

○ **Schoon**

- over publieksexperimenten bij Mickery en nu

Met enige regelmaat is recent het idee hoorbaar dat de hedendaagse zoektocht van jonge theatermakers naar een 'andere verhouding' tot het publiek niet nieuw is. En vaak valt dan het woord 'Mickery': daar – in Loenersloot en later aan de Rozengracht - werd de verhouding tussen publiek en theater voor het eerst en daadwerkelijk vernieuwd, zo is dan de stelling. Theater Schrift Lucifer vroeg, naast Ritsaert ten Cate en Max Arian, ook Nienke Meeter om een reactie. Drie theaterkenners die het weten kunnen; zij keken 'toen' toneel en doen dat nu nog. Nienke Meeter buigt zich over de vraag of een jonge generatie theatermakers zich bewust moet zijn van de recente theatergeschiedenis. En op welke wijze jonge regisseurs als Lucas de Man en Boukje Schweigman zich tot hun publiek verhouden. Meeter stelt: de zoektocht is niet nieuw en soms is zelfs de gekozen vorm niet nieuw, maar de reden waarom het gebeurt, verschilt hemelsbreed.

Nienke Meeter

Bro's is de titel van de afstudeervoorstelling voor de regieopleiding van Lucas de Man. Op internet heb ik gezien, dat 'bro's' een heel gewone term voor 'broers' is. Jeugdtaal zeker. De tekst is geschreven door Erik Willems; ook jong, en de dramaturgie van Kimberly Major; piepjong. Met veel kunst en vliegwerk bemachtig ik een kaartje aan de kassa van het Gasthuis. Het loopt storm voor deze voorstelling. Ik herken veel studenten van de theaterschool. Leuk, dat ze met z'n allen komen kijken. Ze moeten op kussens op de vloer zitten. Het is gezellig.

Ik begin al snel te zuchten als het spel begint. Zou deze aanstellerij voortduren? Of zouden ze er gaandeweg inkomen? Het kan wel eens misgaan met beginnende makers. Dan staat er ineens een jongen op in het publiek. Hij vindt er ook niks aan; hij zegt het hardop tegen de spelers. Je weet dat een toeschouwer dit nooit zal doen, maar *suspension of disbelief* werkt altijd in het begin van een voorstelling: je wilt je ongelooft opschorten. Je laat je makkelijk in de maling nemen. Het wordt duidelijk dat de jongen acteur is. Een Vlaams acteur, die de broer van het personage op het toneel voorstelt. Dat is ook een Vlaming. Ze krijgen Vlaamse ruzie die knettert door de zaal. De broer op het toneel wil niet meer verder spelen, de voorstelling is afgelopen. Het decor, een groot douchehok met doorzichtige wanden, wordt ontmanteld. Aarzelend staan de voorste rijen op en verlaten de zaal. Peter Oosthoek, examinator van de regieopleiding, krijgt de deur in zijn gezicht geknald. Hij staat te wankelen en besluit voorzichtig terug te lopen.

De spelers op het toneel beginnen toch weer door te spelen: duidelijk wordt dat wij te maken hebben met de jongere broer van het eerste personage, die acteur was in de voorstelling-in-de-voorstelling waar deze toneelavond mee begon. Er is een verwijdering opgetreden van zes jaar tussen de oudste broer en de rest van de familie. Daarom heeft de jongste zijn voorstelling nu onderbroken. Na een half uurtje komt de oudste broer weer opstormen met de helft van het publiek achter zich aan. Hun zusje is verdronken en hij voelt zich schuldig, hoewel hij zijn broertje de schuld heeft gegeven. Volgt een gemene vechtscène in de volle douchebak, terwijl geurend badschuim met veel water langs de wanden van het hok naar beneden glijdt. De

broers leggen het uiteindelijk hijgend en druipend bij. Bij het uitlopen van de zaal zie ik vele natte wangen.

