

Flessenpost uit het dolhuis

Over *Krankheit Frau* van Hanneke Paauwe

De hedendaagse theatermaker wil kost wat kost maatschappelijk verantwoord werk maken. 'Vraag twintig willekeurige regisseurs naar hun ethisch-artistieke baslijn, en je krijgt hoogstwaarschijnlijk twintig variaties op hetzelfde antwoord. Wie niet geëngageerd is, is gezien.' Daniëlle de Regt legt uit waarom *Krankheit Frau* zich onderscheidt van het kruim van andere, al dan niet zelfbenoemde maatschappelijk relevante theatervoorstellingen.



– ‘Bliksem! jij hebt geleefd, vrouwke.’

Hedwig nam zijn twee slappe handen.

– ‘Ja, ik ben heel wat dichtter in je buurt, nu. Nou weet ik wat leven is en ik verlang na nog méér, en niet na ‘t end.’

En zij sprak van den Dood die Leven brengt. Maar Joob, misschien wat afgunstig, zei:

– ‘Och kom! wat is dat voor mystieke onzin. Leven is ‘t eenige, en dood is niks. Dat zijn weer van die kunst- termen. Zoo’n dievetaal onder mekaar. De vrijmetselaars-tijd is voorbij, vrouwke. Niks van die esoterische grappen! Noem de dingen bij namen die de heele wereld gemaakt heeft.’

[...]

‘Nou ja, wat doet ‘t er toe. Noem jij ‘t dan maar zóó. Kunsttermen worden wel eens gemeen-goed. De wereld heeft wel wat anders an ‘t hoofd as namen te bedenke voor zulke zaken. Die denkt over Vraag en Aanbod, in plaas van Dood en Leve.

HEDWIG MARGA DE FONTAYNE
en JOOB, in *Van de koele meren des doods*,
FREDERIK VAN EEDEN, 1900

In *Van de koele meren des doods* schetst de Nederlandse schrijver en psychiater Frederik van Eeden het levensverhaal van Hedwig Marga De Fontayne. Ze is de beminlijke polder- versie van Emma Bovary. Toen *Van de koele meren des doods* verscheen, was Van Eeden al uit de redactie van De Nieuwe Gids geschopt. Dat was het tijdschrift ter bevordering en promotie van de literaire beweging die men de Tachtigers is gaan noemen. Van Eeden had het in 1885 opgericht samen met Willem Kloos, Frank van der Goes, Willem Paap en Albert Verwey. Vaste medewerkers waren onder meer Van Deysssel en Herman Gorter. De Nieuwe Gids vertegenwoordigde dus de rebellerende *fine fleur* van de Nederlandse literatuur rond de eeuwwisseling.

De toenmalige kernredacteuren draaiden er hun hand niet voor om met elkaar de vloer aan te vegen. Sterker nog, dat leek wel de verborgen agenda van De Nieuwe Gids te zijn. Maar het hardnekkige gekissebis over de artistieke wenselijkheid van *écriture artiste* was slechts gerommel in de kantlijn. De echte splijtzwam was de vraag waar de engagementen van de auteurs in kwestie precies lagen. De ondertitel van het tijdschrift, ‘letteren, kunst, politiek en wetenschap’, moest men niet zozeer begrijpen als integrale basisfilosofie, maar veeleer als verkavelingsplan dat de lay-out stroomlijnde. Want als puntje bij paaltje kwam was je ofwel voor de kunst, ofwel voor de maatschappij. Opperhoofd Kloos en meeloper Van Deysssel bezetten stug het eerste kamp. Verwey, van der Goes en Paap, de mindere goden binnen de redactie, staken hun enthousiasme voor het socialisme niet onder stoelen of banken. Van Eeden viel tussen twee stoelen in. ‘Daad noch lyriek’, sneerde Kloos naar aanleiding van *Aan den keizer aller Russen*. De bannelingen in Siberië waren hier niet mee geholpen, en de literatuur evenmin. Het spreekt voor zich dat het tweede kwalijker was. Van der Goes en co., rode *hardliners*, struikelden dan weer over Van Eedens basisstelling dat ‘humaniteit’, de fundering voor iedere samenlevingsvorm, voortvloeide uit een morele intuïtie. Dat klonk hen verdacht christelijk in de oren. Mocht Marx het horen, hij zou zich hebben omgedraaid in zijn pas gedelfde graf. Nu was Van Eeden het socialistische gedachtegoed zeker wel genegen, maar behoudens een paar systeemcorrecties.

