkheid doortrokken is van mythologie en mensen vechten om te bewijzen dat liefde en haat niet ver van elkaar liggen. Hier, vroeger, toen, nu, ooit, dan, eens, altijd komen bij elkaar. In een epos over het leven van een vrouw, dat het leven in zich draagt.

Soms zie je een voorstelling die je naar je keel laat grijpen. Of handen voor je mond laat vouwen. Tranen in je ogen, op het puntje van je stoel, voorover geleund om alles te kunnen zien. Ik weet niet hoe het te beschrijven. Je hart in je keel? Vlinders in je buik? Een steen in je maag? Soms weet je gewoon dat een voorstelling niet vergeten mag worden. Niet door jou. Soms

is bewondering zo groot, zo overweldigend groot, dat het onmogelijk voelt om iets zinnigs op papier te zetten. Dan zoek je in alle vormen, probeer je honderd versies, leg je puzzelstukjes in elkaar, allemaal in de hoop dat je dan zicht zult krijgen in 'waarom'.

Waarom wil ik theater maken? Waarom vind ik Alize Zandwijk een van de beste regisseurs van Nederland? Waarom raakte, fascineerde, intrigeerde, bewoog *Branden* mij zo? Waarom zou ik een essay moeten wijden aan die voorstelling?

Waarom moeten mensen theater zien?  
Waarom?

Al die vragen die ik mezelf stel, zo aan het begin van een leven dat in het teken zal staan van datgene waar mijn hart sneller van klopt, waarvan ik zweethanden krijg, stotter, waar ik om huil én om lach, waarvan ik in paniek raak en waarvan ik het meest geniet, misschien gaat het wel niet om de antwoorden. Alleen maar om de observatie. Om de vraag. Om de verbinding die je voelt op het moment dat je in een zaal zit en alles klopt. Heel even alles klopt. Daarom.

Marieke Dijkwel is vierdejaars regiestudent aan de Toneelacademie Maastricht. Ze schreef dit essay onder begeleiding van Jan de Roder en Alexander Schreuder.

#### **Primaire Bibliografie**

**Ali, Suki:** *Mixed Race, Post-Race. Gender, New Ethnicities and Cultural Practices.* Oxford, 2003.  
**Arendt, Hannah:** *Eichmann in Jeruzalem. De banaliteit van het kwaad.* Amsterdam, 2007.

**Brook, Peter:** *De lege ruimte. Het toneel van vandaag.* Amsterdam [e.a.], 1972.  
**Mouawad, Wajdi:** *Branden. De verwoestende kracht van oorlog en haat.* Rotterdam, 2010.  
**Schra, Emile:** *Peter Brook en het eiland van verbeelding.* Amsterdam, 1995.  
**Vuyk, Kees:** *Het menselijk teveel. Over de kunst van het leven en de waarde van de kunst.* 2<sup>e</sup> dr., Kampen, 2004.

### Secundaire Bibliografie

**Lenshoek, Liet:** 'Heden en verleden als een kluwen die zich moet ontrafelen'. In:  
**Wajdi Mouawad:** *Branden.* Rotterdam, 2010, p. 170-174.

### Webliografie

**Bobkova, Hana:** 'Branden' door Ro Theater. Geraadpleegd 20 april 2010.  
<http://tmkritieken.wordpress.com/2010/04/01/branden-door-het-ro-theater/>

**European Parliament:** Resolution on the conditions of imprisonment of Miss Souha Bechara in Southern Lebanon. Geraadpleegd 15 juli 2010.  
<http://www.derechos.org/nizkor/europa/parlamento/lebe.html>

**Meerzon, Yana:** The Exilic Teens: On the Intracultural Encounters in Wajdi Mouawad's Theatre. Geraadpleegd 15 juli 2010.  
[http://www.lib.unb.ca/Texts/TRIC/vol30\\_1\\_2/meerzon.pdf](http://www.lib.unb.ca/Texts/TRIC/vol30_1_2/meerzon.pdf)

**Morrow, Martin:** Wajdi Mouawad discusses Scorched, his searing play about the Lebanese war. Geraadpleegd 20 april 2010.  
<http://www.cbc.ca/arts/theatre/story/2008/09/19/f-wajdi-mouawad-scorched.html#ixzz0wP0FWSpH>

**Mul, Jos de:** De veelzijdige waarheid van Hegels these over het einde van de kunst. Geraadpleegd 23 mei 2010. <http://www2.eur.nl/fw/hyper/Artikelen/Hegel.htm>

**Nasr, Ramsey:** Homepage van Nasr. Geraadpleegd 4 juli 2010.  
<http://www.ramseynasr.nl/boekboek/show/id=153720>

**Renault, Nicole:** The Performance of Identity in Wajdi Mouawad's *Incendies*. Geraadpleegd 20 april 2010.  
[http://repository.library.ualberta.ca/dspace/bitstream/10048/784/1/Renault\\_Nicole\\_FaIl+2009.pdf](http://repository.library.ualberta.ca/dspace/bitstream/10048/784/1/Renault_Nicole_FaIl+2009.pdf)

**Ro Theater:** Branden in de pers. Geraadpleegd 20 april 2010.  
<http://www.rotheater.nl/pagina.php?id=172>

**Schaap, Wijbrand:** Legendarisch toptheater door combi van authentieke amateurs en perfecte profs in branden van Ro. Geraadpleegd 20 april 2010.  
<http://www.cultureelpersbureau.nl/2010/01/legendarisch-toptheater-door-combi-van-authentieke-amateurs-en-perfecte-profs-in-branden-van-ro-theater/>

**Theaterfestival:** Juryrapport Wijkjury. Geraadpleegd 15 juli 2010.  
<http://www.tf.nl/Assets/Uploads/Documents/Juryrapport%20wijkjury.pdf>

## ○ Turning financial calamity into creative resourcefulness

- The secret behind Icelandic theatre festival Lókal -

***The Lókal theatre festival may count itself among the youngest in Europe. Yet, despite the fact that it only launched its third edition this year, it has already survived the worst economic turmoil the western world has seen in nearly a century. Yes, Lókal is located in Reykjavik, Iceland. The festival saw the light of day just months before October 2008. During that ill-fated month, Icelandic banks fell like dominoes, the currency of the Icelandic króna plunged dizzyingly and a whole nation nearly went bankrupt. Even before starting, Lókal faced a very uncertain future. Now, two years on, the festival has not only shown remarkable resilience in gearing up for its next edition, it has also managed to present an appealing, cutting edge programme.***

Tobias Kokkelmans

Needless to say, the limited confines of this text won't allow us to capture the spirit of Icelandic culture or an in-depth profile of the festival's artistic character and international status. However, the question about how cutting edge Lokal exactly is, could be pointed out by the fact that an artist like Philippe Quesne had already been invited to Reykjavik before Dutch

audiences got to see his work. Word has it that his Icelandic visit was the inspiration for *La mélancolie des dragons* (shown at the Internationale Keuze in Rotterdam, 2009).

Still, such information is beside the point here. This article deals with the imaginative and quick-witted mentality of an artistic endeavour in dire times. In an era when arts subsidies in the Netherlands are being confronted with huge budget cuts, stories about resourceful and resilient festivals like Lókal may prove to be an encouragement to us all. How did it survive with so little money and such financial uncertainty? How did it manage to stay the course? Theater Schrift Lucifer decided to interview managing director Ragnheiður Skúladóttir and ask her about the secret behind Lókal. Skúladóttir begins by explaining that her festival is a small, independent endeavour.

“The festival is run by only three people. There's no big institution behind it. My main job is as dean of the only theatre and dance department in the country at the Iceland Academy of the Arts. The second partner, Bjarni Jónsson, is actually a playwright. And Guðrún Guðmundsdóttir, the third partner, works in the human resources sector. We had all lived and studied abroad for an extended period of time and coming back to Iceland and living here as adults, we missed the connection, being able to see, if you will, cutting edge theatre from the rest of the world. We are an island, so we are isolated, and as you know, theatre doesn't travel so well. It's expensive and on YouTube you can't see entire shows; you miss the quality and the essence. So we got this crazy idea to begin a festival.”

“For the first festival in March 2008, we were interested in connecting the Americas and Europe - with us in the middle.

We thought it was important to help introduce up-and-coming artists to Icelandic audiences. In my capacity as dean, I feel a responsibility to open up the worldview of my students. We live on a small island and if we are going to be able to produce interesting art then we must get round to seeing what is happening out there. For our young artists it is vital to see that their ideas are comparable to those of other artists in other countries; that they are producing just as interesting stuff as the rest of the world.”

“We got some funding from the state and from the city, and quite a bit of private funding. We then hired two people in addition to the three of us. First of all, Elena Krüskemper, who had worked at the Bonner Biennale for ten years. Although Bjarni and I had worked in the theatre field we had never organised a festival before so we thought it might be wise to get someone who had. Secondly, we hired a technical director, who also served as the technician on all the shows.”

“In Iceland, there wasn’t a model on which we could base our festival. Of course, there’s the Reykjavik Art Festival which has been around for thirty years, but that’s totally different. It’s a big festival, like in most cities, and it shows a variety of arts; theatre only every now and then. I wouldn’t call it mainstream, but it’s more mainstream than we were looking for. So one can really say that there had never been a professional theatre festival in Iceland until we came along. It almost felt like we were on some sort of mission. You know, you constantly have to explain yourself to everybody, everything from what theatre is, why it costs so much, and all the way to: ‘why do you have to pay

those people? Can’t they just come just for the sheer joy of coming to Iceland?’ So we had a lot of explaining to do.” Lókal kicked off impressively in March 2008. Alongside several Icelandic shows, the invited companies from abroad formed an impressive line up: the New York City Players, the Nature Theater of Oklahoma and, of course, Philippe Quesne’s Vivarium Studio. Skúladóttir and her colleagues managed to install an unprecedented, small but decent sized festival in Iceland. Seven months later, the crisis hit. Did anyone actually see this coming?

“Of course. In retrospect you keep thinking about it. Let me say: we *should* have seen it coming. Things had gotten so crazy out here in Iceland that there was no connection with reality, I think. If you talk about society as a whole, or the idea that Iceland was going to be the main banking nation and financial hub in Europe... that’s an insane idea. In the years building up to 2008, things had become so inflated and strange that we – us, the nation of 320,000 people – should have seen it coming.”

When I ask Skúladóttir how she experiences the effect of the crisis on a day-to-day basis, she can say that she’s doing okay. She’s got her job at the academy, and although her salary was reduced slightly, she still lives a fairly comfortable life. On the other hand, she explains, there are a lot of people – especially the young and the elderly – who are really struggling. “Iceland is a buyers’ market, which has a lot to do with owning flats and housing. We never really had a renters’ market. Most Icelanders move away from their parents when they reach the age of 20 or 22. They can rent for a while but pretty soon the pressure comes to buy their own house. And this is what was

really getting ridiculous, because you could even get 120% loans from the bank at really good interest rates, and those were mixed loans in both Icelandic krónas, euro's, the Japanese yen or whatever. When the crisis came, the króna became almost totally non-existent. Before the crisis, 1 euro was 85 króna, but all of a sudden it was 200. As a result, the monthly loan payments increased by up to 100%, and at the same time a lot of young people lost their jobs. So I would say that for the younger generation – from 25 to 35 years old - and then, of course, also for elderly people, this is still really a tough time. And not only with regard to housing, because people were also buying cars with loans in euro's. So if you had a medium-sized normal car, all of a sudden you were paying it off like it was an SUV or a Mercedes.”

Naturally, the Lókal festival could not escape the impact of the crisis either. Skúladóttir: “We felt very pessimistic towards the end of 2008 and the beginning of 2009. All our funding had been on a one time project basis. We didn't get a fixed contract with the city, the state or anything like that for the first festival. And although we did manage to get new funding from the city and from the state for the next instalment of the festival, it was less. But, more importantly, the promise of any private funding evaporated during the fall of 2008. At the same time, the first festival had left us in the red at the bank.”

It became evident very quickly that the festival would not be getting the money needed for next year. Still, the Lókal team weren't going to leave it there, so they started tackling the problem from a different angle. “We assessed the situation and came up with two possibilities. The first was to return the

funding we had already received from the city and the state, to divide the debt in three and start paying it back from out of our own pockets. The second option was to find the best way of making use of the money that was already promised to us. In order to do so, we had to come up with a vibrant and substantial event.”