Ik heb een *déjà vu*. Ooit wel eens eerder meegemaakt dat er met het publiek gesold werd? Peter Stein, Théâtre du Soleil en Tenjo Sajiki komen bovendrijven. Mickery... Japanners die mij in het donker opsluiten, hutje mudje in een hok. In een grote doos met een man of dertig opgetild worden, kris kras door Mickery heen. Beide voorstellingen waren van de Japanse groep Tenjo Sajiki. Publieksexperimenten die heel veel verder gingen dan wat ik met *Bro's* van Lucas de Man meemaak, 35 jaar later. Hij is een beginnende regisseur. Hij moet zijn stijl nog ontwikkelen. Moet hij dan niet verder gaan op de uitkomsten van vroegere onderzoeken naar publieksparticipatie? Moeten theatermakers eigenlijk voortgaan op de experimenten in Mickery, zoals beeldend kunstenaars doorgaan op wat hun voorgangers al gedaan hebben? Schrijvers kunnen toch ook niet de experimenten herhalen die we in de zeventiger jaren al hebben kunnen lezen?

Jonge makers ontwikkelen hun eigen stijl, vergroten hun eigen artistieke vrijheid, hun wereldwijsheid en hun kennis van de kunsten. Maar ook onontbeerlijk hun verhouding tot het publiek. Aristoteles meende dat het publiek medelijden en vrees - een catharsis - zou moeten ondervinden. Brecht hoopte dat het publiek ging nadenken over maatschappelijke misstanden door de handeling op toneel vreemd en onecht neer te zetten. Het Werktheater wilde bij de oprichting in 1970 voornamelijk een nieuwe relatie met het publiek door de handeling levensecht temidden van het publiek te plaatsen. Toeschouwers werden buiten de theaters opgezocht op straat, in ziekenhuizen en in tenten, op pleinen overal in het land. Na de voorstelling werd er gesproken met de acteurs of de personages. Tegelijkertijd werden in Mickery baanbrekende experimenten met het publiek uitgevoerd door buitenlandse groepen. Toeschouwers moesten actief deelnemen aan de voorstelling.

Zo sloot Tenjo Sajiki in de eerste minuten van *Ahen-Senso (Opiumoorlog, 1972)* het publiek op in kooien in de hal van Mickery. Het waren houten raamwerken van enkele meters hoog, die bespannen waren met kippengaas. Schimmen hamerden de houten latten tegen elkaar, door zaklantarens en kaarsen bijgelicht. Japans geschreeuw. Een toeschouwster begon te gillen dat ze eruit wilde. Je zal maar in een jappenkamp gezeten hebben... Langzamerhand bleken de hokken open te kunnen, mochten de toeschouwers door gangetjes schuifelen naar fel uitgelichte, bizarre taferelen, verspreid over het theater. Een oudere vrouw zat in een laag stro, omringd door kippen in vol ornaat thee te drinken. Zij nodigde bezoekers uit deel te nemen aan haar theeceremonieel. Verderop werd een wit gepoederd meisje in een teil water gewassen op een tafel met toeschouwers om haar heen. Zij sloeg de speelster die haar waste opeens keihard om de oren. Een andere speler mepte even verderop een geisha tegen de grond en trapte haar genadeloos. Men stond erbij en keek ernaar.

Er was ook een vrijpartij te zien waar het publiek omheen stond, Jac Heijer voorop. Hij heeft daar als volgt verslag van gedaan in het Haarlems Dagblad: *“Een bezoeker krijgt een blinddoek om; een naakte jongen ontdoet hem van een colbert, vest, stropdas, overhemd, zet hem in een zetel en begint hem het bovenlijf te oliën, wat overgaat in een langdurige, tedere vrijpartij die - toen het tussen de man en de*