Menselijkheid was de lijm die het maatschappelijke weefsel moest samenhouden. Niet een of andere alomvattende ideologie. Tsarentiranrie was niet de enige bui die Van Eeden in Rusland zag hangen.

Een dikke eeuw later is dergelijk gehaketak over de verstandhouding tussen kunst en maatschappij en de noodzakelijkheid ervan geen twistappel meer. Het personage Joob uit *Van de koele meren des doods* blijkt visionair te zijn. Kunsttermen zijn inderdaad gemeengoed geworden. Creëren is synoniem voor engageren. De vroegere vraag van verenigbaarheid is uitgegroeid tot een retorische kwestie. Het antwoord is per definitie bevestigend. Frappant, aangezien de twee te versmelten brokstukken zich evenzeer ontpopt hebben tot retorische categorieën. De bubbel die podiumland heet, houdt deze discursieve *loop* blind gaande. Zelden hoor je op een podium fundamentele bedenkingen bij de wezenlijke kenmerken van met name die ‘maatschappij’. Opmerkelijk, want de seizoensbrochures, flyers, beleidsplannen, debatten, voorbeschouwingen, nabesprekingen en recensies staan er nochtans bol van. Meest gebruikte bindwoorden: binnenstaanders, buitenstaanders, machthebbers, machtelozen, integratie en participatie. Meest gebruikte noties ter legitimering: het adjectief ‘politiek’ en de samen- trekking van ‘maatschappelijk’ en ‘relevantie’. In de theaterzaal zijn kunst en maatschappij getrouwd in gemeenschap van gemoederen. Op de keper beschouwd verneem je tijdens de gemiddelde theatervoorstelling vanalles over maatschappelijke knelpunten, breukvlakken en te beklagen neveneffecten, maar bitter weinig over de kern van haar bestaan. Dat was ten tijde van de Nieuwe Gids wel anders. Buiten onze bubbel is de maatschappij geregeld onderwerp van ernstige bevraging. Daar beschouwt men haar bestaan geenszins als een evidentie. Je kunt geen sociologisch of cultuurfilosofisch boek openslaan, of je wordt getrakteerd op een ontzuivering die koud op het dak valt van de nietsvermoedende inwoner van podiumland. Wat, de maatschappij is niet meer?! Waar hebben wij het dan de hele tijd over? Over niets dus. We praten in schijnbewegingen over een schijnzaak, als we sociologen en filosofen op hun woord mogen geloven. De gangbare retorische logica van podiumland

is gedoemd in eigen staart te bijten zolang de zijnskenmerken van die ‘maatschappij’ niet of slechts tersluiks ter sprake komen. Anders zijn we niet bezig met ‘politiek theater’ of ‘maatschappelijk relevante’ kwesties, maar met het najagen van effectloze theatraalisingen van symptomen van sociale ziektes.

‘Wie kan nog dromen van een betere maatschappij, een hogere cultuur, een volmaaktere persoonlijkheid in een omgeving die het bestaan van dit driespan triviaal of ronduit overbodig heeft gemaakt?’, zo luidt de diagnose van cultuursocioloog Walter Weyns in *Het tijdperk van de maatschappij* (2004). Wederom een retorische vraag. Maar dan één die hengt naar een ontkenning. Hoe zou Weyns, en met hem blijkbaar nog vele anderen, toch tot die conclusie gekomen zijn?

Krankheit Frau, de nieuwste voorstelling van Hanneke Paauwe, doet de achterliggende argumentatie en uiteindelijke moraal van Weyns’ verhaal verbijsterend treffend uit de doeken.

De dood en het meisje

Voor *Krankheit Frau* liet Paauwe zich inspireren door haar bezoeken aan de tentoonstellingen *Pijn en Waanzin is vrouwelijk* in het Museum Dr. Guislain. Naar aanleiding daarvan schreef ze een tekst die actrices Liesa Naert en Veerle Dobbelaere aanmaant in de krochten van de mentale onzindelijkheid te kruipen. Ze spelen de rol van waanzinnige vrouw. De plaats van handeling is onbepaald. Beter gezegd, die is schizofreen. Het zou een psychiatrische instelling kunnen zijn, of het hoofd van de twee protagonisten op scène, of hun thuis, of alledrie tegelijkertijd. Naert en Dobbelaere zijn zagezegd getikt, dus dan kan dat. Hun geest kent geen grenzen. De identiteit van beide dames is al even onbepaald als de ruimte waarin ze zich bevinden. Ze hebben van Paauwe geen namen meegekregen. Andere aanwijzingen ontbreken. Hoewel ze zich soms optuigen met pofgewaden, pumps en lippenstift, blijven ze wie ze zijn. Pratende zwarte gaten gekleed in een ragfijn onderhemdje.

