

de zwarte Amerikaanse rapgroep roepen een radicale politieke lezing op die een nauwkeurigere analyse vraagt dan een verwijzing naar Brecht en zijn esthetica van de vervreemding, of naar Rorty's concept van de ironie, hoe zinvol die op zich ook zijn. De fascinatie van Stanner Frank Verduyven voor de maatschappijkritische zwarte rapmuziek en zijn politiek engagement in voorstellingen als *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser* en *One 2 Life* en de expliciete verwijzing naar de Antwerpse politiek door het gebruik van het Antwerps dialect in de voorstelling, zijn twee mogelijke ingangen voor een nieuwe lezing van Ibsens drama vanuit de concrete encenering. In het opstel over *Ten Oorlog* gaat Pieters op zoek naar de geschiedenisopvatting die ten grondslag ligt aan de cyclus van de Blauwe Maandag Compagnie. Hij beperkt zich daarbij tot de tekstbewerking van Perceval en Lanoye. Die bewerking is uiteraard cruciaal, maar wellicht heeft de voorstelling zelf haar eigen antwoorden op deze vraag: bijvoorbeeld in de karmische samenhang van de verschillende personages die een acteur in de opeenvolgende stukken incarneert. Het boeddhisme zou een mogelijke sleutel kunnen zijn voor Percevals cyclische opvatting van de geschiedenis. Het opstel over Jan

Lauwers vermeldt nergens dat Macbeth in de gelijknamige voorstelling wordt gespeeld door Viviane de Muynck, de actrice die ook de centrale figuur is in de *Snakesong*-trilogie. Het zijn deze specifiek theatrale gegevens, die een nieuw perspectief op een tekst creëren, die m.i. te weinig aan bod komen. Dat de auteur precies weet wat de mogelijkheden van een dergelijke concrete analyse zijn, blijkt trouwens uit datzelfde opstel, wanneer hij een scène uit *Le désir* beschrijft en daarin de onophefbare spanning tussen beeld en woord, tussen kijken en begrijpen blootlegt en op die manier doordringt tot de kern van Lauwers poëtica.

Jürgen Pieters plaatst de voorstellingen in een context die voornamelijk bestaat uit verwijzingen naar filosofie, literatuur, poëzie en schilderkunst. Dat levert boeiende inzichten op. Maar de voorstelling zelf wordt weinig aan het woord gelaten. Daarvoor ontbreekt de woordenschat. Pieters verwijst meer dan eens naar denkers als Foucault, Bataille, Lyotard, Jameson, Barthes, Zizek en hij doet dat terecht want in hun werk zitten waardevolle inzichten voor de theatertheorie. Maar hij verwijst nergens naar auteurs die de laatste decennia bezig zijn geweest met het ontwikkelen van een (post-)moderne woordenschat voor drama en opvoering en voor de

complexe verhouding tussen tekst en encenering. Ik denk aan Herbert Blau, Anne Ubersfeld, Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann, Josette Féral, Philip Auslander, Peggy Phelan,... Natuurlijk moeten deze auteurs niet allemaal geciteerd worden, maar ik ervaar het ontbreken van hun namen in een boek over hedendaags theater als een gemis.

De titel van de bundel is enigszins prikkelend de lezer tot nieuwsgierigheid. De titels van de drie onderdelen van de bundel zetten de fantasie al veel minder in werking: *De schijn van de werkelijkheid*, *De ervaring van het theater*, *De macht van de verbeelding*. Met dat gevoel heb ik de bundel gelezen: als een verwachting die telkens net niet wordt ingelost. De degelijkheid van de essays staat hier niet ter discussie, maar door een radicalere confrontatie met de voorstellingen hadden de analyses zeker aan scherpte en spanning gewonnen. Zijn opstel over Bob Wilson houdt Jürgen Pieters ons in elk geval nog te goed.

Jürgen Pieters, *De honden van King Lear. Beschouwingen over hedendaags theater*, Historische Uitgeverij, Groningen, 1999

Wiseguys & Mariken

Het Nederlandse jeugdtheater heeft te veel talent op te weinig vierkante kilometers en dat leidt tot 'verstopping'.

Maar er blijft veel moois te zien: Loek Zonneveld bespreekt *Wiseguys* door MUZtheater en *Mariken* door Inez Derksen/STIP-producties.

