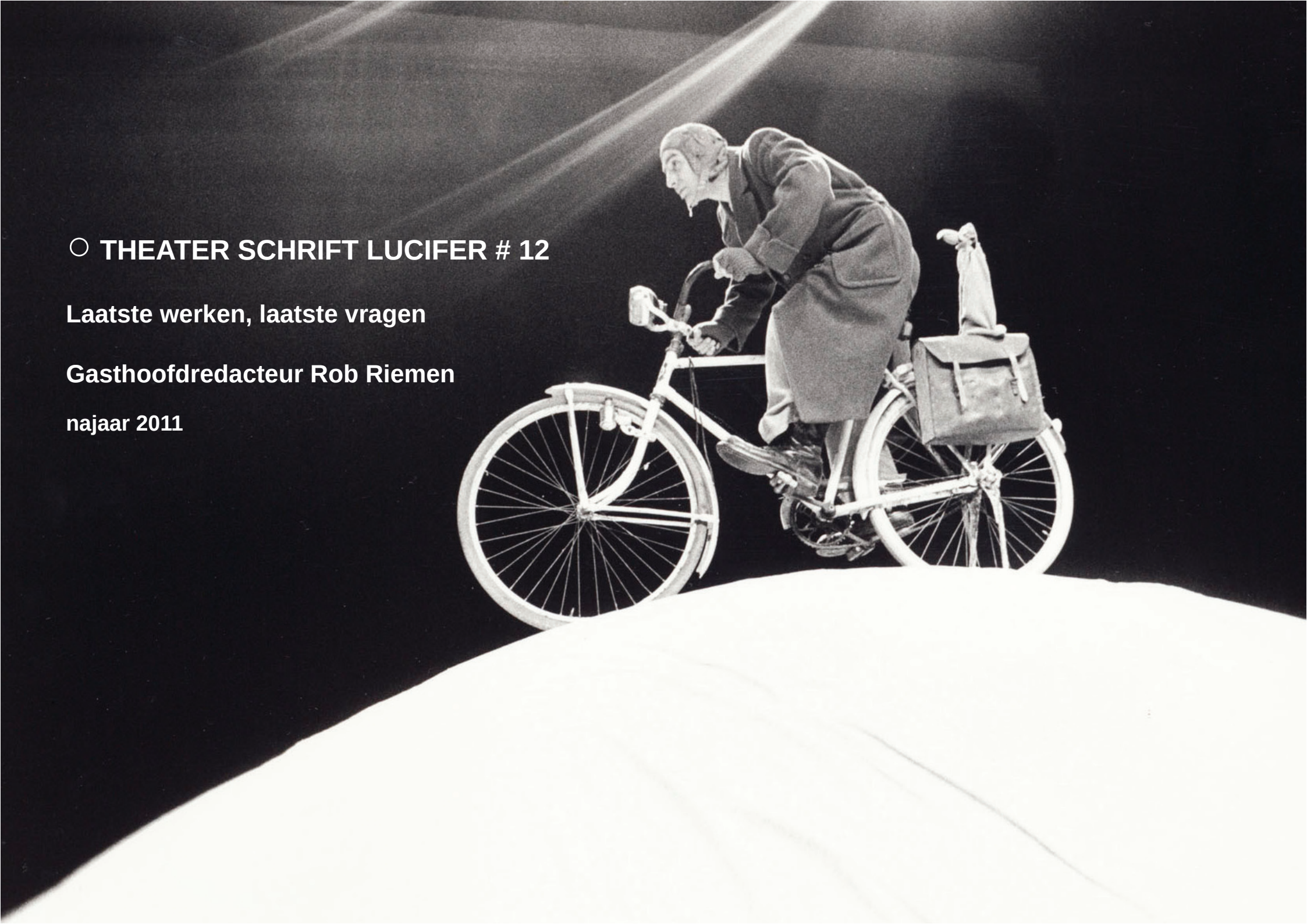


○ THEATER SCHRIFT LUCIFER # 12

Laatste werken, laatste vragen

Gasthoofdredacteur Rob Riemen

najaar 2011

Cover #12
Laatste werken, laatste vragen

Jozef van den Berg in
***Troev of De Verdronken Visser* (1983)**

Foto: Bert Nienhuis
Met dank aan Theater Instituut Nederland

Luciferisten:
Wij zweren tegelijk bij God en Lucifer.

uit: Joost van den Vondel *Lucifer* (1654),Vers 145

○ Inhoud

TEN EERSTE
P 5 – 11 **Cecile Brommer**
Twaalfde bericht van de redactie
- Laatste werken, wat vertellen ze ons? –

P 12 **Joep Lennarts**
***Ruim*, een scènefoto**
- Tussen angst en hoop -

P 13 - 20 **Rob Riemen**
Laatste vragen
- De queeste van het leven door liefde en de dood -

P 20 - 29 **Peter Sellars**
Onvoltooide levens voortzetten
- Opdat wij oogsten en opnieuw zaaien -

TEN TWEEDE
P 31 – 36 **Erwin Jans**
De verloren stem van Woyzeck
- Over Eric De Volder -

P 36 – 46 **Joris van der Meer**
Sarah Kane
- Remember the light -

P 46 – 52 **Joeri Vos**
Mijn laatste toneelstuk
- Een tekst -

TEN DERDE
P 54 - 69 **Johannes van den Heuvel**
Er valt niets meer te spelen
- Een gesprek met Jozef van den Berg -

P 69 - 83 **Sarah Vanhee**
Beginnen aan het verder doen: gesprek met Dirk Pauwels
- Een lange maaltijd in kleine porties –

P 83 - 90 **Evelyne Coussens**
Micha Hamel & *Requiem voor de westerse kunstmuziek*
- De westerse beschaving is op een verzadigingspunt aangekomen -

TEN VIERDE
P 92 – 98 **Klaus Bertisch**
Zingen als Orpheus
- De aantrekkingskracht van een laatste lied –

P 98 - 106 **Peter Liefhebber**
Wills testament
- Storm van de ziel -

P 106 - 123 **Loek Zonneveld**
'Hoe inspannend het is om een Boze te zijn'
- Brecht schrijft, schaaft en repeteert aan *Leben des Galilei* -

P 124 - 129 **Christophe van Gerrewey**
Geen verlangens meer
- Over een zwak moment van Hugo Claus -

TEN VIJFDE
P 131 - 134 **Willem de Wolf**
Het grote werk
- Een persoonlijke lezing van *EEN FAUST* **-**

P 134 - 136 **Janine Brogt**
Een Faust
- De integrale tekst van *Faust I* en *II* in een hedendaagse bewerking –
(apart te downloaden)

TEN EERSTE

○ Laatste werken, wat vertellen ze ons?

- 12e bericht van de redactie -

De redactie van *Theater Schrift Lucifer* probeert haar geestdrift een keer per jaar te stroomlijnen met een thematische aanpak. Daarbij roepen we dan de hulp in van een gerenommeerd denker om als gast-hoofdredacteur een zekere rode draad aan te geven; de dramaturgie van het tijdschrift als het ware. Dit jaar bepaalde Rob Riemen, directeur van het Nexus Instituut het thema en liet Lucifer zich inspireren tot een rijk aanbod aan bijdragen. Mede-oprichter van *Lucifer* en redactielid Cecile Brommer licht toe.

Cecile Brommer

Al sinds mijn studententijd kijk ik vol bewondering én afgunstig naar het Nexus Instituut. Het Nexus Instituut is een ‘denktank’; een instituut dat zich doelbewust richt op het nadenken over de wereld, de samenleving, relaties tussen mensen, grote levensvragen, kortom, een tempel voor de intellectueel. Het organiseert congressen waar de groten der aarde elkaar ontmoeten en toespreken, waar hemelse muziek klinkt, en het geeft per jaar drie boekdikke nummers uit van *Nexus*.

Hoezo afgunstig? De dramaturg is toch de denker in het theaterveld? Ja, maar zonder de concrete interactie met de praktijk van het theatermaken ervaar ik dit denken als vruchteloos. Lezen, schrijven, discussiëren, comtempleren, het maakt allemaal deel uit van het beroep, maar zonder de artistieke impuls van de mensen met wie ik als dramaturg werk, zijn dat soort activiteiten voor mij ongericht, vragen zonder vuur, gedachten zonder passie. Afgunstig dus op een vermogen dat ik slechts ten dele bezit, en vol bewondering voor het uithoudingsvermogen om - ook in tijden waarin het begrip ‘intellectuele elite’ onder vuur staat - diepgaand te geloven in de kracht van het brein, in de dialoog tussen mensen die zich willen verhouden tot de grote (levens)vragen van onze tijd; zo stapte ik ruim een jaar geleden af op Rob Riemen, directeur-oprichter van Nexus.

Ik vroeg mij af wat er zou gebeuren als *Nexus* en *Theater Schrift Lucifer* elkaar ontmoeten? Wat zou een dialoog opleveren tussen deze twee pleitbezorgers van het zorgvuldig formuleren van gedachten, van het argumenteren boven oordelen? Twee instellingen die bovendien de kunst als bron van beschaving omarmen? Rob Riemen en Kirsten Walgreen, samen de directie van het Nexus Instituut, ontmoette ik in een hotel aan de rand van het Hyde Park in Londen. Twee zeer gedreven mensen, die de ambitie van *Lucifer* herkenden en hun medewerking aan nummer # 12 toezegden. Rob had niet lang na hoeven denken over het onderwerp; ‘laatste werken van kunstenaars’, met als thematische insteek: de levensvragen die iemands artistieke loopbaan begeleiden. Vragen die daarbij horen: tot welke inzichten hebben iemands artistieke levensloop geleid? Hoe denkt een kunstenaar met een heel leven achter zich over het leven? Wat vertellen die laatste werken over het oeuvre van de kunstenaar?

Het onderwerp ‘laatste werken’ sluit in de ogen van de redactie van Lucifer aan bij een veel besproken einde-der-tijden dreiging; de Nederlandse / westerse samenleving maakt een revolutionaire fase door waarbij wellicht afscheid genomen moet worden van enkele fundamentele

basisprincipes. In *De barbaren* (NL editie 2010) omschrijft Alessandro Baricco dit als het einde van de Romantiek. De romantische notie dat de mens streeft naar verdieping en vervolmaking door hard te werken en studeren, wordt op globale schaal ingeruild voor begrippen als gelijktijdigheid, snelheid, beschikbaarheid. De ‘barbaar’ wil zich verbonden weten met media, (pop)cultuur, vrienden, en verkiest het horizontale contact met de wereld om hem heen boven het in afzondering bereiken van diepgaand inzicht. Baricco geeft het google-model als voorbeeld; dit spiegelt de waarden en waarheden van de toekomstige mens waarheen wij op dit moment muteren. Kwaliteit en geloofwaardigheid worden niet meer beoordeeld op basis van studie, geschiedenis en status, maar op basis van ‘links’: hoe geloofwaardig vindt het grootste deel van de mensheid (lees: internetgebruikers) jouw informatie?

Baricco's waarneming is niet alleen een zwanenzang; het toont in feite ook de vervolmaking van het verlichte vooruitgangsideaal; kennis voor allen. De volledige emancipatie van kennisvergaring en kennisproductie ligt aan het einde van dit ideaal. Dit betekent dat ook de verdeling van macht in de samenleving aan het schuiven is. Als gemeenschap moeten we daarmee leren omgaan. Wie deze ontwikkeling alleen maar als een kwaad kan zien dat uitgeroeid moet worden, blokkeert de mogelijkheid tot groeien. “Spanning en kwaad zijn in ons leven ingebouwd opdat we er iets van leren, en niet om het te vermijden. Het kwaad is geen beschamende vergissing die verwijderd moet worden. Het is er opdat een gehele samenleving gedwongen wordt te groeien. Ieder moet er zo direct en fundamenteel als mogelijk mee omgaan. Dan zal je leven ook veranderen.” Peter Sellars, *Nexus*, 1995, nr 11 / *Theater Schrift Lucifer* nummer # 12.

De redactie van Lucifer is natuurlijk ook aangetast door de gebeurtenissen in het eigen vakgebied: de ‘mutaties’ die daar op gang gebracht zijn en in het verschiet liggen, het op hande zijnde opheffen van productiehuizen, (kleinere en jeugdtheater-) gezelschappen en artistieke kernen. Hoe moeten we ons hiertoe verhouden? Is dit net zo goed het einde van een tijdperk? Hebben deze fenomenen met elkaar te maken? En in welke mate kun je afscheid ook als groei zien; wordt er alleen gesnoeid, of toch ook beplant?

De redactie liet driftig en enthousiast de gedachten uitwaaieren over het onmetelijk brede aanbod van laatste toneelstukken, laatste regies, laatste theaterdaden, met de volgende selectie als resultaat:

Als opmaat plaatsen we een eerbetoon aan theaterfotograaf Joep Lennarts. Hij werd sinds 25 februari 2011 vermist en op dodenherdenking teruggevonden bij de Hedelse brug in de armen van de Maas. Joep Lennarts is een mens die vele andere mensen heeft aangeraakt. Zijn scènefoto van *Ruim*, de voorstelling die Boukje Schweigman maakte in 2004, was zeker niet zijn laatste werk, maar toont wel hoe mistig het gebied kan zijn tussen angst en hoop. Zijn deze mensen op de vlucht na bijvoorbeeld een bomaanslag? Hopen ze op een nieuw leven aan de andere kant van de deur?

Rob Riemen gaf ons het onderwerp voor dit nummer, en meteen ook een gloedvol betoog dat een groot verlies het leven verandert in een queeste, waarbij begrippen als liefde

en dood essentieel zijn, omdat ze het alfa en omega zijn van ons bestaan. Kunstenaars openen deze begrippen, en helpen ons op de zoektocht die het leven is. “De grootste kunstwerken zijn een queeste op zich; eeuwig als de dood en de geheimen van het leven, stil wachtend op wie luisteren wil naar hun verhaal.”

De samenwerking tussen *Nexus* en *Theater Schrift Lucifer* leverde nog meer waardevol leesvoer op: *Lucifer* mag het verslag van een gesprek herplaatsen tussen Rob Riemen en opera- en theaterregisseur Peter Sellars. “Ik ben er diep van overtuigd dat wanneer je iets wilt leren, het vermogen om te ervaren van meer belang is dan je beoordelingscapaciteiten,” stelt Sellars. Het vermogen om te ervaren, zou dat groeien in de loop der jaren? Is dat een talent, een gave of een kunde? Is de kunstenaar aan het eind van zijn/haar leven beter in staat te leren? In ieder geval is Sellars ervan overtuigd dat het doel van het leven niet ligt in het afronden van een bepaalde taak of gedachte, maar in het zaaien, zodat de generaties na jou kunnen oogsten, zoals ook jij immers oogst wat de voorvaderen zaaiden. “Mozart stierf jong en wanhopig, overtuigd dat zijn leven een mislukking was. Zijn bijdrage was echter meer dan genoeg. Ik ben ongelooflijk dankbaar dat ik zeven generaties later met veel succes zijn opera’s kan laten uitvoeren op een manier die in zijn tijd niet eens kon worden voorgesteld. Hij heeft het zaad gezaaid. Daar gaat het om: zaaien. Later zal het groeien. Zij die er niet meer zijn, leefden niet voor zichzelf, maar voor ons.”

Na deze algemene bespiegelingen over leven en dood en de plek van de kunstenaar, volgt een aantal besprekingen van laatste werken van grote theaterkunstenaars uit het (soms zeer recente) verleden. Wat vertellen deze laatste toneelstukken en voorstellingen ons over de toneelschrijvers en theatermakers? Is het laatste werk een terugblik op een oeuvre; leggen de laatste werken thema’s bloot die tot een nieuwe interpretatie van eerdere toneelstukken nopen?

Brecht worstelde een groot deel van zijn leven met *Leben des Galilei*, zo maakt Loek Zonneveld op een enerverende manier inzichtelijk. In dit toneelstuk zijn ‘brokstukken van zijn biografie’ terechtgekomen, evenals verwijzingen naar de politieke situaties in (voormalig Oost-)Duitsland en Amerika die Brecht van dichtbij meemaakte. Dit verklaart wellicht waarom de auteur een bijna symbiotische relatie met dit toneelstuk had. “Steeds als in Berlijn aan Brecht gevraagd wordt om *Leben des Galilei* af te drukken in een verzamelbundel of om het stuk ergens op het repertoire te nemen, is het antwoord een grote stilte, daarna aarzeling, tot slot meestal een weigering, vaak met de toevoeging: daar moet nog verder aan geschaafd, herschreven en dus gewerkt worden.”

Ook theatermaker, poppenspeler en acteur Jozef van den Berg bleef eindeloos sleutelen aan zijn laatste voorstelling *Genoeg Gewacht*, gebaseerd op Becketts *Wachten op Godot*. “Je zou kunnen zeggen: ik had een recept voor een heerlijk gerecht en dat ging ik bereiden. Maar elke keer als ik ervan proefde, was de smaak toch niet goed.” Hij realiseerde zich dat hij op zoek was naar zichzelf, door zichzelf als personage op te voeren in allerlei gedaanten. Tot hij op een avond inzag dat hij niet alleen zocht, maar ook gezocht werd; door God. Geloofsgenoot en vriend Johannes van den Heuvel laat in een interview Jozef van den Berg van moment tot moment

vertellen hoe hij midden in het theater ‘geroepen’ werd en afscheid nam van zijn publiek. Een foto van Jozef van den Berg is opgenomen als voorplaat van dit nummer.

Erwin Jans schetst een teder beeld van Eric de Volder, die een typische eigen theaterstijl ontwikkelde en al het materiaal dat hij gebruikte, van toneelteksten en personages tot poppen, in die stijl boetseerde. Zo ook bij *Frans Woyzeck*, gebaseerd op *Woyzeck* van Georg Büchner, zijn laatste voorstelling in 2010. “Er is veel in dit stuk dat De Volder moet hebben aangesproken: de gewone man als antiheld, het dagelijkse (over)leven als tragische existentie, het gevecht tegen het noodlot en tegen een ondoorzichtige samenleving. *Frans Woyzeck* is niet De Volders beste stuk, maar er zit een zekere logica in het feit dat zijn oeuvre met dit personage afsluit. Misschien was het er altijd al, onzichtbaar aanwezig in de vele andere personages die De Volder geschapen heeft, op de rand van het naamloze?”

Het laatste lied van de tragische zanger Orpheus is tegelijkertijd het begin van de westerse muziekgeschiedenis. Klaus Bertisch wandelt met de lezer langs de talrijke interpretaties van deze mythe en licht de diverse muzikale vertalingen hiervan toe. Bertisch proeft hoe het zou zijn als de lotgevallen van Orpheus op de kunstenaar in het algemeen betrokken zouden worden: dan “is het zijn ziel die uit deze kunstwerken spreekt. Zijn ziel wandelt met zijn kunstwerken en de bevrijding volgt na het laatste lied. Wij zien of horen steeds opnieuw de ziel van de kunstenaar in zijn werk spreken: het onsterfelijke kunstwerk, ook al gaat het nog zo zeer en zo vaak over pijn, lijden en vertwijfeling, of is het daardoor gevormd.”

De ziel van Sarah Kane, de Britse schrijfster die na haar laatste toneelstuk *4.48 Psychosis* zelfmoord pleegde, wordt door Joris van der Meer voorzichtig afgetast in een doorwrocht portret van de schrijfster. Hij bespreekt een aantal thema’s die door dit laatste werk sterk zichtbaar worden in haar oeuvre. Aan het einde ervan verzoekt Kane: ‘open the curtains’, en deze dubbelzinnige, theatrale en biografische woorden slaan een diepe emotionele krater in de westerse cultuurgeschiedenis.

Als er één toneelauteur is die met zijn laatste werk veel losse eindjes uit zijn oeuvre een plek gaf, is het, volgens Peter Liefhebber, de toneelauteur aller tijden Shakespeare. Voor de zorgvuldige lezer en goede verstaander verpakte Shakespeare in *De Storm* zijn spirituele visie op leven en dood. Wie eenmaal op dit spoor is gebracht, snapt ineens veel ongerijmds uit dit toneelstuk en eerdere drama’s. Peter Liefhebber schreef hier het boek *De verborgen Shakespeare* (2008) over en geeft speciaal voor *Lucifer* een introductie op de materie.

De zoektocht van de redactie naar bijdragen over ‘laatste werken’ bracht ons portretten en artistieke uitingen van nog levende theaterpersoonlijkheden die ‘een laatste daad pleegden’, maar waarvan we in de theaterwereld vast nog zullen horen. Sarah Vanhee interviewde de bijna gepensioneerde Dirk Pauwels, die in 2008 het theaterhuis Campo opzette vanuit een fusie tussen Victoria en Nieuwpoorttheater en die in de loop van zijn carrière een uitgesproken visie ontwikkelde op de staat van het theater. Micha Hamel is bezig met het componeren van een *Requiem voor de westerse beschaving*. Evelyne Coussens vroeg hem

naar het waarom, en of dit een doemdenken uitdrukt of mogelijk ook de deuren openzet naar een andere toekomst. De jonge toneelmaker Joeri Vos (1981) liet zich uitdagen om een fictief laatste werk te schrijven. Hij deed dit in 24 uur.

Eigenzinnig publicist Christophe van Gerrewey besloot het onderwerp van een andere invalshoek te bezien: wat als we nu eens niet een laatste werk of ander groot werk van de kunstenaar beschouwen, maar een niemandalletje, een vergeten boekwerkje dat men graag wegmoffelt? Hij beziet het werk van Hugo Claus aan de hand van toneelstuk en roman *Jessica!* om kritisch sabotage te plegen op de opvattingen over de grote Belgische schrijver.

De redactie was uitermate verguld met het aanbod van Janine Brogt om haar vertaling en bewerking van Goethe's *Faust* te publiceren! (Overigens ook een toneelstuk waar de auteur zijn hele leven mee bezig was, en dat autobiografische verwijzingen bevat.) Janine Brogt besloot een hedendaagse interpretatie los te laten op *Faust I* en *II* voor een opvoering van het Nationale Toneel in 2011. Het is nadrukkelijk bedoeld voor de planken en zit vol poëtische en platvloerse vondsten, en doorkijkjes naar het heden. Maar het is niet alleen maar tijdelijkheid; door woord- en zinskeuze legt de vertaler verbanden die van begin tot eind verhaalelementen en thema's uitlichten en transparant maken. Het algemeen menselijke karakter, dat alle scènes bezwangert en dat het toneelstuk zijn eeuwigheidswaarde geeft, komt daardoor tegelijkertijd in al zijn breedsprakige en theatrale uitingsvormen bovendrijven.

Willem de Wolf, voormalig student Duits maar bovenal theatermaker, las de vertaling en zette zichzelf voor even weer in de schoolbanken. Voor het herkennen van een meesterwerk moet je studeren, zo leerde hij van een docent en uit eigen ervaring; "langzaam en nauwkeurig lezen en herlezen; de tekst, en de commentaren. Terugbladeren en notities maken. Voor je uit staren, nadenken, zuchten en koffie drinken. En weer lezen." Om tot het opzienbarende inzicht te komen dat *Faust* "eigenlijk helemaal niet zo'n geweldig toneelstuk is". Nieuwsgierig? Lees verder!

De oplettende lezer zal opmerken dat het onderwerp 'laatste werken' verre van uitputtend is behandeld. De ontmoeting met Nexus heeft echter een verdieping van denken gestimuleerd, waarmee Lucifer de lezers hoopt te inspireren. Het aangereikte onderwerp 'laatste werken' valt in onze ogen samen met een overgangstijd in zowel de samenleving als de theaterpraktijk. Met het rijkelijk inzoomen op thema's als afscheid, verlies en de dood, maar ook met de ruime aandacht voor kwaad als bron van groei, spiritualiteit als betekenisgeving, de zin van het (samen)leven en de verantwoordelijkheid van de (theater)mens, wil de redactie verscheidene invalshoeken aanreiken om verder te contempleren op het idee dat de (naderende) dood noopt tot terugblikken, maar ook 'de gordijnen kan openen' naar de toekomst.

Lees, beleef en duik de diepte in met *Theater Schrift Lucifer* nummer # 12: *laatste werken, laatste vragen.*

Namens de redactie van Theater Schrift Lucifer
Cecile Brommer, Londen, oktober 2011

○ Colofon

Theater Schrift Lucifer is een tijdschrift op het internet met artikelen over theater. Tweemaal per jaar komt een nummer uit met artikelen, kritieken en essays over theater in binnen- en buitenland. Theater Schrift Lucifer biedt ruimte voor hartstochtelijke argumentatie, langzame gedachten en tijdloze inzichten. Theater Schrift Lucifer verschijnt op www.theaterschriftlucifer.nl, is een uitgave van Stichting Vurig en komt mede tot stand door een financiële bijdrage van het Nederlands Toneelverbond. Alle correspondentie kan verzonden worden naar theaterschriftlucifer@gmail.com.

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

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

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

De redactie De redactie van Theater Schrift Lucifer bestond voor nummer # 12 uit:

Cecile Brommer is freelance dramaturg en redacteur. Ze studeerde Theaterwetenschap en Russisch en werkte bij o.m. Carrousel, [NES]theaters Frascati, Het Zuidelijk Toneel, Holland Festival, Stella Den Haag, Productiehuis Brabant en The Glasshouse/Kees Roorda. In 2005 richtte ze met geloofsgenoten *Theater Schrift Lucifer* op - vanuit de overtuiging dat schrijven over theater de beschaving dient, door zowel vakgenoten als liefhebbers te voeden met taal, argumenten, kennis, opvattingen en visies. Tegenwoordig woont ze in Londen en werkt ze voor zowel Nederlandse als Engelse opdrachtgevers.

Ludo Costongs is dramaturg bij Toneelgroep Maastricht en Theater EA. Verder werkt hij onder meer in opdracht van Het Huis van Bourgondië, geeft hij dramaturgieles en is hij binnen de kunst- en cultuursector lid (geweest) van verschillende besturen, raden van toezicht en adviescommissies. Hij behaalde zijn Doctoraaldiploma in de Cultuurwetenschappen aan de Universiteit Maastricht en zijn Masterdiploma in de Dramaturgie aan de Universiteit van Amsterdam. Sinds nummer # 12 maakt Ludo deel uit van de redactie van Theater Schrift Lucifer.

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

Anne de Loos studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Nu combineert zij de onderzoeksmaster Kunstwetenschappen in Amsterdam met

Gender and Ethnicity in Utrecht. Anne verzorgt het secretariaat van Theater Schrift Lucifer en maakt sinds # 12 deel uit van de redactie.

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

Rob Riemen is oprichter-directeur van het Nexus Instituut en hoofdredacteur van *Nexus*, waaraan hij talloze bijdragen leverde. In 2009 verscheen van hem *Adel van de geest. Een vergeten ideaal* (Atlas), dat in veertien talen is vertaald en waarvan de achtste druk is verschenen. Een jaar geleden schreef hij het pamflet *De eeuwige terugkeer van het fascisme*, waarin hij de cultuurgeschiedenis van het fascisme schetst, en zo de huidige Nederlandse samenleving een spiegel voorhoudt.

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

<u>Gast-hoofdredacteur</u> De redactie wordt een keer per jaar aangevuld met een wisselende gast-hoofdredacteur: schrijver en journalist Chris Keulemans was gasthoofdredacteur van Lucifer # 5: *Theater van de toekomst*. Ger Groot, filosoof en publicist, was gasthoofdredacteur van Lucifer # 8: *Slechteriken; de vele gezichten van het kwaad in het theater*. Voor Lucifer # 10: *Waar 't gras groener is. Theater als bouwwerk van de gemeenschap, over inspirerende buitenlandse theaterpraktijken* was Annemie Vanackere, artistiek leider van de Rotterdamse Schouwburg, speciale gast. Directeur van het Nexus Instituut Rob Riemen trad op als gast-hoofdredacteur voor Lucifer # 12: *Laatste werken, laatste vragen.*

Dit nummer kwam tot stand met dank aan Eric Alink, Mieke van Wanrooij, Lotte van den Berg, Frits op ten Berg.

Theater Schrift Lucifer wordt mede mogelijk gemaakt door een financiële bijdrage van Het Nederlands Toneelverbond. Daarbij dankt de redactie alle donateurs. Zonder hen was dit nummer er niet geweest.

○ *Ruim*, een scènefoto

- Tussen angst en hoop -

Joep Lennarts

Als eerbetoon aan theaterfotograaf Joep Lennarts nemen we een van zijn scènefoto's op als volwaardige bijdrage aan Theater Schrift Lucifer # 12. Joep Lennarts werd sinds 25 februari 2011 vermist en op dodenherdenking teruggevonden in de armen van de Maas. Hij is een mens die vele andere mensen heeft aangeraakt. Zijn scènefoto van *Ruim*, de voorstelling die Boukje Schweigman maakte in 2004, was zeker niet zijn laatste werk, maar toont wel hoe mistig het gebied kan zijn tussen angst en hoop.

○Laatste vragen

- De queeste van het leven door liefde en de dood –

Al jarenlang een wens van de redactie: Rob Riemen, directeur van denktank het Nexus Instituut, uitnodigen voor een bijdrage aan Theater Schrift Lucifer. Rob Riemen bleek zelfs bereid op te treden als gasthoofdredacteur. In die hoedanigheid bedacht hij het onderwerp voor nummer # 12, 'Laatste werken' en schreef hij een doorvoelde inleiding over de zoektocht die het leven is, en over kunst die kennis over leven en dood ontsluit en ons helpt bij die zoektocht.

Rob Riemen

Wer ist der Gral?
Das sagt sich nicht...
Richard Wagner*, Parsifal*

I

Orfeus verliest, vlak na zijn huwelijk, zijn vrouw, en de vader van Hamlet wordt vermoord. Oedipus raakt zijn onschuld kwijt en Don Quichotte zijn verstand. Aan Job wordt alles ontnomen, behalve zijn ziel, en Faust wint alles, maar betaalt met zijn ziel. Iwan Iljitsj verliest zijn gezondheid en Iwan Karamazov zijn geloof.
Talloos zijn de levensverhalen in de wereld van de literatuur die beginnen met een verlies. Een verlies zo groot, dat het leven verandert in een zoektocht. Een queeste, want het is geen goud, roem of eeuwig geluk dat door deze zoekers wordt gezocht, maar een antwoord op de vraag naar het waartoe en het waarom van hun leven. Zij reizen door een andere wereld; de wereld van de geest, van de ideeën.
Het tot dan toe geleefde leven is niet langer vanzelfsprekend. Waar zekerheid was, groeit twijfel. Wat belangrijk leek en waardevol was, is dat vaak niet meer. Het leven zelf is tot een vraag geworden en als uit een schimmenrijk doemen tal van vragen op. Kunnen we alles verliezen? Is alles vergankelijk? En als wie of wat mij zo dierbaar is, verloren kan gaan, wat is dan nog de waarde van mijn leven? Waarom zou ik blijven leven? Waarom niet kiezen voor de dood? De mens wordt tot moeite geboren, aldus Job, maar wat in het leven maakt die moeite waard? Wat heeft waarde en wat niet? Ik zoek het geluk, maar wat is geluk? Ik verlang naar liefde, maar wat is de ware liefde? Ik sterf, maar waarom nu? Wat is echt belangrijk? Wat heeft werkelijk betekenis? Wat is de zin van dit alles? Hoe moet ik leven? Wanneer de verwondering ons in bezit neemt, worden de vragen een vloed. Wat kan ik uiteindelijk weten? Wat zou ik van het leven moeten begrijpen? Altijd zijn er enkele van deze schimmen die de zoekers begeleiden op hun tocht. Die reis, getekend door het verlies, is het levensverhaal dat ons wordt verhaald.
Er is geen mens die in zijn leven aan het verlies kan ontsnappen en geen weldenkend mens is onbekend met de vragen die door deze ervaring worden opgeroepen. Maar wat moeten we met vragen die voor ons zo groot zijn dat zij, in plaats van ons naar een antwoord te leiden, ons veeleer nog meer twijfel en onzekerheid brengen? En kunnen we daaraan met de kracht van de geest ontsnappen? Zeker, er is tragiek. We weten echter ook dat, hoewel de smart nooit geheel zal verdwijnen, met het verstrijken van de tijd de pijn wel verzacht.

Er is, gelukkig, ook een weldadige vergetelheid. Bovendien, de orde van de dag en onze verantwoordelijkheden doen ons beseffen dat het leven inderdaad verder gaat. Het leven moet anders? Maar wat zijn de mogelijkheden en wat de consequenties? Is het soms niet beter om maar niet te veel te vragen en niet te veel te denken, te accepteren zoals het leven is? Uiteindelijk zijn wij mensen van vlees en bloed en geen zoekende geesten uit een boek.

En toch. Al lukt het ons om de levensvragen, twijfel en verwondering zover terug te dringen dat we niet met Augustinus hoeven te bekennen ‘quaestio mihi factus sum’ (ik ben mezelf tot een vraag geworden), dan nog is het onwaarschijnlijk dat we de stille en eenzame uren kunnen vermijden, waarin we beseffen dat zich in die opgedoemde schare aan vragen, uiteindelijk de enige vragen bevinden die er in het leven werkelijk toe doen.

> Hout voor het vuur, een boek en een glas wijn, / dit zijn de dingen van het latere leven, / die den alleen gewordene nooit begeven, / maar steeds ter hand en nooit onwillig zijn. (J.C. Bloem)

Als dit boek dat ons ter hand staat de geschiedenis van een queeste is - lezen we de avonturen van Parsifal of Wilhelm Meister; brengen we onze uren door met Hans Castorp of beleven we die ene dag in Dublin uit het leven van Leopold Bloom; zoeken we naar de verloren tijd of wachten we met K. voor het slot; lezen we de romans van Nathalia Ginzburg of Saul Bellow; de verhalen van Tsjechov of Borges (de bibliotheek is groter dan in een leven gelezen kan worden) - dan zijn we, in ieder geval die uren, lotgenoten van deze zoekers. Hun queeste wordt onze queeste; hun vragen worden tot één vraag: wat begrijp ik nu van het leven?

II

Grote vragen bestaan niet zonder grote woorden. Liefde, de zin van het leven, waarheid, ziel, verlossing, trouw, rechtvaardigheid, goedheid, eenzaamheid, dood.... Deze woorden zijn zo veelomvattend en ze worden zo gemakkelijk misbruikt, gebanaliseerd, of gepresenteerd als een vanzelfsprekend feit, dat je je niet eens meer afvraagt wat zij nu eigenlijk betekenen. ‘Bij ongeluk vijf doden’ is de kop in de krant - en je leest alweer het volgende bericht. Je krijgt te horen dat iemand door te veel drank het Korsakov-syndroom heeft gekregen; je mompelt iets meelevends en je denkt aan wat je nog moet doen.

> Mijn liefste is dood, ik ben gegaan
> alle werelden door –
> ik heb gevonden, de wereld is groot,
> maar zij was dood.
>
> De wereld is groot, een regenboog
> heb ik mijn reizen gemaakt,
> die staat te branden hemelhoog –
> ik rijs daarop brandend naakt.
>
> Mij brandt dit eene grote verdriet,
> ik kan niet vinden,
> wie eens om mij het leven liet
> die jonge hinde,
>
> dat jonge kindje, die jonge bloem,
> die ochtendwolk, die nachteroem,
> die witte ster, die bloemenwinde,
> die jonge hinde.

Ik ben gegaan de werelden door,
ik kan ’t niet vinden
waarin ze schuilt die ik zoo minde,
zij is te loor.

Zij was de zon en ik de regen,
zij scheen door mij –
en van ons beiden is opgestegen een kleurenrij.

Die hangt nu boven in de lucht
met wereldvlucht,
de wereld is groot, eindloos groot
maar zij is dood.

Het is de gave van de dichter om woorden weer hun kwetsbare betekenis terug te geven. Als je nog het geluk hebt dat je liefste nog leeft, dan geven deze regels van Herman Gorter al een vermoeden wat ‘de dood van de liefste’ betekent. Elke verhandeling over het leven zonder de grote vragen en woorden, reduceert ons leven tot een zielloos substraat. Maar ook elk gesprek of uiteenzetting over het leven met deze woorden maar zonder de vraag naar wat zij ons, altijd ingetogen, werkelijk willen zeggen, is eveneens betekenisloos.

III

Liefde en *dood* zijn grote woorden, misschien wel de grootste woorden, als het alfa en omega van wat er over het leven te zeggen valt.
Wat is dood? Een uitdrukking voor het ultieme verlies maar tegelijkertijd een uitdrukking voor de enige zekerheid. De dood is er altijd en voor iedereen: eeuwig, onveranderlijk, onvermijdelijk.
‘Een vrij man denkt aan niets anders dan de dood, en zijn wijsheid is een meditatie over het leven, niet de dood.’ Deze stelling van Spinoza komen we in soortgelijke formuleringen bij elke filosoof tegen. Wacht niet op de dood van je liefste, wacht niet op je eigen sterven. Dat zal zeker geschieden, maar verwerf nu de levenswijsheid die alleen het geheim van de dood ons kan schenken. Aan die levensinstelling, aldus Schopenhauer, herken je de minnaar van de wijsheid.
Waarin onderricht het geheim van de dood? In de maat om de kwaliteit van het menselijk bestaan te meten. Wat kan onvergankelijk zijn in de vergankelijkheid? Wat weerstaat de dood?
Wat blijft, is goed. Liefde, vriendschap, trouw, schoonheid, goedheid en waarheid vormen kwaliteiten van ons leven en zijn meer *waar* in de mate dat zij langer blijven bestaan. Wat niet blijft – wat zelfs niet zou mogen bestaan – is niet goed. Maar dit idee ‘Eeuwigh gaat voor oogenblick’ (Vondel) is een keuze. Want het staat een ieder vrij om deze maat te verwerpen en de gedachte te koesteren dat de menselijke werkelijkheid geen eeuwigheden, zekerheden, laat staan een absolute betekenis kent. Dat het bestaan naar zijn diepste wezen absurd is en de veelheid en de variëteit van alle ogenblikken de enige ware rijkdom van ons leven uitmaakt. Beide keuzes zijn geïnspireerd door een besef van de dood.
De dood leert ook over de keuze *tegen* het leven, over de idee dat je leven te weinig waarde heeft om te worden geleefd. Hetgeen de vraag weer oproept: wanneer is het leven de moeite van het leven waard? Welke kwaliteiten vereist het bestaan? Terecht constateert Albert Camus in *Le mythe de Sisyphe*, zijn magistrale studie over de suïcide, dat het voor

het doorgronden van het geheim van het leven ook noodzakelijk is ‘om na te gaan en te begrijpen door welk dodelijk spel de mens ertoe komt om het licht van zijn bestaan niet te doorschouwen, maar te ontvluchten’.
Wie de dood negeert, leert ook het leven niet kennen. Tolstoj vertelt over Iwan Iljitsj die ongeneselijk ziek wordt. Het bestaan dat deze rechter tot dan toe heeft geleefd – ‘geheel *comme il faut*, aangenaam, altijd correct, altijd aangepast aan de eisen van zijn omgeving’ – schrompelt ineen tot een zinloos feit. Het blijkt een schijnwereld waarin zowel het ware leven als de dood voor hem verborgen zijn gebleven; een stille verlorenheid waaruit alle betekenis is verwaait.
De dood onderricht over het verschil tussen leven en dood, spreken en zwijgen, licht en wat geen licht meer uitstraalt.
Het denken aan de dood is een oefening in de omgang met de beperktheid van het menselijk bestaan. Want alles in ons leven is beperkt: onze kennis, onze mogelijkheden en de duur van ons leven. Het bestaan staat in het teken van de tijd: alles is veranderlijk en kan verloren gaan. Het blijvende, het eeuwige naast de dood, is een verlangen, een streven. De beperktheid is het gegeven. Je leven verandert, denkend aan de dood.

IV

En de liefde? Met een variatie op Spinoza: een vrij mens denkt aan niets anders dan de liefde, en zijn wijsheid is een meditatie op wie hij is. De liefde leert dat er naast de rationele kennis nog een andere kennis is: de kennis over de talen van het hart. En het is met deze kennis dat een mens wordt gekend.
Waarover spreekt het hart? Over het verlangen. Het verlangen om de beperktheid te overwinnen. Wat zijn je begeerten, je passies? Wat wil je bezitten? Je verlangen bepaalt wie je bent.
Maar het hart – en alleen het hart – kan ook een andere taal spreken. Niet de taal van de passie maar van de *compassie*: verbondenheid, betrokkenheid, harmonie, medelijden, begrip, vergeving, mededogen, overgave. En dankzij deze taal is er de idee dat in *deze* liefde, de liefde als compassie, het absolute wordt gevonden dat zo sterk is als de dood. Het geheim van de eeuwigheid in het leven is dan de verbondenheid met al wat leeft. Het is deze harmonie, de ervaring dat het wezen van het leven liefde is, die ons uit onze eenzaamheid verlost. Geen mens is geboren om alleen te zijn, dat wil zeggen dat al het leven is gericht op samen-leven.
In *Le mythe de Sisyphe* schrijft Camus dat de zelfdoding – de meest radicale en fundamentele keuze tegen het samen-leven – zelden (zelfdoding als politiek protest is de belangrijkste uitzondering) weloverwogen plaatsvindt en dat de echte oorzaken van de crisis meestal niet controleerbaar zijn. ‘De kranten,’ zo vervolgt hij, ‘spreken vaak over *innerlijk leed* of *ongeneeslijke ziekte*. Het zijn aannemelijke verklaringen. Maar wij zouden moeten weten of een vriend van de wanhopige op de dag van de zelfmoord niet op een onverschillige toon tegen hem heeft gesproken. Die vriend is de schuldige! Want zo een voorval kan al genoeg zijn om alle opgekropte wrok en diep verborgen moedeloosheid in een keer aan de oppervlakte te brengen.’ Misschien is degene die op de drempel van het einde van zijn leven is gaan staan, voor alle communicatie onbereikbaar geworden. Wellicht is dat hart al overspoeld door het verlangen naar de dood. Maar het is terecht dat Camus opmerkt dat, als het al mogelijk is om de keuze voor de dood af te wenden, alleen waarlijk mede-leven, echte compassie, de zwarte eenzaamheid kan doorbreken en de

harmonie herstellen. Liefde als de ultieme macht die leven geeft, ogen opent en een hart doet kennen.
Liefde is het verlangen om de beperktheid te overwinnen. Maar welke beperktheid? Is de wereld, het vergankelijke bestaan, voor ons de sterkste beperking? Willen we verlost zijn van deze wereld en dit bestaan? Opgenomen zijn in een eeuwigheid door te verkeren in een extase, een roes ver van dagelijksheid vandaan? Niets anders kan nog bestaan dan dit *ene*. Eros is god. Maar dit verlangen, als van een gedrogeerde, is in wezen een verlangen naar de dood. Want alleen in de dood laten we alles waarvan we verlost willen zijn, volledig achter ons.
Een andere mogelijkheid is pogen het 'eeuwige' – de harmonie, de liefde als absolute waarde – in de tijdelijkheid gestalte te geven, en te beseffen dat we daartoe onze eigen beperkingen – in onze individualiteit, ons egoïsme – moeten overwinnen. In zijn gedicht *Selige Sehnsucht* verwoordt Goethe deze gedachte op sublieme wijze:

> Und so lang du das nicht hast,
> Dieses: Stirb und werde!
> Bist du nur ein trüber Gast
> Auf der dunklen Erde.

Hier is de liefde geen bezit, maar overgave, offer. Regeert niet eros maar agapè. Deze liefde spreekt geen mooie woorden; zij spreekt een taal zonder woorden. Zwaarte maakt plaats voor lichtheid. 'Die Welt ohne Schwere,' noteerde Mahler als titel voor een *Scherzo* waarin hij de kracht van het leven wilde verklanken.

> Hier het zware hart, daar het *non omnis moriar*,
> drie woordjes slechts, drie veertjes om mee op te vliegen.
> **WisŁawa Szymborska**

V

Liefde *en* dood. Niet liefde *of* dood. Want het geheim van de liefde laat zich niet kennen zonder de dood.
Stel, je liefste sterft toch. Je had al een vermoeden wat dat zou betekenen, maar nu weet je het.
In 1630 sterft Mumtaz Mahal, de wonderschone geliefde van Sjah Jahan. Aan de oever van de rivier Yamuna laat hij een grafmonument voor haar bouwen. Tweeëntwintig jaren zal er worden gewerkt aan het wit marmeren monument, versierd met bloemen en verzen uit de Koran door minutieus ingelegde steentjes, een bouwwerk dat de kleuren aanneemt van het daglicht en het avondlicht. Een symbool van het Paradijs, hemelse schoonheid en eeuwig durende liefde werd hier geschapen: de Taj Mahal. In dit monument zal Mumtaz Mahal, ofschoon afwezig, voor altijd aanwezig zijn en de herinnering aan haar zal niet verloren gaan.
Op 6 oktober 1879 sterft, acht jaren oud, Anatole, de zoon van de Franse dichter Stéphane Mallarmé. Maandenlang heeft het kind geleden aan een vorm van kinderreumatiek die zich in zijn lichaam verspreidde. Evenlang hebben de dichter en zijn vrouw aan het bed van het kind gezeten. In het voorjaar werd het ziek, in de herfst sterft het. Die winter maakt de dichter aantekeningen voor wat een *Tombeau d'Anatole* moet worden.

> aan A.
> hymne vader en zoon
> misschien in vers

Jij kunt, met je
kleine handen, me mee
slepen in je graf -- je
hebt er het recht toe --
-- ikzelf
die je volgt, ik
laat me gaan --
maar als je
wilt, met z'n
tweeën, laten we
een verbond sluiten
een huwelijk, superbe
en het leven dat in mij blijft
ik zal het gebruiken
om----------
zeil --
        boot
        rivier,
je leven dat
voorbijgaat, stroomt

Zonsondergang
en wind
        vertrokken goud, en
wind van *niets*
dat waait
(dat, het moderne
 niets?)
ziek in
        voorjaar
dood in herfst
        -- het is zon

de golf
idee de hoest

de dood -- fluistert zacht
-- ik ben niemand --
        ik ken mezelf niet eens
        (want doden weten niet
        dat zij dood
        zijn --, zelfs niet dat zij sterven
        -- voor kinderen
        tenminste
                -- of
helden -- plotseling
dood

want anders
is mijn schoonheid
gemaakt *van laatste*
ogenblikken --
helderheid, schoonheid
gezicht -- van wat
ik zou zijn
zonder *mij*

de vader alleen
        de moeder alleen

        zich verbergend de een
        voor de ander

en dat komt weer goed

samen

Vader zwijgzaam
begin van gedachte

of het vreselijke geheim
waarover ik beschik

(wat ermee te doen

zal de schaduw
worden van zijn
graf

niet geweten
dat hij moet sterven

(vertaling Rein Bloem)

Aantekeningen over de pijn van het kind, van de ouders, de strijd, de genegenheid. Het kind zal blijven bestaan; in een gedicht, in zijn hart:

jouw toekomst die zijn toevlucht genomen
heeft in mij
wordt mijn
zuiverheid door leven heen,
waaraan ik niet
zal raken --

Ook al ben je geen begenadigd kunstenaar, de opdracht – en morele taak – die Mallarmé zichzelf heeft gesteld, kun je herkennen. De herinneringen aan en de betekenis van de gestorvenen, dragen we voor altijd mee in ons hart en laten we niet verloren gaan. Zolang wij leven zullen zij een 'eeuwige naam' hebben. Er is een missen, maar ook een niet ontgaan. En wanneer de gestorvene dan toch nog tot ons spreekt – in een droom, een teken – dan weten we dat de liefde inderdaad de volmaakte band is, want niet te scheiden; dat alleen de liefde zo sterk is als de dood.
In deze liefde zal de dood niet slapen, maar wachten zijn.

VI

Kunst ontsluit het leven, waarvan liefde en dood het alfa en omega vormen, en kan ons helpen bij onze queeste.
In zijn zoektocht naar de verloren tijd noteert Proust: 'De waarheden die open en bloot, rechtstreeks door het verstand en de wereld van het volle licht worden begrepen, hebben iets minder dieps, iets minder noodzakelijks, dan die onzes ondanks het leven ons heeft meegedeeld in een impressie, stoffelijk, want via onze zintuigen binnengekomen, maar waarvan wij de geest kunnen ontdekken.' Het is, volgens Proust, de taak van de kunstenaar om die werkelijkheid, de waarheid van ons innerlijk leven, te ontdekken en weer te geven. Wat hij vervolgens uiteenzet – hoe de kunstenaar te werk moet gaan en waaraan het ware kunstwerk wordt herkend – is de bevestiging, aan het einde van zijn tocht, van een gedachte die hij al aan het begin daarvan formuleerde: 'Kunst is een confrontatie met waarheden die bij een werkelijker wereld horen dan waarin ik leefde, en een kennis gaf die ons niet ontnomen kan worden.'

De grootste kunstwerken zijn een queeste op zich; eeuwig als de dood en de geheimen van het leven, stil wachtend op wie luisteren wil naar hun verhaal. En als muziek het voorbeeld is van communicatie tussen zielen (Proust), dan zal ieder die niet horende doof is, horen dat de strijkkwartetten van Beethoven, de pianosonates en het strijkquintet van Schubert, de negen symfonieën van Bruckner en Mahler – om slechts enkele voorbeelden te noemen –, niets anders zijn dan de stadia van de queeste van de kunstenaar.

Rob Riemen (1962) is oprichter-directeur van het Nexus Instituut en hoofdredacteur van *Nexus*, waaraan hij talloze bijdragen leverde. In 2009 verscheen van hem *Adel van de geest. Een vergeten ideaal* (Atlas), dat in veertien talen is vertaald en waarvan de achtste druk is verschenen. Een jaar geleden schreef hij het pamflet *De eeuwige terugkeer van het fascisme*, waarin hij de cultuurgeschiedenis van het fascisme schetst, en zo de huidige Nederlandse samenleving een spiegel voorhoudt.

○ Onvoltooide levens voortzetten

- Opdat wij oogsten en opnieuw zaaien -

In een gesprek* tussen regisseur Peter Sellars en Rob Riemen, directeur van het Nexus Instituut en tevens gast-hoofdredacteur van Theater Schrift Lucifer # 12, krijgen we diepgaand inzicht in Sellars' opvattingen over de zin van het (samen)leven. Peter Sellars heeft een uitgesproken visie op de functie van de (laatste) werken van de mens; onze voorvaderen zaaiden, opdat wij oogsten en opnieuw zaaien. Wij zijn op aarde om de erfenis van de overledenen uit te bouwen en een voedingsbodem te scheppen voor het nageslacht. Hoe die verantwoordelijkheid invulling kan krijgen, komt uitgebreid aan bod.

Peter Sellars en Rob Riemen

I

Het is je verantwoordelijkheid om wat je in je eigen leven hebt ontvangen door te geven. Ik kom uit een familie van docenten en mijn eigen leven is veranderd door grote leermeesters. Onderwijzen zit in mijn aard. In mijn laatste jaar op de middelbare school gaf ik een cursus poppenspel en op Harvard heb ik aan het einde van mijn studie de eerstejaarscolleges modern drama van professor Robert Chapman overgenomen. Chaman was een echte, ouderwetse hoogleraar en een uitstekend kenner van Bernard Shaw. In mijn eerste jaren hadden wij grote problemen met elkaar – ik had een hekel aan Shaw – maar later zijn we zeer goede

vrienden geworden. Dankzij hem heb ik alles van Shaw, Brecht, Ibsen en Strindberg gelezen. Het bijzondere aan de samenwerking met Chapman was dat ik nieuw materiaal kon inbrengen, zoals de werken van Handke en Shepard, waarover hij nooit zou hebben gedoceerd, terwijl Chapman, met zijn kennis, wel weer in staat was om een modern stuk als Shepards Mad Dog Blues te analyseren als een tragedie van Racine. Een geheel nieuwe wereld ging zo voor mij open. Een andere leermeester was Harry Levin, hoogleraar Engels en Vergelijkende Literatuurwetenschap op Harvard. Auteur van James Joyce. A Critical Introduction (1941). Joyce heeft daarover opgemerkt dat het het enige boek is waarin hij werd begrepen. Levin was een man die alles had gelezen wat er was geschreven en dat ook kende. Hij was de geleerde der geleerden; er was niets dat hij niet wist. Bovendien was hij bescheiden, hoffelijk en beschaafd. Ik was een van de laatste studenten voor wie hij privé-leraar wilde zijn en hij onderwees me in Aristoteles, Lessing, Theatergeschiedenis en –theorie. Elke week ging ik een uur naar hem toe om samen te lezen. Aanvankelijk vond ik de ideeën van Aristoteles belachelijk, maar Levin zei: “Peter, misschien doen we er goed aan om volgende week nog eens Aristoteles te lezen.” Een hoffelijke manier om mij duidelijk te maken dat ik het nog niet goed begreep. Op mijn verzoek bestudeerden we ook het werk van Artaud, maar daar kon hij niet echt greep op krijgen. Dat werk was te modern.

Die vorm van geleerdheid, waarbij één persoon alles weet, die bestaat niet meer. Daarvoor gebeurt er in de gehele wereld te veel en is de diversificatie te groot. Ik geloof niet dat dit erg is. Voor mij is het wezen van kennis niet gelegen in de idee dat kennis een opeenstapeling van zaken is die je verzamelt; zoals een museum zijn stukken verzamelt, waarbij je trots kunt zeggen: zoveel bezit ik nu! Al mijn eigen werk is niet het resultaat van mijn zogenaamde eruditie. Veeleer is het het resultaat van mensen die met elkaar praten, in debat zijn, elkaar uitdagen, en daarmee doorgaan tot er iets nieuws is ontstaan, of tot we iets op een totaal nieuwe wijze hebben leren ervaren. Ik ben er diep van overtuigd dat wanneer je iets wilt leren, het vermogen om te ervaren van meer belang is dan je beoordelingscapaciteiten. Het typeert de crisis van de Westerse cultuur dat ons geleerd wordt hoe we naar het kunstwerk moeten kijken, waar we moeten staan om een correcte respons te geven, etc., in plaats van hoe we door dat alles aan de kant te schuiven op een directe wijze een werk kunnen ervaren.

II

De faculteit waaraan ik doceer, heet Mondiale kunsten en culturen. Ons uitgangspunt is dat alle kunsten en culturen in een mondiale context moeten worden begrepen en een discussie over kunst niet kan plaatsvinden voordat er een debat over culturen heeft plaatsgevonden. Cultuur is de context waarin je leeft: hoe mensen zich kleden, wat ze eten, de manier waarop ze het lichamelijke ervaren, hun waarden- en normensystemen, religieuze ideeën. Al deze fenomenen bij elkaar vormen iemands identiteit, de identiteit van een samenleving en van maatschappelijke groeperingen in die samenleving. Uiteraard is elk individu multicultureel, want ieder neemt deel aan diverse culturen, afhankelijk van de context waarin het zich bevindt. Kunst is het resultaat van het distilleren van een stuk cultuur, een gekristalliseerde vorm die het mogelijk maakt de ongrijpbare elementen van zo’n cultuur over te brengen op andere mensen.