Tegen een berg van haar, die even later transformeert in een filmscherm en zal eindigen als grafheuvel, vuren ze in de ik-vorm herkenbare en minder herkenbare angsten en frustraties op je af. Ze dreunen een waslijst aan sociale fobieën op. Ze razen over

DE PLAATS VAN HANDELING IS ONBEPAALED. BETER GEZEGD, DIE IS SCHIZOFREEN. HET ZOU EEN PSYCHIATRISCHE INSTELLING KUNNEN ZIJN, OF HET HOOFD VAN DE TWEE PROTAGONISTEN OP SCÈNE, OF HUN THUIS, OF ALLEDRIE TEGELIJKERTIJD. NAERT EN DOBBELAERE ZIJN ZOGEZEGD GETIKT, DUS DAN KAN DAT. HUN GEEST KENT GEEN GRENZEN.

liefdessmart. Ze hekelen de deurwaarder die Dobbelaeres huis kwam leeghalen, ‘die volgevreten zak in driedelig kostuum en Kijk Mij Eens Intelligent Zijn Montuur’. De vis die vooraan in de lucht bungelt bevestigt wat iedereen denkt. Viswijven. Sociaal onaangepast, maar niks gestoords aan. Ze kramen soms zelfs zinnige dingen uit. Buurvrouwen, zijn dat niet altijd gehaide bemoeiallen die met een stoofschotel als alibi even de voyeur komen uithangen? Zie ik het soms ook niet somber in? Ben ik heimelijk ook niet bang voor allerlei dingen, de meest bizarre eerst? Hun monologen worden af en toe onderbroken door kostuumwissels en filmpjes van een zwangere Kirsten Pieters die radeloos door een anonieme stadsjungle doolt. Voor het overige blijven ze rad van tong en scheppen ze hun geestelijke beerput gulzig en gekscherend leeg. Naert en Dobbelaere spelen frontaal en spreken rechtuit. De eerste heeft bi-polaire trekjes, zo vlug wisselt ze van register. De tweede vertelt bedachtzamer, met hier en daar een kwaai flakking van levensminachting. Hun betoog ontbeert samenhang, maar je kunt ze wel volgen. Dat lukt minder goed wanneer ze van wal steken over pratende pillen en zwevende gouden bollen op een sigarettenpakje. Er zijn twee momenten waarop ze niet hun eigen gedachten en herinneringen verwoorden. Halverwege citeert Dobbelaere Hitlers verordening tot sterilisatie van ‘abnormalen’. Een bijzonder rekbaar categorie die quasi alle nipt-niet perfecte levensvormen omspant, zo blijkt. Meteen erna volgt Isaac Baker Browns symptoomduiding en behandelmethodes voor ‘typisch vrouwelijke’ aandoeningen zoals urineverlies, blindheid, verlamming en migraine. De clitoris is volgens zijn medische handboek het weg te snijden brandpunt des verderfs. Zo is de toekomst ook meteen gevrijwaard van een viswijvenplaag. Netjes ingedamd voor ze het beheersbare stadium van bakvis ontgroei was.

Als je *Krankheit Frau* heel vluchtig op haar gezichtswaarde taxeert, doet ze denken aan een melodrama geschoeid op naturalistische leest. Paauwe lijkt een surrealistische draai te hebben gegeven aan een oermythe waar de tijd haar tanden op stuk heeft gebeten. Je kent hem wel van de (theater)literatuur op het kantelpunt van de negentiende en de twintigste eeuw. Of van de tv, maar dan in een olijke variant met dito einde. Hysterie speelt altijd de hoofdrol. Bijrollen worden ingevuld met gevallen vrouwen, doorgaans afkomstig uit de gegoede klasse. Ze zijn slim, maar niet briljant. Aardig om te zien, maar niet oogverblindend. Je achtervolgt ze op hun slingerpad richting de zelfgekozen ontbinding. Onderweg zagen ze je de oren van het hoofd. Ze voelen zich zo lééhéég. Koortsig zoeken ze naar een man en een kind, bij voorkeur verpakt in dezelfde huwelijksdeal. Niks gaat zoals ze willen. Daarom doen ze stoute dingen. Zoals in het rond slapen, te veel voedsel binnenpropen en te veel wijntjes achterover slaan. De aloude dialectische driehoek van seks, nihilisme en dood houdt deze mistroostige carroussel draaiende. Wanneer het overluiden eindelijk invalt, is de droeve dame in kwestie niet de enige die opgelucht ademhaalt.