jongen klikte - zonder schijnwerpers werd voltooid."¹ Deze voorstelling is voor Heijer 'een les in onbevangingheid' geweest. Ik vond deze ervaring voornamelijk vies en griezelig. Ik wilde in ieder geval nooit meer naar een Japanse voorstelling. Het was mij allemaal te vreemd, ik was geschokt. Ik wist ook niets over de oorlog tussen Japan en Engeland (1839-1842), waarin de Japanners de Engelsen wilden beletten nog meer opium hun land binnen te brengen. Ik kon niet deelnemen aan een theeceremonieel waarvan ik de regels niet kende. Ik verstond de taal niet, zodat ik niet begreep dat het drugsprobleem in historisch perspectief behandeld werd. Daarom kon ik mij ook niet 'Brechtiaans bewust worden' van de handel in drugs in Amsterdam. Ik liep door de voorstelling als de kippen die om mijn voeten speelden, maar dan zonder kop. Dat zal toch niet het effect geweest zijn dat Terayama, de regisseur, beoogd had?

In 1976 schrijft Jac Heijer in een stuk over *Shakespeare Memory*, het resultaat van een dramaturgische voorstudie van de groep van Peter Stein waarbij de toeschouwer al wandelend een stoomcursus Shakespeare kreeg: "*Er zijn in de afgelopen jaren meer evenementen geweest in het theater, waar het publiek zich voortdurend moest verplaatsen. Bij l'Age d'Or door het Théâtre du Soleil in Vincennes bij Parijs en bij Ahen-Senso door Tenjo Sajiki in Mickery waar je in het mysterieuze spektakel werd opgenomen als deelnemende opiumschiiver.*"² In zijn recensies vergeleek Heijer steeds gelijksoortige voorstellingen die hij in de zeventiger jaren overal in Europa had gezien. Zijn eigen ervaringen betrok hij in zijn kritieken, alsof hij zelf als toeschouwer had meegespeeld. Toeschouwers moesten om de haverklap een andere plek zoeken om het volgende tafereel goed te kunnen zien, moesten letterlijk deelnemen aan de voorstelling. Deze publieksdramaturgie heeft in de tussenliggende jaren overal in de westerse wereld een grote ontwikkeling doorgemaakt, maar jonge makers kunnen nu alleen nog sporadisch informatie krijgen over toeschouwers-ervaringen in andere culturen. Jonge makers moeten nu zelf op reis om voorstellingen mee te maken. Of natuurlijk naar de festivals waar groepen uit allerlei windstreken uitgenodigd worden. Publieksdramaturgie moet je aan den lijve ondervinden.

Ik herinner me nog een ander baanbrekend publieksexperiment, waarbij we in bewegende dozen op luchtkussens door de voorstelling werden geleid, alweer van Tenjo Sajiki. De voorstelling heette *Cloud Cuckoo Land* (1978), wat zoiets betekent als Luilekkerland. Het leek prettiger om me hierin te begeven dan in de wereld van opiumschiivers. Ik kreeg een kaartje voor een van de dozen. Er stonden ongeveer twintig stoelen in mijn doos, die aan de voorkant open was. Ik ging vooraan zitten. De voorstelling begon. De dozen bewogen kris kras door de ruimte en bleven steeds een tijdje staan. Soms voor een blinde muur, soms schuin voor een bewegend tafereel. Weer hoorde ik Japanse kreten en knallende zweepen, rinkelende kettingen. Ik kon steeds een glimp opvangen van wat zich in en om de doos afspeelde: blote meisjes en jongens in allerlei standen. Als in een toeristenbus in Japan ving ik hier en daar een glimp op van de mij vreemde cultuur. Ik vond het beangstigende, pornografische beelden. Daarvan zijn een paar foto's in *Mickery 1965-1987 - A photographic History* te zien. Videobeelden van *Cloud Cuckooland* zijn nu ook op internet te koop, als cultfilm nota bene. Je kunt door het zien van die beelden niet ervaren hoe de blik van de toeschouwers gestuurd werd door de bewegende dozen

¹ Jac Heijer: *Een keuze uit zijn artikelen*, Uitgeverij International Theatre & Film Books Amsterdam, 1994, p. 51.

