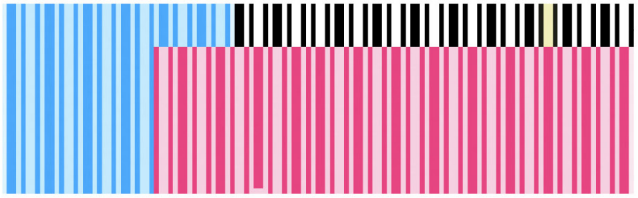
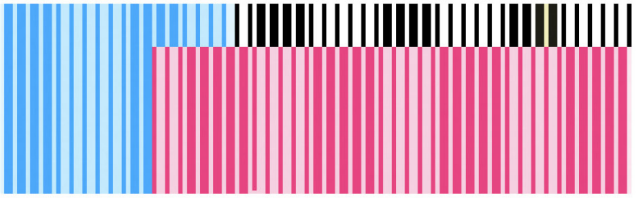
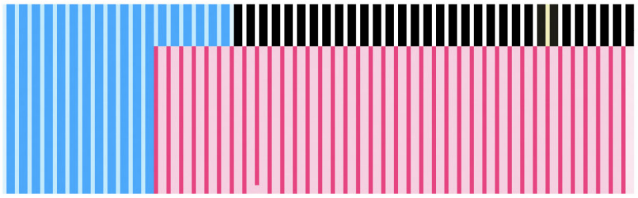
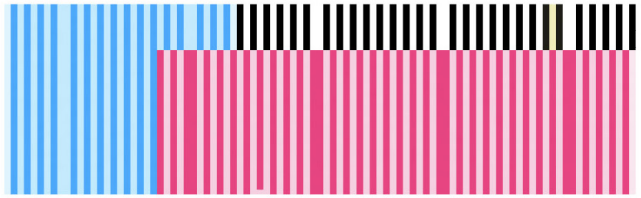
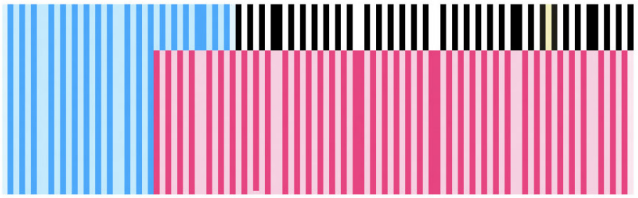
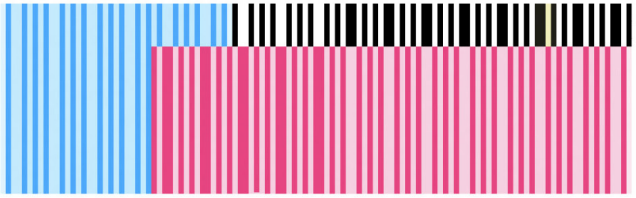
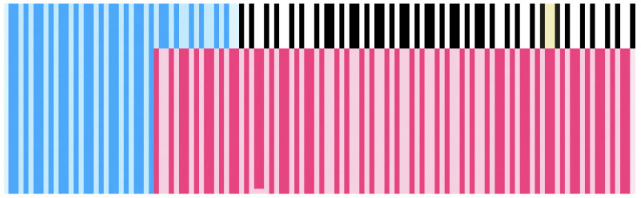
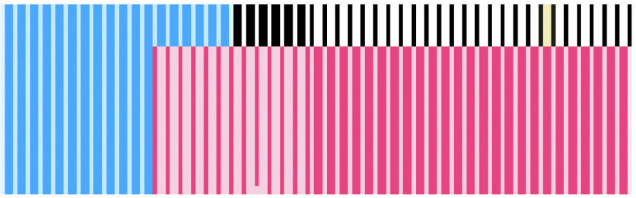



hopeloos, maar niet ernstig



theaterschrift lucifer

HOOFDREDACTIONEEL BIJ NUMMER 13

Bo Tarenskeen

Beste lezer, geachte collega,

De menselijke geest is op bepaalde fundamentele aspecten van het bestaan totaal niet ingesteld. Bijvoorbeeld op het feit dat sommige dingen ophouden, dat mensen op een gegeven moment verdwijnen, dat bepaalde zaken eindig zijn. Net zomin als dat het in staat is vat te krijgen op het tegendeel, namelijk de oneindigheid. Het gegeven van het Universum als grenzeloos geheel? Dat is evenzeer nog steeds iets waar wij met onze gedachten niet bij kunnen. Je komt dan onherroepelijk bij de mystiek uit. “De dood is geen gebeurtenis in het leven. De dood beleeft men niet.” schreef de logicus Wittgenstein in de loopgraven van de Eerste Wereldoorlog. Dit is hoe ik dat lees: eindigheid en oneindigheid – we kunnen er in cognitief opzicht helemaal niets mee.

U kijkt nu naar ons nieuwste nummer, het enige van 2012, het jaar van de kunstzinnige bezuinigingen. Nummer dertien, binnen de Tarot het getal van de Dood. Toepasselijk, in het licht van alles wat nu en volgend jaar stopt, zult u misschien denken. Maar het gaat bij dit mysterieuze spel nooit om de letterlijke interpretatie. Zo staat de dood hier niet voor het einde, maar voor de wedergeboorte: de vernietiging als voorwaarde voor vernieuwing. Waar het getal twaalf, het getal van de Gehangene, wijst op stagnatie, de omkering en de absolute kortsluiting van al onze zintuigen, staat de dertien voor de doorgang, kortom voor beweging. We zijn gestopt – we kunnen door. Zoiets.

Er is binnen Lucifer in elk geval gekozen voor een vlucht naar voren: met ingang van dit dertiende nummer zijn er maar liefst drie nieuwe redactieleden en twee nieuwe vormgevers aangetrokken en is er voor het eerst sprake van een vaste hoofdredacteur die met de redactie en u zal streven naar continuïteit in de artikelen. In het jaar van de kunstzinnige bezuinigingen zetten wij ons nóg actiever in als digitale ruimte voor een doorlopend gesprek.

Per januari 2013 zullen we veel meer opereren als denktank, samen met dramaturgen en makers uit zoveel mogelijk verschillende windstreken, waarbij de artikelen uitvloeisels en/of voortzettingen zullen zijn van deze discussies. Waarom? Omdat er een duidelijke behoefte is aan een gedeeld gesprek tussen toneelspelers, dramaturgen, regisseurs, liefhebbers en critici dat voortgaat en verbindt! Ieder van ons, valt te vaak te horen, zit te veel in zijn eigen atelier met zijn eigen gedachten over wat voor een plek het theater zou moeten zijn, zijn eigen onuitgesproken ideeën over wat een goede toneelspeler is en welke dramaturgie deze tijd nodig heeft. We loven of bekritiseren elkaar, maar zijn niet met elkaar in gesprek over onze meest fundamentele aannames, noch over wat goede scenografie is, wie momenteel de beste theaterpedagoog is, welke 100 toneelteksten je voor je 24e gelezen moet hebben of welke beeldend kunstenaar en welke filosoof momenteel verreweg het belangrijkst zijn voor de podiumkunsten. Wij maken, bespreken en ontwikkelen onze kunst vanuit de allerindividueelste persoonlijkheid op de allerindividueelste manier in onze allerindividueelste woorden.

Dat moet ook, sterker, dat is waarschijnlijk de enige manier waarop het kan: want ook al zijn de begrippen ‘originaliteit’ en ‘authenticiteit’ tot vervelens toe ontmaskerd als filosofische vergissingen van de Romantiek en het menselijk individu als niets meer dan een variatie op toch echt wel keihard hetzelfde thema, dan nóg blijft die allerindividueelste persoonlijkheid het enige wat het werk uniek en onvergelijkbaar maakt. Die overtuiging wordt, heb ik de indruk, gedeeld door zowel de meest egotistische regisseur als het meest collectivistische toneelspelerscollectief.

Maar werkelijke groei in je denken en verbetering van de kwaliteit van je werk bereik je door weerstand, uitwisseling, conflict en generositeit in het contact. Zelfreflectie houdt in dat je jezelf ziet door het contrast met anderen. Laat dat ons doel zijn, juist in deze tijd, niet om symbiotisch samen te klitten maar om onze verschillen uit te spreken. Laat ons de taal waarin wij ons uitdrukken en onszelf begrijpen expliciet maken. Laten we onze aannames van de achtergrond naar de voorgrond halen en aan elkaar blootstellen.

Voor nu wens ik u veel plezier met ons nieuwste nummer, dat is geschreven en samengesteld vanuit zowel onze hoop als onze hopeloosheid. Begin vooral met het eerste artikel van redactielid Floris Solleveld over stagnatie in de hedendaagse performance-art, om u vervolgens te laten inspireren door het

stuk van Loek Zonneveld over de krankzinnige nieuwe productie van Ariane Mnouchkine, de beschouwing van Roos Euwe over de subversieve kracht van optimisme, een crisis-relativerende tekst van Tobias Kokkelmans, een filosofische reddingsboei van Jaïr Stranders, een psychoanalytisch betoog van Willem Jan Otten, een ontregelende performance van Joachim Robbrecht en te veel om hier op te noemen. Lees!

Download hier het hele nummer # 13
Beeldmerk en lay-out: Jochum Veenstra en Roos Visser

BERICHT VAN HET BESTUUR

Berthe Spoelstra en Cecile Brommer

Na zeven jaar actieve inzet voor Theater Schrift Lucifer hebben medeoprichters Berthe Spoelstra en Cecile Brommer besloten het stokje over te dragen aan een nieuwe generatie denkers en schrijvers. Bo Tarenskeen, regisseur, toneelschrijver, acteur en mede-initiatiefnemer/organisator van Theater Na de Dam is per november 2012 hoofdredacteur. De nieuwe redactie bestaat uit Roos Euwe, dramaturg bij Toneelhuis en redacteur hard//hoofd, Tobias Kokkelmans, dramaturg bij Wunderbaum, Floris Solleveld, filosoof, zelfbenoemd “recensent interdisciplinair” en redacteur hard//hoofd, en de twee vormgevers Jochum Veenstra, student filosofie en theatermaker bij Theatertroep en Roos Visser, student aan de Rietveld Academie en eveneens theatermaker bij Theatertroep. Anne de Loos, masterstudent Kunstwetenschappen & Gender and Ethnicity, beheert het secretariaat.

HOGERE HOPELOOSHEID

Floris Solleveld

In 2009 wijdde het tijdschrift *e-flux* twee nummers aan de vraag: "What is contemporary art?" Het antwoord, in één woord samengevat: hopeloosheid. Boris Groys verbeeldde het met een animatie-loopje van Francis Alÿs, *Song for Lupita*: een vrouw die eindeloos water overschenkt van het ene glas in het andere. "Contemporary" zoals het in *e-flux* gebruikt wordt is een verzamelterm voor wat na "modern" komt, voor kunst die niet meer gelooft in vooruitgang, sublieme ervaring, esthetische opvoeding, abstractie en avantgardisme in het algemeen. Wat er dan overblijft, volgens Groys? "A pure and repetitive ritual of wasting time—a secular ritual beyond any claim of magical power, beyond any religious tradition or cultural convention."

Song for Lupita had een hedendaagse dansvoorstelling kunnen zijn. Wie Springdance, Something Raw, Dansmakers Amsterdam of voorstellingen van de SNDO bezoekt, herkent de mentaliteit: het volharden in hopeloosheid, met alle beschikbare middelen. "Ritmisch bewegen op muziek" is daarbij niet meer dan één van de mogelijke grepen uit het repertoire. Dans zonder dans is in de hedendaagse dans eerder regel dan uitzondering. Vandaar ook dat Springdance en Something Raw zich niet omschrijven als dansfestival, maar als *festival for contemporary dance and performance*: wat hier gebeurt moet niet meer worden opgevat als dans maar als gebeurtenis, als een subgenre van conceptuele kunst.

Het probleem, stelt Camiel van Winkel onverholen in zijn recente proefschrift *Contemporary art and the paradoxes of conceptualism*, is dat niemand echt van conceptuele kunst houdt. Waar de pioniers uit de jaren '60/'70 nog waardering en bewondering ten deel valt, worden de kunstenaars die nu de biënnales en kunstbeurzen domineren met enige argwaan bekeken, als handige jongens of zelfs als oplichters. In feite is dat dezelfde toestand als bij Groys, maar dan als probleem; het is niet zozeer de paradox van het conceptualisme maar van "contemporary art" in het algemeen. Het uitgangspunt *anything goes* heeft de mogelijkheden en reikwijdte van de hedendaagse kunst immens vergroot, maar brengt ook een zekere verlegenheid met zich mee: het is maar kunst. Hoewel er weinig mensen rijk worden van hedendaagse dans, geldt daar dezelfde paradox als in de beeldende kunst. Alles mag. Wat nu?

Humor, ritueel en transgressie

"Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird", schreef Adorno ooit. Maar in de hedendaagse dans wordt niet eens meer iets beloofd. De hopeloosheid vindt op een andere manier zijn uiting: door een ongemakkelijk soort humor, door rituele volharding, door het opzoeken van extremen. Een voorbeeld van alledrie is de voorstelling *3 Ways to master a kiss or a twentyfive minutes kiss at your neck* van Aitana Cordero, vorig jaar bij Something Raw. Zes performers wisselen 25 minuten lang tongzoenen uit, in toenemend gecompliceerde en acrobatische posities, met toevoeging van de nodige hoeveelheid etenswaren en tandpasta. Het is totaal absurd, hilarisch en weerzinwekkend – en vooral de combinatie daarvan.

Die drie dingen - humor, ritueel en transgressie – zijn wel de meest in het oog springende kenmerken van het *contemporary* in de hedendaagse dans. Terugkerende thema's daarbij zijn menselijke relaties, lichamelijkheid en seksualiteit – niet verwonderlijk voor een kunstvorm die nogal lichamelijk en niet erg verbaal is. Vrolijk is het bijbehorende mensbeeld niet. Als menselijke relaties verbeeld worden, gaat dat meestal gepaard met sadisme, miscommunicatie en langs elkaar heen bewegen; het lichaam wordt verwrongen, als een rekwisiet behandeld en op de meest onflatteuze wijze tentoongesteld; hysterische drag queens, illusieloze stripteases en lachwekkende neukbewegingen worden in je gezicht gesmeten. Het is vooral die lichamelijkheid waardoor de hedendaagse dans toch dans blijft, hoe conceptueel ook.

Opmerkelijk genoeg is er, in elk geval in Nederland, nauwelijks *klassieke* dans. Er is het Nationale Ballet en verder zijn er in de gesubsidieerde sector twee smaken: modern en hedendaags. Het onderscheid tussen die twee is tamelijk fluïde: ook in de dans die niet *contemporary* is staan de ontwikkelingen niet stil. Integendeel, er wordt overvloedig gebruik gemaakt van audiovisuele middelen, live elektronica, theatrale effecten die eerder met scenografie dan met dans te maken hebben, en ook van ironie en het shockeffect. Zelfs het ronduit klassiek moderne NDT maakt wel eens een grap. Maar het overschrijden van de grenzen van de dans

heeft toch een ander karakter bij, pak 'm beet, Emio Greco|PC, Anouk van Dijk DC of Leine & Roebana dan bij SNDO en PARTS. Het is nog steeds dans als ritmische beweging op muziek die centraal staat, *gecombineerd* met andere kunstvormen. De moderne dans is *interdisciplinair*, waar de hedendaagse dans *transdisciplinair* wil zijn, de discipline voorbij.

Matheid, seks en camp

En lukt dat? De hedendaagse dans wordt toch hoofdzakelijk gemaakt door dansers voor een danspubliek. Recent was op Springdance een choreografie van conceptueel beeldend kunstenaar Martin Creed, *Work No 1020 Ballet* te zien. De titel alleen geeft al aan: dit is gewoon een van mijn werken, deze keer dan in dansvorm. Maar dan blijkt dat de dans in *Work No 1020 Ballet* een puur decoratieve rol speelt, als onderdeel van de grote Martin Creed show. Waarom dan nog dansen? Daar stuit je op de grenzen van transdisciplinariteit. Ook voorbij de disciplinaire grenzen blijft er een subtiele *je ne sais quoi* van dansers die als danser denken, in tegenstelling tot beeldend kunstenaars die in beelden denken.

Nu is dat niet het grootste probleem. Transdisciplinariteit is geen heilige verplichting. Erger is, dat door het verlaten van de retoriek van de avant-garde ook de zelflegitimatie van de hedendaagse dans wankel geworden is. De pretentie dat dit "de dans van morgen" is, kan onmogelijk waargemaakt worden. Die toekomst ligt eerder in het verder doordringen van nieuwe media en technologie, hoeveel loos spektakel daar ook mee gepaard gaat. De hedendaagse dans grijpt eerder terug op het verleden, de erfenis van Yvonne Rainer, Marina Abramovic, Koert Stuyf en Pina Bausch. Er is geen *trickle down*-effect. Hoogstens een *moving up*-effect, doordat jonge choreografen van PARTS en SNDO vijf jaar later in de grote zaal staan. De onderliggende houding is niet alleen verlegenheid, maar ook valse bescheidenheid. De maker is zogenaamd geen virtuoos meer, maar hij pretendeert wel op virtuoze wijze van niets iets maken. Dat is blasé.

Ironie, ritueel en transgressie zijn niet altijd even grappig, betoverend en confronterend. Veel van de humor in de hedendaagse dans is gewoon ongein met camp en low culture, poep, pies en piemels. Rituelen zijn ook wel eens geestdodend repetitief. En wat de transgressie betreft: na het zoveelste bombardement van tieten en genitaliën, de zoveelste voorstelling over gender-identiteiten en de zoveelste over-the-top-act geloof je het wel.

Nu is het recht van experimentele kunst om te mogen mislukken een groot goed. Maar in de hedendaagse kunst zit de cultus van de onvolmaaktheid dusdanig ingebakken, dat er van briljant mislukken geen sprake meer kan zijn. Het is hogere hopeloosheid: mislukken verplicht. Als er in de hedendaagse dans iets briljants gedaan wordt, is dat juist door die blasé houding los te laten, door er geen spelletje van zelfrelativerende pretenties van te maken. Gelukkig is de praktijk ook in dit opzicht weerbarstig en zijn er makers die zich niet laten inperken door negatieve classificaties van wat hedendaagse dans allemaal *niet* moet zijn. En gelukkig zijn de grenzen tussen modern en hedendaags fluïde. Want zonder een dosis conceptualisme zou de moderne dans ook wel saai worden.

Hoop voorbij de hopeloosheid

Er is hoop. Vorige december organiseerde DasArts in het Amstelpark het performancefestival *Slow Down*. Het miezerde, mijn vader was net een maand dood, ik had ruzie gemaakt met een goede vriendin, ik had een kater en een kuthumeur, en ik wist nog niet dat de dag erna mijn leven ingrijpend zou veranderen. Een vrouw zat onder een vilten kap een rol papier vol te schrijven. De tekst die voor haar uitgerold was verwasemde in de motregen, maar zij keek niet op en ging stug door met haar *écriture automatique*. In het Rietveldpaviljoen kraakte een meisje vier dagen lang walnoten met haar blote handen. Ik heb haar handpalmen naderhand niet gezien, die zouden toch flink beschramd en verblaard moeten zijn, maar ook zij gaf geen krimp. In het glazen huis lag een man in pak stokstijf op een voetstuk, en boven hem hing, met haar gezicht naar hem toe, een vrouw even onbeweeglijk aan touwen, een wolk van rood haar voor haar gezicht. In dezelfde ruimte voerden twee performers aan een weefgetouw *Penelope's Act* op; de titel spreekt voor zich.

Ik kwam thuis en had nog steeds een kuthumeur. *For art makes nothing happen*. Maar in die volharding in het hopeloze, het vermogen om even de tijd stil te zetten en niks te laten gebeuren, schuilt verantwoording genoeg. Wat in een theaterzaal strontvervelend zou zijn geweest, was hier een beeld dat pijn deed om je van los te maken. Dit was geen kijkkast, maar een gebeurtenis waar je doorheen kon lopen; een galeriesetting, maar dan onmiskenbaar met een choreografische blik. Met ook hier ritueel, transgressie (vier dagen lang!) en zelfs humor. Het was totale, liefdevolle tijdverspilling, zonder een spoor van matheid, slechte seks of camp.

De situatie is hopeloos, maar niet ernstig. Er gebeuren machtig interessante dingen in de moderne muziek, in de theatertechniek, in de verbreiding van audiovisuele middelen, waar de hedendaagse dans op kan inhaken. Zelfs in de beeldende kunst, die nog steeds lijdt aan een misplaatst superioriteitsgevoel ten aanzien van andere kunstvormen, zijn aanknopingspunten. Er is juist in de toepassing van die middelen, en de vermenging van die verschillende vormen, een conceptuele blik nodig, die kijkt naar hoe dat alles kan worden aangewend in de verwezenlijking van een artistiek idee, in plaats van gewoon het ene naast of door het andere te zetten. Die benadering kan beeldend, muzikaal, theatraal of lichamelijk zijn. Misschien lopen er zelfs een paar briljante geesten rond die in hun benadering daadwerkelijk de discipline voorbij zijn. Wat de hedendaagsen van alle gezindten vooral moeten kwijtraken, is de zelfopgelegde beperking om vooral heel veel dingen *niet* te willen zijn. De paradox van “het is maar kunst” is daarmee nog niet opgelost. Alles kan. Wat nu? Maar misschien is er hoop voorbij de hopeloosheid.

Dit artikel kwam tot stand binnen een masterclass kunstjournalistiek van het Domein voor Kunstkritiek, en verscheen eerder in hard//hoofd online tijdschrift voor kunst en journalistiek.

KRANKZINNIGE HOOP VAN UTOPISCHE DWAZEN
DE CONCRETE TONEELPOËZIE VAN THEATRE DU SOLEIL

Loek Zonneveld

Bijna vijftig jaar bestaat de troep. Permanente motor van dit gezelschap is al even lang regisseur Ariane Mnouchkine (1939). Hun meest recente voorstelling gaat over utopie en teleurstelling in de jaren vlak voor de Eerste Wereldoorlog. Ze was onlangs in de laatste fase van een wereldtoernee in Wenen en Edinburgh. Een registratie van de voorstelling wordt op dit moment op hun Parijse thuisbasis gefilmd. Daarna bereidt het Théâtre du Soleil zich voor op haar gouden jubileum in 2014. Bescheiden portret van een utopie.

Het is een verhaal in een verhaal. Of liever: een film in een verhaal. Of nog liever: een verhaal over het maken van een film in een verhaal over de wereld van die filmmakers. De 'making of' is hier echter niet de bonus maar het hoofdgerecht van het menu. De film is een **stomme** film die wordt gedraaid in een geïmproviseerde studio op de zolder van een herberg-met-danslokaal, een **guingette**. Dat danslokaal heet 'Fol Espoir'. Het onderwerp van de film is (onder andere) een schipbreuk. Vandaar de titel van de voorstelling, **Les Naufragés du Fol Espoir**, de schipbreukelingen van de 'Krankzinnige Hoop'. Het verhaal over de schipbreuk hebben de toneelmakers van Théâtre du Soleil (en de filmmakers in de voorstelling) ontdekt in de literaire nalatenschap van Jules Verne. Het is een bizarre vertelling over hoe overlevenden van een scheepsramp nabij Kaap Hoorn een kleine utopische samenleving willen vestigen op de barre vlaktes van Patagonië. De leden van de filmcrew in de toneelvoorstelling zien we aan het werk in de jaren die voorafgaan aan de Eerste Wereldoorlog, de jaren die horen tot de 'vertigo years', de 'duizelingwekkende jaren' uit het gelijknamige mooie boek van Philip Blom over de periode tussen 1900 en 1914, de jaren van de uitvindingen, de emanicipatiegolven en de aanzetten tot politieke omwentelingen. Dat is de dubbele bodem van deze voorstelling: de inwoners van het avondland van vóór de grote bloedbaden in de twintigste eeuw, werken aan een grote filmvertelling over een scheef gegroeide utopie in een kolonie van vóór het imperialisme. Mnouchkine en haar troep Théâtre du Soleil houden van dergelijke projecten in de forse formaten. Ze kunnen niet anders dan steeds opnieuw de grote verhalen vertellen. Ofwel aan de hand van teksten van wereldvermaarde tragedie- en komedieschrijvers. Ofwel, zoals hier, aan de hand van **histoires trouvées**, de 'toevallig' gevonden anekdotes die opstuiven in de dwarrelstorm van de geschiedenis.

Théâtre du Soleil? Alweer een halve generatie is het geleden dat ze voor het laatst in Nederland waren, in het Holland Festival van 1992, met hun cyclus Griekse tragedies, **Les Atrides**, over de voorgeschiedenis en de nasleep van de Trojaanse oorlog. Ze speelden toen teksten van Euripides en Ayschyos, groots gemonteerd in hun in het RAI-complex nagebouwde Parijse theaterhuis. Met het Piccolo Teatro di Milano van Giorgio Strehler (ontstaan in 1947) en het Berliner Ensemble van Bertolt Brecht en Helene Weigel (opgericht in 1949) hoort het 'Zonnetheater' van Ariane Mnouchkine (bouwjaar 1964) tot de oudste Europese toneelensembles die na de Tweede Wereldoorlog zijn opgericht **én** die nog altijd actief zijn. In het geval van Théâtre du Soleil zelfs zeer actief, met om de paar jaar een nieuwe voorstelling die eerst op de eigen Parijse thuisbasis (een oude munitiefabriek in het Bois des Vincennes) wordt gespeeld en die daarna op Europese en wereldtoernee gaat, met een ensemble waarin oude, vertrouwde krachten al decennia lang samenwerken met jong toneeltalent uit alle windstreken en van alle huidskleuren. Opgezet als toneelcollectief gelden twee basisafspraken nog altijd. **(1)** Iedereen verdient hetzelfde. **(2)** Met het geld van de troep (karige subsidies, sponsorgelden, fondsen van coproducerende festivals en veel inkomsten uit de publiekstoeloop) wordt met respect omgesprongen ten dienste van het primaire doel van de troep: voorstellingen maken en films over die voorstellingen. Kostbare 'overhead' is er nauwelijks, ze doen alles zelf, van kantoorwerk tot schoonmaken van hun grote toneelhuis en koken voor de troep en voor hun publiek. Daarnaast ondersteunt de groep ook toneelspelers in landen waarin toneel als kunstvorm het zwaar heeft - 'Soleil' heeft bijvoorbeeld al jaren een eigen 'dependance' in de Afghaanse hoofdstad Kaboel.