Het ritueel is oud, zo oud waarschijnlijk als het theater zelf. Aandacht van het publiek moeten acteurs 'verdienen', vanzelf gaat het nooit. Zaallicht uit, gordijn open, toneellicht aan – dat wil nog wel eens helpen. Maar in een gymzaal, met de kleuren van de middag vallend door de hoge ramen, in schaars toneellicht, ten overstaan van een paar honderd pubers die je het liefst levend verslinden – dan moeten andere, eenvoudiger middelen worden ingezet. Hier bijvoorbeeld, bij *Wiseguys* van Philip Osmont, gespeeld door het muztheater op een school in Baarn (nabij Hilversum). De vier acteurs verschijnen als bij toverslag van achter het enige decorstuk: een simpele wand van anderhalve meter hoog en twee meter lang. Ze wippen als het ware omhoog, als waren ze opgestoken poppenkastpoppen. Strak kijken ze hun publiek aan, de jongeren waarmee ze het komende anderhalf uur hun verhaal gaan delen.

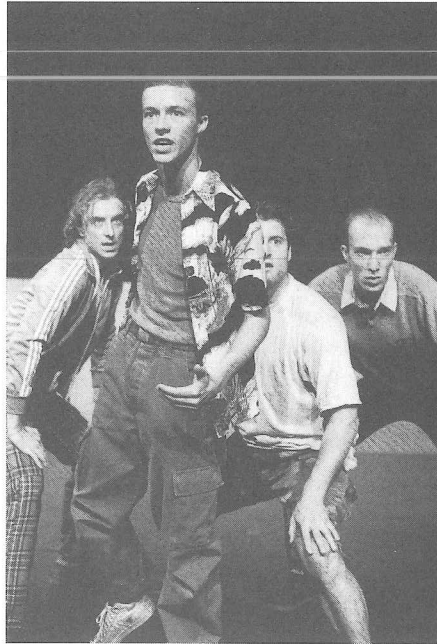
Felle acteursogen schieten langs de rijen, net zo lang tot het stil is, misstil. Dan zetten ze a capella een kinderliedje in: 'Altijd is Kortjakje ziek, middenin de week maar 's zondags niet'. Onderwijl wandelen ze vanachter hun barricade naar de voorste rijen. De toon, zacht ingezet, klimt naar een dreigend staccato op het ritme van hun wandeling. En meteen, na de laatste regel van het lied, beginnen ze hun vertelling. Snoeihard, ritmisch, steriel bijna, ontdaan van alle emotie, behalve dan van die ene, die alles overheersende: woede, overslaande en niets ontziende woede: 'Dus die rotzak komt weer lazerus thuis. Ik hoor de voordeur dichtvallen. In de gang valt-ie over de fiets van Martin, mijn broertje.' Hier staan vier acteurs die niets te verbergen hebben, zonder trucs of theatrale hoempapa. Is er een oude incontinentente hond nodig, dan doet een van de spelers een oude incontinentente hond. Zijn ze in de

Schotse hooglanden, dan staan ze bovenop hun wand en imiteert een van de acteurs 'schapen in de verte'. Zelfs die onverlaat die tot tweemaal toe luidruchtig probeert de afgesloten zaal in te komen (te laat, jammer) wordt in het spel meegetrokken: 'Hee, nog een schaaap'. Het publiek neemt het ritme van de vier acteurs over en schakelt van daverende lachsalvo's naar oorverdovende stiltes. Het stuk, een klein verteld en groots gespeeld puber drama uit de randen van een neokapitalistische metropool, is kitchensink-drama (niet diskwalificerend bedoeld) zónder gootstenen en poepdozen. Het ritueel is oud, zo oud waarschijnlijk als het toneel zelf: de magie van het theater.