Wat mensen maar niet willen begrijpen is dat cultuur precies dat is wat niet kan worden verkocht en gekocht. Het stijgt daarboven uit. Dat echter hardnekkig gepoogd wordt cultuur te voegen naar de wetten van het economisch systeem zien we dag en nacht op de televisie: een bombardement van Hollywoord-producties, intens slechte – de uitdrukking is niet eens te sterk – uitingen van bedrieglijke, culturele controlemechanismen. In Hollywood worden producten gemaakt die op brede schaal kunnen worden verkocht, en het is, en dat is geen nieuws, pornografie. De pornografie heeft een lange geschiedenis, waarin mensen voortdurend om persoonlijk gewin worden geëxploiteerd op een wijze waar alleen de ontvanger plezier aan beleeft. De ervaring is nooit wederzijds. Inherent aan onze kapitalistische maatschappij is een economie waarin persoonlijk gewin vooropstaat, waarin we menen alles ter wille van ons eigen plezier te kunnen kopen, in een samenleving die verslaafd is aan consumptie en alles, zelfs seks, tot consumptie reduceert.

Het afgelopen semester heb ik twee colleges gegeven: het eerste college aan een kleine groep van twaalf studenten, over de onzichtbare wereld. Er wordt studenten van alles verteld over lijnen, kleuren, vormen, maar zelden over de onderwerpen waar het in het kunstwerk om gaat: dood, geboorte, eenzaamheid, de wijze waarop mensen daarmee omgaan. Het tweede college was voor een groep van bijna zeshonderd studenten, afkomstig uit allerlei disciplines, en had als thema: gevangenis. Alle teksten die gelezen en besproken werden, waren in de gevangenis geschreven. Op de lijst stonden onder andere Boëthuis' De vertroosting van de filosofie en Danilo Kis' Een grafmonument voor Boris Davidovitsj.

Ik had dit onderwerp gekozen in verband met de justitiebegroting van de Verenigde Staten en wat die duidelijk maakt over de maatschappij waarin wij hier leven. In de komende tien jaar wordt er voor 30 miljard dollar aan nieuwe gevangenissen gebouwd. Daarmee is justitie de enige sector in onze samenleving die extra geld krijgt, terwijl sectoren als huisvesting, onderwijs en gezondheid het met minder geld moeten doen. Tegelijkertijd is in Californië Amendement 184 tot wet verheven. Dit betekent dat iemand die voor een derde keer gearresteerd wordt, verder zijn leven lang in de gevangenis zit. Vijf weken geleden is een 24-jarige jongen die een stuk pizza stal voor de rest van zijn leven achter de tralies verdwenen en de samenleving betaalt 30.000 dollar per jaar om hem daar te houden. Ondertussen is er noch voor educatieprogramma's noch voor sportfaciliteiten geld, zodat hij zijn geest en lichaam niet verder kan ontwikkelen. [De jongen werd na 6 jaar vrijgelaten, maar duizenden anderen zitten inmiddels voor 25 jaar tot levenslang vast vanwege het plegen van vergelijkbare vergrijpen; Californië is in mei 2011 door het Hooggerechtshof gemaand om 30.000 gevangenen in twee jaar vrij te laten omdat door overbevolking gevangenen in onmenselijke omstandigheden leven (bron: NY Times), red.] Twee nieuwe gevangenissen, in Californië en Colorado, zijn uniek in het feit dat de gevangene nooit een ander mens ziet, omdat alles geautomatiseerd is. Bovendien is de gehele gevangenis een volledig afgesloten ruimte. Die mensen zien werkelijk tien jaar lang geen zon. De gevangenen in Californië hebben de staat hiervoor aangeklaagd. Vier maanden geleden heeft de rechter bepaald dat de wet geen aanknopingspunten biedt om deze situatie als gruwelijk en onmenselijk te duiden, behalve dan wellicht ten aanzien van zwaar geestelijk gestoorden. Alle andere gevangenen moeten de verdere

rechtsgang afwachten. [In oktober 2011, zes jaar later, is een overleg toegezegd om de omstandigheden van dergelijke gevangenen te herzien, red.] Kortom, zo gewelddadig en gruwelijk is inmiddels onze samenleving, waarin isolement, gevangenschap, machteloosheid en ontkenning tegelijk metaforen zijn voor de ontwikkelingen in onze maatschappij, voor de suïcide van een samenleving als dagelijkse realiteit voor vele van haar burgers.

Ik kan mij niet voorstellen dat mensen zich niet met politiek bezighouden. Hoe kan iemand zich niet bewust zijn van wat om hem heen gebeurt? Iedereen ziet toch wat er in de wereld gebeurt? Dan kan het niet anders dan dat je je op een gegeven moment afvraagt: “Heb ik nu toevallig een ellendige dag, of zijn het grotere, sociale problemen die deze situaties creëren?” Je kunt niet anders dan uiteindelijk gaan nadenken over sociale kwesties en hoe daarmee om te gaan. Je begint er een discussie over. Dat is de essentie van democratie. Politiek engagement is voor mij een wezenlijk onderdeel van de geschiedenis van de kunst. Ik ben opgegroeid met Aeschylus, Dostojevski, Brecht. Auteurs die voortdurend betrokkenheid tonen bij wat mensen elkaar aandoen. Vandaar mijn liefde voor Mozart, Monteverdi, Shakespeare, Tsjechov en al die anderen. Ik weet niet wat niet-politiek is, wat je niet in die richting leidt. Politiek mag je niet opvatten als een geïsoleerd fenomeen en je moet je zeker niet alleen maar met de politieke wereld inlaten. De dagelijkse politieke praktijk raakt steeds meer vergiftigd.
Politiek wordt pas interessant als ze verbonden wordt met de grote bestaansvragen die er feitelijk steeds omheen cirkelen. De Grieken hebben het theater uitgevonden om in hun tragedies te kunnen spreken over essentiële vragen en onderwerpen. Al dat waar we het meest bevreesd voor zijn, maken zij bespreekbaar. We begrijpen niet waar het in politiek om gaat tot we bijvoorbeeld geconfronteerd worden met de vraag waarom, zoals in de tragedie van Elektra, de dochter vindt dat haar moeder moet sterven. Die confrontatie radicaliseert ons politiek begrip en maakt politiek niet langer alleen maar een aardig tijdverdrijf. In al mijn werk, alle theater- en operaproducties, probeer ik duidelijk te maken hoe politieke activiteiten en beslissingen van invloed zijn op het leven van mensen. Dat politieke activiteiten steeds getest moeten worden door grotere, belangrijkere waardesystemen.

Een voorbeeld. Tijdens de Vietnamese oorlog was er een groep jonge boeddhisten die weigerde partij te kiezen. Met heel veel moed organiseerden zijn een anti-oorlogsbeweging. Veel van deze jongeren staken zichzelf in brand, niet als een daad van zelfdestructie maar, zo zagen ze het zelf, om licht in de wereld te brengen, om een menselijke fakkel te zijn. Anderen hielpen dorpen weer op te bouwen, grond opnieuw te beplanten, te zorgen voor de gestorvenen, vernielde lichamen te verzamelen en te begraven. Dit deden zij elke dag, jaren lang. Deze mensen waren zeer politiek geëngageerd en hun religieuze opvattingen waren de basis van hun handelen. Echter, de instituties van het boeddhisme steunden hen niet, trachtten veeleer hen te boycotten. Daarom stichtten zij een nieuwe orde en een nieuwe universiteit, zodat hun politiek en sociaal engagement opnieuw kon gaan wegen in relatie tot hun spirituele ideeën, om zo een evenwicht tot stand te kunnen brengen tussen hun handelen en een geestelijke leer.

III

Al geruime tijd heb ik een bijzondere belangstelling voor kleine samenlevingen en de wijze waarop die volkeren rituelen hebben ontwikkeld om door de meest pijnlijke gebeurtenissen in het leven te komen.

Op de leeftijd dat kinderen echt destructief worden, de puberteit, arresteren wij ze, stoppen hen in een gevangenis of sturen ze naar een werkkamp en scheppen we militaire situaties. Op een agressieve manier worden deze kinderen gestraft en afgezonderd. Hun gedrag is abnormaal en slecht. In verschillende traditionele Afrikaanse stammen wordt begrepen dat op deze leeftijd tieners dit gedrag vertonen. Zij hebben dan ook een eeuwenoude reeks rituelen voor destructief gedrag en de wijze waarop dit gedrag kan worden omgezet in een sociale band. Dit betekent niet dat er geen spanning is of conflicten zijn. Ik denk niet eens aan een utopia waar iedereen aardig is, alles goed is, waar je rustig kunt ontspannen. Ik beschouw dat als een Westerse notie waarin de wereld alleen maar beter is indien er meer vrije tijd is. Daar geloof ik niet in. Spanning en kwaad zijn in ons leven ingebouwd opdat we er iets van leren, en niet om het te vermijden. Het kwaad is geen beschamende vergissing die verwijderd moet worden. Het is er opdat een gehele samenleving gedwongen wordt te groeien. Ieder moet er zo direct en fundamenteel als mogelijk mee omgaan. Dan zal je leven ook veranderen. De idee dat we het kwaad moeten isoleren, vernietigen, verwijderen en vervolgens zullen wij zuiver zijn, dat acht ik een vreselijk puriteinse notie.

Om het in de meest eenvoudige termen uit te leggen – en daarom vind ik Eugene O'Neills toneelstuk Long day's journey into night ook zo aangrijpend -: juist door een enorme crisis kan een familie weer dichter bij elkaar komen. Eindelijk heb je het gesprek met je vader dat je anders nooit zou hebben gehad; eindelijk moet een bepaalde waarheid worden uitgesproken. De situatie is zo extreem en zo pijnlijk, eindelijk durven we dingen te zeggen waarvan we nooit hadden kunnen dromen het uit te spreken. Te veel hebben we geïnvesteerd in onszelf te verbergen en te pretenderen iemand te zijn. Pas de eruptie van een crisis dwingt ons de maskers af te zetten en biedt een mogelijkheid nieuwe relaties te ontwikkelen. In de confrontatie met het kwade moet je beslissen waar je voor staat, mag blijken of je moedig of laf bent.
Om het op onze maatschappij te betrekken: de aanwezigheid van mensen die door armoede geen dak boven hun hoofd hebben, wil ons leren dat we hen in huis moeten nemen. Daar zijn we te angstig voor, dus is er een beleidsafdeling die een programma ontwikkelt. De daklozen worden ergens ondergebracht en verdwijnen uit ons zicht. Wij betalen. Maar in de parabel van de barmhartige Samaritaan was de goede Samaritaan niet degene die iemand anders inhuurde om de gewonde man te verzorgen.

De enige manier waarop je leven zich verder kan ontplooien is door de confrontatie met datgene waarvoor je bang bent, en wat pijnlijk voor je is, aan te gaan. Niet door iemand anders in te huren om het voor je te doen. Wij hebben onze maatschappij echter zo ingericht, dat we die confrontaties uit de weg kunnen gaan, zodat we nooit zullen groeien. En ons idee van liefdadigheid – anderen moeten voor daklozen

zorgen en wij betalen – deugt niet. Het is kwetsend voor de mensen die door ons worden uitgestoten. De samenleving zelf gaat verder en faalt haar les te leren: we moeten onze persoonlijke verantwoordelijkheid durven nemen.

Il faut qu'il vive, maintenant à sa place. C'est au tour de la pauvre petite.
Maeterlinck, Pelléas et Mélisande

IV

Ik geloof niet dat het enig voordeel heeft om op deze aarde te leven. Ik geloof niet dat het voor iemand beter is om langer te leven. Daar ben ik diep van overtuigd. Als ik morgen moet sterven, zal ik geen enkele poging doen om mijn leven te verlengen. Een mens is slechts een bepaalde tijdsspanne op aarde om te doen wat hij moet doen. Tegelijkertijd ben ik overtuigd van een continuïteit na onze dood.

Deze wereld wordt primair gekarakteriseerd door lijden en illusie. Dat moeten we beseffen en we zouden moeten begrijpen dat we nooit ons eigen leven kunnen voltooien. Ons levenswerk zal later, door iemand anders, moeten worden voltooid. En ook diens leven zal door anderen worden opgenomen. Ons leven bestaat alleen in het leven van anderen. In feite hebben we geen eigen bestaan. We zijn hier op aarde om een bijdrage te leveren aan het leven van iemand anders, dat is de enige reden waarom we leven.

Mozart stierf jong en wanhopig, overtuigd dat zijn leven een mislukking was. Zijn bijdrage was echter meer dan genoeg. Ik ben ongelooflijk dankbaar dat ik zeven generaties later met veel succes zijn opera's kan laten uitvoeren op een manier die in zijn tijd niet eens kon worden voorgesteld. Maar hij heeft het zaad gezaaid. Daar gaat het om: zaaien. Later zal het groeien. Zij die er niet meer zijn, leefden niet voor zichzelf, maar voor ons. Nadat een bekende is gestorven, wordt diens leven nog belangrijker. We krijgen nog meer oog voor de betekenis van dat ene leven, en wat wij daarmee moeten doen, hoe het ons leven richting geeft. Diep worden we geraakt, er is iets dat ons beweegt, juist omdat we diegene niet meer elke minuut kunnen zien. En toch, we voelen hem en zijn aanwezigheid is een licht en een bron van constante motivatie. Er wordt ons iets aangereikt.

Boeddhisme, maar ook Plato en Montaigne leren je dat het leven niet geleefd kan worden indien je je niet elk moment bewust bent van de dood. Het is het bewustzijn van de dood waardoor we toegerust zijn voor het leven. Ik wil een voorbeeld geven uit een andere kunstwereld dan de hedendaagse Westerse kunst, want die is vaak zo nutteloos en zinloos; kunst gereduceerd tot het groteske ego-probleem van iemand.

De Maori's in Nieuw-Zeeland kennen in de architectuur het gebruik om op de top van het dak van je huis het gezicht van een voorvader – iemand die jou leert door het leven dat hij heeft geleefd - te plaatsen. Vervolgens bouw je het huis als zijn lichaam en jij leeft in dat lichaam. Aan de muren van het huis hangen houten panelen waarin de beelden zijn gegraveerd van gestorven familieleden en van stamleden die er niet langer zijn, maar die voor jou belangrijk zijn. Zo leef je elke dag met de mensen waar je van houdt. Zij kijken naar jou en jij naar hen. Je realiseert je dat zij nog steeds met jou zijn, op je letten en je proberen boodschappen te geven. Dat zij hopen dat jij door kunt gaan waar zij moesten ophouden. Dat

jij iets voort zult dragen en dat je niet dezelfde fouten maakt. Je realiseert je dat de bijdrage die zij met hun leven hebben geleverd door jou moet worden uitgebreid. In de Maori-cultuur wordt het beeld van een voorvader zelfs in je gezicht getatoeëerd. Het getuigt van zo een diep begrip van leven in je voorvaders, leven in het lichaam van je vrienden. Ik bedoel dit fysiek: jouw gezicht is letterlijk getransformeerd in hun beeld. Permanent. Er is kunst om je te herinneren aan de stem van je voorvaderen.

In onze maatschappij is dit alles niet normaal, spreekt men er niet over. Daarom reis ik graag door Tibet of ga ik naar de Aboriginals of Maori's, want feitelijk is het zo dat in het overgrote deel van de wereld er nog wel rituelen zijn om te leven met de doden. Voordat het christendom die massieve institutionalisering werd die het nu is, bezat het ook dit vermogen. In zijn essentie gaat het om nemen en eten; weten dat het lichaam van Jezus in jou is, je eet het. Het is het hoogste niveau van fysieke identificatie met iemand die er niet meer is, en tegelijk juist wel, want hij krijgt jouw lichaam. Probeer je eens voor te stellen welke macht deze rituelen hadden toen ze nieuw waren? Wat voor een macht ze hadden voordat het christendom deze gigantisch lege geïnstitutionaliseerde manifestatie werd? In de joodse traditie is er het Pascha, het feest van de uittocht uit Egypte naar het beloofde land. Het is een zelfde soort ritueel, waarbij je lichamelijk opnieuw de tocht van je voorvaderen ervaart, een ritueel waarin ook jij de vleespotten achter je laat en naar het land gaat dat God je wijst.

De gestorvenen zijn in jou en bepalen mede de keuzes die je maakt. Zij zijn het die ons de moed geven om door te gaan.

En nogmaals, wij hebben een maatschappij geschapen waarin we alles doen om de dood en de omgang met de dood te vermijden. Een materialistische cultuur waarin de mensen denken dat de wereld alleen maar dat is wat je kunt zien en aanraken. Wat alleen al niet het geval is omdat die tafel en dat glas eigenlijk energievelden zijn vol heen en weer springende elektronen. Maar goed: iedereen zal uiteindelijk voor zichzelf toe moeten geven dat de belangrijkste ervaringen in zijn leven niets van doen hebben met de voorwerpen waarmee hij is omringd.

De wereld wordt door de schoonheid gered.
Dostojevski, De idioot

V

In Los Angeles hebben we nu het holocaust-museum, geheten: Museum van de Tolerantie. Ze maken reclame met posters waarop staan: het kwade geschiedt wanneer de goede mensen zwijgen. Ironisch vroeg ik aan de mensen van het museum: "Pardon, kunt u mij misschien vertellen wie de goede mensen zijn? Het zou prettig zijn om te weten wie wij zijn. Kunnen we de goede mensen misschien herkennen aan het feit dat ze niet met swastika-armbanden om lopen?"
Waar het mij om gaat, is dat de menselijke natuur tot oneindig goed en oneindig kwaad in staat is en dat ieder bij elke handeling opnieuw moet kiezen tussen goed en kwaad. Maar waarom kiezen we het ene en niet het andere? Je kunt namelijk niet verplicht worden het schone te scheppen of goed te zijn. Je kunt niet verplicht worden een beter leven te leven, genereus te zijn. Niemand kan eisen dat je aardig bent. Tot zulke vormen van liefde kan niemand gedwongen worden. Waarom is iemand dan liefdevol en genereus? Omdat eerst een ander ons liefde gaf en genereus was. Het zijn die daden

geweest die het ons mogelijk maken lief te hebben en aardig te zijn.
Ditzelfde geldt voor de schoonheid. Het schone kan alleen maar functioneren voor wie er ten diepste naar verlangt, het zoekt en dan wellicht vindt. In de zoektocht naar het schone zal elke daad van schoonheid – en dat zijn het echte kunstwerk, maar ook de daden van heiligen, de mensen die ons inspireren – een vertrekpunt, een steunpunt, een voetspoor zijn. Onze wereld is zo ontzettend lelijk, waar kun je een betere wereld vinden? Een wereld waar we kunnen leven zoals we zouden willen leven. Een wereld die we aan onze kinderen zouden willen geven. Die wereld is alleen te vinden in het zoeken naar het schone. De schoonheid herinnert ons eraan dat er een andere mogelijkheid is, en door die herinnering aan een andere wereld verandert het schone ons denken en ons handelen.

VI
Andrei Tarkovski, de Russische cineast, is een van de belangrijkste figuren in mijn leven. Er zijn films van hem die ik helemaal in me opgenomen heb. Tegelijk bevind ik me in de situatie dat ik zijn werk niet kan herhalen. Onze maatschappij heeft geen interesse in Tarkovski en ik werk in een culturele context – Los Angeles – waar Tarkovski's wereld van middeleeuwse iconen totaal non-existent is. Wat in het leven van Tarkovski en in zijn werk zo belangrijk is, zal bij mij een totaal andere vorm moeten krijgen.
Ook in zijn oeuvre, zoals bij zoveel grote kunstenaars, is taal het centrale onderwerp. De spiegel, zijn autobiografische film, begint met een jonge stotteraar die door hypnose wordt genezen en dan zegt: "Nu kan ik spreken." En in dat ongelooflijk mooie slot van zijn laatste film, Het offer, is het de kleine jongen die eerst niet kon spreken, maar nu vraagt: "In het begin was het woord, waarom pappa?". Het interessante is dat Tarkovski een filmmaker was en geen auteur. Woorden waren zo belangrijk voor hem dat hij boeken had kunnen schrijven, maar dat niet heeft gedaan.

Wat is taal? Wat wordt er bedoeld met: 'God sprak', want dat betekent 'in het begin was het woord'? spreken betekent communicatie, het is wederkerig. Je spreekt niet tot niets, maar je spreekt altijd tot iemand. Iets innerlijks deel je met de buitenwereld. En dat is ook de essentie van scheppen, van creativiteit. De scheppingsdaad is een uitwaartse beweging naar iets anders, naar het universum, naar andere mensen, naar andere wezens. Voor mij is creativiteit een taaldaad, een kristallisatie van een beleefde ervaring. Er heeft zich iets in je ontwikkeld en eindelijk ben je in staat het met anderen te delen. Het is een vorm van aanbieden en je kunt pas spreken als je hebt geleefd, als je het hebt ervaren. Alleen wie heeft geleefd, heeft ons iets te vertellen. Dan is er wijsheid.

One has to be so terribly religious to be an artist.
D.H. Lawrence

VII
Hoe kun je uitdrukking geven aan je religieuze identiteit in een volledig geseculariseerde maatschappij? In een maatschappij waar religie of een aanfluiting is of een wapen om mensen te gebruiken? Waar religie mensen kwetst, of een middel is om je superieur te voelen ten opzichte van anderen? Hoe kun je hier, met elke dag die gigantische gebouwen om je heen, uitdrukking geven aan je religieuze identiteit?

De geschiedenis van de wolkenkrabber begint als een poging van de moderne zakenwereld om de kathedraal te herscheppen. Als je kijkt naar de eerste wolkenkrabbers van Louis Sullivan, de uitvinder die in Chicago de eerste heeft gebouwd, of je gaat in New York het Woolworth-gebouw bekijken, dan zie je tot in elk detail gotische gebouwen: de kathedralen van het geld. Het is de uitdrukking van de idee dat handel, commercie, de nieuwe god is. En zoals het in de commercie altijd gaat, alles moet uniform en gestroomlijnd zijn. De vormen die aan de gotiek herinneren verdwijnen en je krijgt alleen maar reusachtige gebouwen zoals die twee enorme World Trade Centre-dozen in New York: symbolen van de nieuwe religie [dit artikel kwam tot stand in 1995, red.].

Dat Igor Stravinsky de moed had om in 1930 boven zijn Psalmensymfonie te schrijven ‘Ad majorem Dei gloriam’ – tot meerdere eer van God – en daarmee te kennen gaf dat ook hij, zoals bijna alle grote componisten, een religieus componist is, vind ik bewonderenswaardig. Bach schreef dit boven elke compositie, maar Stravinsky leefde in een andere wereld.
De twintiger en dertiger jaren van deze eeuw beschouw ik als de donkerste periode van de Europese kunst. De kunst functioneerde toen vooral als amusement, als bevrediging voor een zeer geprivilegieerde klasse, terwijl tegelijkertijd diezelfde bovenlaag een enorm geweld uitoefende tegen hele samenlevingen. Niet veel later kreeg je dan ook de uitbarsting van een wereldoorlog. De kunst was niet alleen hulpeloos ten opzichte van het fascisme, maar in meerdere opzichten ook haar wegbereider.

Stravinsky was absoluut dominant in de mondaine salon waar kunst uitsluitend decoratie voor het mooie leven is. Stravinsky was het middelpunt van het feest, en dat juist hij, in het hart van die wereld en op dat historische moment durfde te bekennen: “Eigenlijk doe ik iets anders”, is indrukwekkend. Brecht heeft nooit de moed op kunnen brengen om te vertellen hoe religieus hij eigenlijk wel niet was, terwijl dat voor hem, die altijd de buitenstaander was, veel gemakkelijker zou zijn geweest. Uiteindelijk is er maar één toneelstuk waaruit zijn religiositeit blijkt, plus uiteraard zijn gedichten die tijdens zijn leven niet gepubliceerd werden.

Het is fascinerend om te zien hoe Brecht, maar ook Majakovski, in die jaren trachtten om de macht, de schoonheid en morele kracht van religieuze kunst te incorporeren in hun poging een nieuwe maatschappij te bouwen, en tegelijk een marxistisch-materialistisch taalgebruik hanteerden omdat ze hun religiositeit niet konden toegeven. Je leest in hun poëzie de worsteling om tot een verzoening te komen tussen enerzijds hun wens om een nieuwe kathedraal te bouwen en anderzijds hun weerzin tegen de vormen die de religie heeft aangenomen. Maar Majakovski schrijft zijn eigen passieverhaal, en Brecht schrijft Baäl, over de god van de heidenen. Deze worsteling is misschien ook typerend voor mij. Ik zal mijn grote droom vertellen. Ik denk niet dat ik hem kan realiseren omdat ik er geen plaats voor weet. Het gaat om twee opeenvolgende avonden waarbij ik een opera-gezelschap, een dansgroep, een theatergroep en een orkest nodig heb. Het programma voor de eerste avond is: Stravinsky: The flood – Babel. Pauze. Abraham and Izaak - A sermon, a narrative and a prayer – Three Russian liturgical settings. Gordijn. De tweede avond: Moses und Aron van Arnold Schönberg. De twee belangrijkste componisten van de Europese muziek in deze tijd geraken op het midden van hun

leven in een totale taalcrisis: hoe spreek je tot een maatschappij? Welke woorden gebruik je? Welke uitingen hanteer je? En beiden moeten ze terug naar het Oude Testament.

The quality of mercy is not strain'd,
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath: it is twice blest,
It blesseth him that gives, and him that takes
Shakespeare, Merchant of Venice

VIII

Genade is een moeilijk onderwerp. Maar voor onze wereld is het de idee dat we anderen nog een kans moeten geven, dan krijgen we misschien zelf ook nog een kans. Je bent zelf niet altijd degene die je wilt zijn, al te vaak faal je ten opzichte van je zelfbeeld. Wat we gemakkelijk vergeten is dat iedereen die je ontmoet in diezelfde situatie zit. We oordelen in plaats van te willen begrijpen dat ook de ander niet altijd degene kan zijn die hij graag zou willen zijn. We zouden moeten leren zien hoe mensen zich kunnen ontwikkelen, hoe wij hun de mogelijkheid van groei kunnen geven, van nieuw leven.

If you and I are to live religious lives it mustn't be that we talk a lot about religion, but that our manner of life is different.
Wittgenstein

IX

Of het nu Boeddha, Mohammed of Jezus is, altijd blijkt dat het in religie niet om praten maar om handelen gaat, of zoals geschreven staat: 'door uw werken zal Hij u kennen.' Dat is het. Meer is niet nodig.

Iemand zei mij eens: "Als je naar de hemel gaat, zal je niet worden gevraagd wat je voor jezelf, maar wat je voor anderen hebt gedaan. Dat is de enige vraag." Zo is verlossing volledig gebaseerd, op een mooie en diepzinnige wijze, op de relatie tussen jouw capaciteiten en de levens van anderen.
Dit is ook de betekenis van eeuwig leven: jouw leven is geworteld en ingeplant in het leven van anderen, en zal zo doorgaan. Eeuwig.

Peter Sellars (1957, Verenigde Staten) is wereldberoemd vanwege zijn controversiële en eigentijdse regies van klassieke en hedendaagse opera's en toneelstukken. Hij studeerde aan Harvard en in Japan en China. Hij werd al op 26-jarige leeftijd directeur van de American National Theatre Company in Washington en later onder meer artistiek directeur van het Los Angeles Festival. In 1999 kreeg Sellars de Erasmusprijs voor zijn werk. Sellars is professor van World Arts and Culture aan de U.C.L.A. waar hij de veelzeggende onderwerpen *Art as Social Action* en *Art as Moral Action* doceert. Peter Sellars was een aantal keer te gast in het Holland Festival, Amsterdam.

Met dank aan het Nexus Instituut.
* Dit gesprek vond plaats in mei 1995 en werd opgetekend door Rob Riemen voor publicatie in *Nexus* 1995 - Nr 11. Op zijn advies herplaatst de redactie dit nu in het themanummer over 'laatste werken', Theater Schrift Lucifer nummer # 12.

○ TEN TWEEDE

○ De verloren stem van Woyzeck

- Over Eric De Volder -

Eric De Volder overleed op 28 november 2010, de nacht na de première van zijn stuk* Frans Woyzeck *dat hijzelf regisseerde. Een symbolische afsluiting van de carrière van deze Vlaamse theatermaker, meent Erwin Jans. Juist in de Woyzeckfiguur laat De Volders artistieke engagement zich treffend samenvatten: het tonen van de gewone man als antiheld, het dagelijkse (over)leven als tragische existentie, het gevecht tegen het noodlot en tegen een ondoorzichtige samenleving.

Erwin Jans

De dood van Eric De Volder (1946) kwam totaal onverwacht, op een ogenblik dat zijn carrière door de samenwerking met NTGent, dat de voorstelling samen met Ceremonia produceerde, wellicht een nieuwe fase zou ingaan. Met *Frans Woyzeck* viel het finale doek over de regie- en schrijfcarrière van de man die wel eens 'Vlaanderens best bewaarde geheim' werd genoemd. Zoals in iedere overdrijving, zit ook hier een stuk waarheid in. Pas na zijn veertigste brak De Volder echt door. Wellicht omdat hij pas in de tweede helft van de jaren tachtig een heel eigen 'stem' als regisseur én als schrijver vond. Daaraan gingen echter bijna twee decennia van intense theaterpraktijk vooraf.
Hoe onverwacht en voortijdig De Volders dood ook is, dat zijn laatste stuk een bewerking van Büchners *Woyzeck* was, heeft iets symbolisch. Het gebeurde niet of nauwelijks dat De Volder een bestaand stuk ensceneerde of als uitgangspunt voor een voorstelling nam. Het moet dus om een voor hem belangrijk stuk gegaan zijn. Nu is *Woyzeck* (1836, eerste publicatie in 1875, eerste opvoering in 1913) van de jonggestorven Georg Büchner (1813-1837) in vele opzichten een belangrijk stuk in de geschiedenis van het Europese theater. Zijn reputatie heeft het stuk voor een deel te danken aan zijn fragmentair en onvoltooid karakter, waardoor het gekenmerkt wordt door een epische en open dramaturgie avant-la-lettre. Het is ook een van de eerste stukken, zo niet het eerste, waarin een gewone man de tragische (anti)held is. Een gewone man die daarenboven in een gewone, alledaagse taal spreekt. Woyzeck is een soldaat die alle moeite van de wereld heeft om zijn vriendin Marie en hun onwettelijk kind met zijn miserabele soldij in leven te houden. Om wat bij te verdienen geeft hij zich op voor een medisch experiment met een erwtendieet. Hij wordt echter constant vernederd door zijn oversten. Wanneer Marie een affaire heeft, slaan de stoppen door. Woyzeck doodt haar en pleegt dan zelfmoord. In de figuur van Woyzeck, net zoals in de figuur van Lenz uit de gelijknamige novelle, legt Büchner de complexiteit en de fragiliteit van het moderne bewustzijn bloot, dat zich tegelijk belaagd weet door maatschappelijke dwang als door oncontroleerbare impulsen van de eigen psyche. Het moderne bewustzijn wordt daarmee het slagveld van wetten en driften, van impulsen en manipulaties, van rede en passie. Büchner laat zijn held ten onder gaan door de stemmen in zijn hoofd, maar ook door de stemmen die vanuit de maatschappij op hem inpraten. Woyzeck heeft hier geen verweer tegen. Er is veel in dit stuk dat De Volder moet hebben aangesproken: de gewone man als antiheld, het dagelijkse (over)leven als tragische existentie, het gevecht tegen het noodlot en tegen een ondoorzichtige samenleving. *Frans Woyzeck* is niet De

Volders beste stuk, maar er zit een zekere logica in het feit dat zijn oeuvre met dit personage afsluit. Misschien was het er altijd al, onzichtbaar aanwezig in de vele andere personages die De Volder geschapen heeft, op de rand van het naamloze?

Siamese tweeling

De Volders singuliere expressionistische theatertaal, die ook in de enscenering van Frans Woyzeck afleesbaar is, is de synthese van een heel aantal invloeden. In 1969 studeerde De Volder af aan de beeldende kunstopleiding Sint-Lucas in Gent. In de jaren zeventig maakte hij deel uit van het *Etherisch Strijkersensemble Parisiana* en was hij medeoprichter van de straattheatergroep *Radeis*. Het was de tijd van de happenings, de performances, de *cross-overs* à la *Fluxus* tussen theater, beeldende kunst en muziek. *Parisiana* bestond uit een losvaste mix van muzikanten en acteurs die zich specialiseerden in spectaculaire, carnavaleske publieke interventies, terwijl de voorstellingen van *Radeis* nog het best omschreven kunnen worden als woordeloos en visueel cartoontheater. Er lopen vanuit dit vroege werk duidelijke lijnen naar het groteske, beeldende en muzikale theater dat De Volder later zal maken. Maar al die ervaringen moesten eerst nog gefilterd worden door twee belangrijke ontmoetingen. In 1977 zag De Volder de voorstelling *Dodenklas* van de Poolse theatermaker Tadeusz Kantor en raakte diep onder de indruk van diens obsessie met collectieve trauma's en persoonlijke herinneringen die theatraal vorm kregen in een expressionistische en ritualistische voorstelling waarin acteurs levensgrote poppen als hun spiegelbeeld met zich mee zeulden. In voorstellingen als *Kom terug* (1992), *Het laatste avondmaal* (2003) en *Au nom du père* (2005) zal ook De Volder poppen gebruiken.

Zijn eerste regie deed De Volder in 1984 en drie jaar later, in 1987 richtte hij de vzw *Kunst is Modder/Theater van de Niets* op. Tijdens het werkproces aan *De Nachten* (1987) deed de Volder met zijn acteurs een stage bij Jerzy Grotowski in Noord-Frankrijk. Na Kantor zou de impact van Grotowski bepalend zijn voor het verdere artistieke project van De Volder. Van Grotowski leerde De Volder in de eerste plaats een levenshouding. De Volder:: "hoe breng je met de grootste discipline, zuiverheid en eenvoud de zaken van het dagelijkse leven op een ander plateau, waar ze vertaald worden tot iets universeels. Dat is een levensopdracht." 1990 en 1991 liep De Volder nog twee stages bij Grotowski in Italië. In 1992 richtte hij het gezelschap *Ceremonia* op, waarmee zijn werk sindsdien verbonden is geweest en waarin zijn schrijverschap en zijn regiewerk zich als een siamese tweeling ontwikkelden.

Ik gebruik het beeld van de siamese tweeling niet gratuite. De teksten van De Volder ontstaan uit intense improvisaties met zijn acteurs, die de twee voorbije decennia een opvallend hechte en trouwe groep vormden. Ook de zeer nadrukkelijk aanwezige expressionistische make-up en kostumering, de fysieke en groteske acteerstijl en het muzikale universum (o.a. van Dick van der Harst) zijn bepalend voor de voorstellingen van De Volder. Binnen die theatrale, visuele en muzikale context schrijft hij zijn stukken. De Volder verzamelde vorig jaar, het jaar van zijn dood, zijn stukken in een kloek boek van zeshonderd pagina's *De Volder in stukken. Toneel 1988-2010.* Daarin zijn tweeëntwintig stukken opgenomen. Het is geen toeval dat het boek alleen die stukken bevat die De Volder ook

zelf geregisseerd heeft. Stukken als *Oefening op de moeder en de zoon* (1994) en *Polderkoorts* (1998) die hij voor andere theatergezelschappen schreef, zijn niet opgenomen, wellicht omdat ze niet de stempel van zijn acteurs en van zijn regie dragen. Er is zeer veel zorg besteed aan de vormgeving van het boek. Ieder toneelstuk is in een andere typografie afgedrukt, waarbij wat dadaïstisch en expressionistisch gespeeld wordt met zwart, wit en grijs. Eén tekst is zelfs vertikaal over de bladspiegel afgedrukt. Het boek bevat een dertigtal tekeningen en beelden, meestal van de hand van De Volder zelf en van acteur Hendrik Van Doorn. Jammer dat een enkele keer het teveel aan vormgeving de lectuur van de tekst hindert. Er zijn in het boek terecht geen foto's opgenomen van de oorspronkelijke ensceneringen: de teksten bieden zich aan voor nieuwe interpretaties en nieuwe mis-en-scènes, al is de vormgeving van het boek natuurlijk ook een soort van enscenering. Het is opvallend dat ook andere auteurs zoals Arne Sierens en Jan Decorte bij het publiceren van hun teksten voor een opvallende vormgeving kiezen die vaak gepaard gaat met typografisch spel. Er zit in de theatertekst blijkbaar een element dat zich blijvend aan de literatuur (aan het 'zuivere' lezen) wil onttrekken, ook al wordt de tekst in boekvorm uitgegeven!

De Volder in stukken opent niet toevallig met *Achiel de Baere* (1988), een tekst die Eric De Volder schreef op basis van de dagboeken van een zekere Achiel de Baere, die hij op een rommelmarkt vond. De Volder is gefascineerd door de tragiek van deze anonieme levens in de marge, die nergens staan geboekstaafd en waarvan enkel wat schamele sporen bewaard blijven. Ook Büchner liet zich voor zijn *Woyzeck* inspireren door waargebeurde feiten die hij in tijdschriften aantrof. De Volder ontwikkelt dit tot een methode. Meer dan eens zijn gevonden of geschonken brieven of dagboeken het vertrekpunt van zijn stukken en voorstellingen. De Volders werk is een hommage aan de talloze onzichtbare levens die schuilgaan achter wat als 'fait divers' of 'de gewone man' wordt benoemd. De Volder is zeker niet de enige in het eigentijdse Vlaamse theater die 'de gewone man' als dramatische held gebruikt, maar wellicht degene die het meest consequent een heel universum rond hem heeft opgebouwd. Terwijl bij een auteur en theatermaker als Arne Sierens de anekdote wordt uitgezuiverd maar een band met een herkenbare realiteit steeds behouden blijft, wordt de anekdote bij De Volder overstegen in een taal die ritualistisch en incantatorisch wordt. Op die manier slaagt De Volder erin het nietsige leven van de ongelukkige duivenmelker de Baere een existentiële diepte te geven. Achiel wordt – net als Frans Woyzeck - een Elckerlyc. Die transformatie is de diepste inzet van De Volders schriftuur. Alle aspecten van die schriftuur – het dialect, de herhalingen, de muziek, de nevenschikking, de lyrische en de epische dimensies, etc. – staan in het teken van het overstijgen van de realistische anekdote die aan de basis ligt van de fabel.

Spoken

Het universum van De Volder heeft weinig van doen met realisme, naturalisme of miserabilisme. Van Kantor en Grotowski heeft hij immers geleerd dat de 'essentie' van de vertelling niets te maken heeft met een 'afbeelding' van de werkelijkheid. We herkennen in het werk van De Volder veel situaties, personages en conflicten. Net zoals de Griekse tragedies en de hedendaagse soaps haalt De Volder veel van zijn stof uit het netwerk van de familierelaties: conflicten

tussen man en vrouw, broers en zusters, grootouders, ouders en kinderen zijn de rasters van veel van zijn stukken. Familiale thema's als ontrouw, passie, verraad, jaloezie *(Onwaarschijnlijk normaal eindigend verhaal*, 1998), erfeniskwesties (*Vadria*, 2000), incest (*Soep*, 1993 en *Achter 't eten*, 2003), dood (*Gruis*, 1995), moord (*Au nom du père*, 2005) passeren de revue, samen met grotere maatschappelijke trauma's als de Dutroux-affaire (*Diep in het bos*, 1999) en de Holocaust (*Brand*, 2004). Er is van de stukken van de Noorse auteur Henrik Ibsen (1828-1906) wel eens gezegd dat ze allemaal de titel van zijn stuk *Spoken* (1889) zouden kunnen dragen. Hetzelfde geldt voor De Volder: al zijn stukken zouden *Spoken* kunnen heten. Net zoals hijzelf als schrijver bespookt wordt door de dagboeken en brieven die hij vindt, zo zijn ook zijn personages bespookt en getraumatiseerd door persoonlijke of collectieve catastrofes. Het is vanuit die 'bespoking' dat De Volders specifieke schriftuur geboren wordt en het is tegen die 'spoken' dat hij en zijn personages die schriftuur inzetten: om zich te verdedigen, om greep te krijgen, om vorm te geven, om te transformeren, om opnieuw te beginnen (met alle mogelijke varianten van troost, verwerking, *closure*,…). Maar de stukken van De Volder zijn geen gedramatiseerde therapie. Zijn personages raken hun spoken niet kwijt: "er doolt een stoet door mijn gedachten/ en tis/ de zot voorop en ik vanachter", zegt Julien Vandenberghe in *Brand.* De personages worden bewoond door een niet eindigende stoet van spoken, zotten, maskers, herinneringen, trauma's, obsessies,…: "het deksel van den heksenketel gaad open/ we zien/ dè chaos hèt inferno dè ultieme barbarij we zien/ de catatrofe/ hèt bittere einde/ we zien/ wete wa damme zien?/ hèt leven!" Het is die heksenketel die ook Woyzeck in de ogen ziet en waarin hij zich uiteindelijk verliest.

De fabel heeft bij De Volder een archetypische dimensie. "Hoe ga ik om met de gegevens die opgeslagen liggen in ieders individuele geheugen inclusief de collectieve herinneringen om 'het eeuwenoude verhaal' opnieuw te vertellen": zo omschrijft De Volder zijn werkwijze. *Frans Woyzeck* begint met volgende woorden: er was eens … er was eens er was eens een soldaat (…) geboren op de zoveelsten van de zoveelste maand van het jaar zo en zo zoveel". De anonimiteit en de universaliteit van een sprookje. Wat dat eeuwenoude verhaal nu precies is laat zich niet benoemen. Het is het oerverhaal dat nooit verteld kan worden en dat precies daardoor alle andere mogelijk maakt. In *Armarium Mortis* zegt het personage Simonne (maar wat zij zegt gaat ook op voor De Volder):

Ik wil iets ruws brutaals
Iets onverwachts
Iets onbegrijpelijks
Iets authentieks fantastisch
En wrede personages
Wauwelend haperend brabbelend
Stotterend stamelend
Zich versprekend verhaspelend versplinterend
Verbasterend godslasterend
Het met verwrongen gezichten uitschreeuwend
Het met grote gebaren verduidelijkend
Op zoek naar
Wa dat er is
gebeurd

Alle elementen van de theaterpoëtica van De Volder worden opgesomd. Wat in elk geval deel uitmaakt van dat ‘oer’ zijn het katholicisme en Vlaanderen. Zonder beide ‘thema’s’ en ‘atmosferen’ is het werk van De Volder moeilijk denkbaar. Zijn stukken groeien eruit en vechten ertegen. Ze zijn de voedingsbodem en de nooit te overschrijden grens ervan. Nu eens nadrukkelijk aanwezig, dan weer als achtergrond. Ze geven aan De Volder zijn onderwerpen en zijn taal. En met beide gaat hij zijn eigenzinnige gang. Hij transformeert ze tot een autonome theatrale realiteit. Zoals vele van zijn collega’s (Arne Sierens, Jan Decorte, Filip Van Luchene, etc.) laat hij zich inspireren door de plastische en grammaticale mogelijkheden van het Vlaams. De Volder gaat op zoek naar de muzikale, poëtische en groteske kwaliteiten van het Vlaams, zoals in dit fragment uit *Kamer en de man*, waarin de vrouw haar eerste ontmoeting met de man beschrijft:

we dansen
ik zag ze vliegen
o jongen gij bekoorlijkheid zo groot nog nooit zo een gezien
wie gaf jou bekoorlijkheid zo groot nog nooit zo een gezien
gans de tijd gedanst
en heeft hij mij naar huis gebracht en voor mijn deur ’t was prijs
awel euh zonder erg euh zoenden wij elkaar
toe nog eens poppeke toe! Vlam!
doe d’uw ogen open zeg ik zacht als ge mij kust
hij doet zijn ogen open en wat ziet hij schooooooooooon!
awel euh
sst ssst ssst mijn blik onafgebroken in zijn ogen zeg ik laat zien
schoon stokske jongen soepel dingske
stokste doen en soepel dingske zijn gij zot gij
schoon vleeske gij zottin gij schoon zacht vleeske gij
gij heetzak gij!
hij hete mokke gij!
zijn blik vernauwt
mijn ogen ze verblauwen
een smalle bundel helder licht en lachend aarzelend
tastend wrijvend snuffelend strelend krimpt ineen van deugdelijkheid
en luisterend kijkend ruikend proevend zuchtend
likkend durvend bijtend duwend kerend draaiend ah
vonden we en tonden we te vrijen met mekaar
au revoir mon coeur
mon œil mes lèvres mon ingénu
mon tout plaisir…

De taal wordt muziek bij De Volder: ritmering, herhaling, klankkleur zijn even belangrijk als wat er gezegd wordt. Die taalrijkdom is op een bepaalde manier paradoxaal, omdat De Volder in de eerste plaats ‘onmondige’ figuren op de planken zet: figuren die moeite hebben om te vatten en te verwoorden wat hen overkomt. Niet toevallig begint *Frans Woyzeck* met volgende aanwijzing:

Minna staat in een vlek laag licht
ze bemerkt het publiek
ze stapt er naartoe en begroet iedereen met een buiging
ze vindt en neemt het woord in de mond en wil het uitspreken
ze kan het niet
ze wil iets zeggen en ze heeft er geen stem voor
die is ze kwijtgeraakt in wat er is gebeurd

die is haar afgepakt door wie d'er heeft bewerkstelligd wat dat er is gebeurd…

In zijn stukken heeft De Volder diegenen het woord gegeven die geen stem hebben om te vertellen wat hen is overkomen. Woyzeck is daar het dramatische archetype van; de oer-figuur van de gewone man die zijn stem kwijtraakt of wiens stem wordt afgepakt door de gebeurtenissen. Het werk van De Volder is een volgehouden poging om die verloren stem hoorbaar te maken.

Erwin Jans (1963) studeerde Germaanse Filologie en Theaterwetenschap aan de KULeuven. Hij werkte als dramaturg in Brussel (KVS) en Rotterdam (ro theater). Momenteel is hij dramaturg bij Toneelhuis (Antwerpen). Hij doceert over theater en drama aan de KULeuven en aan de Artesis Hogeschool Antwerpen. Hij was redacteur van het tijdschrift *freespace Nieuwzuid*. Hij publiceert uitgebreid over theater, literatuur en cultuur. In 2006 verscheen zijn essay 'Interculturele Intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil' (Epo). Hij was medesamensteller van de poëziebloemlezing *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie (1945-2005)* Samen met Eric Clemens schreef hij het essay "Democratie onder vragen"(2010) dat ook in het Frans verscheen. Samen met Eric Corijn, Ivo Janssens en Nico Carpentier schreef hij "Kunst in deze wereld" (2011).

Bronnen:

- Eric De Volder, De Volder in Stukken. Toneel 1988-2010, Uitgeverij Vrijdag, 2010, 600 p., ISBN 978 94 6001 091 0
- Eric De Volder, Frans Woyzeck *(onuitgegeven theatertekst)*

○ Sarah Kane

- Remember the light -

In de afgelopen twee seizoenen was dramaturg Joris van der Meer betrokken bij twee producties van werken van de Engelse schrijfster Sarah Kane: Blasted *(première 13 februari 2010) en* 4.48 Psychosis *(18 juni 2011). Beide voorstellingen waren een regie van Thibaud Delpeut en gemaakt bij Toneelschuur Producties in Haarlem. Voor Lucifers themanummer over 'laatste werken' schreef Joris van der Meer een essay over de belangrijkste thema's in het werk van Sarah Kane aan de hand van haar laatste toneelstuk* 4.48 Psychosis*.*

Joris van der Meer

Het is zaterdag 18 juni 2011, vijf minuten voor aanvang van de première van onze productie van *4.48 Psychosis*, als plotseling in de met uiterste zorg verduisterde Terschellingse loods tot drie keer toe de noodverlichting aanschiet. Om niet meer uit te gaan! Verbazing slaat al snel om in lichte paniek. Het lichtplan vereist zo nu en dan totale donkerte. Zo kunnen we de voorstelling niet spelen. De technici zoeken naar een oplossing maar die is er niet, zo blijkt. Het plafond waar de lampen aan hangen is met zijn hoogte van zeven meter onbereikbaar en de noodverlichting werkt op een accu. Eenmaal aangeslagen kun je het niet uitzetten. Je moet wachten tot de accu weer leeg is. Handig in het geval van calamiteiten, maar een ramp als je net met je voorstelling wil beginnen. Jelmer Tuinstra - hoofd techniek - gaat naar buiten

en vraagt het publiek om hun geduld. Gelukkig staan we op Oerol met zijn altijd opgewekte, weer en wind trotserende publiek, maar binnen is de spanning onderhand te snijden. Regisseur Thibaud Delpeut en Roel van Berckelaer, de scenograaf, zitten zwijgend en kaarsrecht op de houten bankjes van de tribune, een paar meter uit elkaar. Wendell Jaspers die de voorstelling zal spelen, trekt zich maar even terug in haar geïmproviseerde kleedkamer en ik, de dramaturg van de voorstelling, vraag me af wat dit betekent. Is dit mijn schuld omdat ik Sarah Kane kort voor aanvang *quite the bitch* noemde vanwege de opgave die zij een artistiek team stelt en is ze nu vanuit gene zijde in onze noodverlichting neergedaald om mij hiervoor te straffen? Of is ze boos omdat we met stukken tekst hebben lopen schuiven en zelfs zinnen hebben gekapt? Of, wil ze ons simpelweg laten weten dat ze er nog is, ergens daar, daarboven, daarbuiten? Gelukkig keren de logica en de rede snel weer terug en ik bedenk me dat, hoe interessant de gedachte ook is, de schrijfster dood is. En zal blijven. Er is geen hiernamaals en al zeker geen geestelijk leven dat via lichtsignalen met ons communiceert. Na de dood is er niets, of, zoals Kane het in haar eerste stuk *Blasted* zo puntig laat zeggen: *When you die, it's the end*[1]. En dan gaat de noodverlichting al even plotseling weer uit. En blijft uit. Wij halen opgelucht adem. Het publiek mag naar binnen. De voorstelling kan beginnen:

please open the curtains

Please open the curtains, met deze vier woorden eindigt Sarah Kane haar vijfde en laatste toneelstuk *4.48 Psychosis*[2]. Ze mogen dan ook als de laatste woorden uit haar oeuvre worden beschouwd. Het is een bekend gegeven dat Sarah Kane kort voor haar dood al haar teksten een laatste keer heeft geredigeerd en zij zal zich bewust geweest zijn van het feit dat deze woorden waarschijnlijk het slot van haar schrijverschap waren. Het loont dan ook de moeite om na te gaan wat deze zin aan mogelijke betekenissen in zich draagt. Allereerst is er natuurlijk de connotatie met het theater: het verzoek om de gordijnen te openen is een verzoek om tegemoet te komen aan het verlangen de voorstelling te laten beginnen. Het theater was Kane's grote passie, ze was schrijfster, regisseur en als het niet anders kon actrice - zo speelde ze Grace in de laatste drie voorstellingen van de oeropvoering van *Cleansed* in 1998 omdat de oorspronkelijke actrice geblesseerd was geraakt. En gedurende haar werkende leven was Kane altijd op zoek naar dat moment in het theater waarop ze een waarachtige ervaring zou hebben of waarop ze een beeld zag dat zich voor altijd op haar netvlies zou branden. Omdat ze de traditie van het in het Engelse taalgebied zo oppermachtige *well made play* hiervoor verre van toereikend achtte, staat haar werk voor een groot deel in het teken van de zoektocht naar andere, nieuwe vormen en zo kunnen we haar laatste regel verbinden aan de eerste belangrijke peiler van haar werk: haar liefde voor de

[1] Alle citaten uit het werk van Kane zijn in het Engels en afkomstig uit Sarah Kane, *The Complete Plays.* Londen: Methuen, 2001. Alle vetgedrukte tussenkopjes zijn citaten uit *4.48 Psychosis.* De bronnen van alle overige citaten vindt u in de bijgevoegde literatuurlijst.

[2] Ik zal af en toe verwijzen naar de producties van *Blasted* en *4.48 Psychosis* die ik met regisseur Thibaud Delpeut maakte, maar ik beoog geen voorstellingsanalyse van die voorstellingen. Ook moet mijn visie op de tekst en de betekenis van daarvan niet als de visie van de regisseur gezien worden. In mijn ervaring is de samenwerking tussen dramaturg en regisseur er een van kruisbestuiving waarbij onderling verschillende visies op het materiaal heel goed naast elkaar kunnen, misschien zelfs wel moeten bestaan.

door haar beoefende kunstvorm en de zoektocht naar een eigen dramatische vorm.
De zin suggereert vervolgens ook de aanwezigheid van een of meer anderen, en creëert daarmee zowel een ruimtelijke als een sociale dimensie. De zin wordt veelal gezien als een verzoek om de gordijnen te openen die de sprekende partij onthullen, maar het verzoek kan evengoed door de sprekende partij aan de ander, de toehoorder, het publiek en zelfs aan de samenleving in zijn geheel gericht zijn. Al met haar eerste toneelstuk *Blasted* richtte Kane haar pijlen direct op haar publiek. Zij wilde de toeschouwer, in slaap gesust door de zoveelste komedie, West End-musical of nietszeggende televisieserie, de ogen openen en laten zien wat zij zag. Dat er bijvoorbeeld een verband is tussen huiselijk seksueel geweld en burgeroorlogen, zoals zij met *Blasted* probeerde aan te tonen. En dat wij door onze ogen hiervoor af te wenden van toeschouwer daders worden en als het tegenzit slachtoffers van onze eigen ontkenning. Het is het verzoek om communicatie, om gehoord en gezien te worden, en om contact. Om het opheffen van de scheiding tussen de ene (belevings-)wereld en de andere. Om gedachten, belevenissen en ervaringen te kunnen delen.
In de derde plaats is bovenstaande quote een verwijzing naar Shakespeare's *The Tempest* - zijn laatste, dat wil zeggen in zijn eentje geschreven, toneelstuk - en een onmiskenbare daad van, zoals Kane het met de nodige ironie zelf noemde, literaire kleptomanie. Ze verwijst immers naar de beroemde claus van Prospero die hij uitspreekt net voordat hij zijn dochter Miranda de voor haar voorbestemde man laat zien. *The fringed* curtains *of thine eyes advance, And say what thou seest yond*. Als Miranda doet wat haar vader zegt, ziet zij Ferdinand, de prins van Napels, de wederhelft die haar zal complementeren en waarvan Miranda de verschijning als georganiseerd door de voorzienigheid ervaart. Oftewel: de zin is een verwijzing naar wat algemeen wordt beschouwd als de grootste thematische constante in het oeuvre van Kane: het verlangen naar de eeuwige, onlosmakelijke en alles oplossende verbintenis in liefde met de Ander.
Aan deze drie thema's; het onophoudelijke onderzoek naar het theater als kunstvorm, de behoefte aan communicatie en de zoektocht naar de Ander, wil ik vervolgens nog een vierde toevoegen, dat van de dood. Die in al haar teksten aanwezige dubbelganger staat de jonge vrouw uit *4.48 Psychosis* immers aan de andere kant van het gordijn geduldig op te wachten.