In Paauwes voorstelling valt de ziekte die ‘vrouw’ heet ten dele samen met die driehoek. Er wordt iets gezegd over seks, de personages lopen niet bijster over van levensvreugde, en het einde gaan ze allemaal dood. Daar stopt dan ook meteen de vergelijking met bovenstaande greep uit de grabbelton der versteende vrouwenclichés. Het is niet omdat Dobbelaere geregeld zachtjes neerzigt met een smeltende chocoladebaby in haar armen dat daarmee ook meteen het hele verhaal verteld is van haar verinnerlijking van een knagend gemis. Naert en Dobbelaere zijn niet gek, maar vervuld van wanhoop. Kaalgeplukt door de deurwaarder, verkracht door de werkmans, bedrogen door de liefde van hun leven, en ongewild



© Maaïke Buys

kinderloos. Ze zijn gereduceerd tot klein chemisch afval. En wat doen met afval dat zich niet leent tot recyclage? Isoleren, elimineren, dumpen en snel vergeten. Wanneer Naert en Dobbelaere met een gietertje neptranen over elkaars gezicht laten gutsen om uitdrukking te geven aan hun verdriet over de ‘rochelende zombies’, de ‘mummelende Frankensteins aan beademingsapparaten’, de patiënten die Dobbelaere als verplegende Engel des doods uit hun lijden heeft verlost, dan is dat een schrijnende maatschappelijke diagnose. Huilen kan alleen nog maar in zouteloze druppels, omdat mededogen zich geschikt heeft in zijn *Gleichschaltung* met gedogen.

In een tijd waarin de gemediatiseerde uitbuiting van zielenpijn obscene proporties

heeft aangenomen, kun je dit duo beschouwen als een tweespan van doorprikte en lek-kende obsceniteiten. Ze hebben van Paauwe de gelegenheid gekregen om iets onmogelijks te doen. Ze mogen in alle eerlijkheid vertellen over hun eigen exploitatie. Een unieke kans, want deze twee vrouwen zijn geen stereotypische vt4-marginalen die de vuile was komen luchten. Er valt helemaal niets te luchten. Ze bestaan domweg niet. Ze zitten weg-gemoffeld in een instelling die buiten de reikwijdte van de maatschappelijke radar valt.

Het wrange is dat ze dit maar al te goed weten. Zoals gezegd, ze zijn zo gek nog niet. Hoewel ze je soms met plezier iets anders willen laten geloven. In een memorabele scène rijgt een uitzinnige Naert al tierend de

martelingen aaneen waaraan ze ex-minnaar Philippe zou willen onderwerpen. In haar groteske fantasma ligt hij vastgeketend op de keukentafel. Ze dwingt hem de plakjes penis die ze bij hem naar binnen heeft gestouwd met een aardappelstamper en die hij weer uitkotste, terug op te eten. Maar meteen nadat ze met de staafmixer op stand drie huis heeft gehouden in alle lichaamsholtes denkbaar, trekt ze een dictafoon tevoorschijn. Ze heeft net een smeekbede aan het adres van Philippe opgenomen, en beluistert die aandachtig. ‘Nee, dat is echt erover.’ Dobbelaere knikt instemmend. Opnieuw.

Zo gaat dat toch meestal niet op de *reality tv*. Daar is zelfbewustzijn een ongewenste gast. Een despektakulariserende spelbreker.

PAAUWES KEUZE OM DE PSYCHIATRIE IN TE ZETTEN ALS SYMBOLISCHE PLAATS VAN HANDELING OPENT EEN BELANGWEKKENDE DENKPISTE DIE MENSELIJKHEID ANNO NU VANUIT EEN ONVERWACHT PERSPECTIEF BENADERT. NAMELIJK VANUIT EEN ZIJNSKENMERK VAN DE MAATSCHAPPIJ ZELF.