Lókal made a daring move. Skúladóttir explains: “Our mission had been twofold from the start: not only to present artists from abroad to the Icelandic public, but to invite foreign programmers to take a look at the Icelandic theatre scene.”

This double focus shifted the balance of the festival somewhat. Instead of inviting three foreign shows like in 2008, it could only afford one foreign show. Luckily, the previous theatrical season in Iceland had brought some very good productions to the fore, so the festival could come up with an interesting selection for its new edition. Out of necessity, Lókal had been forced to assume more of the character of an Icelandic showcase but this in turn provoked further consideration with regard to the festival core goals; in particular, the promotion of up-and-coming-artists. Moreover, the sudden crisis forced the festival team to be financially very resourceful, especially towards their collaborative partners: the participating Icelandic theatre groups and the performance venues in Reykjavik. These collaborators also agreed to contribute without charging a fee towards the festival. It turned out that they all chipped in on the basis of the goodwill that Lókal had generated in the year before, and the fact that it had created a new platform for the Icelandic theatre scene. One could say that a good idea can sometimes move mountains.



Skúladóttir: “I remember that after the crisis had hit, there was, of course, some despair. But somewhere in February 2009 we came up with the idea of an Icelandic showcase. From then on, we were convinced that we were on the right track. In the end, the response from the programmers that came to the 2009 festival was very positive. Right now, we are even contemplating whether we should alternate a biannual Icelandic showcase with a biannual import of cutting edge productions.”

According to Skúladóttir, the share of Icelandic and foreign shows this year is more balanced. As well as two shows from Reykjavik, this third festival has productions from Copenhagen, Helsinki, Malmö, the Norwegian group De Utvalgte (also seen at the Dutch Noorderzon Festival) and the Berlin group Rimini Protokoll.

“Slowly we are getting back on our feet. We have managed to get a little bit of private funding for this year’s festival. Looking at the future, we’re working towards a contract with the city of Reykjavik and the state of Iceland. It’s a sort of a three-way deal, for at least three years. In a normal economic situation, this wouldn’t be so hard. But, of course, there are huge budget cuts now in all public sectors, so I don’t know if we will be able to make it happen. I hope so, because in the end, our budget is only very small in the total scheme of things.

“One fact remains: we have to keep going and remain active as a festival in order to get money. For instance, this year we got substantial funding from the Nordic Culture Fund, which, of course, we wouldn’t have got if we hadn’t already secured the money from the Icelandic state and the city of Reykjavik. And

that’s very understandable: people are not going to put money into something that is not going to be realised. That’s why making a festival is always a little like walking a tight rope.”

As often is the case, crisis creates opportunities for new beginnings. In a way, such a dynamic is not unlike that other recent, Icelandic disaster: the eruption of the Eyjafjallajökull volcano. Out of the ash, fertile land will reappear, so to speak. However, a quick dive in the history books gives us a less prosaic example. When in 1783 the Icelandic Laki volcano erupted, the globe was gravely affected for many years. The sulphuric dioxide gases released caused dramatic temperature drops, leading to drought, famine and crop failures: 25% of the Icelandic population died and there were a further 2 million deaths elsewhere in the world. But many historians now regard the Laki eruption as one of the causes of the French Revolution. Ironically, crisis and disaster may well nurture or speed up new idealism. Skúladóttir agrees: “Absolutely. It might sound crazy, but I’m really confident that our Lokál festival is going to survive.”

Meanwhile in the Netherlands, the arts sector is also facing severe budget cuts. Together with the parliamentary mantra of arts privatisation of the past decade, no Dutch theatre institution will be able to survive without incorporating private funding into their budgets. However, the Dutch subsidy system has been around for so long and the whole apparatus of Dutch theatre has become so institutionalised that people have little idea of how the sector could be transformed.

From this perspective, the story of a small Icelandic festival, capable of turning financial setbacks into creative solutions, is intriguing. The fact that Lókal hasn't existed for that long, quite apart from its small size, may well be the reason for its ability to react and reboot when necessary, whilst retaining its artistic integrity. Most importantly, the reality of being in the eye of the storm, with no way of escaping it, limited and clarified Lókal's options: they just had to get through it. And, astoundingly, such a calamity can offer new opportunities. Ragnheiður Skúladóttir admits that Icelandic performing arts don't really know what the key to successful private funding is yet, but senses that "the attitude to private funding is changing for the better here in Iceland. Or at least, I hope so. There is still money here. The money which Icelandic people had in their banks was protected. In the 'good years' before the crisis, people were putting huge amounts of money into single projects as a means of becoming visible themselves. You could say that art funding became personal. It started to be about giving money individually. Then, after the crisis, there was a further change in the Icelandic people's attitude. Maybe it's because we are such a small society, but I have the feeling that many people here are asking themselves: what can I do for my country, how can I contribute to building it up again?"

In this respect, Skúladóttir refers once again to the importance of the encounter between upcoming artists around the globe and art students in her own country. "In this 'new' Iceland, we must open our minds even more to the outside, we must stop navel gazing and see our world in a wider perspective. I rely on the future generation to do that."

Tobias Kokkelmans is dramaturg at RoTheater and editor of Theater Schrift Lucifer. In Lucifer #9 he published "Huilende mannen", about beauty and scarcity in *Orfeo* of De Veenfabriek. This edition of Lucifer (#10) contains as well his interview with David Pledger: "a line in the sand".

○ An Artist who cannot speak in English is no artist  
- Tien jaar postdramatisch theater in Europa -

***Is het gras groener bij de burens? Dramaturg en programmeur Florian Malzacher van het interdisciplinaire Steirischer Herbst Festival in Graz beschrijft een actuele theaterpraktijk waarvoor deze vraag al achterhaald lijkt. Het is een praktijk die wordt gedragen door een jonge generatie internationaal georiënteerde theatermakers, wiens werk wordt gekenmerkt door een hoge mate van flexibiliteit in allerlei opzichten: een internationaal speelveld, veelvuldig wisselende samenwerkingsverbanden en een onbegrensde vrijheid in het gebruiken en combineren van artistieke middelen uit voorheen gescheiden (podium)disciplines. In een stijl die bij vlaggen zelf het vrije en associatieve karakter van haar onderwerp ademt, beschouwt de auteur de jongste ontwikkelingen in het post-dramatische avontuur.***

Florian Malzacher  
(Vertaling Frits op ten Berg)

In de verte dolen figuren in de schemering over het kale land, komen tot elkaar en verlaten elkaar, nauwelijks waarneembaar slaat iemand er eentje neer, anderen hebben seks (naar het schijnt niet in harmonie), hier en daar denk je de draad van een brutaal, maar stom verhaal te pakken te hebben, grijpt ernaast of houdt hem korte tijd vast, voordat hij je door de vingers glijdt... Safariblik van het publiek op het natuurlijke podium in

de openlucht van een toekomstig industriegebied aan de rand van Antwerpen: een voor een storten de figuren in een kuil, worden aarde, verdwijnen in het decor. Een lichte herfstregen laat de toeschouwer kleumen, terwijl hij toekijkt hoe het drama oplost.

**Vanzelfsprekende scepsis**

Waar begint het drama, waar eindigt het? Voor de openluchtvoorstelling *Braakland* van de jonge Nederlandse regisseur Lotte van den Berg vormt het proza van J.M. Coutzee het uitgangspunt, maar veel meer dan motieven en wat sfeer is er niet van overgebleven. Geen woord, geen herkenbaar verhaal. Steeds weer gaat Van den Berg met haar werk tot aan de diffuse grens van het theater. Toneelspelen, taal, verhaal reduceert zij tot een minimum – en kijkt daarbij toch een andere kant op dan de generatie vlak voor haar, die zich moest bevrijden van het drama: veel jonge, vrije theatermakers keren nu terug naar de grenzen die al lang zijn overschreden en steken ze vanaf de andere kant over voor korte uitstapjes. Het wantrouwen tegen het systeem van representatie van het drama hebben zij verinnerlijkt, maar dit wantrouwen heeft geen strijdkreet, geen provocatie en geen vertoning meer nodig. Het is voor hen vanzelfsprekend geworden.

Zo is er de afgelopen jaren binnen het niet-dramatische theater een sceptische sympathie voor de randen van het dramatische ontstaan, die principiële vragen meer benadrukt dan vergeet: hoeveel verhaal verdraagt het theater nog, hoeveel psychologische verklaring is nog geloofwaardig als we toch al meer dan honderd jaar lang leren dat we niet de baas zijn over ons eigen psychische gestel? Terwijl de film veel beter is in het

naar voren brengen van grote verhalen – omdat hij beter kan liegen dan theater, dat ondanks alle techniek toch doorzichtig blijft: veel meer het medium van het denken dan van het geloven.

Het wantrouwen tegenover het dramatische theater richt zich in eerste instantie op het 'als of' van het conventionele theatrale pact (dus de bereidheid om de Hamlet van de acteur voor de duur van de avond te geloven, of tenminste als gedachte toe te laten). De kritiek op de representatie, vooral van de kant van het op psychoanalyse geënte Franse poststructuralisme, heeft noodzakelijkerwijs ook de representatiemachine van het theater geproblematiseerd. Als reactie daarop ontstonden toneelvormen die niet meer in eerste instantie een andere werkelijkheid laten zien, maar die vooral zelf een werkelijkheid willen zijn en daarvoor een eigen, niet per sé verbale, taal ontwikkelen. Zo vervloeien de grenzen tussen acteren en performance, tussen representatie en presentatie. In het middelpunt van dit proces staan noodgedwongen de dramatische tekst en de acteur die rollen speelt.

### **Fantasie en werkelijkheid**

Ondertussen is niet-dramatisch theater natuurlijk niet noodzakelijkerwijs een theater zonder tekst en zonder acteurs: Het New Yorkse off-off-Broadway gezelschap Nature Theater of Oklahoma is op dit moment ook juist bij het brede publiek zo geliefd omdat hier mensen met een degelijke theateropleiding op het podium staan. Ze spreken zo, dat ze op de achterste rij nog worden verstaan, ze dansen, zingen en spelen zo, dat ze aan alle gebruikelijke criteria voldoen. Met een beetje open blik is te zien dat het slechte spel hier juist zo knap is, omdat het

gezelschap het handwerk beheerst en toch iets waagt dat verder gaat dan het vakmanschap en de decor-trash die al lang tot het repertoire van het regietheater behoren.

Want achter de tumultueuze aanblik staat de drie en een half uur durende theateravond van Nature Theater of Oklahoma *No Dice*, weliswaar zeer eigenwijs, toch met beide benen in de traditie van het epische verhaal. De soms moeilijk te volgen verhaallijn is gebaseerd op opnamen van honderd uur telefoongesprekken van de acteurs, die in gesprek met vrienden, familieleden en collega's actuele vragen op het gebied van kunst, godsdienst en werk net zo uitpuutend bespreken als heel persoonlijke zorgen: 'Moet ik misschien minder drinken?', 'Word ik ontslagen?' en 'Hoe komen wij aan het grote geld in Hollywood?'.  
Het tekstmateriaal, dat de spelers door een koptelefoon te horen krijgen, wordt gecontrasteerd met dialogen uit een amateur-dinertheater. Tussen haast transcendentale hoogten en tamelijk melige afgronden, ontstaat zo een literaire tekst die met zijn kunstmatige realisme ook in de traditie van het naturalisme gezien kan worden. Met een belangrijk verschil: de verhalen van Nature Theater veronderstellen geen afgesloten werkelijkheid.

Ook de jonge Franse regisseur Gisèle Vienne werkt in *Jerk* met een tekst: een bleke jongeman met emo-kapsel (Jonathan Capdeville) – niet onsympathiek maar duidelijk type moeilijke jeugd – zit op grijpbare afstand op een stoel en vertelt, aanvankelijk onzeker en verlegen, alsof hij het zelf niet gelooft, over het seksueel geladen geweldsmisdrijf waaraan hij als tiener deelnam. Een imaginaire reconstructie van een

daadwerkelijk misdrijf door een seriemoordenaar, die met behulp van twee jongeren in de jaren zeventig in Texas meer dan twintig jongens doodmartelde. Een verhaal gebaseerd op feiten en toch schijnbaar onwaar.