Just a word on a page and there is the drama

In haar artikel *Over het verlangen, de taal en de dood* voor de tweede editie van Theater Schrift Lucifer # 2, najaar 2005, heeft Hana Bobkova al een fraaie analyse gegeven van de plaats van Sarah Kane's *4.48 Psychosis* in de canon van het theater. Ze schrijft in haar inleidende alinea's dat het stuk enerzijds beïnvloed is door het door Strindberg als eerste ontwikkelde *ich-drama* en door het werk van Beckett. Deze twee invloeden zijn volgens haar vervolgens verbonden in hun afwijzing van "de gecanoniseerde wetten van de Aristotelische dramaturgie". En, zo schrijft ze een paar regels verder: "En uiteraard corrodeerde met het postmoderne denken het Aristotelische model nog verder, en definitief."
Bobkova maakt er dus een punt van om meteen bij aanvang het niet-Aristotelische karakter van het werk van Kane te benadrukken. Ze noemt het stuk een *zuiver post-dramatische tekst* en in haar concluderende alinea's stelt zij dat mede door Provily's enscenering de kenmerken daarvan te herkennen

zijn in zaken als het ontbreken van een duidelijke plot, van personage, verhaal en fabel, als ook door de aanwezigheid van de vele tekstvormen en citaten en de ondermijning van de geldigheid van de grote verhalen. Het is echter mijn overtuiging dat Bobkova de oppervlaktestructuur van de tekst weliswaar terecht als postdramatisch bestempelt, maar dat zij de dieptestructuur van de tekst niet (voldoende) in overweging genomen heeft.
In een eerder essay voor de uitgave van Platform Theaterauteurs *Boekwerk IV* uit 2009 met de titel *Make it New!* heb ik mij daarom al eens afgevraagd of Bobkova wel gelijk heeft als zij het Aristotelische model voor definitief gecorrodeerd houdt en of zij deze gedachte wel terecht verbindt aan *4.48 Psychosis*. In *Make it New!* pleitte ik daartoe allereerst voor een minder restrictieve interpretatie van de drama-analyse van Aristoteles dan te doen gebruikelijk. Daarvoor gaf ik onder meer de volgende redenen: Aristoteles beschreef in de *Poëtica* de structuur van een goed werkende dramatekst en ik zag, en zie, niet in waarom deze analyse aan geldingskracht zou moeten hebben ingeboet. Daarnaast ging Aristoteles ervan uit dat de tragedie in zijn tijd reeds *haar eigen natuurlijke vorm had bereikt.* Maar hij kende de kunst van de toekomst niet en er kan niet gezegd worden dat er sindsdien geen teksten geschreven zijn die voldoen aan het basisdoel van de tragedie zoals Aristoteles dat formuleerde: het opwekken van een combinatie van angst en medelijden bij de toeschouwer waardoor de toeschouwer bevrijd zou kunnen worden van de heftige emoties die de tragedie bij hem hebben opgeroepen: de catharsis. Als dramaturg werk ik bovendien op het raakvlak van kunst en wetenschap en ik heb daarin behoefte aan de omzetting van complexe theorie naar werkbare begrippenapparaten, naar uitgangspunten die een schrijf- of repetitieproces kunnen kaderen en die de omzetting van een tekst in een geslaagde voorstelling kunnen helpen realiseren. In mijn eerdere essay heb ik daarom een voorstel gedaan om de bekende structuurvereisten uit de *Poëtica* zoals de eenheid van handeling en peripetie, om te zetten in wat ik noemde *een effectieve schrijfstrategie* - het essay was destijds namelijk vooral bedoeld om schrijvers van dramateksten te wijzen op de mogelijke relevantie van de *Poëtica* bij het schrijven van nieuw werk. Het zou evengoed een regiestrategie genoemd kunnen worden. Ik kwam tot de volgende omschrijving:

Al deze kenmerken samen kunnen worden omgevormd tot een schrijfstrategie waarbinnen gezorgd moet worden voor een coherente constructie die leidt tot een moment van herkenning waarop het karakter van het verloop van de handeling in zijn tegenovergestelde komt te verkeren.

Vervolgens heb ik laten zien dat *4.48 Psychosis* aan deze manier van Aristoteles lezen voldoet, of anders gezegd: dat het mogelijk is om uit *4.48 Psychosis* een schrijfstrategie te destilleren die frappante overeenkomsten vertoont met Aristoteles' structuuranalyse van de tragedie uit de *Poëtica*.

De schrijfstrategie: *4.48 Psychosis* vertelt in 22 fragmenten het verhaal van een vrouw die een wanhopige strijd voert tegen haar eigen doodswens. De tekst kent weliswaar geen concreet omschreven personages, maar meestal gaat men uit van één tot drie sprekende instanties. Het geheel wordt echter duidelijk gedreven door één primaire stem: die van een aan depressies en psychoses lijdende jonge vrouw. De fragmenten zijn afwisselend dialogisch en monologisch van

aard waarbij er in de dialogische fragmenten veelal sprake is van een gesprek tussen de primaire stem en één of meer te onderscheiden artsen. De artsen proberen de jonge vrouw te helpen zich te redden uit de *sea of logic* waarin zij zich gevangen voelt en die haar geen andere keus laat dan de dood. Zij dicht haar artsen daarbij een haast goddelijke status toe en noemt een van hen, al is dat tegelijkertijd niet zonder ironie: *my saviour, my omnipotent judge, my priest, my god, the surgeon of my soul*. Maar als zij zich in het op een na laatste segment realiseert dat haar artsen ook 'gewone' mensen zijn en dezelfde twijfels in het leven kennen als zij, en derhalve alles behalve een sluitend antwoord op haar dilemma weten, dan herkent zij haar artsen als de niet-goddelijke mensen die het zijn. Deze herkenning van de ene mens door de andere doet het karakter van de handeling in zijn tegenovergestelde verkeren. In plaats van haar eigen doodswens te bestrijden, geeft zij er aan toe.

the rupture begins

Deze omkering van het karakter van de handeling, de peripetie, kreeg ook uiting in de code van onze voorstelling. Wendell Jaspers speelde de voorstelling op een groot vierkant vlak en in een geïntensiveerde, samengebalde speelstijl waarbij de wereld van de voorstelling en van de toeschouwer als afzonderlijke realiteiten functioneerden. Voor het spelen van het op twee na laatste fragment - dat begint met de veelzeggende claus: *to achieve goals and ambitions* - stapte Jaspers echter van de speelvloer af om zich rechtstreeks tot het publiek te richten in een moment van directe communicatie tussen personage en publiek. Bovendien werd de eerder gekozen speelstijl op dat moment losgelaten voor een moment van ontspanning. Zo toonde de voorstelling wat de jonge vrouw in potentie zou kunnen zijn, maar waarvan zij zich tegelijkertijd realiseert dat deze staat van 'normaliteit' voor haar niet beschoren is. Als tijdens een van de voorstellingen in Amsterdam een vrouw uit het publiek hardop haar medeleven toont en verzucht "Ach kind toch" mogen we vaststellen dat Aristoteles' combinatie van peripetie enerzijds en angst en medelijden anderzijds nog steeds een rol van betekenis kan spelen.
Maar waarom vond en vind ik dat aantonen van die connectie met Aristoteles nu eigenlijk van belang? Die vraag is verbonden aan mijn overtuiging omtrent het doel van haar tekst. Kane wilde niet alleen maar een gedachte, een idee, communiceren, nee, het gaat ook om het gevoel. Ze wilde de toeschouwer juist in die ervaring van angst en medelijden laten delen en creëerde met haar laatste tekst bewust de mogelijkheid hiertoe. Catharsis is echter een beladen begrip in het theater. Het wordt vaak gezien als effectbejag waarbij het opgeroepen gevoel het gevolg is van manipulatie en illusies en het de zelfstandigheid van de toeschouwer om zelf iets te vinden of te ervaren in de weg zou staan. En in zekere zin is dat ook zo. De *Poëtica* geeft een recept om de toeschouwer op een bepaald ogenblik in de voorstelling een bepaalde emotionele ervaring te laten ondergaan. Het streven een bepaalde emotie op te roepen en om je als theatermaker dus te richten op illusie en effect, is in de moderne kunstopvattingen verdacht. Ik zou mij echter willen aansluiten bij de Brits-Indiaase kunstenaar Anish Kapoor die hier in 2008 het volgende over heeft gezegd:

Art at one level is effect. And art is illusion. So I've always believed that the illusionistic in a way is allowed. Now in the

age of Disney we have a certain association that anything illusionistic is also trivial. And I suspect that the true and deeper illusions are not trivial at all, they're very profound.

Het doel is immers niet alleen het gevoel zelf, maar het morele oordeel over de wereld dat aan de combinatie van angst en medelijden is verbonden. Of, zoals de Amerikaanse schrijver Arthur Miller het ooit verwoordde: *the audience has to be made to feel, before it can be made to think*. En dat het werk van Kane een sterke morele component kent, mag iedereen die met haar werk bekend is duidelijk zijn.
Bobkova's conclusie dat het werk zuiver postdramatisch is, is ondanks alle bovenstaande tegenwerpingen echter in veel opzichten terecht. Het laat alleen onverlet dat er in de dieptestructuur simultaan een Aristotelisch model is toegepast. Het is naar mijn mening vooral de organisatie van de plot, de manier waarop Kane haar verhaal vertelt en de relatie die deze manier van vertellen met de postmoderne visie op de werkelijkheid heeft, die het werk als postdramatisch markeren. Het postdramatische aspect en het Aristotelische aspect spreken elkaar weliswaar in principe tegen, maar kunnen volgens mij toch aan elkaar verbonden worden; en wel door een andere invulling van het begrip plot. Voor die invulling moet gekeken worden naar een vijfde, hier nog ongenoemde, rode draad in het werk van Kane: de beeldende kracht van haar werk. Hiervoor moet ik eerst terug naar *Blasted*. Een belangrijke leidraad bij Thibaud Delpeuts enscenering van *Blasted* was een opmerking van Kane naar aanleiding van alle ophef na de première in Engeland. Zij beklaagde zich er namelijk over dat niemand aandacht had geschonken aan de *image-structure* van haar stuk. Niemand had de voorstelling willen lezen als een opeenvolging van beelden, dan wel een betekenis aan die opeenvolging van beelden en hun onderlinge organisatie willen geven. Daardoor zagen de critici volgens Kane enkel een opeensomming van gruwelijkheden. Ze schonken geen aandacht aan het feit dat in de allerlaatste scène, als alle lagen van de beschaving zijn weggepeld, in het personage van Cate ondanks alle doorleefde horror nog steeds naastenliefde, hoop en troost bestaan en dat Ian, wellicht voor het eerst in zijn leven, oprecht dankbaar kan zijn. Het is in alle donkerte van het door haar geschapen universum een klein moment van hoop. Een moment dat door zijn plaatsing aan het eind van in heftigheid steeds verder opbouwende scènes - het gaat van fellatio, tot verkrachting en het uitzuigen van ogen naar zelfmoord en zelfs het eten van een dode baby - in al zijn oprechte verlangen juist bijzonder betekenisvol is. Een scène waar Delpeut zijn hele voorstellingsdramaturgie destijds ook naar toe heeft laten stuwen.
Er kan volgens mij gezegd worden dat Kane's werk uit twee delen bestaat waarin zij op twee geheel verschillende manieren met het begrip *image* omgaat. In *Blasted*, *Phaedra's Love* en *Cleansed* dwingt ze haar beelden in hoge mate via haar regieaanwijzingen af. Van *The soldier sits on the bed and very quickly devours both breakfast* uit *Blasted* tot scène 7 uit *Phaedra's Love* dat op de woorden *I'll kill you* na geheel uit regieaanwijzingen bestaat tot het in allerlei opzichten fantastische *Touches her stitched on genitals…* uit *Cleansed* als het Grace de zojuist op haar lichaam vastgenaaide manlijke genitaliën laat zien. Het is vervolgens opvallend dat de regieaanwijzingen in met name haar derde stuk *Cleansed* de gesproken tekst bijna naar de achtergrond hebben gedwongen. Kane moet zich gerealiseerd hebben dat deze manier van beelden afdwingen eindig is. Ze zou dan gekomen

zijn tot variaties op stukken als Kroetz' *Wunschkonzert* of Peter Handke's *Das Mündel will Vormund sein* en Kane was te ambitieus om daar vrede mee gehad te kunnen hebben. In plaats daarvan gooit ze haar vorm helemaal om. Regieaanwijzingen worden in *Crave* en *4.48 Psychosis* tot een minimum beperkt of zijn alleen af te leiden uit de bladspiegel en richten zich vooral op tekstzegging en ritme. De beeldenrijkdom gaat echter niet verloren maar is vanaf nu in de teksten, in de dialoog, in de beeldende capaciteiten van de taal zelf geïntegreerd. De kracht van *4.48 Psychosis* is gelegen in het feit dat Kane op een theoretisch tegenstrijdige manier haar fabula in een niet causaal-logische vorm giet maar in een betekenisvolle aaneensluiting van in hoofdzaak talige beelden.
Een van de belangrijkste kenmerken van het postdramatische theater is volgens Hans Thies Lehmann de verschuiving van de dominantie van tekst, van het domein van de *logos*, naar het domein van het visuele: de *opsis*. Het briljante van Kane is dat zij in *Crave* en *4.48 Psychosis* deze ontwikkeling richting visualiteit niet ten koste laat gaan van de taal maar de taal juist inzet om aan deze verschuiving uiting te geven. Met als bijkomend voordeel dat zij daardoor met een minimum aan expositie kan volstaan om toch een fabula te creëren. Want hoe je het ook wendt of keert, uit de tekst van *4.48 Psychosis* stijgt via de beelden die de tekst oproept een vertelling, een verhaal omhoog. Het verhaal van een jonge vrouw die vecht om 'gezond' te worden maar dit gevecht verliest en uiteindelijk de dood verkiest boven het leven.

I have no desire for death
no suicide ever had

Er is veel gezegd en geschreven over de vraag of we in de tekst van *4.48 Psychosis* Kane zelf aan het woord horen of niet. Of het stuk een theatrale zelfmoordbrief is, of dat we de tekst los moeten zien van de levensgeschiedenis van de schrijfster. Kort na het verschijnen van de tekst moet een directe koppeling tussen tekst en biografie onvermijdelijk zijn geweest. De parallellen tussen leven en werk kunnen ongetwijfeld helpen het werk te begrijpen, maar met het verstrijken van de tijd zal het samenvallen van biografie en thematiek steeds meer een aspect worden dat alleen nog met werkelijk ter zake doende verwijzingen besproken kan worden. De benaming zelfmoordbrief is bovendien op zijn zachtst gezegd reductief en ontkent het feit dat Kane met *4.48 Psychosis* een 'kunstwerk', een taalconstructie heeft gecreëerd waarin zij haar voornaamste artistieke zoektocht, die naar de samensmelting tussen vorm en inhoud, heeft voortgezet.
Over die vormaspecten van Kane's werk heb ik hierboven gesproken. De inhoud is nog wat achter gebleven. Zelfmoordbrief of niet, de dood, bij Kane hoofdzakelijk aanwezig in het begrip suïcide, is de vierde constante in haar werk en naar mijn mening een belangrijk, zo niet het belangrijkste, onderliggende thema in het gehele oeuvre. Het speelt een rol in *Blasted* waar de Soldaat zich (tijdens een *black-out*, dat wel) door het hoofd schiet en Ian tevergeefs probeert hetzelfde te doen. In *Phaedra's Love* hangt Phaedra zich op en laat Hippolytus zich door het gepeupel aan stukken scheuren. In *Cleansed* geeft Carl aan dat hij voor Rod, zijn grote liefde, zou willen sterven en een van de allereerste dialoogwisselingen uit *Crave* gaat aldus:

A What do you want?
B To die.

Volgens de Engelse acteur Daniel Evans, die in 2001 in de eerste productie van *4.48 Psychosis* meespeelde, had Kane in de periode voor haar zelfmoord onder meer een vertaling van Camus's *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* uit 1942 naast haar bed liggen. In het hoofdstuk *L'Absurde et le Suicide* doet Camus daarin de volgende beroemde uitspraak:

Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'eˆ tre vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie.

En waar de vraag naar de waarde van het leven in de grondtoon van al haar stukken aanwezig is, daar is deze in *4.48 Psychosis* de bron. Als zij zich door het schrijven van *Crave* definitief aan de traditie van het *well made play* ontworsteld heeft, kan Kane zich in de volwassenheid van haar schrijverschap richten op de essentie van haar thematiek: de filosofische discussie omtrent de zin, waarde en betekenis van het leven in een wereld zonder God.
Voor het belang van die laatste vier woorden *een wereld zonder God* moet men weten dat Sarah Kane opgroeide in een zeer religieus gezin en in de vaste overtuiging dat de tweede komst van Jezus Christus aanstaande was. Zij dacht oprecht dat ze nooit zou sterven. Als ze achttien/negentien jaar oud is, realiseert ze zich echter dat God niet bestaat, dat zijn zoon niet bestaat, dat zij sterfelijk is en dat ze totaal onvoorbereid is op deze voor haar zo ontluisterende wetenschap. Dit gegeven is voor het duiden van haar werk van grote betekenis, zowel waar het om het begrip suïcide gaat, als waar het gaat om haar voortdurende benadrukking van het begrip de Ander. Ik begin met het eerste.
Al vroeg in het stuk laat Kane de primaire stem de volgende vier uitspraken doen:

- I have become so depressed by the fact of my mortality that I have decided to commit suicide

- … and [I] have nothing to say about my 'illness' which anyway amounts only to knowing that there's no point in anything because I'm going to die.

- Nothing can extinguish my anger.
And nothing can restore my faith.
This is not a world I wish to live in.

en:

… I'm depressed. Depression is anger.

De woede die de confrontatie met de leugen van religie kan opleveren is welbekend, evenals de moeilijkheid om de fundamentele denkbeelden die je in je jeugd aangereikt hebt gekregen, af te leren.[3] Deze woede over de gebroken belofte van het eeuwige leven en het verlies van de betekenisgevende Ander (Jezus Christus) is voelbaar in het hele oeuvre en wordt op verschillende momenten in *4.48 Psychosis* expliciet gemaakt, hetzij direct, hetzij in de confrontaties met de artsen. Als we in die wetenschap de

[3] Evolutiebioloog Richard Dawkins geeft hiervan een aantal sprekende voorbeelden in zijn boek *The God Delusion*.

bovenstaande uitspraken met elkaar verbinden, ontstaat er het beeld van een vrouw die keer op keer moet vaststellen dat het enkel tot de dood leidende leven zinloos is. De woede over de gebroken belofte van het eeuwige leven is onoplosbaar want het inzicht dat God niet bestaat, wordt als even onomstotelijk ervaren als de wetenschap dat de aarde rond is. Ze lijdt onder een zichzelf bevestigende constructie van wanhoop die als een slang in zijn eigen staart bijt, en die een van haar artsen dan ook doet verzuchten:

You allow this state of desperate absurdity

Maar de ironie wil natuurlijk dat het niet de patiënt is die de absurditeit van het leven in stand houdt; het is omgekeerd: het probleem is juist dat de patiënt zich gerealiseerd heeft dat het leven in zichzelf absurd is en dat het individu daarin niets te willen heeft. Het is met dit gegeven dat Kane in *4.48 Psychosis* de strijd is aangegaan. Dat zij Camus' essays over Sisyphus gelezen heeft, zal daarom ook niemand verbazen. De mythe van Sisyphus is immers een veel gebruikte metafoor om aan te geven dat het leven geen zin heeft, en Camus' essays zijn mede naamgever van het begrip 'absurdisme' zoals dat in de theaterwetenschap wordt gebruikt; een stroming waar Kane ook toe gerekend kan worden. Maar Camus, en daarvoor loont het de moeite om zijn hervertelling van de mythe zelf eens na te lezen, gebruikt de mythe juist om via een tegendraadse lezing van het verhaal aan te tonen dat het leven ondanks het gebrek aan zin toch tot geluk kan leiden en dus toch zin kán krijgen. Camus heeft zich namelijk, als de theaterman die hij in essentie was, het lot van Sisyphus in zijn dagelijkse herhaling voorgesteld: het omhoog duwen van dat rotsblok en die rots naar beneden zien vallen, daar dan weer heen moeten lopen en opnieuw die rots omhoog duwen om hem opnieuw naar beneden te zien vallen en opnieuw en opnieuw en opnieuw. Het is een afschrikwekkend beeld. Maar wie zich werkelijk in de rol van Sisyphus verplaatst, zal zich, met Camus, uiteindelijk realiseren dat er tussen de eindeloze, zinloze, zich eeuwig herhalende opdracht pauzes zitten. Momenten van vrijheid waarop Sisyphus vanaf zijn bergtop de wereld kan overzien. Een periode van vrijheid waarin hij zonder enige last op zijn schouders bergafwaarts kan wandelen en simpelweg kan zijn. Een bevrijdende gedachte voor iedereen die de sleur of de uitzichtloosheid van het bestaan weer eens te veel wordt. Significant in relatie tot het werk van Kane is echter dat Camus' Sisyphus zijn geluk niet in de Ander laat vinden maar enkel ín of voor zichzelf. In dat gegeven moet voor Kane het gat in zijn betoog hebben gezeten. Want voor Kane was die alles oplossende Ander, die in haar leven aanvankelijk de vorm van Jezus Christus had, van het allergrootste belang. De enige uitweg die Kane ziet uit de zinloosheid van het bestaan is de verbintenis met de Ander. Een verbintenis die weliswaar niets aan de feiten verandert, maar die in haar optiek de enige manier is om het leed van het leven te kunnen lijden.

the broken hermaphrodite

Dit door Kane in al haar werk uitgedrukte verlangen - Ian zoek in *Blasted* verlossing bij Cate, Phaedra gaat ten onder aan een alles vernietigend verlangen naar Hippolytus enzovoorts - kent een zeer lange geschiedenis en wordt expliciet ingezet in het begin van *4.48 Psychosis* als de jonge vrouw zich kort na de eerste dialoog omschrijft als *the broken hermaphrodite*. Dat is geen biologisch kenmerk van de

sprekende persoon maar een beeldspraak. Kane grijpt hiermee terug op de van Aristophanes en Plato afkomstige gedachte dat in een ver mythisch verleden de mens een organisch geheel vormde met zowel manlijke als vrouwelijke seksekenmerken. Deze oorspronkelijke mensen vormden zo'n groot en sterk ras dat ze met de goden konden wedijveren. Zeus besloot ze daarom in tweeën te splitsen met als gevolg dat hun hele bestaan voortaan gedomineerd zou worden door het verlangen naar de missende wederhelft. Het verlies van die andere seksehelft, zo heeft Jacques Lacan in zijn *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* laten zien, kan uiteindelijk alleen goed gemaakt worden door het aangaan van heteroseksuele (liefdes-)relaties en voortplanting. Ware het niet dat hij vervolgens aangeeft dat de zoektocht naar vervolmaking door de Ander desondanks gedoemd is te mislukken omdat die Ander, net als wijzelf, wordt getekend door eenzelfde streven en door eenzelfde gebrek. Twee gebroken, of eigenlijk gebrekkige, helften maken geen compleet geheel.
Camus stelt in het eerder aangehaalde citaat dat de beslissing zelfmoord te plegen gelijk staat aan het oordeel of het leven de moeite waard is geleefd te worden. (*Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'eˆ tre vécue….)* Door de eenheid van perspectief, door de stem waarmee *4.48 Psychosis* spreekt, wordt de waarde van het leven gewogen en te licht bevonden, met als voornaamste reden dat als het zo is dat wij in essentie altijd de alles oplossende liefde van de Ander zullen ontberen, de zinloosheid van het bestaan ondraaglijk wordt. Zowel de fictie van de bijbel van God de Vader als die van de moderne geneeskunde als die van de alles oplossende liefde van, en voor de Ander wordt door Kane in *4.48 Psychosis* op meedogenloze wijze onthuld als precies dat: fictie. En dat terwijl de productie van fictie, van theater, van die wonderbaarlijke wereld achter het gordijn, voor een schrijfster als Sarah Kane de enige mogelijkheid tot een waarachtig leven geweest moet zijn.

I had a night in which everything was revealed to me. How can I speak again?

Joris van der Meer (1966) studeerde Theaterwetenschap en Dramaturgie aan de Universiteit van Amsterdam. Hij was als dramaturg verbonden aan het Platform Theaterauteurs en schreef van 2005 tot 2009 Theaterkritieken voor het Financieele Dagblad. Daarnaast werkte hij de afgelopen jaren als productiedramaturg met regisseurs als Thibaud Delpeut, Marcus Azzini en Lotte de Beer. Momenteel werkt hij aan een productie van Strindberg's *Freule Julie* in een regie van Thibaud Delpeut.

Bibliografie

Boeken

Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe: essai sur le absurde*. Parijs: Gallimard, 1964.
Dawkins, Richard. *The God delusion*. Londen: Random House, 2006.
Iball, Helen. *Sarah Kane's Blasted*. Londen: Continuum International Publishing Group, 2008.
Kane, Sarah. *Complete Plays*. Londen: Methuen, 2001.
Lacan, Jacques. *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. Londen: Karnac, 2004.
Noever, Peter, ed. *Anish Kapoor*. Shooting into the corner. Tentoonstellingscatalogus. Ostfilden: Hatje Cantz, 2009.

Saunders, Graham. *Love me or kill me*. Sarah Kane and the theatre of extremes. Manchester: Manchester University Press, 2002.
Saunders, Graham. *About Kane: the Playwright and the Work*. Londen: Faber and Faber, 2009.
Shakespeare, William. *The Tempest*. Londen: The Arden Shakespeare, 1999.
Silverman, Kaja. *The subject of semiotics*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

Artikelen
Lehmann, Hans-Thies. 'From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy.' *Performance Research* 2, nr. 1 (spring 1997): pp 55-60.
Meer, Joris van der. Make it New! in Pelgrom, Ditte en Tromp Meesters, Sandra red. *Boekwerk No4*. Amsterdam: De Nieuwe Toneelbibliotheek: 2009.

Internet
Bobkova, Hana. 'Over het verlangen, de taal en de dood - Een analyse van toneelstuk en voorstelling 4.48(u) Psychose -' *Theater Schrift Lucifer*, nr. 2 (najaar 2005). 13 oktober 2011. http://www.theaterschriftlucifer.nl/
Royal Holloway University of London. Rebellato, Dan. *Interview with Sarah Kane: 3 november 1998*. 13 oktober 2011. http://www.rhul.ac.uk/dramaandtheatre/research/researchgroups/contemporarybritishtheatreandpolitics/sarahkane.aspx

○ Mijn laatste toneelstuk

- Een tekst van Joeri Vos -

Weinig kunstenaars maken hun laatste werk in het besef dat het hun laatste zal zijn. Bij wijze van experiment vroeg Theater Schift Lucifer regisseur en toneelauteur Joeri Vos om een fictief 'Laatste Werk'. Wat ontstaat er wanneer een jonge hedendaagse schrijver zich voorstelt dat hij zich nog éénmaal tot zijn publiek kan richten? Vos nam de uitdaging aan en schreef in precies 24 uur de tekst Mijn Laatste Toneelstuk.

Joeri Vos

*Situatie: Druilerige zomermiddag. De straat verlaten. Met de opwarming van de aarde is het net als met de relativiteitstheorie of de islamitische tsunami. In het dagelijks leven merk je er weinig van. De Jonge, Veelbelovende Toneelschrijver (de Kunstenaar) tuurt langs de vitrage. Een volle asbak en wijnkringen op de houten werkbank herinneren aan het creatieve proces de vorige avond. De Burgers zijn naar hun kantoren langs de ringweg gemarcheerd lang voordat de Kunstenaar wakker werd. Hij is alleen. Er is iets ongewoon kouds aan deze dag. Een grijs sluier lijkt over de straat te liggen. "*Pompeii." *Hij doopt zijn ganzeveer in de inkt om het woord op de achterkant van een viltje te schrijven. De aanzet tot een gedachte. (Muzieksuggestie: Fühltest Du nie im finsteren Wald, Richard Wagner). Met een middelvinger haalt hij het laatste melkschuim van de bodem van zijn koffiemok. Dan rinkelt de bel. (Muzieksuggestie: Kristallnacht, John*

Zorn). Hij aarzelt. Staat op. Een hand beweegt schichtig door zijn baard. De marmeren gangtegels herinneren hem aan blote voeten. Een onmeetbare tijdeenheid lijkt het matglas in de voordeur vlammend op te lichten. Dan is het weg. De brievenbus kleppert een ijzige tocht de gang in. De Kunstenaar aarzelt opnieuw. Trekt zijn ochtendjas steviger om zich heen. Legt de meters af naar de deur. Als hij de deurklink aanraakt, zal een grenzeloze pijn zijn lichaam verteren. Nee. Hij schudt deze verbeelding van zich af. Legt zijn hand op de klink. Draait beide sloten open. Het tikken van de sloten – de koorts – de horror. Dan is de deur open.
In de gast herkennen we meteen de Dramaturg. Hij is iets langer, iets knapper dan de gemiddelde man, zijn haar heeft net iets meer slag, zijn schaduwbaard accentueert een sterke kaaklijn, zijn vriendelijke bruine ogen stralen begrip en onpeilbare wijsheid uit. Goed geproportioneerde armen staan iets wijd, handpalmen open, in een geruststellend gebaar, alsof niet hij te gast is, maar hij jou welkom heet in zijn universum van kalmte. Zijn woorden en handelingen lijken voorbij te zijn aan de wereld van oorzaak en gevolg. Ze brengen geen rimpeling voort omdat hij één is. Eén is met Alles. Hij is de Waarheid. Een hand landt bemoedigend op de schouder van de Kunstenaar, de andere hand flitst een visitekaartje langs zijn ogen. "Theaterschrift LUCIFER". De Kunstenaar voelt intuïtief dat hij deze man kan vertrouwen.

DE DRAMATURG Het is tijd om je laatste toneelstuk te schrijven.

DE KUNSTENAAR Dat begrijp ik.

DE DRAMATURG Je hebt nog exact vierentwintig uur.

Zijn leven flitst de Kunstenaar voor zijn ogen voorbij. Pas aan het begin van zijn carrière, bevlogen, veelbelovend – zoveel ideeën nog – aanzetten – gedachten – en dat eergevoel – dat godverdomde eergevoel – die smacht naar erkenning. Was daar een vleugje verdriet? Kwam het te snel? Maar het past bij de tijdsgeest. Het klopt. De Kunst moet worden afgeschaft, afgerond, uitgezet, het is klaar, het hoeft alleen nog te worden geconserveerd. Natuurlijk. Natuurlijk een laatste stuk – voordat de knop echt opengaat, voordat de spruit door de donkere klei het zonlicht tegemoet kan treden.
"Slaapdeprivatie." *Het woord schiet de kunstenaar door zijn brein. De mens kan langer zonder water dan zonder slaap. De mens kan langer zonder water dan zonder dromen. Pompeii. Middenin de actie bevroren. Klaar. Dit is het moment. Dit zijn de laatste vierentwintig uur.*
De Dramaturg is weer verdwenen. Alleen Inzicht, Inspiratie en een Deadline herinneren nog aan zijn aanwezigheid. De Kunstenaar zit weer aan zijn schrijftafel. Benodigdheden: een Château Cheval Blanc, een Clos Fourtet, een kurkentrekker en een glas, Gauloises, lucifers, een ganzeveer, inkt en perkament. Nog drieëntwintig uur en vijftig minuten voor het Laatste Stuk.
De Kunstenaar gaat aan het werk:

ZIJ Ik wil heel graag naar Frankrijk volgend jaar. Weer een gewone vakantie. Een paar weken. We zijn dit jaar nauwelijks weggeweest. Hoef niet zo nodig te vliegen. Gewoon met de auto. Zou nog fijner zijn als jij ook een rijbewijs had. Orangina drinken. Beetje wijn. Beetje zwemmen.

HIJ Croissantjes in koffie dopen.

ZIJ Stokbroodgevechten.

Een stilte.

ZIJ Bruin worden. Op een camping staan. In een tentje slapen. Niet allemaal luxe. We kunnen misschien de Thalys nemen en een auto huren in Parijs. Dan kunnen we daar eerst een paar nachtjes blijven.

HIJ Ja.

ZIJ Wil jij dan naar zo'n naturistencamping?

HIJ Hoeft niet per se. Is vaak wel een goede sfeer.

ZIJ Ja.

HIJ Wil je de hele tijd op dezelfde camping blijven?

ZIJ Weet ik nog niet.
We kunnen kanoën.

HIJ Ja. Ik hou van kanoën.
En jeu de boules.
Op de naturistencamping hebben ze magneetjes aan een touwtje. Om de ballen op te rapen.
Zodat ze niet steeds hoeven bukken.

ZIJ Jeu de boules is leuk.
Van die ouderwetse dingen.
Daar heb ik zin in.
Niet dat hele...

HIJ Drukke.

ZIJ Nee.
Gewoon.

HIJ Ja.

Ze staren naar het plafond.

De Spelers, de Schrijver, de Technici, De Regisseur en het Publiek. Ze weten allemaal dat er nog veel komen gaat. Maar op dit ogenblik zitten ze gevangen in het moment dat het altijd is: NU.

Het is het laatste stuk dat de actrice speelt. Ze valt volledig samen met haar personage en ze dwalen samen af. En ze is transparant. Schitterend. Elke gedachte - elke nuance van een gedachte, elke vertakking, verdieping, verwarring, is te volgen voor wie het geluk heeft op dat moment in de zaal te zijn.

Doen waar je goed in bent. Dat is het wel zo'n beetje. Naast Liefde. Eten. Al die dingen. Wat voldoening geeft. Doen waar je goed in bent. Voor iemand anders. Misschien. Maar de wereld is zo groot. Er is altijd wel iemand beter in waar jij goed in bent. Er is altijd iemand ergens sneller, jonger, slimmer in. Er is altijd de een of andere obscure website waar het een of ander uitgelegd wordt. Of Wikipedia. Of het nieuws. Want waar ben je goed in? Iedereen is goed in waar iedereen goed in is.

Denk ze. En ze denkt verder:

Ik weet dat er veel mensen niet kunnen schrijven. De helft van de journalisten kan het niet. Driekwart van de PR-medewerkers kunnen niks anders dan diarree veroorzaken. Maar kan ik schrijven? Niet vergeleken met (...) Niet vergeleken met (...).

En het publiek houdt de adem in. Niet omdat het zulke grootse, vernieuwende gedachtes zijn, maar omdat dit de eerste keer is dat ze iemands gedachten zo *exact* van haar gezicht kunnen aflezen.

Daarom zijn kleine gemeenschappen belangrijk. Kleine gemeenschappen. Geen contact. Geen internet. Terugbrengen tot de kern. De essentie. De dokter is weer de goede dokter. Omdat er niemand is om die kwakzalver mee te vergelijken. De bankier is een dikke rat. Maar onze dikke rat. Die door ons gerespecteerd wordt. Althans, dat denkt-ie.

En ze denkt verder:

De notabelen. Die. In een stuk van Nikolaj Gogol. Waden door de Wodka. Links en rechts bedriegen. En het beste zijn wat er te krijgen is!

En verder:

Ik zou de dorpsgek willen zijn. De burgemeestersvrouw met jeukende liezen. Op een hoekje staan. Met m'n brommertje. De straat terroriseren. Zoals Theo van G. in de Noorderlingen. Zonder bang te hoeven zijn dat ooit de grote wereld langskomt. De oneindig grote wereld. Met altijd betere, en altijd slechtere mensen. De geschiedenis.

En met haar gedachtes slaat ze zijwegen in:

Zelf de beste, de slechtste, de enige zijn. Nu. Kleine gemeenschap. Ik zie mezelf voor me. Ik blijf er op hameren. Klein hamertje. Verkiezingsvlaggetje achter me. Politicus. Kleine politicus in kleine gemeenschap. Affaire met de dochter van de burgemeester? Omkoopbaar. Speerpunten: dorpskern aantrekkelijker maken. Buurthuis opknapbeurt geven. Sluitingstijden afschaffen. Verkeersborden schoonhouden. Verder alles wat Jij *vindt dat nodig is. Dat ben ik. Dat moet ik zijn.*

Een klein glimlachje:

Gemeenteraadslid. Van een partij die geen wethouder mag leveren. De buurt een beetje leefbaar maken.

Maar voordat die gedachte goed en wel af is, buitelt de volgende er overheen:

Ik vraag me af of ik een draad aan mijn lijf heb die zelfs maar van dit continent komt. Wat heb ik vandaag gegeten? Shit. Bananen? Heb je dat gehoord? Ze kopen massaal land op in Afrika. Als landbouwgrond. Landbouwgrond. Landbouwgrond. Landbouwgrond. Voor ons.

De laatste woorden zingt ze. Waarna ze de draad verliest in de volgende gedachtes:

Hè? Wat zei je? Nee, voor de Russen en de Chinezen. Voor de Albert Heijn. En om de locale economie te ondersteunen. Nee. Maar wacht. Ze kopen daar dus landbouwgrond op. Ja.

Om gewassen op te verbouwen. Ja. Eten? Ja, en biobrandstof, diervoeders – Maar Afrika dat was toch dat continent waar honger was en zo? Neeeeeeeee joh – of nee, wacht, ja, ja, nu je zegt... klopt - was dat continent. Raak zelf ook steeds in de war. Kijk, door ons voedsel daar te verbouwen, dat is goedkoper, omdat het voor ons goedkoper is, blijft er meer geld over voor ons, dat we via ontwikkelingshulp kunnen geven aan corrupte regimes, die daar wapens van kunnen kopen, waarmee ze boeren van hun land kunnen schieten, zodat ze dat land vervolgens weer aan ons kunnen verkopen, waardoor wij nog goedkoper voedsel kunnen verbouwen, waardoor wij weer meer ontwikkelingshulp kunnen geven aan ----- En dat moet nu afgelopen zijn! En daarom geven we geen ontwikkelingshulp meer. Je moet ergens de streep trekken. Helder zijn. Handophouders.
Het zijn te ingewikkelde onderwerpen voor het jeugdjournaal. Die hele wereld. Twee is meer dan één. Nou... vaak wel inderdaad... Niet altijd. We schakelen door naar onze economiewiggelaar.

En dit is hoe ze afsluit:

Ik heb daar als gemeenteraadslid dan niks mee te maken. Want in mijn dorp bestaat de wereld niet. In mijn hoofd, waar ik gemeenteraadslid ben van een kleine gemeenschap – nee, wacht, ik ben oneindig op campagne. De tijd staat stil op het moment dat ik op campagne ben. Door het dorp. Daar wil ik dat het stil staat. Stopt. In mijn hoofd.
En ze vraagt:

ZIJ Waar denk je aan?

En het publiek vraagt zich dat ook opeens af. Omdat niemand meer op hem gelet heeft.
Hij antwoordt:

HIJ Niks.

Maar we zien dat hij wel degelijk ergens aan denkt. En omdat we hem een moment uit het oog verloren waren, kost het in eerste instantie wat moeite om chocola te maken van zijn gedachtestroom.

Hij denkt:
Ik heb een keer zoiets gelezen. Er zijn drie soorten kunst. Of wacht. Drie soorten dramatische kunst. Drie soorten theater. En zevenhonderdduizend dramaturgen om je uit te leggen welke van de drie je tegenover je hebt. Je hebt in dit soort zinnen natuurlijk nooit wat: "je hebt drie soorten kunst." Je hebt helemaal niks. Je kan je nog geen buskaartje veroorloven. Er is Kunst. Er zijn Dieren. Hé! Henkies! Henkies! Kom 's! Kom 's rond het kampvuurtje staan! Ik heb een manier gevonden om de boel een beetje te generaliseren: we hebben niet alleen Dieren. Vanaf nu hebben we ook Soorten Dieren. Nietes! Jawel. Nee! Niet waar! Jawel. We doen vanaf nu dat we soorten dieren hebben. Da's handig. En Kunst. Soorten Kunst. Drie. Zit lekker tussen Twee en Vier in. Komen ze: Tragische Kunst, Komische Kunst en Idyllische Kunst.

Het lijkt of hij iets gejaagder – iets gehaaster denkt dan zij, maar waarschijnlijk komt dat door haar vraag en zijn antwoord. "wat denk je?" – "niks." Om dat waar te maken moet hij snel de gedachte afmaken die hij nu nog niet direct kan loslaten:

In die volgorde inderdaad. Wou dat ik wist in welk boekje ik dit gelezen heb. Zo'n verloren middag. In de boekenkast van iemand anders. Gelige bladzijdes, iets van de Slegte. Nooit door niemand nooit gelezen. Een verzamelding. Geen touw aan vast te knopen vaak. Over esthetiek. Over Kunst. Wat dat dan precies wel en niet zou zijn. Zo in de jaren na de tweede wereldoorlog. In de jaren stillekes. Brilletje erbij. Ganzeveertje in de hand en pennen maar. Wat = Kunst. Toen schreven ze nog gewoon het antwoord op. Dat dan weer wel. Het voorbeeld was die stakker (naam??) die zichzelf vleugels van was gaf en te hoog vloog. Te dicht bij de zon. De Tragische Kunst laat ons het verlangen en de worsteling voelen, de vlucht omhoog, de hitte van de zon schroeit onze armharen, laat de was langs onze lendenen lopen en we storten samen met de hoofdpersoon de onmetelijke diepte in. Alle hoop en dromen vervlogen. Bij het volgende camerastandpunt – die van de Komische Kunst – zien we uiteraard dezelfde situatie, alleen zien we in het plaatje nu ook de hele wereld. En we zien de hoop en de dromen van de jongen die vleugels van was maakt, maar we kunnen ook verder kijken. Naar alle eeuwen, alle mensen die nog komen gaan. En terugkijken, naar hoe we ooit moeizaam uit zee gekropen zijn. En zo, door het perspectief te veranderen, beschouwen we dezelfde situatie nu anders.

Die laatste zin was een voorbeeld van hoe hij zich zinnen uit het boekje herinnerde. Maar het valt hem nu op dat het overbodig is. Gebakken lucht.

Door uit te zoomen kunnen we zien dat onze passies en dromen ijdel zijn. Dat we onvoorstelbaar ontoereikend zijn. We dromen er van naar de zon te vliegen met vleugels van was, maar we komen nauwelijks van de grond. Zelfs Koningen, Prinsessen, Supersterren, Kunstenaars zijn niet meer dan betekenisloze zandkorrels, als we kijken naar het oneindige universum. En er blijft niets anders over dan om al die pogingen te lachen. Dat de Komische Kunstenaar lacht, wil niet zeggen dat hij niet lijdt of geleden heeft.

Zijn manier van denken heeft soms iets 'nerderigs'. Hij is zich daar niet van bewust:

De Tragische Kunstenaar is als de Puber die verlaten is door zijn eerste Liefde. Het Leed is ondraaglijk groot. De Komische Kunstenaar is al vaker alleen gelaten. Hij is in staat om naast de pijn een patroon van gestuntel te herkennen.
De Idyllische Kunstenaar tenslotte – die de moeilijkste van alle kunstvormen beoefent – weet net als de Tragische Kunstenaar dat het Leven een Lijden is. Net als de Komische Kunstenaar kan hij afstand nemen, relativeren en de humor inzien van die eindeloze pijn, maar -

ZIJ Ik vind de kleur blauw heel mooi.

HIJ Wat?

ZIJ Ik zou het mooi vinden als we een muur blauw zouden verven. Niet blauwblauw. Maar Grijsblauw.

Hij probeert – gelijktijdig en onopzettelijk – zich te herinneren waar hij net over dacht, en te begrijpen waar zij het nu over heeft. Hij slaagt in beide niet.

HIJ Ja.

ZIJ Dat zou mooi zijn toch?

HIJ Wat?

ZIJ Deze muur bijvoorbeeld. Grijsblauw.

HIJ Ja.

Hij ziet een plaatje voor zich van een kat met een pijl en boog.

ZIJ Toch?

HIJ Ja.
Ja, heel mooi.

Zij kijkt naar hem. Glimlacht. Strijkt over zijn wang.

ZIJ In welk recept gaan acht vellen filodeeg en nootmuskaat?
Hè? Dat wilde ik helemaal niet zeggen. Dat dacht ik?
Uit welk kookboek komt dat?

Hij lacht. Staakt zijn pogingen om zich iets te herinneren of om iets te begrijpen.

Zij schat in dat hij waarschijnlijk geen antwoord op haar vraag heeft en dat het ook niet zo belangrijk is.

HIJ Ik dacht nog na over de vakantie.

ZIJ Wat dacht je dan?

HIJ Ja, van alles.
Dat ik er zin in heb.

ZIJ Ik ook.

En dat is ook daadwerkelijk zo.
De beide spelers staren weer naar het plafond.

En deze keer denken ze echt aan de vakantie die ze samen gaan hebben. En ze denken aan welke kleur de muur kan worden en wat in welke kookboeken staat. En uiteraard denken ze dingen over elkaar, maar daar draait het nu niet om. Feit is dat in dit eeuwig durende ene moment, dit 'nu', ze voornamelijk aan vakantie denken. En wat ze verder nog denken zijn flarden. Citaten. Klanken. Clichés. Clichés. Zappen langs kanalen. Stemmen in het hoofd die soms klinken als die en dan weer als die en dan weer als de oude vertrouwde stem die altijd tegen je aanpraat als je je ogen dicht doet.
“Pompeii!” *“Slaapdeprivatie!”* *“Jeu de boules!”*
Enzovoort. Want zo gaat dat nou eenmaal...

Joeri Vos (1981) is schrijver, acteur en regisseur. Hij is in 2006 afgestudeerd aan de Arnhemse Toneelschool. Hij speelde onder meer bij Mightysociety en Keesen&Co. In 2000 debuteerde hij als toneelschrijver en schreef stukken voor o.a. De Noorderlingen, het Grand Theatre, het Gasthuis, Bellevue, Keesen&co, toneelgroep Oostpool, Mightysociety en TG 42. Zijn meest recente regie is *Saltimbank* van Herman Heijermans (TG 42 en Generale Oost, 2010). Eind januari is zijn volgende regie te zien - *De Baai van Nice* van David Hare bij Toneelschuurproducties.

○ TEN DERDE

○ Er valt niets meer te spelen

- Een gesprek met Jozef van den Berg -

Theatermaker, poppenspeler en acteur Jozef van den Berg werd in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw bekend met indringende, sprookjesachtige voorstellingen voor kinderen en volwassenen, waarin hij met humor maar zonder enige ironie grote levensvragen aansneed. Hoofdpersonage van deze voorstellingen was de Jongeman, een zoekende figuur die dicht bij Van den Berg zelf stond. Gaandeweg raakten zijn werk en zijn eigen zoektocht meer en meer verweven. Op 14 september 1989 stond hij voor het laatst op de planken. Getroffen door een sterke spirituele ervaring, bekeerde hij zich tot de orthodoxe kerk en besloot hij zich terug te trekken om zijn leven aan God te wijden. Tweeëntwintig jaar later beschrijft hij op uitnodiging van Theater Schrift Lucifer aan zijn vriend en geloofsgenoot Johannes van den Heuvel de ontwikkeling die hij met zijn theaterwerk doormaakte, tot aan de overtuiging dat hij zijn uiteindelijke 'voorstelling' niet moest spelen, maar moest leven.

Johannes van den Heuvel

Het wereldberoemde toneelstuk *Wachten op Godot* van Samuel Beckett werd in 1953 voor het eerst opgevoerd. Het was in de tijd van het existentialisme dat vooral in het naoorlogse Frankrijk sterk present was. Beckett, die destijds in Frankrijk woonde en zijn toneelstuk in het Frans schreef (*En attendant Godot*), liet zich evenals de Frans-Roemeense toneelschrijver Eugene Ionesco bewegen door de geest van het existentialisme. In hun toneelstukken wordt het absurde en de zinloosheid van het bestaan benadrukt, gecultiveerd en bijna gekoesterd. Het bestaan speelt zich in het existentialisme af onder de lege hemel van Zarathoestra. De mens is in de wereld geworpen en metafysisch dakloos. God is dood. Dood verklaard. Toch heeft een van de vaders van het existentialisme, de Duitse filosoof Martin Heidegger, aan het eind van zijn leven in een beroemd gesprek met Der Spiegel gezegd: "Nur ein Gott kann uns noch retten!" Hij wist dus dat we onder een lege hemel, zonder 'een god' (Hij zegt uitdrukkelijk niet: 'de goden') verloren zijn. Blijkbaar kan een existentialist, misschien omdat hij bijna heldhaftig het naakte bestaan wil trotseren, vermoeden dat de mens zonder 'een god' verloren is. Je zou kunnen zeggen dat er in *Wachten op Godot* in de afwezigheid van Godot 'een godvormig gat' verborgen ligt. Voor Jozef van den Berg was *Wachten op Godot* in 1988 een aanleiding om *Genoeg Gewacht, (Beckett!)* te gaan maken.

Hoeveel keer heb je jouw laatste theaterstuk Genoeg Gewacht *gespeeld?*

Ongeveer tachtig keer in Nederland en vijf, zes of zeven keer in New York. In totaal denk ik wel zo'n negentig keer. Op 16 december 1988 was de eerste try out. Die werd gegeven in een schoenenloods van Otter Schoenen in Haaften, die wat ruimte over had. We hebben die hal toen met z'n allen schoongemaakt en van binnen helemaal verbouwd tot een heus theater. Overigens bestond het decor zelf van *Genoeg Gewacht* uit een klein theatertje met een tribune waarop twaalf

houten klapstoeltjes stonden. Het waren dus eigenlijk twee theaters die elkaar aankeken.

Had je het stuk Genoeg Gewacht *toen al helemaal geschreven?*

Ik was nog aan het schrijven. Het was een stuk in ontwikkeling. Het wonderlijke van die eerste try-out was, ontdekte ik pas jaren daarna, dat het publiek eerst door een andere hal moest om in dat geïmproviseerde theater te komen. En in die hal stonden stellingen met duizenden dozen schoenen. Dat was heel opmerkelijk. Op dat moment heb ik niet beseft hoe mooi dat eigenlijk was!

Wat was daar zo bijzonder aan?

Later, toen ik hier al in mijn hutje zat, werd er een film over mijn roeping gemaakt. Ik las toen aan de filmmakers de eerste dialogen voor uit het *Wachten op Godot* van Samuel Beckett. Dat begint zo:

"Een landweg. Een boom. 's Avonds. Estragon, zittend op een lage heuvel, probeert zijn schoen uit
te trekken. Hij trekt eraan met beide handen, hijgend. Hij geeft het op en rust uit. Dan probeert hij
het opnieuw. Vladimir komt op."

Zo begint *Wachten op Godot*. Het begint dus met de schoen. Dat viel mij toen pas op. Het bijzondere is dus dat bij de eerste try out van mijn laatste stuk *Genoeg Gewacht* die schoenen daar allemaal stonden. Later heb ik er over nagedacht, over al die schoenen. Die schoenen, dat zijn wij natuurlijk. Een hele grote berg schoenen, dat zijn alle mensen. Het is wel ontroerend dat het op die manier allemaal zo gelopen is. Het zijn toch allemaal van die kleine draadjes waarmee alles verbonden is.

Die associërende manier van denken speelde in jouw theater toch altijd al een rol?

Dat zou je zo misschien wel kunnen zeggen, ofschoon ik mij op dat moment zelf nog niet bewust was dat mijn theater op weg was naar iets in de werkelijkheid, het theater voorbij. Of misschien... wel heb ik altijd gespeeld met de werkelijkheid als deel van de voorstelling. Zo spoelt de Jongeman in *De Geliefden* bijvoorbeeld tijdens een storm aan in een koffer op een verlaten strand en zegt dan tegen het publiek: "Hebben jullie hier op mijn aanspoeling zitten wachten?" En "Wat zouden jullie gedaan hebben als ik een eindje verderop was aangespoeld?" Dat soort ideeën. Het zoeken naar een verbinding, zo van ik speel het en dat weet ik en tegelijkertijd is het écht. Ik spoel echt aan en jullie zitten daar ook echt. Ik wilde er een eenheid van maken, een verbinding, een wij. Ik heb wel eens aan iemand op de eerste rij de vraag gesteld "Zou het kunnen dat u hier nu niet zou zitten? Als u hier nu niet zit, dan zou de hele wereld anders zijn! Want dat zou betekenen dat er dan iemand anders zit, die er nu niet zit.

Heb je altijd gezocht naar dit soort uitbraken uit het theater? Naar inbraken in de werkelijkheid?

Ja, ik begon een voorstelling altijd vanuit een punt waar ik zelf was. Of beter gezegd, waar de Jongeman was, de figuur van mijn theater. Wat was hem overkomen in de voorgaande

voorstellingen? Ik probeerde mij voor te stellen "Waar zit hij nu?!" Ik ben op de een of ander wonderlijke manier in een heel intense zoektocht terecht gekomen. Die zoektocht was er altijd al wel. Die hield natuurlijk verband met mijn eigen zoeken en vragen, met mijn eigen leven ook, met de geestelijke weg waarop ik mij bevond. De Jongeman is altijd op een kruispunt van wegen. Hij komt altijd ergens langs. Het is een zwerver, de figuur van de Dwaas uit *Moeke en de Dwaas*. Op de Tarotkaart is hij degene die met een knapzak op weg gaat, op zoek is, iets mee gaat maken.

Je hebt het personage van de Jongeman voor het eerst gespeeld in 1980 in je voorstelling Moeke en de Dwaas *waarmee je internationaal bekend bent geworden.* Moeke en de Dwaas *begint bij een boom net als* Wachten op Godot*. En de Jongeman is net als Vladimir en Estragon een zwerverfiguur. Heb je later bewust die verbinding met het toneelstuk van Samuel Beckett gezocht?*

Ik had een ontmoeting met de bekende Belgische acteur Julien Schoenaerts † in maart 1988. Hij speelde toen, samen met zijn zoontje Matthias, in de Beursschouwburg in Brussel de voorstelling *De Kleine Prins*, dat wonderlijk mooie boekje van Antoine de Saint-Exupéry. Ik had die dag een gesprek met de programmamakers van de Beursschouwburg en zij nodigden mij uit voor die voorstelling. Ik wist wat voor een groot acteur Julien Schoenaerts was en ik wilde hem graag zien en ontmoeten. Na de voorstelling kwam hij uit zijn kleedkamer en na een hartelijke, ontroerende begroeting zijn we met elkaar wat in de stad gaan drinken. Ik was op dat moment bezig met de ontwikkeling van een nieuwe voorstelling en zo ontstond het plan om samen iets te gaan doen. Hij zei toen: "*Wachten op Godot*, Jozef, wat denk je daar van? Jij Vladimir, ik Estragon... nee, toch niet, ik Vladimir en jij Estragon." De Beckettiaanse verwarring begon al meteen...