★

Geen bevolkingsgroep is zo weerbarstig als *de pioniers*. Het Nederlandse toneel voor kinderen en jongeren zit er vol mee. Mannen en

vrouwen met een indrukwekkende staat van dienst, al een kwart eeuw bezig om het jeugdtheater van de Lage Landen van de grond te tillen ('volwassen te maken' zeggen de beleidsmakers nog altijd in hun nota's). Regisseurs, acteurs, schrijvers, componisten en ontwerpers van naam en faam, met een uitstraling die reikt tot ver buiten de landsgrenzen. We kennen hun namen: Ad de Bont, Rinus Knobel, Liesbeth Coltof, Hans van den Boom, Guus Ponsioen, René Zonneville, Allan Zipson, Theo Fransz, Pauline Mol, Matthijs Rümke. Niemand kan meer om ze heen, ze richten huizen op waar de zonen en dochters van hun generatie opgroeiden, wat heet: vergroeiden met hun unieke, eigen wijze van verhalen vertellen. Die huizen staan nu ook letterlijk als een huis in het Nederlandse theaterlandschap: Wederzijds, Huis aan de Amstel, Stella, muztheater, Artemis. Aanvankelijk was de constructie van die huizen open, idealistisch. Maar er kwamen regels, de slag om het groeiende publiek en de aanvankelijk meegroeiende, daarna weer slinkende subsidies begon. Sommigen zagen de slopende productiedwang als een regelrechte bedreiging van hun creativiteit en haakten af (Pauline Mol nam afscheid van 'haar' Artemis), anderen zetten de blik op oneindig en zagen hun kleine Illysiams en Illyria groeien tot minirepublieken, met regels, expansiedrang en eendeloos lijkende uitbreidingsmogelijkheden (Rinus Knobel droomt van 'zijn' Teneeter in een Nijmeegse kazerne). De huizen werden bastions, de dromen soms nachtmerries. En ondertussen veranderde het publiek, het verschoot (letterlijk) van kleur en van kijkgewoontes. En de zonen en dochters, zo gekoesterd in de theaterhuizen van hun kindertijd, bleken zelf ook iets te vertellen te hebben, vol te zitten met andere verhalen uit een veranderd land. In de tot kastelen en paleizen omgebouwde jeugdtheaterhuizen was helemaal geen of misschien een beetje plek voor die nieuwe makers en hun vertellingen. En nu kloppen ze aan bij de overheid: wij willen onze eigen plek, en wel eergister! Ze hebben niks tégen hun toneelvaders en hun theatermoeders, maar hun eigen geluid is een lied dat anders klinkt. In het Nederlandse jeugdtheater voltrekt zich kortom op dit moment het drama dat zich in het zogeheten volwassenentoneel al lang afspeelt, door beleidsmakers consequent aangeduid als: *verstopping*, te veel talent op te weinig vierkanter kilometers. Een oplossing lijkt niet in zicht, ambtenaren en cultuurpolitici zitten met de handen in het haar. Wat zich in ieder geval wreekt is het feit dat zij in hun kantoorkolossen weliswaar al enkele decennia de loftrompet steken over de sterk gegroeide kwaliteit van het polderlandse jeugdtheater, daarbij echt passende



Wiseguys - het MUZtheater / Ben van Duin

financiering hebben ze echter nooit kunnen of willen vinden. Wat er tussen die knellende lengtes en schrijnende breedtes gevonden zal worden, moet binnen enkele maanden duidelijk zijn. Vrijwel alle betrokkenen zweten peentjes.

Hier past misschien de wijsheid van een leraar. Allan Zipson is zo'n leraar. Deze van oorsprong Britse acteur-regisseur heeft zich binnen een kwart eeuw ontpopt als een warmbloedig en heethartig pleitbezorger voor kwaliteit in het theater voor kinderen (Wederzijds, dat hij leidde samen met Ad de Bont) en jongeren (het muztheater, dat hij op dit moment leidt met acteur-schrijver-regisseur Theo Fransz). Zipsons primaire aandacht gaat uit naar de beroepsgroep binnen het jeugdtheater die de grootste mobiliteit aan de dag legde: de acteurs. Nogal wat Nederlandse acteurs begonnen hun loopbaan in het werk voor kinderen en jongeren en verdwenen in de loop der tijd naar het volwassenencircuit. Allan Zipson verdeelt zijn tijd zodanig dat hij effectief aandacht kan besteden aan precies dat vraagstuk: voor vijftig procent van zijn overvolle dagen is hij (met de eveneens onvermoeibare Fransz) de artistieke spil en regisseur van het MUZtheater, dat voor pubers op scholen en voor 'gemengd publiek' in de theaters speelt. De andere helft van zijn tijd geeft Zipson les op de Amsterdamse acteer- en regieopleidingen. Aangezien hij de gezonde opvatting huldigt dat het spelen voor een jong publiek de perfecte leerschool is voor iedere acteur, mag dit voorwaar een slimme investering heten, die zichzelf nu 'uitbetaalt' in de cast van *Wiseguys*: Michiel de Jong, Tjebbo Gerritsma, Wolter Mul-