² Ibidem, p. 202.

en hoe de aanwezigheid van al die naakte lijven op de achtergrond - nauwelijks zichtbaar - op de fantasie werkte.

Daarover is overigens wel een rapport van een publieksonderzoek verschenen van studenten theaterwetenschap onder leiding van H. Schoenmakers.³ Ergens ver weg in de Universiteitsbibliotheek is dit uitgebreide rapport van de publieksreacties te vinden, waaruit blijkt dat de verdeling van het publiek in groepen vooral spannend, leuk en experimenteel werd gevonden. Of die zwevende dozen samenhang vertoonden met de inhoud van de voorstelling, vond men onbelangrijk. Volgens de regisseur ging de voorstelling over bediendes, die hun meesters missen. Geen toeschouwer, die dat eruit gehaald had. De conclusie van het rapport is dat toeschouwers het weliswaar prettig vinden als de voorstelling een herkenbare mededeling bevat, maar als ze die niet onderkennen, hoeft dat niet tot een negatief oordeel te leiden. Het zou vooral de emotionele ervaring zijn, waardoor de toeschouwer naar het theater komt.⁴ Ik kan me niet voorstellen dat men een nare emotie ook spannend vindt, dat men geschokt wil worden. Dat blijkt trouwens ook uit het onderzoek, want de respondenten die geïrriteerd waren doordat er dingen gebeurden die zij niet konden waarnemen, gaven een lagere waardering.⁵

Boukje Schweigman had dit boekje waarschijnlijk niet gelezen, toen zij in 2003 – haar laatste jaar van de Mimeopleiding - *Klep* maakte. Zij liet daarin het publiek rond zweven, ook in een bewegende kar, dit keer geheel afgesloten en met vijftien andere toeschouwers. Ook hierin was het zicht beperkt: iedere toeschouwer zat in het donker voor een eigen kijkgat. Voor de voorstelling had ze ons allervriendelijkst op het hart gedrukt, dat we het echt moesten zeggen, als we het te griezelig vonden om met andere toeschouwers in het donker opgesloten te zitten. Dan mochten we eruit, we hoefden maar te kijken. Alleen op ooghoogte zaten gaten, waardoor wij een glimp konden opvangen van blote jongens en meisjes in warm licht om de kar heen. Wij keken alleen door ons eigen gat naar buiten. Zo nu en dan kwam er een lichaamsdeel voorbij het kijkgat: een navel, een oksel een pols of een knie. Speciaal voor mij werd dat ene lichaamsdeel heel traag vertoond. Ik alleen mocht iedere porie zien. We reden langzaam door de zaal, ieder had zijn eigen peepshow. Zo nu en dan ving we meerdere lijven op, maar meestal zagen we een klein stukje lichaam heel langzaam voor ons eigen kijkgat bewegen.

In mijn karretje zaten toevallig ook leden van een commissie, die moesten beoordelen of de jonge maakster geld voor een volgend project zou krijgen. Zij waren enthousiast. Niemand repte over *Cloud Cuckooland*. Dat lijkt me ook terecht. Jonge beeldhouwers en schrijvers mogen geen oude experimenten herhalen. Theatermakers wel, want voorstellingen zijn nou eenmaal vluchtig. Het rondrijden van het publiek, waardoor het blikveld beperkt wordt en een hele wereld vol naakte lijven gesuggereerd wordt, is niet nieuw, maar de manier waarop en de reden waarom dat gebeurt, verschilt hemelsbreed. De functie van blikveldvernaauwing is in dit geval wél nieuw. Wij zagen namelijk hoe knap het menselijk lichaam in elkaar zit: de gewrichten, de haargroei, het vel. We hadden genoeg kennis in huis. Wij wilden wel meedoen, want wij waren prettig voorbereid op onze rol.

³ Schoenmakers, H., *Cloud Cuckooland*, deel 2, Instituut voor Theaterwetenschap, in eigen beheer uitgegeven.

⁴ Ibidem, p. 116.