Was het een serieus plan?

Het was een idee. Maar ik zag al gauw dat ik dat niet zou doen, omdat ik verder wilde gaan met mijn eigen ontwikkeling. Mijn broer Aloys was ernstig ziek geworden. We hoopten natuurlijk heel erg dat hij zou blijven leven, maar meer en meer werd duidelijk, dat hij het niet zou gaan redden. Door die hele situatie, tegen de achtergrond van mijn stervende broer, het toneelstuk *Wachten op Godot* en een boek dat ik gelezen had over Christus, ben ik toen op het idee gekomen van *Genoeg gewacht, Beckett!* En dat, in eerste instantie, echt als een stuk voor Julien en mij. Maar later heb ik toch besloten het alleen te gaan doen.

Je spreekt over een boek over Christus. Was je op dat moment al met het christelijk geloof bezig?

Op dat moment volgde ik al twintig jaar een meer oosterse filosofie, de weg van Gurdjieff. Ik zat in een oosterse zoektocht samen met een aantal zeer toegewijde mensen en we probeerden de leer van Gurdjieff te leren en te leven. We mediteerden, hadden gesprekken en werkten samen op een grote boerderij en probeerden vanuit een ernstige, serieuze en integere houding aan onszelf te werken.

Verwerkte je in jouw theater naast jouw persoonlijke zoektocht ook de filosofie van Gurdjieff?

Je kunt zeggen dat ik op een bepaalde manier heb geprobeerd om datgene wat ik zelf doorleefde en begon te begrijpen of dacht te begrijpen in mijn stukken vorm te geven. Bepaalde vragen, antwoorden... In mijn stukken *Moeke en de Dwaas* en in *Troev of de Verdronken Visser* en in *De Geliefden* zie je steeds dat ik op zoek ben naar overgave, naar een beeld van overgave, naar iets dat groter is dan ikzelf, iets waaraan ik mij kan overgeven. Maar het blijft in die stukken ook altijd, hoe moet ik het zeggen...

In *Troev of de Verdronken Visser* bijvoorbeeld verdwijnt Troev op een bijna mystieke wijze uit de woestijn, omdat hij al fietsend op een witte fiets opgenomen wordt door een wolk. En in *De Geliefden* komt het verhaal voor van de mot die in de kaars vliegt. De mot wil het licht leren kennen en vliegt er daarom telkens omheen en brandt zich er aan. Er wordt gezegd dat alleen door er zélf in te gaan, door in de vlam te vliegen, je het vuur kunt leren kennen. Maar dan word je natuurlijk door dit vuur verteerd en ben je er zelf niet meer.

In *Moeke en de Dwaas* heeft hij van mevrouw de heks een boekje gekregen waaruit hij elke avond, wanneer de familie slaapt, een stukje moet lezen. Hij pakt dan dit boekje en zegt tegen het publiek: "Ik ben nog steeds bij het eerste zinnetje en ik kán het maar niet begrijpen! En ik heb met mijzelf afgesproken, dat ik pas verder ga als ik het begrijp. Maar ik heb ook allang bedacht dat, als ik het dan uiteindelijk begrijp, ik waarschijnlijk het hele boek niet meer hoef te lezen." Uiteindelijk leest hij het hardop voor: "Er is één ding in de wereld dat je nooit mag vergeten! Wanneer je alles vergeet, behalve dat ene, dan hoef je je nergens zorgen over te maken. Maar wanneer je overal aan denkt, alles doet en niets vergeet, maar je vergeet dat ene, dan heb je eigenlijk niets gedaan!" Dat is de tekst die hij leest. Later, als de Jongeman slaapt, komt de Tovenaar zeggen, dat de Jongeman die nacht zal sterven, en hij wijst daarbij op een klein wezentje dat in de binnenzak van de jas van de Jongeman zit. Het is het wezentje dat Moeke aan het begin van het verhaal de wereld in heeft geslingerd. De Jongeman is dat wezentje blijkbaar helemaal vergeten. Hij heeft er niet meer aan gedacht. Eigenlijk was dat toen, in 1980, ook al een idee: we leven, maar het allerbelangrijkste, dat zijn we eigenlijk vergeten. Dat allerbelangrijkste was toen nog je Zelf. Je hebt aan alles gedacht, maar je bent je Zelf vergeten. Je kunt niet weten wat je vergeet, als je het vergeet. Op het moment dat je de afspraak vergeet, weet je ook de afspraak niet. Dus op het moment dat je het weet, weet je pas dat je het vergeten was. In zekere zin heeft dat met de filosofie van Gurdjieff te maken. De mens moet zichzelf bewust zijn. Hij moet zichzelf herinneren. In die zoektocht zat ik twintig jaar lang. Op zoek naar je Zelf. Naar het Zijn. Naar bewust Zijn. Naar Zelfbewustzijn.

Maar door het schrijven en spelen van Genoeg Gewacht *veranderde er iets?*

Door de ontwikkeling van *Genoeg Gewacht* komt er dan tegenover de Jongeman ineens die niet vermoedde persoon van de onbekende schrijver, die er wél is of lijkt te zijn, maar die je niet kunt zien. Mogelijk een schrijver, op wie gewacht wordt, zoals in *Wachten op Godot*. Ik ben daar eigenlijk op een bijna jongensachtige en opstandige manier mee omgegaan. Ik liet Godot, die het in mijn gedachten niet meer kon verdragen dat er op hem gewacht werd, het stuk Genoeg

Gewacht schrijven. *Genoeg Gewacht, Beckett!*, geschreven door Godot, die vervolgens op zoek gaat naar een acteur, die dat stuk voor hem kan spelen. En die acteur, dat wordt dan de Jongeman.

De Jongeman was dus in dienst gegaan bij Godot?

In zekere zin wel, ja, er was in het stuk ook sprake van een 'zij het nog voorlopig' contract. Het idee van de schrijver komt overigens van mijn broer Aloys. Hij vond dat ik een schrijver voor mijn nieuwe theaterstuk moest zoeken, omdat hij bang was dat het allemaal veel te zwaar voor mij zou worden. Hij wist dat hij ging sterven. Als ik een schrijver zocht, die het stuk voor mij schreef, zou ik het zelf alleen nog maar hoeven te spelen. Maar ik heb dus geen echte schrijver gezocht, maar er een bedacht. En zo is de figuur van de onbekende schrijver in het spel gekomen.

Je zou dus kunnen zeggen dat je nog steeds op zoek was naar je Zelf.

Ja. Dat is ook zo. Ik had in *Genoeg Gewacht* eigenlijk het Oosten willen uitleggen. De zwerver die wacht op Godot, totdat hij ontdekt dat hij het Zelf is. Dat heb ik willen spelen. Daar kwam ik uiteindelijk bij uit. En de Jongeman wordt daarvan als acteur, als handelend wezen, de drager. Want hij zit in het theater en wacht op de schrijver van het stuk dat hij moet gaan spelen. Deze had hem die avond daar uitgenodigd om samen met hem het stuk te gaan lezen. En van de lichtman in het theater krijgt hij door licht aanwijzingen waar het stuk over zal gaan. En zo begint hij zijn zoektocht waarin hij eerst in een klein kleedkamertje het kostuum vindt van een zwerver. Dat kostuum trekt hij aan. Hij gaat dan door van alles heen en vindt dan tenslotte als zwerver de kleren van de man op wie hij wacht. Dan vindt hij Godot. En zo wordt de zwerver uiteindelijk Godot... alsof ik dus wilde zeggen 'Wacht niet langer want je bent het Zelf!'

Genoeg Gewacht *was dus eigenlijk een gespeelde zoektocht. Maar omdat het een open stuk was, liet je ruimte voor een echte, jouw persoonlijke zoektocht. Je hebt het negentig keer gespeeld, telkens anders.*

Ja, het was een open stuk omdat ik gaandeweg ontdekte dat wat ik speelde op een of andere manier niet klopte. Je zou kunnen zeggen: ik had een recept voor een heerlijk gerecht en dat ging ik bereiden. Maar elke keer als ik ervan proefde, was de smaak toch niet goed. Kennelijk deed ik toch ergens iets verkeerd. Zo zat ik aan het einde van de voorstelling in de kleren van Godot onder een bloeiende boom. In *Genoeg Gewacht* waren er twee bomen, een dode boom en een bloeiende boom. De boom, waar de Jongeman uiteindelijk onder zat, was van een dode boom een levende, een bloeiende boom geworden, vol bloemen, als in het Paradijs. En daaronder zat de Jongeman met een glas wijn. In de kleedkamer van de zwerver stond een glas water. En in de kleedkamer van Godot stond een glas wijn. Dus in mijn stuk liet ik water in wijn veranderen! En dan zat ik uiteindelijk in die mooie kleren van Godot onder die bloeiende boom bij de muziek van de Stabat Mater van Vivaldi. Die muziek gaat over het Lijden van Christus! Dus dat was ontzettend gróót! De Moeder Gods die weent bij haar Gekruisigde Zoon, de Stabat Mater. En uitgerekend bij die muziek speelde *Genoeg Gewacht* zich af! En ik dacht steeds maar, het klopt zo niet. Ik

kan hier niet zomaar als een Boeddha onder een boom zitten. En wie is toch die onzichtbare lichtman die ik ook in mijn stuk had bedacht? Ben ik dat óók Zelf? Ben ik het allemaal Zélf! In een van de versies die ik heb gespeeld, kwam ik aan het eind na de voorstelling met een pet op en een stofjas aan als technicus bedanken! De mensen vonden het fantastisch, de lichtman die komt bedanken! Maar daarna dacht ik weer: "... en toch klopt er iets niet!"

Je kwam nog steeds niet tot een échte ontmoeting met je Zelf?

Nee, ik voelde me eigenlijk meer en meer onwaardig… en ook bleef ik steeds met vragen zitten. Je zou kunnen zeggen, als de mensen het stuk mooi en intrigerend vinden, dat het dan klaar is... Maar omdat ik mijn stervende broer iets wilde aanbieden dat waarachtig was, geen bos mooie plastic bloemen, maar een échte bos bloemen, iets dat ik in mijn eigen hart kon goedkeuren, bléef ik maar bezig met de vraag: Hoe kom ik toch op een rechtmatige manier met mijn Jongeman onder die bloeiende boom in het Paradijs te zitten? Dat zoeken, dat moet God, Die daar heel verborgen achter aanwezig was, toen al, maar Die Zich niet liet zien, gebruikt hebben om mij in zo'n positie te brengen, dat Hij Zich kon laten vinden. Eigenlijk heeft Hij mij door mijn zoeken, zonder mij te dwingen, in Zijn richting bewogen om Zich vervolgens werkelijk te laten zien op het moment, dat Hij dat wilde. En toen werd mijn stuk tot een werkelijke ervaring. God heeft mij toen laten zien dat Hij het Paradijs ís, dat Hij de Liefde is, dat Hij ons oneindig bemint. En natuurlijk kon ik het daarna niet meer spelen.

Was het één moment dat God Zich openbaarde of gebeurde dat geleidelijk?

Het was in zekere zin één moment, hét moment. Maar er was ook de dag vóór dat moment en de dagen na dat moment. Eigenlijk was het een periode van drie, vier dagen. Op de eerste dag, op 11 september 1989 begon ik te begrijpen dat Iemand mij zocht, dat ik niet alleen op zoek was, maar dat ik ook gezocht wérd. Ik weet nog wel dat ik toen met mijn vragen die ik op dat moment had op mijn hotelkamer in Antwerpen zat en het boek Belijdenissen van Augustinus opensloeg in de hoop op een verduidelijking. Toen ik het boek had opengeslagen, las ik : "Het gebeurt wel eens Heer, dat iemand een boek openslaat en dat er dan op de plek waar hij dit boek openslaat het antwoord staat van de vraag die hij op dat moment heeft."

Het was ineens allemaal heel dichtbij gekomen...

Ja.

Maar God had Zich op dat moment nog niet aan je geopenbaard?

Nee. Ik had wel het gevoel gezien te worden. Ik had aan *Genoeg Gewacht* in de zomervakantie een heel nieuw stuk toegevoegd dat ik op 12 september, de dag van de Belgische première, voor het eerst zou spelen. Je kunt je niet voorstellen in wat voor een spanning ik toen geleefd heb. Maar ik begreep innerlijk dat het écht moest. Ik wist dat ik iets op het spoor was. Je zou werkelijk gek kunnen worden van dat alsmaar zoeken. Ik heb wel eens gedacht, dat dit niet gebeurd is,

omdat *Genoeg Gewacht* ontstaan is vanuit het verlangen om hulp te zoeken voor mijn broer, om hem iets waarachtigs aan te bieden. We werden allemaal geconfronteerd met een verdriet en een verlies en een pijn... Ik was op zoek naar mijzelf en niet op zoek naar God. Maar God, Hij heeft als het ware gezien, zonder dat ik mij dat zelf realiseerde, dat mijn zoeken naar mijzelf een verborgen zoeken was naar Hém. Want in feite kun je ook alleen maar door het vinden van God, jezelf vinden. Want als je een kind bent van God, als je een zoon bent van een vader, dan word je door het vinden van je vader ook de zoon! Je kunt nooit in je eentje tot zoon 'groeien'. Je wordt pas zoon, als je zegt: "vader!" Dat is eigenlijk wat er gebeurt. Op het moment dat je God vindt, word je op dat ogenblik degene die je bent. Het schilderij wordt pas het schilderij op het moment dat het de schilder ontmoet. Vóór dat moment wéét het schilderij helemaal niet waar het vandaan komt.

Je hebt ontdekt dat iets niet kan bestaan zonder iemand?

Ja, iets kan niet uit zichzelf bestaan. Het was de schrijver die zijn woordje (en dat ben ik dan) wilde ontmoeten. Zolang het woordje de schrijver nog niet heeft ontmoet, weet het woordje nog niet dat het een woordje is.

Hoe is de voorstelling van Genoeg Gewacht *op 12 september 1989 eigenlijk verlopen?*

Die voorstelling was voor veel mensen denk ik niet goed meer te volgen. Maar voor mijzelf was dit de versie waarin ik, zonder dat overigens op dat moment te beseffen, mijn eigen stoppen al gespeeld heb. Dus ik had het nodig om dat te spelen, ofschoon ik die middag op 12 september 1989 mijn ontmoeting met God heb gehad. God heeft mij in de kleedkamer, op de plek waar de acteur écht acteur is, op het meest intieme plekje van een acteur, daar heeft God Zich laten vinden. Dus het heeft allemaal heel erg met dat theater te maken. Het is niet gebeurd in mijn slaapkamer, niet in mijn tuin, maar in het theater.

Op de plaats waar de acteur van rol verwisselt?

Ja, in de kleedkamer, dáár heeft God antwoord gegeven. Dus Hij heeft me eigenlijk ook als acteur, in mijn beroep, willen ontmoeten. De acteur is een verteller en hij wil vertellen. Ik wilde vertellen over het zoeken. Het zoeken én het vinden. Maar dat laatste lukte op de een of andere manier niet. Die middag was ik bezig een brief te schrijven, een brief die ik die avond voor het eerst in mijn stuk wilde gebruiken. Aan het einde van *Genoeg Gewacht* vindt de Jongeman hoog op een stoel in de lucht, hangend tussen hemel en aarde, de tekst van het stuk, dat hij moet gaan spelen. "Eindelijk de tekst!", roept hij. Die tekst wordt hem aangereikt van boven. Vanuit het kap van het theater komt de opgerolde tekst aan een onzichtbaar draadje naar beneden. En bij die tekstrol, wilde ik die avond een persoonlijke brief van de onbekende schrijver voegen. En ik bedacht... Ja, waarom heb ik dat eigenlijk bedacht?...hoe het ook zij, in ieder geval gaf ik zo de onbekende schrijver de mogelijkheid om nu de Jongeman iets te vragen, want tot dan toe was het altijd de Jongeman, die de vragen stelde. Deze vraag, dit persoonlijk woord van de schrijver, had ik al in mijn hoofd, maar de brief zelf moest ik nog schrijven. *Genoeg Gewacht* ontwikkelde zich heel erg in het moment, van dag tot dag, van uur tot uur, bijna van minuut

tot minuut. Aan de hand van wat er gebeurde, kreeg het vorm. En die tekst, die ik had bedacht, eigenlijk mijn laatste troef, luidde als volgt: "Beste Jongeman! Nu heb jij mij zoveel gevraagd... Mag ik jou nu eens iets vragen? Waarom zie jij steeds maar niet dat Ik niet komen kán, omdat Ik er al ben!?" Ik schreef het woordje 'Ik' toen inderdaad met een hoofdletter waardoor ik God dus heel diep van binnen, bijna onbewust in mijn stuk en in mijn leven toeliet. En terwijl ik dat zo in mijn kleedkamer tussen alle kostuums en spiegels plechtig, op briefpapier, zat te schrijven, legde God ineens, op dat moment, als het ware uit het niets, Zijn hand op mijn hart, waardoor ik werkelijk door de Liefde die Hij mij gaf, ervoer, dat ik een vraag op schreef, die Hij mij Persoonlijk stelde. En zo heeft Hij Zich aan mij uitgelegd.

Had je deze ervaring vlak voordat de voorstelling begon?

Het was in de late middag en de voorstelling zou om acht uur 's avonds beginnen.

Wat gebeurde er in de tussenliggende tijd?

Ik wist toen echt: Ik heb antwoord gekregen van....God! Maar ik kon er met niemand over praten. Ik dacht: dit moet ik bewaren, dit moet ik voor mijzelf houden. Maar God heeft mij écht antwoord gegeven. Ik kon op dat moment nog niet zien dat ik niet meer zou spelen. Dat kon ik niet begrijpen. Ik kon begrijpen: God is er. Christus is God. En Hij heeft Zich... o mijn God... Hij heeft Zich laten zien. En dat betekent dat de versie die ik nu heb dé versie is die ik moet spelen.

En die versie ging je dus die avond spelen?

Ja. Het was de versie waarin ik de tekst die ik had gevonden, weer zou offeren, weer zou teruggeven. En dan... Ik was altijd bezig met de vraag: Hoe kom ik onder die boom? Hoe kan ik die mooie kleren aandoen? Hoe kom ik in dat licht? Zoals gezegd, ik had al eerder bedacht dat de Jongeman op een stoel in de lucht terecht komt en dat onder hem een houten kist staat, een doodskist bijna, waarvan de deksel die avond voor het eerst langzaam vanzelf zou opengaan. Mijn technicus had er nog dag en nacht aan gewerkt om dit mogelijk te maken. En dan zou hij die tekst in de kist laten vallen. Het was een beeld van loslaten, van overgave, in zekere zin van sterven. Dat hadden we de dag daarvoor ook gerepeteerd, nog voordat ik op mijn hotelkamer, die wonderlijke ervaring had met het boek van Augustinus. We hebben de tekst verzwaard met lood en ik ben op die stoel gaan zitten hoog in de lucht en heb toen die tekst één, twee, drie keer en nog vaker in de kist laten vallen. En steeds viel hij er loodrecht naar beneden in, precies zoals ik bedacht had. Het kon gewoon niet fout gaan. En wat gebeurde er aan het einde van de voorstelling op 12 september, ik laat de tekst vallen en deze valt inderdaad recht naar beneden maar tot mijn grote, grote schrik valt hij, vlak voordat hij in de kist zou verdwijnen, er toch naast! Ik zag het van bovenaf precies gebeuren... ineens ging hij opzij en viel er naast! "Offer niet aanvaard...", dat was mijn eerste gedachte.

Het stuk liep dus ineens anders dan je verwachtte?

Vanaf dát moment wist ik, omdat God Zich die middag écht had laten zien en omdat ik wist dat Hij met mij bezig was, dat het tóch niet de versie was die ik moest spelen. Het was tóch nog weer anders. Nadat de tekst naast de kist was gevallen,

gebeurde er daarna, aan het slot van de voorstelling op 12 september, nog iets heel opmerkelijks. De kist gaat zonder tekst erin weer dicht. De Jongeman komt op zijn stoel naar beneden. Hij pakt de tekst die naast de kist ligt en legt deze op de kist. Dan trekt hij toch! de mooie kleren van Godot aan en loopt naar de gordijnen. Die zouden dan opengaan en dan zou hij het licht inlopen. Dát was mijn bedoeling. En ik sta voor die gordijnen en... ze gaan niet open! Ze gaan gewoon niet open! Niemand begreep later waarom niet, maar ze gingen gewoon niet open.

Jozef van den Berg in *Genoeg Gewacht* (1988-1989). Foto Bert Nienhuis

Dus deze versie van Genoeg Gewacht*, waarvan je dacht dat het de definitieve versie was die je overal op je tournee in België zou gaan spelen, bleek het dus ook weer niet te zijn?*

Ik weet nog goed dat ik na de voorstelling tegen mijn manager zei: " Onbegrijpelijk! Het is opnieuw nog anders!" Ik voelde mij echt afgewezen, niet toegelaten, buitengesloten. Zo kom je er niet in! Innerlijk wist ik dat ik nog steeds niet de juiste versie had.

Werd je er niet moedeloos van?

In zekere zin was ik diep van binnen werkelijk in shock. Maar tegelijkertijd wilde ik echt leren begrijpen hoe het dan wél moest.

Dus je wilde nog een keer een laatste versie maken?

Ik ben na de voorstelling in De Singel weer teruggegaan naar mijn hotelkamer in Antwerpen en ben toen weer gaan nadenken over wat er nu precies gebeurd was. Wat heb ik vanmiddag meegemaakt en wat wil God mij nu hiermee zeggen? De volgende dag, 13 september 1989, had ik een vrije dag zonder voorstelling. Wel had ik een paar interviews in Brussel maar stilletjes van binnen was ik voortdurend bezig met de vraag: "Hoe ga ik *Genoeg Gewacht* morgen precies spelen?" Gaandeweg begon ik mij meer en meer te realiseren dat het offer van de tekst in de kist nog niet het échte offer was. Ik had gedacht dat ik in *Genoeg Gewacht* eerst een offer zou moeten brengen en dat ik dan die kleren zou mogen aantrekken en het licht in zou mogen lopen, en dat het dan klopte. En dat speelde ik. Maar omdat de tekst niet in de kist was gevallen en de gordijnen niet waren opengegaan, werd mij daarna meer en meer duidelijk dat ik het offer niet moest spelen, maar dat het een offer was dat ik in de werkelijkheid echt moest brengen. En dat offer was niet de tekst maar....

mijn theater! Op 14 september begon het in mijn binnenste een besef te worden dat dit écht zo was. Ik schrok er natuurlijk ontzettend van, dat mijn theater voorbij was, mijn theater....! De Ontmoeting die God mij gegeven had, was niet meer te spelen. Ik kon deze alleen nog maar leven, kleine mens die ik ben in een relatie met de levende God Die zich had laten vinden. Het theater was als drager van die Ontmoeting tekort gekomen. Het theater was ontrouw geworden, niet alleen aan God, maar ook aan mijzelf. Het hield gewoon op, er was niets meer te spelen!

En dat moest je jouw publiek die avond gaan uitleggen?

Dat moest ik mijn publiek gaan uitleggen.

De voorstelling zou om 20.00 beginnen?

Ik ben in de middag naar mijn kleedkamer gegaan, heb daar zitten nadenken en zo liep het naar de avond toe. De mensen om mij heen kwamen op een gegeven moment vragen: "Jozef, wat doen we?" Want zij merkten natuurlijk ook dat er iets gaande was. Ze voelden dat er iets zou gaan gebeuren. Ik heb toen gezegd om alles maar gewoon klaar te maken voor de voorstelling. Dat is toen ook gebeurd. Alles is klaargezet voor de voorstelling. In mijn gedachten en overwegingen heb ik toen tegen God gezegd dat ik écht heel zeker moest weten of ik mijn theater werkelijk moest stoppen. Want de ramp zou compleet zijn als ik dat vanuit mijzelf zou doen terwijl dat misschien helemaal niet Gods bedoeling was.

Hoe heb je die zekerheid gekregen?

Die zekerheid heeft God mij gegeven. In mijn koffertje had ik altijd een klein Bijbeltje. Sinds jaar en dag zat dat in mijn koffertje, al keek ik er nooit in. Ik had mij voorgenomen het Bijbeltje uit de koffer te nemen, de kleedkamer uit te gaan naar boven, naar de zaal, naar de plek op het toneel waar de Jongeman altijd stond om zijn vragen te stellen aan de lichtman. Op die plek zou ik het Bijbeltje openslaan en de tekst die ik dan zou lezen, dat zou ik doen. Want ik kon in mijzelf nog niet de kracht en zekerheid vinden om te stoppen. Ik moest het echt zeker weten!

En dat heb je gedaan?

Dat heb ik gedaan. Het was half acht, kwart voor acht. Ik ben naar boven gegaan. De mensen kwamen de zaal al binnen. Je hoorde het gebruikelijke geroezemoes. Ik kon hen zien maar zij mij niet, want ik stond achter een zwart gazen doek en in de zaal was het licht en bij mij was het donker. Ik heb naar het binnenkomende publiek in de zaal staan kijken zoals ik wel vaker deed vóór de voorstelling. Toen ben ik inderdaad op dat plekje gaan staan van de Jongeman, tussen die twaalf stoeltjes van Genoeg Gewacht. In het midden van die stoeltjes was een plekje vrij en daar ben ik gaan staan en heb dat kleine Bijbeltje in één beweging opengeslagen. En toen las ik en mijn oog viel op de woorden: `Daarom, ga weg uit hun midden en scheidt u af, spreekt de Heer, en houdt u niet vast aan het onreine, en Ik zal u aannemen en Ik zal u tot Vader zijn.` (II Korinthiërs: 6 -17) Dat was de tekst die God mij gaf!

En toen wist je onmiddellijk dat je moest stoppen?

Ja! Mijn hart kreeg toen de zekerheid die ik nodig had. Ik heb het Bijbeltje in mijn rechterzak gedaan en ben zonder nog te aarzelen, een kwartier voordat de voorstelling zou beginnen, voor het doek gegaan. En terwijl ik met mijn hand in mijn rechterzak het Bijbeltje vasthield, heb ik het aanwezige en binnenkomende publiek toegesproken:

"Ik zal het u proberen uit te leggen. Ik hoop dat u één ding voor mij hebt en dat is respect voor mijn beslissing. Ik zal nooit meer spelen. Ik ben een werkelijkheid genaderd die niet meer te spelen is. Ik heb ontzettend lang gezocht, ben overal geweest. Uiteindelijk kwam ik tot de conclusie en die conclusie ben ik nu zelf, dat de zoeker zoekt, maar hij wordt gevonden. Daarom sta ik vanavond voor het laatst op de planken."

In eerste instantie zie je dat de mensen lachen. Ze denken dat het een grapje is.

Zoals de clown van Kierkegaard die de zaal binnen komt rennen en “Brand!” roept. Het publiek lacht maar er is werkelijk brand...

Ja. Ze denken dat het bij de voorstelling hoort. Maar op een gegeven moment begint het toch stiller te worden. En als ik dan de naam van Christus uitspreek, wordt het ineens doodstil.

"U gelooft me niet, maar dat is het bedrieglijke van theater. Dus daarom, dames en heren: om deze man, om Christus, daarom alleen heb ik dit stuk gezocht. En ik weet nu dat dit zo is en ik stap uit dit vak. Voor mij is het voorbij. Ik zoek de werkelijkheid. Ik kan geen dingen meer zeggen die niet waar voor mij zijn. Ik zeg u allen goedendag. Ik ga. Het ga u allen goed. Het geld wat u hebt betaald kunt u terugkrijgen aan de kassa.”

Het is tweeëntwintig jaar later. Je woont nu alweer twintig jaar in een klein hutje in een dorpje in de Betuwe als kluizenaar. In die twintig jaar is de wereld enorm veranderd. De mensen die jou bezoeken komen met kleine en soms grote vragen. Terwijl de wereld verandert, blijven de grote levensvragen hetzelfde: Bestaat God? Is er leven na de dood? Waar komen we vandaan? Schepping of evolutie? Maar ook het religieuze perspectief vanwaaruit die vragen gesteld worden, is net als de wereld veranderd. In Nederland is er de afgelopen veertig jaar een opvallende verschuiving van een theïstisch naar een holistisch godsbeeld. De God van het Christendom, Christus, lijkt te zijn ingeruild voor een individuele beleving van het goddelijke. De kerken lopen leeg terwijl de oplagen van Happinez telkens verhoogd moeten worden. Eigenlijk is de religieuze ontwikkeling in Nederland in de afgelopen veertig jaar, de tijd dat jij acteur bent, als je dat tenminste nog steeds mag zeggen, omgekeerd aan jouw persoonlijke ontwikkeling. Je hebt je in 1989 bekeerd tot de Orthodoxe Kerk, een kerk met een heel uitgesproken godsbeeld en met dogma's. Veel mensen deinzen daar tegenwoordig juist voor terug. De meeste mensen, mag je misschien wel zeggen. Jouw zoektocht in Genoeg Gewacht *heeft dus eigenlijk geleid tot een bijna anachronistische positie in deze wereld. Jouw manier van leven is eigenlijk ook een anachronisme. Je leeft in een klein hutje zonder elektriciteit, stromend water en internetaansluiting. Je noemt je wel eens 'acteur van Christus'.*

Hoe moet je dat zien? Is het dorpje waar je nu woont het theater geworden en zijn de voorbijgangers het publiek?

Nadat ik gestopt was, heb ik Oudvader Porphyrios ontmoet in Athene, een starets van de Heilige Orthodoxe Kerk, die op dat moment nog leefde. Deze wist zonder dat ik het hem vertelde dat dit allemaal was gebeurd en dat God dit inderdaad zo met mij had gedaan. En hij heeft toen gezegd dat ik nu 'acteur van Christus' moest worden. En zo ben ik uiteindelijk door een heel grote crisis heen toegetreden tot de Heilige Orthodoxe Kerk, de oude Kerk van het eerste uur. Toen het allemaal weer rustig werd in mijn hart, ben ik trouw aan de woorden van Vader Porphyrios gaan schrijven aan een stuk dat ik *De Ontmoeting* heb genoemd. Dat stuk zou ik in het seizoen 91/92 gespeeld hebben, als je dat tenminste zo kunt zeggen, ware het niet dat 'acteur van Christus' nog iets heel anders bleek te zijn dan ik toen nog dacht.

Je hebt aanvankelijk gedacht dat vader Porphyrios met 'acteur van Christus' bedoelde dat je weer terug zou gaan naar het theater?

Ja, ik kon het maar op één manier opvatten, namelijk dat ik nu als acteur toch iets zou gaan spelen over het geloof, over God of over het geestelijke leven. Maar ik was natuurlijk juist gestopt omdat ik zag dat het theater die ervaring van de ontmoeting met de levende God niet meer kon dragen. Dus het was voor mij wel verwarrend. Maar omdat ik innerlijk wist dat ik moest gehoorzamen aan Vader Porphyrios en dat zelf ook echt wilde, heb ik werkelijk geprobeerd dat stuk *De Ontmoeting* tot stand te brengen. En in zekere zin was dat ook wat ik moest doen. Maar Gods wegen zijn ondoorgrondelijk. God wilde met mij iets in de wereld gaan doen. Maar het is niet zo dat ik een telefoonlijntje heb met God, dat God tegen mij spreekt. Op Zijn manier laat Hij mij zien wat ik moet doen.

De zoektocht van Genoeg Gewacht*, gaat die dan nog steeds door?*

Nee... Nee... Nee...

Maar je moest en je moet daarna wel blijven zoeken?

Ja, maar nu ging het erom, hoe ik de Ontmoeting die God mij had gegeven, als 'acteur van Christus zou' doorgeven aan mijn publiek. Want dat is natuurlijk ook de taak van de acteur. Daarna werd me duidelijk dat ik *De Ontmoeting* die ik had geschreven helemaal niet zou gaan spelen, maar dat ik deze zou gaan leven, zou gaan doen. En dat was de allergrootste stap: het verlaten van mijn vrouw en kinderen, van mijn huis en alles wat ik ook maar had om uiteindelijk in het fietsenhok met de kist van de Dwaas deze vertelling te beginnen. Als een beginpunt van een Verkondiging die vanuit het theater de wereld in wordt geschoven. Zo van, Jozef, Ik heb iets geschreven dat jij voor Mij moet leven, voor Mij moet doen.

Door de ontmoeting met God is er eigenlijk een totale omkering in jouw leven gekomen: het theater is werkelijkheid geworden; de werkelijkheid is theater geworden?

God heeft mij laten zien en ervaren, dat Hij de Schrijver van deze wereld is. Jij hebt jouw poppenkast. Ik heb Mijn Poppenkast.

Je kwam uit het kleine theater in het Grote Theater?

Ja. En het klopt echt. Als je naar de ontwikkeling van mijn werk kijkt, dan zie je ook dat er steeds een nieuw luikje opengaat. In mijn theater zie je eerst een poppenkast van jutelappen waarin een mannetje achter een doek zit te spelen. En dan valt het doek op een gegeven moment naar beneden en dan wordt dat mannetje in de poppenkast zichtbaar. Dan zie je dat hij onder de speelplank door de poppenkast uitkomt met de poppen op zijn hand en dat er een relatie ontstaat tussen hem en zijn figuren. Uiteindelijk pakt hij zijn poppen in een kist en loopt daarmee de wereld in. Maar dat is dan nog gespeeld. Ik heb me eigenlijk nooit echt alleen poppenspeler gevoeld, ik was ten diepste altijd acteur, maar de poppenkast moest op een of andere manier het begin zijn van de vertelling. Zo ben ik op een gegeven moment gaan begrijpen dat als ik een poppenspeler ben en de poppen leven door mij, dat ik op die manier ook leef door God. Wij zijn geen poppen van God, in die zin van lappen en zo, maar wij zijn personen. En die personen zet God als het ware op Zijn hand. Bij een handpop is dat ook zo, heel direct, hup een hand erin en de pop komt tot leven. En zo doet God het ook met ons. Eerst neemt Hij klei en Hij blaast Zijn adem en hup, hij leeft! Dat is écht waar! We komen helemaal niet uit de aap. Dat is een idee van de mens die Gods hand nog niet ziet.

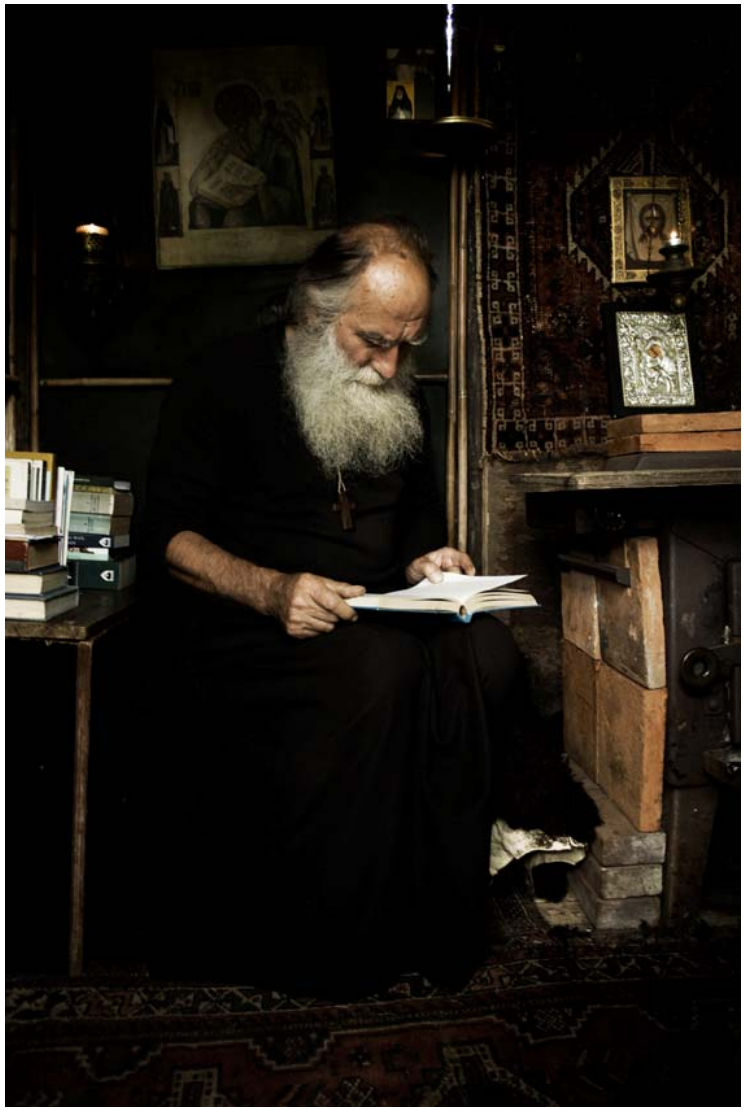
Uit mijn zoektocht naar de juiste inhoud van *Genoeg Gewacht* is gebleken dat de mens zijn eigen oplossing niet kan zijn. Met alles wat in mij was heb ik geprobeerd om de Jongeman op een rechtmatige manier als het ware op eigen kracht onder die bloeiende Paradijsboom thuis te laten komen, maar steeds was er iets dat mij op een of andere manier terechtwees. Ik wilde zeggen " Wacht niet langer want je bent het Zelf!" maar iedere keer en bij iedere nieuwe versie was er iets dat mij verontrustte en vragen stelde.

De oplossing van het Oosten was dus niet het antwoord?

Nee… Boeddha zegt: “Gij zijt de Boeddha, word wie gij zijt.” Maar Christus zegt niet: “Gij zijt de Christus.” Ik ben niet Christus, dus zegt Christus dat ook niet. Dat is ook het grote verschil tussen het Boeddhisme en het Christendom. De Boeddha is een soort Zélfrealisatie en de Christen realiseert Zichzélf niet. Hij wordt gerealiseerd, al kun je dat woord beter niet gebruiken. Een Christen wordt geheiligd. Je wórdt geheiligd. Je wordt niet heilig vanuit jezelf. Gód is heilig. God heiligt. Het verschil tussen Boeddha en Christus kan gewoon niet groter zijn. Het wonder van Christus is de relatie tussen God en de mens. God is God en de mens is een mens-God, een mens die dóór God áls God kan worden. Dát is zijn bestemming. Maar de mens kan dat niet vanuit zichzelf. De Verlichting die je bij de Boeddha en in het Oosten tegenkomt, kom je ook in het Christendom tegen. Maar in het Christendom verlicht of verlost de mens zich niet zélf.

Zelfverlossing is een menselijke oplossing?

Het is een oplossing van een schepsel dat nog niet weet dát hij een schepsel is en dat er dus ook een Schepper is. Dus het woordje in een boek zit zichzelf op te lossen omdat het de schrijver van het boek nog niet kent. Hij wordt geschreven door de schrijver, maar dat weet het woordje nog niet. En nu probeert het zichzelf te realiseren.



Jozef van den Berg (2009). Foto Helena Satter www.helenasatter.com

Een Boeddhist wil dat het woordje oplost?

Ja, eigenlijk dat het woordje weer inkt wordt en weer in de inktpot verdwijnt. Maar in het Christendom is dat heel anders. In het Christendom is elke mens geroepen tot een persoonlijke relatie met God, een eeuwig schepsel van een volmaakte Schepper! Wanneer je vanuit de mens gaat zoeken naar een oplossing, naar Verlichting, dan probeer je vanuit jezelf iets te verwerven, volmaakt te worden. Dat speelt natuurlijk ook in de leer van de reïncarnatie. Je hebt dan een aantal levens nodig om tot het nirvana te komen, waar de Verlichting je kan bereiken. Maar dat heeft de mens allemaal bedacht, omdat hij de goddelijke liefde nog niet kent. God heeft het op die manier helemaal niet nodig. God is volmaakte liefde, Die ons volmaakt lief heeft.

Ik heb *Wachten op Godot* gebruikt als uitgangspunt omdat ik getroffen was door het gegeven van het eeuwige, bijna zinloze wachten van de zwervers op Godot. En in mijn eigen leven was mijn stervende broer ook een zwerver geworden, iemand die wachtte op Godot, die hem zou genezen. Ook ikzelf was ten diepste een zwerver, een verloren zoon. Bij Godot heb ik toen al wel aan Christus gedacht... Ik had niet voor niets twaalf stoelen in het kleine theatertje staan. En voortdurend hoorde je de Stabat Mater van Vivaldi, de muziek die hoort bij de wenende Moeder Gods. Bij die muziek heb ik zitten nadenken over Godot, die komen moet. Daarachter, in mijn hart, hield Christus Zich nog verborgen. Ik kon het nog niet toelaten. Totdat Hij tevoorschijn kwam en zei: Waarom zie jij steeds maar niet dat Ik niet komen kán, omdat Ik er al ben! De Vaders zeggen dat God ons zoekt op al onze wegen. Dat is werkelijk zo... onbevattelijk!

Jouw persoonlijke zoektocht in Genoeg Gewacht *heeft tenslotte geleid tot het moment dat God zich door jou heeft laten vinden en dat jij door God gevonden bent. Betekent dit ook dat iedere mens die écht zoekt uiteindelijk God zal vinden, zélf door God gevonden wordt, zoals jij door God gevonden bent?*

God zal in ieder geval één ding niet doen, zeggen diezelfde Vaders, Hij zal onze vrijheid nooit inperken. Hij zal jou niet als een marionet Zijn Koninkrijk in sturen. Hij heeft in de mens een kunstenaar geschapen, een wezen, een persoon. Dat is ook onze zwaarste opgave. Iemand zijn is ontzagwekkend! Ik weet zeker dat er in heel de kosmos geen groter wezen is of kan zijn dan de mens. De persoon is in staat werkelijk lief te hebben en iets hogers is er niet. Het mysterie is zo groot!

Als je als mens wetenschappelijk in staat bent om onze oorsprong uit te leggen, dan zouden we ook in staat moeten zijn elkaar lief te hebben. Maar juist dát kunnen we steeds minder. Ergens klopt er iets niet. Op het moment dat je alles weet, maar thuis alles in elkaar slaat, wat voor kennis heb je dan vergaard? Hoe komt het eigenlijk dat we met al die kennis zo onrustig zijn? Hoe komt het dat we steeds meer gaan denken ik, ik, ik en hebben, hebben? Er klopt iets niet! Op het moment dat je werkelijk bij de waarheid bent, zou je ook rustig moeten zijn want de waarheid en de rust horen bij elkaar. Maar de wereld is helemaal niet rustig. De mensen zijn nog nooit zo onrustig geweest! Iedereen weet dat ook. Waar gaat dit eigenlijk heen? Er zijn telkens steeds grotere excessen van geweld. Christus zegt: Aan de vruchten zul je de boom herkennen. Je krijgt dus kennelijk slechte vruchten. Klopt het wel? Maar op het moment dat je werkelijk bij het Ontstaan van de wereld en van de kosmos bent, dan ben je ook bij de Liefde. En dan ben je rustig.

Waarom zou God in Zijn Schepping de evolutie niet gebruikt hebben?

Omdat God... (na een lange pauze) omdat God een persoonlijke God is. Hij schept de wereld door het Woord dat Hij spreekt. Hij zegt iets en het is er! Hij heeft die hele vanzelf-theorie helemaal niet nodig. Hij schept in de mens een wezen naar Zijn eigen beeld en gelijkenis. De mens verschilt als wezen totaal van het dier. Het hart van de mens is een hart dat God op een persoonlijke manier werkelijk kan leren kennen. Zo heeft God het op een onbevattelijke manier gemaakt. Wij leven jammer genoeg maar in een heel klein gedeelte van dat hart. We denken te kennen, door de wetenschap, met internet enzo…, zeg maar via het verstand, met het hoofd. Maar de monnik gaat de weg van het hart en richt zich naar binnen en bidt voortdurend: "Heer Jezus Christus, Zoon van God, Ontferm U over mij!" En in zijn hart krijgt hij antwoord. De wetenschap komt bij een kennis die zich steeds meer splitst, specialiseert en uitwaaiert terwijl de kennis bij de monnik juist de andere kant op gaat. Hij ontmoet in zijn hart een liefde die alles omvat! Het is een heel groot Mysterie. En dat is wat Christus ons leren wil.

Johannes (Henk) van den Heuvel (Veenendaal, 1963) studeerde van 1983 -1988 aan de kunstacademie in Arnhem en hield zich van 1984 tot 1993 intensief bezig met theosofie, vedanta en yoga. Van september 1989 tot oktober 1991 speelde hij in een klein gezelschap

poppenkast op straat. Geraakt door de getuigenis van Jozef van den Berg trad hij in 1997 toe tot de Russisch Orthodoxe Kerk. Sinds 1999 is hij eigenaar van Studio Mimesis en kunstschilder. Daarnaast schrijft hij dagelijks voor de weblog Woest & Vredig: http://dekluizenaar.mimesis.nl

Theaterproducties van Jozef van den Berg
Het wonderbaarlijke leventje van klein mannetje Pluim (1973)
"Improvisaties" voor volwassenen (1973-1976)
Samenkomst der Poppen (1977)
Mijn Beste Vriend (1978)
Moeke en de Dwaas (1980)
Appeloog (1981)
Bericht van Eenoog (1981/1982)
De Dans van de Bultenaar (1982)
Het Geheim van de Toren (1983)
Troev of De Verdronken Visser (1983)
De Man met de rode hoed (1983)
De Geliefden (1985)
Het Geluk van Morgen (1986)
De Pleisterplaats (1987/1988)
O... Oceaan (1988)
Genoeg gewacht (1988/1989)
De Omgekeerde Wereld (1990) (nooit tot stand gekomen)
De Ontmoeting (1991) (nooit gespeeld)

○ Beginnen aan het verder doen: gesprek met Dirk Pauwels

- Een lange maaltijd in kleine porties -

In november 2011 gaat Dirk Pauwels met pensioen. Op zijn initiatief ontstond in 2008 het kunstencentrum Campo uit de fusie van Victoria en Nieuwpoorttheater in Gent, waarvan hij sindsdien artistiek directeur is. Aangezien Dirk Pauwels ruim veertig jaar in het vak zit en aanzienlijk wat watertjes heeft doorzwommen, grijpt Sarah Vanhee – momenteel als kunstenaar in residentie bij Campo - dit symbolische moment aan voor een uitgebreid gesprek over Dirks artistieke geschiedenis en visie. Het collectieve geheugen van Vlaanderens theatrale geschiedenis is namelijk nogal kort van stuk, en vaak glipt dat wat tussen de bedrijven door uitvoerig wordt besproken, door de vingers van de tijd heen.

Sarah Vanhee

8 juni 2011. Een goed gesprek moet voor Dirk Pauwels met eten erbij, dus alles is zorgvuldig voorbereid. Ik ben te gast bij hem thuis, zijn vrouw Lydia serveert drie gangen en Pol Heyvaert filmt het geheel dat drie volle tapes zal duren. We beginnen met een glas cava, omringd door licht en een gigantische boekencollectie.

Dirk, het schijnt dat jij oorspronkelijk bent begonnen als beeldend kunstenaar. Wat voor werk maakte je toen en waarom ben je daarmee gestopt?
Dirk: Zie je het niet staan, mijn werk? (*wijst zomaar ergens, lacht, er staat niets)*
Ik zal je vertellen hoe ik ermee gestopt ben. Ik maakte beeldend werk in de keramische zin, maar nogal conceptueel. Ik heb armoede gekend die nu alleen de mensen die op straat leven nog kennen. Ik had niets. En ik maakte kunst en kunst en ik werd armer en armer. Ik zat toen al met een klein kind en zo. En op een bepaald moment werd ik op een rare manier geselecteerd voor een tentoonstelling in Antwerpen in galerij Campo - 'Hedendaagse Fantastiek' heette die tentoonstelling. Dus ik ging daar een paar werken zetten en plots begon ik te verkopen. Plots was ik gelanceerd. En ik stelde vast: van het moment dat je naam maakt, komen ze af. Toen ik honger had, kocht geen vriend een werkje van mij, maar wel toen ze hoorden dat ik daar en daar gestaan had, en de staat weer twee werken gekocht had.... Daar werd ik dus verbitterd door. Toen heb ik een laatste tentoonstelling gegeven in galerij Westerhelling in Nijmegen: de tentoonstelling werd geopend, enkele werken werden verkocht, en op het einde ben ik daarheen gegaan en ik heb gezegd: 'Laat ze maar staan, ik moet ze niet meer hebben.'
Toen ben ik naar huis gegaan en heb ik met de rest van mijn werk de oprit opgehoogd. En daarna heb ik niets meer gemaakt.
Maar ik moet er nu wel als verzachtende omstandigheid bij zeggen: ik was ondertussen ook al in de psychiatrie gaan werken. Dat overlapte. Dus ik ben eigenlijk van de beeldende kunst overgegaan naar de psychiatrie en van de psychiatrie naar het theatrale.

Hou jij eigenlijk van theater?
(zeer direct) Nee. Ik vind het nog altijd zeer raar dat er iets gebeurt op een bepaalde avond, er honderd mensen in het donker zitten en drie-vier in het licht, dat die drie-vier in het licht zo vanalles zeggen en vanalles doen, dat die andere mensen daarop zitten te kijken en als het gedaan is als aapjes in hun handen beginnen te klappen. Ik vind dat nog altijd iets raars. En wat daar raar aan is, is dat zelfs met alle nieuwe media en technieken er nog steeds mensen, ook jonge mensen die nu afstuderen, een publiek proberen te amuseren met woord en beeld en daad, zoals de Romeinen het ook deden.

Hoe ziet theater er over 50 jaar uit?
Ik denk dat het niet veel zal veranderen. Dat er toch altijd een spanningsveld zal bestaan voor dingen die op een bepaald moment emotioneel gebeuren. Ik denk dat de kracht van theater is dat die emoties ter plekke gebeuren en dat je ziet dat er gelogen wordt of dat het oprecht is. In film kun je liegen, een take 17 keer nemen tot het goed is - in theater kun je dat niet. In theater kun je voorstellingen hebben waarvan mensen zeggen: 'Goh, waar heb ik nu naar gekeken?' En dat je hen moet vertellen: 'Ge moest gisteren geweest zijn, toen was het fantastisch'. En dat die mensen dat niet kunnen geloven. Bij theater zit er toch wel een elektriciteit, een chemie in de lucht, die je met geen andere kunstvorm kunt teweegbrengen.
Als kind heb ik *Wachten op Godot* gezien, waar ik niks van begreep, maar ik was daar zo van onder de indruk. Zoals dat gespeeld werd: dat wilde ik doen. Lydia heeft dat ook gehad, precies hetzelfde: naar *Godot* gaan kijken en daar ongelooflijk door gepakt worden.

Ik vraag het mij nog altijd af, waarom theater marcheert. Ik vraag mij ook af of ik, als ik nu stop, nog veel naar theater zal gaan? Ik denk het niet.
Nu ga ik veel naar theater omdat ik moet.
Mensen laten zich graag meevoeren door iets – Focketyn bijvoorbeeld, daar zit zeer veel vakmanschap achter, maar aan de andere kant is het ook een naïef gedoe, een soort perversie: 'Kijk eens wat ik hier kan.' Liegen ook, spelen dat het echt is en toch zoveel truken hebben.
Vandaar ook de kracht van bijvoorbeeld een stuk als *Aalst* [Victoria, 1999, over de kindermoord in Aalst, red.]: de manier waarop dat in zijn grote soberheid gemaakt is, de manier waarop daar gespeeld wordt, waarop ze samen het gevecht gevoerd hebben om het geen theater te laten worden. Dat is een paradox: we maken theater en tegelijkertijd zeggen we dat het geen theater mag worden.
Hoeveel acteurs zijn er echt kwetsbaar? Toch zeer weinig hé, als je nu al die grote namen ziet die bij alle grote huizen passeren, zo interessant is dat nu toch niet. Bij veel acteurs en bij veel manieren van spelen zie je een mengsel van wat iedereen zo'n beetje doet.
Als je in het repertoire zit, moet je daar niet te veel romantiek rond verkopen: je voert je metier uit. Maar als je naar het creatietheater gaat, waar je je acteurs naakt op scène stelt, dat is iets anders. Dan kunnen ze niet liegen, ze kunnen alleen ongelukkig zijn omdat ze het gevoel hebben dat ze het niet gehaald hebben. In het creatietheater is die kwetsbaarheid interessant. Maar van die acteurs die rond de tafel zitten en zeggen: 'Kom, we gaan eerst lezen' - oh zo saai vind ik dat, zo 'vak', zo alleen maar 'vak'.

Terwijl er vanuit het publiek en het beleid vaak net om dat repertoire wordt gevraagd?
Ik heb daar absoluut geen problemen mee. Ik vind het ook noodzakelijk dat het gebeurt, alleen is het mijn ding niet. In veel gevallen is dat metier en daar hebt ge zeer goede acteurs voor nodig die het ambacht van het spelen kennen. Dat kan op zich fantastisch zijn, maar ik zie het niet graag.

Is theater kunst?
Nee. Ik denk dat theater kunst kán zijn, maar ook een goed smaakvol consumptieartikel. En zodra het dát is, is het voor mij geen kunst meer.
Ik kan voor mijzelf uitmaken dat bepaalde dingen artistiek zijn, maar ik kan heel zelden zeggen waarom. Mijn groot voorbeeld is nog altijd - en dat is een cliché - *Moeder en Kind* [Alain Platel, 1995, red.]. Met die productie, op dat moment, is er iets gebeurd. Of *Fase* van Anne Teresa De Keersmaeker [het debuut waarmee de choreografe doorbrak in 1982, red.]: op het moment dat dat er was, is er iets gebeurd. Of wat wij met Radeis [Vlaamse theatergroep die internationaal tourde met woordeloze producties, 1976-1984, red.] deden: wij hadden succes omdat er iets gebeurde wat niet bestond, wat mensen nog niet op die manier meegemaakt hadden.

Dus er zijn twee categorieën: enerzijds het kunstwerk, en anderzijds het tot de smaak appelerende consumptiegoed. Wat doen jullie met Campo, wat produceren jullie? Is het louter kunst?
Nee. Ik denk dat we daar niet in slagen. Ik denk dat dat voor mij misschien wel een ambitie of een droom zou zijn, maar het is enorm utopisch. Als je dat zou willen doen, zou je dus radicaal en met hetzelfde geld dat je hebt, moeten verkleinen,

en heel gerichte dingen doen. Ik denk dat dat alleen maar kan vanuit een anarchistisch denken, een anarchistische impuls. Niet vanuit kunstencentra die allemaal – en dat mag niemand ontkennen - grote of kleine instituutjes geworden zijn, die ook een bepaalde verantwoording moeten afleggen, én aan het publiek, én aan het beleid, én aan de pers.
Dus als je mij vraagt: 'Moet je water in de wijn doen, voor je grote principes?' Dan kan ik daar maar één antwoord op geven: 'Ja, je moet water in je wijn doen voor die grote principes.'
Maar zelfs als het echt over kunst gaat, staat dat daarom niet gelijk met 'niet toegankelijk'. *Moeder en kind* bijvoorbeeld, was heel toegankelijk. *Fase* niet. *Fase*, dat was een bom. Iets waarvan de mensen zeiden: 'Wat is dat?' En als je kijkt naar wat daaruit allemaal ontwikkeld is, en wat daarop verder gebouwd heeft, is het niet min.
Als ik naar het theater-dans gebied kijk, dan is de allergrootste kunstenaar voor mij nog altijd Pina Bausch. Omdat zij, wat ik in het klein vertelde over *Moeder en Kind*, in het groot gedaan heeft op wereldformaat: de mensen naar iets laten kijken waarvan ze niet wisten waarnaar ze keken, maar waar ze ook niet omheen konden, waarin ze meegetrokken werden, met theatrale signalen die ze vooraf niet kenden.
En ik denk dat dat nu onmogelijk geworden is, als ik kijk naar de toekomst van de kunst. Ik denk dat de kunst dat niet meer kan.