Omdat het eigenlijk niet te vertellen is, speelt de jongeman het voor met poppen of laat de toeschouwers minutenlang stil in uitgedeelde tekstboeken verder lezen. Zo dwingt hij het niet voorstelbare in het eenzame beeld van een ieder. Aan het einde liggen de poppen roerloos aan zijn voeten. Al even roerloos spreekt hij de laatste monoloog uit zonder zijn mond te bewegen. Gisèle Vienne's theater – dat zij op dit moment samen met de omstreden 'white-trash' auteur Dennis Cooper ontwikkelt – speelt virtuoos en radicaal met de grenzen van de mogelijkheden van theatrale representatie, jongleert met de waarneming en maakt de horror van de fantasie en de horror van de werkelijkheid ononderscheidbaar.

### **Tekst als som van theatertekens**

Anders dan in *Jerk* of in *No Dice* is tekst in het niet-dramatische theater meestal niet het uitgangspunt. Hij krijgt vorm in het proces, moet soms volgen en soms voortduwen. En hij betekent in ieder geval meer dan alleen het geschreven of gesproken woord, dat niet te isoleren is van zijn omgeving: tekst is gedefinieerd als de som van alle theatertekens: lichaam (zijn fysieke aard, zijn beweging, zijn stem, zijn psychische en sociale betekenis), ruimte, licht, geluid.... Elke weging is mogelijk. En elk van deze uitgangspunten opent wederom verdere artistieke opties. Ook daarom verwezen veel werken in de jaren negentig naar zich zelf: eerst dient men de vragen op

een rijtje te hebben, voordat met de antwoorden kan worden begonnen.

Inmiddels staat deze betrokkenheid op zichzelf minder op de voorgrond – maar is het bewustzijn over de voorwaarden voor het eigen medium één van de belangrijkste kenmerken van het vooruitstrevende niet-dramatische theater gebleven. De stukken van René Pollesch gaan vaak over het hiërarchische theaterapparaat en over de neoliberale kunstmarkt waarbinnen zij ontstaan (bijvoorbeeld *Hallo Hotel*). De dramaturgie van Rimini Protokoll wordt met name door de behoeften van de spelers bepaald, het werk van Forced Entertainment gaat bijna altijd ook over de verhouding tussen de zaal en het podium, *Viva Verdi* van het Sloveens-Kroatische gezelschap Via Negativa begint met een ironische aanklacht van de regisseur over hoe het Eurokaz-Festival in Zagreb de inhoud in de opdracht heeft vastgelegd, Jérôme Bel liet op zijn manier door zijn collega Xavier le Roy een choreografie schrijven, die hij als de zijne ondertekende – en in *Project* van Xavier le Roy is de openbaring van de structuur van het werkproces de hele inhoud: de acteurs spelen drie balspelen tegelijk in drie verschillende teams en wie in het ene spel meespeelt is in het andere spel tegenstander.

### **Postdramatisch grensverkeer**

De vrijheid van een theater, dat afhankelijk van de interpretatie postdramatisch, niet-dramatisch, experimenteel, vooruitstrevend, performance kunst, *Devised Theatre*, *Live Art* of soms nog steeds avant-garde wordt genoemd, is niet alleen institutioneel. Het is vooral de vrijheid ieder artistiek middel te kunnen kiezen voor het betreffende doel. Uiteindelijk is het

theater toch een meta-kunst, die alle kunstvormen kan integreren. Dat het ondergeschikt zou zijn aan de literatuur is een relatief nieuw idee. Zo bekeken – en ook gezien de begripsverwarring – is de stoffige benaming ‘vrij theater’ misschien toch weer precies goed voor een theater dat zich niet laat benauwen door dwangdramaturgie, tekst- en verhaaldominantie, goed bezette ensembles, toneel- en toeschouwerconventies.

Zulke vrijheid brengt wel onoverzichtelijkheid met zich mee: terwijl het bedienen, interpreteren of ook het verwoesten van teksten tot gevolg heeft dat de artistieke procedure meestal wordt beperkt tot uitkiezen, inkorten, rollen bezetten en dan zes tot acht weken repeteren, begint het werk in het vrije theater steeds bij nul – voor de kunstenaars in het ontstaansproces en voor de toeschouwers bij de voorstelling. De criteria voor het begrip en voor de beoordeling van iedere voorstelling moeten telkens uit de voorstelling worden afgeleid. Wat zijn de spelregels die beleden en gebruikt worden? Hoe worden zij omgezet? Maar natuurlijk ook: worden deze spelregels beschouwd als zinvol, bruikbaar, interessant? Nog meer dan het dramatische theater, is het vrije theater niet zonder context te begrijpen, is het gebonden aan een specifiek discours, relateert het zich aan ander werk, theorieën, discussies, vrienden, vijanden.

### **Liaisons en netwerken**

Maar wat structureel en esthetisch als vrij theater kan worden opgevat, laat zich niet eenvoudig definiëren: dat *Mnemopark* van Stefan Kaegi, een productie van het Stadttheater Basel, in de laatste editie van het festival *Politiek in het vrije theater*

onderscheiden (en dus ook uitgenodigd) werd, zegt veel over de verwarring, niet alleen binnen jury's. Grenzen tussen institutioneel en vrij zijn moeilijker te trekken sinds vrije, jonge kunstenaars hun nabijheid tot allerlei soorten instituties (stadsschouwburgen, vrije podia, internationale festivals maar ook galerieën en musea) afhankelijk van het project van geval tot geval opnieuw bepalen. Maar hoe mooi het beeld van de zelfbewuste kunstenaar en zijn onafhankelijke beslissingen ook is, meestal blijft het bij een neoliberale vrijheidsleugen. Kunstenaars veranderen de maatschappij nu eenmaal helaas niet zoals zij dat graag zouden doen. Zij zijn vooral model voor onvoorwaardelijke flexibiliteit, toegepaste creativiteit, zelfuitbuiting en lage lonen.

Tegelijk kunnen vrije theatermakers op de internationale markt niet anders dan het spel spelen – het is zoals overall: de paar kunstenaars die zo veel gevraagd zijn dat iedereen ze wil hebben, dicteren de voorwaarden, de meeste blijven ondanks hun wellicht niet geringe succes aangewezen op de bereidheid van instituties om hun artistiek productieproces mogelijk te maken. En zij werken soms in grote, soms in kleine theaters, de ene keer in dienstverband en dan weer op eigen kracht.

Al zijn de grenzen hier en daar doorschijnend, zij zijn duidelijk aanwezig: theater dat in de kern andere wegen inslaat of tenminste zoekt, ontstaat bijna nooit in stadsschouwburgen – ook al schijnt paradoxaal genoeg in Duitsland het gemeentelijk theater daar meer van op te nemen dan het hele vrije theater bij elkaar. Weliswaar zijn de grote theatertankers niet beweeglijk genoeg om experimenten in een vroeg stadium mogelijk te maken of toe te laten, zij integreren kunstenaars, of tenminste

esthetische ontwikkelingen, zodra zij relevant zijn geworden en voldoende vereenvoudigd kunnen worden om een publiek te kunnen bereiken. Het Duitstalige dramatische theater op hoog niveau onderscheidt zich van de meeste andere theaterlanden ter wereld, doordat het steeds in staat was zich verder te ontwikkelen. Tegelijk verdrukt het echter het vrije theaterveld, dat niet alleen financieel amper een kans krijgt.

Ook daarom kwamen en komen nog steeds de meeste belangrijke niet-dramatische impulsen niet uit Duitsland, maar bijvoorbeeld uit België waar een ander subsidiesysteem (en een wezenlijk ander esthetisch begrip van theater) niet alleen vrije gezelschappen (Jan Lauwers' Need Company, Rosas van Anne Teresa de Keersmaeker of Jan Fabre's Troubleyn) laat ontstaan en groeien, maar er tegelijkertijd toe leidt dat zelfs in de kleinste steden op het platteland een indrukwekkend theatraal onderlegd en open publiek ambitieuze producties van hoge kwaliteit te zien krijgt, omdat bij de subsidie ook een tourneverplichting hoort en omdat grootse, over het hele (meest Vlaamse) land verdeelde kunstcentra hun infrastructuur benutten voor de presentatie maar ook voor de productie en ondersteuning van lokale groepen.

Andersom zijn andere buitenlandse invloeden pas mogelijk geworden door onder meer Duits geld: groepen als de New York Wooster Group, de Britten van Forced Entertainment en Lone Twin, maar bijvoorbeeld ook Libanese kunstenaars zoals Rabih Mroué en (de in New York levende) Walid Ra'ad werden in een vroeg stadium door Duitse coproductiepartners en festivals ondersteund, die onder andere op het Belgische voorbeeld waren geënt. Ook vele vertegenwoordigers van

inhoudelijk rijke, maar financieel arme theaterlandschappen als Buenos Aires financieren nieuwe producties met inkomsten en subsidies uit Europa.

### **Voorloper dans**

Maar het vooruitstrevende vrije theater is slechts internationaal denkbaar. Men ontmoet elkaar op festivals over de hele wereld, wordt in Europa financieel in staat gesteld door netwerken van producenten van Portugal tot Finland en werkt daar, waar op dat moment de beste mogelijkheden zijn. Op het laatste Impulse-Festival werd *While We Were Holding It Together* van Ivana Müller terecht tot beste productie uit het Duitse taalgebied verkozen, terwijl het werk van de in Nederland woonachtige Kroatische (met haar internationaal samengeraapte acteurs) min of meer toevallig in Duitsland in première ging, voordat zij verder trok naar de andere Europese coproductanten.

Voor deze internationale beweging was de dans voorloper: grote gezelschappen hadden altijd al dansers uit de hele wereld, taal was tenslotte niet nodig op het toneel, maar wel een probleem bij de interne communicatie die praktische oplossingen vereiste. Maar de dansers zwijgen al lang niet meer op het toneel en ook vrije theatergroepen die met tekst werken, vinden manieren om met taalbarrières artistiek om te gaan. Het vertalen is een integraal onderdeel van het internationale theater geworden; niet slechts William Forsythe vertelt dat juist communicatieproblemen grootse onverwachte resultaten kunnen voortbrengen. Vooral heeft een soort internationaal Engels – niet altijd even gelukkig – zijn weg in het theater gevonden, dat soms merkwaardige producten oplevert:

*An Artist who cannot speak English is no artist* was al in 1992 de titel van een installatie van de Kroatische kunstenaar Mladen Stilinović.

De dans liep niet alleen met het internationale aspect op het theater vooruit. Ongeveer sinds het midden van de jaren negentig heeft een jonge generatie choreografen zoals Xavier le Roy, Jérôme Bel en Meg Stuart in het kielzog van vernieuwers van de dans als Merce Cunningham het genre opnieuw bepaald en is daarbij de grens met onder andere het theater gepasseerd (zoals dit dertig jaar geleden op een andere manier gebeurde in het danstheater van Pina Bausch). Choreografie is niet meer alleen gedante beweging, choreografie kan ook een denkbeweging zijn, een tekst, een ruimtegebruik. De voortdurende ijver waarmee de vertegenwoordigers van de zogenaamde conceptuele dans hun invloed lieten gelden, maakt nieuwe zienswijzen mogelijk over de rand van het bordje van kunstgenres, waarvan de grenzen tot de minst beweeglijken behoren: het werk van VA Wölfl is ook beeldende kunst, evenals de performances van Le Roy – als zij niet, zoals steeds vaker, opgaan in een muzikaal concept. Jan Lauwers en Jan Fabre bewegen al lang op ondefinieerbare wijze tussen theater, dans en beeldende kunst (zoals in betere tijden ook Robert Wilson), Heiner Goebbels laat de grens vervloeien tussen compositie en regie, de Zwarte Markten van Hannah Hurtzig doen dat voor discussie, theater en installatie. En Tino Seghal verdient zijn geld sowieso alleen nog maar in musea en op kunstbiënnales waar ook ter wereld...