ler en Sieger Sloot hebben allemaal les van Allan Zipson gehad. Zij verstaan hem en elkaar. De leraar als regisseur, de leerlingen als acteur – het is en blijft (althans in Nederland) een zeldzaamheid. (Frans Strijards, de maestro van Art & Pro, heeft als leraar de afgelopen jaren ook veel geïnvesteerd in met name de Arnhemse toneelschool, en in recente regies van zijn hand, *Familiegeschiedenis te Belgrado* en *Ivanov*, spat die investering van de plankieren af.) De leraar functioneert zo ook als bruggenbouwer: hij bewijst niks, hij pretendeert geen oplossingen te hebben voor de dreigende dichtslibbing van de door de pioniers zo bekwaam aangelegde polderlandschappen, zijn enige ambitie is het doorgeven van door ijzeren discipline, ultiem vakmanschap en grote liefde voor het vak geregeerde kwaliteit. Bij Zipson geen Shakespeare-goes-hip-hop of toneelpodia die nog het meest lijken op uitvergroete discolokalen. De primaire aandacht ligt bij het bekwaam vertellen van de grote verhalen van de kleine mensen.

WYSEGUYS is zo'n verhaal en het is bepaald geen vrolijk verhaal. Op enige afstand lijkt het stuk op de neogotische variant van het in de jaren zestig gegroeide genre van het gootsteendrama (toen Edward Bonds *Saved*, nu Mark Ravenhills *Shopping & Fucking*). Maar het schokeffect van Philip Osments stuk zit niet in incidenten (het stenigen van een baby in *Saved*, de moord op een flicker door hem een mes in zijn reet te steken in *Shopping & Fucking*), maar in de uitgesproken en getoonde pijn direct onder de huid van de optredende personages. In die zin lijkt *Wiseguys* meer op stukken als *Danny and the deep blue sea* van John Patrick Shanley (enkele jaren geleden door het muztheater gespeeld onder de titel *Danny & Roberta*), stukken waarin de onverwachte vormen van fysiek geweld geleidelijk aan overgaan in onhandige pogingen tot toenadering en pijnlijke vormen van geestelijke foltering. De vier personages uit *Wiseguys* leven in buurten waarvoor zichzelf op de borst roffelende sociaal-democratische en neoliberaal politici het gruwelijke cliché 'achterstandswijk' hebben bedacht. Mike, Darren, Skid en Stephen zijn opgegroeid en vroeg oud geworden in een klimaat van kindermishandeling, dodelijke welvaartsziekten, klein begonnen en groot gegroeide criminaliteit, alcohol en drugs. Door hun verhalen van alledaagse waanzin gloort af en toe een miezerig brokje hoop, vooral gekoesterd in de droom om met Will, de zwaar gehandicapte en doodzieke vader van een van hen, nog eens een tocht te maken naar de Schotse hooglanden. Iedere keer als de vader vanuit zijn rolstoel het lijfje van het Schotse nationale voetbalelftal pro-

beert te zingen gaat dat lied door merg en been, omdat je aan je water voelt dat ze hun bestemming nooit zullen bereiken. Maar ze komen – in een gestolen, of liever ‘tijdelijk geleende’ auto – een heel eind. En in de koude mist van het Britse hooggebergte zijn er geen agenten of mietjes om agressie op af te reageren. De vier pubers (en de vader) zijn op zichzelf aangewezen. Het levert monumentaal mooie scènes op, stil, en met eenvoudige middelen zo indringend verteld dat *Wiseguys* recht uit het hart van de acteurs óns recht in het hart raakt. Geen seconde verslapt de aandacht van dit viertal, ze staan op scherp, het schakelen van het ene personage in het andere, van de ene stemming naar de volgende golf overrompelende gebeurtenissen – het is alles van een zeldzame hogeschoolklasse. Let wel: de acteurs koketteren geen moment met hun virtuositeit, het is alsof de stroom van het verhaal (inclusief de talloze geestige intermezzi) hen ter plekke invalt. In een droog, bijna als een