Waarom?
(*Dirk zit stil als hij nadenkt. Alleen zijn kaken bewegen nu en dan, alsof hij zijn gedachten kauwt.)*
Ik weet het niet. Als je kijkt naar begin jaren 1900. Daar zijn dus fantastische dingen gebeurd, veel belangrijker dan hetgeen er in onze tijd gebeurt. Daar zijn echt dingen gebeurd die zo choquant, zo merkwaardig, zo de wereld beïnvloed hebben, dat dat achteraf – ook na wat er in de jaren '60- '70 gebeurd is - niet meer mogelijk geweest is om te evenaren. 't Was een soort heropleving. Maar die heropleving was ook zeer makkelijk want er was niks. Er waren allemaal goeie ambachtelijke kunstenaars maar geen kunstenaar waarvan je zegt 'aha'. Als daar dan iets ontstaat dat afwijkt, dan kun je naar een soort vernieuwing gaan. En ik denk dat er ondertussen zoveel gebeurd is, dat dat nu quasi onmogelijk is.

Zou je dat ook globaal gezien durven zeggen?
Ik heb het alléén over onze Westerse wereld. Ik denk het feit dat Frie Leysen, toen ze nog het Kunstenfestivaldesarts deed, ging neuzen in de Arabische wereld of in China – waar nu ook iederéén zit - of figuren zoals Jan Hoet in Afrika... Die mensen gingen daar zoeken omdat het hier óp was.

Hoe herken je een interessante kunstenaar?
Dat heeft te maken met intuïtie. Hetgeen de mensen zeggen, hoe ze je aankijken en dat je voelt dat het niet gebaseerd is op schoonpraterij of gebakken lucht, maar dat er echt iets interessant gezegd wordt. En eigenlijk gaat dat niet verder. En ik denk dat ik mij daar slechts – relatief natuurlijk - zeer zelden in vergist heb.

Hugo Claus heeft eens gezegd: 'In kunst en literatuur is er geen plaats voor democratie, er zijn alleen maar mensen die het kunnen en mensen die het niet kunnen.'
Ik denk dat dat het grote probleem is met het werk dat wij doen: dat er eigenlijk zeer weinig mensen in staat zijn om echt het verschil te maken, het verschil in kwaliteit. En

daarnaast is er een grote meute van middelmatig talent die ook blijft bestaan, mensen die professioneel bezig zijn en ook de pers halen, maar eigenlijk veel beter in de regio zouden zitten van de amateurkunst. We moeten met het woord ‘kunst’ niet zo lichtzinnig omgaan.
Ik denk dat het een slecht teken is voor de kunst als daar te veel mensen mee bezig zijn. Ik vind dat kunst elitair moet zijn, in de positieve betekenis van het woord. Kunst moet zich richten tot een aantal mensen die daarin geïnteresseerd zijn. Los van het werk van de kunstenaar en wat hij/zij daar zelf over denkt. Zoals er dan een veel grotere groep naar het voetbal gaat kijken en daarvoor kiest. En ik denk dat het beleid dat het verwijt gemaakt heeft dat de kunst ‘uit zijn ivoren toren moest komen’, daar zeer schuldig aan is. Want er moest een steeds breder publiek komen, en er moest participatie komen. En wat is er van in huis gekomen? Niks.

Ik denk zeker dat je als kunstencentrum bezorgd moet zijn om een publiek. Maar wij hebben een zaal van 170 man, en van het moment dat bij iedere voorstelling die zaal vol zit - en dat is een beetje een boutade - moet je je zorgen beginnen te maken over wat je aan het doen bent. Omdat er toch een aantal interessantere kijkers geïnteresseerd zijn in het meer hybride, in het minder toegankelijke, in het meer abstracte en in de heel specifieke esthetiek van bepaalde dingen.
En hoe krijg je daar, zeker als kunstencentrum, een evenwicht in? Ik denk dat je dat evenwicht moet vinden door evenwicht te zoeken. Dat wil dus zeggen dat je zowel in de disciplines die je aanbiedt als in het soort werk, een balans moet zoeken. En dat je daar heel fanatiek in moet doorgaan. Je moet echt zelf beslissen wat jíj vindt wat jouw publiek moet zien, en niet programmeren wat je dénkt dat het publiek zou willen zien.

Een kunstencentrum heeft een volledig andere functie dan een cultuurcentrum, moet volledig anders en straffer proberen te zijn. Toch pogingen ondernemen - hoe moeilijk dat ook is – om mensen die moeilijk zichtbaar gemaakt kunnen worden, te laten zien. En om dat op te bouwen.

Je had het daarnet over je intuïtie m.b.t. kunstenaars - als we kijken naar een huidige en toekomstige generatie artistiek leiders en programmeurs, is daar dan veel van dat soort intuïtie aanwezig?
Ik denk dat het hetzelfde verhaal is als met de kunstenaars. Ik denk dat daar zeer veel mensen bij zitten die wel een bepaalde neus hebben, maar een bepaalde neus die niet altijd interessant is. Want als je een beetje smaak hebt voor de dingen en je luistert goed hoe de anderen daarover denken en je stapt mee op diezelfde boot, dan ben je al een goede programmator. En zo zijn er veel.
Je voelt, ook in het brede netwerk, dat kunstenaars zeer snel boven water gehaald worden omdat ze goed zijn, omdat ze interessant genoemd worden. Maar het is jammer dat ze, om zich verder te ontwikkelen, dat netwerk nodig hebben, afhankelijk zijn van die mensen, en daardoor echt in een soort machtsituatie zitten. Ik vind dat de goeie kunstenaars te weinig rust hebben.
Ik betrap mijzelf daar ook op, omdat we met dossiers moeten werken, dingen twee jaar op voorhand geprogrammeerd moet krijgen.... En eigenlijk is dat een zeer kwalijke zaak - maar ik ben een beetje aan het afwijken nu.
Ik denk eigenlijk dat er bij programmatoren, zoals bij artiesten, weinig visionaire mensen zitten: mensen die het verschil zouden kunnen maken, die iets anders zouden kunnen

teweegbrengen aan de hand van een dialoog met de kunstenaars.
De meesten kunnen alleen maar beamen dat bepaalde mensen wat we noemen ‘hype and hot’ zijn. En het is zeer makkelijk om die mensen te lanceren en mee te gaan. Ik denk dat daardoor een aantal jonge mensen die interessant zijn, nooit de kans krijgen om erbij te komen. Omdat ze een soort traagheid in zich hebben, van ‘ik wil het goed doen’. Anderzijds heb je ook bij de kunstenaars een grote laag van zeer opportunistische mensen die zeer goed weten hoe ze zichzelf verkocht krijgen.

Is dat iets van deze tijd?
Ik denk het wel, ja. In de jaren ’60 was er niks, behalve dan de klassieke theaters. Er was geen internationaal netwerk. Dat is maar begonnen in de jaren ’75- ’76, door Ritsaert ten Cate, Hugo de Greef, een aantal mensen die zijn gaan samenwerken waardoor kunstenaars Europees meer zijn gaan doen. In die tijd begon ook IETM in Polverigi: een vijftal mensen – goeroes eigenlijk - die bepalend waren en die wisten hoe ze op een goede manier met kunstenaars moesten omgaan. Zij kwamen regelmatig samen vanuit de afspraak kunstenaars te helpen doorstromen... Tegenwoordig komen er jaarlijks 300 à 400 mensen naar deze aanvankelijk zeer edele en mooi bedoelde bijeenkomst. En ik vraag mij af: wat komen zij daar allemaal doen, wat zijn de agenda’s van die mensen, wie van die mensen is er bezorgd over de kunstenaar en over kunst? En in hoeverre gaat het niet om hun eigen naam, hun eigen huis, hun eigen portemonnee – in plaats van een echte bezorgdheid naar die weinig kunstenaars die goed zijn?

Stel dat je nu nog 20 jaar professioneel voor de boeg zou hebben, wat zou je doen?
(denkt serieus na, krijgt het even moeilijk, lacht dan) Ik zou bijna zeggen: schrijven. Maar dat ga ik je niet aandoen.

Stel dat je terug 45 zou zijn.
Ik zou niets anders doen. Ik zou artistiek leider blijven. Het feit dat we nu met Campo een dossier moeten schrijven, is zeer interessant. Ik heb tijdens het schrijven van dit dossier naar het vorige dossier gekeken. Twintig procent vind ik zo flauw. Zo flauw, allez, waarom hebben we dat ooit willen doen, ook al is het niet gerealiseerd? Dat wil dus zeggen dat – en dat klinkt heel raar - dat ik nú eigenlijk pas in staat zou zijn om een vernieuwing in gang te zetten. Ik heb dat gevoel. Maar dat heeft misschien ook te maken met het gevoel van ouder worden, dat je denkt dat je dat zou kunnen, dat weet ik niet, dat kan ik bij mijzelf moeilijk inschatten.

Ik neem nu en dan voorzichtig een hap. Dirk raakt zijn bord niet aan. Ik begin te begrijpen dat we daar alleen maar zogezegd zijn om te eten. Dat het goede eten altijd alleen maar een excuus is voor het goede praten.

In de periode van Victoria en Nieuwpoorttheater was de vraag: op welke wijze probeer je het verschil te maken? Samen met de andere mensen die jou ook inspireren en samen met jou dat verschil willen uitmaken. En zolang je het verschil wil uitmaken, ben je niet uitverteld. Van het moment dat je zegt: ‘Okee, nu hebben we eindelijk een goede structuur gevonden, nu hebben we uiteindelijk gevonden waar we naartoe wilden, nu hebben we gevonden op welke manier je best met

kunstenaars omgaat en hoe je ze omkadert', van het moment dat je dat denkt, ben je verloren.

Van die 'andere mensen', wat vraag jij daarvan, van de 23 medewerkers die op dit moment bij Campo werken?
Ik ben geen directeur hé.

Officieel wel.
Officieel wel. Het bijzonderste is, denk ik – ook al is het zo cliché - luisteren.
En wat er bijzonder is aan Campo, is dat de mensen daar niet plots binnengekomen zijn omdat we op een bepaald moment mensen nodig hadden. Bijna alle mensen die in de artistieke ploeg zitten, zijn stagiairs geweest. Al die mensen zijn bijna al sluipend binnen gekomen, en als ze binnengeslopen waren, en ze hadden goed geslopen, voelde je: ik wil die mensen houden. En het interessante is dat ze ook doorgegroeid zijn.

Als je zegt dat je geen leider bent, hoe zou je jezelf dan noemen?
Ik denk vooral inspirator.
Mijn zwakte is dat ik een slechte organisator ben. Als ik die mensen niet zou hebben om al die dingen te organiseren, zou ik dat enorm slecht doen, ik kan dat niet. Maar wat ik goed kan, is op een zeer snelle manier problemen oplossen, en ideeën naar voor brengen. Maar ik denk dat dat ook maar mijn enige echte kwaliteiten zijn. Ik denk dat het niet verder gaat dan dat.

Ik neem aan dat er in al die tijd ook conflicten, nodig en onnodig, zijn geweest?
Ja. Noodzakelijk. Maar niet belangrijk. Als je echt voelt dat je de verkeerde richting uitgaat, moet er conflict komen. En moet het ontploffen. Als het niet ontploft, dan rook je de zaak uit, zak je in de blubber.

Zijn die confrontaties er genoeg, als je kijkt naar de theaterwereld in Vlaanderen op dit moment?
Nee. Er zijn geen conflicten, er is achterklap. Conflicten zijn er niet. Als de artistieke ondernemers samenkomen is het altijd tof en gezellig. Behalve als er te veel concurrentie begint te komen: 'Ik was daarmee begonnen en nu neemt gij dat over.' Of: 'Hij krijgt nu hier de première maar dan mag hij daarvoor niet meer bij u spelen '... Die toestanden.
Maar voor de rest vind ik het een smeuïg, gezellig groepje van mensen die met kunst en artiesten bezig zijn.

Klinkt niet echt inspirerend.
Nee. Ik vind het ook niet inspirerend. Een goede kunstenaar is zeldzaam, maar een echt goede artistiek ondernemer, is ook zeldzaam.

Wat zou je willen zeggen, aan degenen die er zijn?
Om kunstenaars meer te betrekken in de beslissingen die men maakt. Wij zijn daar zelf ook niet in geslaagd. Een grotere rol geven in beslissen hoe het moet, door de mensen die het doen. En niet door de mensen die het overkoepelen, die daar hun werk van gemaakt hebben.

Is het ook niet aan de kunstenaar zelf om die rol op zich te nemen?
Jawel... maar neem nu mijn eigen huis, waar een goede sfeer is, wat strak georganiseerd is en geolied loopt... Probeer daar

maar eens als kunstenaar je stem te laten horen, te zeggen hoe het moet. Dat is niet eenvoudig, ook al is de illusie dat het wel gebeurt. Als je naar ons vorige dossier kijkt: wij zouden een kunstenaarshuis maken en de kunstenaars betrekken in de beslissingen die er zouden gemaakt worden. Wat is er van in huis gekomen: niets. Of weinig. Te weinig.

Hoe verhielden jullie je met Radeis t.o.v. productie, planning, publiciteit?
Wij waren daar niet mee bezig. Er bestaat wel een aantal affiches, die geschiedenis gemaakt hebben, maar dat was niet om volk te trekken, dat was omdat het erbij hoorde. Wij maakten ons ding. Wij zaten op café te kaarten in Gaasbeek. Repeteren deden we niet. Er werd wel veel gehamerd en getimmerd en truukskes gemaakt. En als we dachten: 'Okee, we hebben goed genoeg materiaal', dan werd dat samengebracht. Maar wij hadden geen carrièreplanning. De interesse is gekomen buiten ons. Mocht Radeis nu bestaan - natuurlijk niet meer met die esthetiek van toen - en het zou geplaatst worden tussen al wat er is, dan zou het gewoon marcheren, maar niet meer dan dat. Terwijl het toen een wereldsucces was.

Vroeger was het niet beter, het was makkelijker. Maar ik denk wel dat er nu ook zeer interessante dingen gebeuren. Als ik kijk binnen Campo hoe Filip Berte aan het werken is, of Pieter Ampe... Dan denk ik toch dat we er een paar uitgehaald hebben die de kwaliteit hebben, naar mijn gevoel en naar mijn mening. Die zijn op een heel eigen manier aan het werken, dat is een soort minibeweging binnen een klein huis. En dat wordt ook gezien.

Je zegt zelf: de kunstencentra zijn allemaal instituten geworden. Een hoop geld gaat naar omkadering. Hoe dicht staat dat allemaal in verhouding tot het artistieke proces?
Dat is een moeilijke kwestie. Het beleid heeft die vraag ook gesteld: moet er zo'n zware omkadering zijn? Ik denk dat, als die omkadering ten dienste van de kunstenaar staat, ze niet groot genoeg kan zijn. Wij merken dat we te weinig mensen in huis hebben om te doen wat we zouden moeten doen.
Aan de andere kant heb ik er ook moeite mee dat, in vergelijking met vroeger, kunstenaars geen opbouwend parcours meer willen afleggen. Ik denk dat ze niet meer in zichzelf willen investeren, dat ze willen dat anderen in hen investeren. En voor een groot deel hebben ze gelijk en voor een ander deel denk ik soms: 'Bewijs het eerst een keer.' Dat klinkt heel paternalistisch vanuit de artistiek ondernemer, maar dat is het niet. Ik ben daar misschien niet juist in omdat ik te veel kijk vanuit het verleden, maar ik denk: als je iets wil doen, dan doe je het.

Als je kijkt naar hoeveel kunstenaars ondersteund worden bij ons in Vlaanderen, *allez*, toch veel te veel. En eigenlijk krijgen die vaak geen échte ondersteuning. 'Residentie' betekent bijvoorbeeld té dikwijls: de kunstenaar krijgt een beetje ruimte en een beetje geld, men zorgt voor een context en men zorgt voor een beetje publiek. Maar je weet niet hoe het daarna verder moet. Dan zijn er dus enerzijds mensen, zoals b.v. Miet Warlop, die ook in zo'n residentie zitten, maar die hebben dat eigenlijk niet nodig want die weten heel goed hoe ze het moeten doen. Die zijn zeer content dat ze daar een maand een ruimte krijgen en een technieker, en daarna gaan ze toch weer weg. Maar andere mensen, zoals Gui Garrido, die komt

dan bij ons met de kwestie: ‘Ik ga een residentie doen , maar er is niemand die mij daar begeleidt.’ Het resultaat is dat de artistiek leider van ons huis gaat coachen in het andere huis. En op het einde van die residentie daar, zegt die jongen: ‘Ik heb nu iets gemaakt, en wat moet ik er nu mee doen?’ Wij zijn ook niet onmiddellijk van plan om dat verder te produceren. Dus de uitkomst van het verhaal is: hij heeft een residentie gehad, ja, en nu mag hij terug naar Portugal. En in Portugal – waar geen geld of middelen zijn - mag hij een beetje verder werken.

Zou je dan naar een herverdeling gaan: minder plekken, minder kunstenaars, met hetzelfde budget – uit liefde voor de kunst?
Ja absoluut. Ik vind op dat punt, qua aantal mensen, dat wij het goed doen. Minder dan andere huizen en ook niet met een eindigend verhaal - als het vertrouwen er is bij zowel de kunstenaar als bij onszelf. Jij bijvoorbeeld, je hebt nu een residentie gedaan - wat komt daarna? Het zou kunnen dat je zegt ‘Ik zou nog eens vier maanden willen om dingen te doen.’ Dat moet dan in principe mogelijk zijn, als het praktisch en financieel haalbaar is. Terwijl, als we alleen maar voor kwantiteit zouden kiezen, zouden we nu zeggen: ‘Jouw residentie is klaar en nu komt er iemand anders, dus jij kunt niet meer terug komen.’
Ik denk dat het van langsom minder, trager, onderzoekender, omringder moet. Dat heeft ook te maken met het creëren van schone, inhoudelijke situaties tussen mensen. Maar hoe organiseer je dat, wetende dat artiesten in wezen individuen zijn die niet aan het zoeken zijn naar ‘wij allemaal samen’? Ik denk dat je veel beter daarin investeert dan in de mensen die komen en gaan.

Ben jij een ambitieus iemand?
(denkt even na, terwijl hij eindelijk een hapje al lang koud geworden risotto neemt) Ik denk het wel. Maar ik heb geen persoonlijke ambitie in de zin van ‘in mijn leven moet ik dat of dat gerealiseerd hebben’, dat interesseert mij niet. Dat is geen valse nederigheid, maar dat interesseert mij in het geheel niet. De ambitie ligt daarin dat ik erin wil slagen om andere mensen glorierijk te laten zijn. Dat andere mensen dingen kunnen maken waarvan ik kan zeggen: ‘zonder mij was het nooit gebeurd’ – dat is mijn ambitie. En mijn pretentie ook hé: ‘Het is door mij dat het kunnen gebeuren is.’

Weet je, voor mij moet er niets meer. Omdat ik alles wat interessant is, blijf steunen, en ik moet daar niet voor gehonoreerd worden of erkenning voor krijgen. Wat er belangrijk is, is dat je je amuseert met de dingen die je doet. Ik ben in alle opzichten autodidact. Een autodidact die probeert altijd te bewijzen dat hij het ook kan. En zolang ik wou bewijzen dat ik het ook kon, heeft het nooit gemarcheerd. Van het moment dat ik mij gerealiseerd heb dat ik mij moest amuseren, was ik veel ballast kwijt. Dat is een belangrijk moment geweest in mijn leven. Mijn ene broer was een goed muzikant, mijn andere broer een groot beeldend kunstenaar, en mijn zus een beroemd model, ... dus moest ik mij ook bewijzen.
Ik heb in de jaren ’70 een dichtbundel geschreven en daar was iedereen door verwonderd. Maar zoals ik geen schrijver ben, ben ik ook geen dichter. Ik heb die gedichten eigenlijk geschreven om een dichtbundel te maken, niet omdat ik van nature uit met poëzie bezig was. Die bundel heeft ook een bekroning gekregen, als debuut.

Het schrijven van die dichtbundel is voor mij een parodie op ‘bewijzen’ geweest. Vanuit een humoristische reflex.
Maar het rare is, als ik die gedichten nog eens sporadisch lees, vind ik ze goed.

Ik zou ze graag eens lezen.
Nee.

Was het een bewuste keuze om altijd in Vlaanderen te blijven?
Ja. Ja. Ik heb geen behoefte aan andere vuiligheid dan die die ik zelf kan creëren. Ik heb veiligheid nodig. Ik heb het nodig om ’s avonds naar mijn eigen intieme huiselijke biotoop te kunnen komen. Ik ben een provinciaalse mens. Ik heb ook provinciaalse mentaliteiten, ik ben geen wereldburger.

Terwijl jullie met Radeis de eersten geweest zijn die het zo belangrijk vonden om internationaal te werken.
Ja, maar het is niet omdat je de wereld rondreist dat je een wereldburger bent. Het beste wanneer we met Radeis optraden, was wanneer we naar huis mochten komen. Iedereen vond het fantastisch: ‘Die mannen van Radeis, die rijden de wereld rond’ - en natuurlijk was dat ook ongelooflijk en hebben we fantastische dingen meegemaakt . Maar voor de rest was dat toch wel een saai leven, vond ik.

Je hebt onlangs opnieuw een ‘debuut’ gemaakt, in de vorm van een novelle. Hoe waren de reacties?
Ik kreeg een zeer schone reactie van Alain Platel die twee dingen zei: ten eerste dat hij heeft moeten bulderen van het lachen, en dat dat hem nog nooit overkomen is met een boek - nu, dat is ook niet moeilijk want Alain leest niet. En ten tweede dat hij ook een beetje uit zijn evenwicht gehaald was, omdat er toch iets cassants, iets hards in zat, zei hij. Wat ik zelf niet vind. Ik vind het gewoon een doorsnee verhaal van – spijtig genoeg voor hen - doorsnee mensen die zichzelf niet doorsnee vinden.
Er waren ook mensen die het samen in bed gelezen hebben en gegierd hebben van het lachen. Dat charmeert wel, maar het was niet mijn bedoeling om humor te maken. Ik had eigenlijk de bedoeling iets melancholisch te schrijven.

Is er een verlangen naar het schrijven, de taal, de praktijk daarvan?
Wel, ’t is zeer raar. Ik ben nu ver over de 60 en nu pas stel ik vast dat die behoefte daar is, terwijl die daar vroeger niet was.

Ook niet toen de dichtbundel uitkwam?
Nee, nee, want ik heb na die dichtbundel geen enkel gedicht meer geschreven. Ik had er ook geen behoefte meer aan. Daar zat trouwens ook wel die melancholie onder. Het is zeer eigenaardig dat iedereen altijd iets grappigs van mij verwacht, terwijl ik van mezelf niet vind dat ik echt grappig ben. Tenzij misschien in gezelschap, maar dat is iets anders.

Het is waar, het is een serieus gesprek. Dirk lacht niet zo vaak. Hij praat. Soms traag, zoekend, soms snel en direct. In die grillige ritmering en de plasticiteit waarmee hij spreekt, zit de humor. Voor degene die luistert.

Ik denk dat dat iets is dat diep in mij zit. Iedereen denkt dat ik een enorm sociaal mens ben, maar ik ben niet sociaal. Ik ga bijvoorbeeld niet graag naar feestjes, ik ga niet graag naar

plekken waar mensen samenkomen, naar premières, naar...
Ik ben toch niet zo een optimistisch wezen.
Ik stel me heel veel vragen over de wereld, dat is mijn melancholie. Dat heeft ook te maken met wat na mij komt. Dat zijn mijn kleinkinderen, en de wereld waarin die opgroeien. De moeilijkheid van een leven op te bouwen en dan de vraag: moeten zij dat ook nog allemaal meemaken? Gaan zij ook nog allemaal moeten meemaken wat wij met vallen en opstaan meegemaakt hebben?

Tape 2 wordt gewisseld voor 3. Dirk prikt in zijn frambozentaartje. Ik ga even naar het toilet. Op de tape, achteraf, zie ik hoe Lydia hem teder komt vragen hoe het gaat 'met zijn koppijn?' En dat hij 'niet te zwartgallig moet zijn', zegt ze. 'Allez, gij hebt zo van die radicale gedachten soms, dat is wel positief maar...'.
Dirk vraagt aan Pol, die het gesprek op video vastlegt, of het waar is, of hij te zwartgallig is. Pol: 'Nee, *ik vind van niet. Ik vind dat als je alleen maar positief bent, dan ben je positief over de sector maar je maakt deel uit van de sector dus dan stel je geen vragen bij wat je aan het doen bent en dat klopt dan ook niet.'*
Ik ga terug zitten.

Ben ik te zwartgallig? Lydia zegt dat ik te negatief ben. Ik heb rollende meningen. Ik ben geen structuurdenker. Ik ben een rollende denker.

Nee, ik vond je niet negatief.
Nee. Ik ben eigenlijk van nature tamelijk optimistisch, hoor. Allez, ik voel nu wel dat er in mijn leven *(eigenlijk zegt Dirk zegt 'uw' leven, zoals hij vaak 'uw' zegt als hij het over zichzelf heeft*) iets aan het gebeuren is. Een eindpunt. Ik had dat ook met het grootvaderschap: dat zegt iets over een betekenis in je leven. Die niet prettig is.

Dus je vindt het ouder worden niet zo prettig.
Nee, nee. Wel, 't is te zeggen: met wat ik nu heb verworven en wat ik nu weet, zou ik eigenlijk willen beginnen aan het verder doen.

Waar ligt volgens jou de grootste uitdaging voor de toekomst in de maatschappij?
Stappen achteruitzetten.

Hoe krijg je dat voor elkaar?
Ik zie bijvoorbeeld kinderen van vrienden van mij, die op een heel gedreven manier met de wereld bezig zijn. Een generatie die je niet zo snel hoort, maar die daar echt mee bezig is. Of als ik hier thuis zit bijvoorbeeld, zal hier nooit licht te veel branden. Ik spaar voor het milieu. We overwegen ook om onze auto weg te doen. Daar verbeter je natuurlijk de wereld niet mee. Maar dat is mijn zorg.
Als ik al die kinderen zie die zo vaak ziek zijn en rare dingen hebben, naar ziekenhuizen moeten en ademhalingsproblemen hebben en allergieproblemen en koorts... Dat is een degeneratie. De mens is aan het degenereren. Je voelt dat aan die kinderen. En daar kun je met de kunst niets aan doen. Tenzij in sociaal-artistieke projecten. En je kent mijn verhaal daarover: dat hoort thuis bij maatschappelijk werk, en niet bij de kunst.

Ik denk dat een toekomstige generatie niet zal opkunnen tegen de hoeveelheid. De hoeveelheid van alles. Van waar je

de informatie haalt, wat er op ons af komt, welke keuzemogelijkheden er zijn, hoe je moet kiezen, ... Ik ben bij de gelukkige mensen geweest. Gelukkiger dan degenen die daarvoor kwamen en gelukkiger dan degenen die daarna kwamen. Ik ben als kind opgevoed in de jaren ’50, in die naoorlogse periode waar er niks was, waar je weinig kreeg, en waar je met het weinige dat je kreeg zeer content was. Dan ben ik opgegroeid gedurende die ’60er jaren waar ik wel echt iets heb meegemaakt... Ik heb enorm geluk gehad: in1984 het Nieuwpoorttheater beginnen. In 2011 Campo beginnen... Dat kan nu allemaal niet meer. Dat is uitgesloten.
Wat het grote verschil is: wij deden dat omdat we het wilden doen. En als er nu iemand zou zijn die dat zou willen doen, zou de eerste vraag zijn: hoe gaan we het kúnnen doen, en hoe gaan we het organiseren en vanwaar gaan we het géld halen óm het te doen?
Een groei van iets meemaken, iets dat ontstaat, dat is zo fantastisch. Je zegt van: ‘Er staat hier iets leeg in Gent, van Walter de Buck. Hij heeft daar theater in willen maken maar hij wist niet wat theater was.’ En je neemt dat in, en onmiddellijk voel je dat er iets gekomen is van een enorm belang. Dat heeft een shock teweeg gebracht hier in Gent, zo van ’t begint weer, eindelijk...’. Terwijl met de hoeveelheid dingen die nu in Gent gebeuren... Je mag nog zo goed zijn, je mag nog zo creatief zijn, nog zo visionair, je mag nog zo’n goede ideeën hebben... Dergelijk iets kun je niet meer realiseren want dan val je in dat stedelijk weefsel waar de mensen niet meer uit geraken.
Het is voor de mensen, voor het publiek ook zeer moeilijk geworden om ten eerste te luisteren en ten tweede zich te concentreren. Mensen zijn dat afgeleerd omdat alles zo flitst en zo snel gaat. Een heel rare vraag die vaak gesteld wordt door mensen die komen kijken naar iets om van te genieten, is: ‘Hoe lang gaat het duren?’ En als je zegt: ‘Een uurtje’, dan is het goed. En als je zegt: ‘Je mag drie uur genieten’, dan oeioeioei.

Wat voor soort mens creëert dat, die hoeveelheid, die snelheid?
Oppervlakkig. Allez, ik bedoel, je moet geen cultuurpessimist zijn om te percipiëren dat daar gemakszucht onder zit. Het mag niet te lang duren.

Heb je zelf besloten met pensioen te gaan?
Niet echt, nee. Maar ik word 67 en als je 67 bent, dan...
Maar ik zou het zelf ook wel gedaan hebben. Je moet de dingen overlaten op het moment dat je voelt dat het kan. En ik heb het gevoel dat het nu kan.

Waar is Dirk Pauwels over 10 jaar?
(*kijkt naar beneden, ziet er plots triestig uit, kwetsbaar*)
Dat weet ik niet. Laat me zeggen dat ik daar niet zo hoopvol naar uitkijk. Dat weet ik niet. Misschien naar een prachtige voorstelling kijken die jij gemaakt hebt. *(glimlacht)*
Als ik hoor van mensen die met pensioen zijn ‘goh, hij heeft geen tijd genoeg’, ik begrijp dat niet. Ik ga tijd genoeg hebben. Weet je, ik ben een fervente lezer hé, maar ik kan dat doen omdat ik tussendóór lees, omdat lezen voor mij een uitlaatklep is, een moment. Maar je kunt geen ganse dag lezen.
Als je je sociaal leven levendig wilt houden, moet je daar inspanningen voor doen. Je moet het gaan opzoeken. En ik ben niet zo. Ik zie mij nooit afspreken om koffie te gaan drinken met een vriend. Ik heb er ook niet zoveel natuurlijk. En

als je dat niet doet, dan zeil je een beetje weg. Ik heb geen idee wat er gaat gebeuren.
Dat is het kleine drama dat ik nu meemaak: op een bepaald moment stopt er iets in het leven. De dood is een definitieve stop, en ik vind, stoppen met werken en met pensioen gaan, dat is het vagevuur. Dat is de stap daarvoor, waarin je zeer goed weet dat je sociale en vriendschapscontext, of een groot stuk daarvan, wegvalt. En ja, dan valt je terug op jezelf. Op de Alexis-Dallièrestraat 28 in Ledeberg, waar dus eigenlijk heel weinig mensen komen, behalve een kleine groep vrienden. Maar eigenlijk is dat hier een stil huis, woon ik hier met mijn vrouw alleen. Het werk dat ik nu heb – wat ik geen werk noem, dat weet jij zelf ook, dat is bezig zijn met onze eigen ontplooiing – maar het moment dat dat wegvalt, valt er wel iets, ja… iets fundamenteels weg. En je weet: 't is weg en je moet er geen tranen voor laten, maar je weet wel dat je voor jezelf oplossingen moet zoeken.

Maar vandaag heb ik mij gerealiseerd: in 2014 zal het Nieuwpoorttheater 30 jaar bestaan. Ik zou die kroniek willen schrijven. Vanuit de persoonlijke en collectieve herinneringen die er zijn. Uit hobby. Dat zou mij een ongelooflijke push geven en mij troosten in het niet uitgerangeerd zijn – door mijzelf of door andere mensen.
Dat te doen op een manier die niets te maken heeft met alle manieren waarop zo'n dingen daarvóór al gebeurd zijn - ook al is dat een illusie. Een boek met geschiedenis, waarvan ik ook aan de hand van die geschiedenis, persoonlijke dingen kan zeggen. Of ze juist zijn of niet juist zijn, dat maakt niet uit. Niet vanuit het 'wij'-gevoel, maar wel: 'Dat was mijn leven, zie, ik heb dat op die manier gedaan'... Dat verhaal.

Ik denk dat ik wel uit mezelf kan treden en kijken naar hoe ikzelf in bepaalde situaties gefunctioneerd heb en niet gefunctioneerd heb en de frustraties... Maar dat samen met een aantal kleinstedelijke gebeurtenissen. Dus het onderzoek is ook belangrijk. Want herinnerringen vertekenen. Als ik in Josse De Pauws boek anekdotes lees van dingen die we samen meegemaakt hebben, heeft hij iets totaal anders meegemaakt dan ik heb meegemaakt. En juist daarom zou ik op zoek willen gaan naar al die mensen die er in een bepaald stadium in de historie van het Nieuwpoorttheater geweest zijn. Om hen nog eens te vragen: 'Hoe kijkt ge daar nu op terug?' En dan mijn meanderen daartussen.

De taart is op, het wordt donker buiten.

Zijn er dagen dat jij niet aan je eigen dood denkt?

Ja.
Ik niet. Ik denk daar alle dagen aan.

Al lang?
Ja.

Al heel je leven?
Nee.

Sinds wanneer?
Zo sedert mijn vijftigste. Ik voel dat er geen dag voorbij gaat zonder dat ik aan de dood denk.

Op welke manier?

Het rare feit dat ik hier deel uitmaak van die stad, en dat het Gravensteen daar nog blijft staan en ik niet. En dat er allemaal mensen met dezelfde blik als ikzelf naar dat Gravensteen kijken maar dat ik daar niet meer zal kunnen naar kijken. Alles zal verder leven. Die straat hier, hoe gaat dat er binnen 30 jaar uitzien?
Zeker als atheïst is dat iets heel anders dan mensen die geloven en de ijdele hoop hebben dat er nog iets op komst is. Ik denk daar heel rationeel over. God heeft de mens niet gemaakt, de mens heeft God gemaakt. Voor mij is dat duidelijk. Het moeilijkste is, denk ik, als atheïst, om vrede te kunnen nemen met dat je verdwijnt. Ik denk dat dat de moeilijkste oefening is.
En de grootste leugen die bestaat, is de leugen rond euthanasie. Ze zeggen: 'Ge hebt niet het recht om uw leven te beëindigen.' 'Want', zeggen ze, 'God roept de mens'. Terwijl het de mens is die God roept. Ze doen er alles aan om tegen het organische proces van 'uw tijd die gekomen is', in te gaan. Ze houden mensen in leven op soms de meest afschuwelijke manier. Dat klopt toch niet. Dat is toch echt tegen het leven in gaan. Laat de mensen toch gaan als ze moeten gaan.
Ik ben van één ding overtuigd en dat is: vanaf het moment dat ik niet meer functioneer - en dan bedoel ik méér dan alleen maar niet meer kunnen lopen of eten - maar wanneer ik niet meer in staat ben om te kunnen lezen of een kleine creatieve daad te stellen, dan stop ik ermee. Je kunt natuurlijk zeggen: 'Ja maar ja, wacht maar tot het zover is, want het leven is sterker'..., Maar het is iets waar ik al jaren mee bezig ben en waarvan ik echt overtuigd ben. Dat ik hier niet in een zetel ga zitten en naar de televisie kijken en dan weer in slaap vallen en dan weer naar de televisie kijken. Dat is geen leven. Dat is levend dood zijn. Niet alleen voor jezelf maar ook voor je omgeving. Voor je kinderen en kleinkinderen. Met de afschuwelijke daad die ze nog moeten stellen dat ze je nog moeten komen bezoeken. Want dan wíllen ze je niet komen bezoeken maar ze móeten je komen bezoeken want 'het is toch je grootvader of je grootmoeder'. En voor mij moet dat echt niet. Dat heeft niets met pessimisme te maken, dat heeft met optimisme te maken. Da's optimisme. Zo van: laat ons het zo doen, laat ons de uitvaart regelen (*glimlacht).*

Wat zou je graag zeggen aan de mensen die verdergaan met Campo?
PAS OP *(zegt hij met luide stem, kijkt rond, en neemt een slok koffie).*

'Pas op', waarvoor?
Gewoon, PAS OP.
Ja, kijk. Wat denk je?

Pol: 'Cut.'

Dirk: Wil je nog koffie?

Sarah Vanhee (1980) is performer, conceptueel kunstenaar en schrijver. Zij mixt in haar werk product en proces, fictie en realiteit, kunst en andere disciplines. En schakelt moeiteloos tussen theaterzaal, openbare en virtuele ruimte. Zo speelde het multidisciplinaire *The C-project* zich af op diverse levels van realiteit. Haar auction-happening *The Great Public Sale of unrealized but brilliant Ideas* maakte een (inter)nationale tournee langs o.m. Playgroundfestival, Centre Pompidou Metz,

Impulstanz en Van Abbemuseum. Bij het Vlaamse huis Campo (Gent) maakte Sarah Vanhee in het voorjaar van 2011 de performance *Turning Turning, a Choreography of Thoughts.*

Dirk Pauwels belandde vanuit de beeldende kunst in het theater. Hij zette een nieuwe beweging in gang, samen met kompaan Eric De Volder, met Het Etherisch Strijkersensemble Parisiana en samen met Josse De Pauw en Pat Van Hemelrijck met de groep Radeis. Sinds 2008 leidde hij het Gentse kunstencentrum Campo dat op zijn initiatief ontstond uit de fusie van Victoria en Nieuwpoorttheater; sluitstuk van een lange rij van realisaties in een uitzonderlijk parcours. Eind 2011 beëindigt Dirk Pauwels zijn functie van artistiek directeur van Campo.

○ Micha Hamel & *Requiem voor de westerse kunstmuziek*

- De westerse beschaving is op een verzadigingspunt aangekomen -

Zijn meest recente compositie is een* Requiem *voor de westerse kunstmuziek, maar van cultuurpessimisme wil hij niet horen. De reden is eenvoudig: componist, dirigent en dichter Micha Hamel gelooft niet in de eindigheid van de dingen. Voor hem is elk 'eindpunt' een doorstart naar een nieuwe fase, de ontdekking van een onbekend en fascinerend terrein dat meer nieuwsgierigheid oproept dan vrees. Een gesprek met een open geest die, liever dan het oude te conserveren, de verandering omarmt.

Evelyne Coussens

Wie nietsvermoedend het CV van Micha Hamel onder ogen krijgt, valt spontaan even stil: deze relatief jonge kunstenaar (1970) kan een meer dan indrukwekkend palmares voorleggen. En niet in één specialisme. Hamel is succesvol als componist (orkest- en kamermuziek, liederen, muziek voor theater en dans, vocaal werk, operette), als dirigent (grote orkesten in binnen- en buitenland) én als dichter: terwijl een mens zich afvraagt waar hij in godsnaam de tijd vandaan haalt, debuteert Hamel in 2004 met de dichtbundel *Alle enen opgeteld*, en verschenen sindsdien nog twee bundels van zijn hand. Sinds 2010 is Hamel bovendien lector Nieuw Muziektheater bij Codarts Rotterdam.

Meer nog dan de omvang van Hamels oeuvre valt het hybride karakter ervan op. Aan genre- of stijlrestricties lijkt deze man vierkant zijn voeten te vegen. Zijn operette *Snow White* (2004-2007) was een kruising tussen een *American musical comedy* en een atonale opera, en het koorstuk *Bomen* (2009-2010) twijfelde tussen een poëzievoordracht en een madrigaal. Het *Requiem* (première 5 juni 2012) zal een kruising zijn tussen een concert, een ritueel en een theaterervaring.

U lijkt te streven naar een maximale bevruchting tussen muziek en andere kunstvormen: dans, theater, architectuur. Waarom is het volgens u nodig om die grenzen zo radicaal open te breken?
Micha Hamel: ‘Heel eenvoudig: omdat de muziek niet kan achterblijven op de tijdgeest, anders versteent ze en maakt ze zichzelf overbodig. De functionaliteit van muziek binnen het theater is heel lang dezelfde geweest: muziek moest het theatrale gebeuren ondersteunen, volgen, of tegenkleuren. Pas met Kandinsky en de Bauhausgroep zijn er stemmen opgegaan om andersoortige relaties te leggen tussen muziek en theater. Logisch: een nieuwe tijdgeest vereist telkens een nieuw onderzoek naar de geldigheid van een bepaalde poëtica. Op die manier leidt de tijdgeest van de eenentwintigste eeuw de kunst noodzakelijkerwijs tot twee ontwikkelingen: kleinschaligheid en ontgrenzing.’

Hoe verklaart u dat?
‘In ons tijdsgewricht overheerst de entertainmentindustrie, en die is van nature grootschalig. Een commerciële musical begint met een ‘catchy’ titel en vaart verder op een efficiënte machine die emotie en overtuigingskracht produceert. Het publiek dat kaartjes koopt voor zo’n musical weet wat het te zien zal krijgen, het hoeft geen risico te nemen. Het publiek dat wél op zoek is naar avontuur, is veel kleiner. Niet-commerciële kunstvormen, die altijd avontuur impliceren, moeten zich dus automatisch bedienen van kleinschaligheid. De ontgrenzing hangt dan weer samen met de fragmentering van onze smaak. De ‘overkoepelende smaak’ van de negentiende eeuw – die van de burgerij – is in de eenentwintigste eeuw gesegmenteerd in allemaal kleine deelgebieden. Toch zijn al die kleine deeldisciplines opnieuw op zoek naar elkaar. Je kunt bij sommige vormen van beeldende kunst niet meer uitmaken of het beeldende kunst of performance is, of het poëzie of cabaret is.’

Betekent het kleinschalige karakter ook dat de kunstmuziek automatisch veroordeeld is tot een beperkt publiek – en dus een beperkt draagvlak?
‘Neen, daarin ligt precies de uitdaging. Zelf ben ik altijd op zoek naar een zo groot mogelijk publiek voor mijn werk. In functie daarvan vind ik het interessant om te onderzoeken hoe ik in mijn kunstmuziek een soort ‘verleidelijkheid’ kan inbouwen. Kijk, vroeger werd dat discours enkel intramuzikaal gevoerd: het maakte uit welk genre je koos, of je tonaal of atonaal componeerde – kunstmuziek was atonaal, en in dat register moest je dus je operaties plegen om tot de kunstmuziek te behoren. Tegenwoordig interesseert het niemand meer of ik tonale of atonale muziek componeer en of ik daar dan country of hardrock mee vermeng – niemand zal me daar nog raar op aankijken. Het speelveld van de kunsten ligt namelijk elders. Veel interessanter is het nu om te proberen of je als componist door de barrière kan breken die het kunstenveld in z’n geheel afschermt van de maatschappij.

Dáár ligt het brandpunt: niet meer binnen het kunstenveld zelf, maar op de grens tussen kunstenveld en wereld.'

Laat ik eens op de rem trappen. Waar staat de kunstenaar, met zijn autonome scheppende verlangen, te midden van die 'maatschappelijke' missie die u nu formuleert?
'Ik kan enkel voor mezelf spreken, maar verlangen en missie gaan in mijn geval samen. Ik wil ook als kunstenaar namelijk door die grens breken, korte metten maken met de voorschriften die bepaalde genres zo lang gedefinieerd hebben. Ik begin bij het schrijven bijvoorbeeld nooit met prescripties, maar juist met het tegendeel daarvan: een vraag, een hypothese, een lege ruimte. De vraag die aan de operette *Snow White* ten grondslag lag, luidde als volgt: is het mogelijk om intelligente entertainmentmuziek te schrijven? Mijn stuk is het antwoord op die vraag, en de vorm die *Snow White* heeft aangenomen beantwoordt in het geheel niet aan de gangbare prescripties voor operette. Het is niet alleen erg aangenaam voor mezelf om die speelruimte te creëren, ik vind het in een bredere context ook noodzakelijk om dat te doen. De operette gehoorzaamt aan regels die ontstaan zijn in een vorige eeuw. Daar kan ik niets meer mee, want ik ben een mens uit deze eeuw. Door te vertrekken vanuit een actuele vraag trek ik mijn muziek in het nu, laat ik haar raken aan de grens tussen kunst en leven. Dat ze door die vrijere vorm misschien ook meer mensen aanspreekt is fijn, maar de grond voor deze handelwijze is een authentiek verlangen van mij.'

In een toespraak die u hield tijdens het Commotie Debat (30 november 2009) formuleerde u: 'Ik vind dat wij als componisten behalve nieuwe werken ook nieuwe genrevormen moeten ontwikkelen.' Dat is meer dan een persoonlijke missie – het is ook een opdracht aan al uw collega-componisten. U legt de lat wel erg hoog.
'Ja, daarvoor ben ik toch ook kunstenaar? En ik meen dat ook: ik vind dat je sommige muzikale configuraties, ontstaan in een bepaalde tijd en context, in deze tijd niet meer klakkeloos kunt overnemen. Neem het strijkkwartet: het strijkkwartet is ontstaan voor een kleine zaal vol mensen die aandachtig luisterden en een zekere muzikale voorkennis hadden. De voorschriften van het strijkkwartet zeggen met andere woorden niet enkel iets over de muziek zelf, maar ook over de omstandigheden waarin die muziek functioneerde: de samenhang tussen publiek en muzikanten, het educatieniveau van het publiek, de maat van de ruimte… Maar deze wereld en deze omstandigheden zijn radicaal anders dan toen. Wie zo'n strijkkwartet schrijft, met zijn ingebakken prescripties, bedrijft met andere woorden een anachronisme. Het zou als componist zoveel heilzamer zijn om na te denken over een nieuwe poëtica voor kamermuziek.'

Volstromen

We hadden het al over de veelheid en veelvormigheid van uw werk – ik wil nu even de omgekeerde beweging maken. De Vlaamse theatermaker Eric De Volder zei over het kunstenaarschap ooit het volgende: 'Het is altijd op hetzelfde plekje dat het jeukt.' U hebt als kunstenaar veel verschillende gedaantes, maar waar 'jeukt' het bij u, vanuit welk basisverlangen vertrekken al die creaties?
'Oei. Dat is een moeilijke. (stilte) Ik heb gewoon het gevoel dat ik moet creëren. Als ik dat niet doe, stroom ik vol. Ik schrijf en componeer als het ware om het eruit te duwen, om er vanaf te raken. Wanneer ik bijvoorbeeld een dichtbundel heb

gepubliceerd ben ik een tijdje helemaal leeg, en zet ik een paar maanden niets op papier. Maar daarna begint het weer.'

Wat is het?
(stilte) 'Ik weet het niet. Wellicht zijn het de grote dingen in het leven: liefde, God, dood. Maar soms is het materiaal dat me inspireert ook heel klein: een mooi woord, een akkoord dat me fascineert. Het *Requiem* komt er na een moeilijke periode in mijn leven, waarin ik in een depressie was beland. In die periode ben ik zo bijna dood geweest, dat ik het gevoel heb dat ik dat nu van me af schrijf – door het dode in mezelf te beschrijven, verwerk ik het. Misschien gaat creativiteit gewoon daarover: iets verwerken door het 'van een andere wereld' te maken. Ik heb dat *Requiem* dan ook aan mezelf opgedragen – dat kon bijna niet anders. Als je het aan iemand anders wijdt is dat toch een beetje raar, alsof je die persoon dood wenst.' (glimlacht)

Het einde van de westerse kunstmuziek

U vertelde dat u componeert vanuit een 'vraag' – wat was de vraag in het geval van het *Requiem*?
'Hoe verandert onze beschaving, hoe verandert de westerse wereld op dit moment? Hoe kan ik daar een antwoord op formuleren? Ik kan natuurlijk op de barricaden gaan staan, maar die daad is niet meer dan een incident. Ik beschouw het eerder als m'n opdracht in het leven om mooie en belangrijke muziek te maken. Vandaar de vraag die ten grondslag ligt aan de muziek: hoe kan ik iets schrijven over wat hier buiten gebeurt?'

U schijnt wat er met die westerse wereld aan de hand is niet als positief te ervaren – het antwoord op die vraag werd een dodenmis. Is onze westerse beschaving dan aan haar eind gekomen?
'De westerse wereld is in ieder geval op een verzadigingspunt beland, waarbij het niet meer zo is dat het Westen de wereld beheerst. Het machtsevenwicht is zowel economisch, politiek als militair aan het kantelen richting China en India. Dat brengt in de westerse cultuur enorme verschuivingen met zich mee. Het negentiende-eeuwse *Bildungsideaal*, waarbij de mens geloofde dat hij zichzelf kon opvoeden en verfijnen tot een steeds betere versie van zichzelf, wordt verlaten. In plaats daarvan is een technocratie gekomen, waarin de burger wordt gedwongen om te renderen. Hij wordt gereduceerd tot zijn functionaliteit, waarbij de politiek zich enkel nog afvraagt wat hij opbrengt, wat hij produceert en vooral: wat hij consumeert. Het marktdenken is de nieuwe religie die het metafysische denken, waarin de mens werd gezien als het geheel van zijn kwaliteiten, vervangt. Uiteraard is dat slecht nieuws voor de kunsten. Je ziet de ontwikkeling van dat functionele denken parallel lopen met het dédain en de slinkende belangstelling voor de kunsten, die geen direct nut hebben. Het meest frappante is echter dat je door die verschuiving van de betekenishorizon, ook in het onderwijs, uiteindelijk niet meer uitgelegd krijgt waarom de kunsten wél belangrijk zijn. Degene die tegenover je zit heeft zelfs geen ingang meer voor die boodschap, wat misschien nog erger is dan het feit dat die persoon niet van kunst zou houden.'

Kunnen we uw *Requiem* dan beschouwen als een requiem niet zozeer van de westerse beschaving, maar

van de westerse ‘hoogkunst’ zoals die in de negentiende eeuw ontstaan is?
‘Ja, dat is zo.’

Is dat culturele doemdenken niet erg modieus vandaag? Is het niet wenselijker om daar een zekere strijdbaarheid tegenover te zetten?
‘Vergis je niet: ik zie dit *Requiem* helemaal niet als een uiting van cultuurpessimisme. Het is een vaststelling: ik kijk om me heen, ik zie wat er in de wereld aan de hand is en ik stel vast dat deze vorm van westerse kunstmuziek ‘klaar’ is. Net zoals icoonschilderen op een gegeven moment in de geschiedenis klaar was, zonder dat daar dramatisch over moet gedaan worden. In deze wereld zit de westerse kunstmuziek op een eindpunt, maar ik ben niet bang om haar ten grave te dragen.’

Baantje in de musical

Hoe gaat u met die betekenisverschuiving om als pedagoog? Merkt u dat uw studenten met dezelfde *topics* bezig zijn?
‘Ik merk vooral dat mijn studenten zich politiek nog niet zo heel erg hebben georiënteerd, omdat dat de voorbije jaren nooit aan de orde was. In Nederland betekent de nieuwe politieke situatie wel degelijk de introductie van een nieuw paradigma, dat ons waarschijnlijk de komende jaren zal regeren. Mijn studenten zijn twintig, ze moeten nog terdege kennismaken met het nieuwe gedachtegoed. Tegelijkertijd merk ik dat ze daar spontaan al voor een deel inzitten. Ze gaan bijvoorbeeld heel flexibel om met commerciële vormen – ze zingen in bandjes, hebben een baantje in musical en zijn tegelijkertijd bezig met componeren. Ik vind dat prima. De jonge generatie moet z’n eigen canon creëren. Sowieso is het verschil tussen hoog- en laagcultuur achterhaald. In mijn lessen spreek ik liever over representatie- en presentiecultuur.’

Kunt u die termen even uitleggen?
‘Ik kan dat het beste doen aan de hand van een concreet voorbeeld: het verschil tussen erotiek en porno. Bij erotiek wordt het naakte lichaam aanwezig gesteld, precies door het afwezig te stellen. Juist doordat je het niet ziet, suggereer je dat het er wel is. Die kunst ontleent haar betekenis niet aan directe aanwezigheid, maar aan de verwijzing naar een andere inhoud: representatie. In porno is het naakte lichaam direct aanwezig, in al zijn naaktheid. Je kan alles zien, hoe het werkt, waarvoor het dient, wat je ermee kunt – de inhoud is present.
Een Beethovenstrijkkwartet functioneert als erotiek: het sublieme wordt door de componist ‘gecodeerd’ in een partituur en wat je hoort, representeert enkel het sublieme, roept het op zonder dat je het echt kunt raken. Jazz is handelende muziek: je wordt als aanwezig publiek deelgenoot van de handeling. In het hier en nu kan je jezelf zijn – je mag gerust een biertje drinken en je vriendin een arm geven. Een presentiecultuur spreekt het publiek niet aan op z’n mentale en disciplinaire vermogens, maar op het vermogen om zichzelf te zijn. De presentiecultuur vervangt tegenwoordig in steeds sterkere mate de representatiecultuur. Die paradigmawissel is al een tijdje aan de gang maar krijgt nu een enorme duw, omdat de nieuwe generatie volwassenen, de mensen tussen vijfentwintig en veertig, voor het eerst niet is opgegroeid met de representatiecultuur. Zelf ben ik wel nog een kind van die representatiecultuur, ik ben zo opgeleid, het zijn m’n wortels.

Maar ik wil ook graag van dat andere proeven – daarom includeer ik die presentiecultuur in m'n agenda.'

Zou u zeggen dat, met de termen 'hoog' en 'laag' van de baan, enkel nog het criterium 'kwaliteit' overeind staat?
'Ja. Terwijl 'hoog' en 'laag' vroeger golden als kwaliteitscriteria op zich, moet je nu binnen elk genre zoeken naar kwaliteitsvolle representanten. Kijk naar de popmuziek: nu pas ontdekken we dat de liedjes van Gershwin en The Beatles en David Bowie cultureel erfgoed zijn: meesterlijk gemaakt, goed geïnstrumenteerd, naadloos afgewerkt. In het begin draaide *gaming* om spelletjes voor kinderen, tegenwoordig zie je in dat veld grafisch en artistiek fantastische producten ontstaan. Dat is wat mijn studenten heel goed begrijpen: binnen elk genre vind je mensen die willen ontwikkelen en verdiepen. Zij die de commerciële musical niet interessant vinden, wenden zich gewoon tot de alternatieve of kunstzinnige musical.'