⁵ Ibidem, p. 117.

In 1980 is er een Hongaarse groep die het publiek als getuige neerzette bij *Woyzek*. Jac Heijer schreef: “*De moord heeft zo’n effect van echtheid, dat ik me beschaamd moet afwenden, omdat ik niet tussenbeide ben gekomen. Niemand doet dat trouwens, en dat maakt het publiek medeverantwoordelijk voor wat er met Woyzeck gebeurt. Deze vorm van insceneren is lang niet nieuw meer. Met name in Mickery zijn in het verleden vele voorstellingen geweest, o.a. van Tenjo Sajiki, Pip Simmons Theatre Group en Joint Stock, die de toeschouwer tot deelnemer aan het drama maakten. Het kan hier een nog steeds legitieme manier van werken zijn, juist omdat er heel zuiver gespeeld wordt, het heeft het realisme van een goede film.*”⁶ Eigenlijk vindt Heijer dus, dat de makers in de hele wereld van elkaars werk op de hoogte moeten zijn, opdat zij niet herhalen wat anderen al gedaan hebben. Dat lijkt mij onmogelijk, aangezien je dit soort ervaringen als toeschouwer moet meemaken, wil je er iets mee kunnen als maker. De nadruk op de culturele verschillen tussen publiek en makers is problematisch. Het is niet makkelijk om nietsvermoedende bezoekers op een functionele manier mee te laten doen. Toeschouwers moeten genoeg kennis meekrijgen om een rol te kunnen spelen in een voorstelling. Spelangst verlamt; dat weet iedereen die wel eens gespeeld heeft. Jonge makers moeten precies weten wat ze hun toeschouwers mee willen laten maken in de fictieve wereld waarin ze hen mee laten spelen. Cultuurverschillen maken het vaak ongemakkelijk om mee te spelen. Aan de andere kant zouden die de toeschouwers ook kunnen verbazen, waardoor ze kritischer kijken naar hun eigen omgangsvormen. Een toeschouwer kan niet meespelen met een spel, waarin taboes worden doorbroken, maar makers kunnen hun toeschouwers wel verwondering mee laten maken, of verbazing over hun eigen denkbeelden. Voorwaarde is dan een zachte, zorgvuldige rolbouw en een duidelijk doel.

Mickery bood schokkende, taboedoorbrekende voorstellingen die theatergeschiedenis hebben gemaakt, maar definitief voorbij zijn. Ik vertel er wel eens over aan studenten theaterwetenschap. Dat soort verhalen heeft een hoog oma-vertelt-gehalte. De studenten verzochten vaak dat zij ook in die tijd geleefd hadden willen hebben. In tegenstelling tot Jac Heijer, die door ‘de honderden voorstellingen in Mickery heeft leren leven’⁷, kijk ik aarzelend terug naar die tijd en naar Mickery. Nostalgie over de wilde jaren zeventig, zeker wat dit soort publieksparticipatie betreft, lijkt me niet productief voor de theatermakers van de toekomst. Het Nederlandse publiek is al op zoveel manieren deelgenoot gemaakt aan allerlei voorstellingen op Oerol, op de Parade en andere festivals. Ik heb op het dijbeen van een mij onbekende man gelegen in de geur van zijn scrotum bij een voorstelling van het Silotheater. Ik heb in een bus door lugubere uithoeken van Rotterdam gereden waar een overval plaats vond door Forced Entertainment. Maar nooit was het zo griezelig of zo vies als bij Tenjo Sajiki in Mickery. Mijn ervaring van *Klep* en *Bro’s* was volkomen nieuw voor mij, wel vergelijkbaar met eerder gesol met het publiek, maar toch ook weer volkomen anders. Deze jonge makers willen het publiek niet schokken of beleren over maatschappelijke wantoestanden; zij willen een mooie ervaring meegeven aan hun meespelende publiek.

