

○ 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 samengebaldd, 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 transcendentale 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 ontstaat 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 dichter 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 ‘verbeeldingspier’ 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 encenering 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 verkoolede 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 dicht bij de geschiedenis van Nawal.

En die geschiedenis is een reis die steeds dicht en dicht bij 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

geloofd 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^e 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 locaste 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.

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 militieiders 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 vervalt: 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 dichterbij 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 dicht 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 voorbije tijden. 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 ongeunsteldheid, 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.



foto: Leo van Velzen

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^e 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

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_Fall+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>