Ik die niks heb

De maatschappij. Dat is het klokhuis van Paauwes *Krankheit Frau*. Toen Jaak Poot van *Campuskrant* in 2005 tijdens een interview aan Paauwe vroeg naar de grondtoon in haar werk, zei ze: 'Ik klaag het gebrek aan menselijkheid in de samenleving aan. Hoe we asielzoekers, vreemdelingen, al wie anders is, steeds verder in een hoekje duwen. Hoe geweld en waanzin hand over hand toenemen.' Net zoals Frederik van Eeden ziet Paauwe 'humaniteit' als de hoeksteen van de samenleving. Met haar vermoedelijk nog vele anderen. Vraag twintig willekeurige registrateurs naar hun ethisch-artistieke baslijn, en je krijgt hoogstwaarschijnlijk twintig variaties op hetzelfde antwoord. Wie niet geëngageerd is, is gezien. Toch onderscheidt *Krankheit Frau* zich van het kruim van andere, al dan niet zelfbenoemde maatschappelijk relevante theatervoorstellingen. Paauwes keuze om de psychiatrie in te zetten als symbolische plaats van handeling opent een belangwekkende denk-piste die menselijkheid anno nu vanuit een onverwacht perspectief benadert. Namelijk vanuit een zijnskenmerk van de maatschappij zelf. Hetzelfde geldt voor haar gebruik van 'ziek' als metafoer om het effect te benoemen dat de maatschappij heeft op haar leden, in casu Naert en Dobbelaere. En omgekeerd. We praten nu eenmaal graag over haar in een beeldspraak die met weinig gevoel voor humor overgenomen is van de nosologie.

De historische verwijzingen in *Krankheit Frau* vormen belangrijke sleutels tot de kritische inzet van de voorstelling. Ze zijn stille wenken naar morele dieptepunten uit een geschiedenis die vrouwen bij voorkeur verzwijgt. De berg van blond haar kan geïnterpreteerd worden als een restant van de vlecht van Rapunzel. Maar ook als relict van een verneiderend inwijdingsritueel. Het afscheren van de haren is de opgedrongen initiatie in om het even welk strafkamp. De korte filmpjes met

Pieters zijn versneden met *short cuts*. Vergeelde prenten van verdwaasd kijkende vrouwen uit de *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Dit Parijse *Hôpital* is een voormalige dumpplaats voor sociaal ongewensten. In die hoedanigheid heeft deze instelling een mythische bijklank gekregen. Tussen haakjes, ook Frederik van Eeden liet zijn Hedwig daar logeren.

De enige gearticuleerde historische referentie is Johanna De Waanzinnige. Die van Philippe inderdaad, oftewel Filips de Schone. Naert haspelt Johanna's levensloop af en komt gierend tot stilstand bij haar onfortuinlijke lot. 'En Johanna wordt waanzinnig verklaard. Da's wel handig, want dan kan haar vader de troon overnemen. Ze sluiten haar op in een torenkamer met een venster. Helemaal alleen. Jarenlang. In 1555 overlijdt Johanna.' Even later ruilt ze haar nachthemdje in voor een scharlaken, pompeuze jurk. Zwiggend schrijft ze op en neer. De koektrommel die ze nukkelig op sleeptouw neemt, is een miniatuur van de loden last die de echte Johanna overal met zich meestorst. Ze kon maar geen vaarwel zeggen tegen haar overleden geliefde. Van gekkigheid sleurde ze zijn doods-kist overal mee naartoe. De kruimels geschiedenis die Paauwe in *Krankheit Frau* uitstrooit, hebben een gemene deler. Het betreft verwijzingen naar verbande vrouwen. Bannelingen zijn veroordeeld tot een buitenwettig bestaan. Eenmaal opgesloten in een torenkamer, een strafkamp of een mythische dumpplaats, is alle wettelijk bepaalde bekommernis om hen bruut weggevaagd. Samen met de officiële erkenning van hun bestaan. Hun afzondering van de maatschappij sublimeert in een permanente toestand van uitzondering. Deze vrouwen zijn niet zozeer afgeschreven lastige portretten, maar verpersoonlijkingen van wat men 'naakt leven' noemt. De 'uitzonderingstoestand' vind je voor het eerst terug bij Walter Benjamin. Filosoof Giorgio Agamben denkt deze wetteloze transitzone tussen leven en dood verder