### **De productie bepaalt het product**

De financiële situatie bij de vrije theaters is er de afgelopen jaren niet beter op geworden. Maar er is tenminste wel meer over hen gepubliceerd: Kampnagel in Hamburg, Hebbel Am Ufer en de Sophiensäle in Berlijn, Mousonturm in Frankfurt, PACT Zollverein in Essen, FFT in Düsseldorf, Gessnerallee in Zürich, Tanzquartier en brut in Wenen... Zulke flexibele huizen zonder eigen ensemble, maar met langdurige en vertrouwelijke banden met bepaalde kunstenaars, vormen de voorwaarde voor een levendig lokaal theaterleven, dat zichzelf noodgedwongen internationaal moet zien. Hoe goed dat kan werken, heeft op het gebied van dans het Tanzquartier Wenen onder leiding van Sigrid Gareis laten zien, die binnen acht jaar het volledige lokale veld overhoop heeft gehaald. Hoe kwetsbaar een dergelijke constellatie is, was in Frankfurt te zien, waar na het einde van het ballet van Forsythe als derde stedelijke theaterpoot, na de sluiting van het Theater am Turm (TAT) en na de artistieke heroriëntering van Mousonturm, een fragiel theaterveld in korte tijd verdween.

In Duitsland heeft in de afgelopen jaren vooral Hebbel Am Ufer, ondanks een beperkt budget, minder aan de ondersteunende infrastructuur, maar in plaats daarvan des te meer bijgedragen aan een verhoogde zichtbaarheid van het niet-dramatische theater en de conceptueel georiënteerde dans – met immens engagement en gevoel, maar ook omdat veel theatercritici plotseling merkten dat er een relevante kunststroming buiten de stedelijke theaters bestaat, die voor hetzelfde geld ook eerder ontdekt had kunnen worden. De kwestie van de instituties is voor het theater nu eenmaal wezenlijk: slechts weinig kunstenaars kunnen in de stadsschouwburgen ook maar



enigszins de voorwaarden bepalen waarbinnen hun werk ontstaat. Meer dan vele podia lief is, vormen de structuren het artistiek resultaat. Niet alleen worden het bestuur en de techniek met hun rigoureuze procedures, werktijden en gewoonten in hoge mate door noodzakelijkheden bepaald, maar ook de artistieke visie. Andere vormen van theater ontwikkelen daarentegen vaak doelgericht andere theaterstructuren. Modellen voor een complexe samenwerking in een geïnternationaliseerd theaterveld.

De zoektocht naar op maat gesneden samenwerkingsvormen tekende vele van de al lang beroemde vrije gezelschappen die in de jaren tachtig of eerder van start gingen. Maar ook als het werk eerder procesgericht is en niet stoelt op een voorgekookte tekst, als iedereen alleen al daarom een sterk en zichtbaar aandeel heeft, omdat zijn 'rol' juist niet simpelweg door een andere acteur overgenomen kan worden, hebben of hadden de meeste van deze iets oudere gezelschappen een middelpunt, een regisseur, die uiteindelijk zijn stempel op het werk drukt. Hoewel zij minder spreken van het collectief als utopie en meestal vooral praktisch denken, plaatsen veel groepen die in de afgelopen tien tot vijftien jaar zijn ontstaan, het gemeenschappelijke nog sterker op de voorgrond. In het kielzog van initiatieven uit het midden van de jaren negentig zoals She She Pop, Showcase Beat Le Mot of Gob Squad met hun hiërarchieloze structuren, zijn veel constellaties ontstaan die niet in hun individuele vertegenwoordigers op te delen zijn. Daar bovenop komen talrijke regieduo's en -trio's zoals Rimini Protokoll, Lone Twin, Nature Theater of Oklahoma, Herbordt/Mohren, Auftrag: Lorey, Signa of Stefan Kaegi und Lola Arias, die (deels ook als partners in het dagelijks leven)

een gelijkwaardige werkverdeling uitproberen en het verschil tussen producerende en reproducerende kunstenaar laten vervagen.

Langzaam en meestal zonder ideologische lading, wordt zo het romantische idee van de geniale subjectieve kunstenaar (waarop het regietheater tot op de dag van vandaag teert) door meer collectieve samenwerkingsvormen afgelost. Ook dit is een afscheid, dat melancholie teweeg zou kunnen brengen als het niet een deel geleefde utopie mogelijk zou maken: van de lotsverbondenheden naar de wisselende en toch betrouwbare partnerschappen.

Florian Malzacher (1970) is sinds 2006 co-programmeur van het interdisciplinaire Steirischer Herbst Festival in Graz, Oostenrijk. Daarnaast is hij sinds 2009 ook freelance dramaturg en curator van het Burgtheater Wenen. Hij werkte als freelance journalist voor diverse dagbladen als Frankfurter Rundschau en Taz en tijdschriften als Theater Heute, Ballettanz, Etcetera, Frakcija. Hij is een van de oprichters van het onafhankelijke curatoren collectief Unfriendly Takeover in Frankfurt. Bovendien werkte hij als dramaturg bij Rimini Protokoll, Lola Arias, Nature Theater of Oklahoma en was (co-) auteur van diverse boeken, zoals *Not Even a Game Anymore – The Theatre of Forced Entertainment* (2004) en *Experts of the Everyday – The Theatre of Rimini Protokoll* (2008). Hij is adviseur van DasArts Amsterdam en de Schillertage van het Nationaltheater Mannheim. Florian Malzacher woont in Zagreb en Graz.

Dit artikel werd eerder gepubliceerd in Theater Heute, oktober 2008

## ○ 'Ungeheuer heutig'

- Nederland en het Duitse toneel: geen reisreportage -

***Vanaf de jaren tachtig reisde Loek Zonneveld voor de Groene Amsterdammer langs een aantal Duitse stadstheaters, dook in de geschiedenis van de Nederlands-Duitse toneelbetrekkingen en maakte in de jaren negentig pogingen mee van Nederlandse regisseurs hun werk in Duitsland te tonen en er nieuw werk te maken. Voor Theater Schrift Lucifer schreef hij een reportage, met daarin aandacht voor enkele sleutelmomenten en –figuren uit deze lange geschiedenis van theateraal grensverkeer.***

Loek Zonneveld

### **1. Eerste proloog, vanuit de zevende hemel**

'Mijn vooroordeel tegen alles wat Duits is wordt ernstig aangetast. De nationaal-socialisten hebben behalve een levenslang wantrouwen tegen Duits als mentaliteit, ook een gemakkelijke en niettemin hardnekkige afkeer van de Duitse taal en cultuur op hun kerfstok. Zelfs Lotte Lenya, die liedjes van Brecht en Weill zingt op mijn grijsgedraaide grammofoonplaten, heeft mij daar nooit vanaf geholpen. Maar nu: ik weet het niet meer.' (Jac Heijer, NRC Handelsblad, 3 juni 1977)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Jac Heijer, 'Klassiek toneel in West-Berlijn - De Duitsers als lichtend voorbeeld'. Een reportage over het Berliner Theatertreffen in NRC Handelsblad, 3 juni 1977.

### **2. Tweede proloog, vanuit het repetitielokaal**

'Mevrouw P. speelt bij het Deutsches Theater voornamelijk hofdames en ander klein grut. Haar rol in *Moffenblues* is één van de twee oude koningin-moeders - er is een goede en een slechte, DDR en BRD, maar dat vertel ik niet verder. Mevrouw P. stortte zich op haar koningin-moeder alsof het echt Schillers *Maria Stuart* was. Het resultaat was om te huilen. Alleen maar toneel-toneel. (...) Ik besloot Mevrouw P. te vervangen. Dat is Gudrun Ritter geworden. Ze is naar repetities komen kijken, was voorbereid dat het allemaal erg anders en nieuw was, maar ze vond het 'ungeheuer heutig' (buitengewoon eigentijds) en ze wilde meedoen. Dus nu repeteer ik met haar. Ze is verschrikkelijk goed, heeft alleen moeite met tekst leren, maar dat is een ander verhaal.' (Gerardjan Rijnders over *Moffenblues* winter 1996)<sup>9</sup>

### **3. Historie - geboorte van de Europese toneelregie in Thüringen**

Georg II, de hertog van Sachsen-Meiningen en Hildburghausen aan de rand van het Thüringer Woud (1826-1914) hield van toneel en van schilderen. Dat kwam goed uit, in de hoofdstad van zijn hertogdom had zijn vader in 1808 een schouwburg laten bouwen, in de beste tradities van het stoffige Duitse hoftheater aan het eind van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw. Georg II had goed om zich heen gekeken, onder meer bij Goethe, die (naast allerlei andere bezigheden) toneeldirecteur was in Weimar. Bovendien had hij opvattingen over toneel, die hij in 1862 (hij was toen 36) had neergelegd in een theatermanifest, waarin de 'wet' was verrat

---

<sup>9</sup> Gerardjan Rijnders, Repetitiedagboek voor *Toneel Theatraal* van de montagevoorstelling *Moffenblues* bij het Deutsches Theater in Berlijn, winter 1996.

dat in de toneelspeelkunst de idee staat boven het belang van de individuele acteur. 'De toneelspeel-kunst mag niet worden misbruikt om mensen te misleiden en te verblinden'. Zij bestaat 'zum Frommen der Menschheit', letterlijk ten bate en ten dienste van de mensheid, en niet tot meerdere eer en glorie van ijdelheid en lichtzinnigheid van de toneelkunstenaars zelve.

In zijn jeugdherinneringen schrijft de Hertog: 'Ik was boos omdat Shakespeare in Duitsland zo slecht gespeeld werd.' Voor die boosheid was alle reden: er werden tussen 1750 en 1850 uitsluitend bastaardversies van *Hamlet*, *King Lear* en *Romeo en Julia* gespeeld, veelal met een happy end. Georg en zijn staf gingen terug tot de authentieke teksten, aan het instuderen en monteren van de voorstelling werd weken, soms maanden besteed, vaak werd na de première doorgerepeteerd. De hertog werd terzijde gestaan door zijn (derde) vrouw, die een praktisch-organisatorisch talent was, en een aan het hof verbonden beeldend kunstenaar, Ludwig Chronegk, die zijn vaste vormgever werd, decors en kostuums ontwierp. Voor die vormgeving werden uitgebreide historische studies verricht, zoals over het klassieke Rome ten dienste van een van hun kroonstukken uit de beginperiode, Shakespeare's *Julius Caesar*. Het repertoire bestond uit Shakespeare, Schiller, Von Kleist, Molière, later ook Ibsen. Het hopeloos ouderwetse systeem van 'plan-acteren' - spelen in banen evenwijdig aan het voetlicht - werd in Meiningen snel losgelaten.

In mei 1874 gaven de Meiningers hun eerste gastvoorstelling in het Friedrich Wilhelmstädtische Theater aan de Schumannstrasse in Berlijn. Dat was hun algemeen erkende doorbraak, ook en vooral onder jonge tonelisten in de

groeierende theatermetropool Berlijn, waaronder Max Reinhardt. Men was vol lof voor de nauwkeurige historische kostumering en decoratie, de grote aandacht voor tekstbehandeling, de spectaculaire acteurs- en figuratie-regie, het vermijden van bombast en virtuoze dom in de toneelspeeltraditie (wat een wezenlijke bijdrage werd genoemd aan de bevrijding en emancipatie van het toneel en de toneelspeler), de moderne technieken voor licht en geluid. De Meiningertroupe werd vrijwel meteen uitgenodigd voor een lange reeks buitenlandse tournees, die het ensemble in minder dan twee decennia naar alle grote steden van Europa voerde, onder meer naar Moskou en Parijs, waar ze werden gezien door de latere toneelvernieuwers Stanislavski en Antoine. Op die tournees werd in 1880 Amsterdam aangedaan en in 1888 Rotterdam. De Meiningers hebben een sterke invloed uitgeoefend op Nederlandse regisseurs als Louis Crispijn en Willem Royaards en op toneelpedagogen als Mietje Kleine-Gartman, die haar leerlingen leerde een tekst eerst zo 'gewoon' mogelijk te laten zeggen, onder meer door de teksten eerst in alledaags Nederlands te laten parafaseren en de intonatie daarvan dan vast te houden in de feitelijke toneeltekst, een techniek die bij de Meiningers gebruikelijk was.