Ritualiteit

Even terug naar uw *Requiem*. Het werk wordt uitgevoerd in een kerk en neemt een typisch 'burgerlijke' vorm aan: een liederencyclus voor tenor en piano.
'Ja, zo'n liederencyclus is een heel verfijnde en complexe vorm van kamermuziek, een hoogtepunt van burgerlijkheid – heel geschikt dus om ten grave te dragen. (lacht) De cyclus bestaat uit vijftien statiën, zoals de lijdensweg van Christus, en bij elk lied schuift de vleugel een stukje op richting uitgang, richting hiernamaals. De andere muziekinstrumenten staan verspreid opgesteld in de kerk en plegen vanuit verschillende posities 'aanslagen' op de westerse kunstmuziek: ze onderbreken haar, spreken haar tegen of schuren tegen haar aan. Tussen de delen van de klassieke dodenmis in zitten onderdelen die 'shock', 'denial' of 'anger' heten – dat zijn de stadia van rouw. Eén acteur leidt het ritueel maar spreekt ook het publiek aan, noem hem maar de ceremoniemeester.'

U beschrijft het *Requiem* als 'een scenisch ritueel voor twaalf muzikanten'. Is die hang naar ritualiteit een uiting van uw verlangen naar meer 'presentie' in uw muziek?
'Dat denk ik wel. Ik hou er erg van wanneer er bij de musici een soort metafysisch bewustzijn is, wanneer ze zich handelend op het toneel begeven – niet als personages, wel als bewuste subjecten. Het mooie aan rituelen is dat je niet precies hoeft te begrijpen wat er aan de hand is om te begrijpen dat er iets belangrijks gebeurt: voor wie bewust genoeg kijkt gaat er een hele wereld open. Het feit dat de musici verspreid over de ruimte staan, heeft niet enkel te maken met akoestiek, maar ook met het 'omvatten' van de toehoorders: ze worden deel van het geheel, ze kijken en luisteren niet vanaf een afstand maar worden medeplichtig.'

Het motto van uw *Requiem* komt van Donald Barthelme: 'Fragments are the only forms I trust'.
'Het stuk is een mozaïek: het bestaat uit allemaal kleine muziekstukjes, Bruchstücke, die schijnbaar willekeurig in het rond worden gestrooid. Je kunt je afvragen of je het in deze gefragmenteerde wereld wel nog kunt maken om de ambitie van 'heelheid' te koesteren, om een afgerond en dus ideologisch volmaakt werk te produceren. Want in 'volledigheid' schuilt altijd een ideologie, een verhaal – terwijl in een muziekstuk opgebouwd uit sequenties de wereld zich voordoet als een fragment, een stapeling, een netwerk waar je doorheen kunt reizen. Een tweede reden voor die

fragmentatie vloeit voort uit een artistieke vraag die ik mezelf gesteld heb: hoe vertolk je het afwezige? Wanneer iemand gestorven is vier je met een requiemmis zijn afwezigheid, maar hoe agendeer je afwezigheid in muziek? Ik heb die vraag als volgt beantwoord. Het publiek in de kerk zit op een bepaalde stoel, in een bepaalde positie. In die positie is het voor de toeschouwer soms heel gunstig zitten, omdat er bepaalde delen van de muziek binnen zijn hoorbereik vallen, maar op andere momenten zal hij niets horen van wat er gebeurt. Doordat de muziek door de kerk beweegt, staat die vleugel de ene keer vlak voor zijn neus te spelen, terwijl hij in een volgend moment de fluit niet kan horen omdat er een trombone doorheen speelt. Het concept van de 'afwezigheid' zit muzikaal gezien dus vervat in het niet kunnen horen en volgen van alles wat er is. De toeschouwer moet dingen missen – opdat er een gemis zou schuilen in het werk, een gebrek aan volheid. Volheid betekent eindigheid, een gebrek aan volheid staat voor het oneindige, en dus voor de dood.'

Die oneindigheid schuilt ook in de slotdelen 'Acceptance' en 'Lux aeterna' – in het katholieke geloof is de dood geen eindpunt, maar een doorstart naar een beter en mooier leven. Lijdensweg en rouw zijn enkel noodzakelijke stappen om tot deze doorstart te komen.
'Ja, zo voel ik het ook. Aanvaarding hoort bij een volwassen rouwproces – je weet dat het bestaan cyclisch is, net zoals je weet dat je zelf dood zal gaan en dat je kinderen het op een bepaald moment zullen overnemen. Het zou voor mij geen zin hebben om een requiem te schrijven als ik niet ook die spirituele zijde zou kunnen belichten. Louter de afdaling naar de dood vind ik niet interessant – dat weet je vanaf het begin, dat de dood wacht. Het gaat er juist om dat je dankzij het rouwritueel voorbij dat punt raakt, en er zich een spirituele dimensie opent.'

U gelooft in een leven na de dood?
'Ik denk niet dat de dood een eindpunt is, neen.'

Vertaald naar uw *Requiem* betekent dit dat de dood van de westerse kunstmuziek geen absoluut eindpunt is, maar dat een doorstart zich aandient.
'Ja, de kunstmuziek moet zich herbronnen, dan pas zal ze een volgende dimensie kunnen ingaan. Nogmaals: ik vind het absoluut niet erg dat de wereld verandert, dat alles om ons heen verandert. Integendeel, ik vind dat fantastisch. Het vormt voor mij net het bewijs dat het artistieke in de mens nooit zal verdwijnen. Dat zolang er mensen zijn, kunst zal bestaan.'

Evelyne Coussens (1980) studeerde Klassieke Filologie aan de Universiteit Gent en Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Ze schrijft als freelance cultuurjournalist voor verschillende media (Ons Erfdeel, rekto:verso, Etcetera, Staalkaart, Courant, Zonemagazines), werkte als redactrice mee aan verschillende uitgaven omtrent theater en nam de voorbije twee jaar deel aan het Corpus Kunstkritiek van het Vlaams Theater Instituut. Ze doceert 'Kunstkritiek' aan de Arteveldehogeschool in Gent.

Micha Hamel (1970) is free-lance componist, dirigent, en dichter. Hij componeerde orkestwerken, liederen, kamermuziek en elektronische muziek voor de

concertzaal en componeert ook muziek voor dans en theater. Hij begon zijn loopbaan met het dirigeren van hedendaagse muziek, tientallen premières kwamen onder zijn leiding tot stand. Vaak had hij het voorrecht in aanwezigheid van de componisten zelf te werken, onder wie Elliot Carter, Emanuel Nuñes, Jonathan Harvey, György Ligeti en Gija Kantsjeli. Sinds 1994 dirigeert hij regelmatig bij het Nieuw Ensemble, het Schoenberg Ensemble en vanaf 1998 bij de verschillende orkesten van de Omroep. Inmiddels heeft hij eveneens een repertoire aan klassieke en romantische muziek opgebouwd, waarmee hij met name in Italië furore maakte. Bij de orkesten van Udine, Bergamo en Turijn is hij regelmatig te gast. In april 2006 maakte hij zijn debuut bij het Hallé Orchestra in Manchester, en werd geprezen om zijn uitvoeringen van Berlioz en Ravel. In oktober 2004 debuteerde hij als dichter met de bundel *Alle enen opgeteld* waarvoor hij de Lucy B. van der Hoogtprijs kreeg. Zijn tweede bundel, *Luchtwortels* werd twee keer genomineerd. Zijn tragische operette *Snow White* voor de Nationale Reisopera, ging in januari 2008 onder leiding van Ed Spanjaard in première. Micha Hamel leidde vele cross-over concerten, geeft workshops voor jonge componisten en neemt regelmatig deel aan debatten en denktanks die de ontwikkelingen in de muziekpraktijk tot onderwerp hebben. Als programmeur van de Nederlandse Muziekdagen bracht hij in 2008 en 2009 zijn ideeën succesvol in praktijk. Vanaf september 2010 is Micha Hamel aangesteld als lector Muziektheater aan Hogeschool Codarts, Rotterdam, alwaar hij onderzoek verricht naar het ontwikkelen van nieuwe, hedendaagse vormen van artistiek muziektheater. Het lectoraat draagt als titel: "Present practice, praxis of presence". Daarnaast werkt hij aan zijn vierde dichtbundel, en aan twee werken voor het Holland Festival 2012. Het *Requiem voor de westerse kunstmuziek* gaat aldaar op 5 juni 2012 in première.

○ TEN VIERDE

○ Zingen als Orpheus

- De aantrekkingskracht van een laatste lied -

Zonder Orpheus' afdaling in de onderwereld zou er geen westerse muziek, ballet, opera of poëzie bestaan, om George Steiner te parafraseren. Orpheus is bij uitstek hét archetype van de kunstenaar in het aanschijn van de dood – die van zijn beweende vrouw Euridice en uiteindelijk ook die van hemzelf. Theater Schrift Lucifer vroeg Klaus Bertisch, dramaturg bij De Nederlandse Opera, de voetsporen van de mythische zanger te volgen. Bij een zevental muziektheatrale werken stelt hij niet alleen de vraag hoe de Orpheusmythe telkens gestalte krijgt, maar ook steeds welk perspectief er op kunst als zodanig geboden wordt. Tenslotte duidt Bertisch de aantrekkingskracht van een laatste kunstwerk, en het laatste lied van Orpheus in het bijzonder.

Klaus Bertisch
Vertaling Frits op ten Berg

De makers van muziektheater hebben zich al vroeg de mythe toegeëigend van de Thracische zanger Orpheus, die zijn gestorven vrouw Euridice in het hiernamaals volgde om haar met behulp van zijn gezang uit de onderwereld terug te halen. L'Orfeo, favola in musica van Claudio Monteverdi, op een libretto van Alessandro Striggio met zijn première in 1607, wordt algemeen beschouwd als de allereerste opera. Er waren echter al eerder pogingen, het Griekse drama en zijn muziek opnieuw tot leven te wekken. Tot deze pogingen behoort ook een Orfeo uit het einde van de vijftiende eeuw van de dichter Angelo Poliziano, die beschouwd wordt als een van de belangrijkste voorlopers van pastorale en opera. Poliziano was actief aan het Florentijnse hof en werd vooral bekend als vertaler van Grieks naar Latijn. In vijf korte bedrijven beschrijft hij het verhaal van de dood van Euridice, het bezoek van Orpheus aan Pluto en Proserpina, het niet nakomen van de voorwaarde voor het terugbrengen van de echtgenote en de klaagzang van Orpheus over het verlies, dat ertoe leidt dat hij verscheurd wordt door de Maenaden:

"Welk lied kan ooit mijn ongeluk uiten,
vergroot door de pijn om de verlorene?…"

Wie het 'lied', dus de muziek bij de tekst van Poliziano, heeft geschreven, is niet met zekerheid te zeggen. Toch blijkt al in dit vroege muziektheater dat het meer gaat over de kunst van de zanger dan over de liefde voor zijn aan een slangenbeet overleden vrouw. Het ongelukslied fascineert al eeuwen, steeds weer en steeds opnieuw. Tot op de dag van vandaag zijn kunstenaars van alle genres met Orpheus bezig geweest. Hij werd gezongen, gesproken, gedanst, hij was de ene keer tragisch, dan weer komisch en soms zelfs stom.
Natuurlijk werd hij het vaakst aangetroffen in het muziektheater, zoals Theodor W. Adorno het al treffend zei: "Alle opera is Orpheus!" In de opera zingt men voor zijn leven. En soms zingt men in de opera ook nog, als men eigenlijk al dood is. Dat de zangkunst werd ingezet om recht te doen aan de zanger Orpheus lijkt voor de hand liggend, maar het blijft een tweedehands interpretatie, net zoals in vergelijkbare gevallen de weergave van kunst in de kunst de vraag opwerpt, in hoeverre men zo recht doet aan de werkelijke kunst van de

desbetreffende kunstenaar. Of is dat misschien helemaal niet de bedoeling?

L'Euridice

Aan het einde van de zestiende eeuw werd in Florence door de geleerden heftig gediscussieerd over de vraag hoe de antieke muziek geklonken zou kunnen hebben. De musicus Jacopo Peri was de eerste kunstenaar die dit probeerde door de mythe van Daphne muzikaal te vertalen voor het theater. Daarna vervolgde hij zijn pogingen met een bewerking van het Orpheus-thema en schiep zes scènes met als titel L'Euridice op een libretto van Rinuccini. Interessant genoeg ontbreekt in deze verklanking de voorwaarde voor de terugkeer van Euridice uit de onderwereld. Pluto en Proserpina zijn zo ontroerd door het gezang van Orpheus, dat de zanger en zijn gemalin meteen terug mogen keren. Eén bliksemschicht en het gezin verschijnt weer aan het aardoppervlak. Het voert wellicht te ver om de gelukkige afloop te verklaren uit het gegeven, dat hier niet de zanger zelf in het middelpunt stond. Dat niet hij, maar zijn vrouw als titelfiguur dient, ligt vooral aan de omstandigheid dat het werk opgedragen is als feestopera ter gelegenheid van het huwelijk van Maria de' Medici met Henri IV van Frankrijk. Het moest dus vrolijk zijn en vooral vrolijk eindigen. Het ging meer over de liefde dan over de kunst van de zanger zelf.

L'Orfeo

Claudio Monteverdi deed het anders. Van de liederen van Orpheus klonk er bij hem eigenlijk maar één vrolijk: als de zanger er meteen aan het begin van de 'Favola in musica' toe aangezet wordt om zijn vreugde over de aanstaande bruiloft met Euridice de delen met de herders om hem heen. Verder zijn het klachten die hem vergezellen. Hij klaagt omdat hij tot aan de ontmoeting met Euridice niet geliefd was. Hij klaagt als zijn zojuist getrouwde vrouw gestorven is, hij klaagt voor en in de onderwereld tot hij Euridice terugkrijgt, hij klaagt als hij niet weet of zij hem daadwerkelijk op de weg terug volgt en klaagt als zij hem weer ontnomen wordt, omdat hij zich niet aan de afgesproken voorwaarde houdt door zich naar zijn vrouw, die hem (daadwerkelijk) volgt, om te draaien. En alsof hij nog niet genoeg tranen heeft gelaten, alsof zijn pijn nog niet groot genoeg is, moet een treurige echo de woorden van zijn lijden steeds weer herhalen. De vraag dringt zich op, of pijn de betere of tenminste de meest veelzeggende kunstwerken voortbrengt. Is een lijdende kunstenaar ook een betere kunstenaar, omdat zijn werk geboren wordt uit pijn en zodoende oorspronkelijk, authentiek uit zijn innerlijk voortkomt en geen gemaakt construct is? Is het de vereenzelviging met de kunstenaar, die vervolgens in ons kijkers en luisteraars de emoties opwekt, die ons in staat stellen door het 'mede-lijden' zijn probleem en door vereenzelviging ook ons probleem te begrijpen? De oplossing, die Apollo bij Monteverdi/Striggio aan zijn zoon aanbiedt om over zijn lijden en verdriet heen te komen lijkt logisch: hij moet met zijn vader zijn plaats aan het hemelgewelf innemen, zo wordt hij onsterfelijk en blijft hij altijd aanwezig. Van daaruit kan hij ook voor altijd zijn verloren Euridice zien. Orpheus volgt de raad van zijn vader op en stijgt samen met hem zingend op naar de hemel. Al in de proloog lieten de auteurs La Musica optreden, om te berichten van de kracht en het vermogen van de muziek. Het verhaal van Orpheus, zoals La Musica het dan vertelt, wordt zo quasi haar eigen verhaal. Ook bij Poliziano treffen we een proloog aan, die echter het hele verhaal al prijsgeeft en ook op de anders meestal verzwegen dood van Orpheus vooruitblikt.

Hoe aantrekkelijk is echter de onsterfelijkheid voor een kunstenaar die op deze manier steeds met zijn lijden geconfronteerd blijft, als hij het dan bewust ervaart? Een gelukkig einde is natuurlijk uitgerekend in het toentertijd jonge genre van de opera een vaak voorkomend fenomeen. Het is aan de regisseurs van vandaag, of zij dit 'Happy End' ook als zodanig interpreteren of dat zij tenminste twijfelen aan de gelukkige afloop.

Orfeo ed Euridice

Neemt men de verklanking van de Orpheus door Christoph Willibald Gluck (Orfeo ed Euridice, ontstaan 155 jaar na Monteverdi), dan wordt het personage in feite gekenmerkt door een lange aria: 'Che faro senza Euridice'. Wat moet ik doen zonder Euridice? Wat moet ik doen zonder mijn muze? Het wezenlijke verschil met de bewerkingen voor muziektheater tot nu toe is dat Euridice bij Gluck al aan het begin dood is. Hoe terloops of toevallig het huwelijk er bij Monteverdi ook uitziet, bij Gluck wordt de toeschouwer slechts getuige van het lijden. Hier heeft echter Euridice op de terugweg naar het menselijk bestaan een veel actievere rol. Ze vraagt haar geliefde echtgenoot zo vaak om haar eindelijk aan te kijken dat hij haar niet meer kan weerstaan. De gevolgen zijn bekend… Door de inbedding van de aria tussen twee recitatieven wordt duidelijk dat dit werkelijk beroemd geworden nummer bewust tentoongespreid wordt. Zeker komt dat overeen met de traditionele manier van componeren in die tijd, maar toch lijkt het bijna alsof Orpheus zichzelf door zijn gezang laat verleiden en besluit om na de aria de dood te kiezen. Zijn muziek bevalt hemzelf zo zeer, hij bevalt zichzelf zozeer, dat zijn laatste aria een ongeëvenaard kunstwerk wordt, dat tegelijkertijd fatale gevolgen zou kunnen hebben.

Als daar niet Amor was… de god van de liefde haalt de zanger uit zijn ijdelheid en zijn zelfmedelijden: Trionfi Amore! Door de macht van Amor worden de vroeg gescheidenen weer samengebracht. Een 'lieto fine' volgens de gewoonte van de opera in die tijd. En terwijl er in deze finale sprake is van ellende, jaloezie en argwaan (met een geheven wijsvingertje naar de vrouwen), zegeviert de liefde. Aan de gevolgen of aan een mogelijke toekomst wordt echter niet gedacht. Een heel gekunsteld einde, dat een regisseur wel moet uitdagen om er tegenin te gaan.

Orphée aux enfers

Er tegenin gaan en parodiëren, dat wilde zeker ook Jacques Offenbach, toen hij in 1858 zijn Opéra-bouffon Orphée aux enfers uitbracht. Aan de ene kant dreef hij met behulp van zijn godenwereld rondom Jupiter de spot met de actuele politiek, wat het gestudeerde Parijse publiek zonder moeite begreep, omdat het zeer goed thuis was in de mythologie.
Aan de andere kant dreef hij echter ook de spot met het kunstenaarschap van Orpheus, die in deze operette bijna niets te zingen heeft, in ieder geval geen solo, en als het eenmaal toch zover komt slechts Glucks 'Che faro senza Euridice' citeert. Gluck was de afgod van het Parijse operapubliek en met het citaat had Offenbach de lachers op zijn hand. In plaats van zelf muziek te produceren biedt zijn Orpheus dus tweedehands waar! Bovendien wordt Orpheus er door een figuur met de naam 'Publieke Opinie' toe aangezet, zich steeds naar de smaak van het publiek en het algemene verwachtingspatroon te gedragen.
Als Orpheus er dan uiteindelijk, na allerlei verwikkelingen boven en beneden, op de Olympus en in de onderwereld, toch toe overgaat om onder leiding van Publieke Opinie met de

teruggevonden echtgenote op aarde terug te keren, weet Jupiter hem met een schop onder zijn kont zo te provoceren, dat hij omkijkt. Want ook hier geldt de voorwaarde: draai je op de terugweg niet naar je vrouw om. Zo blijft deze Franse Euridice voor haar eigen plezier meteen als bacchante in de hel. Daar is het immers veel leuker dan bij haar saaie echtgenoot. Offenbach omzeilt hier slim het probleem van het kunstwerk in het kunstwerk, doordat hij zijn kunstenaar geen originele kunst laat produceren en zodoende niet in de val van de vergelijking stapt. Maar wat er van Orpheus terechtkomt mag Joost weten. In de hel wordt om te beginnen flink feestgevierd met cancan en galop. Misschien moet ook in dit geval, net als bij Monteverdi maar dan met een vette knipoog, de blik van boven voor geluk en tevredenheid zorgen. Echter: voor de Orpheus van Offenbach was de terugreis naar de aarde slechts een tegemoetkoming aan de eisen van Publieke Opinie. Als het aan hem had gelegen, was hij niet eens begonnen aan de afdaling in de hel. Gelet op de ijdelheid, waarmee de hoofdpersoon in eerdere bewerkingen op ons afkwam, was men daar van een parodie à la Offenbach niet eens zo ver verwijderd. Offenbach laat alleen maar zien wat ons aan deze figuur bij Monteverdi en bij Gluck al irriteerde. En een streven naar onsterfelijkheid zou voor deze Parijse Orpheus zeker alleen maar iets geweest kunnen zijn dat hem door het publiek – dus de publieke opinie – werd opgelegd. Maar zo ver laat de componist het gelukkig niet eens komen.

Orphée

Een volledig andersoortige Franse blik op het verhaal van Orpheus ontstond in 1949 toen Jean Cocteau zich over de stof ontfermde (gebaseerd op zijn eigen toneelstuk uit 1926). Gevormd door het toenmalige existentialisme, vertelt hij in zijn zwart-wit film Orphée het verhaal van een gelijknamige dichter die zich in een concurrentiestrijd lijkt te bevinden, als drama van een kunstenaar over eisen en afhankelijkheid.
Philipp Glass verklankte het filmscript als opera in 1993 in zijn bekende minimal music-idioom. De weinig variërende toonsequensen en de steeds herhalende vormpatronen werpen een heel ander licht op de idee van poëzie (of muziek) als zelfstandige, eloquente kunstuiting van een individu, en zorgen ervoor dat de rivaliteit tussen Orphée en zijn tegenspeler Cégeste bijna onbelangrijk lijkt. Toch gaat het noch bij Cocteau noch bij Glass om de uitdrukkingskracht van de kunst zelf, maar juist om het menselijk bestaan, zijn afhankelijkheid van begunstigers en zijn emotionele leegte in het creatieve proces, dat bepaald wordt door eisen van buitenaf. Ook hier krijg je niet de indruk getuige te zijn van een artistiek proces en de vraag naar zijn waardering. Het personage Princesse – een vrouwelijke mecenas - verwijst naar de dood. Ze wil dat je je van haar afhankelijk maakt, want ze maakt de kunstenaar en is, als je je niet naar haar schikt, haar niet gehoorzaamt, de oorzaak van zijn vernietiging. Ze is muze en nachtmerrie in één. Orphée voelt zich veel meer aangetrokken tot haar dan tot zijn vrouw Euridice. Het bourgeois leven met zijn vrouw zou er niet per sé toe moeten leiden dat hij haar weer aankijkt. In de dagelijkse omgang van beiden lijkt dit echter onvermijdelijk. Zelfmoord lijkt voor Orphée de beste mogelijkheid om met deze situatie om te gaan, om niet meer met zijn vrouw, maar met La Princesse, met de dood verenigd te zijn. Maar La Princesse wijst hem af: ‘La mort d’un poète doit se sacrifier pour le rendre immortel!’ Om onsterfelijk te worden moet de dichter steeds doorleven. Misschien heeft dit credo meer betrekking op het bestaan van en de waardering voor zijn creatie dan op zijn bestaan als

mens. De visuele wereld van Cocteau, die zijn figuren door spiegels van de ene wereld in de andere laat glijden, geeft de oude mythologische stof absurdistische trekken, maar laat tegelijkertijd het belang zien van de kunstscheppende Orpheusfiguur ten aanzien van een werkelijk existentiële vraag.

Orpheus

De Duitse componist Hans Werner Henze varieert in 1979 de mythe op zijn manier tot balletmuziek en voegt er nieuwe interessante aspecten aan toe. Henze's werk aan de mythische stof kwam voort uit zijn gedachte dat de "beelden van deze overlevering doorwerken in onze huidige voorstellingswereld (…) en dat niet alleen onze dromen en wensen, maar ook onze wil, ons werk, onze keuzen en onze daden bepaald worden door bijbehorende ideeën en mythen, dus ook door het verhaal van Orpheus." (Henze: Musik und Politik, München 1984). De Engelse dramaticus Edward Bond schreef het balletlibretto bij zijn Orpheus. Er ontstond een „instrumentaal theater", waarin de zangstemmen door gestes, gebaren en danspassen moesten worden vervangen. De choreograaf van de première was William Forsythe. De auteurs verdeelden het geheel niet alleen in boven - en onderwereld, maar lieten ook de scheiding tussen arm en rijk zien. Orpheus ontdekt de macht van zijn muziek, die ook na maatschappelijke veranderingen doorwerkt. Ook Hades en Persephone moeten toegeven, dat de kunst van de zanger een verandering teweegbrengt. Zij kunnen hem niet weerstaan. Als Orpheus bij de terugkeer op aarde verblind wordt door de glans van Apollo en zich daarom naar Euridice omdraait, zinkt zij hierdoor direct terug in de hel. Een laatste scène toont de waanzinnig geworden Orpheus, die zijn lier breekt, uit woede over de verblinding door Apollo. Maar aan het verwoeste instrument kan hij nieuwe tonen ontlokken, die allen raken. Ook de doden dansen op deze nieuwe muziek. Het is juist het nieuwe, dat hen weer beweegt, een pleidooi voor nieuwe muziek en kunst! In de versie van Henze staat Apollo voor de gevestigde kunst, en komt hij steeds meer in een negatief daglicht te staan. Door zijn verblinding verliest Orpheus de blik op de realiteit, op zijn ware bestemming, en zo moet hij zijn geliefde Euridice weer naar de onderwereld laten gaan. De gitaar (die staat voor de lier van Orpheus) krijgt in de muziek van Henze een bijzondere betekenis. Hij zag in haar de mogelijkheid ook de schaduwkanten van het menselijk bestaan te laten doorklinken. Het feit dat William Forsythe in zijn choreografie de lier van Orpheus eerst als het instrument van Apollo in een vitrine legt, er een tentoonstellingsobject van maakt en pas door het spel van Orpheus de kunst zogezegd van zijn voetstuk haalt en naar de mensen brengt, vormt een sprekend beeld en een duidelijke stellingname over de levendigheid en uitdrukkingskracht van kunst in het algemeen. Een stomme, maar musicerende Orpheus als advocaat van de menselijkheid.

Het laatste lied

De gedachte aan menselijkheid raakt aan de theorie van de Orpheuse leefwijze, waarvan de Thracische zanger als geestesvader werd beschouwd, een sekteachtige mysteriecultus uit het oude Griekenland, waarin het goede in de mens zich in zijn ziel manifesteerde maar zich pas kon bevrijden door middel van een ascetische leefstijl. Daarvoor waren meerdere wedergeboorten nodig, een opgaan in een ander lichaam en een zich steeds opnieuw bevrijden, waardoor men ook sprak van Seelenwanderung,

‘zielsverhuizing’. Men meende dit te lezen in theoretische teksten en gedichten respectievelijk liederen, die aan Orpheus werden toegeschreven. Daarom wordt Orpheus ook wel als een vroege manifestatie van Christus gezien. Het gevolg van de Seelenwanderung moest een gelukzalig leven in het hiernamaals zijn.

Als dit op de kunstenaar in het algemeen en op zijn kunstwerken betrokken wordt, is het zijn ziel die uit deze kunstwerken spreekt. Zijn ziel wandelt met zijn kunstwerken en de bevrijding volgt na het laatste lied. Maar wij zien of horen steeds opnieuw de ziel van de kunstenaar in zijn werk spreken: het onsterfelijke kunstwerk, ook al gaat het nog zo zeer en zo vaak over pijn, lijden en vertwijfeling, of is het daardoor gevormd. Kunst haalt ons overhoop of helpt ons problemen op te lossen, te verwerken wat ons overhoop haalt. Maar heeft Orpheus misschien in zijn werk gefaald? Of in zijn menselijkheid? Het falen van Orpheus zit hem in zijn terugblik. Hij draait zich om naar Euridice, omdat hij denkt dat zij hem niet volgt, omdat zij zich opdringt, omdat hij een schop krijgt of verblind wordt. En vanuit dat gevoel genereert hij kunst, verwerkt hij zijn lied in zijn kunst. Als we nog eens kijken naar de besproken karakteriseringen van de zanger, dan was hij ijdel, zelfingenomen, verveeld of vervreemd. Voor de kunst zelf zou dit betekenen, dat zij nooit achteruit gericht mag zijn. Zij moet vooruitblikken en zich richten op de toekomst. Alleen de blik vooruit kan de kunst en daarmee ons zelf verder brengen. Er zijn laatste liederen, die ons de kunstenaar op het hoogtepunt van zijn meesterschap tonen. Maar wij weten niet tot welke hoogtepunten hij nog in staat zou zijn geweest, als hij niet gestorven was. En er zijn laatste werken, die een geresigneerde kunstenaar laten zien, die vermoeid zichzelf citerend, achteruit kijkend afscheid neemt van de wereld. We kunnen beide varianten proeven, beide begrijpen en van beide lessen leren voor ons begrip van kunst en van menselijkheid. Vooruitkijken met de wetenschap van het voorgaande.
Hoe de muziek van de echte Orpheus heeft geklonken weten we niet. We kunnen er ons alleen een voorstelling van maken door de visie en de interpretatie van anderen, die hem eeuwenlang gevormd hebben, die hem muziek gaven, die hem in de stem of in een begeleidend orkest gelegd hebben. Maar het zal altijd tweedehands muziek blijven. En toch kunnen wij ons in hem inleven, kunnen we hem juist door de interpretatie van anderen begrijpen, ook al verschijnt hij daardoor niet altijd als held of als positieve figuur. Met behulp van muziek hebben alle componisten die het Orpheus-thema bewerkt hebben, geprobeerd te bereiken wat de mythe aan de Thracische zanger toeschreef: het vermogen om te raken. Daarom geven zij en wij ons juist over aan deze kunst. De macht van muziek is niet te onderschatten, zowel in de terugblik als in de blik vooruit. ‘Ich wollte wie Orpheus singen’, zo noemde de populaire balladezanger Reinhard Mey een van zijn liederen in 1967. De wens om met zijn kunst, in welke soort dan ook, de mensen te bereiken en te vervoeren, zou het streven van iedere kunstenaar moeten zijn.

Orpheus werd – zo vertelt de mythe – na het verlies van zijn vrouw Euridice door de Maenaden verscheurd, zijn lichaam in stukken uiteengereten, omdat hij geen vrouw meer wilde aankijken en alleen nog de knapenliefde toegenegen zou zijn geweest. Zijn afgescheurde hoofd zou al zingend op Lesbos zijn aangespoeld, totdat Apollo hem gebood te zwijgen. Zijn laatste lied.

Klaus Bertisch studeerde Engelse en Duitse taal- en letterkunde, pedagogiek en kunstzinnige vorming in Frankfurt. Van 1979 tot 1987 was hij dramaturg aan de Oper Frankfurt. Daarna werkte hij voor het Siemens Kultur Programm te München en operahuizen en festivals in Duitsland, Frankrijk, België en Oostenrijk. Als regisseur maakte hij geënsceneerde recitals en regisseerde in het Amsterdamse Concertgebouw. Hij is docent bij Opera Studio Nederland. Met Willy Decker werkte hij als dramaturg o.a. in Dresden, Salzburg en Barcelona, met Dale Duesing in Berlijn, met Pierre Audi behalve in Amsterdam ook in Brussel, Salzburg en bij de Ruhrtriennale. Sinds 1990 is Klaus Bertisch dramaturg bij De Nederlandse Opera.

○ Wills testament

- Storm van de ziel -

Grote auteurs, waar Shakespeare toch wel onder gerekend mag worden, kiezen hun woorden niet willekeurig, zo betoogt Peter Liefhebber nog maar eens aan de hand van zijn laatste werk, De Storm. De voormalig recensent voor De Telegraaf en auteur van De verborgen Shakespeare helpt de lezer met talrijke bewijzen om in te zien dat juist de spirituele en thematische rijkdom van klassiekers deze werken tijdloos en alom bemind maken. Shakespeare putte, net als veel andere grote kunstenaars - zoals Peter Sellars elders in dit nummer van Lucifer betoogt, zijn inspiratie uit de notie van een hogere orde dan de dagdagelijkse realiteit. De Storm verschaft een synthese van al die andere gewijde momenten in Shakespeares oeuvre.

Peter Liefhebber

“De imbeciliteit van de wereld maakt elke arbeid zinloos,” vond de Oostenrijkse schrijver & journalist Karl Kraus, “behalve aan Shakespeare.”
In dank aanvaard, deze milde uitzondering, want rond William Shakespeare (WS) wemelt het nog van de vragen zonder afdoend antwoord. De themakeus van deze *Lucifer* smoort gelukkig veel wijsneuzerige overpeinzingen in de kiem, dus ik beperk me tot twee kwesties, die prettig met elkaar samenvallen.

- Is z'n laatste zonder co-auteur geschreven stuk, *De Storm*, alleen een verward, hoewel olijk sprookje, of zit er systeem in de waanzin?
- Hield hij er een samenhangende kijk op de wereld op na? En zo ja, was hij dan protestant, atheïst, pantheïst of, in onze tijd hoge ogen gooiend in de discussie, katholiek? Of niks van dit alles, of van alles wat?

Anders gezegd: koesterde WS heimelijk een levensovertuiging? En is daar misschien iets van terug te vinden in zijn laatste werk?

Jazeker: *De Storm* was het testament waarin hij aan de wereld de synthese van zijn inzichten naliet, listig verstopt achter een intrige, die alleen maar aan de oppervlakte vol mist lijkt.
Het zal, schreef de Vlaamse vertaler Willy Courteaux, "altijd onverklaard blijven, omdat we nergens in het hele oeuvre van Shakespeare een aanwijzing vinden op welk niveau wij dit dromerige en fantastische spel moeten interpreteren."
Excuses voor de parmantige tegenspraak, maar Shakespeares oeuvre (stukken én sonnetten) koken juist over van dergelijke aanwijzingen. Toegegeven, die laten zich gemakkelijk over het hoofd zien. Want Shakespeare speelde graag schuilevinkje en lokte ons, in het bijzonder op het eiland waar *De Storm* zich afspeelt, behendig een labyrint in.

Ter herinnering: dat eiland wordt bewoond door Prospero, de verbannen hertog van Milaan en zijn dochtertje Miranda. Hun gezelschap: de dienstwillige luchtgeest Ariël en het aardse, dwarskoppige monster Kalibaan. Als er bij vliegende storm voor de kust een schip vergaat, spoelen er bekenden van Prospero aan, onder wie zijn broer Antonio, koning Alonzo van Napels en diens broer Sebastiaan, uitgerekend de mannen die hem ooit van zijn troon stootten. Verder: Alonzo's zoon Ferdinand, die op slag smoorverliefd wordt op Miranda, en zij op hem. De hovelingen, vrezend dat Ferdinand verdronken is, beginnen aan een zoektocht over het eiland. Een handje geholpen door Ariël vallen sommigen van hen onderweg pardoes in slaap:

Sebastiaan*: Wat een rare sufheid heeft hen bevangen. (…)*
Antonio*: Ze gingen neer als op afspraak, als door de bliksem getroffen.*

Na allerlei gedoe vindt iedereen iedereen terug, krijgen Miranda en Ferdinand elkander, schenkt Prospero een rondje vergeving, en probeert hij de toeschouwers aan te praten dat het hun schuld is als hij niet van het eiland afkomt.

Eiland
Eiland, storm, slaap – Dante Alighieri beschreef drie eeuwen vóór Shakespeare vergelijkbare omstandigheden in zijn *Goddelijke Komedie*.
Hij laat Charon, de zwartgallige veerman uit de Griekse mythen die zielen over de rivier de Styx naar het rijk der doden brengt, bij uitzondering een levend mens meenemen: Dante zelf, die op zoek is naar zijn geliefde Beatrice. Bij de overtocht steekt er een gruwelstorm op en hij valt letterlijk om van de slaap:
Uit 't rijk van tranen loeide een storm omhoog, doorbliksemd overal van bloedrood lichten. En ik viel als iemand gegrepen door plotselinge slaap.

Eenmaal in de onderwereld aanbeland, trekt Dante langs hel, louteringsberg, aards paradijs en hemel, waarbij hij de louteringsberg op een eiland situeert.
De oude Latijnse dichter Vergilius, Dantes grote voorbeeld en held, wijst hem op dit onbekende terrein de weg. Hij blijkt sowieso verdwaald, *in een donker woud verloren*, zegt hij al in de eerste regel.

Ook Shakespeares hovelingen voelen zich in Prospero's betoverde omgeving als een kat in een vreemd pakhuis.
Alonzo: *Vreemder doolhof betrad geen mens, er is hier meer gaande dan de natuur ooit kon veroorzaken: een orakel moet onze kennis bijstellen.*
Wat ze niet weten, is dat ook zij een gids hebben, Ariël, die hen ongezien op koers houdt.
Maar toch niet in de onderwereld zeker?
Wat roept prins Ferdinand wanneer hij, als eerste, overboord springt? *De hel is leeg en alle duivels zijn hier.*
En later, als hij weggezwommen is van die duivelse plek en Miranda ontmoet heeft: *Laat me hier eeuwig leven; zo'n wonderbare vader en vrouw maken van deze plek een paradijs.*
Hij noemt Miranda meermalen godin en pa Prospero laat voor het prille paar een scène spelen waarin de godinnen Iris, Juno en Ceres voorkomen. Onmiskenbaar het rijtje hel, paradijs, hemel.
Om herkenning te stimuleren somt Prospero enkele van zijn kwaliteiten op: *Ik verduisterde de middagzon, riep de oproerige winden op en woeste oorlog tussen de groene zee en het blauwe zwerk. Ik gaf vuur aan de geduchte donder, spleet Jupiters knoestige eik met zijn eigen bliksemstraal.*
Prospero beschikt dus over de attributen van oppergod Zeus/Jupiter zelf, de god van donder en bliksem en van alle natuurverschijnselen.
Vertel Ariël wat: *Ik en mijn gezellen zijn dienaren van het lot …, bestierder van deze lagere wereld.*
Dienaar van de bestierder van deze lagere wereld – maar de enige die hij in het stuk dient is Prospero, en niemand anders, Prospero wordt hier neergezet als evenknie van Zeus.

De associaties buitelen over elkaar heen.
Dante komt voorbij een onfris ratjetoe van duivels en monsters.
De hovelingen van *De Storm* krijgen op hun beurt gedrochtachtige wezens te zien en Ariël houdt voor hen een donderpreek in de gedaante van een harpij. Dante ziet zingende en dansende "lichtende geesten".
Als Ferdinand het strand bereikt, zingt Ariël hem toe: *Kom naar deze gele stranden en pakt vast elkanders handen … dans maar sierlijk overal, goede geesten leiden het bal.*
Beatrice licht Dante in over geheimen van leven en dood.
Prospero onderricht Ferdinand over de illusoire aard van het leven.
Dantes Louteringsberg stond trouwens ook, noemde ik al, op een eiland, en zoals Dante naar Beatrice zoekt, zo zijn de hovelingen op zoek naar de gestorven gewaande Ferdinand.
Inlegkunde, toevalsgelijkenissen? Misschien – als er niet veel meer prikkelende sporen te vinden zouden zijn.

Renaissance
Shakespeare was, ik stap over naar de tijdgeest, een kind van de Renaissance, de wederopbloei van de belangstelling voor de cultuur van de oude Grieken en Romeinen. De lezende

elite raakt in de ban van een verzameling Griekse traktaten over de plaats van de mens in de kosmos en over zin en doel van het leven. Het kreeg de titel *Corpus Hermeticum* en werd toegeschreven aan Hermes Trismegistus, een geheimzinnige, niet per se historische filosoof annex veelschrijver die vaak op één lijn werd/wordt gesteld met Hermes, de Griekse god van wijsheid. De verhandelingen lijken een mengelmoes van alchemie, astrologie, kosmologie, filosofie en magie, maar volgens de 15e-eeuwse vertaler Marsilio Ficino (priester, arts, filosoof) zijn ze de neerslag van een oeroude synthetische traditie, die onder veel namen en vermommingen steeds weer opduikt. Behalve Hermes passen, volgens Ficino, ook Orpheus, Pythagoras, Zoroaster, Plato en de neoplatonici in deze traditie – en als de door hem gehanteerde selectienormen hout snijden, ben ik zo vrij er, behalve Dante en diens voorbeeld Vergillius, ook schrijvers als Ovidius en Apuleius, aan toe te voegen. En, inderdaad, Shakespeare, maar dat kon Ficino nog niet weten.

Laat ik, veel overslaand, enkele sleutelideeën noemen van wat ik nu gemakshalve vang onder de noemer 'hermetisme'.

- "De mens is … tweevoudig, sterfelijk krachtens zijn lichaam, onsterfelijk krachtens de ware mens." (*Corpus Hermeticum*, I.15)
- Het bestaan van dit verborgen, onsterfelijke, 'goddelijke' aspect kan al *tijdens* het leven worden ervaren.
- Een proces van trapsgewijze transformatie, vele levens in beslag nemend, brengt de mens ten slotte tot blijvende, feitelijke eenwording met zijn onsterfelijke kern. Ook dit vindt plaats tijdens het leven, niet in een hiernamaals.
- Hemel en hel zijn namelijk geen locaties, maar symbolen van een innerlijke staat van bewustzijn: wie z'n onsterfelijke aard ervaart, verblijft in 'de hemel', wie dat (nog) niet doet, zit gevangen in de hel of is onderweg via het vagevuur en in de greep van een grote illusie (vgl: Plato's grot).
- Veruit de meeste mensen zijn, in de camouflagetaal van deze traditie, in slaap, aan het dromen, of zelfs 'dood'. Tot ze 'ontwaken' in steeds meer omvattende niveaus van bewustzijn.
- In dit proces van transformatie krijgt de mens gaandeweg de beheersing over zijn vergankelijke aspecten (stoffelijk, emotioneel en mentaal). Dit maakt de weg vrij voor de manifestatie van de achter deze sluiers schuilgaande 'ware mens', de hemeling, bewoner van Plato's wereld van het 'goede, schone en ware'.

De groepjes

Storm en schipbreuk, horen we, waren een ideetje van Prospero, braaf door Ariël uitgevoerd. Als Prospero informeert naar de stand van zaken, doet z'n hulpje verslag:
Ik heb hen, zoals u had bevolen, in groepjes verspreid over het eiland.
Vanwaar dit curieuze bevel? Oh ja, dan kan je natuurlijk levendige, snel wisselende scènes maken, vertrouw dat maar gerust aan Shakespeare toe.
Wie zal het ontkennen – maar waarom zou hij zo'n theatraal middeltje hardop uitleggen? Bovendien: uiteráárd drijft zo'n megastorm iedereen uit elkaar, het zou pas opmerkenswaard zijn als het anders was. Toch vestigt WS er expliciet de aandacht op.

Met een verkapte reden: de groepjes komen, gelukkig toeval, nauwkeurig overeen met kenmerkende stadia in het genoemde proces van transformatie.
Daar heb je, om te beginnen, de diepslapers, zo vast in slaap dat ze vrijwel geen rol spelen bij de handeling op het eiland: de bootsman en de meeste andere zeebonken. Ariël ziet er op toe dat ze slapend aan boord van het miraculeus ongeschonden schip blijven. Pas na afloop van alle ontwikkelingen worden ze even op het eiland toegelaten, hoewel er aan hun status van slaapkop nog niets is veranderd. De bootsman:
Als ik dacht dat ik nu wakker was, vertelde ik het. Wij lagen, dood van slaap in 't ruim en werden als in een droom plotseling hierheen gebracht.
Hier spreekt de mens die blindelings (slapend) het dictaat volgt van buik en onderbuik.
Ontwakend uit de diepste slaap komen ze in de overgangsperiode tussen slapen en waken. De slapers worden sluimeraars, al draaien ze zich het liefst nog eens om: de tussenfase tussen hel en louteringsberg zoals Dante die beschrijft. Precies daar bevinden zich de nar Stephano en de bottelier Trinculo, samen over het eiland zwalkend. Anders dan de slapers, beginnen ze tekenen van mentaal leven te vertonen, krijgen ze plannetjes in hun hoofd, gericht op het efficiënter behartigen van hun fysieke en emotionele belangen. Kalibaan, met wie ze maatjes worden, lijmt ze met een natte vinger om Prospero te vermoorden. Maar hun kop er bijhouden, nee dat is nog te veel gevraagd: wat glimmende kleertjes en kraaltjes, en hup, ze zijn afgeleid. Echt wakker zijn ze dan ook niet, die halfslaap vinden ze lekkerder; stevig de fles aansprekend, houden Stephano en Trinculo zichzelf constant in een roes.

Idem dito Kalibaan. Die bezingt roerend de lieflijke geluiden van het eiland, maar zegt toch liever in slaap te blijven.

Niettemin, ook die fase gaat voorbij. De een sneller dan de ander, wordt de mens geleidelijk bewuster, en ook doelgerichter en vasthoudender in het doorduwen van ik-gerichte plannen. Om zich vervolgens af te gaan vragen of dat nou alles is, of al die leuke dingetjes om te hebben en te doen eigenlijk wel zo bevredigend en zinvol zijn.
Aan deze criteria beantwoordt het groepje hovelingen dat samen optrekt. Zij hebben, in Dantes terminologie, de omlopen van de louteringsberg bereikt. Sebastiaan en Antonio staan op een van de lagere ringen. Zij zijn de cynici voor wie alles smerig en iedereen dwaas is, en ze zweren doelgericht samen om Alonzo's macht over te nemen. De raadsman Gonzalo – verstandig en welwillend en daarom mikpunt van hun spot – ziet precies hetzelfde als zij, maar innerlijk is hij op een hogere ring aanbeland, nadert hij het 'aards paradijs', zodat het eiland voor hem juist beelden oproept van een mogelijke gelukzalige toestand.

En koning Alonzo? Prins Ferdinand krijgt van Ariël een raar liedje over hem te horen: *Vijf vadem diep ligt je vader in zee. Zijn botten worden wit koraal, zijn ogen parels in een schaal. Niets van hem verdwijnt; alles vormt zich om tot iets rijks en wonderlijks.*
Interessant – maar gelogen, want Alonzo is springlevend. Behalve in zoverre dat Shakespeare het steeds over bewustzijnstoestanden heeft. Het is de innerlijke oude koning met al z'n gebreken die, figuurlijk, is gestorven en die nu, eerder dan de meesten van zijn onderdanen, bezig is zich om te vormen tot *iets rijks en wonderlijks*. Dat gebeurt in een 'sea-

change', een door Shakespeare gemunt woord dat in het Engels gangbaar is gebleven om een transformatie aan te duiden. Prospero weet al lang, zo blijkt later, wat er met Alonzo en diens gevolg aan de hand is: *…zo beginnen hun zinnen de dampen der onwetendheid te verdrijven die de zuiverder rede omhullen.*
Verdrijving van onwetendheid, of in de woorden boven de Apollo-tempel in Delphi: 'Gnothi seauton': leer uzelf kennen. Nee, niet de sterfelijke mens, want die kennen we immers al (enigszins), maar de onsterfelijke ware mens, de 'zuiverder rede', Plato's *Nous.* Gonzalo, overoptimistisch als steeds, somt de vele verworvenheden van de reis op: *Wij allen [vonden] onszelf, terwijl niemand zichzelf was.*

Storm van de ziel

Ook Koning Lear is op zoek naar zichzelf. Klagelijk, vlak vóór de storm die in zíjn hoofd geleidelijk de dampen der onwetendheid zal verjagen: *Kan iemand mij zeggen wie ik ben?*
Shakespeare deed het graag, een storm in de buitenwereld gebruiken als symbool voor innerlijke bewustzijnsstormen, zie b.v. *Julius Caesar*, *Macbeth*, *Wintersprookje* en *Pericles*.
In *Richard III* beschrijft diens broer Clarence een droom (en deelt zichzelf daarmee in bij de slapers). Hij is in een woeste zee overboord gevallen (of door Richard geduwd), haalt er prompt Charon, de Styx en de onderwereld bij en plaatst die 'storm' in de relevante context: *O, toen pas begon de storm van mijn ziel, die met de norse veerman van wie de dichters schrijven de sombere stroom overstak, het rijk in van de oneindige nacht.*

De storm van de ziel – alle reizigers in *De Storm* hebben die storm het hoofd te bieden, wat de een behendiger en zelfredzamer doet dan de ander.
Ferdinand bijvoorbeeld, een groepje op zich vormend, is niet machteloos in de greep van de elementen, maar zwemt *met kloeke slagen* op het eiland af, de anderen in alle opzichten vooruit. Hij behoort tot de geheel wakkeren die voor een nieuwe uitdaging staan na hun ontwaken ('wedergeboorte', in een minder gangbare zin van het woord; *Hij schonk mij een tweede leven*, zegt Ferdinand over Prospero).
Eerst moeten, in een lange spanne tijds, de fysieke, emotionele en mentale mogelijkheden worden ontwikkeld, dan komt het erop aan ze te leren behéérsen.
Dat begint met de fysieke aard. Shakespeare vertaalt het in theatrale beelden, en laat Prospero op basis van uit de duim gezogen aantijgingen beproevingen opleggen aan Ferdinand. Die krijgt een afstotelijk dieet van eikeldoppen en mosselen in het vooruitzicht (Dante heeft het, in *Het Gastmaal*, over mensen die *als dieren in de wei gras en eikels eten*). En hij moet met zware blokken hout zeulen, maar de prins geeft geen krimp: *Er is vernedering die men eervol verdraagt, en 't armste brengt soms het rijkste voort.*
Want dat rijkste lonkt nu hij oog in oog staat met Miranda, letterlijk 'de wonderbaarlijke', zoals Ferdinand al uitroept vóór hij haar naam kent. Zij vertegenwoordigt in deze allegorie niemand anders dan zijn eigen 'ware aard' (desgewenst, in christelijke termen, de ziel). Haar ter zake kundige vader, kwaliteiten demonstrerend van de oppergod immers, noemt haar: *…een cherubijn … bezield met hemelse kracht.*

Prospero heeft allang bekokstoofd dat ze voor elkaar zijn bestemd, maar eerst moet Ferdinand de illusies van de

veranderlijke aspecten van het leven doorzien. Dat gaat niet in een handomdraai: ooit, later, zal hij moeten aantonen dat hij naast zijn fysieke omhulsel ook zijn emotionele en mentale instrument de baas is – de mens is nu eenmaal een driedubbele ezel, ‘a trice-double ass’, zoals zelfs Kalibaan toegeeft.
Pas dan, als de ezel getemd is (vgl Apuleuis’ *Metamorfosen*, herdoopt als *Gouden ezel*), kan het huwelijk geconsumeerd worden. Dit, en geen kwezelig puritanisme, ligt ten grondslag aan Prospero’s indringende bezweringen dat Miranda’s maagdenvlies heel dient te blijven: Ferdinand is geslaagd voor de eerste ronde, maar zijn transformatie reikt nog niet ver genoeg om ononderbroken eenheid te bereiken met zijn innerlijke ‘ware mens’.

Willy Courteaux heeft dus gelijk als hij Miranda aanwrijft een ‘onbestemd wezen’ te zijn, net zoals hij dat vindt van Imogena, Marina en Perdita in die andere late ‘romantische komedies’ van Shakespeare. Het zijn inderdaad geen ‘echte levende figuren’. Dat Courteaux dit uit Shakespeares woorden afleidt, pleit voor zijn taalgevoeligheid. Maar het is niet, zoals hij vermoedt, het gevolg van afnemend talent of gebrek aan belangstelling bij Shakespeare, maar een proeve van diens rijpe meesterschap over vorm, inhoud en woord: al deze dames staan voor de onpersoonlijke, onsterfelijke aard waarmee de mannelijke hoofdfiguren proberen zich te verenigen. ‘De kunst van het leven’ noemt koning Ferdinand van Navarra dit proces in Shakespeares komedie *Liefdes list en leed*.
In termen van vandaag zou je *De Storm* een uitbreiding *avant la lettre* kunnen noemen van Darwins evolutieleer: niet alleen de vormen hebben een ingebouwde drang tot vervolmaking, maar ook het inwonend bewustzijn. De mens wordt niet onsterfelijk, maar ontdekt allengs het te zíjn, na de storm van de ziel te hebben doorstaan, voorbij hel en louteringsberg.

Prospero belichaamt de laatste fasen in deze gang des levens. De gewone wereld trok hem niet meer, vóór zijn verbanning verzaakte hij zijn wereldse plichten als hertog, liet de boel over aan z’n broer en leefde voor het vergaren van magische kennis. Tot hij beseft dat ook dit een valkuil is: Prospero, gegroeid in wijsheid, dankt aan het einde van *De Storm* zijn magische boeken, toverstaf en, zoals hij het noemt, ‘grove magie’ af. Terug wil hij nu naar Milaan om zijn wereldse plichten op zich te nemen. Want de boodschap is dat ware wijsheid zich toont in dienstbare actie. Geen woorden maar daden.
In *Liefdes list en leed* zwicht Rosaline (‘hemels wezen’, ‘een wonder’) niet voor Birons hofmakerijen; pas als hij een jaar lang gevangenen bezoekt en zijn scherpe tong bedwingt (= zijn mentale gaven beheerst) mag hij terugkomen.

Hermes
Als *De Storm* inderdaad schatplichtig is aan het gedachtengoed van het hermetisme, had Shakespeare dan niet iets ruimhartiger met broodkruimpjes kunnen strooien? Wacht, was Hermes, de gevleugelde luchtgod, niet de uitvinder van lier en fluit? En zie daar, Ariël is een gevleugelde luchtgeest, verantwoordelijk voor alle zang, muziek en geluiden waarop de reizigers worden vergast. Bevat de naam Ariël trouwens niet de letters ‘air’: lucht, wijsje, melodie?
Oh, maar zo is er nog meer te vinden. Hermes was de bode der goden, speciaal van Zeus en heette ook wel Charidotes, weldoener der mensheid. Ariël is de bode van Prospero die,

zagen we, beschikt over bliksem en donder, dezelfde attributen die Zeus hanteert. En, overal present om de personages handjes te helpen, bepleit hij vurig hun zaak bij Prospero.

Hermes was tevens psychopompus, de begeleider van zielen naar, door en uit het dodenrijk, en patroon van de reizigers. Ariël begeleidt de reizigers op hun tocht over het eiland, de plaats die symbool staat voor (de bewustzijnstoestanden van) vagevuur, paradijs en hemel.
Hermes gold als god van de retoriek, de god ook van slaap en dromen, die de honderd-ogige reus Argus in slaap babbelde. En Ariël? Die probeert de hovelingen de ogen te openen voor hun ongewenste gedrag en blijkt een expert in het wakker schudden en in slaap laten vallen.
Bemoeial Hermes, de grote grensoverschrijdende verbinder van het eeuwige met het tijdelijke, van dag en nacht, was voorts god van de waakhonden en is op afbeeldingen nogal eens te zien met een haan. Ariël zingt over hondengeblaf en hanengekraai, waarbij zowel honden als hanen in dit verband een specifieke betekenis hebben, al laat ik dit even voor wat het is.