Ariane Mnouchkine is in de historie van Théâtre du Soleil alom tegenwoordig, ze heeft de voortdurend van samenstelling wisselende troep geleid langs talloze theatrale zoektochten die altijd twee constanten kenden: grote vertellingen vereisen oersterke vormen, en: toneel ontleent haar zeggingskracht aan de ritualisering van de dagelijkse strijd om het bestaan van mensen. De sterke vormen zijn vaak ontleend aan het theater uit het Oosten, daar vond ze stijlen, waarin de fysieke aanwezigheid van de

toneelspeler centraal staat. Theater als topsport, niet alleen uiting van verbeeldingskracht en hartstocht, maar ook van moed, uithoudingsvermogen, offerbereidheid. Cultuurfilosoof en theaterwetenschapper Georges Banu, die het werk van Mnouchkine en haar troep al jaren op de voet volgt, schrijft daarover: 'Toneelspelen betekent voor Mnouchkine bergen beklimmen en voor die expedities heb je sterke kuiten nodig en veel frisse lucht. In die opvatting van acteren als topsport staat Mnouchkine vooraan: ze leidt, ze gidst, vooruitgang wordt echter vooral geboekt binnen de intensieve samenwerking met haar toneelspelers, onvermoeibaar improviserend op zoek naar een schoongemaakte vorm, waarin wat overbodig is wordt geëlimineerd, op zoek naar heldere, meer dan levensgrote toneeltekens.'
Het theater van 'Soleil' is verder ook zelfbewust in haar zoektocht naar de **noodzaak** van een voorstelling. Hun Shakespeare-cyclus in de jaren tachtig van de vorige eeuw handelde over de moedeloos makende keerkring van burgeroorlogen, hun serie 'Grieken', **Les Atrides**, over de nachtmerrie van bloed- en eerwraak en de wankele zoektocht naar democratie. Mnouchkine's enscenering van Molière's **Tartuffe** etste in de tweede helft van de jaren negentig een paar flinke krassen in de omzichtige, politiek-correcte benadering van moslimfundamentalisme. Daarna kwam het zeven uur durende epos over wereldwijde vluchtelingenstromen, **Le Dernier Caravansérail**, de laatste pleisterplaats van de karavaan van verdreven mensen, eigenlijk een permanent thema in het werk van 'Soleil' en Mnouchkine. En daarna volgde het wonderlijk stille kleine epos over oorlogstrauma's en doodsangsten als zaaigoed van de oorlog, de actuele en de nooit meer voorbij gaande oorlogen uit de recente geschiedenis, in **Les Éphémères**, wat zoiets betekent als de 'voorbijgaande ervaringen van één dag'. Mnouchkine is overigens bescheiden over haar maatschappelijke ambities met toneel, waarover ze zegt: 'Theater is de kunst van de noodzaak, van de tegenwoordige tijd. Maar theater functioneert noch in dringende kwesties, noch in de actualiteit. De werking ervan, de invloed ervan, dat alles is pas op langere termijn voelbaar. Misschien zijn er drie, vier mensen die aan het eind van een toneelavond minder barbaars zijn geworden. Die vragen gaan stellen of alert worden. Al is het maar voor heel even. Theater holt de barbarij stukje bij beetje uit.'
Ze wilden twee jaar geleden eigenlijk terug naar Shakespeare, **Macbeth** stond op de verlanglijst, en **King Lear**. Totdat Mnouchkine's huisauteur Hélène Cixous een onvoltooide novelle van Jules Verne ontdekte, **Les naufragés de Jonathan** en ze al pratend en improviserend terecht kwamen in het laatste decenium van de negentiende en het eerste van de twintigste eeuw, de kraamkamer van de gloeilamp, de stoomlocomotief, de psychoanalyse, het socialisme van Jean Jaurès en de cinématographe van de firma Pathé. Op de repetitievloer en aan de werktafels van Cixous en Mnouchkine ontstond een mozaïek-vertelling, met in het centrum die zolder van de herberg 'Fol Espoir', waar een film wordt gedraaid onder leiding van de bij Pathé ontslagen regisseur en filmgek Jean LaPalette (Maurice Durozier) en zijn zus Madame Gabrielle (Juliana Carneiro da Cunha). De repetities en de opnames vormen het hart van de voorstelling **Les Naufragés du Fol Espoir**. Veertig verderlichte acteurs en dansante figuranten spelen een troep druk in de weer zijnde licht-**mécaniciens** en requisieteurs, die als een zwerm spreeuwen over de speelvloer fladderen, met als permanente gimmick de figuranten en helpers die zich telkens plat op de grond werpen als ze 'in beeld', in het vizier van de camera dreigen te komen. Het betreft hier een **stomme** speelfilm en daarbij komen de geweldige fysieke acteerkwaliteiten van dit ensemble niet alleen om de hoek kijken maar voluit tot hun recht. Terwijl hun teksten in geprojecteerde halve zinnen letterlijk door het hele decor zweven, kiezen de spelers voor het maximale gebaar, rollende ogen en geluidloze mimiek. Het is de kwadratuur van Brechts vervreemding in een nieuw, helder licht: de spelers creëeren een schijnwerkelijkheid met een amusante en aan de ironie grenzende distantie, wij kijken met een begripvolle glimlach naar hun kinderlijke speelplezier en hun mateloze enthousiasme. Het is concrete toneelpoëzie van hoog niveau: de kunstenaars spreken in een afgedwongen stom-zijn, wij lezen hun teksten en monteren in ons hoofd de vertelling bij elkaar. De nostalgische en expressieve muziek van huiscomponist en musicus Jean-Jacques Lemêtre doet de rest.

De vertelling van **Les Naufragés du Fol Espoir** ademt volop het hoopvolle verlangen naar een utopie waar eigenlijk alle voorstellingen van 'Soleil' over handelen. De filmers in de vertelling proberen kort voor 1914, als het medium film nog maar twintig jaar jong is, een utopische rolprent te maken. Ze hebben daarvoor ontslag genomen bij een grote commerciële filmstudio. Terwijl ze op hun rommelzolder hard werken aan hun film, bespreken ze de politieke gebeurtenissen van het moment, het ongeloof over een oorlog die ze niet willen maar die steeds dichterbij komt. Pas als hun socialistische held en voorman Jean Jaurès wordt vermoord, schrikken ze collectief, maar filmen daarna manmoedig verder. Totdat de meeste leden van de ploeg worden opgeroepen in de algehele mobilisatie voor wat de Eerste Wereldoorlog gaat worden. 'Voor even' roepen ze elkaar toe, 'met de kerst zijn we weer thuis'. Wij, de kijkers, weten beter. Die kerstwens is een illusie, de filmers

bouwen aan een illusie, de toneelspelers van Théâtre du Soleil maken van het bouwen aan die illusie een illusoir verhaal op het toneel. En zelfs in dat verhaal wordt weer een spel gespeeld met utopie en illusie. De schipbreukelingen die stranden op een koud eiland in de buurt van Patagonië, willen daar een idealistische en utopische, ja bijna communistische gemeenschap stichten, een vreedzame samenleving waarin iedereen gelijk is. Dat streven loopt verkeerd af in een tomeloze broedertwist. De ene groep stelt dat er eerst een dictatuur moet worden gevestigd, daarna kunnen mensen pas vrij en gelijk zijn. De anderen vinden dat vanaf het allerprilste begin iedereen evenveel te zeggen moet hebben, omdat een dictatuur zichzelf als-ie er eenmaal is, nooit meer zal opheffen. De twist loopt uit op moord en doodslag. En er blijft een vreemd duo over: een graaf die zich tot het socialisme heeft bekeerd en een eenvoudige indiaanse jongen die al op het eiland woonde. De twee beloven elkaar dat ze als overgeblevenen nu een missie hebben: in deze dagen van duisternis moeten ze daar een vuurtoren gaan bouwen, zodat schepen die er ronddwalen in het donker nooit meer te pletter zullen lopen, omdat ze zich kunnen verlaten op het leidend licht van die, van hun vuurtoren. Het concrete maatschappelijke perspectief als deel van een concrete toneelpoëzie - dat is Théâtre du Soleil ten voeten uit!

We citeren nogmaals cultuurfilosoof Georges Banu: ‘Deze voorstelling bevestigt Mnouchkine’s diepe overtuiging dat theater alles vertellen kan en dat in ons tijdperk van de virtuele technieken het toneel mag, kan en moet durven teruggrijpen op de concrete poëzie van de haar ten dienste staande middelen, waar het eindeloos schuiven met meubilair net zo goed bij hoort als de totale fysieke inzet van de acteurs. In de speelsheid ligt een politieke lading, in de lach gloort hoop en het vertrouwen in het voortbestaan van kunstvormen in een tijd waarin de kunst door machthebbers als maatschappelijke krachtlijn wordt afgewezen.’
Het is die krankzinnige, dwaze hoop die van deze voorstelling volop af straalt. Met middelen die wereldwijd zijn opgehaald onder hun publiek, hun fans, hun vrienden, hun geestverwanten, wordt op dit moment, najaar 2012, de laatste hand gelegd aan de verfilming van **Les Naufragés du Fol Espoir**. Théâtre du Soleil doet immers al decennia aan ‘crowd funding’, vond het begrip zelfs al uit ver voor het een trendmatig antwoord werd op de crises in de Europese cultuurfinanciering en -subsidiëring. Met dat onstuitbare cultuuroptimisme zullen ze zich ook voorbereiden op hun vijftigste verjaardag. Met ongetwijfeld een nieuwe, inspirerende enscenering.

Informatie over recente en toekomstige projecten, de actuele bespeling van de thuisbasis van Théâtre du Soleil, de Cartoucherie de Vincennes en over de recente documentaire ‘Ariane Mnouchkine & L’Aventure du Théâtre du Soleil’ vindt u op www.theatre-du-soleil.fr

GEEN ANGST VOOR OPTIMISME!

Roos Euwe

Zijn alleen de dwazen vrolijk? Of is het dwaas niet vrolijk te zijn? Vijf voorstellingen die niet voor de gemakkelijke weg kiezen en confronteren dankzij hun optimisme.

Ik ben niet graag pessimistisch, maar dat is best lastig in het Nederland van vandaag. Door hedendaagse denkers, kunstenaars, theatermakers worden de huidige crises (economie, ideologie, milieu) vaak pijnlijk blootgelegd; pijnlijk omdat we er zelf natuurlijk net zo goed onderdeel van zijn. Ik ben vaak op een ambigue manier opgelucht als iemand zijn of haar vinger precies op de zere plek weten te leggen; het maakt mij verontwaardigd, alert, maar ook een beetje mistroostig. Hoe beter iemand weet de verwoorden waar het allemaal aan schort, hoe moeilijker het wordt om hoopvol te zijn. Ik neem het voor lief, het lijkt lastig om kritisch en optimistisch te zijn tegelijkertijd. Geboren in 1988, lijkt idealisme iets uit een ver verleden waar ik geen deel van uitmaak.

Volgens de Vlaamse theatercriticus Wouter Hillaert is optimisme één van de laatste taboes in het land van het artistieke, gesubsidieerde theater. “De wereld is in crisis en gaat gigantisch naar de kloten, terwijl de mens innerlijk verscheurd is en niet tot samenleven in staat blijkt. Andere mens- en wereldbeelden wordt de toegang ontzegd.” schreef Hillaert in het themanummer *rekto:verso* over taboes (februari 2012). Van theatermakers, vervolgt hij, wordt er niet verwacht dat ze met oplossingen komen. “De roeping van de theatermaker is te tonen wat niet werkt, te deconstrueren en te ontmaskeren.” In een uitgebreid artikel over de voorstelling *Wat nodig is* van Laura van Dolron, beschrijft Hillaert hoe zij met Oscar van Woensel en Steve Aernouts deze, en andere theaterregels overboord gooit door in een oprecht verhaal, en op een aardige maar moralistische toon te vertellen hoe we het allemaal veel beter kunnen doen.

> *“Toen ik “non-conformistisch” was, was ik de droom van elke marketingfiguur, een ideale antikapitalistische topconsument. (...) Ik praatte over vrijheid met een sigaret, een biertje en een mobieltje in mijn hand. Blijkt nu dat vrijheid discipline is! Wie had dat gedacht? … Nou, ik niet.”*

Hun oprechtheid maakt inderdaad dat deze boodschap niet tenenkrommend is. In eerdere voorstellingen nam Van Dolron je mee in haar gedachten over wat er mis is met de mensen en de wereld – om vervolgens de situatie om te keren en zichzelf ook nog eens onderuit te halen. In *Wat nodig is* is de pijnbank ingewisseld voor een zacht stoeltje en komt er geen omkering. Deze keer plakken ze een pleister op de wonden die vaak als ongeneesbaar worden verklaard.

Van Dolron is bovendien niet de enige die expliciet een andere, positieve manier van denken in gang wil zetten. In *Mahabharata* (januari 2012) vertelt Marjolein van Heemstra hoe ze op zoek ging naar leeftijdsgenoten over de hele wereld, omdat ze ervan overtuigd was dat er “iets” is dat mensen verbindt. In India ontmoette ze Satchit Puranik, een acteur met wie ze besloot deze voorstelling te maken. Samen vertellen ze met humor en zonder opsmuk over hun zoektocht naar het “iets” dat ons verbindt. Over hoe ze op hun negende dachten dat de wereld er uit zou kunnen zien als een Benetton-reclame met lachende blanke, rode, gele en zwarte mensen. Hoe ze daarin teleurgesteld werden, maar boven alles wilden proberen cynisme de baas te blijven. In combinatie met de onwaarschijnlijke oprechtheid van hun verhaal, kan je als publiek mee in hun hoop naar een mooiere, betere wereld. Wat een opluchting.

In *Wij zijn blij* wilde Jetse Batelaan (Ro Theater, maart 2012) bewijzen hoe het tonen van geluk een daad van verzet kan zijn. Verzet tegen een heersend cynisme, een publieke opinie die kunstmatig negatief wordt gehouden, alles wat crisis wordt genoemd. Het was hoog tijd voor een blije voorstelling, in reactie op “al die lui, het kabinet, ruziezoekers. Wat is er vervelender voor hen die ons klein willen krijgen als we gewoon ongegeneerd gelukkig gaan doen?” aldus Jetse Batelaan in een radio-interview.

Stomverbaasd keek ik in een vrolijk kanariegeel gewaad dat ik omgehangen had gekregen naar de ongeveer vijftig Rotterdammers die zich hadden aangemeld om in een gele schouwburg te laten zien en horen wat hen blij maakt. Jeux-de-boules bijvoorbeeld, korfbal, dansen of muziek maken. Misschien is het wel zo simpel. De ongegeneerd gelukkige mensen steken scherp af tegen de drie Ro-acteurs (Herman Gilis, Hannah van Lunteren en Bart Slegers) die in hun “niet zo blije scènes” ongemakkelijke

situaties spelen. Hoe reageer je bijvoorbeeld wanneer iemand op de beleefdheidsvraag “hoe gaat het?” van wal steekt met een lang en triest verhaal? Hoe herkenbaar die situaties ook zijn, de acteurs worden langzamerhand steeds meer kunstmatige karikaturen, bepaald door hun vastgelegde regels en sociale conventies. Hoe herkenbaar ook, uiteindelijk kan ik niet anders dan meegaan in de aanstekelijke blijheid van de jeux-de-boules vereniging en meegaan in de polonaise in de slotscène.

Ook *With happy end* (oktober 2012) had, zoals de titel al doet vermoeden, een vrolijk einde. Dat terwijl het collectief Kamp Kalf (Joost Maaskant, Annelies van Hullebusch, Pieter van den Bosch en Emile Zeldenrust) zich in eerste instantie zorgen lijkt te maken.

> *“Wij zijn vier niet zo actieve en licht onervaren kneuzen op het gebied van seks. Wij begrijpen niet wanneer iets seks is en wanneer iets geen seks meer is. Tijdens onze voorstelling gaan wij deze grenzen tonen, zonder dat u tot op het einde van uw leven seks zal verafschuwen en haten.”*

De vier makers ontvangen hun publiek spiernaakt en met open armen in een tot camping omgebouwde theaterzaal, en laten ons getuige zijn van hun experimenten. Eerder dan hun seksuele grenzen zochten ze de grenzen op van de schaamte voor hun eigen lichaam, van elkaar, en wanneer iets ongepast is. With happy end had ook een provocerende voorstelling kunnen worden maar is dat niet, dankzij de onvermoeibare vrolijkheid van de vier. Telkens komt er weer een nieuwe poging: wie wil er met een naakte Pieter op de foto? Kan een lichaam ook als muziekinstrument gebruikt worden? Hoe overtuigend kunnen we een orgasme nabootsen? Hoe meer pogingen, hoe enthousiaster we als toeschouwer worden. Want uiteindelijk kunnen we de regels om een onderscheid te kunnen maken tussen schaamte en schaamteloosheid, immers zelf maken. Deze keer zijn ze uitgezet in deze theaterzaal, maar kunnen we ze ook doortrekken naar de foyer, het café, naar buiten? Als aan het eind de deuren opengaan, blijven de meeste toeschouwers in de zaal waar het inmiddels erg gezellig is en je bent vergeten dat er nog altijd vier naakte spelers rondlopen.

Moet je een dwaas zijn om een vrolijke voorstelling te maken? Ik denk het niet. Deze vier voorstellingen confronteerden me allemaal op een manier met hoe gemakkelijk ik doorgaans vrolijkheid verbind aan platheid en naïviteit. Hoe gemakkelijk het eigenlijk is om een slogan als “Een betere wereld begint bij jezelf” af te doen als ouderwets. Bovendien, een betere wereld begint dan wel bij jezelf, meestal ben je geneigd daar ook te eindigen. Als de grote, boze wereld inderdaad te groot is om te veranderen, is het makkelijker ons eigen, individueel geluk na te streven. De wereld gaat naar de kloten, maar ik ben tenminste blij? Dat zou pas cynisch zijn. De vraag na het zien van deze voorstellingen is dus niet zozeer ‘waar te beginnen’, zoals ik hierboven schreef, maar vooral: hoe houdt mijn geluk verband met de wereld om ons heen? Volgens filosoof Peter Sloterdijk is dat de crux van de hedendaagse mens. In zijn boek met de dwingende titel Je moet je leven veranderen constateert Sloterdijk dat er we door de mondiale crises onze onschuld en onwetendheid zijn verloren, dat de cultuur van “frivoliteit” definitief over is. In een interview licht hij toe:

> *‘Het typische van frivoliteit is dat mensen kiezen voor levensvormen waarvan ze weten dat ze niet kunnen blijven duren. Het begrip duurzaamheid past niet in de frivoliteitscultuur. Escapisme is het wezen van de mens, maar mensen accepteren daarmee een corrupte ethiek. Mijn oproep luidt: “Escape from escapism.”’*

Het is misschien wel het moeilijkst om vrolijk en niet frivool te zijn, en daarin ligt denk ik de moed van de bovengenoemde voorstellingen. De poging om ondanks alles actief optimistisch te zijn, zonder ironie - ondanks onze wetenschap van het feit dat de kleurige foto’s uit de Bennetonreclames niet echt zijn; ondanks dat het plat lijkt om enkel vrolijk te zijn; ondanks dat het met de vrije seks uit de jaren zeventig niet per se goed is afgelopen. Is het misschien dwazer om niet vrolijk te zijn?

Tot slot: Natuurlijk, buiten was het toch aardig koud, dus gingen de kleren na een happy end weer aan. Het blije publiek ging weer naar huis, de volgende dag wachtte zoals gewoonlijk het werk weer.

“Ja, de hypotheek moet betaald, de kindjes naar school en een leuke auto; genoeg redenen om niet je niet aan te sluiten bij de dissidenten”, werpen de spelers van de Warme Winkel op in hun laatste, prachtige voorstelling Jandergrouwnd. Maar gaat het daar nu werkelijk om? Natuurlijk, de wereld is nog steeds in crisis en gaat gigantisch naar de kloten. Maar als we iets willen veranderen, als we geen deel uit willen maken van een heersend systeem, of dat nu een Russische dictatuur is of een markteconomie, dan kan dat. De dwazen zijn niet bang, zeker niet voor optimisme.

Nog te lezen en zien:

Ik zeg u, de crisis zal een nieuwe elite brengen, interview met Peter Sloterdijk:
http://www.vn.nl/Standaard-media-pagina/PeterSloterdijkIkZegUDeCrisisZalEenNieuweEliteBrengen.htm

Jandergrouwnd van de Warme Winkel, tot en met 21 december inAmsterdam
http://www.dewarmewinkel.nl/schedule/index/?page=speellijst&evt_id=24

DE KAARS VAN TARKOVSKI

De Albert Verwey-lezing van 25 oktober 2012 door toneelschrijver Willem Jan Otten

De kaars van Tarkovski
Een man belooft een ander
die zoals alle mannen
zijn broer had kunnen zijn
om een kaars op te steken.
Niet in een kerk, maar buiten,
op de bodem van een zwavelbad
van een vermaard kuuroord.
Brand een kaars en loop
over de bodem van het bad
en breng de vlam naar de overzij.
Vraag niet waarom daar.
Er is geen plek op aarde
minder aangewezen
voor de inlossing van een belofte
dan een drooggevallen zwavelbad,
maar dan: elke plek wordt heilig,
als er een belofte wordt ingelost.
Vraag evenmin waarom een kaars,
een vlam, een overzij.
Het gaat om de vraag,
die op nog een vraag al antwoord is.

Maar de man doet het niet.
Hij weet terdege
dat hij iets niet doet
en toch doet hij het niet.
Dan vraagt de ander,
die stervende is,
heb je het gedaan,
dat van de kaars,
het zwavelbad, de overzij.
En de man zegt ja.
Ja, ik heb het volbracht.
Zo sterft de ander,
die zijn broer kon zijn.
Laten we zeggen: in vrede.
De man koopt een kaars,
en een aansteker, en reist
naar het vermaarde zwavelbad.
Het is droog gevallen,
precies als voorzegd,
op de bodem verkalkt een fiets.
Er staat een bries.
Tot drie maal toe mislukt
de tocht, het is nog niet eenvoudig
om tegen een bries in
een kaarsje brandend
over de hele lengte te dragen
van een drooggevallen zwavelbad.
Niet eenvoudig en ridicuul,
mensen wijzen naar hun voorhoofd.
Het is daarom zo moeilijk
omdat je gaandeweg zult weten
wat jou aan de overzij wacht –
antwoord krijg je daar maar liefst
op *is dit alles alles wat er is*.

(Uit: De vlek, Willem Jan Otten)

I

Er zijn kunstenaars die een menigte werken scheppen – Shakespeare, Couperus, Vestdijk. Het is alsof zij per werk aan een oeuvre beginnen.

Er zijn er die één werk maken – Vergilius zijn Aeneis, Ovidius zijn Metamorfoses, Cervantes zijn Quijote, Joyce zijn Ulysses. We weten dat deze schrijvers méér hebben geschreven, maar we stellen ze voor als tovenaars rond één vuur en één pot waar ze één drank in bereiden.

En er zijn er die per werk hun laatste handeling verrichten, hoe jong ze ook zijn. Samuel Beckett is één van dezulken, waar ook T.S. Eliot toe rekenen valt, en op filosofisch gebied: Wittgenstein, en Dostojevski, en in ons taalgebied Kees Ouwens. Al tijdens hun leven werd de lezer of de toeschouwer door hen per werk in een posthume positie gemanoeuvreerd, alsof je steeds weer hun testament opende.

Althans – dat is de wijze waarop ik ben aangesproken door de maker die gedurende deze lezing mijn gids zal zijn door het doolhof dat is opgetrokken rond het antwoord op de vraag die elke beetje Verwey-lezing-gever geacht wordt te stellen: waarom is er literatuur, waarom is er kunst – en niet veeleer nuttige kennis en wasmachine-handleidingen.

De maker in kwestie is Andrej Tarkovski, auteur van zeven testamentaire films. Een testament is de schaamteloze poging van een levende om over de dood heen te springen – schaamteloos, omdat dit springen alleen mogelijk is door zich zelf als gestorvene voor te stellen.

II

Waarom is er *literatuur, poëzie, kunst*.. Zo heb ik de vererende uitnodiging van de Universiteit van Leiden om een semester gastschrijver te zijn dus opgevat: als een mogelijkheid om hardop en ten overstaan van en in samenspraak met studenten deze vraag te stellen. En ik wist dat het stellen van de vraag me de gelegenheid zou bieden om iets te zeggen over het vreemde lot dat de religieuze verbeelding ten deel is gevallen. Zo formuleert de dichter Wreslaw Milosz het in *The witness of poetry*. The strange fate of the religious imagination.

Grote, wapperende woorden, wijd als het pak van een vogelverschrikker.

Toen u mij, bij monde van professor Goedegebuure, belde of ik uw gastschrijver wilde zijn, was ik overigens in Pienza, een kleine stad op een Toscaanse heuvel. Het was de week voor Palmpasen, een vroeg koud voorjaar, anderhalf jaar geleden.

Mijn dagelijkse tochten vanuit het stadje hadden een doel: ik wilde lokaties bezoeken van de film *Nostalghia* van Andrej Tarkovski.

Raar project, temeer daar mijn reisgenote Tarkovski beschouwt als één van de bewijzen dat man en vrouw elkaar nooit ten volle zullen begrijpen. Zij is, weet ik, niet de enige die door een agressieve vorm van verveling worden besprongen na ongeveer een kwartier Tarkovski. Als ik mijn vertoog goeddeels ophang aan sequenties uit een film van Tarkovski, dan realiseer ik me terdege dat u een van de vele weglopers uit de bioscoop waar hij draait zou kunnen zijn.

Te gispen bent u niet. Het werk van Tarkovski drijft een mysterieuze eigenschap van kunst op de spits: zij laat de toeschouwer, de lezer, de museumbezoeker, de luisteraar vrij om zich al dan niet te onderwerpen aan haar wetten. Zij bindt mensen aan zich zonder macht, dwang, wapens. Zij loopt het risico volstrekt onovertuigend te zijn.

Mij heeft mijn vrouw, nu ik er over nadenk, overigens nooit deelgenoot gemaakt van een kunstwerk dat mij agressief verveelde. Toch hebben we de Toscaanse dagtochten naar de lokaties samen gemaakt. Het was zelfs haar initiatief om in hetzelfde zwavelige water te gaan zwemmen als dat wat door de film stroomt, in het kuuroord Bagno Vignoni.

Het was wonderlijk om haar te zien zwemmen in het water van een kunstwerk dat haar agressief heeft verveeld. Het kan zijn dat een huwelijk zelf ook een kunstvorm is.

Als dat zo is dan kleurt dit mijn poging om met deze lezing te begrijpen waarom er kunst is. En misschien steek ik deze lezing ook wel af om haar alsnog te winnen voor Tarkovski.

De film gaat over een naar het Westen geëmigreerde Russische musicus, Gortsjakov. Hij wordt door twee dingen verteerd: door het verlangen naar geloof, en door heimwee. Bij de titel van de film, *Nostalghia*, moeten we ons niet iets prettig melancholisch voorstellen, maar iets proto-Russisch en wurgends. Het gaat om wat Vasalis noemde: de pijn afgesneden te zijn. En niet meer hier. Om zijn lijden en zijn afwezigheid enigszins vorm te kunnen geven reist de hoofdpersoon door Toscane, op zoek naar Rusland. Ja, Grotsjakov zoekt in Toscane, tegen beter weten in, naar verbinding, met zijn grondslag, met zijn in den beginne.

Langzaamaan beseffen we dat we, zoals vaker bij Tarkovski, een levenseinde meemaken. Het is een soort wedren tegen de tijd, langs ongeveer de lijn die de Nar voor Koning Lear trekt: ‘je bent dom geweest, oompje, je bent oud geworden voor je wijs was’. De film is een poging om aan te komen, terwijl de bestemming nergens elders kan zijn dan binnen, zielinwaarts, daar waar het hart akelig verdord is.

En ik zocht dus op mijn beurt naar de plekken waar Tarkovski zijn hoofdpersoon heen had gedirigeerd, in 1982, toen hij zelf uit zijn land geweken was, toen nog de Sovjet Unie.

Tijdens een project als dit moet je, heb ik door schade en schande geleerd, je *niet* in de eerste plaats afvragen waarom je het doet. Net als wanneer de eerste regels van een gedicht zich aandienen, of de opening van een verhaal. Maar achteraf begrijp ik dat ik zo naarstig Tarkovski ben gaan nareizen omdat ik nog volop in de rouw was, ook al was het alweer meer dan anderhalf jaar dáárvoor, dat mijn vader was gestorven.

In de gedichten die in die tijd opborrelden ging het, niet voor het eerst in mijn werk, over missen. Ze zijn een boek geworden: *Gerichte gedichten*. Alle gedichten zijn gericht tot een afwezige; ik probeerde hem,

door mij tot hem te richten, en te spreken alsof hij mij kon horen, aanwezig te stellen.

III

Mijn vader was een musicus, een fluitist. Zij kunst was adem. Hij was, zoals dat heet, een ongelovige – maar als hij aan het graf van een gestorven vriend op zijn ramshoorn speelde – altijd dezelfde 12e eeuwse melodie, *Rosa das Rosas*, een Maria-lied -, werd hij niet alleen door de nabestaanden gehoord. Ook voor hen gold: of zij geloofden of niet, er was op dat moment nóg iemand die de ijle, verwaaiende en tegelijkertijd malse, ronde tonen hoorde.

Hij richtte zich. Achter onze oren was een laatste oor. Als ik aan mijn vader denk, als fluitspeler aan het open graf, dan begrijp ik niet wat hij precies bedoelde met zijn ongeloof.

Hij geloofde, zei hij, niet in *na de dood*. Toch sprak hij na zijn hartoperatie, bij komend uit zijn langdurig comateuze doezels, in termen van 'drijven' en 'ergens heen'. Soms was hij heel precies over de richting waar hij, als in een open bootje zonder zeil of motor, dreef: *daarheen*, zei hij, met een klein gebaar van zijn rechterhand, *naar de sluizen aan de overkant*, alsof datgene waar hij over dreef een IJsselmeer was. Hij beschreef een doezeldroom, dat was duidelijk, en toen hij het bleek te overleven, sprak hij nooit meer over zijn drijfpartij. Soms vroeg ik er naar. Hij sprak slecht, zijn spraak was tijdens de coma-periode beschadigd, maar hij kon me duidelijk maken dat hij zich het drijven kon herinneren als een droom die hij nooit meer had. Een half jaar later, toen hij met mij als chauffeur een autorit maakte naar Harlingen waar een vriend van hem woonde, reden we over de Afsluitdijk, en bij de sluizen van Koornwerderzand onderbrak hij het gesprek en zei, weer met dat kleine handgebaar, *kijk, daar heb je ze*. Op een of andere manier wist ik precies wat hij bedoelde, ik zei: *Je bedoelt de sluizen*. Hij knikte. *Daar dreef ik, dat heb ik je toch verteld*.