Tijdens de buitenlandse tournees barstte overigens ook snel de kritiek los, die voornamelijk ging over de mate waarin de vormgeving het spel van de toneelspelers ging beheersen en overheersen. Nederlandse kritieken op de voorstellingen van de Meiningers kwamen in feite neer op de vaststelling: we laten ons bedwelen door schitterende beelden en ingenieuze massa-scènes, terwijl het spelen in feite buitengewoon middelmatig is. De Meiningertroupe schijnt inderdaad uit tamelijk

middelmatige acteurs te zijn samengesteld: de hardnekkige strijd tegen het sterrentoneel zorgde ervoor dat alle toneelsterren de groep zelfs gingen mijden. Ze konden er immers niet schitteren. Wat niet weg neemt dat Georg van Meiningen het theatraal illusionisme van de late negentiende eeuw tot een onbetwistbaar hoogtepunt heeft gebracht. Stanislavski nam de nauwkeurigheid in de vormgeving van hem over en concentreerde zich vervolgens op wat Meiningen had laten liggen: de acteursregie van geloofwaardige individualiteit. Anderen vonden door het werk van de Meiningertroep juist een eigenzinnig antwoord op de illusie van de toneel-illusie: zij kwamen tot stileringen in het toneelbeeld (Jessner), de abstractie van toneelvormgeving in de bouw van podest- en trappendecors (Appia, Craig), het gebruik van bewegende schermen (Craig) en het draaitoneel (Reinhardt). Dat alles naast de bouw van toneeltorens en de mechanisering van de trekkenwanden, de verzonken orkestbak van het Festspielhaus in Bayreuth, de algemene invoering van het elektrisch toneellicht - vrijwel allemaal vernieuwingen die het eerst en het meest compleet werden uitgetest en ingevoerd in het Duitse theater aan het eind van die voor het toneel zo avontuurlijke negentiende eeuw.

#### **4. Intermezzo 1 - het Berlijn van Royaards & Verkade**

De in 2010 gepubliceerde studie over de schrijfster en (toneel)publiciste Top Naeff<sup>10</sup> onderstreepte nog eens dat de invloed van het Duitse theater op het Nederlandse toneel een blijvende was, ook op het vlak van de persoonlijke loopbaan van toneelpersoonlijkheden. De twee grote krachten van het Nederlandse toneel in de eerste drie decennia van de twintigste

---

<sup>10</sup> Gé Vaartjes, *Rebel & dame. Biografie van Top Naeff* (Amsterdam 2010).

eeuw, Willem Royaards (1867-1929) en Eduard Verkade (1878-1961), vonden de eerste bevestiging van hun talent in Berlijn. Willem Royaards vertrok in 1904 naar Berlijn, waar hij eerder gastrollen had vervuld en waar hij in contact was gekomen met de grote toneelvernieuwer Max Reinhardt, voor wie de visie van de regisseur centraal stond, niet ondergeschikt maar nevensgeschikt aan de improvisatie- en speeltalenten van de acteur. Voor Max Reinhardt was een toneelspeler altijd meer dan aan technisch vakman, hij hield ervan zijn totale persoonlijkheid aan te spreken. Hij had een voorkeur voor een genereus, met barokke middelen werkend theater, kon echter ook zeer sober werken als de stof en het stuk erom vroegen, werkte met technisch geavanceerde middelen als het draaitoneel en regisseerde ook voor grote locaties zonder lijsttoneel, in immense hallen en grote circuspistes. Royaards ging lessen bij Reinhardt volgen, legde zich onder diens invloed meer toe op de inhoud van teksten ('het opsporen der puur geestelijke intentie') en minder op uiterlijk vertoon. Reinhardt liet Royaards spelen in zijn Deutsches Theater, maar aangezien hij niet de grote rollen te spelen kreeg waar hij op hoopte, keerde hij terug naar Nederland. Zijn in Duitsland behaalde successen vergrootten zijn populariteit in Nederland aanzienlijk.

Eduard Verkade, zoon uit een industrieel milieu in Twente, kende het Duitstalige theater eveneens van reizen naar Wenen en Berlijn. Hij schoolde zichzelf als voordrachts-kunstenaar, maar koos voor een loopbaan als 'toneelleider' na de kennismaking met de van oorsprong Engelse acteur Edward Gordon Craig, die een eind aan zijn veelbelovende toneelspelerscarrière maakte om zich te ontwikkelen tot

toneelontwerper, toneelregisseur en die uiteindelijk wist uit te groeien tot een van de grote toneelvisionairs van Europa. Ook Verkade nam lessen bij Reinhardt in Berlijn, maar vond daar juist niet wat hij zocht. Toen Craig voornamelijk vanuit de Duitse hoofdstad ging opereren, sloten Verkade en hij een diepe vakmatige en persoonlijke vriendschap: beiden streefden ze naar een toneelvorm als autonome kunst, 'een kunst die de mensheid geen spiegel voorhoudt, maar droombeelden laat zien van een volmaakte harmonieuze schoonheid'. Vanuit Berlijn schreef Verkade aan zijn vrouw: 'Hij is de man. Hij is de Messias en ik kan een goede apostel van hem zijn, omdat ik een van de weinigen ben die zijn ideeën begrijpt, snapt dat dit anders is, een kunstbevruuchtende, nieuw leven gevende kunst.' Teruggekeerd naar Nederland ging Verkade zijn bij Craig opgedane ideeën in toenemende mate toepassen binnen het Nederlandse toneel.

### **5. Een kettingrokende en vloeiend Engels sprekende Duitse jood**

De eerste pogingen van het Duitse toneel om met de geschiedenis tussen 1933 en 1945 in het reine te komen, bereikten Nederland in de vorm van schandalen (*Der Stellvertreter* van Hochhuth in 1961, over paus Pius XII en de jodenvervolging) en documentaire stukken (*Die Ermittlung* van Weiss in 1965, over het proces tegen het middenkader van het concentratiekamp Auschwitz). Midden jaren zestig kwam er ook een eind aan de 'stille' Koude Oorlog-boycot van andere teksten van Bertolt Brecht dan de immer populair gebleven *Dreigroschenoper* - ook *Leben des Galilei*, *Mutter Courage und ihre Kinder* en zelfs *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* werden gespeeld. Maar de werkelijke toneelwervelwind uit

Duitsland bereikte in 1966 de Nederlandse plankieren - én het repetitielokaal. Dankzij de feilloze intuïtie van Paul Steenbergen, artistiek leider van de Haagse Comedie, die nog wel eens in Duitsland toneel ging kijken, kwam er in 1966 een kettingrokende en vloeiend Engels sprekende Duitse jood naar Nederland, om bij de Haagse Comedie Frank Wedekinds tragedie van de puberale seksualiteit, *Voorjaarsontwaken*, te komen regisseren: Peter Zadek (1926-2009).

Op 26 november 1966 ging de voorstelling in de Koninklijke Schouwburg in Den Haag in première. In totaal haalde ze dat seizoen vierenveertig voorstellingen. Hernomen werd ze niet. Het was de eerste en tevens laatste kennismaking in het Nederlandse toneel met het uitzonderlijk radicale regietalent van Zadek, een van de uit ballingschap naar Duitsland teruggekeerde toneelmakers die zich had voorgenomen om het toneel bij onze Oosterburen van Teutoonse bombast te ontdoen. In feite werd Zadek naar Den Haag gehaald om het regieconcept dat hij in 1963 in Bremen voor *Frühlingserwachen* had bedacht met vormgever Wilfred Minks in Den Haag te herhalen. Het sobere toneelbeeld bleef inderdaad hetzelfde. Maar hij verslond de Nederlandse spelers en het door Gerrit Kouwenaar in het Nederlands vertaalde stuk iedere dag opnieuw.

De toneelspeler Dolf de Vries, die de rol van Ernst speelde, de jongen die verliefd wordt op Häschen (Joop Admiraal), en die tevens als regieassistent/tolk opereerde, roemt in zijn herinneringen aan de repetitietijd het vermogen van Peter Zadek 'om acteurs tot een absoluut naakte manier van spelen te krijgen en het ogenschijnlijke gemak waarmee hij steeds

opnieuw aan een scène begon, zonder enige angst voor gezichtsverlies.' De jonge acteurs die net van de toneelschool kwamen, aanbadden hem, de oudere toneelspelers bekeken hem met veel argwaan. Een voorbeeld. Dolf de Vries: 'Paul Steenbergen (1907-1989) speelde de kleine rol van de heer Gabor. Zadek kende diens reputatie en wilde het gezelschap onmiddellijk laten zien dat hij noch bang was voor Steenbergen als acteur, noch als directeur. Steenbergen repeteerde de scène en Zadek liet de stilte daarna minutenlang hangen. Het gezelschap hield de adem in. Toen sprak Zadek: Paul, I thought you were a professional actor, you behave like an amateur. Waarop Steenbergen, groots, zonder een spier te vertrekken, vroeg of hij de volgende morgen een uur eerder apart kon repeteren. (...) Wie niet repeteerde, kwam kijken, sterker nog, wie niet in de voorstelling zat, voelde dat als een ernstig gemis. Nog nooit had ik zoveel collega's zien huilen van ellende. Actrices die klam van het zweet het repetitielokaal betraden, acteurs die met een rood hoofd naar buiten strompelden. Voor ons was dat volstrekt nieuw. Een regisseur voor wie niets veilig was. Die juist begon waar een ander ophield.' De voorstelling, die te radicaal bleek voor het verwerende Residentiële publiek, kreeg later een soort cultstatus, er werd zelfs gesproken over de Haagse Comedie van vóór en van ná Zadek. Dolf de Vries: 'Hij was keihard, om zijn doel te bereiken was hij nietsontziend, maar hij kon tegen kritiek en was nooit rancuneus. (...)

Op de première-avond zat hij alleen in de kantine. Ik ging naast hem zitten en vroeg hoe hij de stille muur om hem heen onderging. Ik geloof dat hij me voor het eerst echt aankeek toen hij antwoordde: de magie van een regisseur duurt tot de première, zodra het doek opengaat is het afgelopen.'

## 6. Kijken bij de Duitsers

Contact met een vreemde toneelcultuur begint met intensief kijken. Gerardjan Rijnders begon zijn loopbaan als regisseur tijdens een project rond *Penthesilea* van Heinrich von Kleist bij de Rotterdamse Toneelraad in 1973. Spelers waren onder meer jonge (aspirant)acteurs van diverse toneelopleidingen. Rijnders opereerde er als regieassistent. Regisseur was Fritz Marquardt, die over Rijnders in zijn autobiografische boek *Wahrhaftigkeit und Zorn* (2008) opmerkt: 'Rijnders wurde mir vorgestellt als eines der grossen Regie-Talente: lange Haare, homosexuell, immer gepflegt, reiches Elternhaus; aber die Verständigung mit ihm war nicht einfach. Er war jedoch ganz wichtig für mich.' In het speciale nummer dat het tijdschrift *Toneel Teatraal* aan het project wijdde (februari 1974) staan enkele rake observaties van Rijnders over het regisseren van Marquardt: 'Hij refereert nooit aan karakters, altijd aan een specifieke reactie in een typische situatie. Veel gehoorde concrete aanwijzingen zijn: *Die Haltung stimmt nicht*, wat niet alleen betekent dat de houding verkeerd is, maar daardoor, veel algemener, dat niet gespeeld wordt wat gespeeld moet worden. *Anschliessen*, dat wil zeggen geen pauzes maken in de tekst die geen enkele functie hebben behalve dat ze een valse spanning suggereren. Een andere, veel gehoorde klacht is dat de toneelspeler *privatisiert*. Daarmee wordt bedoeld dat privé-trekken van de acteur in de rol zichtbaar worden die niets met de rol te maken hebben. Blikken, gebaartjes, loopjes die niet in het stuk thuishoren, althans niets aan de inhoud toevoegen, zijn uit den boze.'

Je hoort onder de observaties als het ware de gretigheid om zich definitief te verwijderen van het doe-maar-gewoon-dan-

doe-je-al-gek-genoeg-toneel, het toneel-toneel, of zoals Rijnders het zelf vaak heeft benoemd: het wil-je-nog-koffie-nou-nee-doe-mij-maar-thee-toneel. Na de leerschool bij Marquardt is Rijnders ook het werk van andere Duitse regisseurs als Peter Zadek en Peter Stein gaan observeren, niet om het te imiteren, maar op zoek naar - om het wat afstandelijk en deftig te formuleren - de bevestiging van toneel als autonome kunstvorm. In 1975 noteert hij zijn bemerkings bij enkele producties van de Berlijnse Schaubühne am Hallischen Ufer van de regisseurs Peter Stein en Klaus Michael Grüber: 'De manier van spelen is sterk geworteld in het realisme. De stilering zit hem vooral in de vertraging. Alles na elkaar, je kijkt als door een microscoop, iedere gedachte, iedere emotie wordt glashelder zichtbaar gemaakt. De toeschouwer leeft mee en dént tegelijkertijd. Te subtiel om het Brechtiaans te noemen, te gedistantieerd om het met Stanislawski af te doen.'