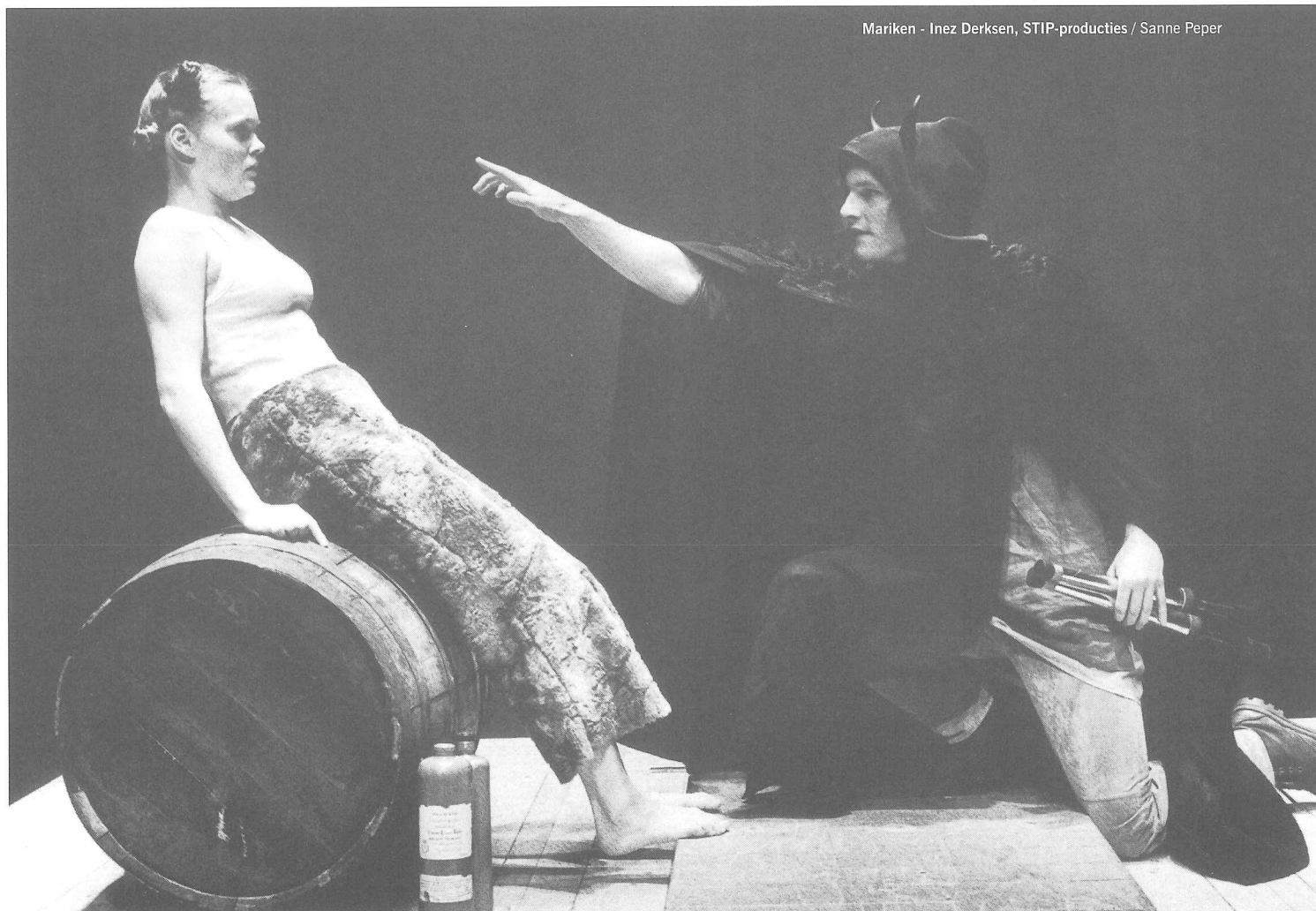
proces-verbaal gespeelde epiloog, verhaalt de verteller, Mike, ten slotte hoe het hemzelf en zijn maten verder verging. De wanhopige schreeuw van de nu aangepast levende jongen werkt in de aanpak van Michiel de Jong als een vuistslag, waarna wij als het ware kunnen opsodemieteren – het daverende slotapplaus (dat werkte als ontlading) werd daardoor bijna een anticlimax: wij kunnen het ook niet helpen, klappen is nu eenmaal de code, maar het liefst zou je momenten uit hun (letterlijk) verschrikkelijk mooie verhaal nog eens ‘terugspe-len’, nog een poosje bij hen in de buurt blijven. Spelers van levensgeschiedenissen waar je na afloop als toeschouwer bijna geen afscheid kunt en wilt nemen – dat was het eigenlijk.