Trouwens, elk van de vele 'ongerijmdheden' binnen *De Storm* blijkt, langs de maatstaf van dit wereldbeeld gelegd, een vingerwijzing. Het stieren- of leeuwengebrul waar Sebastiaan het over heeft als hij samen met Antonio de anderen probeert te vermoorden; het gezoem dat Gonzalo daarentegen beweert gehoord te hebben; het gezapige schaakspel dat Miranda en Ferdinand gaan spelen als ze elkaar koud kennen; Sebastiaans loos lijkende opmerking over Gonzalo (*Ik denk dat hij dit eiland in zijn zak mee naar huis neemt en als appel aan zijn zoon geeft*); het gezeur over 'de weduwe Dido'; de mededelingen over Sycorax, Kalibaans moeder – niets in *De Storm* betekent niets.
Het zouteloze gezever over hun kleren (*niet in het zilte nat verkleurd geraakt*) blijkt na decodering netjes te sporen met vergelijkbaar dubbelbodemige opmerkingen over kleding door Hamlet, Lear, de oude edelman Lafeu in *Eind goed, al goed*, Enobardus in *Antonius en Cleopatra*, Florizel in *Wintersprookje.*
De mens reinigt en hernieuwt zijn kleren, zijn omhulsels, en bestijgt zo een veronderstelde bewustzijnsberg, de *hermetische ladder*, een klim die voert naar het 'hemels huwelijk' met de innerlijke, ware mens. Dit is de gang van duisternis naar licht, van dood naar leven, van het vergankelijke naar het onvergankelijke. Zoals de 3e-eeuwse neo-Platonische wijsgeer Plotinus en Hamlet het beiden noemden: van *niet-zijn* naar *zijn*. Maar uiteindelijk blijken het tegenpolen binnen één onverdeelde werkelijkheid, zoals de twee vechtende slangen die Hermes in zijn prille jeugd ziet zich harmonieus kronkelen om de toverstaf, zodra de grote verzoener die tussen hen in gooit.

Zelfs het wonderlijke epiloogje van *De Storm* (van Prospero? of Shakespeare?) geeft zijn geheimen prijs in het licht van dit wereldbeeld dat, vanaf de oudheid tot heden, in steeds nieuwe varianten opduikt.
In *De Storm* liet Shakespeare deze filosofie over de kunst van het leven naspelen als sprookje.
Eerder werd het naverteld door Vergilius en Dante. Nog eerder uitgebeeld in de oude mysterie-religies. En het wordt nagezongen in *Die Zauberflöte* – waarin dezelfde sleutelpersonages voorkomen als in *De Storm.* Maar ho.

“Men doet wat men kan,” sprak de beroemde wijsgeer Joost na een berisping door zijn werkgever Ollie B. Bommel te R, “zodoende blijft er veel liggen.”

Van de hand van Peter Liefhebber verschenen sinds 1963 meer dan 4000 theaterrecensies. Over de thema’s in zijn boek *De verborgen Shakespeare* (uitgeverij Synthese) geeft hij lezingen en, voor theaterstudenten, workshops.

○ ‘Hoe inspannend het is om een Boze te zijn’

- Brecht schrijft, schaaft en repeteert aan *Leben des Galilei* -

Het is niet de laatste tekst die Brecht creëert, wel zijn laatste werk:* Leben des Galilei, *het stuk waaraan hij blijft schaven en vooral repeteren, wat voor hem een vorm is van door-schrijven, verbeteren, struikelen en opnieuw beginnen. Het Galilei-stuk is zijn meest autobiografische toneeltekst. Anders geformuleerd - het is de toneeltekst waar brokstukken van zijn biografie in terecht zijn gekomen. En het is het toneelstuk waarvan hij voorvoelt dat hij de première ervan niet meer zal bijwonen. 'Ich fange an zu schwitzen, wenn ich daran denke', schrijft hij op 30 april 1956 aan zijn titelrolvertolker, Ernst Busch. De eerste opvoering vindt plaats op 15 januari 1957 in het Berliner Ensemble. Brecht is dan reeds vijf maanden dood.

Loek Zonneveld

‘Aan mijn muur
hangt een Japans houtsnijwerk,
masker van een Boze Demon,
beschilderd met houtlak.
Meelevend zie ik
de gezwollen voorhoofdsaderen
die tonen
hoe inspannend het is
om een Boze te zijn.’
Brecht *Het masker van de Boze* (1942)

1 Terugkeer

Op 30 oktober 1947 verschijnt de Duitse balling en schrijver Bertolt Brecht voor de onderzoekscommissie van het Amerikaanse Congres onder voorzitterschap van senator Joseph McCarthy en met als secretaris Richard Nixon. De Congrescommissie onderzoekt zogeheten 'on-Amerikaanse activiteiten', lees: banden met de communistische partij, de Amerikaanse of welke dan ook eigenlijk. 's Avonds hoort Brecht met vrienden op de radio een reportage met fragmenten uit het verhoor. Zijn vrienden vragen hem naar het verschil met de ondervraging door de nazi's, die hij ontliep. Hij antwoordt: 'Die hadden me nooit mijn sigaren laten roken.' De volgende dag vliegt hij met een voorlopig inreisvisum via Parijs naar Zwitserland - de familie (Bert Brecht, zijn vrouw Helene Weigel en hun dochter Barbara, zoon Stefan blijft in de Verenigde Staten wonen) is statenloos want door de nazi's *ausgebürgert*. Op 5 november 1947 vestigt Brecht zich in Zürich. Daar belandt hij in een warrige bureaucratische papierwinkel die geduldig en koppig wordt doorstaan, met maar één doel voor ogen: terugkeer naar Duitsland, met een sterke voorkeur voor Berlijn, de stad die Brecht na de brand in de Rijksdag op 27 februari 1933 hals over kop heeft verlaten. De voorbereiding voor de terugkeer duurt een vol jaar, tot oktober 1948. Binnen dat jaar regisseert Brecht zijn *Antigone*-bewerking van Hölderlins Sophokles-vertaling in Zwitserland en wordt hij achtereenvolgens gevraagd als artistiek directeur van de Salzburger Festspiele in Oostenrijk en voor de post van Intendant bij de Münchner Kammerspiele - vóórdat Brecht op de aanbiedingen kan reageren worden ze onder druk van de Geallieerde autoriteiten (met name de Amerikaanse) door de Oostenrijkse en Münchner bestuurders weer ingetrokken. Op donderdag 21 oktober 1948 reist Brecht via Praag richting Berlijn. Op verzoek van vrienden - schrijver Hans Mayer, zijn latere uitgever Peter Suhrkamp en regisseur Wolfgang Langhoff - maakt Brecht een tussenstop in Leipzig, voor een discussie met studenten. Schrijver Heiner Müller vertelt over die ontmoeting: 'De studenten stelden Brecht uiteindelijk de relevante vraag van dat moment: wat zoekt u in Duitsland en met name, wat doet U hier in de Sovjetrussische, dus door Stalins troepen gecontroleerde bezettingszone van Duitsland? Brecht antwoordde: ik wil hier de mogelijkheden onderzoeken voor een eigen theaterhuis. (Brecht: 'Ik wil geld.' Studenten: 'En dan?' Brecht: 'Nog meer geld.') Hij zoekt mogelijkheden voor een eigen ensemble, een eigen schouwburg teneinde het nieuwe theater van het wetenschappelijk tijdperk, zoals hij dat noemde, te maken, en, zo voegde hij toe, hij wil middels voorstellingen schandalen uitlokken. De studenten in Leipzig reageerden geïrriteerd. En toen vulde Brecht aan: wat dit land nodig heeft, is dat er twintig jaar aan funeste ideologie, die door de nazi's werd verspreid, kort en klein wordt geslagen, *zwanzig Jahre Ideologiezertrümmerung*, en dat is de eerste opgave die het toneel in dit land moet krijgen. En let op: Brecht had het hier over Duitsland, de Deutsche Demokratische Republik (DDR) bestond op dat moment nog niet en de Bundes Republik Deutschland (BRD) ook niet. Na de discussie in Leipzig reist Brecht door naar Berlijn, waar hij op vrijdag 22 oktober 1948 arriveert.

2 Berlijn

Berlijn is in 1948 een voorpost van de Koude Oorlog, een verwoeste en hopeloos verdeelde metropool, waarvan de westelijke bezettingszones (beheerd door Franse, Engelse en Amerikaanse troepen) een enclave vormen binnen het door het Sovjetrussische leger gecontroleerde Duitse grondgebied,

het land dat een jaar daarna (oktober 1949) wordt uitgeroepen tot de zelfstandige Oost-Duitse staat DDR, het antwoord op de kort daarvoor in het leven geroepen Bondsrepubliek Duitsland. Velen, vrienden en vijanden van Brecht, hebben zich afgevraagd waarom de schrijver en toneelmaker in oktober 1948 kiest voor het door het Sovjetleger gecontroleerde deel van Berlijn. Brecht schrijft daarover in zijn *Kalendergeschichten* (over de sluwe opportunist Keuner) een slim geformuleerd antwoord: *'Meneer K. verkoos stad B boven stad A. In stad A, zei hij, mocht men mij graag, maar in stad B was men vriendelijk tegen mij. In stad A was men mij behulpzaam, maar in stad B had men mij nodig. In stad A noodde men mij aan tafel, maar in stad B noodde men mij in de keuken.'* Brecht loopt in die tijd op eieren. In het door de Amerikanen gedomineerde westelijke deel van de stad zitten ze niet te wachten op een linkse schrijver die in Amerika is uitgekotst vanwege vermeende communistische sympathieën welke in een metershoog FBI-dossier zouden liggen opgetast. Bovendien heeft Brecht al een paar jaar lang een uitnodiging op zak van een schouwburg in de Oostzone van de stad: het Deutsches Theater in de Schumannstrasse wil zo snel mogelijk zijn oorlogsstuk *Mutter Courage und ihre Kinder* brengen, met zijn vrouw Helene Weigel in de titelrol. Dat ensemble, geleid door de antifascistische verzetsheld en voormalig kampgevangene Wolfgang Langhoff, is ook ongeveer het enige toneelhuis dat in mei 1945 relatief onbeschadigd uit 'de slag om Berlijn' is gekomen, vanaf september 1945 wordt het weer intensief bespeeld. En het maken van toneel is de kern van Brechts ongeduld. Hij nam een hutkoffer vol manuscripten mee naar *de Trümmerstadt Berlin.* De toneelstukken die daartussen zitten, wil hij dolgraag tussen de puinhopen van de stad laten zien aan een zo breed mogelijk toneelpubliek, dat snakt naar nieuw theater waar de frisse adem van vrijheid doorheen waait. En Brecht schrikt van het bombastische en hysterische toneel dat hij bij terugkomst in Duitsland ziet. Hij walgt van de echo's van nazistische volksmennerij die hij in het toneelspel waarneemt. 'Ze spelen zo luid dat je hun gebaren niet eens meer ziet', schrijft hij in een brief. Zijn vriend, de auteur Max Frisch, bezoekt met Brecht een toneelvoorstelling en noteert diens reacties in zijn dagboek: 'Het begon met een kil gegrinnik, toen schreeuwde Brecht, bleek van woede. (...) Het vocabulaire van deze overlevenden, zei hij, hoe schoon hun geweten ook was, hun houding op het toneel, hun welgemoede argeloosheid, de onbeschaamdheid dat ze gewoon doorgingen alsof alleen hun huizen maar verwoest waren, hun kunst-idolaterie, de voorbarige vrede met hun eigen land, dit alles was voor hem erger dan hij had gevreesd. Brecht was geconsterneerd, wat hij zei was één grote vloek. Ik had hem nog nooit zo gehoord, zo direct als hij was bij deze oorlogsverklaring in een slaperig café, rond het middernachtelijk uur na een eerste voorstelling op Duitse bodem. Plotseling drong hij erop aan daar weg te gaan, alsof hij haast had. Tussen zijn dunne lippen door siste hij: hier moet je weer helemaal van de grond af aan beginnen.' Ook in de dagboeken uit die maanden vindt men korte maar stekelige opmerkingen waarin Brecht voorstellingen en toneelspelers van zich af schrijft: *'Miserabele Aufführung, hysterisch verkrampft, völlig unrealistisch*.' Bij die laatste opmerking moet men bedenken dat Brecht 'realisme' niet beschouwde als een stijl maar eerder als de houding van een kunstenaar. Menselijke verhoudingen wilde Brecht op het toneel vooral laten zien als relatief, betrekkelijk. Het had immers anders met die personages kunnen aflopen. Shakespeare of Ibsen of Duitse klassiekers als Goethe en de

onbekende Lenz spelen in een keurslijf van noodlottige onvermijdelijkheid, alsof hun belevenissen zich vrijwel vanzelfsprekend ook in het hier en nu zouden kunnen afspelen, vond hij oninteressant. Tijdens repetities kon hij over dat type 'actualiseringen' grijnslachend tegen zijn acteurs zeggen: 'Dan kunnen we beter aan Hamlet uitleggen dat hij niet zo ingewikkeld moet doen en gewoon de politie moet bellen. Of aan Hedda Gabler vragen: Mevrouw Tesman, wilt u erover praten?' Het is van meet af aan duidelijk: wat het toneel betreft is Brecht naar Berlijn teruggekeerd met een missie, een alternatief. Kaalslag, eenvoud, vertellend toneelspelen, een andere wijze van repeteren en vormgeven. In stad A neemt men daar beleefd kennis van, maar in stad B heeft men er dringend behoefte aan. Bovendien heeft hij een grondige hekel aan keurig gedekte tafels. Hij verlangt naar de dampende warmte van een chaotisch ingerichte keuken. Dus kiest hij voor stad B, voor Oost-Berlijn.

3 Repertoire

In Berlijn belandt Brecht onmiddellijk in een heksenketel van aandacht en aandachttrekkerij - iedereen wil iets van hem. Het nieuws dat hij terug is in Duitsland verspreidt zich als een lopend vuur. Begrijpelijk, zijn geschiedenis met Duitsland eindigde abrupt in 1933. De Berlijners hadden een Brecht in hun herinnering die enkele dichtbundels had gepubliceerd; die de *Dreigroschenoper* had geschreven, een sleutelwerk dat tegen zijn zin op een romantische wijze was verfilmd; die met de gevierde componist Kurt Weill ook de 'kleine' en de 'grote' *Mahagonny* had gemaakt; die het personage van de heilssoldate Johanna van de Slachthuizen had gecreëerd; en, als laatste, die het meteen door het Berlijnse stadsbestuur verboden stuk *Die Mutter* en de film *Kuhle Wampe* had gemaakt. Na zijn vlucht in 1933 hield het op: Brecht kwam op een zwarte lijst; zijn boeken werden op last van Goebbels verbrand op het plein naast het Staatstheater; en hem werd het Duitse staatsburgerschap ontnomen. Hij hoorde voortaan in dezelfde *Schubladen* van verachte en verdachte schrijvers waar Toller, Mühsam, Kästner, Mehring, Heine en uiteindelijk ook Thomas, Heinrich, Erica en Klaus Mann in waren weggeborgen. Het vele dat Brecht tussen 1933 en 1948 had geschreven was alleen bij de Duitse ballingen in Zwitserland enigszins bekend. Zijn gedichten, liederen en toneelstukken schreeuwden om uitgevers en uitvoerenden. Brecht wilde in alles het voortouw nemen, maar ook de regie behouden. Als gast regisseerde hij in het najaar van 1948 in het Deutsches Theater het oorlogsstuk *Mutter Courage und ihre Kinder* met zijn vrouw Helene Weigel in de titelrol (première 11 januari 1949). Voor de periode daarna had hij een lijst opgesteld met toneeltitels, die alleen bij zijn naaste medewerkers bekend was: het repertoire voor zijn nieuw op te richten en in november 1949 daadwerkelijk gestarte toneeltroep Berliner Ensemble. Daarop stonden het in Finse ballingschap geschreven 'volksstuk' *Herr Puntila und sein Knecht Matti*; het laatste toneelstuk dat hij in de Weimar Republiek voltooide*, Die Mutter,* naar een roman van Maxim Gorki; dan de eenakter *Die Gewehre der Frau Carrar* over de Spaanse burgeroorlog; en Brechts bewerking van een onbekende Duitse klassieker uit de verlichtingstijd, *Der Hofmeister* van Lenz. Daarnaast, *Der kaukasische Kreidekreis* en *Das Leben des Galilei*. Al deze stukken zouden worden voorbereid in zijn eigen regie. Voorts, in het kader van een reeks historische rechtszaken die Brecht op het toneel wilde brengen, zijn nieuwe tekst *Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen*, in de regie van zijn leerling Benno Besson, die ook werd belast met

de regie van Brechts favoriete Molière, *Don Juan*. Met een speciaal te formeren muziektheaterensemble wilde Brecht tenslotte zijn met Hans Eisler geschreven opera *Das Verhör des Lukulles* brengen. Die lijst is in de zeven jaar die Brecht restte na zijn terugkeer in Berlijn, min of meer systematisch afgewerkt. De lijst was overigens veel langer, *De goede mens van Sezuan* stond er op, Brechts bewerking van Shakespeare's *Coreolanus*, de Hitlerfarce *Arturo Ui*, benevens werk van de jonge dichter Peter Hacks. Of hij met zijn hectische werkritme, zijn deels spartaanse, deels Bourgondische levenswijze en zijn slechte gezondheid de tijd zou krijgen dit alles uit te voeren, wist hij niet, ook niet of het nieuwe Duitsland hem die tijd zou laten. Toen de autoriteiten hem een nieuwe woning in Weissensee lieten betrekken, schreef hij: 'Teruggekeerd na vijftien jaar ballingschap / ben ik ingetrokken in een nieuw huis. / Mijn Nôh-maskers en mijn opgerolde prent / die toont de twijfelende wijze man / heb ik hier opgehangen. / Rijdend tussen de puinhopen / word ik dagelijks herinnerd aan de privileges / waardoor ik dit huis kon krijgen. / Ik hoop / dat het me niet rustig maakt over de spelonken / waarin zovele duizenden moeten wonen. / Steeds nog / ligt op de plank met manuscripten / mijn koffer.'

4 Repeteren

Over het 'nieuwe toneel van het wetenschappelijke tijdvak' dat hij na de Hitler-tijd tussen de puinhopen van Duitsland wilde gaan maken, heeft Brecht tijdens zijn oponthoud in Zwitserland in 1948 *Kleinen Organon für das Theater* geschreven, een reeks stellingen en uitspraken over het toneel dat hij wilde en zocht. Het is op afstand het helderste, kortste en meest geestige geschrift van Brecht over zijn favoriete kunstvorm. Tijdens het repeteren placht hij er losjes uit te citeren. Zoals na een soort auditierepetitie waarin hij aan de hand van scènes uit zijn stukken werkte met jonge toneelspelers die bij hem wilden komen spelen: 'Inleving en psychologie zijn in het toneel zeer bruikbaar als we aan het repeteren zijn. Bij de uitvoering echter moet inleving worden vermeden. Iedere toneelspeler moet zich steeds de vraag blijven stellen: heb ik iemand in zo'n situatie, zoals in deze scène wordt getoond, wel eens totaal ánders zien reageren dan zoals het personage nu doet?' Brecht laat scènes 'episch repeteren': toneelspelers nemen de uitgeschreven regie- en toneelaanwijzingen in hun spreek- en speeltekst op: 'loopt naar de stal', 'valt op haar knieën', of ze (re)citeren de tekst in de derde persoon enkelvoud via de toevoeging 'zei de zoon' of 'schreeuwde de boerin', dan wel 'zei hij' of 'schreeuwde zij'. Dat leverde nog wel eens verwarrend verlopen repetities op. Brecht in zijn *Arbeitsjournal*: 'De toneelspeler in ons theater moet alles vergeten wat hij ooit heeft geleerd. Zeker als hij heeft geleerd dat het beroep van toneelspeler over trance handelt. De toneelspeler mag nooit in trance geraken. Iedere spier moet soepel blijven. Iedere geste is betekenisvol.' Na een intensieve repetitie die hierover gaat, noteert een acteur in een brief aan een collega: 'Brecht is er permanent op uit om te voorkomen dat een toneelspeler in het karakter dat hij speelt als het ware verdwijnt, oplost. Hij moet altijd zelf zichtbaar blijven in zijn personage. Es kommt darauf an die restlose Verwandlung zu verhindern.' Brecht over dat onderwerp in zijn *Arbeitsjournal:* 'Toneelspelers zouden tijdens repetities permanent van rol moeten ruilen. Op die manier krijgen ze wat ze van elkaar nodig hebben: ze leren de karakters kennen middels de uitbeelding door ándere acteurs. Maar dit ruilen van rol mag pas dan plaatsvinden als de belangrijkste keuzes - bijvoorbeeld in de mise-en-scène - al

zijn gemaakt. Een bepaalde mate van zekerheid schept een vruchtbare basis voor avontuur en onderzoek.' Op 20 december 1948 wordt er een doorloop gehouden van acht van de elf scènes uit *Mutter Courage und ihre Kinder*, dat drie weken later in première zal gaan. De Berlijnse toneeljournalist Herbert Ihering is daarbij aanwezig. Uit zijn aantekeningen over deze doorloop spreekt grote bewondering voor de eenvoud, de helderheid en de kaalslag in de hele enscenering en vooral in het spel van Brechts vrouw, de toneelspeelster Helene Weigel als 'Courage'. Ihering noteert: 'In de derde scène onderhandelt Courage net iets te lang met leden van de krijgsraad die op het punt staan haar jongste zoon tot het vuurpeloton te veroordelen. Die onderhandelingen gaan over steekpenningen om de krijgsraad om te kopen, iedereen is immers omkoopbaar weet Courage uit haar praktijk als markthandelaar. Er is haar gezegd dat tromgeroffel het signaal is, daarna is het te laat en volgt in de verte het geweersalvo. Dan weet de moeder dat haar zoon dood is. Hoé die scène te spelen en met name: hoe te reageren op de fatale geweerschoten? Weigel kiest voor een stomme schreeuw: ze gooit haar torso en haar hoofd als het ware met een ruk naar achter, haar mond gaat wijd open, ze geeft echter geen geluid. De hele scène speelt ze zwijgend uit, haar schreeuwende mond is ondertussen dicht geklapt in een wezenloze uitdrukking van verbijstering en verdriet.' Elf dagen na de jaarwisseling 1948/1949 stromen publiek en pers uit alle bezettingszones van Berlijn naar de voorstelling van *Mutter Courage*. De criticus Friedrich Luft schrijft in Die Neue Zeitung: 'Deze ervaring wordt blijvend opgeslagen in het geheugen van de toeschouwer, zo bewonderenswaardig toont deze hardnekkig ongemakkelijke dichter Bert Brecht opnieuw de noodzaak van het theater aan, legt hij de vinger op de polsslag van de tijd en geeft daarmee veel stof tot nadenken over de plaats van het toneel in deze verwarrende tijden.' Een deel van de pers in de DDR zet vrijwel meteen de aanval in. Kern van de staatssocialistische agressie tegen de voorstelling heet nu: *'volksfremde Dekadenz'*. De schijnbaar onheroïsche onderwerping van de Courage-figuur aan de mechanismen van de Grote Oorlog, waaruit zij immers niets leert en waarin zij al haar kinderen zal verliezen, vindt geen genade in de ogen van de partijbonzen en hun lakeien in de gelijkgeschakelde pers. Brecht en Weigel krijgen wel de verzekering dat ze op afzienbare termijn een eigen toneelhuis in Berlijn kunnen betrekken. Brecht schrijft in het gedicht *Waarneming*: 'Toen ik terugkeerde / was mijn haar nog niet grijs. / Ik was blij. / De lasten van de bergen liggen achter ons. / Voor ons liggen de lasten van de vlakten.'
Op zijn werktafel ligt het manuscript van *Leben des Galilei*, in twee versies die hem al veel plezier en nog meer hoofdpijn hebben bezorgd.

5 Galilei

Brecht schreef zijn grote vertelling over de Italiaanse natuurkundige Galileo Galilei in feite *drie* keer. De eerste versie ontstond in 1938/1939, als balling op de vlucht voor Hitler, woonachtig in Denemarken - wat handig was: zo konden Brecht en zijn medewerkers in Kopenhagen enkele natuurkundige details kortsluiten met medewerkers van de Deense Nobelprijswinnaar en atoomfysicus Niels Bohr. De zogeheten 'dänische Fassung' van *Leben des Galilei* geldt als de meest idealistische versie. In het jaar van zowel de Kristallnacht (in nazi-Duitsland het informele startschot voor de massale jodenvervolging) als van de 'Anschluss' met Oostenrijk, zocht Brecht in Galilei een theatraal 'model' voor

zowel zijn woede over de laffe houding van intellectuelen in hun houding tegenover de terreinwinst van de fascisten, als ook voor de zelftwijfel over zijn eigen opportunisme en zijn zelfhaat als laffe, op de vlucht geslagen Duitse balling. De eerste versie van het stuk, die haastig, gretig en ongeduldig binnen drie weken wordt geconcipieerd, ligt in het verlengde van zijn essay *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, dat kort daarvoor ontstaat. In dat essay beweert Brecht dat wie in de bloei-jaren van het fascisme tegen leugens, onwetendheid en onnadenkendheid wil schrijven en wie in dat schrijven de waarheid zoekt, minstens vijf moeilijkheden heeft te overwinnen. Hij moet de **moed** hebben over de waarheid te schrijven terwijl iedereen je voor gek verklaart. Hij moet over de **wijsheid** beschikken de waarheid van de leugen te onderscheiden en de **kunst** verstaan de waarheid hanteerbaar te maken in heldere verhalen en in een klare taal. Hij moet over het **charisma** beschikken om de juiste mensen om zich heen te verzamelen in wier handen de waarheid een werkzaam tuig kan worden. En tenslotte is er veel **slimheid** nodig voor het verbreiden van de waarheid. Deze vijf moeilijkheden zijn, aldus Brecht, groot. Niet alleen voor mensen die werken onder de druk van repressieve regimes en de last van censuur, zoals in landen en onder volkeren die door fascisten worden geleid. Maar ook voor mensen die werken in landen waar een burgerlijke vrijheid van meningsuiting geldt. In die landen ontpoppen deze vijf moeilijkheden zich overigens niet zelden als mogelijkheden. Op voorwaarde dat je die mogelijkheden wilt zien en vervolgens wilt aanwenden.
Het personage van Galilei wilde dat graag, zeker in het portret dat Brecht van hem schetst. De protagonist wordt in de loop van het schrijven in feite een soort zelfportret van de auteur. In de eerste versie van het stuk is hij een geleerde die de bouwstenen voor de nieuwe tijden, in Brechts bewoordingen 'het nieuwe wetenschappelijke tijdvak', aandraagt. Tegelijkertijd gaat hij een tactische verhouding aan met de oude en nieuwe machthebbers van de Italiaanse Renaissance: het Vaticaan en de opkomende handelshuizen. Met de een delibereert hij over een nieuw en ander concept van het universum dan dat van Aristoteles en Ptolemaeus, grondleggers van wetenschap en natuurkunde, voor de ander ontwerpt hij nuttige instrumenten zoals een verbeterd kompas en de slimmere versie van de Hollandse verrekijker. Zijn voornaamste wapen is die slimheid. Galilei jongleert met list. Hij is de eeuwige overlever die zijn ontdekkingen voor de hellepoorten van de inquisitie wegsleept. De held Galilei is echter ook een anti-held. Hij betaalt een hoge prijs: publieke herroeping van een deel van zijn denkbeelden. De sleutelzin van het stuk is, ook al in die eerste versie: 'Gelukkig het land dat geen helden nodig heeft.' Het beeld van de geleerde in Brechts stuk klopt vrij precies met het beeld van de historische natuurwetenschapper Galileo Galilei (1564-1642), een driftig onderzoeker die zich als hoogleraar wiskunde in Padua bezighoudt met de bewegingen van vallende lichamen. Tot dan toe had hij het wereldstelsel van het universum onderwezen zoals dat bekend was van Ptolemaeus, een geleerde die in de tweede eeuw voor onze jaartelling leefde in Alexandrië en die op grond van waarnemingen tot de overtuiging was gekomen dat de aarde het middelpunt was van het heelal, waar de andere planeten in een soort spiralenbanen omheen draaiden. In Galilei's tijd waren er al twee geleerden opgestaan die dat beeld systematisch ondergroeven: Copernicus en Johannes Kepler. Met die laatste correspondeerde Galilei ook. Maar de Italiaanse

geleerde bleef keurig het systeem van Ptolemaeus onderwijzen, zeker zolang hij nog niets kon bewijzen. Dat veranderde in 1610, toen hij - naar Hollands voorbeeld - een verrekijker als een soort telelens bouwde en observaties deed (berglandschappen op de maan, sterrensystemen in de Melkweg, afzonderlijke manen die om de planeet Jupiter draaien), die tot spectaculaire conclusies leidden, waartegen de Rooms-katholieke Kerk wel moest optreden. In 1616 werden de Copernicaanse ideeën over het universum officieel in de ban gedaan, waardoor iedereen die erover publiceerde of erin onderwees, vogelvrij was verklaard. Pas toen er een voormalig natuurkundige tot paus werd verkozen (in 1624, Urbanus VIII, de voormalige kardinaal Barberini, die hoofd was van de sterrenwacht en het instituut voor astronomie aan het Vaticaan), zag Galilei nieuwe ruimte voor zijn opzienbarende onderzoekingen betreffende het heelal. Tenminste, dat dacht hij. Galilei schreef het boek *Dialogo*, een gesprek over het heelal. Maar hij bleek zich in de rekbaarheid van het nieuwe geestelijke klimaat grondig te hebben vergist. Het boek werd in beslag genomen. In 1633 volgde een langdurig proces in Rome, waarin Galilei werd gedwongen zijn opvattingen af te zweren. Hij mocht in de negen jaar die hem nog restten, onder nauwgezet toezicht van de kerk, zijn onderzoekingen voortzetten, maar werd wel gedwongen om al zijn theologische argumentaties buiten beschouwing te laten. De held van de wetenschap was een anti-held van de logica geworden.

6 Zelfportret

Er waren nog twee redenen waarom Brecht werd aangetrokken door de figuur van de geleerde Galileo Galilei als personage voor een toneelstuk, sterker nog, waarom Brecht met dat personage min of meer samenviel. De eerste was zijn zinnelijkheid, zijn gretigheid, de honger naar nieuwe kennis, de dorst naar verse inzichten - die eigenschappen komen voor in alle biografische schetsen die over Galilei (en over Brecht) bestaan. Brecht laat kardinaal Barberini, de latere paus en tegenstander van de natuurkundige, in het stuk over Galilei zeggen: 'Hij is een genieter. Zelfs zijn denken is zinnelijk. Hij kan geen nee zeggen tegen een oude wijn of een nieuwe gedachte.' Dat is dus tevens een zelfportret van de auteur. De tweede reden ligt in de theatrale kwaliteiten van de geleerde in diens omgang met de wetenschappelijke dialectiek en het natuurkundig discours. Hij schreef zijn hoofdwerk immers als dramatisch driegesprek: *Dialogo*, op het titelblad van de eerste druk uit 1632 aangekondigd als 'Een samenspraak over de beide Voornaamste Wereldstelsels, dat van Ptolemaeus en dat van Copernicus, en waarin, op niet doorslaggevende wijze, de filosofische en natuurkundige argumenten zowel voor de ene kant als voor de andere te berde worden gebracht.' Dat was een meesterzet. Galilei kende de dialoogstijl goed. Hij had voor familie en vrienden enkele toneelstukken geschreven. Behalve een intrigerende (en populaire) vorm om wetenschappelijke vraagstukken te presenteren, bood de dialoog Galilei een effectieve bescherming. Hij legde de tekortkomingen van Ptolemeaus en de verdiensten van Copernicus in de monden van personages - als schrijver genoot hij de veilige afstand van de beschouwer en de bemiddelaar. De *Dialogo* werd gegoten in de vorm van een geanimeerd gesprek, vier dagen lang, een toneelstuk in vier bedrijven eigenlijk. De optredende personages waren drie goede kennissen van de geleerde: Salviati gold als een nauwelijks verhuld alter ego van de natuurkundige zelf; Sagredo trad op als een bemiddelend en voor rede

ontvankelijk mens; Simplicio bleek een breedsprakig aristotelisch filosoof, wiens naam een afleiding was van de volkse scheldnaam 'sempliciotto', 'simpelmans'. Galilei schreef de *Dialogo* in het Italiaans, voor een groot publiek, vijfhonderd pagina's briljante teksten, volgens tijdgenoten 'beurtelings poëtisch, didactisch, eerbiedig, strijdlustig en geestig,' een uitdaging om listig voor Copernicus te pleiten zonder de kerk tegen de haren in te strijken. Met een zekere regelmaat onderbrak Galilei in zijn *Dialogo* de bewijsvoering door op zijn eigen onpartijdigheid te wijzen. 'In onze discussies vertolk ik de rol van Copernicus en draag ik mijn masker', verklaart Galilei's alter ego Salviati aan zijn twee gesprekspartners. En dan: 'Ten aanzien van de inwendige effecten die de argumenten welke ik ten gunste van hem (Copernicus) aandraag, op mijzelf (Galilei) kunnen hebben, is het mijn wens dat u zich laat leiden door hetgeen ik te berde breng, niet wanneer wij ons toneelstuk vol vuur op de planken brengen, maar nadat ik mij weer in mijn eigen kleren heb gestoken, want wellicht zult u mij dan anders beoordelen dan toen u mij op de speelvloer zag.' Met andere woorden: lees maar, er staat niet wat er staat, zie maar, ik ben niet wie ik speel. De kerkelijk beoordelaars van het manuscript die in 1632 moesten beslissen over het kerkelijke zegel 'imprimatur', 'het worde gedrukt', moeten er tureluurs van zijn geworden. Zoals de conservatieve Amerikaanse politici, die in oktober 1947 in de Congrescommissie Brechts nieren proefden op communistische sympathieën, tureluurs werden van zijn woordspelletjes. De eerste versie van *Leben des Galilei*, de 'dänische Fassung', wordt in het voorjaar van 1939 door Brecht gecorrigeerd. Zijn vrouw Helene Weigel en zijn medewerkster Margarete Steffin maken een reeks afdrukken, die worden verzonden naar onder meer de componist Hans Eisler, naar Albert Einstein, naar schrijvers als Walter Benjamin en Lion Feuchtwanger en naar de regisseur Erwin Piscator. De Duitstalige wereldpremière vindt plaats op 9 september 1943 in het Schauspielhaus Zürich. Het succes bij pers en publiek is groot.

7 Atoombom

Nadat Brecht in juli 1941 met zijn familie in de Verenigde Staten is aangekomen, werkt hij aan plannen om *Leben des Galilei* in Amerika opgevoerd te krijgen. Vanaf 1944 wordt hij daarin gesteund door de van oorsprong Engelse filmacteur Charles Laughton, onder meer beroemd (en steenrijk) geworden met zijn rol als Quasimodo in de eerste geluidsversie van de speelfilm *Hunchback of Notre Dame* (1939). Laughton is gefascineerd door Brecht. Zijn filmcarrière zit in het slop. Hij wil weer toneelspelen. De beroerd Engels sprekende Brecht en de geheel geen Duits verstaande Laughton beginnen, omringd door etymologische woordenboeken en boeken over synoniemen, verwante lectuur als de fabels van Aesopus en de Bijbel, vooral met veel handen- en voetenwerk in de communicatie en later met schrijver/journalist George Tabori als tolk/vertaler aan hun zijde, aan een Engelse versie van de Galilei-stof, de zogenaamde 'Amerikanische Fassung'. Ze werken er drie jaar aan, tussen 1944 en 1947, regelmatig onderbroken door filmrollen van Laughton en regies (meestal met studenten) van Brecht. Na weer zo'n onderbreking hervatten ze hun werk op 16 juli 1945, onwetend over een andere gebeurtenis van diezelfde dag: de eerste nucleaire explosie, een experiment van de wetenschappers werkzaam aan het atoomproject in Los Alamos, bij het aanzien waarvan de chef van het team, de diepgelovige en spiritueel geïnspireerde atoomgeleerde J.

Robbert Oppenheimer, het oergedicht van de Hindoes, Bhagavad Gita zou hebben geciteerd: 'De Heer sprak: ik ben de oud geworden tijd, de vernietiger van de wereld, op weg om de wereld geheel teniet te doen.' Iets nuchterder reageren Brecht en Laughton wanneer op 6 augustus 1945 de eerste atoombom valt op Hiroshima. Brecht in zijn dagboek: 'Van vandaag op morgen lezen wij de biografie van de grondlegger van de moderne fysica geheel anders. Het infernale effect van de grote bom zet het conflict van Galilei met de heersenden van zijn tijd in een nieuw en scherper licht'. Brecht schrijft een proloog die eindigt met de regels: 'Infolge der nicht gelernte Lektion / Auftritt der Atombombe in Person.' De infernale verschrikking van het atoomwapen veroorzaakt ook een tijdelijke crisis in de samenwerking tussen Brecht en Laughton aan het stuk, dat ondertussen voor de ooit te realiseren Amerikaanse voorstelling van *Leben des Galilei* is omgedoopt tot *Galileo*. Charles Laughton ziet het titelpersonage vooral opereren als Bourgondische en amorele ontregelaar, een sympathieke rebel die met slimheid zijn weg baant in het labyrint van Vaticaanse vooroordelen jegens de nieuwe wetenschap en het avontuurlijke denken. Maar voor Brecht wordt Galilei steeds meer een verrader: uit angst voor de fysieke pijn (marteling door de inquisitie) herroept hij al zijn opvattingen over het heelal en maakt daardoor de wetenschap tot een van ideologie ontdaan, waardevrij ambacht dat in het hok van de aanpassing wordt teruggedreven. In talloze twistgesprekken trekt de schrijver Brecht de filmacteur Laughton uiteindelijk over de streep. In zijn *Arbeitsjournal* noemt hij op 10 oktober 1945 Laughton bij zijn favoriete koosnaam: 'De *Buddah-belly* is volledig bereid om Galilei voor de wolven te gooien, hij heeft een soort Lucifer in zijn hoofd, bij wie de zelfverachting is overgegaan in lege trots - trots over de **omvang** van zijn misdaad tegen de wetenschap'. Een verraad dat Brecht in zijn dagboek op 1 december 1945 benoemt als 'de erfzonde van de natuurwetenschap, de zondeval van de moderne fysica.' De zelfanalyse van Galilei in de voorlaatste scène van het stuk *Galileo* is - aldus Brecht - 'een zelfaanklacht geworden, een vernietigende afrekening.' De première vindt in de eindregie van de latere filmregisseur Joseph Losey plaats op 30 juli 1947 in het Coronet Theatre in Beverly Hills, met in de zaal veel prominenten, zoals Charles Chaplin, Ingrid Bergman, Anthony Quinn, Charles Boyer, uit het Hollywood-circuit, de architect Frank Lloyd Wright, de componist Hans Eisler en schrijver Lion Feuchtwanger. De critici van de schrijvende pers zijn verward, verbaasd, verdeeld. De voorstelling heeft aanmerkelijk meer publiekssucces dan verwacht: tot aan 17 augustus 1947 zijn alle voorstellingen in het overigens kleine theatertje uitverkocht. De tweede première, in New York, op Broadway, in december 1947, maakt Brecht niet meer mee. Na zijn verhoor door de Amerikaanse communistenjagers in oktober van dat jaar, is hij naar Europa vertrokken.

8 Waterstofbom

Steeds als in Berlijn aan Brecht gevraagd wordt om *Leben des Galilei* af te drukken in een verzamelbundel of om het stuk ergens op het repertoire te nemen, is het antwoord een grote stilte, daarna aarzeling, tot slot meestal een weigering, vaak met de toevoeging: daar moet nog verder aan geschaafd, herschreven en dus gewerkt worden. In 1953 geeft Brecht aan zijn medewerkster van het eerste uur, Elisabeth Hauptmann, en aan zijn regie-assistent en toneelleerling Benno Besson de opdracht om uit de Deense en de Amerikaanse versie van *Leben des Galilei/Galileo* een 'nieuwe' tekstversie samen te

stellen, die Brecht zelf zal aanscherpen. De ontwikkelingen op het terrein van de moderne natuurwetenschappen en de nucleaire bewapeningswedloop hebben sinds de Amerikaanse uitvoering van het stuk met Charles Laughton een spectaculaire vlucht genomen. In 1949 test de Sovjetunie een eigen atoomwapen, waarna de Verenigde Staten een start maken met de ontwikkeling van de waterstofbom, die in 1952 voor het eerst wordt getest en die een vernietigende kracht heeft die gelijk staat aan alle in de tweede wereldoorlog door de geallieerde troepen afgeworpen bommen bij elkaar, tien megaton TNT. Een jaar later lekt uit, dat ook de Sovjetunie binnen niet al te lange tijd over zo'n waterstofbom kan beschikken. De schrik over de bewapeningswedloop tussen Amerika en de Sovjetunie zat er al stevig in toen in 1949 bleek dat de Russen een eigen atoomwapen hadden ontwikkeld: men vermoedt spionage. In 1953 worden in Amerika de legeringenieur Julius Rosenberg en zijn vrouw Ethel van spionage en hoogverraad beschuldigd, ter dood veroordeeld en in hetzelfde jaar terechtgesteld. In 1954 begint in de Verenigde Staten een geruchtmakend spionageproces tegen de 'vader van de atoombom', Robbert Oppenheimer, die zich na Hiroshima en Nagasaki als fervent anti-atoomactivist heeft ontpopt. Deze gebeurtenissen vinden plaats tegen de achtergrond van het Amerikaanse optreden in Korea, de groeiende controverses tussen de wereldmachten in Berlijn, verontrusting over de herbewapening van de Bondsrepubliek Duitsland en het dreigende gevaar van een derde wereldoorlog. De grote aanklacht van Galilei tegen zichzelf als onwaardig lid van het gilde der wetenschappers (de voorlaatste scène van *Leben des Galilei*), wordt door Brecht nog verder opgevoerd, associaties met 'de zaak Oppenheimer' dringen zich op. In die voorlaatste scène van het stuk komt Andrea Sarti, Galilei's jarenlange vertrouweling en leerling, bij de oude en bijna blinde geleerde op bezoek in de villa waar hij onder huisarrest van de jezuïeten zijn laatste jaren slijt. Hij blijkt zijn levenswerk te hebben voltooid en heeft clandestien een kopie gemaakt voor de buitenwereld. De dialoog tussen de over dit feit opgewonden en blije Andrea Sarti en Galilei is desalniettemin vol verbittering.

Andrea Sarti: Wij dachten dat U was overgelopen. Ik ben het ergste tegen U tekeer gegaan.
Galilei: En terecht. Ik leerde je wetenschap en ontkende de waarheid.
Andrea Sarti: U verstopte de waarheid! Voor de vijand! Wij zeiden: hij zal sterven, maar herroepen zal hij nooit. U kwam terug: ik heb herroepen, maar ik zal leven. Uw handen zijn bevlekt, zeiden wij. U zei: beter bevlekt dan leeg.
Galilei: Beter bevlekt dan leeg. Klinkt realistisch. Klinkt naar mij.
Andrea Sarti: Ik had het moeten weten. Ik meer nog dan de anderen. Ik was elf toen U de vinding van iemand anders, de Hollandse verrekijker, aan de senaat van Venetië verkocht. En ik zag hoe U er onsterfelijk gebruik van maakte. Uw vrienden spraken er schande over toen U een buiging maakte voor de prins van Florence. Maar de wetenschap kreeg er een groter publiek door. U hebt altijd gelachen om heroïek. Mensen die lijden vervelen me, zei U. Ongeluk wordt meestal veroorzaakt door inschattingsfouten, zei U. En ook: Als er obstakels zijn, is de kortste weg tussen twee punten soms een lange omweg.

Galilei heeft, zo blijkt in deze slotconfrontatie, in de lange dagen van zijn huisarrest genoeg over zijn positie als wetenschapper kunnen nadenken om zijn leerling Andrea

Sarti nog een laatste lesje in wetenschapsfilosofie te kunnen geven.

Galilei: Ik had als wetenschapper een kans die enig in zijn soort was. In mijn tijd bereikte de astronomie de marktpleinen. Onder die zeer bijzondere omstandigheid had de standvastigheid van één man grote schokken teweeg kunnen brengen. Maar ik heb gelogen. Terwijl ik ben gaan geloven dat ik nooit echt gevaar heb gelopen. Ik leverde mijn kennis uit aan de machtigen, om die te gebruiken zoals het in hun kraam te pas kwam. Ik heb mijn beroep verraden. Een man die gedaan heeft wat ik gedaan heb, kan in de rijen van de wetenschap niet geduld worden. (...) Het enige doel van de wetenschap is de lasten van het menselijk bestaan te verlichten. Wanneer wetenschappers echter, geïntimideerd door zelfzuchtige machthebbers, kennis vergaren met geen ander doel dan die kennis zelf, dan loopt de wetenschap het gevaar scheef te groeien, jullie machines zullen nieuwe rampen veroorzaken. De kloof tussen jullie en de mensheid zal op een dag zo groot worden dat jullie jubelkreet over een nieuwe ontdekking beantwoord zal worden met een kreet van algehele ontzetting.

De nieuwe versie van de tekst wordt in 1955 gedrukt in het veertiende deel van *Versuche*, de 'voorlopige' uitgave van de toneelstukken van Brecht, bij uitgeverij Suhrkamp in het Westen en bij Aufbau Verlag in het Oosten. De eerste uitvoering op Duits grondgebied van deze 'derde' versie van het stuk vindt onder grote belangstelling plaats op 16 april 1955 in de Kammerspiele van de stad Keulen. De eerste signalen dat Brecht bij zijn eigen Berliner Ensemble een versie van 'Galilei' wil regisseren, treffen we op 5 oktober 1955 aan in zijn dagboek, als Brecht en een oude vriend, zijn decorontwerper van het eerste uur Caspar Neher, schetsen voor de vormgeving van de voorstelling bespreken, en Brecht definitief heeft bepaald dat Galilei in Berlijn door Ernst Busch gespeeld gaat worden.

9 Socialistisch-realisme

De maatschappelijke verhoudingen in de DDR, ook in de kunsten en rond het theater dat Brecht maakt, zijn tussen 1949 en 1955 grondig door elkaar geschud. Brecht c.s. zijn in de voorbije jaren een aantal keren hard en rechtstreeks in botsing gekomen met de autoriteiten in het Zentralkomitee (ZK) van de Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED), de enige in de DDR toegestane politieke beweging, waarbinnen starre en onverzettelijk socialistisch-realistische opvattingen bestaan over kunst en cultuur in een communistisch en staatssocialistisch geleide maatschappij als de Oost-Duitse. De experimenten met (muziek)theater en toneel die Brecht binnen zijn eigen toneelpraktijk van het Berliner Ensemble nastreeft en uitvoert, worden op zijn zachtst gezegd niet gewaardeerd. In de vaak felle aanvallen op zijn werk worden de beschuldigingen en bezwaren herhaald die in de tweede helft van de jaren dertig en in de jaren veertig in Rusland werden ingebracht tegen het werk van collega's als de schrijvers Erdman en Tretjakov, de regisseurs Meyerhold en Eisenstein en een componist als Sjostakovwitsj: formalisme in de betekenis van 'blijven steken in vormelijke experimenten', lees: het verwijt van l'art pour l'art. En: decadentie, in de betekenis van overbodig geachte melancholie en maatschappelijk ongewenst cultuurpessimisme. Dat laatste verwijt trof bijvoorbeeld de enscenering van *Der Hofmeister*, een bewerking door Brecht

van de gelijknamige tragikomedie van de Duitse verlichtingsschrijver Jacob Lenz, première in 1950. Schrijver Heiner Müller, die de voorstelling destijds meerdere keren zag, vertelt over de commotie die erdoor ontstond. Müller: 'Het stuk handelt over een onderbetaalde privé-leraar aan een adellijk huis, die opslag wil om een paard te huren, zodat hij naar een nabijgelegen stad kan reizen om een bordeel te bezoeken. Die salarisverhoging wordt hem geweigerd en dan verleidt hij een van zijn leerlingen, die zwanger van hem wordt, wat tot een familietragedie leidt. De huisleraar krijgt ontslag en besluit dat hij een nuttig lid van de maatschappij wil worden, dus een goede huisleraar, en dat kan alleen als hij zichzelf castreert, zodat hij geen leerlingen meer kan verleiden. Dat is het hoogtepunt van het stuk, onweer, nacht, een grote monoloog, een jongeman die zichzelf castreert. Brecht heeft die scène herschreven en hard geregisseerd, dat was indertijd een schok. Aan Peter Brook werd ooit gevraagd of hij het Theater van de Wreedheid zoals Artaud dat bedoelde wel eens gepraktiseerd had gezien, en toen was zijn antwoord: ‘jazeker, in *Der Hofmeister* bij het Berliner Ensemble in de regie van Brecht, dat was een gruwelijke ingreep in de menselijke existentie, de verwoesting van een humanistische illusie.’ Dat ben ik met Brook eens. De opvoering is dáárom door de autoriteiten achter de schermen fel bestreden. Er is grote druk op de leiding van het Berliner Ensemble uitgeoefend om de productie een lage prioriteit te geven in het speelplan. Het stuk is weinig gespeeld en mocht niet mee op internationale tournees.

In 1951 volgde een openlijke botsing met het officiële kunstbeleid van de DDR-autoriteiten, toen in maart dat jaar aan de Deutsche Staatsoper in Berlijn de opera *Das Verhör des Lukulles* van componist Paul Dessau met een libretto van Brecht werd gepresenteerd, en bij het Berliner Ensemble Brechts Gorki-bewerking *Die Mutter* uit 1933 in première ging, indertijd, in de laatste jaren van de Weimarrepubliek, door Goebbels en zijn Berlijnse SA-activisten verstoord en gesaboteerd. Er werd bij try-outs van deze voorstellingen in 1951 door de SED-partij een soort gemanipuleerd protest georganiseerd door gratis kaarten te verdelen voor vooraf geïnstrueerde boe-roepers. Vervolgens werd in de partijkrant Neues Deutschland een 'debat' op hoge toon geënsceneerd. Over de opera: 'Hier krijgt men oorpijn van: een hoop slagwerk, disharmonische tonen, men zoek vergeefs naar zoiets als een melodie.' En over *Die Mutter*: 'Is dit werkelijk realisme? Worden hier archetypische figuren in hun omgeving getoond? Over de vormgeving heb ik het maar niet. Neemt u me niet kwalijk, dit is geen theater, dit is een kruising tussen de agitatie- en propagandavormen van Proletkult en de vormelijke experimenten van Meyerhold in Rusland in de jaren twintig. Inhoudelijk deugt er ook niets van: teveel scènes zijn historisch onjuist en politiek schadelijk.' Aldus Hans Lauter, een hoge functionaris van het Ministerie voor Cultuur in de DDR. In de 'Lukullus'-opera worden aanpassingen geëist, afgedwongen en doorgevoerd. Omdat de enscenering van *Die Mutter* in het buitenland juichend wordt ontvangen, laten de autoriteiten deze voorstelling ongemoeid.

Dat gebeurt uiteindelijk ook met de enscenering die Brecht tussen november 1953 en oktober 1954 maakt van *Der kaukasische Kreidekreis*, een van zijn lievelingsstukken, in 1944 eigenlijk geschreven voor Broadway, waar het overigens nooit is gespeeld. Het is het verhaal van een staatsgreep in de Kaukasus, die leidt tot een volksopstand van korte duur, waarna de dictatuur van het oude regime terugkeert. Het

verhaal wordt twee keer verteld. De eerste keer vanuit Grusche, een keukenmeid die een 'kind van hoge geboorte', dat tijdens de staatsgreep als vondeling wordt achtergelaten door zijn moeder, tot het hare aanneemt en alle risico's die dat met zich meebrengt moedig trotseert. In het deel na de pauze wordt het verhaal opnieuw verteld, nu vanuit het perspectief van de dorpse intellectueel Azdak, die in de verwarring van staatsgreep en volksopstand tot rechter wordt gebombardeerd, in die tijd een kortdurende praktijk van anarchistische justitie ontwikkelt, en die uiteindelijk moet beslissen over de toekomst van het kind van Grusche, dat in een soort kort geding door de biologische moeder-van-hoge-geboorte wordt teruggeëist. Het is een kleurrijk stuk, een raamvertelling ook, met een zanger die aan het publiek regelmatig mededeelt wat een personage denkt en niet durft uit te spreken - een sterke epische ingreep. Het is het eerste Brecht-stuk dat wordt opgevoerd in het voor het Berliner Ensemble gerestaureerde operettetheater aan de Berlijnse Schiffbauerdamm, waar in 1928 *Die Dreigroschenoper* in wereldpremière ging. Als het ensemble er feestelijk intrekt, schrijft Brecht een tekst die nog altijd in de entreehal hangt, en die, hertaald, zo klinkt: *'Achter de puinhoop maken we hier ruimte vrij / Niet louter lach is waar we hier naar streven / Al spelend vormt zich hier een groot en vreedzaam WIJ / Zodat dit spelershuis naast vele andere overleve.*' Vreedzaam zijn de reacties na de première van *Der kaukasische Kreidekreis* (7 oktober 1954) alleen in de Westduitse pers. In Oost-Duitsland begint meteen in Theater der Zeit een felle polemiek tegen de voorstelling onder de kop 'Pas op! Doodlopende steeg!'. De criticus Fritz Eppenbeck schrijft: 'Brecht grijpt terug op een naïef en primitief principe uit zijn epische theatercanon: een zanger die komt vertellen wat personages denken maar niet dúrven te vertellen. Hoe diep kun je zinken?' De actrice die Grusche speelt antwoordt in een ingezonden brief: 'De zanger spreekt en zingt wanneer de personages ervoor kiezen om te zwijgen, doodeenvoudig omdat ze even niet meer weten wat te zeggen. Hoe diep kun je als toneelcriticus zinken om daar geen oog en oor voor te hebben?' In het voorjaar van 1955 begint *Der kaukasische Kreidekreis* een triomftocht langs Oost-Duitse, West-Duitse en Europese theaters. De productie wordt tot december 1958 bijna honderdtachtig keer gespeeld.

10 Repeteren

De repetities aan *Leben des Galilei* beginnen op woensdag 14 december 1955. Tot in het voorjaar van 1956, als het werk tijdelijk wordt stilgelegd wegens de verslechterde gezondheid van Brecht, zijn er zestig repetities. Hij repeteert per dag twee tot drie uur. De navolgende observaties, overdenkingen, anekdotes en herinneringen komen van diverse medewerkers en gasten, uit (dag)boeken, brieven en vraaggesprekken.