Dit zijn zaken waarvan, net als van het notoire 'licht aan het einde van de tunnel', vast en zeker een keurige neurotransmitterverklaring gegeven kan worden, - waarmee dan al even keurig het grote gevaar is bezworen van een geloof in een Hiernamaals, dat primitiefste van alle primitiviteiten.

En toch - als mijn vader inmiddels nergens is, dan ligt nergens aan de overzijde waarvan de Poolse dichter Wreslaw Milosz in zijn gedicht *Over het gebed* zei dat ook als zij, die overzij, niet zou bestaan, 'wij, net zo, die brug zouden gaan boven de aarde'.

Met die brug bedoelt hij: het gebed.

De eerste regel van het gedicht is feilloos: 'Je vraagt me: hoe bidden tot iemand die niet is'.

Ja. Dat is steeds maar de vraag. Merk op dat Milosz in zijn gedicht, in zijn hele oeuvre welbeschouwd, niet zegt dat God is. Hij waagt zich wijselijk niet op ontologisch terrein, op het wijsgerig gebied waar het bestaan der dingen wordt bepaald. Hij houdt zich verre van godsbewijzen. In hetzelfde gedicht merkt hij op dat tijdens het bidden het werkwoord 'zijn' *een zin onthult die nauwelijks werd vermoed*.

Herman Finkers kreeg eens van Pauw, of van Witteman, te horen: maar je weet toch dat het Hiernamaals een verzinsel is? Finkers antwoordde: maar dat is de Veertigste van Mozart ook. Verzonnen. Toch bestaat zij. Finkers heeft van deze kwestie een song gemaakt die hem in één klap tot de meest vooraanstaande theoloog van Twente heeft gemaakt. 'Dat soms iets niet verzonnen is, dat neemt men zomaar aan'.

Ook al denkt de wereld in haar inquisitoriale, Wittemanse schamperheid de religie en in het bijzonder het bidden bij het groot vuil der achterhaalde geloofspraktijken gezet te hebben: mensen verliezen mensen, en moeten rouwen; ze richten zich, dromend, handenwringend, hardop in zich zelf pratend, of juist: stuurs zwijgend, tot de afwezige, en stellen hem of haar aanwezig. Dit willen ze kunnen, ze doen het alsof hun leven er van afhangt. Dus willen ze weten: hoe? En tot wie je te wenden als je geschoolde verstand je doet weten dat er niemand is?

IV

God is onbestaanbaar verklaard, en vervolgens is Zijn dood de oorzaak geworden van een ongrijpbare, alomtegenwoordige depressie die alle trekken heeft van een rouw. Historici proberen het begin van deze ontwikkeling te traceren. Bijvoorbeeld tijdens de Reformatie, die in de 16e eeuw het Vagevuur afschafte, waardoor er in Noord-Europa een verbod kwam te rusten op de voorstelling van het hiernamaals als een plek waar gestorvenen nog door onze gebeden en opgestoken kaarsjes konden worden geholpen bij de loutering, hun tocht na de dood.

Het vreemde lot van de religieuze verbeelding is, in de moderniteit, vooral een beeldenstorm geweest, de systematische afschaffing van religieuze voorstellingen – en de vervanging daarvan door ontzielde mechanische onvoorstelbaarheden, zoals de Schepping in Zeven Dagen door de big bang, of de Apokalyps door het uitdoven van de zon.

Niet meer deel mogen/kunnen nemen aan rituelen die doden

aanwezig stellen, ons zelf het grote, even uitzinnige als intieme ritueel van de eucharistische Presentia Realis ontzeggen, die de dood van God overwint door Hem als voedsel uit te reiken, heeft een enorm vacuüm getrokken, dat is opgevuld met steeds onweerlegbaarder, wetenschappelijk onomstotelijker, niet-God-bewijzen. We zijn in het luchtledig van een taboe komen te leven. En toch – het weggerationaliseerde, getaboeiseerde, wetenschappelijk uittentreure weerlegde bidden wringt zich als een paling een weg door de ondergrondse riviertjes van het bewustzijn.

Tarkovski was in zijn tijd – de jaren zestig en zeventig van de door en door gerationaliseerde en schijnbaar ontkerkelijkte Sovjet Unie - één van de zeer zeldzame kunstenaars die het vacuüm getrokken door Gods verdwijning heeft begrepen als een grondeloos verdriet. Denk aan de drie mannen van zijn vijfde film, *Stalker*, die na een lange tocht door een Zone op de drempel staan van de beloofde kamer waar, als je hem binnen gaat, je diepste wens zal worden vervuld. Bestaat die kamer? Geloven ze hier werkelijk in? Ze hebben oprecht geveinsd dat hij bestond – zozeer zelfs, dat één van de drie mannen, de wetenschapper, van plan is om een kernbom in de kamer te werpen, om hem voor eens en voor altijd uit te wissen, te *deleten* zouden we tegenwoordig zeggen. Het is voor de mensheid beter om niet geknecht te worden door de hoop die het bestaan van de kamer biedt.

Maar nu? Wat betekent het dat de mannen geen van drieën de kamer betreden, - *alsof hij bestaat*…- en dat je, deze drempelscène als filmkijker aanschouwend, vervuld wordt met, ik kom steeds op hetzelfde woord uit, een verdriet, of zelfs: een sensatie van rouw? We durven niet, we kunnen het diepst verlangde niet, we maken ons kleiner dan we zijn.

'Het probleem is: ik geloof mijn ongeloof niet', zegt de verteller van Graham Greenes roman *The end of the affair*.

De tocht naar Tarkovski was een voortzetting van mijn verdwaasde en soms verbaasde vaderrouw met andere middelen; ik wilde kennelijk met Tarkovski verkeren, de vadergodmisser, de meesterlijke beeldenverteller die film na film de afwezigheid – juist ook tijdens zijn leven en zijn magistraal herinnerde kindertijd - van de vaderfiguur bezweert.

V

De naamgever van deze illustere lezingenrij, Albert Verwey, heeft gezegd: 'dichter is hij, die op iedere leeftijd weer kind kan zijn'. Daar hebben we het dus over, als we het over Tarkovski en zijn obsessieve, almaar naar het houten huis van zijn kindertijd terugkerende geheugenkunst hebben: over poëzie. Hij beschikt over een schijnbaar onuitputtelijk vermogen om zich zelf integraal te herinneren, en om als het ware van binnen uit, vanuit het lichaam van zich zelf als kind te ervaren en daar kunst van te maken. Verwey maakt onderscheid tussen 'uiterlijk begrijpen' van de wereld, en 'innerlijk voortbrengen'. Dat laatste is de gave van de dichter, hij deelt van binnen uit in het creatieve, voortplantende proces van de schepping, en sluit zijn lezers aan op zijn innerlijke, scheppende bewegingen.

Tarkovski is typisch een telg van echtscheiding – een getroebleerde zoon die, eenmaal volwassen, zich zelf als een leemte opvoert waar de vadergestalte, om Kellendonk te parafraseren, mooi in zou passen. De vaderqueeste is, in de naoorlogse epoche van de vaderzwakke samenleving, ook altijd een erkenning van de vader die je zelf niet bent. Tarkovski had zijn zestienjarige zoon Andrej in de Sovjet Unie achter gelaten – hij was, werkend aan *Nostalghia*, zelf de afwezige die zijn, scheidende, zich aan het gezin onttrekkende, vader altijd was geweest. En hij komt met zijn personage in *Nostalghia* weer in Rusland aan.

VI

Zou deze lezing op internet gepubliceerd worden, dan moet ik aan wat ik verteld heb een *spoiler alert* vooraf laten gaan: pas op, het slot van *Nostalghia* wordt verklapt. Nee, de hoofdpersoon hervindt zijn vaderland niet, ja, hij sterft op vreemde bodem, in een leeggelopen zwavelbad, en ach, die bodem transformeert tot zijn Ithaka, zijn moedertje Rusland, zijn nergens dat ergens is. En in de scène vóór deze afloop komt de hoofdpersoon de absurde, ridicule belofte na die hij aan een godsdienstwaanzinnige zelfmoordenaar heeft gedaan.

Met die belofte is deze lezing begonnen.
De hoofdpersoon draagt een flakkerend kaarsje door een bries over de bodem van een leeggelopen zwavelbad. Vraag me niet waarom zwavelbad, waarom kaarsje. Het is beloofd, en je beseft dat alles nu afhangt van het nakomen van de belofte.
Zo zit het leven in elkaar – het moet volbracht.

En de film vraagt je hier al lang niet meer om het personage uiterlijk te begrijpen - maar om *van binnen uit* het winderige traject met het kaarsje af te leggen naar de overzijde. Het is een merkwaardig ritualistische gebeurtenis. Ofschoon wij elk afzonderlijk in het geheel nooit wie dan ook beloofd hebben om in Bagno Vignone een kaarsje te branden, is het toch alsof

de heimweeënde Rus onze afspraak nakomt. Hij durft dat waar wij (hoe religieus we ook denken te zijn) voor terugdeinzen: te geloven, op de knieën gaan.

VII

Zo was ik op mijn naïeve, toeristische manier Tarkovski's testament aan het openen toen het verzoek om gastschrijver te worden mij bereikte. En ik wist terwijl ik even de boot afhield om *hard to get* te spelen dat ik deze gelegenheid aan zou grijpen – om, in de vorm van colleges en van deze lezing-, al gastschrijvend een traject af te leggen dat eindigt waar Tarkovski met *Nostalghia* eindigt: in de ruïne van een kathedraal ten westen van Siena – een kerk zonder dak en zonder ramen, gebouwd tijdens de kruistochten, en eeuwen later door de gelovigen verlaten. De San Galgano heet hij, en Tarkovski laat zijn hoofdpersoon, na de scène waarin hij, het kaarsje naar de overzijde lopend, sterft, in deze kerk zitten.

Dit is des hoofdpersoons Ithaka. En ook: zijn Hiernamaals.

Laat ik zo precies mogelijk beschrijven wat je ziet tijdens deze slotsequentie. We zijn nu immers nergens.

We zien de hoofdpersoon, hij zit achterover leunend in het gras, en terwijl de camera langzaam achterwaarts kruipt waardoor we steeds meer omgeving te zien krijgen, blijkt de man zich op het Russische platteland te bevinden, dat we eerder tijdens kinderherinnerscènes gezien hebben, en achter hem wordt de proto-Russische datsja zichtbaar, het houten huis van zijn jeugd, dat waar hij gedurende de film het meest naar heeft verlangd. De datsja is de bron waaruit het verlangen ontspringt naar…de datsja. Steeds meer krijgen we te zien van het groene glooiende landschap, net zo lang tot we ontdekken dat hoofdpersoon, datsja en landschap zich integraal tussen de reusachtige, hemelhoge muren van een kathedraal bevinden, een Gothische, Europese kathedraal die, terwijl de camera gestaag achterwaarts rijdt, dakloos blijk te zijn…en op dat moment begint het te sneeuwen, schijnbaar binnen, maar zoals altijd bij de sacrosancte droomplekken van Tarkovski weet je niet of binnen niet ook buiten is, of buiten binnen.

'Waar ben je als je denkt', vroeg Hanna Arendt, en ook al weet je dat er geen antwoord is op die raadselvraag, omdat je nooit zult zijn waar een ander denkt, en zij niet waar jij, - Tarkovski verplaatst je aan het eind van zijn film naar waar we zijn als we niet hier zijn. Dat is bij uitstek het genie van de filmkunst, een bezoek aan de bioscoop is eigenlijk altijd gehoor geven aan de uitnodiging om een Zone binnen te gaan, om uit je realiteit te stappen en een andere in te duiken, om uit 'dat wat je uiterlijk begrijpt' te treden en van binnen uit 'het innerlijk voortbrengen' mee te maken.

VIII

Waarom literatuur, waarom kunst – uiteindelijk is het antwoord een kwestie van wijzen. Daarom, lees maar, kijk maar, en wees tot de verbinding, de aansluiting bereid – jij bent het zelf die de betekenis schept, het maaksel kijkt je aan als een ikoon en ziet je ziel.

IX

Nostalghia's finale shot is een single-tracker, dat wil zeggen: we krijgen in één enkele, langzaam naar achteren trekkende, steeds wijder wordende camerabeweging alles te zien wat Tarkovski kwijt wil. Het gaat hem om de beweging, de langzame onthulling van het totaal: de hoofdpersoon blijkt voor zijn datsja te liggen en die datsja blijkt in een Russisch landschap te liggen en dat landschap blijkt in het schip van een kerk te liggen en die kerk blijkt een ruïne te zijn. En dan blijkt het te sneeuwen, uit de hoge Italiaanse – of moeten we nu zeggen: Russische, hemel. De sneeuw valt recht naar beneden op het gras dat tussen de pilaren groeit, en valt, bij wie niet weg is gelopen in het eerste kwartier, het hart in, van buiten naar binnen, zielinwaarts, en maakt van kijken schouwen, innerlijk voortbrengen..

WEDEROPSTANDING

Tobias Kokkelmans

'Doorstart'. Van het woord alleen al word je mismoedig. 'Doorstart' behoort ongetwijfeld tot de lelijkste voortbrengselen van de Nederlandse taal. Het klinkt alsof een verzopen benzinemotor weer onverhoopt begint te pruttelen. Desalniettemin (ont)siert dit woord dagelijks de krantenrubrieken. De bijna failliete golfbaan in Spaarnwoude hoopt op een doorstart. Tja. In vroeger tijden sprak men van niet van doorstarten. Maakte Jezus tijdens Paaszondag een 'doorstart'? Nee, dat was een 'wonderbaarlijke wederopstanding'. Toegegeven, zo'n term klinkt in onze seculiere tijd nogal pathetisch, maar ook veel minder moeizaam. Mogelijk ligt de doorstart van het theater ook veel minder binnen onze controle dan we denken. Wellicht heeft de dynamiek van het theater iets veel noodlottigers, in de goede zin van het woord. Misschien is het bestaansrecht van theater veel wonderbaarlijker dan we willen toegeven.

Alleen al in onze eigen westerse theatergeschiedenis zijn er talloze theatertradities uitgestorven en ontsproten. Vaak bestonden tradities naast elkaar. Of iets van de oude traditie werd aan de nieuwe doorgegeven. Zo lieten de rederijkers ergens hun sporen na in het hedendaagse oer-Hollandse cabaret. En toch was er, heel af en toe, sprake van een echte, radicale breuk. Het mooiste voorbeeld is toch wel de tijdspanne tussen de vierde en de tiende eeuw van onze jaartelling. Het toen zich vlug verbreidende christendom 'kruisigde' niet alleen het Klassieke Grieks-Romeinse theater, maar stond ook aan de wieg van een geheel nieuw soort theater.

Hoezo was er toen sprake van een radicale breuk, en bijgevolg een echte wederopstanding? Hoe kon de theaterhater een theaterminnaar worden? Hoe kon theaterhaat dusdanig omslaan? Wat vertelt die periode over het theater *an sich*? Is het theater een verworvenheid van een lineair beschavingsproces, die dus met het verval van die beschaving onherroepelijk verloren gaat? Of is het theater eerder een elementair sociologisch fenomeen dat zich onttrekt aan grillige beschavingsdynamiek? Bestaat er zoiets als het einde van het theater?

Artiesten, dieven, moordenaars en ander tuig

Steeds vaker dringt het beeld van een bedelaar zich op als de opiniepagina's zich uitlaten over theatermakers. Handophouders zijn het, parasieten. Is je clubje opgeheven? Jammer dan. Zoek een echte baan, net als al die andere miljoenen hardwerkende Nederlanders.

Alvast een schrale troost: dat beeld van die bedelaar is allerminst nieuw. Eeuwenlang mochten acteurs en artiesten niet op gewijde grond begraven worden. Hun praktijken hadden iets verderfelijks, heidens zelfs. Waarom toch? Wat hadden die artiesten verkeerd gedaan?

Het antwoord vinden we in de nadagen van het Romeinse rijk en de vroegste eeuwen van het christendom. Als christenen zich toentertijd naar het theater begaven, kwamen ze meestal niet op de tribunes terecht, maar op scène. De voorstelling uitzitten was er niet bij: ze werden ter plekke gedood. Ja, toen waren de doden op het toneel nog echte lijken.

De meest tot de verbeelding sprekende anekdote over die tijd vind ik het levensverhaal van Genesius van Rome, gestorven in het jaar 286 of 303. Genesius was acteur onder keizer Diocletianus en speelde in populaire toneelstukken die het christendom te kakken moesten zetten. Op een goede dag, zo wil de legende, persifleerde hij een christen die smeekte om het doopsel. Maar wat bleek? Ten tonele kreeg hij een visioen van dartelende engelen, en stante pede bekeerde hij zich. Vanzelfsprekend kostte dat hem zijn kop. Sindsdien geldt Genesius als een christelijke martelaar en is hij de patroonheilige van acteurs, clowns, komedianten, dansers, musici, bekeerlingen, slachtoffers van martelpraktijken, epileptici, uitgevers, stenografen en advocaten.

Op zijn zachtst gezegd maakten christenen en theatermakers een niet al te beste start. Na 313 – in dat jaar beëindigde keizer Constantijn de christenvervolging – verdwenen de werken van Aischylos, Euripides, Sophocles, Plautus, Terentius en Seneca geleidelijk aan in kloosterarchieven, onder het predicaat 'ketterse literatuur'. Het zou pakweg duizend jaar duren voordat die stukken weer op de planken zouden staan. De negatieve beeldvorming rondom de acteur hield nog veel langer aan. Zelfs nog aan het eind van de negentiende eeuw werd een vrouw in het acteervak vaak gezien als een veredelde prostituee. En toen in de jaren 1930 het dramatische hoorspel voor ongekende radiocommercie zorgde, bleef de NCRV halsstarrig weigeren aan zulke onchristelijke praktijken mee te doen.

Een onvoorziene herrijzenis

In de eeuwen na de val van het Romeinse Rijk, toen het christendom zich snel richting het noorden van Europa uitbreidde, werd het theater uit de Klassieke tijd één groot taboe. Natuurlijk trokken er nog steeds reizende gezellen, acrobaten en mimespelers door het continent, maar dergelijke praktijken stonden los van de literaire Klassieke traditie en werden daarbovenop te onbeduidend geacht voor geschiedschrijving indertijd. Van deze artiesten weten we dus nagenoeg niets.

Hetgeen men wel tot het officiële cultureel-rituele corpus ging tellen, werd vastgelegd in een alsmaar striktere liturgische doctrine.

De liturgie bepaalde hoe een festiviteiten en kerkelijke erediensten uitgevoerd dienden te worden. Letterlijk elk tijdstip van elke dag op de christelijke kalender had zo zijn voorschriften. De meesterzet kwam van paus Gregorius de Grote (540-604), die de in erediensten gebezigde Bijbelteksten voorzag van gezangen met strikt voorgeschreven toonhoogten en lengtes. Dit systeem – het gregoriaans – liet geen enkele ruimte voor afwijkingen, waar dan ook in de christelijke wereld.

Paradoxaal genoeg zou met het gregoriaans de kiem gelegd worden voor een heel nieuwe vorm van theater, die op geen enkele manier verband hield met het theater uit de Klassieke tijd. Sterker nog: dat nieuwe theater ontstond op plekken waar je dat het minst zou verwachten: de kloosters.

Hoe rigide het gregoriaans ook was, alleen al door het verstrijken van eeuwen ontstond er een zekere ruis op de lijn. Langzaam maar zeker voegden kloosterlingen zelfgemaakte versieringen toe aan de gregoriaanse melodieën. Nieuwe noten werden 'melismen', zangerige uitwijdingen rondom een bepaalde noot. Later, in de eerste helft van de negende eeuw, bracht de monnik Tutilo 'tropen' aan: teksten die als ezelsbruggetje dienden om deze nieuwe noten te onthouden. Nog later verbeterde de monnik Notker Balbulus (840-912) dat concept weer door aan elke extra noot één lettergreep van een nieuw woord toe te wijzen. Gaandeweg ontstond ook het gebruik om deze tropen in beurtzangen onder te verdelen tussen een voorzanger en een koor, of tussen twee koren onderling. Het ooit strikte, karige gregoriaanse gezang had in de tiende eeuw de vorm van een uitgebreide dialoog aangenomen.

De stap naar het nieuwe theater was toen niet ver meer. Ergens in diezelfde eeuw kwam men in het klooster van Sankt Gallen op het idee om de gregoriaanse Paasmis (die volgens de gregoriaanse voorschriften begon met het *resurrexi* – 'ik ben verrezen') van extra teksten te voorzien.

Interrogatio : *Quem quaeritis in sepulchro, Christicole ?*
Responsio : *Iesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.*
Interrogatio : *Non est hic, resurrexit sicut predixerat; ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.*

Resurrexi

Vraag : *Wie zoekt u in het graf, aanbidsters van Christus?*
Antwoord: *Jezus van Nazareth, de gekruisigde, o hemelbewoonsters.*
Vraag : *Hier is hij niet, hij is verrezen zoals hij voorspelde; ga, verkondig dat hij uit het graf is verrezen.*

Ik ben verrezen

Deze 'quem quaeritis-trope' verspreidde zich als een lopend vuurtje richting andere kloosters. Ergens in die tijd moet iemand op het idee gekomen zijn om de dialoog ook daadwerkelijk uit te beelden. Tussen 965 en 975 omschreef Ethelwold, bisschop van Winchester, in zijn werk *Regularis Concordia* een soort muziekdrama dat hij in Frankrijk in het gebied rond Fleury en Limoges had gezien. Hij noemde het: *Visitatio sepulchri* ('Het grafbezoek'). Ethelwold beschreef niet alleen de quem quaritis-dialoog, maar ook hoe de monniken allerlei personages portretteerden: de vrouwen die het lege graf van Jezus ontdekten, en de engelen die over Jezus' verrijzenis berichtten. Er was zelfs sprake van een rudimentair decor: zo werd het altaar gebruikt ter verbeelding van het heilige graf. Het geschrift van Ethelwold liet zich lezen als één lange regieaanwijzing die door andere kloosters overgenomen kon worden.

> *Twee diakens die het kruis dragen moeten naar voren treden, het kruis in een lijkwade wikkelen, en vervolgens wegdragen, antifonen zingend, totdat zij op de plaats van het graf komen en er het kruis neerleggen, alsof dit het lichaam van Onze Heer was, dat zij begraven. Op dezelfde plaats moet het Heilige Kruis worden bewaard tot de dag van de Verrijzenis.*
>
> *Op de heilige dag van Pasen, vóór de metten, zullen de kerkdienaars het kruis wegnemen om het op een hiervoor geschikte plaats te*

bergen. Terwijl de derde lezing wordt gezongen kleden vier monniken zich in de vereiste gewaden. Eén moet in een albe gekleed binnenkomen, alsof hij aan de dienst wil deelnemen en, zonder op te vallen, ongemerkt bij het graf weten te komen, waar hij met een palmtak in de hand zich stil neerzet. Bij het derde responsorium moeten de drie andere monniken in koorkappen en met rokende wierookvaten, zich stap voor stap, alsof zij iets zoeken, naar de plaats van het graf begeven. Want dit alles gebeurt om de engel voor te stellen die bij het graf zit, en de vrouwen die met welriekende balsem aankomen om het lichaam van Jezus te zalven. Wanneer hij, de zittende, de anderen, die schijnen te dwalen en te zoeken, ziet naderen, moet hij met gedempte stem aanheffen:
"Quem quaeritis"

Als dit ten einde gezongen is, dan antwoorden de drie gezamenlijk:
"Jezus van Nazareth"

Dan wordt hen geantwoord:
"Hier is hij niet, hij is verrezen zoals hij voorspelde; ga, verkondig dat hij uit het graf is verrezen."

Gehoorzamend aan dit bevel moeten de drie monniken zich tot het koor wenden en zeggen:
"Alleluja, de Heer is verrezen!"

Hierna zal de zittende hen ditmaal, alsof hij ze terug wil roepen, de antifoon toezingen:
"Komt en ziet de plaats"

En met deze woorden rijst hij op, neemt het omhulsel weg, toont hun de plaats zonder het kruis, waar niets meer is dan de doeken waarin het kruis was gewikkeld. Als zij dit gezien hebben, moeten zij in hetzelfde graf de door hen gedragen wierookvaten plaatsen, de lijkwade nemen en ophouden voor de geestelijken, als om te tonen dat de Heer is verrezen, omdat hij erin niet meer is gewikkeld, en moeten zij de antifoon zingen:
"De heer is verrezen uit het graf!"
En vervolgens de lijkwade op het altaar plaatsen.

Hoop

Was dit theater? Zeker. Noemden Ethelwold of de acterende diakens, kerkdienaars en monniken het ook zo? Absoluut niet, ze keken wel uit. Het predicaat 'theater' is er pas veel later op geplakt door historici in de achttiende en negentiende eeuw. En toch opende dit toneelmatige ritueel – of hoe je het ook wil noemen - de deur voor een eeuwenlange traditie van christelijke passiespelen, die op hun beurt de weg vrijmaakten voor een maatschappelijk geaccepteerd seculier theater.

Quem Quaeritis en Visitatio Sepulchri schotelen mij een raadsel voor. Hoe kan een anti-theaterklimaat een totaal nieuw theater baren, dat geheel op zichzelf staat en geen directe relatie heeft tot eerdere tradities? Wat zegt dat over het theater als zodanig? Klopt het wel dat toneel een samenklontering is van eerdere, causaal verbonden verworvenheden? Met andere woorden: volgt theater een dynamiek van opbouw (en dus ook van afbraak)? Of komt theater voort uit een tijdloze, onbedwingbare menselijke behoefte aan mimesis: een bezwerende nabootsing van het leven en belichaming van ideeën? Ik hoop op, nee ik *geloof* in het laatste.

Voor wie nog twijfelt aan het maatschappelijke bestaansrecht van theater: het kent geen einde. Het zal zich altijd blijven opdringen. Je hoeft het alleen maar te benoemen. Noem het beestje bij zijn naam, en het bestaat.

Literatuur
E. Fischer-Lichte, *History of European drama and theatre*, Routledge, 2004
H. Endepols, 'Visitatio Sepulchri', uit: *Vijf geestelijke toneelspelen der middeleeuwen*, A'dam, Elsevier, 1940, p.4
D.J. Grout & C. V. Palisca, *A history of Western Music*, Norton, 2001
E. Vetter, *Anthologie Westerse muziekgeschiedenis*, interne uitgave Universiteit van Amsterdam, 2002
P. Zarrilli, G.J.Williams. *Theatre Histories*. Routledge, 2006

DE TROOST VAN HET THEATER
EEN SPEURTOCHT NAAR EN EEN PLEIDOOI VOOR -

Wat is dat toch, die ondefinieerbare trilling in het middenrif die kunst je kan bezorgen? Is het troost, verbondenheid, bezieling, liefde? Annet Bremen ondernam een persoonlijke zoektocht, langs kunstwerken die haar raken. In vijf essays, waarmee In 2011 studeerde ze af aan de opleiding Writing for Performance op de HKU, doet ze verslag van haar bevindingen. In dit nummer van Theater Schrift Lucifer publiceren we de eerste twee.

Door Annet Bremen

‘Suggestief schrijven is bij mij geen keuze, maar is gewoon zoals het is, beantwoordt aan hoe het leven in elkaar zit. Ook in het echte leven zit alleen maar suggestie, tussen de regels.

En als je dat op papier mee krijgt, dan krijg je het leven op papier.’[1] - *Bart Moeyaert*

‘Het laatste wat sterft, is de hoop.’ – *Tadeusz Borowski*

Wat woorden vooraf

Anderhalf jaar geleden begon mijn zoektocht. Naar dat gevoel wat een boek, een film, een theatervoorstelling kan opwekken. Hart in je keel, happend naar lucht. Een sensatie van kloppendheid. Dat je volledig mee bent in een verhaal en het gevoel hebt dat jou iets wezenlijks wordt verteld. Een blos, een suggestie van iets wat er aan de hand is, van iets wat je zó aanspreekt op wat een mens in wezen is, dat je er niet omheen kunt.
Maar vooral: een gevoel dat wezenlijk is voor dat wat ik doe: schrijven.

Want zolang ik kijk en lees, schrijf ik. Voor mij is dat een heilige drie-eenheid, onlosmakelijk verbonden. Er zijn werken die mij keer op keer verwonderen, doen wankelen. Die voor mij altijd een startpunt zijn om te schrijven. De werken die me raakten, raken, zullen raken.
Dat gevoel ben ik troost gaan noemen.

Deze vijf essays zijn een zoektocht daarnaar.
Naar wat dat is, wat we zoeken in kunst en theater in het bijzonder.
En of dat dan troost is, of iets anders.