★

‘Dit verhaal is al heel veel keer verteld. Maar nog nooit door ons.’ Deze lichte parafrasering op een zin uit de openingsmonoloog van *Ifigeneia, koningskind* (een Euripides-bewerking voor

kinderen uit 1989 door Pauline Mol) werkte indertijd als een bevrijding. De voorstelling (*Teneeter*, 1989, een regie van Liesbeth Coltof) is voor velen een ijkpunt in de historie van het Nederlandse jeugdtheater, juist door de verfrissende werking ervan. Stemmen van nu gaven nieuwe woorden aan een verhaal van toen. Inez Derksen was 22 jaar toen ze deze voorstelling zag, student aan de Amsterdamse regieopleiding toen. Daar ergens moet haar beslissing zijn gevallen: ook ik wil nieuwe beelden maken uit oude verhalen, ze door de filter van mijn tijd vertellen en laten zien. Aan kinderen. Nu is Inez Derksen 32 en kindertheatermaker. Haar meest recente voorstelling, *Mariken*, is zo’n oud verhaal, gebaseerd op het middeleeuwse toneelstuk *Mariëken van Nieuwmeghen* en op het prachtige jeugdboek dat Peter van Gestel in 1997 op basis van dit verhaal schreef. *Mariëken van Nieuwmeghen* uit het begin van de zestiende eeuw (spectaculair verfilmd door Jos Stelling en in 1967 door Hugo

Mariken - Inez Derksen, STIP-producties / Sanne Peper



Claus nog bewerkt tot het schandaalstuk *Mascheroen*) is een zeer moralistische verwerking van het Faust-thema: mens verkoopt ziel aan duivel en wordt op het nippertje gered, het goede overwint het kwade. In de opening van de voorstelling *Mariken* (de bewerking van het materiaal is van de hand van Derksens vaste dramaturg, Berthe Spoelstra) wordt met dat sjabloon meteen korte metten gemaakt. Door de figuur van de Duivel: 'Het is een duistere tijd. Met armoede en ziekten als de pest. De mensen zijn bang voor alles. Dat de zon valt, dat hij niet meer opgaat, voor onweer, voor elkaar, voor God en voor mij: de Duivel. De mensen wijzen mij aan als reden voor alle ellende. Van alles wat ze aan slechtheid in zichzelf vinden geven ze mij de schuld. Maar verdriet hoort toch bij vreugde? De dood bij het leven en donker bij het licht? Wat is goed, wat is slecht? Alles heeft twee kanten. En als het aan mij ligt zal het ook altijd zo blijven.' Zijn rode hoortjes en zijn zwarte cape heeft hij nog, maar verder is deze Duivel een wezen dat vrij verstandig uit de hoek kan komen. Even verderop blijkt hij een aardige acteur uit een rondreizend theatergezelschap. Of heeft de Duivel, met zijn bovenaardse krachten en zijn ondermaanse vermommingen bezit genomen van een acteur uit het kermisgroepje? De kinderen mogen het van Inez Derksen zelf uitzoeken. Ze zal hen gedurende de gehele voorstelling bij voortduring op het verkeerde been zetten, een spel met ze spelen. De werkelijkheid van de rondreizende toneelspelers mengt zich met de zoektocht van het naïeve en onbevengende, beschermd in het Waanwoud opgegroeide weesmeisje Mariken. De acteurs leven in hun eigen verhalen en maken de geschiedenis van Mariken al vertellend tot hun eigen verhaal. Mariken leeft in de illusoir à ffe wereld van het enige boek dat ze gelezen heeft, *De wereld is een klucht*, geschreven door de kluizenaar onder wiens hoede ze opgroeide. Maar