Na enkele regies bij onder meer Fact, Baal en het Onafhankelijk Toneel wordt Gerardjan Rijnders artistiek leider van Globe (1979-1985). Voor hij aantreedt als directeur van de nieuw te vormen Toneelgroep Amsterdam (vanaf 1987) doet hij enkele gastregies, waaronder *Das Käthchen von Heilbronn* van Heinrich von Kleist bij het Stadttheater van het Duitse Krefeld. In een briefwisseling met NRC-criticus Jac Heijer beschrijft Rijnders een van de schaduwkanten van het Duitse stadstheater, de tóneeltónen, aan de hand van de openingsscène van het stuk. De vader van Käthchen spreekt zijn twijfels uit over wie dat meisje heeft verwekt. Rijnders: 'Kon de man dat spelen? Paniek in de ogen, opzwellende aderen, panisch zocht hij naar een bronzen of koperen register in zijn door nasynchronisatie en commercials getrainde stem. Het was

duidelijk, hier was een acteur aan het werk, een vakman, een tonenspecialist. Het resultaat was veel zweet maar geen inhoud. Ik heb de man enige tijd met rust gelaten. Op een gegeven moment viel er niet meer aan te ontkomen dat de scène opnieuw, nu goed, gerepeteerd moest worden. Ik maakte nog eens duidelijk dat het me vooral om de tekst ging, dat ik die simpel, direct en terzake gezegd wilde hebben en dat grote gevoelens - indien ooit al - pas later aan de orde zouden komen. (...) En ja, hij begon te acteren, daar kwamen ze, de R's en de T's, de komma's kaatsten door de zaal, de punten werden kogels, de longen raasden en tierden, Kleists taal werd een strafexpeditie tegen iedereen die aan het talent en het vakmanschap van deze acteur durfde twijfelen. Nee, zo niet, zei ik. Vervelend zeker, zo kaal, zei hij. In zijn antwoord op mijn negatieve reactie beperkte hij zich tot: Dan neem je toch een ander. Voor het eerst sprak hij een zin simpel, direct en terzake uit. Zeer overtuigend ook. En ik kon niets anders doen dan op zijn aanbod ingaan.'

Toen Rijnders veel later werd gevraagd wat in zijn ogen toneel en kunst ideaal gesproken moeten zijn, antwoordde hij: 'Dat is zo perfect mogelijk, zo uitgebalanceerd mogelijk, zo weloverwogen als mogelijk is, vormgeven aan een tekst, met als doel, alle inhoudelijke facetten van die tekst even gelijkwaardig aan bod te laten komen, zoals de auteur wilde. Doe maar niet gewoon alsof, kies altijd per seconde wat je denkt en wat je voelt en wat je wilt laten zien. Laat maar zien dat het eigenlijk niets reëls heeft, theater, dat het stuk en de voorstelling een kunstnatuurcatastrofe zijn.'

## 7. Intermezzo 2 - De Intendant

De Münchner Kammerspiele, waar alle Nederlandse blikken nu op gericht zijn omdat Johan Simons er onlangs directeur is geworden, is een van de grootste theaterhuizen van Duitsland. Er werken zo'n veertig acteurs vast, naast twintig 'vaste gasten', het ondersteunend personeel telt een veelvoud daarvan. Hun grote zaal, het Schauspielhaus in de Maximilianstrasse (capaciteit zo'n 700 toeschouwers) is rond de millenniumwisseling voor zo'n 110 miljoen euro grondig verbouwd, althans het toneelhuis, het Jugendstil-auditorium is goeddeels onaangetast gelaten. Daarnaast beschikt de Kammerspiele in de directe omgeving nog over enkele podia en werkplaatsen. De stad München financiert de Münchner Kammerspiele jaarlijks met zo'n twintig miljoen euro. Het gezelschap heeft geen reisverplichtingen, geeft wel incidenteel *Gastspiele*. Johan Simons is er nu Intendant, een functie die we in het Nederlandse toneel niet kennen en waarover hier het misverstand de ronde doet dat het een toneeldirecteur zou zijn die zowel artistiek als zakelijk de koers van een ensemble uitzet. Dat echter is nu juist niét de kern van het Duitse begrip Intendant. Daar heeft de primair artistieke directeur met die titel altijd mensen naast zich van de zogeheten *Betriebsführung*.

De meest bekende Intendanten in het Duitse theater wáren en zijn in meerderheid charismatische ensembleleiders met artistieke aspiraties. En bovenal: sterke regisseurs. In een ver verleden waren Gustav Gründgens, Erwin Piscator, Kurt Hübner en Fritz Kortner legendarische Intendanten. In een meer recent verleden waren dat toneelmakers als Peter Stein in Berlijn, Claus Peymann in Stuttgart, Bochum, Wenen en nu bij het Berliner Ensemble, Peter Zadek in Bremen, Bochum en

Hamburg, Leander Haussmann in Weimar en Bochum, Jürgen Flimm in Keulen en Hamburg, Dieter Dorn in München en Frank Castorf in Berlijn. Jonge Intendanten zijn zeldzaam, de jongsten zijn op dit moment Anselm Weber in Bochum (47 jaar) en Martin Kusej (49) die onlangs artistiek directeur is geworden bij de concurrentie van Johan Simons, het Bayerisches Staatsschauspiel aan de overkant van de straat in München. Vrouwen zijn altijd een zeldzaamheid gebleven op de post van Intendant, Helene Weigel (1900-1971) en Ruth Berghaus (1927-1996), beiden bij het Berliner Ensemble, waren lange tijd uitzonderingen. Maar de laatste tijd beginnen ze door te dringen, en succesvol ook: Amélie Niermeyer (45) en Karin Beier (45) zijn op dit moment artistiek eindverantwoordelijk voor de stadsensembles van resp. Düsseldorf en Keulen.

Hoe het ook zij, de uniciteit van de Intendanten ligt in het feit dat ze zowel een toneelensemble leiden als een toneelhuis programmeren. Een gezelschap gekoppeld aan een schouwburg, en beide gekoppeld aan een (vast) publiek, ten faveure waarvan succesvolle voorstellingen soms jarenlang 'repertoire' houden. Vergeleken met de Nederlandse situatie heeft de Duitse Intendant het relatief gemakkelijk. Hij heeft de beschikking over aanzienlijk meer geld, dat bovendien ook nog eens twee keer zoveel waard is als hier, omdat de Duitse Stadt- en Landestheater geen verplichtingen kennen om rond de stad of in het land rond te reizen, een verplichting die het Nederlandse theater jaarlijks ettelijke miljoenen kost.

## 8. Moffenblues - Berlijn winter 1996

Toneelgroep Amsterdam onder het bewind van Gerardjan Rijnders (1987-2000) speelde met een zekere regelmaat op



buitenlandse, waaronder ook Duitse, festivals, was daar met een zekere regelmaat ook succesvol, zoals dat in de jaren negentig wel vaker gebeurde met toneel van Nederlandse en Vlaamse groepen. Incidenteel leidde dat tot een uitnodiging aan een regisseur om bij een Duits gezelschap te komen werken. Het meest gebeurde dat in het werkgebied van het toneel voor kinderen en jongeren - maar dat is een apart en vooral ook een ánder verhaal. Doordat de Duitse regisseur Jürgen Gosch bij (o.a.) Toneelgroep Amsterdam diverse gastregies had gedaan, kon hij bewerkstelligen dat Gerardjan Rijnders een uitnodiging kreeg om te komen regisseren bij het gezelschap waar Gosch regelmatig werkzaam was, het Deutsches Theater in Berlijn. Er werd Rijnders van alles in overweging gegeven dan wel aangeboden, bijvoorbeeld een *remake* van Oscar Wilde's *Lady Windermere's Fan* of een nieuwe encensering met Duitse spelers van Rijnders' montagevoorstelling *Count Your Blessings* die met veel succes op een festival in Bonn te zien was geweest. Maar daar had Rijnders geen zin in. Hij wilde liever met spelers van het ensemble een nieuwe, Berlijnse montagevoorstelling maken, mede op basis van het materiaal dat ten grondslag had gelegen aan zowel *Anne Frank - De tentoonstelling* (een proeve van een voorstelling die was gemaakt voor de afscheidsmanifestatie van Mickery in het voorjaar van 1991 *Touch Time*) als aan *Count Your Blessings* (1993). De werktitel van de productie werd *Winkelemente*, een grappig Duits woord voor voorwerpen ('Elemente') waarmee tijdens DDR-parades gezwaaid en gewoven ('winken') kon worden. Het werd uiteindelijk *Moffenblues*, dat in de wintermaanden van 1995 en 1996 werd gerepeteerd.

Voor deze voorstelling interviewde regisseur Rijnders zijn toneelspelers over hun persoonlijke geschiedenis. Die gesprekken gingen heel vaak over de (ex)DDR, want het Deutsches Theater staat op voormalig Oost-Duitse grond en het was een van de schouwburgen die in de herfst van 1989 het initiatief namen tot het burgerverzet dat uiteindelijk zou leiden tot de grote demonstraties in november dat najaar, waar de val van de Berlijnse Muur op volgde. Flarden van die gesprekken waaiden tijdens het repeteren de productie in en uit. Ze verschenen ook in het Nederlandse vaktijdschrift *Toneel/Theatraal*, waar Rijnders een repetitiedagboek van *Moffenblues* in feuilletonvorm publiceerde. Een greep: 'Ze durven hier veel minder als het ware in elkaars onderbroek te kijken. Het uitwisselen van privé-ervaringen tijdens repetities, dat gebeurt niet. Hoewel het daar in het theater juist om gaat. Dat je het over dingen hebt die altijd verzwegen worden, ook al stinken ze misschien. (...) Het beschutte is weg, daarmee ook een deel van onze identiteit. We hadden een geschiedenis van veertig jaar, en die zou nu opeens niets meer te betekenen hebben? (...) Het is allemaal een beetje belachelijk. Het doet me denken aan die cartoon: twee herdershonden pissen tegen een muur. Ineens wordt die muur weggetrokken. En dan pissen die honden tegen elkaar. Die twee Duitse herders zijn hun muur kwijt. (...) Of ik me Duits voel? Wat moet ik anders?'

*Moffenblues* had geen verhaal. *Moffenblues* was een plek, de bouwput van een half afgebouwde torenflat, Berlijn stond er in 1996 vol mee (nu nog trouwens). In die bouwput dwaalt Anne Frank rond. Ze is niet dood. Ze zoekt een Duitser aan wie ze haar verhaal mag vertellen. Pas dan kan ze sterven. Maar er is niemand die wil luisteren. Er is alleen maar een troep dolende

types, wat moeders, twee koningin-moeders, een flikker, een jongen met krulletjeshaar, een meneer met een trompet, en non-descript meisje - allemaal wanhopig met zichzelf in de weer. Anne Frank werd gespeeld door Chun Mei Tan, van origine Chinees, ooit toneelspelen gestudeerd in Maastricht, een blauwe maandag in Salzburg en nu speelde ze daar, in Berlijn, in een mix van mooi Duits en perfect Nederlands. Ik vond haar prachtig. Vooral door de wanhopige teksten die ze in haar bandrecordertje aan het inspreken was, over dat verlangen haar verhaal nu eindelijk eens kwijt te raken. Op een gegeven moment wilde Anne douchen. In een Duitse voorstelling waarin wordt gerefereerd aan de concentratiekampen, werkte de mededeling van een joods meisje dat ze wil douchen als een morbide grap. Zo werd er een beetje schots en scheef naar *Moffenblues*, wat een erg mooie voorstelling was, gekeken door het merendeel van de Duitsers: als een morbide grap.