De nodige cultuurhistorische en kunstbeschouwelijke achtergrond gaf Onze Lieve Vrouwe van de Schemering van Willem Jan Otten. Omdat hij zoveel op z’n plek liet vallen. Hij voorzag in een theorie van de troost: een technisch fundament, een theoretisch kader.

De gemiddelde theaterkenner zal krabbelen in de kantlijn. ‘Waarom hier niet Artaud? Waarom hier niet Brecht? Waarom al die grote namen niet die hier al zoveel over hebben gezegd?’
Het is waar, daar kwam ik pas heel laat achter dat zij ontbraken.
Ergens gebeurde dat onbewust.
En ergens, is er een reden.

Want had het lezen van die grote denkers mij verlichting geboden, dan had ik ze wel genoemd. Dat hebben ze niet gedaan, vermoed ik. Vaak genoeg gooien we gemakkelijk hun termen over, een discussie doodslaand door hun namen te noemen. Vaak genoeg weet ik dan nog niet wat er wordt bedoeld. Vaak genoeg denk ik dat we misbruik maken van wat ze ooit bedoelden. Dat zit in onze vingers.

Zie dit als een poging.
Een poging het te hebben over theater, via een ander weg.
En ja, ik weet dat wanneer de één zich getroost voelt, de ander dat niet zo ervaart. Of troost dan überhaupt een handige term is om mee te werken, of het van essentieel belang is, of het eeuwigheidswaarde heeft.
Maar ik geloof het: omdat de zoektocht uitwees dat sommige krachten in de kunst universeel zijn, en steeds opnieuw velen troosten.

En ja, dat is wat dit is: een zoektocht en uiteindelijk, een pleidooi.
Naar hoe kunst het leven de moeite waard maakt.
Naar wat theater daarbinnen zo bijzonder maakt.
Een lappendeken. Over theater, over film, over poëzie, over muziek, over beeldende kunst. Hoe dat alles een onmisbare plek kan en moet hebben in dit menselijke bestaan. Ook in deze tijd. Vooral in deze tijd.

Dat alles in de hoop dat het anderen op nieuwe sporen zet. Doet nadenken over de zo wezenlijke kenmerken van theater op een andere manier. Over wat voor hen de kern van theater is, of: wat die kern zou moeten zijn.1

En hier begint het (opmaat voor de troost)
land van genade en verdriet

9
wat te doen met het oude
dat zo lustig meestinkt in het nieuwe
het oude virus bemant al flink de nieuwe kleppen
hoe herken je het oude
met zijn racisme en slijm
zijn onveranderlijke bezittelijke voornaamwoord
wat is de verleden tijd van het woord haat
wat is het symptoom van ontmenselijkt bloed
van pijn die geen taal wilde worden
van pijn die geen taal kón worden
wat moet je met het oude
hoe word je jezelf tussen anderen
hoe word je heel
hoe word je vrijgemaakt in begrip
hoe maak je goed
hoe snijd je schoon
hoe ver kan de tong overhellen naar tederheid
of de wang raken aan verzoening
een punt
een lijn die zegt: van hier af aan
van dit moment af
gaat het anders klinken
want al onze woorden liggen naast elkaar op de tafel
bibberend van mensenkleur
nu kennen we elkaar
elkaars hoofdhuid en elkaars geur elkaars bloed
we kennen de diepste geluiden als
onze nieren maken in de nacht
langzaam worden wij elkaar
opnieuw
nieuw
en híér begint het [2]

Soms denk ik dat. Nee wacht – soms hoop ik dat. Dat het híer pas begint. Dat alles wat gister is, nu was. Verwoest, verdelgd, platgebrand. Dat wij daar dan zo staan. In zo'n stilte als de stilte na een regenbui, als alles nog nadruppelt. Een vacuüm. Wij, verloren in de leegte die dan ontstaat, zonder geschiedenis. Precies daar en dan, in die stilte, ligt een nieuw begin. Het uur nul. Schoongespoeld, gelouterd, gezuiverd. Dan zouden we het misschien kunnen, opnieuw beginnen. De eerste stappen zetten op het land, zonder de last van wat was op onze schouders.

Antjie Krog beschrijft het niet zo ruw, zo destructief als ik het soms verlang. Het is immers tegenstrijdig: willen dat niets meer is, maar tegelijkertijd daar wel zelf bij willen zijn. Niemand van ons wil God zijn, laat staan Eva.

Krog zou hier moeten zijn, het zelf voor moeten lezen. Gewoon, in het Afrikaans. Poëzie moet los van het papier, de lucht in. Helaas ligt dat niet binnen de grenzen van zwart op wit. Hoe dan ook: wat ze schrijft, is waar. Menigeen herkent en erkent dat het (niet alleen in Zuid-Afrika, maar overal) deze dagen zijn, die altijd geïnfecteerd zijn door al die jaren voor ons. Waarin het zuur van de haat jegens de ander overheerst. Niet voor niets kiest Krog voor de poëzie als vorm voor toenadering, voor samenvloeiing, eenwording, voor vergeving. Daarin ligt voor haar de oplossing, de hoop. Want het is juist de cadans van de poëzie, die sust, die bezweert, die ons laat meedeinen. Allemaal op hetzelfde ritme. Je kunt er niet tegenin, je moet mee. In het ritme van de woorden zijn wij, wij allemaal, even samen, even één.
Moet dat?

*Wat woorden vooraf Graag wil ik een paar mensen bedanken, zonder wie deze essays en mijn afstudeerstuk Nachtijs of het nut van handen niet zouden zijn geweest wat ze nu zijn. Allereerst Anouk en Cees. Voor jullie betrokkenheid en deskundige begeleiding. Jullie gaven me steeds opnieuw de hoop op een goede afloop. Rineke, voor je geruststelling, je scherpe blik, je grapjes en het er altijd zijn. Marieke en Eva. Voor de allermooiste Vis die ik mij had kunnen wensen. Jullie maakten mogelijk wat ik voor onmogelijk hield en gaven mij zo het vertrouwen dat ook deze twee werken ooit ergens zullen landen. Mijn klas: Milou, Koen, Esther, Maaike, Sander, Jiska, Ninke, Sytze, Ayla, Stéphanie, en ook al niet meer het laatste jaar, maar toch: Maaike, Renée, Sara en Joost. Jullie zijn onvergetelijk. We hadden het goed. En, Sjef en Marjo. Voor jullie rust, de verbeelding, jullie vertrouwen, en de hoop. Altijd. Mijn dank is groot.

Ik vermoed dat het moet.
Niet voor niets is de titel Land van genade en verdriet. Waar verdriet is, moet getroost worden. Een ontsnapping uit de haat, een uitweg, een zucht van lucht. Dan kán poëzie helen. Dan hoeft niet alles verwoest, verdelgd, platgebrand.

Er is geen andere reden dat ik schrijf dan deze. Om te troosten. Nee wacht – dat weet ik niet, maar soms geloof ik dat. Dat dat de kracht van kunst is. Dat het mensen kan samensmeden, het gevecht uit de weg kan gaan. Dat het kan troosten. Dat doet Krog hier: ze troost. En mij niet alleen.

Hoop en vertroosting
Wende Snijders was het, die mij op de woorden van Krog wees. Ach nee, ze wees me er niet op. Ik sloeg een boek open, vond dit voorbeeld, en voelde me er op gewezen. Konden pagina's oplichten, dan hadden ze dat gedaan. Dat deden ze niet, het boek was immers niet heilig, slechts simpel in zwart gebonden.[3] Een bundel essays geschreven door een keur aan grote geesten, filosofen, musici, schrijvers, acteurs, wetenschappers en wie al niet meer, waaraan steeds dezelfde door Rob Riemen[4] gestelde vraag ten grondslag ligt:

> *Wilt u uit de wereld van de muzen een werk kiezen waaruit hoop en vertroosting spreekt en vertellen waarom?*

Niet zonder reden perkt hij het bereik van antwoorden die mogen volgen in tot de wereld van de muzen, omdat juist de kunsten universeel toegankelijk en communiceerbaar zijn[5]: een premisse die ten grondslag ligt aan het bieden van hoop en vertroosting, omdat hoop en vertroosting universeel menselijke verschijnselen zijn.
Zijn zoektocht doet denken aan die van Wim Kayzer, die op pad ging met niets anders wentelend in zijn hoofd, dan deze vraag:

> *Vertel me wat dit leven de moeite waard maakt.*

Die vertellingen resulteerden begin 2000 in de tv-serie Van de schoonheid en de troost, waarin 26 kunstenaars, wetenschappers, schrijvers, filosofen en musici reflecteren op het huwelijk tussen schoonheid en troost.
En toch.
Er is een verschil. Een wezenlijk verschil.

Voor Kayzer gloorde destijds een nieuw begin, zoals voor ons allemaal.
We bevonden ons op 'een punt/ een lijn die zegt: van hier af aan/ van dit moment af/ gaat het anders klinken'. Een nieuw nulpunt in de geschiedenis. Dat dwongen die drie nullen af. We konden hem achterlaten, de chaos, die eeuw 'van oorlog en extremisme, buitensporige arrogantie, angst en verwoesting en een kolossale spirituele ontwrichting'[6] zoals de Canadese historicus Modris Eksteins die beruchte 20ste eeuw beschrijft.
Als Riemen zijn vraag stelt, raast de 21ste eeuw al tien jaar voort in een onverdroten inhaalslag op de voorgaande. Een decennium dat begon vol hoop, maar al gauw gedomineerd werd door desoriëntatie, verlies aan zekerheden, mentale moeheid, verveling en trivialisering. Onvermijdelijk komen juist nu deze vragen bovendrijven: Wat is nog echt? Waar spreekt nog waarheid uit? Wat biedt hoop en vertroosting?[7] En zo laat het boek zich lezen als een seculier getijdenboek; een welsprekende getuigenis van hoe de muzen het menselijk bestaan de moeite van het leven waard weten te maken.

En dan zijn er ineens die oplichtende pagina's.
Daar waar Wende Snijders vertelt, hoe zij hoop en vertroosting vindt.

> *Er zijn momenten waarop ik, daar in de buitenwereld, net als iedereen, zoek naar een teken van hoop en troost.*
> *Ik zoek daarbuiten een mal waarin ik de naakte emotie, de naakte waarheid kan gieten, zodat ik die kan bekijken, eromheen kan lopen en ze kan verwerken.*
> *(…)*
> *Het overkomt me ook andersom; ik word overvallen door een beeld, een woord, een geur die een troost biedt waarvan ik niet wist dat ik die nodig had.*
> *Dat vind ik de ultieme troost: een troost die voorbijgaat aan het anekdotische, zijn armen naar je uitstrekt, wetend dat we altijd wel een beetje getroost moeten worden.*
> *(…) precies die plek in mijn middenrif waar het gaat trillen van 'ja, ja, ja!' Ja, zo zou ik wel iemand willen verzachten.*[8]

En ik lees deze woorden, en precies daar, daar in mijn middenrif, daar trilt het. En in mijn hoofd, daar bonkt het, van 'ja, ja, ja!'. Want hier verwoordt zij voor mij wat het is waar ik naar zoek als ik schrijf. Hoe troost werkt en wat ik zo graag zou willen: verzachten. Hoe een gedicht, een toneelstuk, een melodie, over je heen golft en je hart masseert. Hoe je dan lucht zucht. Hoe

je hapt, want jeetje, die knoop daar in je maag. Hoe je dan, ja dan, zin krijgt opnieuw te beginnen, en gelooft, ja gelooft, in vergeving. Je gelooft dat het kan, dat het mogelijk is. En in de vergeving, daarin zit de verbinding, zoals Wende die vindt in het gedicht van Antjie Krog.

Wat zelden gebeurt

Ik kan me niet anders voorstellen, dan dat iedereen dit gevoel herkent. De sensatie van kloppendheid. Van weten dat er een groter geheel is, waarin je past. Dus je ogen groot, groter en groter. Is het de schrik van herkenning? Of het beter kijken om niets te willen missen? Omdat je zeker weet dat jou hier iets verteld wordt, iets wezenlijks, iets wat je zocht, of waarvan je niet wist dat je het zocht?

Voor die momenten, daarvoor doe ik het.
Het zijn die momenten waarom ik begon met schrijven.
Want het is waar: mijn schrijven begint (vroeger, nu en ik denk voor altijd) met opgaan in een verhaal, in taal (in het theater, bij het zien van een film, of tijdens het lezen). Let wel, een ander verhaal.
De schrijver doet moeite om iets dat niet geloofd wordt, geloofd te krijgen. En als dat lukt, krijgt de lezer een groter hoofd. Of ruimte. Of adem. Willem Jan Otten zegt het in zijn essaybundel *Onze Lieve Vrouwe van de Schemering* zeer gevat:

> *Ik zie althans geen andere reden om literatuur te lezen, dan omdat zij mij als het ware in het vooruitzicht heeft gesteld dat zij mij iets teruggeeft wat ik al levend verloren heb.*[9]

En precies daar, op die eenzame momenten, borrelt het schrijven bij mij op: omdat ik het geluk dat ik ondervind van taal en verhalen ook op anderen wil overdragen. Omdat ik denk dat ik dingen terug te geven heb. Omdat ik van taal houd en het opnieuw uitvinden daarvan. Om deze wereld anders te zien, door even glimpjes van andere werelden en personages te geven. Om dat aan mensen kenbaar te maken en mij aan hen te verbinden. Dat we even een moment van herkenning of verwondering delen: 'Kijk, ik denk dit, ik zie dit. En wat zie jij? Zie jij dat ook?' Ik hoef mensen niet tot eeuwig analyseren aan te zetten: een fractie van dat 'ja, ja, ja!' is genoeg. Pas als ik bij anderen kan bereiken wat andere schrijvers bij mij bereiken, is de cirkel rond.

Die spaarzame, waardevolle momenten ben ik troost gaan noemen.
Nee, natuurlijk niet: er is geen concreet verdriet.
Maar wel een voortdurend zoeken. Naar de zin, naar dat wat het de moeite waard maakt. En precies dat, ja dat, moet kunst tonen. Als niets in de wereld dat nog kadert, omdat niets nog hiërarchie heeft, dan mág kunst zin geven.

Is dat nodig?
Ja, dat is nodig. Me dunkt.

Tanende religie, nieuwe bezieling: of hoe wij ons ergens naartoe bewegen

Wij, wij mensen, wij willen immers de wereld vatten. Wij willen ons bestaan kennen, en daarvoor moeten alle krochten doorzocht worden, van de diepzwarte tot de helverlichte. De middelen die ons daartoe ter beschikking staan, zijn (ruw gezegd) wetenschap, religie/filosofie en kunst.
In onze moderne westerse maatschappij hebben we religie in ieder geval afgezworen (althans: onze christelijke God). Ooit was dat dé waarheid, maar ons is verteld: vertrouw nooit één waarheid, want dat is geen waarheid.
Zo dolen wij rond, met alle waarheden die we kennen in onze rugzak, en daarbovenop niets anders dan ons eigen waarden- en normenpatroon, dat wij nergens anders tegen afzetten dan onze eigen maatstaven. Dat wij dolen en zoeken, is niet erg. Misschien is het zelfs realistisch. Maar dat zoeken geeft ook onrust, zet alles op losse schroeven: samen met religie hebben wij ons gemeenschapsgevoel begraven.

En daar wringt het: dit druist in tegen het oerinstinct van de mens. Onze samenleving is een lappendeken, wij hangen aan elkaar van schraal genaaide draadjes. Dat maakt ons tot een massa individuen, zonder binding, hoop of geloof, waardoor wij meer en meer vervreemd raken van onze eigen cultuur, terwijl wij juist behoefte hebben aan herkenning en verbondenheid.

Religie is geen eigenschap die een cultuur al dan niet kan hebben; het is een noodzaak van de geest. Het zijn deze woorden van Hegel, die in Tijd van onbehagen door Ad Verbrugge[10] worden aangehaald, om zijn stelling te staven dat het afzweren van religie essentiële gevolgen heeft voor onze cultuur.

In de religie stelt de mens zich in een verhouding tot de kern van het leven, in dit geval God.
Verbrugge stelt dat religie de werkzame presentie is van het absolute,

waardoor een volk zich zelfverzekerd herkent in de wereld en zijn plaats weet in de kosmos.[11] Het onvatbare wordt vatbaar gemaakt. Onafhankelijk van de vraag of God bestaat, moeten we het empirische feit serieus nemen dat God in ieder geval een 'psychische' realiteit is in de menselijke levenservaring. De mens is immers van nature een wezen dat een verhouding kent tot een zijnsgeheel en van daaruit ook zichzelf verstaat: dát is de noodzaak van de geest. Religie smeedt mensen samen in hun gezamenlijke zoektocht, geeft hen gevoel van zin en richting, geeft hen bezieling, een ervaring van heiligheid.
Volgens Verbrugge is nu de vraag, wat cultureel gesproken de bezieling is waardoor onze waarden worden gedragen nu religie tanende is.[12]

Verbrugge betoogt dat de ervaring van heiligheid wezenlijk is voor de samenhang van een gemeenschap. Die samenhang is op zijn beurt weer noodzakelijk, omdat deze hoort bij de mens. Een dergelijke ervaring ontbreekt echter vandaag de dag. Het heilige noemt hij datgene wat ons ontzag inboezemt en ons doen en laten bepaalt, en wel omdat we het ervaren als iets wat groter en/of belangrijker is dan wijzelf in ons subjectieve oordeel en particuliere welbevinden.[13]
Religie betreft bij uitstek de sfeer van het heilige. Het is de bezielende kern van een gemeenschap. Met de dood van God in een gemeenschap verliest het doen en laten van dit volk zijn bezieling en levenskracht; de heilige betekenis daarvan verdwijnt uit het leven.[14] Daardoor verdwijnt ook de verbondenheid van de gemeenschap.

Vervolgens stelt Verbrugge dat hernieuwde culturele bezieling essentieel is. Hij is zich ervan bewust dat dat niet programmatisch afgedwongen kan worden. Hij werpt op dat een doorvoelde blik op onze eigen cultuur en de wijze waarop wij ons daarin tot de medemens en de natuur verhouden een nieuwe bezieling in het leven kunnen roepen.[15]

Eén manier waarop de bezieling aan de mensen teruggegeven kan worden, is door troost. Niemand van ons heeft deze tijd gemaakt, niemand doorgrondt zijn gang en toch bewegen we ons ergens naartoe. Wat de toekomst ons brengt, weten we niet, wel dat we aan de gang van de geschiedenis niet kunnen ontkomen. Daarom dienen wij getroost te worden; wij behoeven iets van een bedding. Alleen: waar kan het gemeenschapsbeest dat de mens is, deze troost nog vinden in onze geïndividualiseerde samenleving?

Precies daar gaapt het gat voor ons theatermakers om te dichten. Het theater heeft in deze tijd als geen enkele andere kunstvorm de mogelijkheid om de mensen samen te smeden, een gemeenschapsgevoel te geven, en bovendien een inzicht in het leven. Theater moet gebruikmaken van zijn unieke kenmerk dat er direct contact plaatsheeft tussen mensen (tussen speler en publiek), in een kortstondige bundeling van concentratie.
Maar de vraag is nu: Hoe kan theater troosten?

Dat weet ik niet. Nog niet.

Want willen we troosten, dan moeten we eerst weten wat het verdriet is. Willen we weten wat het verdriet is, dan moeten we weten wat het is om mens te zijn.
Ja, wat is dat? Wat is het om mens te zijn?

De vraag wordt gesteld, mijn blik keert zich naar binnen, doorzoekt de jaren grabbelend naar ervaringen waarin ik me 'mens' voelde. Daar is het een rommeltje, niks geen alfabet. Bovendien: zo particulier als de pest. En dan doemt hij op. De film waarvan ik zeker weet dat hij het particuliere overstijgt, die mij eraan herinnerde wat het is om mens te zijn. Mij herinnerde aan het leven (en dat terwijl ik daar toch in de zaal zat levend te zijn, maar toch…).

Wat het is om mens te zijn, of: Der Himmel über Berlin
Het is 1987 als Wim Wenders' en Peter Handkes film *Der Himmel über Berlin* in première gaat. Een stad, waarin de geschiedenis van de 20ste eeuw is samengebald, waar in het midden een Muur staat die oost van west scheidt. Juist daar, dwalen engelen.

We maken kennis met Damiel en Cassiel, twee van hen, twee maatjes. Mannen in zwarte lange jassen met paardenstaarten. Ze lopen rond, vangen onverbonden flarden van het stadse leven op, in al zijn banaliteit, vervreemding en verveling. Ze observeren, stellen mensen op hun gemak. Helen kunnen ze, door lichtjes een hand op een schouder te leggen, maar het lot een loer draaien? Nee. Onzichtbaar zijn ze, behalve voor de meest naïeven onder ons: de kinderen. Alleen een kind kent zijn zonder tijd, zoals een engel. Alleen een kind vergeet dat zijn spel spel is, gaat er in op. Daarmee leeft het dichter bij zijn kern, dan een zelfbewuste geïsoleerde moderne volwassene.

Als das Kind Kind war,
spielte es mit Begeisterung
und jetzt, so ganz bei der Sache wie damals, nur noch,
wenn diese Sache seine Arbeit ist.[16]

Maar met hun vleugels blijken de engelen zowel gezegend, als belast. De mens blijkt namelijk interessanter dan engelen; een bron van Damiels onvrede en verlangen om meer mens te worden.[17] Het is een bevestiging van menselijkheid, die de film los plaatst van andere postmoderne werken waarin de mens doorgaans slachtoffer is van sociale verrotting en spirituele uitputting. Wanneer Damiel op het spoor komt van de mooie trapezeartieste Marion, geeft hij toe aan zijn verlangen. Een gevallen engel, die 'ja' zegt tegen een zintuiglijk leven. Zo maakt de film het, ook voor ons, mogelijk om de dingen als nieuw te zien. Zien is zijn, in deze film, en biedt ons een manier van kijken die ons doet terugkeren naar de kern der dingen. Om de wereld als nieuw te ervaren.

Als das Kind Kind war,
war es die Zeit der folgenden Fragen:
Warum bin ich ich und warum nicht du?
Warum bin ich hier und warum nicht dort?
Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?
Ist das Leben unter der Sonne nicht bloss ein Traum?
Ist was ich sehe und höre und rieche
nicht bloss der Schein einer Welt der Welt?
Gibt es tatsächlich das Böse und Leute,
die wirklich die Bösen sind?
Wie kann es sein, dass ich, der ich bin,
bevor ich wurde, nicht war,
und dass einmal ich, der ich bin,
nicht mehr der ich bin, sein werde?[18]

En dan zijn er nog Homerus en Peter Falk. De één een oude man met bijna doorschijnend vel, de ander een acteur, zichzelf. Homerus (de grote Griekse schrijver van de Illias en de Odyssee) wijst ons op de rituele grond van verhalen, die verteld werden aan luisteraars in een cirkel. Ook in zijn werken raken de levens van goden en mensen elkaar.[19]

Peter Falk neemt een film over nazi's op, ook al noemt men hem voortdurend Colombo. Op de set wachten de acteurs in SS-uniformen, of in jassen met Jodensterren, zorgeloos pratend tot ze aan de beurt zijn. Het verleden heeft geen vat op hen. Zo mengt arthouse-film met populaire media, werkelijkheid met fictie, heden met verleden. Ja: vooral is Der Himmel über Berlin grensoverschrijdend, grensoverstijgend, in meerdere facetten. Een dramaturgie van het overstijgen.

De film steunt op paradigma's met opposities en polariteiten. Mens/engel, woord/beeld, kind/ouder, kleur/zwartwit, aarde/hemel, heden/verleden, geloven/weten, het eigen/het vreemde, modernisme/postmodernisme. Steeds zijn het geen uiteindes van een lijn, maar eerder in elkaar overvloeiende existenties.

Damiel is niet louter onstoffelijk, gezien zijn fysieke verlangens. Tegelijkertijd is Marion wel degelijk een mens, maar doet ze denken aan een engel wanneer ze in haar gevleugelde engelenkostuum in de piste heen en weer wiegt. Wat hun waarneming betreft, zijn hun wezens gelijk: beide voelen de grenzen van zowel woord als beeld en zoeken dus naar een perceptie die totaler is.[20] En ook wij worstelen, met woord en beeld. Geloven we in het woord, ondanks dat we het voortdurend bevragen in zijn adequaatheid? Ondanks onze ongelukkige neiging om alles te geloven dat maar vaak genoeg gelezen of gehoord wordt? Of geloven we in het beeld, het Westen volgend in zijn credo dat zien geloven is?[21]

Der Himmel über Berlin kiest niet. Handke en Wenders weten dat woorden en beelden dragers zijn van onze cultuur; middelen waarmee cultureel bewustzijn wordt verkregen en doorgegeven. Zij onderzoeken hoe we daar het best mee kunnen omgaan, en verkiezen ze hier samen te laten vloeien. Vanuit hun beider onbetrouwbaarheid. Maar Damiel verlangt nog meer: verder kijken dan wat geweten wordt. *Endlich ahnen statt immer alles zu wissen. Gissen*, geloven, vermoeden wil hij. En terwijl Damiel afdaalt naar het leven, puft Homerus de trappen van de bibliotheek op, op zoek naar kennis gelijk die van engelen. In zijn behoefte te begrijpen waarom niemand nog dat grote epos van vrede geschreven heeft… [22]

Zo ervaren we wat het is om mens te zijn, zien we de waarde daarvan in.

Tegelijkertijd krijgt het liefdesverhaal een spannende dimensie door het kleurgebruik. De film is in zwartwit, tot Damiel voor het eerst Marion, een trapezeartieste, ziet. Wanneer Damiel neerdaalt, als een gevallen engel, kleurt de film op. Kleurig is dat wat aan de aardse geneugten raakt. In dit geval: de liefde.

De Amerikaanse remake uit 2007, *City of Angels*, spitste zich volledig toe op die liefde en schrapte de Berlijnse wortels. Dat kan alleen Hollywood. Het hele bestaan afvlakken tot een plat liefdesverhaal. *Der Himmel über Berlin* wint juist aan belang door de zwaarte van de geschiedenis van deze stad. Terwijl de film in het heden van 1987 speelt, is hij doordrongen van het verleden. Niet alleen door historische plekken (zoals het oorlogsmonument), maar ook doordat Wenders de film versneden heeft met documentairebeelden uit de Tweede Wereldoorlog. Zo vloeit het verleden in het heden over, en weer terug. De specifieke geschiedenis van Berlijn wordt verbonden met de primitieve mythe van de destructie van de wereld. In de *Staatsbibliothek* bestudeert iemand Hans Werner Henzes compositie Das Ende der Welt. Het bombarderen van Berlijn wordt gepresenteerd als een apocalyptische gebeurtenis. [23] Hier wordt bijna ritueel gebruik gemaakt van het medium film, om bijna mythisch de aanwezigheid van de historische Apocalyps te laten zien, het einde van de wereld in Berlijn. In archaïsche samenlevingen heeft dat herbeleven van gebeurtenissen via een ritueel door een gemeenschap een doel: om te helen is het belangrijk 'terug te gaan' en het 'begin van de wereld' te vinden.[24]

Als de film prominent de *Funkturm* toont, met geluidsflarden van Engelse, Duitse en Franse radiostations, weet je dat dat een wereld is waarin verschillende talen en identiteiten mogen huizen. De toren als een toren van Babel. Een mythische representatie van de herkomst van talen (en communicatieafbraak) in de wereld.[25] Luisterend naar Marions zangerige Frans-Duits hoor je vrijgevochten schoonheid. Dat verzacht.

Toch mogen we de Einde-der-Tijden-thematiek die de film aansnijdt niet veronachtzamen. Derrida parodieert deze tendens van de postmoderne esthetiek:

> *It is not only the end of this but also… the end of history, the end of the class struggle, the end of philosophy, the death of God, the end of religions, the end of Christianity and morals…, the end of the earth, Apocalypse Now, … the fundamental earthquake, the napalm descending from the skies by helicopter, … the end of literature, the end of painting, art as a thing of the past, the end of the past, the end of psychoanalysis, the end of the university, the end of phallocentrism and phalloegocentrism and I don't know what else.*[26]

Beginnend vanuit de postmoderne conditie van fragmentatie en onverbondenheid, doet de film een poging te ontsnappen aan die conditie.