zodra haar geit Sophie doodgaat en ze op zoek moet naar een nieuwe, merkt ze dat de wereld van haar boek en die van de 'echte mensen' maar weinig met elkaar te maken hebben. De toneelspelers helpen haar ontdekken hoe ingewikkeld de wereld van het goede en het kwade echt in elkaar zit, hoeveel dubbele bodems er steken in het wankelende gelijk van de heersende, dubbele moraal. Ze ontdekt dat die Duivel van het begin het nog niet zo slecht bekeken had, met zijn betoog over dat alles en iedereen twee kanten heeft en dat daar nu juist de spanning van het leven in verborgen ligt. Mariken is een eigenwijs kind van haar tijd, ze vraagt en handelt en leeft volgens het eenvoudige principe: wie wil dat de wereld blijft zoals ze is, die wil niet dat ze blijft. Als ze aan het voorlopige eind van haar zoektocht nog geen concreet antwoord heeft gevonden op de levensvraag: wie zijn mijn ouders, dan zijn het opnieuw de toneelspelers die haar wijzen op een simpel antwoord. Kies bij wie je wilt horen en dan zijn dat vanaf dat moment jouw vader en moeder. Eigenlijk een heel Brechtiaans antwoord: je mag iets van jou noemen wanneer je er goed voor zorgt, vice versa. Alles bij elkaar levert dat een inderdaad bekend verhaal op: kind zoekt het begin van de realisatie van een droom, het moet eerst door een hoop rommel en modder heen waden, en dan opeens licht er ergens iets prettigs op: ja, zo zou het kunnen zijn. Nooit tevreden met het eindresultaat natuurlijk, dus onder elk hoofdstuk staat noodgedwongen 'wordt vervolgd'. En ja, het is inderdaad een oud verhaal. Maar nog nooit door Inez Derksen verteld. En zij heeft er een verfrissend motto bij gevonden: 'Het leven vieren door het te spelen.' Dat motto is in haar voorstelling *Mariken* op vele maar in ieder geval op twee manieren tot leven gekomen. Was het middeleeuwse wagenspel in de vroeg-zestiende-eeuwse oerversie van het verhaal nog de bron voor een morele catharsis

(Mariken ziet als het ware opeens hoe 'het' zit en bevrijdt zich van de duivelse omknellingen), voor Inez Derksen zijn de theatermakers in het theaterstuk letterlijk een wagen geworden: een voertuig met zwenkwielen om het verhaal heen en weer te zwiepen, voor en achteruit de geschiedenis in te duiken, flashbacks en actualiteit op een slimme manier door elkaar te snijden. Voorts is aan de voorstelling aan alle kanten af te zien dat ze is ontstaan doordat Inez Derksen samen met haar spelers met de kleurrijke materie is gaan stoeien. *Mariken* is zeldzaam los en oogt fris, wordt getoond met een aanstekelijke gretigheid waar ik ongemeen vrolijk uit kwam. Mischa Ardon, Barry Atsma (Duiwel), Wieky de Boer, Anke Engels (Mariken), Mies de Heer (wagenspel-leidster) en Onno Roozen gebruiken alle hoeken en gaten van het open toneelbeeld (Bas Zuyderland) als *playground* in de Shakespeareaanse betekenis van het woord: een plek waar het goed toeven is en die uitnodigt om het leven als spel te vieren en daarna verder te zien welke zorgwekkende beren er nu weer op onze weg zullen verschijnen. Inez Derksen heeft zich ondertussen (met haar artistieke companen en geestverwanten Silvia Aandring en Bas Zuyderland) bij de beleidsmakers aangemeld: per 2001 willen ze een eigen groep beginnen. Na jaren te hebben gewerkt in de slag-schaduw van de bastions die hun pionierende toneelvaders en theatermoeders hebben gebouwd, en na vijf jaar ruim baan te hebben gemaakt voor nog nieuwer en nog jonger talent (binnen het proevenlaboratorium voor jeugdtheater Het Krijt), is het nu tijd voor een huis voor henzelf. De naam is kenmerkend: Het Laagland. Dromers zijn het, aardige dromers. Maar wel met lieslaarzen in de drassige grond. We zullen nog van ze horen.