De Intendant van het Deutsches Theater en zijn dramaturgen vonden de voorstelling (heb ik toen begrepen) ook niks. Ze zaten niet te wachten op een twee uur durende preek van een Nederlander tegen Duitsers. Raar genoeg wás de voorstelling van alles, maar dát precies niét. Of zoals de dramaturg van de voorstelling in een ingezonden brief in een Berlijnse krant schreef: 'De vreemdeling, de Hollander, spreekt ons niet vrij. De voorstelling confronteert ons slechts. Ze toont verwarring. Met een voor ons Duitsers moeilijk te dragen fatalisme.' Dat deed *Moffenblues* in die winter van 1996 inderdaad en misschien was dat voor Duitsers onverdraaglijk: ze analyseerde niks, ze deed geen enkele poging mee te doen in de pogingen om het verleden 'de baas te worden', die koppige *Vergangenheits-*

*bewältigung* waar het tijdvak van na de Berlijnse Muur zo bol van stond. In deze voorstelling werd niks afgemaakt, niks opgelost. En misschien was het voor die tijd ook wel een kwestie van *wrong time, wrong place*. Rijnders had zijn voorstelling bij de Berlijnse Volksbühne van Frank Castorf moeten kunnen maken, niet voor het Haagse Comedie-publiek van het Deutsches Theater van Thomas Langhoff.

### **9. Epiloog - Het adelaarsoog van Frank Baumbauer en de Nederlands-Vlaams-Duitse toneelbetrekkingen**

Zes jaar na *Moffenblues* in Berlijn speelde de oorspronkelijk voor ZTHollandia gemaakte en voor de Ruhrtriennale herwerkte voorstelling *Val van de goden* (vrij naar het filmscenario van Luchino Visconti voor *The Damned/La Caduta degli dei*, 1969) in een voormalige fabriekshal aan de Dachauer Strasse, locatie voor de Münchner Kammerspiele. De productie maakte daar toen een enorme indruk. Het was dé doorbraak van Johan Simons in München: bij een beperkt deel van het publiek, dat de voornaamste speellocaties op dat moment kwijt was wegens ingrijpende verbouwingen van de vertrouwde theaterruimtes; en bij een deel van de toneelspelers, dat de resultaten zag van een type samenwerking tussen regisseur/maker en acteurs die zij nog niet eerder hadden meegemaakt of waargenomen. Voor één iemand was het succes van Johan Simons c.s. daar in de Dachauer Strasse in ieder geval géén verrassing: de toenmalige Intendant van de Münchner Kammerspiele, Frank Baumbauer (1945), die aan de basis heeft gestaan van zowel de doorbraak van de Vlaamse toneelmaker Luk Perceval (zónder diens toneelspelers) en van Johan Simons (mét in ieder geval een substantieel deel van zijn toneelspelers).

Baumbauer heeft een sleutelrol gespeeld in de Nederlands-Vlaamse toneelbetrekkingen met het Duitse taalgebied, zowel in de negentiger jaren van de vorige eeuw als in het kersverse millennium. Hij studeerde in de jaren zestig in München (sociologie, Germanistiek, theaterwetenschappen) en is daar ook zijn toneelloopbaan begonnen als regie- en directieassistent. Het regisseren heeft hij in München afgezworen, hij is zich gaan toelagen op het organiseren van toneelpraktijken en het zoeken naar nieuw talent. Tussen 1987 en 1992 was hij Intendant in het stadstheater van Basel, waar hij Christoph Marthaler, Werner Schroeter, Achim Freyer en Frank Castorf als regisseurs contracteerde. Die hij, mét hun vaste acteurs en ontwerpers, 'meenam' naar het Deutsche Schauspielhaus Hamburg, waar hij tussen 1993 en 2000 een zeer succesvol Intendant was. Een niet-regisserende Intendant dus, met een speurneus voor bijzondere kwaliteiten, die zijn ruim bemeten tijd goed gebruikte door rond te kijken en een goed netwerk van adviseurs en 'artistieke spionnen' uit te zetten. Dat deed hem in het najaar van 1998 in Gent belanden, waar het ambitieuze project *Ten Oorlog*, een herdichting van Shakespeare's koningsdrama's over *The War of the Roses* door Tom Lanoye en Luk Perceval en in de regie van de laatstgenoemde, in première ging. Baumbauer was - als zovelen - onder de indruk en 'bestelde' meteen een Duitse versie (Lanoye/Perceval), met Duitse toneelspelers in de regie van Perceval, onder de titel *Schlachten*, een coproductie van de Salzburger Festspiele (première aldaar: 25 juli 1999) en het Deutsche Schauspielhaus Hamburg (première aldaar: 2 oktober 1999). Die voorstelling werd uitgenodigd naar het Berlijnse Theatertreffen in mei 2000 en aldaar verkozen tot dé toneelproductie van het seizoen. Toen Baumbauer in 2001

Intendant werd van de Münchner Kammerspiele, nam hij de productie met zich mee, en nodigde Luk Perceval uit bij het Beierse gezelschap een van de huisregisseurs te worden, en in 2003 de openingsproductie te regisseren van het verbouwde Schauspielhaus in de Maximilianstrasse. Dat werd een terecht geprezen bewerking van *Othello*.

Met dezelfde inzet wist Baumbauer ook Johan Simons & Paul Koek en een aantal toneelspelers van ZTHollandia en later NTGent (onder meer Chris Nietveld, Elsie de Brauw, Jeroen Willems) aan zich te binden. Voor dat geduldig smeden van een artistieke, dus bijna per definitie lagesnelheidsrail-verbinding binnen de Duits-Vlaams-Nederlandse toneelbetrekkingen, verdient Baumbauer een Berlijnse Beer. Hij heeft niet alleen de belangstelling van het Duitse publiek gewekt voor een intrigerend toneelidoom, maar ook de liefde van de Duitse toneelspelers voor een werkwijze die juist niét uitsluitend scharniert om het 'systeem' van de zogenaamde Lufthansa-toneelsterren (die zich fladderend van het ene stadstheater naar het andere spoeden), maar die zich concentreert op een ensemblecultuur die zich ook in de werkwijze, in het repetitielokaal doet gelden. En die uit is op toneel dat een noodzaak heeft, een verhouding zoekt tot de polsslag van de tijd. Waarmee we terug zijn bij de toneelidealen van die merkwaardige Hertog van Saxen-Meiningen, waarmee dit verhaal begon.

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* (Biest door De Wetten van Kepler: persoonlijke observaties van een toneelverslaggever) en in *Lucifer #9* een uitgebreide necrologie en eerbetoon aan de Duitse regisseur Jürgen Gosch.

## ○ Andere perspectieven op verbeelding

- Een slotbeschouwing -

***Annemie Vanackere, mede-artistiek directeur van de Rotterdamse Schouwburg en artistiek leider van zowel Productiehuis Rotterdam als het festival De Internationale Keuze, geldt als een van de toonaangevende programmeurs van buitenlandse theatervoorstellingen in Nederland. In die hoedanigheid heeft de redactie van theaterschrift Lucifer haar gevraagd om als gast op te treden voor #10. In onderstaand artikel – een weergave van een aantal gesprekken met de Luciferredactie – stipt Vanackere een drietal onderwerpen aan. Allereerst onderstreept zij het belang van internationale programmering. Vervolgens schetst zij aanknopingspunten voor een gericht importbeleid op het gebied van theater. Ten slotte plaatst zij kanttekeningen bij het zogenaamde ‘Amerikaanse model’: een term die in het huidige cultuurpolitieke debat steeds vaker aangehaald wordt als positief voorbeeld van een kunstsector met minimale overheidssteun. Klopt dat beeld? Is het gras werkelijk groener aan de andere kant van de Atlantische Oceaan?***

Annemie Vanackere

### **1. Het belang van internationaal theater in Nederland**

Een vaak gehoorde klacht over buitenlandse voorstellingen in Nederland is dat ze alleen maar geld kosten. Theater is geen goedkope kunstvorm, en door het tijdelijke karakter ervan valt

het spelen van een buitenlandse voorstelling makkelijk in vraag te stellen. Theater gaat niet over tastbare, blijvende objecten; er is altijd sprake van mensen en spullen die verplaatst moeten worden, even langskomen en na enkele dagen weer weg zijn. De sporen van een voorstelling zijn niet tastbaar maar zitten alleen in de hoofden van mensen. Beelden, sferen, zinnen, muziek. Je kunt voorstellingen wel op DVD vastleggen, maar de theaterervaring zelf blijft uiteindelijk de levende ervaring: *live*, in goed Nederlands.

Ik zie mijzelf als makelaar van die levende ervaringen. De reden waarom ik ervan overtuigd ben dat we dat ook in internationaal perspectief moeten doen – zeker gezien de wijze waarop de Nederlandse samenleving de afgelopen decennia is geëvolueerd – is dat we niet alleen op de wereld zijn. Op zoveel niveaus zijn we met andere delen van de wereld verbonden, waarbij meestal in eerste instantie aan de globale economie wordt gedacht. Maar als we bijvoorbeeld naar onze eigen boekenkast kijken, dan is het waarschijnlijk dat het merendeel uit niet-Nederlandse auteurs bestaat. In de literatuur is het een vanzelfsprekendheid dat we ons tot internationale denkbeelden verhouden. Ik streef ernaar om die verbinding ook via het theater te laten zien, om toegang te verschaffen tot internationale theatrale verbeeldingen van het leven.

Het lijkt een paradox: enerzijds is de wereld in de afgelopen decennia steeds meer invloed op ons uit gaan oefenen, anderzijds neigen we naar een terugplooiën op onze zogenaamde eigen culturele identiteit. Waarschijnlijk hangt het één met het ander samen. Die buitenwereld is voor veel mensen bedreigend. Verder vraagt het überhaupt moeite om

geïnteresseerd te zijn in iets dat je niet kent. Dat geldt net zo goed voor mijzelf. Er zijn genoeg gebieden – mentale en geografische – die ook ik niet spontaan ga verkennen. Je kunt niet alles tot je nemen, dat gaat niet. Maar als je een opvatting wilt hebben over de samenleving waarin je wilt leven – in mijn optiek een samenleving van mondige burgers die zelf verantwoordelijkheid nemen, die zich niet alles laten dicteren en van mening durven te verschillen, die zich een beeld kunnen en willen vormen over hoe in het leven te staan, over goed en kwaad kortom – dan moet je daar ook in investeren. Hetzelfde geldt bijvoorbeeld ook voor de rol van onderwijs in een samenleving. Onderwijs moet meer zijn dan alleen maar een middel om werk te krijgen, een doelgerichte voorbereiding op een beroepspraktijk. Fout. Onderwijs gaat over zoveel meer.

Dit terugplooiën, dit maatschappelijk geaccepteerde culturele isolement is er de laatste jaren langzaam ingeslopen. In 2010 beleefde De Internationale Keuze zijn tiende editie. Toen we ermee begonnen tijdens Rotterdam Culturele Hoofdstad 2001 was er een ander soort *schwung* in de stad. Men geloofde erin iets open te kunnen breken, naar buiten te kunnen treden, de wereld naar binnen te halen, pluriformiteit te laten zien en die als kwaliteit te bestempelen. Dat was het perspectief toentertijd. We waren er trots op dat we destijds Marthaler, Meg Stuart, Forced Entertainment en andere unieke projecten konden tonen in ons festival. De zalen zaten niet vol, maar we dachten: we gaan het publiek opbouwen. Juist tijdens die eerste editie *crashten* er twee vliegtuigen op de Twin Towers.

Een jaar later, in 2002, na de moord op Pim Fortuyn, is de euforie in Rotterdam snel weggeëbd. Velen deelden het gevoel

van een kater, daarna. Van de nieuwe kunstenaars die zich in Rotterdam gevestigd hadden, zijn er toch veel weer weggegaan.

Vóór die tijd zaten er mensen in de stad – met name ook in de overheidsadministratie– die dat geloof, die visie uitdroegen. Anders had de Rotterdamse Schouwburg eind jaren tachtig ook nooit op die manier gebouwd kunnen worden: een ambitieus theater met een missie ten aanzien van kwaliteitstheater, zeker ook internationaal. Nu er op dit moment een andere politieke wind waait, maar dan ook echt een andere, kun je je dat bijna niet meer voorstellen. Dus ja, er is veel veranderd de afgelopen jaren.

Nederland is een land dat als handelsnatie bekend staat. Eeuwenlang hebben de Nederlanders de wereld verkend en hebben ze het vanzelfsprekend gevonden om tijdens hun handelsmissies goederen mee naar huis te nemen. Kijk naar de voorwerpen in de schilderijen van Rembrandt – hoofddekens, kleding, tapijten – spullen die door kooplieden meegebracht werden. Zo mooi om te zien hoe verschillende culturele uitingen en denkbeelden elkaar inspireren en beïnvloeden.