Overigens laten ook minder jonge makers hun publiek vandaag de dag nog wel eens meedoen in de voorstelling. Ivo van Hove heeft onlangs nog in *Scènes uit een huwelijk* het publiek van slaapkamer naar keuken naar zitkamer laten lopen, die in

⁶ Heijer, p. 362.

⁷ Ibidem, p. 674.

een ster gebouwd waren. De wanden tussen de vertrekken lieten zoveel geluid door dat je de drie scènes, die simultaan gespeeld werden, door elkaar heen hoorde. Die voorstelling hebben jonge makers vast wel gezien. Toeschouwers werden niet in de maling genomen, taboes werden niet doorbroken. Iedere vorm van vervreemding werd tegen gegaan. De acteurs deden er alles aan om hun spel aan te passen aan de nabijheid van de toeschouwers. Het was niet griezelig, terwijl je toch zo dicht bij je medetoeschouwers zat en omdat je samen naar een andere ruimte ging. Het was niet schokkend om bij acteurs, die een scheidend stel speelden, rondom het bed te zitten en zeker niet vies. Bij deze publieksparticipatie speelden wij makkelijk mee. Dat kwam omdat we deze taferelen goed kenden, ze werkten dus bevestigend. Wij werden getroost in plaats van geschokt. Wij voelden ons prettig, dat huwelijksproblemen altijd nog erger kunnen zijn dan de onze. Wij voelden in dit drama wat catharsis kan zijn: verzoening met je eigen lot. Dat maakt niet strijdbaar om je sociale positie te veranderen of iets politieks te doen voor de rest van de mensheid, maar daarin heb ik Brecht ook nooit geloofd. Theater kan niet politiseren, of ben ik nu een defaitistische oude zeur?

De jongerenvoorstelling die Toneelgroep Amsterdam dat jaar liet maken op basis van dezelfde teksten in hetzelfde decor met middelbare scholieren als spelers, had een ander effect op mij. Daar werkte het vervreemdend dat een dertienjarig zwart jongetje met zijn hoogblonde zestienjarige tegenspeelster een abortusdilemma uitvocht. Het publiek bestond dit keer voornamelijk uit familie van de spelers. Die kwamen uit alle windstreken, leek me zo. Met dit kleurige publiek werkte de voorstelling onthutsend, omdat deze scènes uit een huwelijk ineens erg westers aandeden. Daar werkte de Brechtiaanse confrontatie van het publiek met de eigen sociale gebruiken, in dit geval de relatiemoeilijkheden, voor mij ineens wel degelijk. En dit was natuurlijk niet het resultaat van een uitgekende publieksdramaturgie, want er zijn maar weinig toeschouwers geweest die allebei de voorstellingen hebben gezien. Ook is het helemaal niet de opzet van Toneelgroep Amsterdam geweest om iets over cultuurverschillen mee te delen middels deze jongerenvoorstelling. Maar mij maakte het duidelijk dat makers wel degelijk het verschil in cultuur tussen spelers en publiek kunnen uitbuiten en zo enige relativering bij kunnen brengen van het eigen sociale gedrag van de toeschouwers. Toch nog een belerende functie, misschien?

Jonge makers willen ons misschien helemaal niet beleren. Het gaat hen om hele andere bedoelingen. Schweigman zegt daarover: "*Klep is voor mij precies waar theater over gaat: het is heel intiem, en het is de enige kunstvorm waar er direct menselijk contact mogelijk is. Er is toch niets mooiers te bedenken dan samen in een donkere ruimte zitten en iets te beleven dat daar op dat moment gebeurt? (...) Ik wil terugkeren naar die ultieme verwondering over een haartje op een hand. Dat je daar eens even heel goed naar gaat zitten kijken. Ons lijf is toch het allermooiste wat er is? Ik kan daar uren naar kijken, tenminste. En dat vergeten we zo vaak. Dat we gewoon een lijf hebben dat zo in elkaar zit.*"⁸ Jonge makers gaan nu op een andere manier verder met hun publiek dan de makers in Mickery. Er hoeven kennelijk geen taboes meer doorbroken te worden in het theater van nu. Bevreemdende cultuurschokken lijken ze niet te willen toebrengen. De botsingen der culturen behandelen ze niet; die zijn misschien al genoeg aan de orde in de andere media. Daar zetten ze zich niet tegen af. Theater heeft zijn eigen charmes. De oude,