uit in *Homo sacer. De soevereine macht en het naakte leven* (2002). Hij stelt dat het meest wanhopige leven denkbaar het leven is 'dat niet waard is geleefd te worden'. Zonder schaal kan er immers geen waarde toegekend worden. Leven en dood zijn in de uitzonderingstoestand van generlei waarde. Geen haan die ernaar kraaide toen Johanna overleed. Van zodra ze haar opsloten in de toren, was ze ontoerekeningsvatbaar met alle rechtsverlies van dien. Agamben citeert ter illustratie strafrechtsspecialist Karl Binding. Die publiceerde in 1920 samen met hoogleraar geneeskunde Alfred Hoche *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens*. Het pamflet was in wezen een omzichtig pleidooi voor de regularisering van zelfgekozen levensbeëindiging in geval van uitzichtloos lijden. Maar wat met ontoerekeningsvatbaren? Die zijn niet in staat om te beseffen dat hun leven, hun uitzonderingstoestand, daadwerkelijk uitzichtloos is. Bindings repliek: 'Deze mensen hebben noch de wil om te leven, noch om te sterven. Enerzijds is er bij hen geen duidelijke instemming met hun doding, anderzijds stuit die niet op een levenswil die gebroken zou moeten worden. Hun leven is volstrekt zinloos, maar ze ervaren het niet als ondraaglijk. [...] Vanuit juridisch, sociaal, moreel of religieus standpunt [is] er absoluut geen reden om de doding van deze mensen niet toe te staan, die het schrikwekkende tegenbeeld (*Gegenbild*) van echte mensen vormen.' De uiteindelijke beslissingsmacht zag Binding als een bevoegdheid van een staatscommissie bestaande uit een arts, een jurist en een psychiater.

Bekeken vanuit de optiek van het naakte leven, krijgt *Krankheit Frau* een angstwekkende dimensie. Dobbelaeres voordracht van een fragment uit Hitlers *Euthanasie-Programm für unheilbare Kranken*, een verordening die Agamben ook aanhaalt, klinkt ineens een pak griezeliger. Hoe onvoorstelbaar is die devaluatie van leven en dood eigenlijk binnen ons tijdsgewricht? Neem nu het juridische predicaat van 'ontoerekeningsvatbaarheid'. Dat is ook vandaag de dag geen sticker die geheel vrijblijvend recht geeft op strafmaatreductie. Eenmaal geïnterneerd is er namelijk geen sprake meer van een op voorhand bepaalde maat, een zorgvuldig afgebakende periode



© Maaïke Buys

in de toekomstige tijd. De geïnterneerde is in feite veroordeeld tot uitzichtloosheid. Hij is overgeleverd aan de genade van een staatsorgaan dat instaat voor de beoordeling van aanvragen tot invrijheidstelling. Het bestaat uit een werkend of eremagistraat, een advocaat en een geneesheer. In België opereert het onder de naam Commissie tot Bescherming van de Maatschappij.

Rebels without a pause

Je bent in podiumland relevant als je maatschappijkritisch bent. Kritisch zijn, dat is op zich de kunst niet. Op een effectieve, zinvolle manier kritisch zijn, dat is een ander paar mouwen. De grens tussen iets bekritisieren en iets illustreren kan soms wel eens erg dun uitvallen. Neem nu *We People* van Union Suspecte. Misschien wel de meest besproken voorstelling van de afgelopen twee seizoenen. Ze werd gewikt, gewogen en bij meerderheid van stemmen maatschappelijk erg relevant bevonden. Geheel los gezien van de vraag naar de artistieke kwaliteit van *We People* is me nooit echt duidelijk geworden waarin die relevantie dan verscholen lag. Als de kritische strategie bestaat uit een getheatraliseerde reproductie van een aantal kwalijke symptomen van een socio-politieke scheefgroei, dan kan het eindresultaat hoogstens een demonstratie zijn van de symptomen van die groei. Een zinvolle uitspraak over de groei zelf is dan ineens een moeilijke, zo niet onmogelijke opgave. Mourade Zeguendi en Zouzou Ben