> *What is weak inevitably develops into something strong, but when this process of development reaches its limit, the opposite process of decline sets in and what is strong once again becomes something weak, and decline reaches its lowest limit only to give way once more to development. Thus there is an endless cycle of development and decline.*[27]

In het einde schuilt een nieuw begin
Tegen het einde bevinden Marion en Damiel zich in een club. Waar de mensen staren, naar binnen kijken. Na deze vervreemding ontmoeten ze elkaar opnieuw, in een gloed van warm licht. Daar voert Marion het woord. Hoe ze voelt te willen groeien, te onderzoeken, te worden. En terwijl ze praat, 'wordt ze' als vanzelf voor ons de allegorische nieuwe vrouw.[28] Zoals in de Tao gezegd wordt:

> *The gateway of the mysterious female is called the root of heaven and earth.*[29]

Zij is een nieuwe eerste vrouw. Als een Eva.
En de volgende ochtend, na de eerste nacht van Marion en Damiel samen, is de film volledig in kleur. Nu zijn ze samengekomen. Onbeantwoorde vragen schuiven ze terzijde. Het samenvloeien van hemel en aarde, van twee mensen om heel te worden. Ze vullen elkaar aan, worden één. Niet voor niets verschijnen na het slotbeeld, deze woorden in beeld: Nous sommes embarqués. Kortom: dit is pas het begin van de nieuwe wereld. Een oermythisch paar.

Marion Es gibt keine grössere Geschichte als die von uns beiden, von Mann und Frau. Es wird eine Geschichte von Riesen sein, unsichtbaren, übertragbaren, eine Geschichte neuer Stammeltern.[30]

Daarin gaat Der Himmel über Berlin verder dan de meeste postmoderne films, omdat hij groei viert en een positieve toekomst impliceert. Ze wachten niet op een markering van de tijd, niet op dat esthetische millennium.[31] Zo gebruiken Handke en Wenders de kleurloze wereld van uitputting, verval en onverbondenheid van de postmoderne staat van zijn als prikkel voor een nieuwe orde. Zonder het te weten, liepen ze vooruit op de geschiedenis, die Europa weer één zou maken. Niets anders restte de mens:

> *He can no longer wiggle out of it on the plea of his littleness and nothingness, for the dark God has slipped the atom bomb into his hands and given him the power to empty out the vials of wrath on his fellow creatures. Since he has been granted an almost god-like power, he can no longer remain blind and unconscious.*[32]

Er is een dramaturgie van de vergeving. De film Der Himmel über Berlin is daar een voorbeeld van.

Vertel mij wat dit leven de moeite waard maakt
Terug naar de tijd waarin Kayzer zijn vraag stelde, de tijd waarin Riemen zijn vraag stelde. Was er werkelijk een verschil in tijd?

Antjie Krog schreef het gedicht Kleur komt nooit alleen in 2000, de hoop uitsprekend dat 'nu al onze woorden liggen naast elkaar op de tafel/ bibberend van mensenkleur', we elkaar kennen en langzaam elkaar kunnen worden. Overvloeien, samenvloeien, één worden. Ook Der Himmel über Berlin bevond zich, zonder dat Handke en Wenders het wellicht wisten, op een breekpunt in de geschiedenis. Voorzichtig spraken ze de hoop uit op toenadering.

Maar: wat antwoordt iemand in 2010? Modris Ekstein, de historicus die zijn hele leven wijdt aan het doorwoekeren van de krochten van de 20ste eeuwse oorlogsziel? Hij noemt het een hele opgave, nog hoop en troost te vinden.

> *Een eigentijdse formulering in politiek opzicht [moet] nuchter zijn, gespeend van nostalgie en romantiek, en altijd doordrongen van de mogelijkheid van een fiasco. Daarom ook moet ze verpakt zijn in verhullende ironie, de ironie die het onontkoombare lot is van de hedendaagse mensheid, de ironie die tevens de basis voor nederigheid dient te vormen. Want alleen in nederigheid - in twijfel in plaats van zekerheid - kan vertrouwen worden gevonden en het hele idee van een toekomst überhaupt worden gekoesterd.*[33]

En dan grijpt hij terug, op een oud document:

> *(…) uit mei 1949, kort na Stunde Null, maar nog vlak voor die lange, beklemmende periode die de Koude Oorlog vormde. Het is een document dat niet bij één enkel individu hoort, maar bij een gemeenschap, een document dat voortkomt uit een tijd van onvoorstelbare enonbeschrijflijke onmenselijkheid en verwoesting. Ik heb de eerste artikelen gekozen van de Grondwet van de Bondsrepubliek Duitsland, artikelen die precies het tegenovergestelde bekrachtigen van de werkelijkheid waarin de bevolking destijds verkeerde. Deze artikelen vormen uiteraard ook de basis van de grondwet van de nieuwe Duitse staat die in oktober 1990 ontstond.*

Ik weet niet of ze verschillen, de antwoorden van tien jaar geleden, en van nu. Zijn al die grote geesten, die kunstenaars, filosofen, wetenschappers er wijzer op geworden? Ach nee. Niets wast ooit nog alles schoon. Maar steeds is er opnieuw dat uur nul, waar we ons aan vastklampen, in de hoop dat we nu verder kunnen, zonder destructie.

De geschiedenis is een golfbeweging, na iedere oorlog, uitgeput na destructie, is er een nieuw nulpunt. En we weten het. Maar hoe langer de geschiedenis, hoe meer we doordrongen raken van de mogelijkheid van een fiasco.
En toch.
Er is iets waarvoor we moeten waken: de wanhoop, de allesverpletterende letterlijkheid, het allesverwoestende cynisme.
Er is iets waarvoor we moeten blijven vechten. Niet voor niets kregen wij een wil, die is wat ons drijft. Voor de zin van dit alles. Voor de moeite. En daar moeite voor doen.

Dat ik mij Der Himmel über Berlin kan herinneren, opnieuw en opnieuw, is het grote geschenk van het menselijk bewustzijn. Ieder moment kan ik hem oproepen, en weer weten hoe het voelt mens te zijn.
Nu weet ik het weer even.
Voordat het weer vervliegt.
Wij bewegen ons ergens naartoe.
Ik bevind mij in wat ik zoek.
Hoe de kunsten het menselijk bestaan de moeite van het leven waard weten te maken.

HET ONZEG- EN ONZICHTBARE

Annet Bremen

De schoonheid van een meisje
Of de kracht van water en aarde
Zo onopvallend mogelijk beschrijven
Dat doen de zwanen

Maar ik spel van de naam a
En van de namen a z
De analphabetische naam

Daarom mij mag men in een lichaam
niet doen verdwijnen
Dat vermogen de engelen
Met hun ijlere stemmen

Maar mij het is blijkbaar is wanhopig
Zo woordenloos geboren slechts
In een stem te sterven [34]

Ik denk dat hij het wilde, het licht in de wereld zijn. Anders noem je jezelf niet Lucebert, als licht plus licht, als licht in het kwadraat. Ik denk dat hij het dacht, het licht in de wereld te zijn. Anders kies je niet het motto … *et homo factus est*, dat zoveel betekent als '… en is mens geworden'[35]. De dichter als Messias. En: Ik denk dat hij het moest, zo vlak na de Tweede Wereldoorlog. 'In deze tijd heeft wat men altijd noemde / Schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand'[36].

En daarom spelt hij 'van de naam a / En van de namen a z / De analphabetische naam'. Een nieuwe oorsprong. Want zoals de 'alfabetische naam' in de kabbala de eerste naam is, de naam van de oorsprong van alles (dus: de naam van God) waar schepping en taal mee beginnen, zo spelt Lucebert nu de zijne. Tegenover het religieuze systeem, waarin God de noemer van alles is, stelt Lucebert het menselijke. Het nieuwe, welteverstaan.

Maar hoe verbrand God ook was, zeker zo na de Tweede Wereldoorlog; Luceberts stamelende, tastende, opnieuw uitvindende schrijven lijkt op het zoekende spreken van mystici. Zoekend, omdat Hij niet gevat kan worden in woorden, onuitsprekelijk als Hij is. Lucebert was niet op zoek naar God, wenste geen eenwording met Hem, maar met de leegte, de ervaring van het Niets.[37] Alleen in het Niets kan iets nieuws ontstaan. Daarom werd de taal stukgeslagen, verbrokkeld om een nieuwe wereld te scheppen. Hij ontrafelt oude systemen, verweeft ze opnieuw tot een collage van associatief gekoppelde beelden van oorlog, mythische figuren en werkelijke mensen. Een reductie, verdunning en uitzuivering tot de essentie. En dan, komt taal los van zijn rationele en realistische conventies, wordt een ritueel. Dromerig, met een sacrale en hypnotiserende werking. Vervreemdend en ongrijpbaar. Maar: zo is het precies dat wat het is. De mystieke ervaring waarin de roeping van het dichterschap plaatsvindt.

Althans, volgens het oude idee al verwoord door Plato die zei dat dichters zieners waren. Hij kende aan poëzie een goddelijke status toe, geloofde dat zowel religie als poëzie toegang boden tot het hogere, het transcendente. Waarin taal het lichaam van de dichter is; ze worden één. Zoals Bataille het zegt: een 'lege plaats, een plaats van zelf-verlies, van niet-weten, een niet-plaats waarin het 'ik' verdwijnt'.[38]

Maar dichters zijn allang geen zieners meer, een plek voor niet-weten is er evenmin:

> *Lees ik Luceberts poëzie, dan heb ik het gevoel dat de SS de poëzie is binnen gemarcheerd (…) Een dichter als Lucebert heeft, door iedere inmenging van het intellect in de artistieke bezigheid af te wijzen, het eigen souterrain tot een totalitaire staat uitgeroepen (…) Het bewustzijn verliest (in zijn poëzie) zijn regulerende functie van sluis: het wordt weggespoeld en op de ontketende vloed van het onderbewustzijn ziet men de brokstukken van het intellect ronddobberen.*[39]

Waar het niet-weten woont

De brokstukken van het intellect. We laten ze liever niet ronddobberen. Liever denken we dat we alles weten, alles kunnen weten. Althans: vaak genoeg geloven we dat, oprecht. Dat maakt het leven makkelijk. Gewapend met de etiketten 'oorzaak' en 'gevolg' plakken we de wereld tot een

kloppend geheel. Als er al gaten zijn, dan vullen we ze. Het ruisen van ons bloed, is het razen van het controlerend-rationele.
En geloof je dit niet, dan geloof je wel iets anders. Met het verlammende geloof in de chaos in je klamme handen. Zwartkijkend, niets ziend dan fragmentatie, willekeur, destructie en je daarbij neerleggend.
Met de dood van God wisten we het niet-weten uit de maatschappij. Daar vond dat immers bedding. Het onzegbare, onzichtbare. Het had geen nut meer, dachten we. We wisten immers alles, het mysterie van het leven was ontrafeld. Of dat nou kloppend of chaotisch was. Het niet-weten verwaaide, vond geen thuis, loste zo al gauw op in het zwart van de nacht.
Dachten we.
Want toch.
Er blijven dingen die we niet weten.
(Zelfs) de wetenschap kan niet de gewenste waterdichtheid bieden. Juist in die leemtes van het onverwachte en de onmacht, die de grote theorieën niet kunnen vullen, ligt het mysterie van het leven verborgen. Lange tijd kon religie uiting geven aan dat onvatbare. Er was plaats voor de vragen die ons ontzag inboezemen: Wat is de zin van het leven? Waarom gaan we dood? Dat 'heilige' was de bezielende kern van onze gemeenschap.
Nu zijn de vragen gebleven, maar biedt religie geen antwoorden meer.
Moeten we dan maar weer in God gaan geloven? Die vraag is echter irrelevant. De mens kan God er buiten laten, die keuze staat ons vrij. Hoe dan ook: we kunnen er niet omheen dat God voorzag in de behoefte van het vatten van het onvatbare.
Wat moeten we nu?
Moeten we iets? Überhaupt?

Ja.
Laat het me geloven. Want ik geloof het graag. Dat dat moet.

Het tuimelen uit je bewustzijn
Dat. Dat kunst dat moet tonen wat de samenleving vergeet, of gemakshalve laat wegglippen door de mazen van het systeem. Dat vatten, wat zich binnen onze realiteit bevindt, maar er buiten valt, omdat het niet falsifieerbaar is. Dat wat elders verwaarloosd wordt, en tussen de regels door valt, terecht komt in de kunst. Dat wat net zoveel bestaansrecht heeft als dat wat je met je ogen waarneemt, als dat wat je weet. Om dat tot leven te wekken wat er is, maar wat we niet zien. Het onderbewuste, de dromen. Dat wat je uit je bewustzijn doet tuimelen.

Er is een richting in de kunst die dat probeert te vatten. Een traditie van het transcendente die probeert het onbestaanbare te tonen. Het buitenmenselijke, het goddelijke, of simpelweg: dat wat volgens rationele natuurwetten niet kan gebeuren, en toch gebeurt.[40] Het is mysterieus, raadselachtig, ongrijpbaar. Door dat te tonen, wordt het onderbewuste aangeboord. Dat wat dieper zit, daar waar geen rationele woorden voor zijn.

Het klinkt als iets waarvoor je je armen over elkaar zou slaan, je wenkbrauw op zou trekken: het tonen van iets wat niet kan gebeuren. En toch, ze gebeuren, de dingen.
Zoals deze lente.
Toen het wormen regende. In Schotland. Toen kinderen wilden voetballen en het ineens bonkte op de grond. Vallende wormen. Niet gegooid, misschien met de wind meegewaaid. Maar ook dat is niet waterdicht: het was een heldere dag.
Al vaker is er van alles uit de hemel komen vallen: vissen, kikkers, vogels, vlees, bloed, muizen, zelfs mensen. En steeds weet niemand precies hoe dat kan. Ze zeggen: blijven hangen in een luchtstroom, zoiets. En wij, wij geloven dat dat kennis is en knikken.

Het kán immers, zo blijkt. En we weten: er kan zoveel. Zelfs dode harten kunnen weer levend worden gemaakt. Maar we weten ook: iets wat zeker nooit kan, is een dode weer levend zien.
En toch.

Precies dat is de kern van één van de meest ongeloofwaardige en toch groots geloofde transcendente gebeurtenissen van onze cultuur. Daar klopten harten voor, daar vielen mensen voor op hun knieën. Daar zongen ze voor, vochten ze voor. Daar vloeide bloed voor: in de strijd, bij de bouw. Van kerken, zo hoog, nog hoger, tot hemelse hoogten aan toe. Ze huilden, baden, werkten, bewonderden. En dat alles, omdat ze geloofden. In de Wederopstanding van Jezus, volgend op zijn kruisdood.[41]
In iets wat niet kan.
Eeuwenlang.
En toch. Onze hele cultuur is daar op gebouwd, ademt dat geloof. Er waren mensen, zijn mensen, zullen altijd mensen zijn die dit geloven. Hartstochtelijk. Hoe kan iets wat niet kan, zo collectief worden geloofd?
Ik vraag het. Hoe kan dat?

Leg het uit.
Zorg dat ik het geloof.

Het niet-geloven van je ogen
Ze heeft hem gekruisigd gezien, Maria Magdalena. Dood zien gaan, begraven zien zijn. Maar nu gelooft ze haar ogen niet. Het is twee dagen later en zijn graf is leeg. Daar staat ze, niet-wetend wat nu, in het gras naast het graf. Een tuinman naast haar. Ze kijkt op, en weer: ze gelooft haar ogen niet. Deze man, de man die hier naast haar staat; er is geen huid die zij beter onthouden heeft.
Stilte.
En hij: Vertel wat je gezien hebt aan anderen.
En zij –
Ze doet het, ze moet. Daarmee krijgt zij, een vrouw, de eerste apostelrol toegewezen. De verschrikkelijk moeilijke rol van iets te moeten getuigen wat volgens menselijke logica nooit kan zijn voorgevallen.[42]

Je kan het doen, zeker. Armen over elkaar, wenkbrauw omhoog en zeggen: 'Flauwekul, onzin!' Maar dan doe je iets vreselijks: je vermoordt het verlangen van de scène.[43] Dat wat trilt in je middenrif.
Vreselijk?
Jazeker.
Omdat je dan iets wezenlijks ontkent. Dat wat een mens in de grond van zijn hart verlangt. Dat wat niet tijdgebonden is, maar tijdoverstijgend. Dat wat Elektra overkwam toen Orestes voor haar stond terwijl zij zijn as in haar armen had. Dat wat Maria Magdalena overkwam toen ze Jezus weer zag. Dat wat ons allemaal overkomt als we door de stad lopen, de gezichten flitsend door ons hoofd, en ineens iemand zien die we kennen. Als we glimlachen, onze mond openen om te roepen, onze hand heffen om te zwaaien.
Tot we beseffen dat die ander dood is, en deze slechts lijkt op dat wat was.
Nee, niet eens lijkt, verre van.
Je hoopte het.
Dat was alles.

We willen het zó graag; dat is waarom het trilt.
Dat verlangen.
Een verlangen naar wederopstanding, naar wonderen, dat niet alleen christelijk is. Een soort grondverlangen van de mens. De wens dat mensen elkaar herkennen, dat ze verenigd worden, dat ze, juist wanneer ze dood gewaand zijn, levend verschijnen. Een verlangen naar herkenning, hereniging, naar anagnorisis. Een wapenfeit over de mens, en daarom: een sterk wapen voor een schrijver. Wij weten wie de personages zijn, maar zij, zijzelf weten het nog niet.
En wij, wij moeten met alle wilskracht willen wat Elektra niet kan geloven. Willem Jan Otten beschrijft het mooi in Onze Lieve Vrouwe van de Schemering:

> *En zelfs als het, volgens de aardse, menselijke logica niet kán, de herkenning (omdat degene die herkend moet worden hem simpelweg niet is, of omdat hij écht dood is, en onder de zoden), dan nog kunnen we willen dat de herkenning optreedt.*[44]

Daarom geloven we. Omdat het iets raakt, ons iets zegt over wat we ten diepste zijn. We geloven graag dat het waar is. Ook al mag het dan toeval zijn, we aanvaarden die uitnodiging graag. We zijn welwillend.

Dood is niet dood
En toch.
Iets is nog veel vreemder aan dit voorbeeld: dat we dood niet dood kunnen laten zijn. Zo dood als dood maar zijn kan.

Eeuwenlang was de herinnering het enige waarin dood niet dood was. Maar herinneringen konden vastgelegd worden: in tekeningen, in teksten, later in foto's. Maar de wetenschap won. Zodat er nu mensen zijn die zich voor bedragen variërend van 15.000 tot 200.000 dollar laten invriezen. Ze zijn niet ziek, zeker niet. Gezond en wel zelfs, van top tot teen. Maar ze geloven in later, geloven dat het dan, ooit, beter zal zijn. Daarom verkiezen ze het daar en dan boven het hier en nu. De wetenschap zal hen dan laten ontwaken, in een tijd waarin niemand meer ziek en zwak zal sterven. En het liefst, niemand ooit nog sterft. Een soort hiernamaals, maar dan verzekerd en op aarde. Het leven is te koop.

En toch.
De grootste overwinning op het mysterie van het leven staat niet op naam van de wetenschap, maar van de kunst.
De Franse essayist André Bazin gelooft het. Dat de filmkunst zelfs is uitgevonden omdat we een diep verlangen hebben naar het balsemen, het laten voortduren van het leven, tot in het einde der tijden. We willen iets in

handen hebben dat de tijd niet aantast. Met film maakten we iets dat de tijd zelf balsemt.[45]
Tegelijkertijd is de mens echter een transcendent wezen.
Waarom?
Omdat de werkelijkheid de werkelijkheid niet is. Omdat ons bewustzijn meer zijnswijzen heeft.

Want we dromen, en we denken, dat maakt ons mensen.
En we weten niet waar ze zijn, zij die niet meer bestaan, maar die er toch zijn zodra we ze dromen of denken.[46] Dat is het wonder van ons bewustzijn. Het kan iets op verschillende manieren laten bestaan, niet alleen dat wat zich voor onze ogen voltrekt. De verbeelding is daarbij geen versie van de werkelijkheid, zij leidt zelf een bestaan. De werkelijkheid is een mogelijkheid van de geest, net zoals fictie, geheugen en het geloven in de wederopstanding dat ook zijn. Dat laatste geloof is weliswaar collectief, maar dan toch: een collectief bestaan. Het samen naar een toneelstuk of film kijken is dat ook: even is er een collectief bestaan.
Dat we de dingen die hier niet zijn, niet echt zijn, dood zijn of afwezig zijn, wel kunnen laten bestaan duidt op een verlangen.
Het kennen van een geheim.
Dat weten wat we niet weten.
In dit geval: het ondoorgrondelijke geheim van het leven. Dat is de dood.
Precies daarom willen we er mee samen vallen: met het oneindige, onbenoembare, onachterhaalbare. Daar is de mens transcendent, overstijgt zichzelf. Je bestaat, je bent er nog, maar tegelijkertijd ben je niet meer hier.
Je valt samen met iets anders.
Een stilte.

We dachten die stilte te vinden in de film. Dat oneindige. Het ongedaan maken van de tijdelijkheid, het ontrafelen van één van de weinige overgebleven mysteries van onze cultuur, door eeuwig voort te leven op beeld. Waar het verlangen naar het magische en het transcendente elkaar treft, wordt ingelost: symbolisch wordt de dood overwonnen. Maar wat we niet wisten was dat het zorgde voor een nieuwe oneindigende stroom waarin gestorven wordt, verloren, kapotgemaakt. Iedere keer weer worden de doden doder. [47]
Natuurlijk: je kunt je armen over elkaar slaan, je wenkbrauw omhoog trekken. Maar we mogen ons afvragen: is dat niet precies wat we willen?

Funny Games
Als film verlangens kan blootleggen, dan mag en kan, nee móet, film ook verlangens blootleggen die we liever doodzwijgen. Dat doet *Funny Games* (1997) van Michael Haneke.

Stel je voor.
Een buitenhuis. Een man, een vrouw, een kind. Hier vieren ze een paar dagen vakantie. Ze zijn er net en algauw kloppen twee nette, jonge mannen aan. Gestoken in witte tenniskleding, witte handschoentjes. Of ze wat eieren mogen lenen. Maar natuurlijk. Eieren genoeg. Maar ze gaan niet, de mannen, ze blijven. Ze dringen binnen, terroriseren het gezin op angstaanjagend beleefde wijze.
Tot de man, gebonden op de bank, het uitroept: ‘Hou op! Hou op!’
En één van de jongens, nog steeds in smetteloos wit, vraagt aan ons: ‘Wilt u dat, ophouden? Nee, dat wilt u toch niet. U wilt geweld zien, bloed. Dat wilt u toch.’
Ja, dat willen we. Dat voelen we. We willen zien wat daar gebeurt.
Maar wat we krijgen is iets anders.

Hoe we zien dat de één een maaltijd bereidt in de keuken, terwijl we alleen maar horen dat de ander in de woonkamer iemand martelt.

Het wordt lang uitgesteld, wat we willen. Niet wat we willen wordt getoond, maar het onverwachte en onverlangde. Doordat de jongen ons rechtstreeks de gewelds- of zelfs gewetensvraag stelt, ligt onze begeerte daar ineens, open en bloot.

De filosoof René Girard heeft een theorie ontwikkeld over ons verlangen die helder is in zijn eenvoud: we willen wat de ander wil.[48] Mimetische begeerte. Daarbij speelt de driehoeksverhouding tussen subject, object en model een belangrijke rol. Girard stelt dat een subject niet uit zichzelf verlangt, maar dat het model aan het subject toont wat het moet begeren.
Bij het kijken van *Funny Games* zijn wij het subject. Door de vraag, die het vacuüm waarin een film zich afspeelt opheft en openbreekt, spreekt Funny Games ons (verhulde) object van verlangen aan.
Want we kennen ze, de andere geweldsfilms, die ons alles tonen tot het meest levendige dode detail aan toe. Nu we het niet krijgen, beseffen we pas hoezeer we het willen en in feite: wat ons model is. Haneke doorbreekt de code en legt zo de begeerte bloot. Door het onverwachte en vreemde te

tonen, stelt Haneke de vraag: Waarom kijken we hiernaar? Wat zegt dat over ons?

Een brokje wrok zit daar ineens, daar diep in ons. Dat we het niet krijgen. Je wankelt.
Een stukje menselijke kern weer bij de kladden.
Dat we dood niet zomaar dood laten zijn. Dat we het niet zomaar geloven, dat we het willen zien.
Niet zozeer transcendent, maar wel een verlangen.

Wat de tijd vermag, of: de mozaïekvertelling
En precies hier worden weer armen over elkaar geslagen. We geloven geloven niet. Zien willen we. Kapot psychologiseren, rationaliseren, cynisch krabbelen in de kantlijn.
We lezen geen gedichten. Veel te mysterieus, ongrijpbaar, onbegrijpelijk.
We gaan geen kerk binnen, geen theater. Liever bewust jezelf buitensluiten, dan buitengesloten worden in het hart van dat alles. Het weten dat het je misschien iets te vertellen heeft, dat je het niet snapt, de rust niet hebt, het geduld niet hebt, dus laat maar. Geen angst, maar onwil. Een onwil die eerder praktisch en pragmatisch van aard is, dan diepgaand.

En toch.
Ik geloof dat niet.
We geloven best.

Want we geloven nog steeds, in theater, in film. Voor de duur van zolang het duurt schorten we ons ongeloof op. Er zijn vele redenen te geven waarom daarin de mozaïekvorm de laatste jaren in theater en film zegeviert. Omdat zappen en hyperlinks ons leven bepalen en we gewend zijn associatief te koppelen, gewend zijn te springen van het één naar het ander en verbanden te zien. Omdat ze ons wereldbeeld bevatten, dat berust op chaos en toeval. Omdat –
Ik geloof het best, dat film en theater anticiperen op wat het tijdsbeeld afdwingt, op hoe ons bewustzijn verandert, maar er is ook iets dat weer hetzelfde is. Want ook al beroept een mozaïek zich op toeval (ook al is precies dit toeval gekozen, en is er daardoor alsnog structuur en oorzaak-gevolg), dat is niet wat ons raakt.
De tendens is dat we weer willen.
Voortbordurend op de chaos, spreekt een mozaïekvertelling tegelijkertijd ons grondverlangen aan: we willen dat mensen elkaar ontmoeten. Tonend wat volgens menselijke logica niet kan voorvallen.

Auf der anderen Seite
Witte letters op zwart: *Yeters dood*. Zo begint het eerste deel van Fatih Akins film *Auf der anderen Seite* (2007), dat hierna opent met een bezoek van de gepensioneerde weduwnaar Ali aan de prostituee Jessy. Maar eigenlijk heet ze Yeter, maar dan met een blonde pruik. Hij gelooft het: dat zij een einde kan maken aan zijn eenzaamheid. Daarom vraagt hij haar om met hem samen te wonen, hij zal haar maandelijks betalen. Nejat, Ali's zoon die professor Germanistiek is in Hamburg en bij hem woont, is het hier niet mee eens. Een hoer in huis, hoe haalt zijn vader het in zijn hoofd. Tot Nejat hoort dat Yeter het grootste deel van haar geld naar Turkije stuurt, om de studie van haar dochter te financieren. Ook al denkt haar dochter dat ze in een schoenenzaak werkt. Juist op het moment dat de drie naar elkaar toe groeien, loopt een gezellige avond uit de hand en slaat Ali Yeter per ongeluk dood. Nejat reist naar Istanbul, op zoek naar Yeters dochter Ayten, maar haar familie weet niet waar ze is. Hij besluit in Turkije te blijven en neemt een Duitse boekhandel over van een man die heimwee heeft, die terug wil naar Duitsland, het idee heeft dat hij in een museum leeft, daar tussen de boeken, in een herinnering van dat wat was.

Dan weer: wit op zwart: *Lottes dood*. Een nieuw luik, dat opent in Istanbul met een demonstratie tegen de regering. Al gauw grijpt de politie in, mensen klappen. Een jonge vrouw weet te ontsnappen, vlucht een dak op, verstopt daar haar pistool. Even later neemt ze een valse identiteit aan, verandert haar naam van Ayten in Gül, en vertrekt naar Duitsland op zoek naar haar moeder.

Daar, in Hamburg, belt ze alle schoenwinkels af op zoek naar haar moeder, maar we weten: vergeefs. Later die dag zoekt ze onderdak op de universiteit, valt in slaap bij een college van, jawel, Nejat. Vanaf dan zet de onmacht in. Levens kruisen elkaar, maar op het verkeerde moment. Terwijl Ayten al zocht, wist Nejat nog niet van haar bestaan af. Gelukkig ontmoet Ayten Lotte, een studente die bekommerd is om haar lot en haar aanbiedt bij haar en haar moeder Susanne te logeren. Er ontwikkelt zich een liefdesrelatie tussen Lotte en 'Gül' en samen gaan ze op zoek naar haar moeder. In een auto doorkruisen ze de stad, passeren een tram. En daar, in het tl-licht, Yeter en Nejat. Een scène die je zag in het eerste deel, waar je bij was, die je voor waar aannam,

waar je dacht alles te zien. Waar Yeter over Ayten vertelde. Terwijl Ayten precies op dat moment haar moeder zocht. Hun gedachten waren bij elkaar, en zij bijna, maar zij en wij wisten het niet. Alsof ze elkaar ergens anders ontmoetten, in een andere atmosfeer, helaas één die ze niet kenden.