Misschien wordt er in Nederland tegenwoordig te weinig echt nagedacht over deze vorm van import, met name in de podiumkunsten. Dit gebrek loopt parallel aan de huidige maatschappelijke trend. In plaats van ons te ontplooien, plooiën we vooral op onszelf terug. We vinden van onszelf dat we nieuwsgierig zijn, maar er is ook die kant die zich vooral tot het bekende wil verhouden. Waar ligt de goede balans? Mij interesseert het juist om te ontdekken waar je bij mensen die ene kieuw kunt openen waardoor juist het onbekende naar

binnen kan sijpelen – dat dan weer kan leiden tot een beter begrip van onszelf. Om dat te bewerkstelligen moeten de praktische omstandigheden niet te moeilijk zijn. Wie gaan er ver reizen om een voorstelling te zien? Weinigen, en dan nog meestal theaterprofessionals. Een voorstelling naar Nederland halen is eigenlijk de enige manier om publiek in contact te brengen met internationaal theater.

## **2. Import en beleid**

Momenteel zijn er gesprekken gaande met het Fonds Podiumkunsten en het Theater Instituut Nederland om het beleid ten aanzien van import van buitenlandse voorstellingen beter in kaart te brengen en na te denken welk beleid hier op gevoerd zou kunnen worden. Daaruit blijkt dat dit beleid vrij arbitrair en versnipperd is.

Er zijn de laatste tijd best veel nieuwe initiatieven om buitenlandse voorstellingen te programmeren; niet alleen in de context van festivals maar ook in theaters met een seizoenprogrammering. In sommige gevallen lijkt de prestigieuze kant van internationale projecten het te winnen van een uitgesproken visie over waarom zo'n voorstelling er op dat moment en voor dat publiek in kwestie gespeeld zou moeten worden. De vraag moet toch steeds zijn: wat kan deze productie toevoegen aan ons theaterlandschap van vandaag. Internationaal programmeren is in die zin ook hard werken. Je moet je erin verdiepen. Het is werk van lange adem. Natuurlijk gaat het niet zonder passie en bezieling, maar het kost zeker ook energie om geregeld te reizen naar plekken in het buitenland, er voorstellingen te zien en kunstenaars te ontmoeten. Alleen op die manier kan er tussen een

programmeur en een theatergroep een echte dialoog ontstaan, die de programmeur vervolgens over kan brengen op zijn publiek. De bondigste manier om te formuleren hoe een buitenlandse voorstelling in Nederland urgent kan zijn, is: zorg voor een directe verbintenis tussen makers, de programmeur en diens publiek. In Nederland is het vaak zo dat intermediaire boekingsbureaus buitenlandse voorstellingen aan theaters verkopen. Maar dan mis je toch echt de directe binding met het publiek van die theaters. Voor mij is het in elk geval belangrijk om het publiek te laten zien wie er de keuzes maakt en waarom. Dat is net zoals je met iemand een gesprek voert, waarbij je ook steeds moet nagaan of die andere persoon niet afhaakt. En dat gesprek moet steeds opnieuw goed in gang gezet worden. Dat is iets anders dan: wat wil het publiek zien? Dat vind ik een onzinnige vraag: iedereen die ooit een levenveranderende ervaring had in het theater, weet dat: van tevoren kon je immers niet bevroeden dat dát je door mekaar zou schudden. Programmeren is een vak, jawel, en één waarin je je opvattingen en smaakoordelen niet mag verstoppen. Vandaar mijn uitspraak over de persoonlijke relatie die je met het werk van de door jou getoonde kunstenaars moet opbouwen. En daaraan gekoppeld de (missionaire) drang niet de enige te zijn die een bepaalde kunstenaar belangrijk vindt.

Daaruit volgt dat importbeleid geen strikt wetboek kan zijn. Uiteindelijk heeft elke programmeur zijn eigen bezieling. Daarom zou het beleid ten aanzien van import van buitenlandse voorstellingen zich vooral moeten toeleggen op het versterken van programmeurs. Kunnen er middelen beschikbaar zijn om programmeurs een aantal keer op reis te laten gaan? Nu is daar in vele gevallen geen geld voor. Ik kan

me voorstellen dat het Theater Instituut Nederland allereerst een aantal dieptegesprekken organiseert over dit onderwerp met programmeurs met ambitie voor internationaal programmeren. Wat zijn hun motieven? Hebben ze overigens genoeg ambitie met hun niet-internationale programmering? Nodig ook de nog minder geprofileerde theaters uit die hun eerste schreden in deze richting willen zetten. Laat ons het stramien omzeilen van alleen maar regeltjes over hoeveel publiek je wil generen enzovoorts, want dat is natuurlijk de dood in de pot. Het gaat om een open gesprek, zonder mensen te dicteren over hoe ze moeten zijn. Ik zou het heel vervelend vinden als iedereen met eenzelfde soort blik en smaak naar voorstellingen gaat kijken. Verschillende invalshoeken zorgen namelijk voor een rijkgeschakeerd theaterlandschap.

De recente toename van het aantal speelplekken voor buitenlandse voorstellingen is een goede ontwikkeling. Dat geldt in de eerste plaats voor de artiesten zelf, aangezien hun werk op die manier vaker in Nederland gespeeld wordt en daarmee een grotere publieke resonans krijgt. Verder kunnen theaters en festivals samenwerken om een voorstelling mogelijk te maken en zodoende extra publiciteit te genereren. Om een voorbeeld te geven: ik werk al langer met de Argentijns-Spaanse regisseur Rodrigo Garcia. Nu Amsterdam ook interesse blijkt te hebben, komt er misschien eindelijk een groot artikel over hem in de krant – hoeveel pijn me dat ook doet om dit als Rotterdamse te moeten zeggen... Samenwerking met andere speelplekken vergt een andere manier van nadenken over programmeren. Ook voor mijzelf is dat geen gemakkelijke denkoefening. Profileren en exclusiviteit

zijn belangrijke voorwaarden waarop een festival afgerekend kan worden. Mijn pleidooi naar het Fonds

Podiumkunsten is dan ook: beoordeel anders. Want én samenwerken én exclusief zijn: dat gaat niet lukken. Feit blijft dat er tegenwoordig meer spelers in het veld zijn die internationaal programmeren. Met zijn allen zullen we ons anders tot elkaar moeten verhouden. Onderling blijven we natuurlijk *concullega's*. We willen soms gewoonweg de eerste zijn, of de enige, en daar hangen onze reputaties ook mee samen. Maar ik denk dat de tijd aangebroken is om meer de nadruk te leggen op het woord collega dan op het woord concurrent.

### 3. Het 'Amerikaanse model'

Binnen de Nederlandse cultuurpolitiek spreekt men steeds vaker van het zogenaamde 'Amerikaanse model' – een kunstklimaat zonder overheids subsidie – als voorbeeld van hoe het in Nederland ook zou moeten. Alleen, als je kijkt naar de praktijk en de momenteel interessante Amerikaanse theatergroepen zoals No Theatre/Roy Faudree, Young@Heart of Richard Maxwell, dan valt op dat ze veel in Europa werken, mét Europees geld. Voorstellingen van van Young Jean Lee worden gecoproduceerd door de Wiener Festwochen en Festival d'Automne, The Nature Theater of Oklahoma heeft voor enkele jaren een contract bij het Weense Burgtheater en wordt bovendien ondersteund door Kampnagel in Hamburg en door ons. Europese kunstsubsidies verschaffen deze kunstenaars een budget om een enigszins normaal repetitieproces te garanderen en in vrijheid te kunnen werken. In de V.S. hebben de meeste acteurs andere baantjes nodig

om te overleven. Daar bestaat het niet dat het hele team van The Nature Theater twee maanden fulltime wordt betaald om een voorstelling te maken. Door Europees geld kunnen zij veel verder gaan in zijn productiewijze en de voorstelling maken die zij zich dromen.

Omdat bovengenoemde theatermakers afwijken van de conventies van het narratieve theater dat in Amerika toch de norm is, is privé sponsoring voor hen ook lastiger. Om die reden betreden de meeste Amerikaanse voorstellingen ook veiliger paden en kunnen theatermakers het zich minder veroorloven om hun publiek al te veel te prikkelen. Het geniale van The Nature Theater of Oklahoma is nu juist dat zij spelen met die conventionaliteit van het Amerikaanse theater, door bijvoorbeeld een telefoongesprek te verheffen tot theatertekst met alle haperingen die erbij horen, een soort epos van het alledaagse, niks heroïsch of dramatisch. Waardoor het weer provocerend werkt. Maar of zij met deze uitgesproken vorm veel kunnen spelen in Amerika zelf, is maar de vraag. Toen ik ze sprak in Wenen, en daarna in Rotterdam, hadden ze nog geen data in New York.

Natuurlijk zijn er in de Amerikaanse beeldende kunstwereld voorbeelden te noemen van particuliere mecenen die het avontuur juist stimuleren. Er zijn privé-verzamelaars die hun eigen museum opzetten en soms veel avontuurlijker zijn dan overheidsinstellingen. Alleen, binnen de beeldende kunst is er sprake van objecten die een blijvende waarde en zichtbaarheid hebben. Onze kunstvorm - het theater - is daarentegen vluchtig, die uiteindelijk oplost in het niets. Dat maakt het voor particuliere geldschietters veel minder aantrekkelijk. En



belangrijker: particulier mecenaat bestaat in Nederland nauwelijks. Er is een groot verschil tussen mecenaat en sponsoring door bedrijven. De Rotterdamse Schouwburg heeft een sponsorfonds. Aan de top van het Rotterdamse bedrijfsleven zitten mensen die absoluut oog hebben voor goede kunst. Maar uiteindelijk vertegenwoordigen zij een heel bedrijf. Het is niet hun geld; het is het geld van het hele bedrijf, hun relaties moeten er ook naartoe kunnen. Ik vind dat een groot verschil met een rijke excentriekeling met een uitgesproken smaak – Saatchi bijvoorbeeld, die een galerie opricht met zijn eigen geld. Bedrijfssponsoring heeft daarentegen zijn beperkingen en is onderhevig aan veranderende visies, waardoor je er dus niet al te veel op mag rekenen. Het bedrijfsleven kiest meestal voor de grootste gemene deler. Een experimentelere theatervoorstelling beantwoordt daar niet zo gauw aan, waardoor een sponsorovereenkomst stopgezet kan worden. Zo kwetsbaar is het soms.

Wellicht was Ritsaert ten Cate de enige echte particuliere mecenas die het Nederlandse theater gekend heeft, de afgelopen decennia. Met eigen geld begon Ten Cate het Mickerytheater, met uitgesproken en belangwekkende voorstellingen. Zijn invloed op het Nederlandse theaterklimaat is daarmee van onschatbare waarde gebleken. Ritsaert was uniek. Hij ging een heel ander soort relatie met kunst aan dan een bedrijf dat doet. Een bedrijf wil vooral investeren in zijn eigen merk. Let wel: via het sponsorfonds kreeg De Internationale Keuze dit jaar eenmalig 75.000 euro. Dat is veel geld! Met andere woorden: sponsoring bestaat wel in Nederland. Toch zal deze nooit volledig de broodnodige

artistieke vrijheid kunnen garanderen. Dat kan niet. Dus het Amerikaanse model als argument voor de afschaffing van subsidies? Dat is kortzichtig, en past bovendien niet bij een lange culturele en dus ook politieke traditie in dit land.

Annemie Vanackere studeerde filosofie en theaterwetenschappen aan de KU Leuven. Vanackere begon haar loopbaan bij kunstencentrum STUK en dansfestival KLAPSTUK, eveneens in Leuven. Zij was van 1994 tot 1995 directeur van het Nieuwpoorttheater te Gent en werd eind 1995 programmeur van de Rotterdamse Schouwburg. Tot tweemaal toe was zij nauw betrokken bij de organisatie van het EU-initiatief 'Culturele Hoofdstad van Europa' (Antwerpen, 1993 en Rotterdam, 2001). Sinds 2001 is zij mede-artistiek directeur van de Rotterdamse schouwburg, waar zij o.a. de artistieke leiding van De Internationale Keuze voor haar rekening neemt, evenals die van Productiehuis Rotterdam, waarin ook internationale coproducties gerealiseerd worden. In die hoedanigheid reist ze regelmatig naar theaterfestivals en -productiehuizen in het buitenland.