⁸ <http://wijbrandschaap.nl/tekst/content/view/318/37>

gesloten dramaturgie hoeft kennelijk helemaal niet meer vernieuwd te worden en Aristoteles kan weer uit de kast gehaald. Ouderwetse kijkcodes mogen gewoon weer. Deze jongeren willen ons betrekken in hun eigen wereld en ons lijfelijk mee laten doen.

Tijdens *Klep* was er geen catharsis, want er was geen dramatische opbouw. De dramaturgie van *Bro's* was helemaal gesloten, terwijl het publiek zich toch ook moest verplaatsen. Het is jammer dat een toeschouwer die ene avond de deur in zijn gezicht heeft gekregen. Ik vermoed dat het per ongeluk gebeurde, want verder werd het publiek voorkomend behandeld. Het taalprobleem werd voor ons opgelost door Vlaamse woorden uit te leggen ('pitsen' betekent bijvoorbeeld 'knijpen'). De cultuurverschillen tussen de Vlaamse spelers en het publiek werden niet gethematiseerd, maar overbrugd. Vervreemding werd zoveel mogelijk uitgebannen. Het deel van het publiek dat met de oudste broer mee naar huis ging, kreeg de rol toebedeeld van zijn nieuwe vrienden. Zij luisterden naar het verdrietige verhaal dat hij te laat was om zijn zusje te redden van de verdrinkingsdood. We geloofden in het verhaaltje van de broers. Volgens de ouderwetse regels van de gesloten dramaturgie heeft de schrijver Erik Willems ons langzaam, stap voor stap ingewijd in de verwickelingen van het drama, zodat medeleven met onze medespelers in dit drama optimaal werd. Aan het einde van de voorstelling kenden we de reden van de broedertwist. De oudste broer kwam tot inzicht over de reden van de breuk met zijn familie. Regisseur Lucas de Man enceneerde dit drama in het begin nogal teatraal, waarna het realisme dat het publiek meespeelt als vertrouwelingen van de twee broers in twee kampen, des te beter werkte. De publieksdramaturgie was functioneel, omdat de twee delen van de toeschouwers elk een kant van het conflict meebeleefden. Alle twee de broers hadden gelijk, zoals dat hoort in een goede plot. Het conflict was evenwichtig opgebouwd. De broers bevochten uiteindelijk hun gelijk in opspattend water. Zij beleefden hun catharsis, zij werden schoon gewassen. Het publiek leefde mee, badschuim geurde door de zaal. Bij het uitgaan van de zaal zag ik natte wangen. We waren schoon. Wij waren heel even verzoend met onze familieruzies. Het was schoon.

Nienke Meeter werkt bij de Universiteit van Amsterdam, vakgroep Theaterwetenschap, als docent dramaturgie na een loopbaan als docent Engels, spreken in het openbaar, spel, speltherapie, regie en dramaturgie bij de Volksuniversiteit, de Dercksen Stichting en de Academie voor expressie in Utrecht.

Bro's is de eerste afstudeervoorstelling van Lucas De Man aan de Regieopleiding Amsterdam; van 9 t/m 13 oktober 2007 in Gasthuis Theater. Regie: Lucas De Man, Tekst: Erik Willems, Regie-assistent: Ilay den Boer, Acteurs: Hendrik Aerts, Thomas Cammaert, Vera Ketelaars, Lidewij Mahler, Tim Murck, Niels Kuiters en Erik Willems, Vormgeving: Julian Maiwald, Dramaturgie: Kimberly Major, Productie: Wouter Goedheer en Maaïke Res, Techniek: Kas van Huisstede en Timo Merkies.