De trilling in het middenrif: we willen dat ze elkaar zien, elkaar raken, want wij weten meer. Wij hebben hen gezien, dat ze langs elkaar gleden, maar zij hebben dat niet gezien. Het maakt ons medeplichtig aan het verhaal.

Maar dan wordt Ayten opgepakt, verblijft vele maanden in een asielzoekerscentrum, tot ze teruggestuurd wordt naar Turkije. Lotte wil haar helpen, reist haar achterna, tot groot verdriet van haar moeder. In Istanbul komt ze terecht in Nejats boekhandel, waar ze de Turkse wetbundels doorzoekt. Op het prikbord ziet Lotte Nejats oproep: hij zoekt een huurder voor één van zijn kamers, waarop Lotte bij hem intrekt.

Maar dan sterft ook Lotte, als ze op Aytens verzoek ingaat om het pistool op het dak op te halen, jongens haar beroven van haar tas, het pistool vinden en haar per ongeluk, gedrogeerd door lijm, neerschieten.

En weer: wit op zwart: Aan de andere kant. Twee mensen op leeftijd arriveren in Istanbul. Ali aan het ene loket, Susanne aan het andere. Vier overlevers die elkaar moeten zien te vinden. Nee: waarvan we willen dat ze elkaar vinden.

Twee landen. Twee doodskisten.
Drie ouders, drie kinderen.
Één verhaal.
Net als *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), net als *Crash* (Paul Haggis, 2004), net als Babel (Alejandro González Iñárritu, 2006), zou je kunnen zeggen. Maar toch. Niet helemaal. Want waar dat veelal levens zijn die elkaar bij toeval raken en ogenschijnlijk niets met elkaar te maken hebben, gaat *Auf der anderen Seite* juist over mensen die diepgaande verbindingen hebben, maar elkaar zijn kwijt geraakt, per ongeluk verloren onderweg.[49] Ze zijn er naar op zoek, maar daadwerkelijk contact wordt nooit mogelijk. Akins film gaat niet over de dood. Anders zou hij het niet zo prominent aankondigen, maar ons doen overrompelen. Het gaat hem om de naschok. Hoe de dood, over de dood heen, verbindingen legt tussen de mensen op aarde. Zoals hij het zelf zegt: 'De dood is een deur, een overgang, beweging, het 'tussen'.[50] Juist door de dood komen mensen in zijn film in beweging, los van hun vaste plek, hun grenzen doorbrekend. Het overbruggen van een generatiekloof, die soms alleen te overbruggen is over de dood heen.

Exemplarisch daarvoor is de scène met Susanne, die in Lottes oude kamer bij Nejat logeert. Daar leest ze Lottes dagboek, leest hoe Lotte Susannes starheid niet kan begrijpen: toen ze jong was, wilde ze zelf toch ook reizen, strijden voor haar idealen? Waarom zou haar moeder die haar afnemen?
En Susanne? Susanne huilt. Ruikt aan Lottes jas die daar nog ligt, valt in slaap. Ontwaakt. In licht zo licht als de hemel. En daar staat ze, Lotte, ze glimlacht. En Susanne, Susanne glimlacht ook.
Zoals de Kerk het lichaam van Christus ongehoord lang op symbolische wijze bewaart en in leven houdt, zo maakt de jas, de geur, het dagboek het voor Susanne mogelijk om Lotte levend te onthouden, in plaats van ruziënd zoals ze afscheid namen. Het is dit symboolgeneigde, sacraliserende denken van de mens dat Paul Moyaert in zijn boek De mateloosheid van het christendom bespreekt.[51] De peuk van de laatste sigaret gerookt door een geliefde kan een heilig voorwerp worden. De peuk blijft een peuk maar bevat het gestorvene, is daarmee menselijk. Wordt bewaard, als een bezield iets dat zou sterven als het verloren raakte. De peuk incarneert de dode.
Et incarnatus est. Een van de artikelen van het Credo: Jezus als mensgeworden God, alleen als symbool te vatten. Hij is een mens, beslist, en tegelijkertijd bevat hij God. Dood, beslist, maar tegelijkertijd herrezen.[52]

En het jasje? Een jasje, beslist, maar tegelijkertijd Lotte.
Nu Susanne in Istanbul is, weet ze zichzelf weer jong: dood is niet dood. Wat doodgezwegen is evenmin.

Transcendent, beslist. Lotte verschijnt immers terwijl ze dood is.
Zweverig, onwerkelijk? Misschien.

Toch denk ik, dat Auf der anderen Seite ook een transcendentie blootlegt die veel aardser is, veel meer van deze tijd dan we denken.

> *Nu zou ik me als Duitse Turk definiëren. Omdat ik tegenwoordig veel in Turkije ben. Deze definitie is echter steeds in beweging. Morgen kan ik alweer een uit Turkije afkomstige Duitser zijn. Natuurlijk biedt deze ambivalentie prikkelende zienswijzen, die altijd in beweging zijn. De Turkse cultuur maakte altijd deel uit van mijn leven. Als*

kind al ging ik met mijn familie iedere zomer naar Turkije. Omdat ik mijzelf tussen de culturen beweeg, is het vanzelfsprekend dat dit 'tussen' ook in mijn films naar voren komt.[53]

Zo zegt Fatih Akin het. We leven in een tijd waarin de dingen niet eendimensionaal zijn, identiteiten en ideologieën twee- of zelfs meerledig. Het transcendente is misschien niet meer 'dat andere' maar 'iets wat hier is', een daar en dan dat in dit hier en nu zit. Onze staat van zijn is transcendent geworden, vloeiend, grensoverstijgend. Want ook daarover gaat Auf der anderen Seite: waar Susanne en Ayten aan het begin van de film nog lijnrecht tegenover elkaar stonden in politieke opvattingen, is er door al hun ervaringen iets veranderd in hun denken en voelen. De kloof tussen Turkije en Europa, oost en west wordt overbrugd.

Als het aan het slot van de film Bayram is, als Susanne dan Ayten in haar armen sluit, als Nejat dan aan het water wacht (de hele aftiteling lang) tot Ali terugkomt van zijn boottocht (hoewel gesuggereerd wordt dat hij dood is), dan is dat allemaal niet voor niets. Dat Turkse feest gedenkt een verhaal dat de Koran deelt met het Oude Testament: Gods teruggave van Isaac aan Abraham (Ibrahim). Nejat vertelt Susanne dat hij als kind angst had voor het verhaal, hoe God een vader de opdracht gaf zijn zoon voor hem te offeren. En hij vroeg zijn vader hoe hij zou hebben gehandeld, in Ibrahims geval. Ali zweerde dat hij zijn zoon zou beschermen, hij zelfs een vijand van God zou hebben gemaakt, een drift die hem op het randje van de hemel gehouden zou hebben.
Leven op de grens.

En toch.
Het is meer een hoop die de film uitspreekt, dan een realiteit.
Het is niet zo, dat we transcendent zijn.
We leven in een tijd die precies daarnaar op weg is.
De dingen zijn in beweging, liggen niet vast.
Dat maakt het onvatbaar.
Onkaderbaar
Vooral: onstuurbaar, de wereld van vandaag.
Omdat de oude categorieën niet meer gelden.

Und hält den lieben jungen Jahren nach neuen seine Hände hin

Ik geloof dat het weefsel van het menselijk bestaan eeuwig is. We kunnen het patroon in dat weefsel door middel van de kunst misschien onthullen, maar we zijn niet de scheppers van dat patroon; wij zijn allemaal samen het weefsel zelf. En ook dit: als het voor de kunstenaar en de toeschouwer een van de grootste bronnen van geluk is om onder het niet-zijn het patroon van de Waarheid te ontdekken, een patroon waarvan we zelf intrinsiek deel uitmaken, dan ligt onze grootste troost in de mystieke overgave aan die onderliggende Waarheid - een geheel actieve overgave, met onze volledige geestkracht, creatief, als in geheel; iets waarvan Woolf zelf zei: 'het grootste genot dat ik ken'.[54]

Dat zegt de Engelse filosofe en schrijfster Charmaine Craig over de waarheid die ze vond bij Virginia Woolf, omdat ze haar waarheid erin herkende. Het verlangen om achter de werkelijkheid te zien wat er werkelijk, daar achter de werkelijkheid, aan de hand is. En dat we dan, dan pas zien wat we zagen. Niet dat we zien wat we kennen, wat we herkennen, maar dat wat ons overdondert, uitdaagt, ons het onverwachte biedt. Zodat we ons herkennen in de onmacht. Door de focus, de verdunning, de uitzuivering tot de essentie.

En zo zijn we terug bij Lucebert.

Die dat wat we kennen, lostrok tot in het absurde, om tot een magisch ritueel te worden. Het is de wereld verkleind tot drie ouder-kindparen, het zijn de pompende machines in de grauwe fabriek in Dancer in the Dark die het pompende ritme worden van een musicallied. Het is de actrice in Het laatste vuur die in een monoloog vertelt over de liefde die ze voelt voor de man die wellicht medeplichtig is aan de dood van haar zoon, tot ze niet verder kan, als ze geen woorden meer vindt voor het verdriet dat in haar druist, stottert, stottert, tot haar hele lijf stottert en schokt en schokt en schokt, minutenlang.

Daar lost ze op.

De grens tussen realiteit en illusie, tussen werkelijkheid en fictie.
Daar wordt het transcendent.
En dan, dan hoop je dat het gebeurt. Dat het mysterie zich ontvouwt.

Dat de betekenis van alles, het 'ik' van alles, de bedoeling zich over de werkelijkheid verspreidt. Zoals wat een blos doet. Die laat zien dat er iets is, maar wat je te zien krijgt, is slechts een blos. [55]
Even val je met iets samen. Een stilte. Waar alleen de binnenkant van je hoofd is. Want dat is waar we naar verlangen: dat wat ons naar binnen leert kijken.
Wie zich over geeft, geeft zich gewonnen.
Ziet met nieuwe ogen de dingen zoals ze zijn in hun kern.

Du musst das Leben nicht verstehen,
dann wird es werden wie ein Fest.
Und lass dir jeden Tag geschehen
so wie ein Kind im Weitergehen
von jedem Wehen
sich viele Blüten schenken lässt.

Sie aufzusammeln und zu sparen,
das kommt dem Kind nicht in den Sinn.
Es löst sie leise aus den Haaren,
drin sie so gern gefangen waren,
und hält den lieben jungen Jahren
nach neuen seine Hände hin.[56]

Annet Bremen studeerde in 2011 af aan de opleiding Writing for Performance op de HKU. Haar afstudeerstuk Nachtijs of het nut van handen werd genomineerd voor PTa Verse Tekst 2011. Sinds haar afstuderen is ze werkzaam als schrijver van toneel en poëzie. Samen met Koen Caris, Sytze Schalk en Ninke Overbeek richtte ze De Kosmonaut op, een podium voor nieuwe theaterteksten in Den Haag.

Noten

1 Bart Moeyaert 2010
2 Krog 2005, 71
3 Het boek is uitgave 55 van het Nexus Instituut, dat het Europese cultuurgoed bestudeert in zijn 'kunstzinnige, levensbeschouwelijke en filosofische samenhang, om zo inzicht te bieden in eigentijdse vragen en uitdagend vorm te geven aan het cultuurfilosofische debat.' Riemen Nexus Instituut Homepage.
4 Oprichter-directeur van het Nexus Instituut en hoofdredacteur van het tijdschrift.
5 Riemen 2010a, 5
6 Eksteins 2010, 127
7 Riemen 2010a, 5
8 Snijders 2010, 48
9 Otten 2009, 22
10 Verbrugge 2004, 223
11 Ibidem, 223
12 Ibidem, 223
13 Ibidem, 230
14 Ibidem, 235
15 Ibidem, 244
16 Wenders 1987, 78
17 Caldwell 1991, 47
18 Wenders 1987, 14-16
19 Caltvedt 1992, 125
20 Caldwell 1991, 50
21 Ibidem, 50
22 Ibidem, 48
23 Caltvedt 1992, 123
24 Eliade 1963, 88
25 Caltvedt 1992, 125
26 Derrida 1984, 20-21
27 Lao Tzu 1963, 25
28 Caldwell 1991, 52
29 Lao Tzu 1963, 62
30 Wenders 1987, 163
31 Caldwell 1991, 53
32 Jacobi 1978, 353
33 Eksteins 2010, 127
34 Lucebert 1953, 47

35 Het motto van Luceberts eerste bundel Apocrief/De Analphabetische naam. Het zijn de laatste woorden van een frase uit de geloofsbelijdenis van Nicea, het Credo in de rooms-katholieke Latijnse liturgie.
36 Uit het gedicht Ik tracht op poëtische wijze. Lucebert 1953, 48
37 Eugelink 2007, 155
38 Ibidem, 156
39 Citaat van Bertus Aafjes. Vaessens 2001, 13
40 Otten 2009, 59
41 Ibidem, 21
42 Ibidem, 162
43 Ibidem, 162
44 Ibidem, 161
45 Ibidem, 52
46 Ibidem, 40
47 Ibidem, 55
48 Girard 1986, 7-9
49 Broeren 2008
50 Z.a. 2007, 6
51 Otten 2009, 40
52 Ibidem, 40-41
53 Z.a. 2007, 6
54 Craig 2010, 114
55 Otten 2009, 49
56 Rilke 2006, 165

P-ARTY 1

Joachim Robbrecht

Speech gehouden in het Rotterdams Stadshuis voor de verkiezingsnacht 12 september 2012 door Joachim Robbrecht als artistieke interventie in politieke context. Hierin kondigt de theatermaker de oprichting aan van een one-issue partij voor de kunsten : De tekst is te gelijker tijd manifest en stichtende geste van P-ARTY…

Geachte dames,
heren,
arbeiders,
migranten,
hokjesdenkers,
kreupelen…
Dierbare imbecielen,
beste hoeren,
kinderen op de gemeentelijke klimrekken….
Beste nieuwgeboren ijsbeerbabies,
rhetorici…
Geachte monumentale wanddecoratie,
beste lantaarnpalen
en over de stad verstrooide kunstwerken,
plantenbakken
en tandartsen…
Treurige uitkeringsgerechtigden
en enthousiaste oncologen van het Erasmus,
verknochte rokers
en ander specialistentuig…

Geachte politici,
verworpenen der aarde…
Beste marktkramers,
joden, senegalezen, surinamers
en andere uitverkorenen…
Beste schepen op de Maas,
Dieselmotoren,
lief fijnstof,
tedere A20…
Lekkere 100 km per uur,
lelijke wolkenkrabbers,
imbeciele recensenten,
avontuurlijke drugskoeriers,
malafiede havenbarons,
duistere havenloodsen…
Beste aangeslagen komkommerboeren,
beste Bram Ladage
en andere dikmakers…

Lieve randstedelijke straatsteentjes,
stadsfilosofen en dichters…
Schattige humorlozen en norsen…
Lieve tooghangers van ’t Halve Maantje…
Dierbaar klootjesvolk en kakkerlakken…
Zachtwerkende nederlanders
en chinese maffia…
Gewaardeerde college van hooligans
en andere strandfeestende menigten…
Lieve hoofden boven het maaiveld…
Lieve geweerschoten op de Kruiskade…
Beste beroofde tabakswinkeltjes…
Oh, heerlijk herboren Crooswijk…

Hier spreek ik!
In naam van u,
het zachtgevooisd straattuig,
de dierbare vandalen,
de ingeslagen winkelruiten,
de kleurrijke kopvodden en gruwelijke petjes van Nederland,
de autistische curatoren,
de analfabete stadsprojecten,
de randstedelijke migranten ,
de schuchtere ondernemers,
de zieke geesten,
de 36 uren week,
en de mooie vrouwen…

Vandaag wordt opgericht
een partij voor u allen,
een boot waar niemand buiten valt,
een compagnie der verbroedering,
een narrenschip
zonder lullige leuzen of onnozele slogans
met vorm en inhoud in de verkeerde vitaliserende balans!
Een echte volksbeweging!
Ja, een volkschoreografie!

Vanaf morgen is er…
ARTY… FARTY…one two three ignition
P ARTY
PARTIJ VOOR DE KUNST
One issue only inderdaad!

Dat lijkt me geen beletsel…
de andere partijen hebben het ook allemaal maar over één ding
namelijk…
-Ik hoef het woord niet eens uit te spreken.

Party interesseert zich geen ene vuile reet voor het zuurverdiende
en dus ga ik niet over subsidies lopen lullen.
Weest u niet bang,
stopt u ze waar u ze wilt stoppen
uw aalmoezen!

PARTY gaat over KUNST
LEVENSKUNST,
TOEGEVOEGDE ARTISTICITEIT
ESTHETISCH VOEDINGSSUPLEMENT

Het moet er mee afgelopen zijn het leven te zien
in termen van economie…
het vuile huwelijk van handel en religie
schuld boete aflaat aftrek
en bedrijfsfeestjes.

Nee!
Het leven is kunst!
En iedereen onder u weet dat!
En iedereen wil het leven als kunst
in de vorm van
lekker wreten,
mooie motoren,
sjieke badkamertegels,
oorverdovende muzikaliteit
of flauwe flashmobs.
NIEMAND wil het leven als mager ‘overleven’.
We zijn toch geen fucking legkippen of zo?

PARTY definieert ‘de burger’ anders…
namelijk als potentiële sterveling
die tussen eerste en laatste adem
de levenskunst proberen uit te oefenen.

PARTY hoeft GEEN
zeecontainers voor studenten
GEEN
sloopfonds kantoorwijken
GEEN
snellere snelwegen.

PARTY weet wat goed voor u is!
PARTY weet wat u wil :
KUNST IN ALLE ASPECTEN VAN HET BESTAAN!

Voor diegene die het zat zijn doorgerekend te worden,
voor die mensen die de doodse gesprekken beu zijn,
de amateuristische retoriek moe…
Voor diegene die de saaie kostuums
van economen, politici en managers om te kotsen vinden…

Voor die mensen die denken :
“Okay, ik zie het nu ook, het is te idioot, het is te mager, zinloos, slap…
we zijn aan iets nieuws toe!
Voor die mensen is P ARTY.
P ARTY is er niet per se voor de dieren,
niet voor hen die zich zorgen maken om hun hypotheek,
niet voor de realiteitszinzoekers.
-Hoewel ik denk dat de realiteitszin bij die politieke partijen
die hem claimen vaak ver te zoeken is. -
Nee! P ARTY is er voor hen die geloven dat
artisticiteit ons leven gaat redden!
Kunstzinnigheid als zin van het bestaan!
Kunstzinnigheid als enige zindelijkheid!
Artisticiteit als enige goedkope en duurzame brandstof van het leven!

LEVEN!

Niet in de zin van ‘overleven’ maar in de zin van ‘luxeleven’.

P ARTY hoeft ook niet alle kiezers te bereiken,
we hoeven niet de grootste te worden,
wij gaan gewoon het verschil maken.
Dus Henk en Ingrid kunnen met een gerust hart afspreken…
Henk, stem jij voor de levenskunst,
dan doe ik wel de ‘hypotheekrenteaftrek’!

P ARTY is er voor de KUNST
-ja, ik stamp het in u erin!
KUNST en dus niet cultuur…
bezoedeld woord, slappe koffie,
afvalberg der beschaving,
Cultureel ondernemen, culturele participatie, debatcultuur…
Zowat alles valt onder cultuur tegenwoordig,
cultuur is flavour saus boerenkool,
cultuur is fascistisch!
Het is het gebroken bruin van de nepdemocratische dialoog,
de felle strontkleur van meer blauw op straat
maar ook meer groen op straat
maar ook wat rooier,
maar ook keihard aanpakken,
maar ook kenniseconomie,
maar ook meer Europa,
minder zorg en monumentenzorg,
lagere drempels en hogere pensioenleeftijden!

Cultuur!
De plofkip van de arbeidersemancipatie,
doekje voor het bloeden!
Neen!

P ARTY is
NIE WIEDER IKEA

ART !!!!!!!!!!!!!!
ARTY !!!!!!!!!!!!!
ARTYFARTY !!!
P ARTY !!!!!!!!!!

Heldere lijnen,
verrassende hoeken,
betoverend kleurenspel,
zieke teksten,
hoge plafonds,
moeilijke meubels,
schuine vloeren,
lawaaierige melodieën.

Beste genodigden,
potentiële p artysanen,
gewaardeerde droogkloten,
en getemde relschoppers…
't is Tijd voor meer programmapunten
-sorry ik heb ze niet gestructureerd opgeschreven
die zorg was namelijk niet betaalbaar-

P ARTY !
omarmt de staat!
…als collectieve vijand.
GIVE BACK OUR LIVES
Partysanen ik roep u op…
tot gesjoemel,
improvisatie,
stiekeme en openlijke burgerlijke ongehoorzaamheid.

Leve het houtje en het touwtje!
Fuck het aangeharkte!
Wetten zijn er ook om overtreden te worden.
Rij 80 waar je 100 mag.
Drink alcohol op straat!
Maak een vuur en slaap op het strand.
Het zal u opluchten.

P ARTY omarmt…
KUNSTZINNIGE GEZINSSAMENSTELLINGEN
Leve de gelukkig getrouwde vrouw met minnaar!
Leve de naakt rondlopende commune die zich suf neukt!
Leve het Roma caravanpark!

En LIEFDE aan al het alleenstaande en éénzame,
slachtoffers van een vandaag
-Of was het gisteren?-
gestorven regime!

P ARTY omarmt live-muziek op straat,
hekelt hoge lonen van gesubsidieerde politici
want politiek is
een roeping… een kunst
en geen beroep!

P ARTY omhelst de kleuren van bedreigde vogelsoorten!

P ARTY omarmt de werkeloosheid!
Iedereen heeft er recht op!
Weg met de afstompende koest!-banen!
P ARTY gelooft in de productiviteit van luiheid,
gelooft in de incubatieperiode die iedere grote daad voorafgaat,
gelooft in robotboeren,
koekjes- en auto machines en automatisch aangemaakte berichten…
Laat hen het werk maar doen!
En leve het basisinkomen!
Ieder mens verlost van het zwoegen voor zijn primaire behoeftes :
Een onderwijssysteem dat mensen zo opvoedt dat ze niet weten wat ze met hun leven moeten als ze geen 'werk' hebben is een falend onderwijssysteem.

EN
DOOD aan het woord efficiëntie!
LEVE de kromme weg!
Leve het frivole en onnodige!

P ARTY omarmt de taal :
Een tomaat die niet naar tomaat smaakt mag niet langer tomaat genoemd worden.
Een brood dat niet naar brood smaakt niet langer brood.
Vrijheid die niet vrij is geen vrijheid.
Gelijkheid die niet gelijk is niet gelijk.

P ARTY gelooft dat woorden wetten maken,
pijn doen
en leugens verkondigen,
waarin we jammer genoeg moeten wonen…
en maar…
P ARTY gelooft ook in de taal als vlammend zwaard
om terug te slaan,
wonden dicht te schroeien,
rechten op te eisen,
te beminnen.
Ja! Woorden zijn daden :
Ik spreek dus ik doe!
Dat moet ieder kind en mens leren.
Bakken poëzie, regen van manifesten, speeches en hoogwaardige facebookberichtbombardementen.
Rappers van Nederland,
ik smeek u
Oh uitstervend dichtersras,
ik bid u!
Geef ons kunst!
U zult gesubsidieerd worden.

P ARTY IS OOK
tegen airconditioning hummers kernenergie vluchtelingenkampen en naargeestigheid
maar voor de Van Goghs van vandaag en de Rem Koolhazen van morgen!
voor openluchtcinema,
voor kraken
en een verbod op anti-kraak zwendel,
voor transgendering,
en iedere dag vrijmarkt.
Voor Engels als officiële tweede landstaal
en meer Chinese les op scholen…
want

P ARTY omarmt de internationale verbroedering
De natiestaat is een kadaver!
Europa moet zo lek worden als een zeef
Stop de Schengen apartheid
TEAR DOWN THAT WALL
LEVE AFROPA
LEVE EURAZIE
LEVE DE MELTING POT
STOP DE VLUCHTELINGENKAMPEN
IEDERE VREEDZAME STERVELING
moet een Nederlands paspoort kunnen krijgen
een dubbel of een driedubbel paspoort!

P ARTY !
Voor het verdwenen dansen op cafétafels,
tegen commerciële televisie
-tenzij het door Andy Warhol gemaakt is.
Voor een nieuwe religie in kunsttempels!
Voor het kunstmatig gentechnologisch opkweken van literaire genieën!

Ieder huis een museum.
Depots en archieven worden leeggehaald…
iedere Nederlandse burger krijgt kunst voor thuis aan de muur!
De schade die kunst daarbij oploopt
is just part of life.
Rembrandt sorry.

Gedaan met de archiveermentaliteit
Het bloed moet stromen.

P ARTY!
Voor de geldontwaarding
tegen peilingen
voor de elementaire beleefdheid
voor de deregulatie van markten en landsgrenzen
tegen een doodse monumentenzorg
voor zoeken naar leven op mars
tegen malafide bierbrouwerijen
tegen het sluitingsuur
tegen het gebruik van algoritmes op finazistische markten
voor muziekles, tekenles, dansles, computerles, kunstgeschiedenisles
kalligrafie les, feng shui les
24/7 onderwijs vrij toegankelijk met gratis soep en brood

voor de polygamie, homofilie en pornografie
voor het politiek incorrecte
tegen de monotonie van het cynisme
voor kenniskunst kunstkennis maar tegen kenniscultuur!

P ARTY voor het oog voor detail!

P ARTY!
Dé partij voor de 20 procent jongeren die kunstenaar wil worden
en dat niet luidop durft te zeggen.
De partij voor de 80 procent gepensioneerden,
die pas bij hun pensioen aan kokkerellen en aquarellen toekomen
en dan toegeven dat ze dat eigenlijk altijd al wilden.
De partij
voor de gepassioneerden en estheten!

P ARTY!
Verlaat het nauwe straatje van het politieke discours,
zet uw oogkleppen af
en stem P ARTY!

En tot slot…
Wij, P artysanen, zullen ons programma nooit of te nimmer laten
doorrekenen door een centraal plan bureau want dat is
DE DOOD IN DE POT
En over de dood gesproken…
LEVENSKUNST,
daarvoor durf ik sterven!
Fuck de beveiligingseskaders!

P ARTY !

KAN BADIOU HET THEATER HELPEN?

Jaïr Stranders

Een gedachte over Alain Badiou, Theodor Adorno en de autonome logica van het theater.

Vaak kom je het niet meer tegen: een nog levende en invloedrijke filosoof die zonder voorbehoud spreekt over de innige relatie tussen waarheid en hedendaagse kunst. Vanaf het eind van de 19e eeuw namelijk werd de waarheid in toenemende mate door met name veel Europese filosofen ontmaskerd als machtsspeeltje en vervolgens begon het postmodern ontmantelen van de hoge kunst en haar elitaire positie, tot het punt dat er slechts over kunst gesproken kon worden in termen van smaak en mening. Zo dreven avant-garde stromingen als het kubisme, dadaïsme en absurdisme juist de spot met filosofische, wetenschappelijke, politieke en esthetische aanspraken op waarheid. Als men tegenwoordig al bij het ervaren van kunst associaties met waarheid heeft – iets wat waarschijnlijk vaker gebeurt dan toegegeven wordt – houdt men deze angstvallig voor zich, bang uitgemaakt te worden voor elitaire snob die het waagt het woord waarheid in de mond te nemen, of erger nog, die denkt de waarheid in pacht te hebben.

De filosoof Alain Badiou (1937) daarentegen – want over deze laatste der Mohikanen van de zo invloedrijke Franse filosofie uit de laatste decennia van de 20ste eeuw gaat het hier – is wat dat betreft oneigentijds. In de recent bij Octavo onder redactie van Joost de Bloois en Ernst van den Hemel uitgegeven bundeling vertaalde teksten en interviews (Alain Badiou, *Inesthetiek: filosofie, kunst, politiek*) spreekt Badiou zelfs van waarheden met een universele aanspraak die een eeuwig karakter hebben doordat ze zich in kunstuitingen tegen de vergetelheid verzetten en zo door de tijd heen aanwezig blijven.[1] Dit heeft niet alleen op een vernieuwende manier iets conservatiefs – wat wellicht Badiou's populariteit verklaart – het biedt op het eerste gezicht ook hoop en de nodige steun aan alle kunstliefhebbers die onder het heersende kunstvijandige klimaat in Nederland pogen de kunsten te verdedigen. Dat daarbij Badiou regelmatig naar het theater verwijst – hij is zelf ook toneelschrijver en regisseur – maakt dat er, bij lezing van bijvoorbeeld zijn *stellingen over theater*, voor menig theatermens een feest der herkenning moet plaatsvinden.