Tijdens onze eerste ontmoeting vlak voordat de repetities beginnen, verweert hij zich fel tegen een krantenpublicatie waarin het wordt voorgesteld alsof zijn theater een eiland is tussen Oost en West. Brecht: 'Dat ik tussen twee stoelen in ben gaan zitten, is ook niet waar. Ik zit op één stoel. En die staat in het Oosten'. De vergelijking met de twee stoelen duikt in onze gesprekken herhaaldelijk op. Zo vertelde hij me eens dat zijn stoel wankelt, 'waarschijnlijk staat-ie op drie poten'. Later: 'Mijn stoel voelt weer stabiel, hij staat stevig. Er zijn alleen een hoop mensen die zeggen dat zoals ik zit, men helemaal niet kán zitten'. Veel Brecht-*watchers* hebben nog niet in de gaten dat bij hem de expressie en de inhoud niet te

scheiden zijn, vorm en inhoud zijn één. Een puur esthetische duiding van zijn werk klopt niet, een puur ideologische ook niet. Zijn programma is eenvoudig: een nieuwe taal en een nieuwe manier van kijken voor de kunst in een nieuw tijdvak. Na de eerste repetitie stel ik hem een gast voor, het is een jonge vrouw en opeens merkt Brecht dat hij zich die morgen vergeten is te scheren. Hij lacht hartelijk: 'Als de derde wereldoorlog is uitgebroken zal ik me weer scheren.'
(Erwin Leiser, filmmaker)

Brecht verschijnt op alle repetities 'unbelastet, wie man so etwas macht', alle voorstellen van toneelspelers worden uit-en-tena op hun bruikbaarheid getoetst, er wordt veel gelachen. Brecht houdt de repetities bewust licht, bijna luchtig. Hij amuseert zich over de invallen van de toneelspelers. Er wordt vrijwel niets in een vroeg stadium vastgelegd. Als Brecht niet weet hoe het verder moet, legt hij de repetities stil: morgen verder. Ook de teksten van het stuk worden veranderd als het spel dit vereist. Brecht vertrouwt zijn eigen woorden en zinnen niet vanzelfsprekend. Hij komt een volgende repetitiedag met varianten op de tekst die deels door de toneelspelers zijn aangedragen.
(Hans Bunge, Brecht-Archiv)

Brecht werd regelmatig door zijn eigen voetvolk gecorrigeerd, ook en juist als hij te ver ging. Hij kon enorm schreeuwen. Er bestaan van een aantal repetities aan *Leben des Galilei* bandopnamen en daaraan kun je horen dat hij enorm tekeer kon gaan wanneer er in zijn ogen fouten werden gemaakt of er dingen niet liepen zoals hij wilde. Maar hij was ook corrigeerbaar, dat was niet eenvoudig, maar het gebeurde tijdens repetities, juist ook omdat Brecht zich bij het repeteren als een vis in het water voelde. Ik geef een voorbeeld. Brecht had weer eens iets zeer boosaardigs gezegd tegen een toneelspeler, die zich dat persoonlijk aantrok, het was iets krenkends, een opmerking over de oermentaliteit van de Duitsers die nergens voor zouden deugen, en het was gericht aan Friedrich Gnass, een oude proletarische toneelspeler die zijn loopbaan in de jaren twintig begonnen was, hij speelde een kardinaal in een van de scènes in het Vaticaan. Na door Brecht te zijn beledigd onderbrak Gnass zijn spel, liep naar de rand van het podium en zei: 'Herr Brecht, terwijl U met Uw luie reet op een Californisch strand lag bruin te bakken, crepeerden wij in de modder en de stront aan het Oostfront.' Toen heeft Brecht niks meer gezegd. Daar had-ie niet van terug.
(Heiner Müller, schrijver)

Brecht verwacht helemaal geen instemming, integendeel, hij wacht op tegenspraak, onbarmhartig als de tegenspraak goedkoop is, verveeld als die helemaal uitblijft. Je ziet dan aan zijn strenge, boers onverstoorbare gezicht, dat vaak van sluwheid ietwat versluierd maar altijd alert is, dat hij wel luistert, zich ertoe dwingt te luisteren ook als hij het maar geleuter vindt, maar achter zijn kleine, in brillenglazen weggescholen oogjes weerlicht het van de tegenspraak; zijn blik flikkert, zijn ongeduld maakt hem een poos verlegen, dan agressief, onweerachtig. Zijn bliksemflitsen, zijn opmerkingen, bedoeld als uitdaging om de werkelijke confrontatie op gang te brengen, de ontladingen - ze zijn niet bedoeld om te doceren, maar Brecht ziet zich geplaatst in de positie van een man die over poëzie wil praten en opdat het geen gebabbel wordt over dichterlijke koetjes en kalfjes, loopt het discours uit op een lesje elementaire grammatica, waarvoor zijn tijd inderdaad te

kostbaar is. Het is ook in dit opzicht geen toeval dat Brecht vooral tegenover toneelspelers zo onvermoeibaar losheid propageert, losheid, bevrijding uit verkramping, een ongelofelijke eis in een leven zoals Brecht het leidt, een leven met het oog op een ontworpen wereld die in de tijd nog nergens bestaat, zichtbaar alleen in zijn gedrag, dat één grote, geleefde tegenspraak is, onverbiddelijk en door tientallen jaren van zwoegen als buitenstaander nimmer murw gekregen.
(Max Frisch, schrijver)

Deze week voor de zoveelste maal de scène gerepeteerd waarin Galilei enkele Vaticaanse geleerden probeert over te halen door zijn telescoop te kijken in plaats van steeds maar weer Aristoteles en de Bijbel te citeren. Brecht corrigeert en corrigeert, op toonzetting, op ritme, op tekstzegging, het houdt maar niet op. Op een bepaald moment hield ik het niet meer en vroeg: 'Maar Brecht, kunnen we niet een beetje dóórwerken, anders gaan we over deze repetities zes jaar doen?' Hij lachte kort en antwoordde: 'Als het niet gaat zoals het moet gaan, doen we er desnoods zeven jaar over. Jullie zijn wel erg ongeduldig, Busch, om het in zes jaar goed te willen krijgen.'
(Ernst Busch, toneelspeler)

Brecht loopt heen en weer, bewegend als een toneelspeler. Met al zijn gereserveerdheid maakt hij expressieve gebaren. Een haast onmerkbare, wegwuivende handbeweging geeft minachting aan, blijven staan op het beslissende moment van een zin waar hij aan bezig is, een vraagteken, uitgedrukt met het plotseling optrekken van de linkerschouder. Ironie als hij met zijn onderlip de zelfvoldaan simpele ernst nadoet van hen die de wijsheid in pacht menen te hebben. Soms is er ineens dat ietwat krassende, droge maar niet koude lachje van hem, wanneer een absurditeit op de spits gedreven is, dan weer zijn verwarring, zijn onthutsing, zijn verbazing, zijn hulpeloze gezicht als je iets vertelt dat hem werkelijk raakt, bezorgd maakt of in verrukking brengt. Brecht is een vriendelijk en hartelijk mens, maar de omstandigheden zijn er niet naar dat je het daarmee redt. (Max Frisch)

Op een gegeven moment schreef hij een brief aan alle medewerkers aan de repetities waarin hij hen lof toezwaaide voor het geduld waarmee aan de voorstelling werd gewerkt. De tekst daarvan, met de beginregel *'ich benötige kein Grabstein',* is later in de *Buckower Elegien* terecht gekomen, Brechts laatste dichtbundel. (Hans Bunge)

'Ik heb geen grafsteen nodig.
Maar als jullie het nodig vinden dat ik er een krijg
Zou ik wensen dat erop staat:
Hij heeft voorstellen gedaan
Wij hebben ze aangenomen.
Door zo een opschrift
Zouden wij allen geëerd worden.'
Brecht 1956

De deur van het repetitielokaal van het Berliner Ensemble in de Max Reinhardtstraat staat open, op een bordje aan de buitenkant wordt gemeld dat deze voormalige paardenstal niet meer buiten gebruik is, iedereen kan binnenkomen en Brecht aan het werk zien. Binnenin dit onwaarschijnlijke gebouw is plaats voor zo'n honderd mensen. Regisseur Brecht zit zelden alleen in het auditorium. Zijn plek is een oude fauteuil, zijn pet

diep over zijn voorhoofd, de vertrouwde sigaar, vaak eindeloos lang gedoofd, tussen de lippen. Zijn snelle reacties, zijn spontane uitroepen en zijn brede lach vuren de toneelspelers aan. De jonge acteurs en actrices die nog niet zo lang met hem werken begrijpen zijn aanwijzingen nog niet goed en zoeken hun weg. Brechts plezier in het werken met de vertrouwde toneelspelers is onmiskenbaar, zij dichten zelf verder waar de kracht van het papier staakt. Ernst Busch, die Galilei speelt, is een van die toneelspelers die Brechts ideaal van de acteur vervult, hij schakelt werkelijk binnen één enkele zin meerdere malen van houding en stemming en toon. Busch stelt regelmatig kleine ingrepen voor die uitvoerig worden uitgeprobeerd voor ze in aanzet worden vastgelegd, altijd in aanzet, morgen kan het weer anders worden. De regisseur Brecht heeft tijd nodig om de gewenste snelle precisie te bereiken. Hij is op zijn hoede voor foute sjablonen. Brecht: 'Vermoeide mensen spreken niet langzamer dan anderen, maar vermoeider.' Hij is de regisseur van de kleine gestiek, van het kalme uitproberen, regelmatig vindt hij met zijn toneelspelers precies dat ene nauwkeurige gebaar dat drie onnauwkeurige overbodig maakt. (Erwin Leiser)

Ik zie hem zelf als een soort Galilei: niet vlijtig, maar altijd gespitst, op elk moment open voor ontdekkingen. Eigenlijk zou een staande lessenaar hem hebben gepast. Hij staat op de loer, hij krabt schoon, hij maakt af, hij noteert, hij houdt vast, hij probeert, steeds open voor een andere benadering. (Max Frisch)

De repetities zijn even onderbroken geweest voor een bezoek van Brecht aan het Piccolo Teatro di Milano waar Giorgio Strehler een ook voor hem verrassend fris herlezen versie heeft gemaakt van *Die Dreigroschoper*. Hij is werkelijk blij. Het doek valt na de première. Brecht op het overvolle, oververhitte toneel - tussen de personages van zijn stuk wekt hij de indruk van zeer dichtbij te zijn, en toch ongrijpbaar, midden tussen het ensemble, en toch zeer alleen, in zijn slordige kleding een vreemde vogel tussen de bont gekostumeerde toneelspelers en elegante premièregasten, een onderzoeker die men plompverloren uit zijn theaterlaboratorium het daglicht in gesleurd heeft. Brecht: 'Mijn keerkringen kloppen. Eén decennium na de eerste wereldoorlog ontstond *Die Dreigroschenoper*, één decennium na de tweede wereldoorlog herleeft die opera in een nieuwe heksenketel, en als hij na de derde wereldoorlog opnieuw gespeeld gaat worden, staat de hele wereld voor drie stuivers te geef in de uitverkoop.' (Erwin Leiser)

Tijdens repetities hield hij zich op de achtergrond. Af en toe een tip: een jonge begaafde actrice moest iemand spelen met een mand wasgoed. Toen Brecht begon te grinniken wist ze niet wat ze verkeerd deed. Ze droeg een rekwisiet, een emmer, dat nauwelijks gewicht had. Beleefd, haar lof toezwaaiend voor haar overige spelprestaties, verlangde Brecht enkel dat er zich bij de volgende repetities steeds een bundel nat wasgoed in de emmer zou bevinden, verder niets. Na drie weken zei hij: ziet u nu wel, uw heupen hebben het te pakken. (...) Brecht op het toneel: altijd ietwat gegeneerd, als hoorde hij daar niet. Toch zag je het speciale gebaar dat hij wilde en dat hij niet kon voordoen, dat hij eerder parodieerde. Hij kon besluiteloos zijn. Wat vandaag niet lukt, lukt morgen of overmorgen misschien wel. Hij beriep zich niet op een theorie, maar hij keek en hij reageerde. Tijdens repetities had hij nooit één politieke syllabe nodig om te argumenteren. Wat hij niet

kon uitstaan: als iemand hem probeerde te vleien. Een acteur die het tijdens een repetitie probeerde kreeg voor de rest van de sessie geen antwoord meer en geen vraag. (...) Een acteur, geen groot acteur, neemt de vrijheid een voorstel met betrekking tot de tekst te doen. Hij wil iets zeggen, terwijl het script hem voorschrijft te zwijgen. Brecht hoort het aan en gaat akkoord. Niet om maar iets toe te geven maar omdat het juist is wat de man zegt. Op zijn repetities hangt nooit een boudoirlucht, ze hebben de sfeer van een werkplaats. Ook in andere opzichten heeft Brecht deze serieus-bereidwillige houding, die geen vleierij is en ook geen vleierij accepteert. Het is de boven de persoon uitstijgende bescheidenheid van een wijze mens, die met iedereen die zijn pad kruist leert, niet alleen ván hem, of óver hem, maar vooral mét hem.
(Max Frisch)

30 april 1956
Lieve Busch, het repeteren aan Galilei moet nu toch echt even stokken, vertraagd door mijn gezondheid, dit voorjaar kan ik de draad niet meer opnemen. Dus pauze nu. Ik zou het immers zeer betreuren als ik niet zelf de eindfase van het tot stand komen van Uw Galilei-figuur mee zou kunnen maken. Zeker na de laatste repetities aan de slotscènes meende ik duidelijk te zien hoe zich een heerlijk personage aan het vormen is! Voor U, Busch, is dit uitstel het ergste, speciaal het gat dat valt in mei en juni, daar maak ik me werkelijk zorgen over, ik begin te zweten als ik daaraan denk. Maar deze pauze, met de mogelijkheid van herstel, voor mij, maar ook voor U, Busch, kan nuttig blijken te zijn. Ik ben er juist nu van overtuigd dat wij een goed werk gaan afleveren.
Allerhartelijkst Uw oude Brecht

Loek Zonneveld is toneelverslaggever en schrijft onder meer voor De Groene Amsterdammer en Theater Maker.

BRONNEN
Onder meer is gebruik gemaakt van Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1942-1955*, Suhrkamp 1993 *en Grossen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke von Bertolt Brecht*, deel 24 en 25, Suhrkamp 1988-1998; Werner Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956* Suhrkamp 1997; Ruth Berlau u.a*. Theaterarbeit Berliner Ensemble*, Dresdner Verlag 1952; *Brecht inszeniert*, mit Texten von Angelika Hurwicz, Friedrich Verlag 1964*; Fotografe Gerda Goedhart en Bertolt Brecht*, radiodocumentaire VPRO/OVT 2007; *Bertolt Brechts Leben des Galilei, drie Fassungen, Modelle, Anmerkungen,* Spectaculum 65, Suhrkamp 1998; Alexander Kluge, *Gespräche mit Heiner Müller***,** Rotbuch 1995-1998; Max Frisch, *Erinnerungen an Brecht*, samengesteld door Klaus Völker, Friedenauer Presse 2009; Roger Pic*, Brecht et le Berliner Ensemble à Paris,* Arte Éditions 1995; Erdmut Wizisla (red*) Begegnungen mit Bertolt Brecht*, Lemhstedt 2009.

○ Geen verlangens meer

- Over een zwak moment van Hugo Claus -

Eigenzinnig publicist Christophe van Gerrewey bespreekt niet het laatste werk van de grote Vlaamse auteur Hugo Claus, maar kiest juist een onbeduidend, vergeten toneelstuk, ergens halverwege zijn leven geschreven en vrijwel gelijktijdig ook uitgegeven als roman, om kritisch sabotage te plegen op de opvattingen over de schrijver. Pas als het oeuvre een dergelijke aanval weerstaat, kan er werkelijk van een grote meester gesproken worden, zo stelt de auteur. Van Gerrewey laat zien dat een bespreking van toneeltekst en roman Jessica! een hernieuwde blik werpt op de bekende werken waarover alles al gezegd leek te zijn.

Christophe Van Gerrewey

‘Is het mogelijk,’ schrijft Rilke in *Het dagboek van Malte Laurids Brigge*, ‘dat men nog niets werkelijks en belangrijks gezien, erkend of gezegd heeft? Is het mogelijk dat de gehele wereldgeschiedenis verkeerd begrepen is? Is het mogelijk dat het verleden foutief is, omdat men altijd van zijn massa’s heeft gesproken, juist alsof men over een samenscholing van vele mensen vertelde, in plaats van over de ene te spreken, om wie zij heen stonden, daar hij vreemd was en stierf?’ Rilke roept met zijn vragen de geest in het leven waarbinnen alle kritiek werkt of zou moeten werken: het is nodig om aan te nemen dat wat door de meerderheid als vanzelfsprekend wordt aangenomen, niet klopt. Wat de geschiedenis aan monumenten en waarheden heeft opgeleverd, verbergt alleen maar op even mythomane als leugenachtige manier wat belangrijk is. Rilke suggereert met vertwijfelde klem dat wat echt gebeurd is of wat echt gebeurt, vooralsnog niet aan het licht is gekomen.

Een geconcentreerd symptoom van dit kritische verlangen is het tevoorschijn willen halen van een totaal vergeten boek van een dode auteur, dat lang geleden is verschenen, maar dat al meteen na publicatie in de vergetelheid is geraakt. Het komt er dan op aan niet langer over het verzameld werk en de samenvattende necrologieën of Wikipedia-pagina’s te spreken, maar één ‘vreemde’ realisatie als een splinterbom op het geconsacreerde auteursbeeld te laten vallen. De criticus is ook altijd een ontdekkingsreiziger, die toont wat al de anderen niet hebben gezien, omdat ze te druk in de weer waren met elkaar te wijzen op wat iedereen al wist, en wat enkel daarom waarheid is geworden.

Dus, bijvoorbeeld: Is het mogelijk dat men nog niets werkelijks en belangrijks gezien, erkend of gezegd heeft over het oeuvre van Hugo Claus, niet tijdens zijn leven en niet na zijn dood, nu meer dan drie jaar geleden? Is het mogelijk dat men, ondanks studies en publicaties, ondanks interviews, opiniestukken en marketing, ondanks prijzen, films en commentaren, aan de oppervlakte is gebleven? Is het mogelijk dat het hele oeuvre van Claus verkeerd begrepen is? Is het mogelijk dat het verleden foutief is, omdat men altijd naar het totaal en naar de kassuccessen heeft gekeken, in plaats van over dat ene werk te spreken? Zijn *Het verdriet van België, De Metsiers, De Verwondering, De Oostakkerse gedichten, Suiker* en *Een bruid in de morgen* niet zo onontkoombaar als wordt aangenomen? En is het daarom mogelijk dat *Jessica!* het belangrijkste werk is van Hugo Claus?

Het ziet er niet naar uit. *Jessica!* verscheen in november 1977, meer dan dertig jaar geleden, als een korte roman van 120 pagina's bij de Bezige Bij – het is vandaag nog steeds mogelijk om een eerste druk van het boek rechtstreeks bij de boekhandelaar aan te schaffen. De roman werd in al die tijd nooit herdrukt, tenzij als onderdeel van een vierdelige cassette uit 2004 met alle romans.
Jessica! is oorspronkelijk een toneelstuk van Claus. Het ging op 3 november 1977 in première in de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel, in een regie van de auteur, met als voornaamste acteurs Marc Bober (die het mannelijk hoofdpersonage Paul vertolkte), Gilda De Bal en Chris Lomme. In december van hetzelfde jaar ging het stuk kort op tournee in Nederland. Bij de première begin november werd de integrale reproductie van het manuscript van het toneelstuk uitgegeven door de Antwerpse uitgeverij Ziggurat in een oplage van 1000 exemplaren.
Al in 1978 was *Jessica!* bijna helemaal vergeten – en weggezet als een kleine maar ontdubbelde mislukking. In *Vrij Nederland* van 11 november 1977 beschreef Tom van Deel de roman als 'niet best, dit alles, maar ook niet aangrijpend, eerlijk gezegd. Het blijft in een elkaar gestoken wereldje, vol compositorische rijmen.' P.M. Reinders had het in *NRC Handelsblad* van 18 november over 'een potentieel voortreffelijke roman' die echter vol staat met 'symbolische of quasi-symbolische verwijzingen' die het boek 'alleen maar een pretentieus voorkomen geven.' In de Vlaamse pers werd aan de roman geen aandacht besteed – bevond de literaire journalistiek zich aan het eind van de jaren zeventig in een gelijkaardige, zogenaamd nooit eerder geziene crisis als vandaag?

Over het toneelstuk – en over de uitvoering in de KVS – werd door niemand minder dan Willem Frederik Hermans verslag uitgebracht in het *NRC Handelsblad* van 9 december 1977. Jammer genoeg heeft Hermans alleen maar aandacht voor één merkwaardig woord in de theatertekst, in de volgende passage (een op scène gereciteerd gedicht): 'Zij voelden het beiden / Datgene wat krioelt in de modder en het zand / Wat ritselt in de schichten van de aarde.' Hermans begrijpt niet wat 'schichten van de aarde' zijn, en baseert op dit geamuseerde onbegrip een lange beschouwing over het verschil tussen Nederlands en 'Vlaams' taalgebruik in de literatuur – een van zijn favoriete thema's. Toen het toneelstuk *Jessica!* in verzamelbundels werd herdrukt (in 1992, of recenter in 1999), heeft Claus het woord 'schichten' door 'schachten' vervangen, wat Hermans al suggereerde.
Wezenlijker voor een begrip van het theaterstuk, is een korte terugblik in *Ons Erfdeel* van januari 1978 door Roger Arteel. 'Het toneelstuk', schrijft Arteel, 'gaat na de pauze de mist in, loopt uit de hand, verzinkt in de chaos… Het zijn de duizend-en-één dingen die Claus met *Jessica!* heeft willen zeggen, die het regisseur Claus zo moeilijk hebben gemaakt. Wie op het toneel veel kwijt wil, raakt weinig kwijt.' In 1992 werd de tekst zoals gezegd opgenomen in een bundeling stukken van Claus. De katholieke criticus Freddy De Schutter noemde *Jessica!* in *De Standaard* toen een 'pijnlijk en afschrikwekkend voorbeeld' van 'de surrealistische toneelstukken' van Claus die 'de indruk geven in grote haast geschreven te zijn', 'weinig intensiteit vertonen' en 'een goedkope en vrijblijvende indruk maken'.
Claus zou dat oordeel misschien niet eens hebben tegengesproken. In een interview met Hans Maarten Tromp in de *Haagse Post* van 15 oktober 1977, zei hij: 'Het stuk dat nu

in Brussel gaat spelen heb ik een tijdje geleden naar De Bezige Bij gestuurd om uit te geven. Maar ik had er een beetje een korzelig gevoel over. Ik belde de secretaresse op, een allerliefste vrouw, en vroeg of zij ook wel eens toneelstukken las. Dat deed ze niet, zei ze, en ook de anderen op De Bij hadden er moeite mee. Nou, dat wist ik eigenlijk al. Toen heb ik mij dat stuk als de bliksem terug laten sturen en er gauw een roman van gemaakt. Zodat ik tot mijn verbazing ineens een roman in huis had die dus ook *Jessica!* heet. Toneel herschrijven tot een roman, omdat toch niemand toneelteksten leest, dat is een volksgedachte.'
In de *Haagse Post* van 5 mei 1978 blikte hij samen met Jan Brokken terug op die onderneming. Brokken schreef: '*Jessica!*, dat hij voor zijn Nederlandse uitgever van toneelstuk in roman transformeerde, noemt hij zelf een vergissing. "Ik heb het mezelf te makkelijk gemaakt. Te snel geschreven. Een week of zes. Ik leef onder een stolp, ik krijg weinig echo's en dan laat je zoals de boksers dat noemen je garde zakken… Dan zondig je tegen een van de bestanddelen van talent: aandacht, integriteit; dan heb je een zwak moment… Bij *Jessica!* had ik een ander genre voor ogen: ik wilde een licht hysterische novelle schrijven. Maar jij zegt dat het heel slecht is… dus… kameraad… ik geef me over. Ik heb het te snel en te ongecontroleerd opgeschreven. Hoe dat kan? Ja, god, hoe maak je een slecht schilderij? Met dezelfde geestdrift als een goed schilderij."'

Jessica! is het verhaal van Paul Bekkers, een man die met vrouw Nicole en zoontje Frederik in een appartement woont, die op de publiciteitsafdeling van een uitgeverij van kranten en tijdschriften werkt, en die voorafgaand aan zijn huwelijk met Nicole een relatie heeft gehad met Jessica Neirinck, de dochter van zijn baas. In de lijst met personages vooraan het toneelstuk wordt Jessica bestempeld als 'een droom' – in latere versies krijgt het stuk de ondertitel 'Eine kleine Nachtmerrie'.
Op de avond (en de nacht) waarin *Jessica!* zich afspeelt, zijn Paul en Nicole uitgenodigd op een feestje van de Groep Neyrinck. Jessica is van een lange reis teruggekeerd en zal vermoedelijk op het feestje haar opwachting maken. Op aangeven van Paul beslist het echtpaar Bekkers aan de uitnodiging te verzaken. Zoon Frederik is bang omdat hij denk dat er een slang onder zijn bed zit. Nicole bezoekt een vriendin, Paul blijft thuis, let op zijn kind, kijkt tv – en droomt weg. Het zijn de gedachten en de visioenen van Paul die het grootste deel van *Jessica!* uitmaken.
De taferelen die tevoorschijn komen in de verbeelding van Paul, zijn aanvankelijk scènes uit het feest waar hij niet naartoe is gegaan. Van zodra Jessica tevoorschijn komt, herinnert Paul zich ofwel momenten uit zijn verleden met haar, ofwel mogelijke toekomstige gebeurtenissen. De figuranten worden steeds vreemder. Paul ontmoet zichzelf als 17-jarige, en ook zijn dode vader komt weer tot leven. Werknemers van de Groep Neyrinck ontpoppen zich als dichters, tot ook de Arabische Abu al-ala al-Ma'arri lange verzen citeert. De TV die in de huiskamer van het appartement bijna onafgebroken speelt, dringt naar binnen in de geesteswereld van Paul. Hij neemt, net als zijn vele andere personages, deel aan een televisiequiz.
In wat als het thematisch en dramatisch hoogtepunt van het verhaal kan worden beschouwd – ergens halverwege de tekst – mag Paul van een non drie wensen doen in ruil voor zijn ziel. Hij gaat akkoord, want, zo zegt hij, 'ik geloof toch niet in mijn ziel.' Zijn jonge alter ego spreekt echter voor zijn beurt: 'Ik

wil voor mijn achttiende verjaardag driehonderd twee en tachtig miljoen dollar.' En daarna: 'Ik wil de stootkracht van Mohammed Ali.' Paul zelf kan alleen de derde wens doen – hij wenst: Jessica. De drie wensen worden vervuld. Meteen blijkt dat Paul daarmee geen stap verder is gekomen. 'Wat heb ik beloofd?' zegt de non. 'Dat je voor je achttiende dat geld zou krijgen! Hij (wijzend op de jonge Paul) had een dollarmiljonair kunnen zijn. Maar hij bestaat al lang niet meer. Jij wel, en jij hebt een wens in het verleden gedaan. (Paul wrijft aan zijn wang.) En in de match met Jean-Pierre Coopman heeft Mohammed Ali niet één serieuze klap uitgedeeld. Overigens was het geen geldige overeenkomst want je zou je ziel in ruil geven. Maar je zei zelf dat je niet in je ziel geloofde, dat je er geen had. Hoe kan je iets ruilen wat je niet hebt? (De genodigden lachen instemmend.)'
Als Paul vraagt of hij Jessica wel krijgt, antwoord de non: 'Ach, mijn verloren zoontje. Wil je haar zo graag terug? Echt waar? Wil Paultje zo graag zijn zoetje, zijn snoepje, zijn liefdeskoekje, zijn hoertje zonder broekje? Goed. God is liefde. Daar is ze. (De middendeur gaat open. Jessica komt de trappen af, tot in de woonkamer.)' Paul deinst terug: hij wil Jessica niet: 'Ik heb besloten dat ik mij zal afwenden van de wereld van de mensen, mij terug zal trekken in een innerlijke woestijn. Weg van het gekakel, geen verlangens, geen passies meer.'
De rest van *Jessica!* is een chaotisch of alleszins fragmentair verslag van hoe Paul zich in een droomwereld aan dat voornemen probeert te houden. Met andere woorden: hoe kunnen we naar de wereld kijken zonder nog iets te willen? Dat is niet makkelijk. Op het eind probeert Paul tevergeefs en halfslachtig zelfmoord te plegen, tot zijn vrouw Nicole hem vraagt naar bed te komen. De roman eindigt als volgt: 'Na tien minuten, nauwelijks zichtbaar in het maanlicht, komt door de open deur, zonder enig geluid, over het hoogpolig tapijt een python binnengegleden. Zijn buikschilden schuiven moeiteloos over de harige grond. Als hij Paul ziet dwars door zijn doorzichtige oogleden richt hij zich op en kronkelt hij trager langs het bed. Paul kan de beweeglijke gespleten tong zien glinsteren, de driehoekige kop zien deinen. Zonder enig geluid trekt Paul de lakens van zich weg, begraaft zijn heet gezicht in het platte hoofdkussen, draait zich op zijn naakte buik en spreidt zijn knieën.' De slang uit de verschrikte verbeelding van de kleine Frederik waarmee het boek opende, bijt in haar eigen staart.

Dit einde is meteen het grootste – en zelfs dan erg relatieve – verschil met de tekst van het toneelstuk. Op het theater blijft Paul in de woonkamer zitten, tussen de andere personages die hij letterlijk heeft gemummificeerd, nadat hij zijn vrouw heeft gezegd dat hij meteen naar haar en het echtelijk bed zal komen: '(Hij blijft star voor zich uit zitten kijken. Stilte. De ademhaling van de ingepakten. Van achter en tussen de ingepakten komt een reusachtige slang gegleden. Zij kruipt over de leuning van de sofa, wikkelt zich om Pauls nek. Hij merkt het niet. Hij zingt binnensmonds het vioolconcert van Mozart.')
Het is onmogelijk om precies te achterhalen hoe *Jessica!* er op het theater moet hebben uitgezien, maar het is verleidelijk om er een bijna klassieke post-dramatische voorstelling bij te verbeelden. Ook in *Jessica!* wordt het eenvoudig realisme (van een converserend koppel in een appartement) al bijna meteen verlaten ten voordele van uitzinnige en onmogelijke gebeurtenissen die het gevoelsleven en de gedachtewereld van het hoofdpersonage niet zozeer illustreren dan wel als

ervaring aanbieden. Elementen uit de werkelijkheid (al is het die van de televisie) versmelten met herinneringen en wensdromen tot een kleurige stroom van nooit helemaal begrijpelijke taferelen, die symbolen bevatten waarvan de code niet gekraakt kan worden. De werkelijkheid wordt als het ware gehallucineerd – en zoals Lacan in navolging van Freud schreef, is dat niet eens een pathologische conditie: omdat mensen door lust en verlangens worden gedreven, kunnen ze de werkelijkheid niet als 'echt' of 'objectief' ervaren, maar slechts interpreteren in het kader van wat ze zich door omstandigheden, door het verleden en door hun omgeving, hebben wijsgemaakt dat ze willen. De televisiepresentator in *Jessica!* zegt ergens dat de tweede gast van die avond Anna Plurabel is die een 'daverende, dolle song zal brengen: *Ik wou dat je wou.'* Van deze gevangenschap in de individuele verlangensecomonie, die de mens van crisis naar crisis voert, en die iedereen de eigen wensen voor werkelijkheid doet nemen, is *Jessica!* meer nog dan het andere werk van Claus (meer nog ook dan de op zich betere – en duidelijker getitelde – roman *Het verlangen* uit 1978), de meest verregaande uitwerking. Nergens in zijn oeuvre heeft hij de liefde, die uiteindelijk niets meer is dan de meest heftige vorm van de botsing tussen lust en realiteit, zo beknopt en bitter – maar ook zo lui en bijna ongeïnteresseerd – beschreven. Het lijkt zelfs wel alsof Claus met dit boek van de romantische liefde afscheid heeft genomen, hoewel dat misschien eerder een vermoeden is dat voortkomt uit informatie over zijn privéleven, en over een blik op het vervolg van zijn oeuvre. In elk geval mag het motto dat aan de roman is meegegeven, niet vergeten worden. Het komt uit de dichtbundel *Vitam Impendere Amori* van Apollinaire: 'L'amour est mort entre tes bras / Te souviens-tu de sa rencontre.' De titel van de bundel (die zowel door 'het leven besteden aan de liefde' als 'het leven bedreigen door de liefde' kan vertaald worden) wordt ook uitgesproken in de roman *Jessica!* door de eerder aangehaalde non, waarop Paul reageert met 'Zo weet ik er nog een paar.'

Die aangename dubbelzinnigheid neemt de gebreken van beide teksten niet weg. Wie *Jessica!* wil redden, kan niet anders dan de theatervoorstelling uit het seizoen 1977-78 – oncontroleerbaar – als een waardevol fantasma oproepen, als het beste wat uit dit korte genre-experiment is voortgekomen. Beelden waarvan de betekenis of de oorsprong moeilijk (eenduidig) te achterhalen zijn – zoals de slang aan het eind – werken nu eenmaal beter in de werkelijkheid dan als tekst op papier. In *Jessica!* – de roman en het toneelstuk – zitten teveel beelden die enkel als verwijzing functioneren, omdat ze nauwelijks begrijpelijk zijn binnen de gebeurtenissen zelf. De verwijzing is in dat geval ofwel onachterhaalbaar zonder uitgebreid studiewerk (wie is Abu al-ala al-Ma'arri?); ofwel al te opzichtig en gemakkelijk (Anna Plurabelle is de 'riviervrouw' uit *Finnegans Wake*); ofwel beide (zoals de slang die Paul op het eind 'bezoekt' – een symbool van zijn aanvaarding van het saaie huwelijksleven, een cirkelredenering tussen vader en zoon, of een aanwijzing dat het verlangen toch weer zal kruipen waar het wil?).

Ondanks alles is de lectuur van de theatertekst – paradoxaal genoeg voor wie de ontstaansgeschiedenis kent – aangenamer dan die van de roman. Dat komt deels omdat het verhaal integraal is opgebouwd uit korte scènes, beelden en woordenwisselingen – maar dat is altijd het geval in de romans van Claus, en het is niet altijd een probleem – integendeel. De 'stukjes' zijn hier te onvoorzichtig aan elkaar genaaid: in een roman is meer 'werk' nodig om 'realistische

realiteit' enerzijds en opzichtig gehallucineerde werkelijkheid anderzijds, op elkaar te laten volgen. Om bijvoorbeeld duidelijk te maken dat Paul fantaseert dat hij toch naar het partijtje gaat, staat in de roman: 'Godverdomme. Liefde. Paul proeft iets bitters op zijn tong, hij kokhalst. Hij moet er heen naar die partij. Het is onduldbaar.' En dan op de volgende regel: 'Paul gaat er heen.' De snelle transformatie van *Jessica!* van theater in roman, leert hoe weinig rekbaar woorden zijn in vergelijking met beelden.

Leert de roman samen met de theatertekst nog meer? Misschien dit: eerder dan de vraag te beantwoorden of *Jessica!* het vergeten meesterwerk van Claus is (wat overigens niet het geval is), blijkt wel dat één werk van een terecht gevierd auteur, dat nooit voorbij een eerste druk is geraakt hoewel het ondertussen meer dan dertig jaar oud is, een andere kritische functie kan hebben. Omgaan met een Groot Dood Auteur als Claus wordt al snel als een muziekdoosje openen, waarin de schrijver als een mooie ballerina opspringt en rondjes draait, terwijl een altijd eender muziekje weerklinkt. Die verstarrende, doodse mechaniek wordt tijdens het leven van de auteur in het beste geval verhinderd door zijn eigen productie – na zijn overlijden is er meer nodig. Een afgerond oeuvre confronteren met een zwak moment van de auteur, kan niet alleen suggereren dat men inderdaad nog niets werkelijks en belangrijks gezien, erkend of gezegd heeft. Het kan ook als zand de werking van het muziekdoosje saboteren, zodat de dans stopt, en de melodie hapert – waardoor er weer aandacht vrijkomt voor de juwelen zelf, en waarna er met hernieuwde geestdrift naar het geluid kan worden geluisterd dat wel gelukt is. Een oeuvre is pas echt groot als het door dit soort kritische sabotage alleen maar beter wordt.

Christophe Van Gerrewey (1982) is schrijver en criticus. Hij bereidt aan de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw een doctoraat voor over naoorlogse architectuurkritiek en theorie, en is redacteur van het verzameld werk van Geert Bekaert. In maart 2012 verschijnt zijn romandebuut *Op de hoogte* bij De Bezige Bij Antwerpen.

○ TEN VIJFDE

○ Het grote werk

- Een persoonlijke lezing van *EEN FAUST* -

Op uitnodiging van Theater Schrift Lucifer, en op voordracht van de vertaler zelf, las Willem de Wolf de Nederlandse bewerking van Faust I en II door Janine Brogt en liet zijn gedachten de vrije loop. Meanderend langs herinneringen, kritische notities en persoonlijke opvattingen, komt hij tot een opmerkelijk voorstel.

Willem de Wolf

Eén ding ervan vinden, dat gaat niet. Ja, vooral: 'veel'. Maar dat kun je niet vinden, dat ís het. Het ís veel. *Faust I* en *Faust II*. Vaak schoof tijdens het lezen het beginbeeld van het stuk, de studerende Faust aan zijn buro, over het beeld van Janine Brogt, hoe ze volgens mij, 's avonds aan haar tafel vol naslagwerken, werkte aan de vertaling van het stuk. De rust, de overzichtelijkheid, de discipline en de hoeveelheid. Aangenaam. Studeren. Veel te lang niet gedaan.

Duits studeren aan de Universiteit van Amsterdam begint meteen de eerste dag met die *Faust*. Ik herinner me het nog goed en ik herinner me ook nog goed de gezichten waarmee de docenten die keuze, vijf jaar geleden, op de introductiedag kwamen toelichten. Licht uitdagend glimlachend, maar onvermurwbaar keken ze ons aan: "Ja, zelf vinden we het ook een pittige binnenkomer. Misschien wel een beetje onverantwoord. Die *Faust*. Maar we staan erachter. Kijk, het hele universitaire onderwijs mag dan tot een treurig niveau zijn afgegleden, wij hier bij Duits werken nog met onverwoestbare standaarden. Dat zijn we bij wijze van spreken wel aan het thuisland verplicht. Hier beginnen we dus met het grote werk."

Faust overdondert. Dat is in ieder geval een belangrijk neveneffect. Alles eraan is indrukwekkend. Je imponeert er eerstejaars studenten mee, je doet er - als Goethe - een leven lang over om het te schrijven; zeven maanden - als Janine Brogt - om het vertalen; je hebt er volgens het Nationale Toneel honderdvijftig kostuums voor nodig om het een beetje netjes te ensceneren en je verbouwt er, volgens hetzelfde Nationale Toneel, minstens het hele interieur van de Haagse Schouwburg voor. *Faust I* en *II* zijn van die werken, van die intimiderende titels, die sowieso grootte, diepte en zwaarte impliceren. *De man zonder eigenschappen*, Wagner's *Ring*, *De Toverberg*, alle Russen door elkaar, alle Grieken bij elkaar, alle Cassavetes na elkaar, of gewoon alles 24 uur achter elkaar. Het doet het hart - om met nog zo'n mastodont, Nietzsche, te spreken - "ook zonder de kunst al beven". Maar tenslotte blijft het, vind ik, altijd de vraag, als je zegt dat je het wilt, als je zegt dat je het wilt ensceneren, of je het dan ook écht wilt. Dus écht écht. Of je het niet stiekem vooral wilt vanwege die hele gewichtigheid, die je er sowieso bij kado krijgt.

Ik zeg dat omdat ik er zelf nogal gevoelig voor ben. Voor al die opgeklopte belangrijkheid, die doorzakkende boekenplanken, die driedaagse seminars in de bossen met maar één onderwerp; hoofdstuk 3, paragraaf twee, derde alinea, onderaan... die komma. Ik wil dat allemaal eigenlijk ook.

Theateradaptaties van vuistdikke pillen. Ik wil ook ingevoerd en toegerust gevonden worden. Ik wil dat de grote eeuwige kunstwerken ook grote eeuwige kunstwerken zijn voor mij. En daar heb ik iets voor over. Daartoe ben ik bereid die grote werken te helpen. Als je de kunst niet af en toe een handje helpt, dan is het er waarschijnlijk niet eens, kunst. Ik help de grote werken door niet toe te geven dat ik hele stukken niet begrijp bijvoorbeeld, of door stug verder te lezen terwijl ik het eigenlijk saai vind en véél te lang. Ik ben nou eenmaal erg autoriteitsgevoelig, geloof ik.... Soms.

Want na verloop van tijd verdraag ik het allemaal niet meer van mezelf. Dan kan ik er ineens, zelfs midden in een zin, heel recalcitrant van worden. Van al m'n gretigheid, m'n veel te gemakkelijke capitulaties. Dan heb ik er ineens genoeg van. Die oneerlijkheid ten aanzien van de eigen intuïtie, dat wantrouwen van de eigen smaak. Die hele poppenkast. Dan vind ik plotseling dat alle teksten, en dan bedoel ik meteen ook álle teksten op de hele wereld én alle voorstellingen én alle kunstwerken, alles, allemaal bescheiden, klein, naïef, prozaisch en persoonlijk moeten zijn. Vooral wat ik zelf maak. En dat gevecht is eigenlijk het hele voortdurende gevecht in mijn hoofd. En het is dat gevecht al heel lang. Voor, tijdens en na het lezen. Voor, tijdens en na het bewerken van *De Toverberg*. Voor, tijdens en na het maken van elke nieuwe voorstelling. Er zijn dagen waarop je de kunst wilt verdedigen en dagen waarop je haar wilt bestrijden en het lijkt erop dat het veel vaker met humeur en trots dan met overtuiging en smaak te maken heeft.

In ieder geval, van *Faust* had ik voor mijn studie Duits gehoord, maar ik had het niet gelezen. De lijst met meesterwerken die je móet hebben gelezen wordt uiteindelijk alleen maar langer en het probleem was altijd al tijd. Ik had *Faust* wel gelezen willen hebben. Natuurlijk. Maar zonder dat het tijd zou kosten, zonder het te lezen dus eigenlijk. Als ik voor mezelf spreek, volstaat lezen om óók te hebben gelézen, om óók mee te kunnen praten, sowieso niet om meer van een boek mee te krijgen dan een oppervlakkige verhaallijn. Ik vraag me soms wel eens af of lezen überhaupt íets doet, behalve verstrooien. Ik zal proberen er wat confessies tegenaan te gooien.

Dat wat ik over *Faust* kon vertellen vóórdat ik het had gelezen, was nagenoeg hetzelfde als wat ik me, twee maanden geleden, toen Lucifer me vroeg wat te schrijven, kon herinneren van mijn studielectuur uit 2006. Namelijk, een wetenschapper, Faust, verzadigd van kennis, beseft dat hij een aantal dingen (macht, liefde, jeugd) door het vele studeren niet heeft meegekregen. Met die zaken laat Mephisto hem alsnog kennismaken in ruil voor zijn ziel aan het einde van de rit. Faust raakt onderweg verliefd op Gretchen, verliest haar weer en gaat in *Faust II* in zaken. In dit deel schetst Goethe in grillige scènes een door en door corrupte Faust, die met de mooiste vrouw uit de klassieke wereld, Helena trouwt, een kind krijgt, een kind verliest en uiteindelijk op z'n sterfbed nog net door een paar engelen voor Mephisto's neus wordt weggepikt.

Dat was dus wat ik er, zonder het te hebben gelezen - van horen zeggen - ongeveer over kon vertellen én wat ik er, na het vijf jaar geleden te hebben gelezen, nog steeds ongeveer over kon vertellen. Sterker nog, het was ook zo'n beetje wat ik er twee weken geleden over kon vertellen, nadat ik het deze

vakantie, in de vertaling van Janine Brogt, had herlezen. En dan ben ik een toneeluitvoering in Berlijn een paar jaar geleden als bijdrage aan mijn *Faust*-reservoir nog helemaal vergeten. Lezen helpt mij niet, naar het theater gaan ook niet. Niet écht. Niet voor het herkennen van het meesterwerk. Daarvoor heb je iets anders nodig. Volgens mijn toenmalige docent aan de UvA, Theo Kramer, is dat: studeren. D.w.z. langzaam en nauwkeurig lezen en herlezen; de tekst, en de commentaren. Terugbladeren en notities maken. Voor je uit staren, nadenken, zuchten en koffie drinken. En weer lezen. Dat dus wat Janine Brogt deed. En Faust. En ik, afgelopen week, eventjes. Dat levert wat op.

Zoals, dat *Faust* eigenlijk helemaal niet zo'n geweldig toneelstuk is bijvoorbeeld. Dat het een rijk studieobject is, dat barstensvol zit met kunsthistorische, politieke en maatschappelijke verwijzingen naar de klassieke wereld, de middeleeuwen en Goethe's eigen tijd. Maar dat het eigenlijk niet zo'n geweldig toneelstuk is. Vind ik. Ja, je mag wel íets vinden terwijl je studeert. De inzet van het stuk bijvoorbeeld, de *deal* tussen de wetenschapper en de kenner van de zelfkant, de meester van de verlokking, Mephisto, dat duel, dat dramatisch conflict, dat zich laat uitbreiden naar - laten we zeggen – de strijd tussen het hoofd en het hart, tussen de letter en het lijf, tussen verlichting en romantiek, tussen discipline en uitspatting, dat conflict is er eigenlijk helemaal niet. Of in ieder geval niet zo scherp, zo lucide, zo ruim en gevat als je het zou willen. Faust is daar als personage gewoon net te simpel, net te sullig voor. Hij sjokt een beetje als een boer in de grote stad achter Mephisto aan. Het is geen eerlijk gevecht. Faust is niet gebekt, niet behendig, niet 'witty', niet ad rem genoeg. Al die door hem bestudeerde boeken hebben hém in ieder geval niet erg spitsvondig gemaakt. Janine Brogt wel.

Haar vertaling is prachtig. Het wemelt van de geweldige vondsten. Niet alleen in het rijm, in de gevonden synoniemen en de equivalenten van zinsnedes, maar hele scènes zijn helemaal opnieuw opgebouwd en naar onze tijd getranponeerd. Janine Brogt zegt zelf in het voorwoord dat haar bewerking nadrukkelijk voor op de planken is gemaakt en niet voor in de boekenkast. Het stuk is uit de studeerkamer naar buiten gehaald, de actualiteit, het licht, het nieuws in. En daar zit ook een probleem. De voorbeelden uit de actualiteit zijn namelijk, vind ik, niet aldoor even prikkelend, verrassend, anders of nieuw. Michael Jackson als Euforion - het vroeg gestorven godenkind van Helena en Faust, dronkenmansliederen over Raphael van der Vaart en Arjen Robben in Auerbachs café; het komt allemaal wat gewild over. Het probleem ligt vermoedelijk ook bij mij. Ik heb het er niet zo op, dat al te nadrukkelijk, eigenhandig actualiseren van kunst. Dat voorzeggen. Het neemt de complexiteit (of de banaliteit) van de werkelijkheid weg. De zoektocht naar de eigen relevante verbindingen en associaties word je er door ontnomen en de klap die een plotseling eigen inzicht je kan geven, is het altijd net voor. Je voelt je er een beetje door onderschat. Ik word er in ieder geval vaak lui en verveeld van. "Oh, jullie vinden dat het met dit voorbeeld ook wel is gezegd?"

En, alsof *Faust* niets over de actualiteit zou kunnen zeggen als je het niet bewerkt. Sterker nog: Misschien moet *Faust* niet alleen niet worden bewerkt, misschien moet het wel helemaal niet worden gepeeld. Misschien is het wel helemaal geen

toneelstuk. Misschien is het alleen maar een meesterwerk als studieobject. Misschien moeten én Faust én de *Faust* die hele studeerkamer niet uit. Het is helemaal niet bewezen dat het bestuderen van boeken je niet alles over het leven zou kunnen zeggen. Dat je voor iets levensechts de deur uit moet, zoals Faust vindt dat hij moet, en doet. Het zijn vaak niet-lezers die beweren dat het werkelijke leven niet in boeken staat. Ik ken mensen die over een enorme boekenkennis beschikken en die juist daardoor, dóór het lezen van boeken, ook veel van het zogenaamde echte leven weten. Diezelfde Theo Kramer bijvoorbeeld. Ik hoor trouwens vaak genoeg mensen zeggen, die beweren het echte leven te hebben gekend, die zogezegd 'diep' zijn gegaan, dat ze daar 'boeken over vol zouden kunnen schrijven'. Nou, dat moet toch ooit eens een keer zijn gelukt. Als Faust in de openingsmonoloog beweert álles te hebben gelezen, dan moet ie dat materiaal toch ook zijn tegengekomen.

Willem de Wolf (Groningen 1961) studeerde in 1985 af aan de Amsterdamse Toneelschool. In datzelfde jaar formeerde hij samen met Ton Kas het theaterduo Kas & de Wolf. Kas & de Wolf schreven/maakten samen een vijftiental stukken. In 2004 werd het subsidie aan Kas & de Wolf stopgezet. Sinds 2005 speelt en schrijft hij o.a. voor Onafhankelijk Toneel, mugmetdegoudentand en Dood Paard. Van 2005 tot 2010 studeerde hij Duitse Taal en Cultuur aan de UvA. Vanaf 2010 is De Wolf onderdeel van de artistieke kern van Compagnie de Koe in Antwerpen.

○ *EEN FAUST*

- de integrale tekst van *Faust I* en *Faust II* in een hedendaagse bewerking -

In een themanummer over 'Laatste werken' mag natuurlijk (een bespreking van) Goethe's* Faust *niet ontbreken. Je zou kunnen zeggen dat* Faust *zowel zijn eerste als laatste werk is, aangezien Goethe (1749-1832) van zijn twintigste tot zijn dood aan dit tweedelige toneelstuk werkte. Elke generatie verhoudt zich opnieuw tot dit meesterwerk, en Theater Schrift Lucifer heeft de eer de eigentijdse visie erop van Janine Brogt te mogen plaatsen. In haar bewerking, nadrukkelijk bedoeld voor de planken, onderstreept ze thema's en onderwerpen die* Faust *voor een hedendaags publiek toegankelijk maken. Janine Brogt schreef zelf een toelichting bij haar bewerking, verderop in dit nummer geeft theatermaker Willem de Wolf een persoonlijk verslag van zijn leeservaring van* Een Faust*.

- Bij deze bewerking van *Faust I* en *II* - Janine Brogt

Goethe's interesse en lust in theatrale effecten steekt in de twee delen van *Faust* Hollywood naar de kroon. Had hij nu geleefd, dan was zijn esthetiek die van Steven Spielberg geweest, van Peter Jackson, of James Cameron. Maar zijn inhoud reikt verder en dieper en is veel complexer dan wat Hollywood normaal gesproken te bieden heeft.

Een Faust, Nationale Toneel 2011 Foto: Leo van Velzen

De depressieve wetenschapper Faust en zijn helse metgezel Mefistofeles bereizen de hele Westerse geschiedenis. In *Faust I* opereren zij onder de dekmantel van de Middeleeuwen, maar mentaal zijn zij Goethe's tijdgenoten. Hij baseert de locaties van hun avonturen op oude kopergravures, maar de liederen die in de kroeg worden gezongen zijn liederen die Goethe zelf hoorde zingen door dronken studenten. In *Faust II* is het politieke opportunisme en economisch onbenul aan het hof van de keizer Goethe's satirische commentaar op de gang van zaken in veel toenmalige Duitse vorstendommetjes. En tegen het einde beschrijft hij een apocalyptisch toekomstvisioen waarin Faust de zeeën heeft drooggelegd en het nieuwe land heeft gekoloniseerd om zijn winst te maximaliseren.

Faust en Mefistofeles kijken rond op een Duitse heksensabbat en in een mythische Griekse oudheid; in diepe grotten spreken zij over de betekenis van het leven en vanaf hoge bergen observeren zij veldslagen. Alles om Faust te laten proeven van wat mooi en lelijk is, goed en slecht. Alles om hem voor één keer te laten zeggen: 'dit moment moet voortduren'. Hij zoekt lust en krijgt liefde. Hij vernietigt de liefde en vergeet haar. Hij streeft naar maatschappelijke erkenning, geld en macht - alles wat hij niet voldoende kreeg in zijn leven. Hij krijgt alles, maar verliest zijn menselijkheid. Hij vindt de mooiste vrouw op aarde en ziet haar als een wolk in de lucht verdwijnen. Hij krijgt een kind dat lijkt op een popidool avant la lettre; het klimt te hoog en valt te pletter. En Mefistofeles leidt en begeleidt Faust, vleit, dwarsboomt, manipuleert en werkt zich in het zweet, wachtend op dat laatste moment waarop hij het piepkleine deeltje van Faust dat onsterfelijk is, kan incasseren als betaling voor al zijn moeite. Maar dan blijkt dat ook hij bedrogen wordt: de engelen schamen zich niet om Mefistofeles zijn buit af te troggelen met een ordinaire versiertruc en er is geen God meer in de hemel, alleen een hemelkoningin die inzet op genade.

En al deze avonturen, monologen, actiescènes en filosofische uiteenzettingen zijn verwoord in de meest uiteenlopende sierlijke versvormen, van volksballades tot Griekse rijmloze zesvoetige verzen en van knuppelverzen tot berijmde vijfvoetige jamben. *Faust* in het Duits lezen is een genot dat vergroot wordt naarmate je meer kennis hebt van de literaire achtergronden en de taalkundige finesses, met andere woorden: je hebt er een goed commentaar bij nodig en veel voetnoten.

Deze vertaling en bewerking van *Faust I* en *II* is nadrukkelijk gemaakt voor op de planken en niet voor in de boekenkast en offert daarvoor - met spijt, maar ook met overtuiging - de bijdrage van de voetnoten op. Hij streeft een vorm na die het zicht op de inhoud niet beneemt maar verheldert, zodat de poëzie, het leven en de anarchie van dit grootse werk tot een onmiddellijke ervaring kunnen worden.

De kameleontische Faust, die uit walging en verveling niet meer de volwassen man van de wetenschap wil zijn, maar als een gulzige, veeleisende en egocentrische puber het leven met al zijn magie wil omhelzen, is van alle tijden. Elke tijd moet opnieuw zijn eigen Faust in de veelheid van mogelijke Fausts zoeken en vinden.

○ *EEN FAUST*

De integrale vertaling en bewerking van *Faust I* en *II* van J.W. von Goethe door Janine Brogt is om technische redenen apart te downloaden op www.theaterschriftlucifer.nl