Om een goed beeld te krijgen van wat Badiou voor waars beweert over de kunst in het algemeen en het theater in het bijzonder, helpt het – zij het kort – uit te leggen wat voor plek waarheid in zijn filosofie inneemt. Net als moderne filosofen gaat hij uit van het bestaan van waarheid als een kenbaar gegeven, maar tegelijkertijd ziet Badiou net als veel van zijn Franse postmoderne voorgangers dat waarheid in procedures geconstrueerd wordt. Deze 'waarheidsprocedures' – die enkel voorkomen in wetenschap, politiek, kunst en liefde – maken het voor Badiou mogelijk het zo vanzelfsprekende bestaan van waarheid te bekritiseren en tevens te waken voor het veelvoorkomende relativisme met betrekking tot waarheid. Waarheden zijn slechts zichtbaar in gebeurtenissen – 'events' of 'evenementen' – waar men getuige van kan zijn, aldus Badiou. Door trouw deze kort waargenomen waarheden te blijven uitspreken komt ware kennis tot stand, alleen deze kennis is niet statisch, maar fragiel en onderworpen aan oneindige waarheidsprocessen.

Dit steeds veranderende karakter van waarheid verklaart ook waarom Badiou in relatie tot kunst niet spreekt over esthetiek maar over inesthetiek. Waar het eerste zich bezighoudt met het blootleggen van onveranderlijke en ware voorwaarden en regels waaraan schoonheid zou voldoen, wil het laatste juist benadrukken dat een waarheid over kunst enkel en alleen tot uiting kan komen in de onmiddellijkheid – in het hier en nu – eigen aan de kunstervaring; Badiou noemt dit het singuliere en immanente karakter van kunst. De waarheden van de kunst kunnen zo een bres slaan in het hardnekkige geloof in vaststaande en onveranderlijke kennis. Het is met name hierom, om de filosofische vragen die kunst oproept, dat kunst in Badiou's denken, dat hij soms omschrijft als antifilosofie, zo'n belangrijke plek inneemt: het is volgens Badiou onder andere de kunst die in deze futloze tijd – waarin het mondiale kapitalisme alles heeft over-gecalculeerd en gereduceerd tot het nuttige en winstgevende – vernieuwing kan brengen. Zo spreekt Badiou in een interview over de grammaticale tijdscategorie van de *futur antérieur*: "De artistieke creatie gaat uit van een formele vernieuwing die nog niet helemaal duidelijk, nog niet helemaal af is. Ze is altijd in wording en nooit af, maar we presenteren het als een nieuwe wereld, alsof het op een bepaalde manier al plaatsgevonden heeft".[2] In dit wat nog moet gebeuren en wat nog niet gebeurd is, maar waarover gedacht kan worden alsof het al is gebeurd, kan een waarheid tot uiting komen.

1 Alain Badiou, Inesthetiek: filosofie, kunst, politiek. Octavo 2010, p. 53

2 Idem: p. 54

De hedendagse kunst heeft volgens Badiou echter nood aan een nieuw schema. In *het affirmationistisch manifest* – ook opgenomen in de bundel – beschrijft Badiou de verzadiging van de drie in de westerse geschiedenis ontwikkelde kunstschema's: 1) het didactische schema waarin waarheid niet gelegen is in de kunst zelf maar in haar vormende karakter, 2) het romantische schema dat stelt dat enkel en alleen kunst tot waarheid in staat is en 3) het klassieke schema dat kunst ziet als datgene dat behaagt en in die zin dienstverlenend moet zijn. De avant-gardes zijn volgens Badiou heden ten dage verdwenen en zo ook het lef om risico te nemen en tegen de tijdgeest in te gaan. Een nieuw kunstschema moet een bres slaan in deze futloze wereld en daarbij het politieke niet schuwen, zonder daarbij termen te gebruiken die de marginalisering van de kunsten door het kapitalisme mogelijk hebben gemaakt. Cruciaal hierbij is het benadrukken van de fragiele waarheid die slechts tot uiting komt in de onmiddellijkheid van de kunsten; het gaat niet om iets blijvends dat in een kunstuiting gerepresenteerd wordt, maar om het enkel op dat moment – in het tijdelijke van het evenement – aanwezig laten zijn van iets.

Het is hier waar het theater bij Badiou zijn intrede doet, want vooral in het moderne theater wordt "… de strijd tegen de representatie vanuit de representatie zelf…" zichtbaar, zelfs tot het punt dat de grens met en de overgang naar het presentstellen bereikt wordt, zoals dit volgens Badiou bij uitstek bij het werk van Samuel Beckett plaatsvindt.[3] Minder cryptisch over de onmiddellijkheid van het theater is Badiou in zijn *stellingen over theater*:

> *1 De ideeën in het theater zijn theater-ideeën en kunnen nergens anders en op geen enkele andere manier geproduceerd worden. Geen enkel component op zich, zelfs de tekst niet, is in staat om theater-ideeën te produceren. De idee gebeurt in en door de voorstelling. Ze is onherleidbaar theatraal, en bestaat niet vóór ze 'op de planken' wordt gebracht.*
> *(…)*
> *4 In de tekst of het gedicht is de theater-idee onvolledig. Ze blijft er in een soort eeuwigheid gevangen. (...) De theater-idee verschijnt slechts in de (korte) tijd van de voorstelling.*
> *(…)*
> *5 De tijdelijke proef bevat een flinke portie toeval. Theater is altijd de vervolledigiging van de eeuwige idee door een ietwat beheerste toeval. (…) (E)en theatervoorstelling zal nooit het toeval teniet doen.*[4]

In deze stellingen komen volgens Badiou de waarheden van het theater tot uiting, namelijk dat wat er ge(re)presenteerd wordt enkel en alleen in het hier en nu van het theater plaatsvindt; deze gelijktijdigheid van het singuliere en immanente moet in het theater geaffirmeerd, oftewel bevestigd worden.

In de geschiedenis van het Europese theater zoals dat, via onder meer de Griekse tragedies, de Commedia del Arte, Shakespeare, Tsjechov, de Avant-Garde en het absurdisme, in deze tijd terecht is gekomen, zijn vele voorbeelden te vinden van deze bevestigde waarheden. Zo laat Shakespeare de *Chorus* in de proloog van Henry V namens de toneelspelers het publiek om een gunst vragen:

> *Wij zijn de cijfers in de grote reekning*
> *En werken op de kracht van uw verbeelding.*
> *Denk in de gordel dezer muren thans*
> *Twee macht'ge monarchieën ingesloten*
> *Elkaar met opgeheven hoofd bedreigend*
> *En door 'n gevaarlijk smalle zee gescheiden.*
> *Vul in uw geest aan wat ons ontbreekt,*
> *Verdeel in duizend delen elke man*
> *En schep een legermacht uit uw verbeelding.*
> *Als we van paarden spreken, denk dat ge*
> *Hun trotse hoeven in het stof ziet trapp'len.*[5]

Het is enkel daar, op die "ruwe plankenvloer" omringd door het publiek in de "houten O", dat de voorstelling door de verbeeldingskracht van de toeschouwers voorgesteld wordt en tot leven komt. Theaterhervormer Edward Gordon Craig formuleert ruim drie eeuwen later iets soortgelijks: "Leven zou ik in het theater willen brengen, niet door levende dingen, maar door dingen die geen leven hebben voordat de kunstenaar ze heeft beroerd, en ze daardoor tot leven heeft gebracht".[6] In de afgelopen eeuw zijn meer

[3] Idem: pp. 67-68 "Ik denk dat het theater van Beckett een absoluut radicale vorm van theaters is omdat het het karakteristieke theatrale conflict tussen aanwezigheid (presentie) en representatie tot het uiterste drijft, tot de idee misschien, dat pure aanwezigheid gerepresenteerd kan worden."

[4] Idem: pp. 259-261

[5] Shakespeare , proloog Henry V, vertaling Willy Courteaux of Dolf Verspoor.

[6] Edward Gordon Craig, herkomst citaat onbekend.

van dergelijke uitspraken over het hier en nu in het theater volop terug te vinden, zoals bij Brecht, Artaud, Grotowski en Brook.

Het hier en nu als de waarheid van het theater; niks nieuws onder de zon zou je denken. Toch is deze waarheid in de loop van de 20ste eeuw met regelmaat vergeten of zelfs ontkend ten faveure van het grote publiek dat iets voorgesteld wil zien dat al volmaakt is voordat er überhaupt een publiek naar gekeken heeft. Tegenwoordig wordt er zelfs al reclame gemaakt voor een 'topstuk' vele maanden voordat de toneelspelers überhaupt een stap in het repetitielokaal hebben gezet. Badiou ziet dergelijke futloze tendensen als het gevolg van de politieke waarheidsprocedure, waardoor het theater slaafs is geworden aan de grillen van de politieke conjunctuur. In zijn tiende stelling over het theater zegt Badiou hierover het volgende:

> *10 (…) We moeten ons hoeden voor een zienswijze die eisen stelt, die van het theater een bezoldigd beroep als alle andere zou maken, een morrende sector van de publieke opinie, een cultureel ambtenarenapparaat. (…) Het theater moet zijn eigen idee denken. Meer dan ooit kan daarbij enkel de overtuiging dat het theater, voor zover het denkt, geen cultureel maar een artistiek gegeven is, als leidraad gelden. Het publiek gaat niet naar het theater om gecultiveerd te worden, het is niet het lievelingetje van de meester (…), elke confrontatie met kijkcijfers is fataal. Het publiek komt naar het theater om getroffen te worden. Getroffen door theater-ideeën. Het verlaat de zaal niet gecultiveerd, maar murw geslagen, vermoeid (denken is vermoeiend), in gedachten verzonken.*

In deze futloze tijd, waarin met wonderbaarlijk veel energie het mes in de kunsten is gezet, steekt deze stelling wellicht een hart onder de riem van al diegenen die slachtoffer zijn geworden van de nieuwe toverformules 'cultureel ondernemerschap' en 'draagvlak'. De eis meer eigen inkomsten te genereren, met name mogelijk door het verhogen van de publiekscijfers, wordt democratisch onderbouwd door de gedachte dat iets pas bestaansrecht heeft als er draagkracht voor is en dus – in markttermen vertaald – voldoende vraag. Dit is een omkering en pervertering van de politiek liberale waarheid van onze democratie, namelijk dat de rechten van de minderheid door de staat beschermd worden tegen inbreuk daarop door de meerderheid; dat wat niet kan overleven op de markt omdat het te kwetsbaar, te oneigentijds of te ontregelend is, kan daardoor juist van grote waarde zijn voor een samenleving. In Thomas Bernhards toneeltekst *Der Theatermacher* verwoordt de toneelspeler Bruscon de essentie van Badiou's tiende stelling als volgt: "Op de irritatie komt het aan / we zijn er niet om vriendelijk tegen ze te zijn / het toneel is geen dienstverlenend bedrijf".

Zo bezien is Badiou met zijn inesthetiek de waarheidsprocedures van de kunst en dan in het bijzonder die van het theater trouw, voor zover dat althans in dit korte essay aan bod kon komen. Na wat meer bezinning echter blijken er toch ook wat haken en ogen aan zijn denken te zitten. Allereerst de wat eenvoudige constatering dat Badiou geen esthetiek wil opzetten, aangezien deze onveranderlijke regels met betrekking tot schoonheid vaststelt, maar de *stellingen over theater* zijn in zekere zin normatief en daarmee is hij niet trouw aan zijn eigen inesthetische onderneming. Deze normativiteit is hem hier wellicht vergeven omdat ze erop gericht is meer recht te doen aan het hier en nu van theater, maar een analyse over Badiou en het theater door filosoof Wout van Tongeren laat meer hiermee samenhangende inconsistenties zien.[7] Zo nemen voor Badiou filosofisch bezien alleen die theatervormen waarin het gesproken woord centraal staat – in tegenstelling tot dans, mime en performances – deel aan waarheidsprocedures. Dit komt doordat de theater-ideeën filosofisch van aard zijn en het begrijpen daarvan kan alleen plaatsvinden als het opgevoerde in talige concepten door het publiek gegrepen kan worden. Hierdoor hecht Badiou in *Rhapsody pour le thêâtre* – aldus Van Tongeren – veel meer belang aan de vooraf geschreven tekst die ideeën bevat, de regisseur die deze ideeën interpreteert én de denkende reflectie na afloop van de voorstelling, dan aan het moment van de voorstelling zelf. De onmiddellijkheid – het hier en nu – speelt hierbij dus veel minder een rol van betekenis en met deze keus voor de representatie in plaats van de presentie lijkt Badiou regelrecht tegen zijn eigen stellingen in te gaan.

Badiou gaat zelfs zo ver dat hij die kunstuitingen die niet talig zijn als niet kunstzinnig beschouwt. Hiermee vindt een verknoping van filosofie, taal en kunst plaats die door veel filosofen en kunstenaars juist met argwaan of gepaste relativering werd bekeken, zoals Nietzsche, Wittgenstein, Artaud, Beckett, Adorno en Müller. Zo neemt die kunst die niet talig, abstract, absurd en ontregelend is in Adorno's filosofie een prominente plaats in; voor

[7] Wout van Tongeren, Woorden voor het onuitsprekelijke: tekst en gebeurtenis in Badiou's theateropvatting, 2012

Adorno gaat kunst juist verder waar de filosofie ophoudt, omdat deze laatste gebonden blijft aan talige concepten en het vormen van alomvattende systemen en met name dat laatste moet vermeden worden. Het is daarom ook niet toevallig dat Badiou in het eerder aangehaalde interview zijn gedachten over kunst contrasteert met die van Adorno. Waar deze laatste voortdurend pleit voor de avant-garde in de kunst – dus een ontregelende, ontoegankelijke, gedurfde positie innemen als negatief van de alledaagse al te bekende samenleving – houdt Badiou juist een pleidooi voor massakunst waarin universele waarheden tot uiting worden gebracht.[8] De politieke implicatie die hierachter schuil gaat zou Adorno doen huiveren. Daarom zullen een volgende keer Adorno's teksten over kunst en theater aan bod komen zoals die onder meer recent bij Octavo vertaald zijn uitgegeven. Desondanks heeft Badiou een belangrijke impuls gegeven aan het vormen van gedachten over kunst en theater in deze tijd; blijf trouw aan de geuite waarheden en laat ze steun bieden in deze barre tijden.

Jaïr Stranders (1978) is afgestudeerd als filosoof (UvA) en theaterdocent/maker (AHK). Hij geeft les in filosofie, dramaturgie en spel op o.a. de AHK, HKU, ArtEZ, iArts, de Amsterdamse JeugdtheJAterschool en de Trap. Als mede-initiatiefnemer organiseert hij jaarlijks de theatermanifestatie Theater Na de Dam op 4 mei. Daarnaast is hij betrokken bij een aantal jonge toneelcollectieven.

8 Alain Badiou, Inesthetiek: filosofie, kunst, politiek, pp. 56-57

HEINER MULLER EN DE OORLOG IN ONSZELF
EEN GESPREK MET KRIS VERDONCK

Door Bo Tarenskeen

In het Brusselse Kaaitheater sprak Bo Tarenskeen met Kris Verdonck (1974), choreograaf van I/II/III/IIII *waarbij vier danseressen als marionetten aan robotarmen door de ruimte bewegen. Verdonck is ook bedenker van de installatieperformance* EXOTE *waarbij de gehele cast bestaat uit niet-inheemse planten. Verder is hij regisseur van de geruchtmakende grote zaal productie* END*, waarbij eindeloos allerlei figuren van rechts naar links bewegen. En nu ineens maakte hij* M, a reflection*; een voorstelling met teksten van de legendarische theatervernieuwer Heiner Müller (1929-1995), 'DDR-schrijver', één van de belangrijkste podiumkunstenaars van de twintigste eeuw, maar vanwege de complexe verwijzingen naar de oorlog in zijn werk en zijn barokke taalgebruik zo moeilijk dat enkel nog toneelschoolstudenten of Jan Decorte hem durven op te voeren. Waarom deze keuze?*

"Het begon eigenlijk met een vraag van Frie Leysen, oprichtster van het Kunstenfestivaldesarts. 'Kris', zei ze, 'ik heb zin iets met Müller te doen'. Die mens wordt te weinig gespeeld, ook in Duitsland, en zou dat niet, is dat niet iets? Ikzelf kende Müller niet zo heel goed, was daar nooit echt zo ingedoken. Ik had bij hem vaak het idee naar een opa te luisteren die maar over de oorlog bleef doorzagen, op een soms tergend gezwollen manier. Maar ik ben dan met Marianne van Kerkhoven, mijn dramaturge, een jaar lang gaan lezen, en daarbij kwamen we vrij snel op een soort constant thema dat ons beide mateloos begon te fascineren. Al die slachtingen en oorlogen in zijn werk zijn maar een aspect en uitdrukking van een meer alchemistisch fenomeen."

In vrijwel al zijn stukken en teksten is sprake van een 'dubbeling': kapitalisme en communisme, man en vrouw, twee gelijkwaardige legers tegenover elkaar… Tegengestelden die elkaar willen vernietigen maar tegelijkertijd niet zonder elkaar kunnen bestaan. Toen de muur gevallen was gaf Müller een speech waarbij hij de toehoorders de vraag stelde of we nu niet onze identiteit zijn kwijtgeraakt: 'Wie zijn wij, want we hebben geen grens meer, die muur maakte wie wij waren!' Zonder grenzen, zonder muren, zonder anderen zijn we er zelf niet meer. Die gedachte is de basis van onze voorstelling gaan vormen."

Frictie maakt wie je bent. Je verschil met anderen bepaalt je identiteit. Dat is ook de kracht van de Nieuw-Vlaamse Alliantie (NVA, een Vlaams-nationalistische politieke partij, red.), dat zij de menselijke distinctiedrift erkennen. Daarom winnen ze. De partijen die dat niet zien of willen zien, verliezen. Maar het is natuurlijk ook een self-fulfilling prophecy: is het niet heerlijk om een vijand te maken? Want dan wordt je identiteit ook groter. De Vlaming komt alleen maar in de problemen op het moment dat hij eindelijk alleen is. Dan sterft hij, dan heeft hij geen reden meer van bestaan. Dan zal Vlaanderen zich tegen Europa keren of in elk geval een andere ander zoeken. En dan zal er misschien iemand anders zijn die het beter zou kunnen verwoorden dan De Wever, iemand die dan de Limburgers tegen de Antwerpenaren gaat opzetten."

Hoe ben je vervolgens aan de slag gegaan?

Ik wist dat ik zou gaan werken met acteur Johan Leysen, dus de kwaliteit van de uitvoering was verzekerd. Ik bedoel, Johan kan spelen, daar hoefde ik me geen zorgen meer over te maken. Dus toen dacht ik, laat ik eens iets heel kitscherigs proberen en het er allemaal meters dik bovenop leggen. Ik dacht, dat thema van dubbelheid en innerlijke tegenstellingen, laten we dat expliciet maken door de acteur te 'ontdubbelen', oftewel opsplitsen: we laten een acteur spelen met zijn eigen holografische projectie die zó goed is dat je het verschil niet ziet met de speler van vlees en bloed. De acteur spreekt met zichzelf, met het hologram van zichzelf. Alles is dubbel, alles draagt zijn eigen tegenstelling in zich."

Als theatermaker is dat natuurlijk met vuur spelen: je werkt vanuit een bepaalde dramaturgie en gaat die vervolgens extreem expliciet maken op scène. Je hebt het over dubbelheid en verdubbelt vervolgens je toneelspeler. Oef. Ja daar had ik toen heel veel schrik van, dat is natuurlijk heel riskant, zo'n dubbelop."

Je voorstellingen draaien altijd om ontmoetingen tussen verschillende media en disciplines. Wat betekent die manier van werken?

"Ik onderzoek een bepaalde inhoudelijkheid, en die vraagt steeds om een ander medium. Zo vraagt het thema van dubbelheid bij Müller om een verdubbeling van de acteur, door middel van holografie. Ik kies daarop een ding of een machine om mee te werken, en vanaf dat moment onderzoek

ik de werking daarvan. Het medium, de techniek en wat dat dan doet is vervolgens de voorstelling, dat maakt dan net zozeer deel uit van de inhoud als het aanvankelijke idee."

Is er een gedachte in je werk die doorgaat?

"De cultuurfilosoof Paul Virilio zei: eerst verdwijnen de paarden, dan de mensen, en de machines blijven over. Dat is eigenlijk de dramaturgie van de oorlog: het leger moest eerst vooral heel erg zichtbaar zijn, met veel glimmende harnassen en kleurige wimpels, toen kwam de mitrailleur waardoor ze moesten verdwijnen in het landschap: de loopgraaf. Nu zitten we achter computers drones te besturen. We zijn onzichtbaar – buiten de doden als resultaat. De mens is verdwenen en alleen zichtbaar als slachtoffer. Dat gegeven zit in mijn manier van omgang met media. Die is een soort constante in mijn werk, en deze keer letterlijk: de tegenspeler van de acteur, die de acteur zelf is, is verdwenen in de techniek."

Johan moest echt zichzelf als mens wegpellen om te kunnen spelen met dat hologram. Hij moest vooral kijken naar de andere, naar zijn projectie, die twee moesten werkelijk gelijkwaardig zijn aan elkaar. Dat was voor mij eigenlijk het spannendste deel van de voorstelling, om te zien hoe die twee beginnen te leven met hun tweeën, dat wil zeggen, met één."

Wat ik probeer te bereiken met de ontmoeting van die verschillende media is om voor mezelf helder te blijven over de invloed van media en technieken op ons heel simpele dagelijks bestaan. En die invloed is onnoemlijk groot. Het gebruik van computers verandert ons haast op een neurologisch niveau."

Ik heb altijd al interdisciplinair gewerkt, ik wist niet anders. Die toneeltjes, met dat geacteer, dat geforceerde doen alsof, dat is niets voor mij. Ik hou van performers zoals moderne dansers en mimers, omdat die echt zijn, en in het moment. Een groep als Maatschappij Discordia is daarin heel belangrijk voor me geweest. Dingen zijn ook in het moment, die kunnen niet anders. Als je performers en dingen met elkaar gaat combineren, dan gebeurt er iets heel raars, iets heel bijzonders. Een andere chemie. Ik probeer leven in dingen te blazen. Ik laat ze dramatische lijnen meemaken, ik speel er mee, ik vernietig ze. Spelers moeten de taal van de dingen beheersen. 'Listen to the bloody machine' zeg ik ze steeds, leer de taal van wat de machine of zo'n ding je vertelt. Zij moeten de machine volgen, niet andersom. Mensen horen in het museum, dingen moeten op het podium. Ik werk ook niet met dramatische of psychologische ontwikkeling of zoiets. Mijn voorstellingen zijn meer beeldbeschrijvingen. Daarom is de meest gehoorde kritiek op mijn werk ook dat het soms zo saai is."

Zouden je voorstellingen in het museum kunnen staan, als doorlopende performances?

"Nee, want dan is het weer niet dramatisch genoeg. Het is pas spannend als je op het podium staat en vervolgens al het drama eruit haalt. Je zit namelijk al in een dramatische omgeving met een publiek dat drama verwacht. Die context, die verwachting is cruciaal, want dat maakt dat het theater is. Het drama wordt dus door het publiek meegenomen het theater in, je hebt niet het een zonder het ander."

‘MACHEN SIE PLATZ FUR DEN AUSDRUCK’

Loek Zonneveld

Gesprek met de Duitse toneelspeler Rolf Boysen (1920)

Bij onze Oosterburen is hij de oudste in zijn vak. Acteren doet hij al vier jaar niet meer. Tot zijn achtentachtigste speelde hij hier Shylock. Nu leest hij voor. Uit Edgar Allan Poe of Heinrich von Kleist. En dan loopt toneelminnend München voor hem uit. Ons gesprek gaat onder meer over zijn leraar en lievelingsregisseur, Fritz Kortner.

München - Volgend voorjaar wordt hij (**deo volente** zegt hij er voor de voorzichtigheid altijd even bij) drieënnegentig: **Rolf Boysen** (Flensburg 1920). Hij volgde een opleiding in de handel en speelde in de jaren dertig van de vorige eeuw mee in het amateurtoneel in Hamburg-Altona. Hij vervulde zijn militaire dienstplicht die overging in de oorlog, hij maakte korte tijd deel uit van de Duitse troepen die in 1940 Nederland bezetten. Daarna werd hij naar Hitlers Oostfront gestuurd. Na de oorlog volgde hij acteerlessen in Hamburg. Tussen 1957 en 1969 en vanaf 1978 tot 2008 maakte hij deel uit van het ensemble van de Münchner Kammerspiele. Daar heb ik hem in de afgelopen twintig jaar in veel grote rollen gezien, van Shakespeare tot Bernhard, van Lessing tot Ibsen.
Hij is nu vier jaar ‘in ruste’. Soms doet hij nog wat. Dan wordt er op het grote podium van het Residenztheater in hartje München (1400 plaatsen) een tafeltje met een glas water en een stoel neergezet. Daar leest Rolf Boysen dan voor. Uit de brieven of vertellingen van Heinrich von Kleist. Of uit het werk van Edgar Allan Poe. En dan zit het daar altijd vol. Want hij is nog altijd niet vergeten hier.
Ik ken zijn zoon Peer Boysen (toneelvormgever en regisseur) al heel lang vrij goed en die vond het onlangs hoog tijd dat Rolf Boysen en ik eens kennismaakten. Tot ons beider verbazing duurt het gesprek ruim vier uur. Het **vousvoyeren** gaat na een klein half uur over in jij en jou. Een belangrijk deel van ons gesprek gaat - op mijn verzoek - over het Duitse toneel van direct na de Hitler-tijd. En - op mijn én zijn verzoek - over zijn grote leraar en lievelingsregisseur, **Fritz Kortner** (1892-1970), in Duitsland nog altijd een zeer voortlevende toneellegende.

Heeft u concrete herinneringen aan hoe er in de nazi-tijd op de Duitse podia toneel werd gespeeld?

Rolf Boysen: In de eerste plaats vooral aan wat er onder Hitler en Goebbels tussen 1933 en 1945 niet meer mocht. Toneelteksten van Brecht, Kaiser, Wedekind en van de Russen waren vanzelfsprekend verboden. Eigenlijk alle expressionisten waren ‘entartet’ en dus niet toegestaan. Schnitzler mocht niet, Ibsen en Strindberg waren niet populair want ‘decadent’ en dus impliciet verboden. De Duitse en Franse klassieken en Shakespeare werden wel gespeeld. Over **Richard III** was onder de uitvoerenden hoogstens de discussie of de titelrol per se zowel een bochel als een horrelvoet moest hebben - de Minister van Propaganda had immers beide. Maar in het overgrote deel van de Duitse toneelhuizen - waar de joodse collega’s waren weggezuiverd - werd er voor het overige een vervelend soort toneel gespeeld, vol pseudo-mensen, het valse heroïsme greep om zich heen als een besmettelijke ziekte, de uitdrukkingsvorm was permanent **mousserend**, het galmende woord was klinkende munt, alles klonk enorm opschepperig, de tranen stroomden veelvuldig en de harten sloegen ritmisch over. Uitzonderingen bevestigden de regel alleen maar. Vanaf het moment dat ik onder de wapenen was, zag ik veel Duitse toneelspelers vrijwel uitsluitend in films en daar was heroïsme en valse pathos standaard. Het amuseren was de primaire taak, net als het ideologisch klaarstomen van de massa’s voor rassenwaan en jodenhaat.

Wat trof u aan in de theaters toen u uit de oorlog terugkeerde?

Rolf Boysen: Een enorme honger naar het toneel. Maar het was er spookachtig, primitief en macaber in de zalen en theaters. De toneelzalen waren provisorisch ingericht, deels vernield of verbrand, alles zat vol schietgaten, het tochtte er als de hel, er was nauwelijks licht. De toneelspelers trokken verfrommelde en zwaar beschadigde kostuums over elkaar aan en traden op voor knipperende voetlichten, ze kwamen op tussen wankele coulissen en speelden voor wapperende achterdoeken. Maar daar stonden ze toch weer, **die Mimen der dreissiger Jahre standen wieder an die Theaterrampe**. Ze waren wel een stuk hopelozer en havelozer geworden, vermoeider ook, een hoop van hun kunsten en streken waren ze verleerd en toch ook weer niet. Ze schoten ongetwijfeld enorm tekort. Ik weet niet of Brecht gelijk had toen hij bij zijn terugkeer verzuchtte: hier kunnen we weer helemaal van voren af aan beginnen - hij bedoelde vanaf 1918, vanaf **Stunde Null**, vanaf het einde van het Pruissische teutonentoneel - maar ik begrijp zijn verzuchting wel. De crisis was groot, de schade die de Heldenvereerders en de Verwagneriseerders van het toneel hadden aangericht was immens,

verwoestend groot eigenlijk. En men kon de uitdrukkingsvormen die men twaalf jaar lang had getolereerd, had geleerd en gelogen, niet zomaar weer afleggen als een slangenhuid of een slakkenhuis. De twijfels die wij daar nu over hebben zijn een stuk gemakzuchtiger dan het gebrek aan dadendrang van toen. De uitputting was ook eenvoudigweg te groot. En de ontmaskering was te gruwelijk. De schaamte was natuurlijk ook enorm.

Was het in die eerste jaren eigenlijk het Grote Wachten op de echte schoonmakers?

Rolf Boysen: Eigentlich schon, ja. Lessing laat zijn Nathan der Weise zeggen: '**Das ging nun so, so lange es so ging**.' Brecht kwam in 1948 terug maar die ging naar het Oosten. Volgens mij wilde hij liever in Oostenrijk of in München blijven, maar dat stonden de Amerikaanse bezettingsautoriteiten hem niet toe. Maar ... in 1948 kwam er nog een belangrijk toneelmens terug naar Duitsland. Hij heette **Fritz Kortner**. Hij was 53 toen hij terugkeerde uit de Amerikaanse Exil. Een groot toneelspeler van de Weimar-republiek was hij geweest, een groot filmacteur ook, geregisseerd had hij al wel, maar dié taak begon na de Hitler-tijd eigenlijk pas goed. Kortner was een leerling van Max Reinhardt die in 1943 in ballingschap in Amerika was gestorven. Als een door de oorlog getekende toneel-Abraham keerde Kortner naar zijn vaderland terug. En met zijn joodse wraak-vuist schudde hij het Duitse toneel fundamenteel door elkaar. En wel zodanig luidruchtig dat iedereen wakker schrok. En daarna nooit meer aan slapen toe kwam.

Je hebt een essay over Kortner geschreven dat de titel 'Machen Sie Platz für den Ausdruck' draagt en daarin beschrijf je hem als een hoestende, zwaar ademende toneeltiran die tijdens repetities, die altijd in het theater plaatsvonden, op de eerste rij Parkett zat, altijd met een dooie sigaar die uren achtereen niet werd aangestoken omdat hij daar helemaal geen tijd voor nam. Hij repeteerde drie uur per dag op zijn hoogst, omdat daarna iedereen totaal uitgeput was, behalve hij ...

Rolf Boysen: ... hij vaak ook hoor. Dat kon ook nauwelijks anders met die enorme energie van hem. Alles wat naar leugen zweemde, veegde hij van de Bühne, hij rukte de toneelspelers de lege uitdrukkingshulzen van het lijf, tot ze naakt en weerloos in die ruimtes stonden. Ruimtes die er trouwens altijd uitzagen alsof ze door een krankzinnige waren ontworpen, zo kaal, zo rafelig. Iedereen die hem stoorde stuurde hij weg of beet hij van zich weg. Hij vermaalde de toneelwereld die hij aantrof tussen zijn kaken en creëerde met zijn toneelspelers een nieuwe. Van zichzelf maakte hij een Sisyphus, want hij wist dat het een martelgang ging worden, gezien de ernst van het slagveld dat hij aantrof bij zijn 'thuiskomst' in het Duitse toneel. Hij moet ook geweten hebben dat hij onvoldoende tijd had, dat hij zijn werk niet zou kunnen afmaken. Het zijn uiteindelijk ruim twintig naoorlogse jaren geworden, grotendeels in München, waar hij veel plaats maakte voor leerlingen en jongeren, zoals Peter Stein (die bij hem zijn eerste kansen als regisseur kreeg) en voor geestverwanten als Peter Zadek, die ook uit ballingschap terugkeerde om 'zijn werk' te doen. Zadek noemde Fritz Kortner consequent **die alte Löwe**.

Toen Kortner echt een oude leeuw geworden was liet hij zelfs camera's toe in zijn repetitielokaal, ongekend in die tijd, midden en eind jaren zestig van de vorige eeuw. En op die repetitieopnamen aan bijvoorbeeld een scène uit 'Kabale und Liebe' van Schiller, zie je hoe hij aan het boetseren is. Speelde hij overigens vaak voor?

Rolf Boysen: Eigenlijk zelden. Maar áls hij het deed dan hield iedereen zijn adem in. Zo traag als hij bewoog als regisseur, zo watervlug en kwiek kon hij voorspelen. Ik heb nooit triestere narren gezien, nooit boosaardiger schurken of dommere raadsheren en niet te vergeten: nooit lieflijker vrouwen dan wanneer Fritz Kortner ze voorspeelde. Hij was een ware bevrijder van de toneelspelersuitdrukking. Hij schoffelde de rotzooi weg van een verbruikte en misbruikte Pruissische toneeltraditie die de naam van 'traditie' van hem niet meer mocht dragen. De hele oude rommel van quasi-diepzinnige en nep-psychologische beterweterij gooide hij rigoreus overboord. Inclusief de imitiaties van de kopiëen van Stanislawskiaanse inlevingsderivaten. Hij maakte de toneelspelersblik vrij voor een transparante wijze van acteren, die in de kern eigenlijk weer **vertellen** was. Met aandacht voor tempowisselingen. En ook voor 'onthaasten', zoals het moderne woord geloof ik is. Hij las en herlas ook tijdens het repeteren heel langzaam de teksten. Vaak waren acteurs al verderop in een scène aan het lezen, dan **grübelde** Kortner nog over de eerste zin van een scène of claus - met die malende kaken van hem en die duivelse ogen.

Werden jullie toneelspelers zenuwachtig van Kortner?

Rolf Boysen: Nee ... ja ... ja, natuurlijk wel. Je moet niet vergeten, we waren onder zijn leiding bezig om van alles **af te leren**. En daar word je knap nerveus van. Maar uiteindelijk ... nee ... niet, want Fritz Kortner zelf was ook totaal niet zenuwachtig. Dat was een deel van het wonder. **Er war ganz unnervös**. Hij is het beste voorbeeld dat ik ooit heb gezien van iemand voor wie

repeteren rust betekende. Het was net of zijn complete zenuwstelsel zich in een soort sensibiliteit had veranderd. Kijk, hij was toen hij terugkeerde absoluut een oude man geworden, een mens afkomstig uit een andere toneeltijd, een andere toneeltraditie. Maar als toneelleraar, als regisseur en meedenker had hij totaal niets van het eind van een epoche. Hij was juist de verpersoonlijking van het begin van een nieuw tijdvak. Als oude man was hij de jongste van geest onder ons, de jongste denker onder zijn leerlingen. En zijn optimisme, ik bedoel dat echt in de zin van **cultuur**optimisme, was voor wat hij had meegemaakt van een ongekende en onwaarschijnlijke vitaliteit.

Hoe was zijn omgang met taal? Ik bedoel: ook en juist met de Duitse taal die hij na zijn terugkeer aantrof, die toch behoorlijk bezoedeld was. Brecht schrok zich bijvoorbeeld echt een ongeluk van de taal van het Grote Spreken die hij aantrof, een pompeus soort Sprech-Theater. Hoe ging Kortner daarmee om? Deed hij in het afleren van die pompeuze taal ook dingen aan jullie voor?

Rolf Boysen: Nee. Kortner sprak zeer pregnant, maar ongekunsteld. Je proefde overal tussendoor de lichtzinnige joodse tongval, het jiddelen uit zijn jonge Weense jaren. Hij had een mooi geboetseerde nasale tenor, waar af en toe een denderde bas doorheen rolde. Maar nogmaals: ongekunsteld. Hij haatte de Duitse **Schönsprecherei**, de 'mooisprekers', de toneelspelers die hun taal en hun teksten als een soort trotse en rijke bloemenstruis, een imponerend taalboeket voor zich uit dragen. Hij haatte de vocalen, de voor zich uit geschopte eindlettergrepen, de doordringende t's en tongpunt r's. Hij schold op de roeptoeters en de luidsprekers, toneelspelers die met allerhande grofheden alles onderwalsten. En daar hadden we er veel van! Hij kon die lieden bijzonder kwaadaardig op hun nummer zetten.

Ivan Nagel citeert een Kortner-zinnetje dat deze weer van de dirigent Otto Klemperer schijnt te hebben overgenomen: 'Alles was steht, steht im Wege'.

Rolf Boysen: Kortners had veel met muziek dus dat kan goed kloppen. Zijn textuur was in wezen zeer zacht, bijna teder. Hij kon er vrouwen en jongere acteurs mee betoveren. Hij kon er trouwens ook koppen mee af slaan. Ik hoorde er ook vaak pijn doorheen klinken. De emigratie naar het Engels, een taal die hem, in tegenstelling tot Brecht, totaal vreemd is gebleven, moet voor Kortner vernietigend zijn geweest. Hij verloor door die taal-emigratie een deel van zijn wezen. En dat verlorene zocht hij in Duitsland al repeterend, al werkend met acteurs en actrices, terug. Het bijzondere in Kortners expressie was in de kern **eenvoud**. Een heldere verteltoon. Brecht en Kortner hebben nooit samengewerkt, maar ze hadden dat in het naoorlogse Duitsland heel goed gekund, ze spraken in de kern dezelfde taal, ze zochten al struikelend en stamelend naar dezelfde theatrale helderheid, een soort zuiverheid die niet meer bezoedeld was door wat er met het woord **sauber** in de Duitse taal was geschied.

Je noemt Kortner regelmatig een 'Ausdrucks-Erlöser', een bevrijder van de uitdrukkingswijze, van de expressie van de toneelspeler. Daar komt ook de uitdrukking 'Machen Sie Platz für den Ausdruck' vandaan. Dat is een acteurs-aanwijzing van Kortner. Hoe ging dat in zijn werk tijdens het repeteren?

Rolf Boysen: Het is een heel wonderlijk en eigenlijk een heel eenvoudig iets. Hij zág dan iets in een toneelspeler dat hem helemaal niet beviel. Iets wat een tegendeel is van ontspanning. Hij zag een teken van **in**spanning eigenlijk, van een loze spanning, een signaal van tergende en in de weg zittende toneelspelersvermoeidheid. Iedere acteur kent die momenten. Er is dan een probleem in het repeteren, een toneelspeler komt ergens niet uit, wuift dat weg, wijdt het aan onzin-dingen, of wil het niet zien. In de uitdrukking van de toneelspeler is dan ergens een irritatie, er zit iets totaal vast. Kortner reageerde daar onmiddellijk op, korzelig bijna. Jonge toneelspelers of acteurs die nog niet zo vaak met hem hadden gewerkt schrokken daar van. Die voelden zich vaak betrapt. **Lassen Sie das**, zei hij dan. 'Laat U dat!' Heel beslist. Meteen daarna maakte hij een gebaar met zijn vlakke rechterhand voor zijn gezicht, van onder naar boven, alsof hij een imaginaire sluier, een soort voordoek, open trok of weg haalde. **Lassen Sie das** - en meteen er achteraan: **Machen Sie Platz für den Ausdruck**.

Er dus vanuit gaande dat de toneelspelers-uitdrukking niet zomaar daar is, niet voor de hand ligt, niet voor het grijpen ligt, of niet meer voor het grijpen. Er moet klaarblijkelijk plaats voor gemaakt worden.

Rolf Boysen: Ja. En hij zag dat steeds als eerste. En hij benadrukte ook altijd dat de expressie zelf eigenlijk oninteressant is. Het **ontstaan** van die toneelspelersuitdrukking is boeiend. De primaire aandacht van Kortner lag bij het **ontstaan** en bij de **wording** van de toneelspelersuitdrukking, dus bij het laten zien dat er iets **komt**, in plaats van iets te laten zien dat er al **is.** Kortner beschouwde de uitdrukkingswijze van de toneelspeler als het signalement, tegenwoordig zouden we zeggen het **DNA** van de morele en de intellectuele capaciteiten en kwaliteiten van de toneelspeler. Wars

van uiterlijkheden dus. Gericht op denken, op concentratie. Dat klinkt eenvoudig en glashelder. En dat **is** het ook. Maar voor ons waren het ogen-openers. Pas op, de Duitse toneelspelers kwamen uit een toneelcultuur waarin stralen, schitteren, **Erfolg** in plaats van **Wirkung** centraal stonden. Het was de toneelcultuur van sterrendom, klassiek plan-acteren, je plaats weten, prijzenregens en niet te vergeten de dodelijkheid van routine en gemakssuccessen, het bij elkaar liegen van intensiteit en diepgang. Dat waren allemaal zaken die de tomeelcultuur tussen 1933 en 1945 zo walgelijk maakten en waar het heldere toneelspelen waanzinnig onder geleden heeft. Als tegengif voor al die zaken die we moesten afleren was die eenvoudige les '**Machen Sie Platz für den Ausdruck** van grote betekenis. Zou dat nu opnieuw kunnen zijn, voeg ik er bescheiden aan toe.

In zijn memoires 'Alle Tagen Abend' schrijft Kortner: 'Alles schauspielerische Getue ist sinnlos, wenn nicht die menschlichkeit des Schauspielers die Figur in ihren schützenden Mantel nimmt, wenn er nicht anfangt ihre Geschichte zu erzählen.'

Rolf Boysen: Menselijkheid als een 'beschermende mantel' waarin de geschiedenis van een mens verteld kan worden - dat is vind ik zeer eigentijds, en trouwens ook zeer Brechtiaans. Hoe dan ook: zo'n zin is voor de opvoeding en lering van de Duitse toneelspeler existentieel, eigentijds en verbluffend modern gebleken. Ik ben er overigens van overtuigd dat Kortner, zou hij nu op aarde terugkeren, meteen weer zou kunnen regisseren en lesgeven.

Heeft Kortner zich in zijn Amerikaanse ballingschap een mening over de zogeheten 'Method Acting' gevormd?

Rolf Boysen: Hij was daar geloof wantrouwig over. Hij verafschuwde het niet zozeer, zoals Brecht wel deed, maar hij vond het onpraktisch. In zijn universum moest het uitdrukkingsveld van de toneelspelers in zekere zin schoongemaakt zijn, op zijn manier eenduidig, geordend, vasthoudend, standvastig, niet psychopathologisch. En boven alles in zekere zin herhaalbaar zonder de stank van routine. Fris, maar dan wel zonder de geur van zeep of reukwaters.

Kortner noemt in zijn memoires het gevecht van de toneelspeler met zichzelf, met de omstandigheden en met zijn rol, met het personage, 'een oudtestamentisch gevecht, zoals dat van Jacob met de Engel'.

Rolf Boysen: Ja. Hij was daarin toendertijd binnen het Duitse toneel een eenzame wolf. Hij wist bijvoorbeeld zeker dat in iedere uitdrukking, in elke expressie die de toneelspeler kiest, de kiem van bedrog steekt. Voor Kortner zit dat bedrog vooral in ijdelheid, in een overmaat aan gevoelens, in het etaleren van gevoeligheden en het daarin tonen van onvermogen, zwakheden, ook technisch onvermogen en technische zwakheden. Niet de natuurlijkheid was voor hem een maatstaf voor een uitdrukkingsvorm, maar, zoals hij het noemde, de **Kunstwille**, het zoeken van een kunstzinnige weg die letterlijk plaats biedt voor de juiste expressie, voor een heldere toneelspelersuitdrukking. Plaats bieden betekent dan voor Kortner: een **weg** ergens naartoe en een heldere **vorm** ergens voor. Die kunnen alleen gevonden worden door wat Kortner **ein bewuster Kopf** noemde. Een bewuste**loze**, een in een soort trance verkerende toneelspeler, die wantrouwde hij. Ten diepste. Iemand die **immer so ganz drin ist** zoals we dat hier in Duitsland graag noemen, die vertrouwde hij niet. Ik ook niet trouwens. Het kan volgens mij ook niet. Het wakkere bewustzijn is de eerste voorwaarde voor toneelspelen.

Ik vond een artikel van de dramaturg en publicist Ivan Nagel, geschreven naar aanleiding van de dood van Fritz Kortner, met wie hij intensief had gewerkt. Met Ivan Nagel ga ik ook nog uitgebreid over Kortner spreken. Hij beschrijft in dat In Memoriam over Kortner uit 1970 een scène uit de Othello die jij met Kortner hebt gemaakt, bij de Münchner Kammerspiele, in 1962. Het citaat gaat over de scène vrij aan het begin van het stuk waarin Othello aan de Doge van Venetië en zijn raadgevers en aan de vader van Desdemona uitlegt, hoe het Othello's verhalen waren waar Desdemona aanvankelijk verliefd op werd. Ik citeer Ivan Nagel: 'Al vertellend kreeg de Othello-figuur van Rolf Boysen in deze magistrale scène het soevereine, ritmische, licht heupwiegende en dansante van een Noordafrikaanse Berber-vorst. Boysens gezicht lichtte bij het vertellen van de herinneringen op, in een tegelijk wonderschone en ook merkwaardige trots, een in zichzelf verzonken glimlach. De stem van Othello vertelde, nee, zong bijna over een geluk dat hem ooit ten deel viel en dat hij aanvankelijk niet waagde, niet durfde te begrijpen.' En dan voegt Ivan Nagel een zinnetje toe aan zijn observatie: 'Kortners haat kwam voort uit Kortners liefde - hij meette de mens aan zijn beste, aan zijn meest menselijke mogelijkheden.'

Rolf Boysen: (na een lange stilte en met een glimlach) Dat is mooi beschreven en goed opgemerkt van Ivan Nagel. **Und so war es genau**. Ik herinner me nog vrijwel ieder moment van het werken aan die Othello. Grappig trouwens dat Nagel hier even het woord **trots** laat vallen. Dat was zeker wat Kortner wilde in deze scène, hoor, daar doe ik niets aan af. Maar hij wilde het wel altijd met mate. Het woord 'trots' viel zeer zelden bij hem. Toneelspelers die met een vals soort pathos **Stolzheit** verbeeldden, die zette hij hardhandig en spottend, bijna honend weg, met de bijnaam **Ritter Stolzenfels**. Hij verdroeg het eenvoudigweg niet, de pronk, de hoogmoed, ieder sprankje van eigenwaan.

Kon je spreken van een typische Kortner-'stijl'?

Rolf Boysen: Nee. Eigenlijk niet. Hij had er geen. Stijl interesseerde hem ook niet. Hij was de vleesgeworden smeltkroes van het Duitse toneel tussen pakweg 1919 en 1969 - met dat griezelige gat van twaalf jaar in het midden. Hij was briljant in het hanteren van de grote stijlfiguren uit het Duitse expressionisme van de jaren twintig. Hij was zich bewust van de woede en de haat van zijn eeuw. Die zie en hoor je ook terug als hij voor de laatste keer de Shylock-monologen speelt voor een grammofoonplaatopname. Ik herinner me hem vooral als de pleitbezorger van klaarheid en vertel-eenvoud. En nogmaals: als hij vóórspeelde was hij adembenemend. Zo wreed en boosaardig als hij kon zijn tegen mensen in het toneel die er met de pet naar gooiden, zo teder kon hij zijn in het regisseren van bijvoorbeeld de liefde tussen Othello en Desdemona. Hij begreep heel veel van de liefde, onzegbaar veel. En niet louter filosofisch. Hij wist verdomde veel van wat er zich in mensen afspeelt. Hij was een waarlijke **Menschen-Mensch**!

Draag je die herinneringen als toneelspeler met je mee?

Rolf Boysen: Ja. Niet tijdens het spelen hoor, als ik speelde dan moest ik geen spoken uit het verleden om me heen hebben. Wel altijd ervóór. Ook kort voor het spelen. Dat heb ik hier, in het Grosses Schauspielhaus van de Münchner Kammerspiele vaak meegemaakt, in onze **Guckkastenbühne**, ons lijsttoneel als kijkdoostoneel. Ik ben Duits toneelspeler in al mijn vezels en ik beschouw dit type toneelhuis als **die Mutter aller Dramatik**. Ik doel op de eenheid tussen podium en auditorium, ik spreek ook graag van **die magische Acht**, de grote omarmende ronding tussen publiek en toneelspelers. In elke korrel stof die hier te vinden is, ligt alles besloten wat ooit op deze toneelvloer is gesproken, gespeeld, geleden en liefgehad. Dat is nooit zomaar weg. Dat is ook het geheim van deze lijst en haar auditorium. Dat is haar gouden standaard, dat blijft hier. Altijd als ik hier het grote repertoire speelde, of het nu **King Lear** was of **Prinz von Homburg** of **Schein Trügt**, dan was ik meestal zeer vroeg **im Haus**. Ik ging dan altijd even het toneel op, keek om me heen en naar de lege zaal en liet alles rustig op me inwerken. Niet als meditatie, maar om te zien in welke prachtige omgeving ik mag werken en wat hier allemaal al is gepasseerd. Alle collega's die hier hebben gespeeld, ook degenen die allang onder de groene zoden liggen, zij allen hebben hun gevoelskracht, hun uitdrukkingsmogelijkheden, hun omgang met de taal hier achtergelaten. Of ze nu Fritz Kortner heten, of Frank Wedekind, of Bertolt Brecht, of Peter Lühr, Thérèse Giehse, Brigitte Hobmeier of André Jung - **das ist alles nicht verloren, das kann man nicht abräumen, das ist und das bleibt hier anwesend**.'

ORDE VAN DE DAG

Martijn de Rijk

POLITICUS Waarom doe ik dit ook alweer?

ASSISTENT Een gunst.
Ze wilden Ad, maar die zit vanavond bij Matthijs.

POLITICUS Democratie dus. Geen idee.
En Suzan? Wat doet Suzan?

ASSISTENT Die zit vanavond bij Andries en die met dat verfrommelde hoofd.

POLITICUS Ik snap niet zo goed waarom ik daar niet zit.

ASSISTENT Omdat Suzan daar al zit.

POLITICUS Suzan zat gisteren ook al bij Jeroen en Paul.

ASSISTENT Zij zat daar jouw eikels uit het vuur te halen.

POLITICUS Dus zit ze een dag later bij Andries en die octopus met vier paar geheven vingers.

ASSISTENT Ja.

POLITICUS Ik had in Brussel kunnen zitten.

ASSISTENT Misschien moeten we het even hebben over wat je gaat zeggen.

POLITICUS Wie zit er vanavond bij Jeroen en Paul?

ASSISTENT Arnold.

POLITICUS Arnold!? Door Rutger verkozen tot saaiste politicus van het jaar.

ASSISTENT Weet je het niet? Hij was bijna dood. Tijdens dat debat vandaag over het persoonsgebonden budget waar jij niet bij was.

POLITICUS Ik zit niet in die commissie. Ik had een heel belangrijk interview.

ASSISTENT Het was tijdens dat debat over het persoonsgebonden budget. Arnold loopt ineens rood aan. En niemand heeft het in de gaten. Alleen als je het op tv zag kon je het zien. Het was live. Maar niemand kijkt naar die debatten, dus toen het gebeurde zag niemand het. Arnold loopt paars aan en dat debat gaat maar door. En ineens krijgt een bode het in de gaten en begint een Heimlich maneuver. Of in ieder geval, hij begint heel hard aan hem te trekken. Een hele grote, dikke vent. Van achter begint hij aan Arnold's buik te trekken. Maar het helpt niet. Hij is inmiddels zwartpaars geworden. Een paar partijgenoten gaan er een beetje lafjes bij staan. Zo van: eigenlijk moet ik iets doen. Maar niemand weet niet precies hoe of wat.
Ondertussen schorst Gerdi de zitting. Er lopen een paar mensen weg. Je weet niet of ze dat doen om hulp te halen, of omdat ze nog stapels dossiers moeten doorlezen. En die dikke vent staat inmiddels het zweet op zijn voorhoofd van het sjorren aan Arnold. Maar het helpt allemaal niets. En dan trekt hij hem uit zijn stoel en gooit Arnold in één beweging met zijn rug op zijn bankje. Er breken een paar microfoons af, die op de grond vallen. En die dikke bode begint met alle kracht die hij in zich heeft in zijn maag te stompen. Er worden een paar mensen boos. Vooral van de kant van het CDA. Ze hebben erg veel moeite met de manier waarop die bode Arnold behandelt. Sybrand holt naar de microfoon, maar Gerdi luistert niet. Eigenlijk luistert er niemand, behalve Emille. Die begint een beetje te

morren. ‘Kunnen jullie wel tegen zo’n arme bode.’ Maar het ontgaat die bode volledig. Hij is inmiddels net zo paars aangelopen als die arme Arnold. Even stopt hij om op adem te komen. Hij staat rechtop, zijn armen langs zijn lichaam, en hij ademt. In en uit, in en uit. En even gebeurt er helemaal niets. Even is iedereen terug geworpen op zichzelf. Op het besef dat Arnold misschien wel dood is. Het besef dat de camera’s ondertussen gewoon door blijven draaien en alles registreren. Het besef dat ze iets moeten doen, omdat ze anders als laffe omstanders te boek komen te staan. Het besef dat er verkiezingen voor de deur staan en dat het imago van laffe omstander wel erg slecht uitkomt.

Dan springt de hele Tweede Kamer als één man op. Behalve jij dan, want jij was er niet. Iedereen springt op en begint te roepen. ‘We moeten iets doen. Doe dan toch iets, verdomme! Laat die man niet doodgaan. Ben jij een mens!?’ ’Tegen die arme bode, die inmiddels op adem begint te komen. Het geroep wordt steeds luider. Unaniem sluiten alle partijen zich aan bij de collectieve woede. Volksvertegenwoordigers beginnen met hun schoenzolen op de bankjes te slaan om hun morele verontwaardiging kracht bij te zetten. Gerdi weet zich geen raad met de chaos en zit als versteend op haar voorzittersstoel. Die zwetende bode is een beetje bang geworden van al die verwijten en doet wat hem op dat moment als enige mogelijkheid te binnen schiet. Dat je het niet hebt gezien. Het is de hele dag te zien geweest. In slow motion. Herhaling na herhaling. De bode veegt het zweet van zijn voorhoofd en klimt op het bankje. Hij zet af en springt zo hoog als hij kan. Op het hoogste punt aangekomen, ziet hij in zijn ooghoek nog net hoe Dion zijn geld zit te tellen. Een ogenblik is het vrijwel stil. Alleen het geritsel van Dion’s bankbiljetten en het krakend verse leer van zijn portefeuille als hij die dichtvouwt en grijnzend in de binnenzak van zijn jasje laat glijden. Op hetzelfde ogenblik dwingt de zwaartekracht de bode richting het tafelblad van het bankje. Richting de buik van Arnold. Als de onderkant van zijn voeten de buik raken, duwen zijn werkschoenen zich krachtig in de maag van de volksvertegenwoordiger. Het rietje schiet los uit zijn keel. Het laatste beetje zuurstof in zijn longen katapulteert het de lucht in. Het vliegt langs het abstracte kunstwerk in stemmig oranje, paars en zwart en landt precies op Gerdi’s schoot. Die wordt wakker en drukt reflexmatig de microfoons terug aan. Arnold’s longen zuigen zich vol zuurstof. Iedereen is bevroren. Arnold ademt een paar keer in en uit. Hij staat op van zijn bankje, geeft de bode een hand alsof er niets gebeurd is en bedankt hem voor het redden van zijn leven. Hij richt zich tot Gerdi en zegt: ‘Mevrouw de voorzitter, over tot de orde van de dag?’

POLITICUS Tja, dat is goeie televisie. En waar zit Ad?

ASSISTENT Bij Matthijs. En Halina. En Jack. En Felix.

POLITICUS En waarom zit ik niet bij Matthijs en Halina en Jack en Felix?

ASSISTENT Omdat jij het niet opneemt voor mishandelde pony’s.

POLITICUS En Ad wel?

ASSISTENT Wat wil je? Er staan verkiezingen voor de deur. Volgende week zit hij met een mishandelde pony bij die Wilfried.

POLITICUS Dat is het. Ik moet bij die Wilfried. De mensen moeten zien wie ik werkelijk ben. Bel die Wilfried.

ASSISTENT Wilfried zit vol. De komende twee seizoenen.

POLITICUS Ik haat democratie!

ASSISTENT Ja, maar dat hou je maar lekker voor je.

Martijn de Rijk is freelance toneelspeler en -schrijver. Hij studeerde in 2001 af aan de Toneelacademie Maastricht, was tot 2008 vast lid van het ensemble van het Noord Nederlands Toneel onder leiding van Koos Terpstra en speelde daarna onder andere bij Toneelgroep Amsterdam en Mighty Society.