Chikha presenteren zichzelf als productiefouten van een leven in de marginaliteit. Vanuit die positie kaatsten ze een welbepaald vijandbeeld terug waarvan ze meenden dat het op hen geprojecteerd werd vanuit, tja, de maatschappij zelf, gok ik maar. Maar wie of wat nu precies hun doelwit was? Het communicatiemodel van *We people* deed denken aan een beduimelde postkaart zonder duidelijk geadresseerde met daarop geen boodschap maar een uitdrukking van een gemoedstoestand. ‘Cynische groeten uit de marge’. Het is niet omdat de retoriek risqué klinkt, dat ze dat ook effectief is. Het begin van alle verzet is een zeer nauwkeurige inschatting maken van de te vermurwen tegenstander. Als die basispremissie mankeert, dan kun je je stem beter sparen voor een constructievere gelegenheid. *Krankheit Frau* gaat op dit vlak geraffineerd te werk. De vijanden van Naert en Dobbelaere worden voor de vuist weg met naam en toenaam vermeld. Ze zijn particulier en concreet. De deurwaarder, de buurvrouw, de koerier en Philippe. Tegelijkertijd zijn deze personen voltooid verleden tijd. Ze maken geen deel meer uit van het hier en nu van de twee vrouwen. Van Paauwe zelf weet je alvast dat zij de maatschappij als grootste tegenstander beschouwt. Wat Paauwe precies als haar grote zwakte en te laken kenmerk beschouwt, wordt op scène verrassend concreet en consequent aannemelijk gemaakt. Naert werkt aan het begin van de voorstelling een ellenlange opsomming af van alle dingen waar ze bang voor is. Werkelijk alles kan de directe aanleiding zijn voor een acute fobie. Hoge tonen. Aangetekende brieven. Palingen. Muziek van Paul McCartney. Sandalen. Stemhokjes. Vlak voor het doek valt, beklimt ze de berg op scène en begint ze zich van top tot teen zwart te schilderen. Met de verfborstel in de hand maakt Naert een laatste inventarisatie van te mijden situaties, gedachten, mensen en dingen. Nu start iedere zin niet meer met ‘Ik ben bang voor...’, maar met ‘Er is altijd iemand bij die...’. Je snapt ineens dat Naert en Dobbelaere vooral paranoïde worden van de vrees voor angst zelf.

Vorig jaar verscheen een opmerkelijk boek van de Nederlandse socioloog Willem Schinkel: *Denken in een tijd van sociale hypochondrie. Aanzet tot een theorie voorbij de maatschappij*.

De titel spreekt boekdelen. Schinkel vertrekt van de idee dat de maatschappij in termen van beeldspraak altijd als een lichaam voorgesteld wordt. Aan de hand van die kapstok stippelt hij een ontwikkelingsgeschiedenis uit van de manieren waarop de metafoor ‘ziekte’ van toepassing was op de verbeelding van de maatschappij als groeiend en bloeiend organisme. Zijn provocerende conclusie: de maatschappij kan zich zo moeilijk verzoenen met de idee van haar eigen dood, dat ze veel liever schadelijke bokkensprongen maakt dan haar lot onder ogen te zien. Zo heeft ze een afweersysteem ontwikkeld dat niets meer en niets minder is dan een uit de hand gelopen zelfobsessie. Ze cultiveert doelbewust maatschappelijke schijnproblemen met politieke correctheid als drogreden. Samengevat, de huidige maatschappij is een narcistische hypochonder die weigert geen onderscheid te maken tussen haar rol als diagnosticerende arts, en als noodlijdende patiënt.

Dobbelaere heeft het beduidend minder moeilijk met de wisseling van rolpatroon. Ze maakt zich zonder omwegen klaar voor haar laatste daad van maatschappelijk verzet. Ze trekt een doktersjas aan. Voor eventjes is ze patiënt-af. Het is voorbij met de afstemming op het recht van de zwakste. ‘Dat is tegennatuurlijk’, aldus Dobbelaere. ‘Deze wereld gaat aan fatsoen ten onder. De huidige moraal, da’s ook gewoon maar mode.’ ‘Het is tijd voor de plicht van de sterkste.’

Dan treedt in *Krankheit Frau* op hoogst onspectaculaire wijze de dood op het voorplan. Naert verdwijnt door eigen hand. Het licht verlaat Dobbelaere. In het laatste filmpje zie je dat Kirsten Pieters ontsnapt is uit de klauwen van de stad. Ze dwaalt in de natuur, gaat liggen en sluit haar ogen. Als naakt leven het loodje legt, dan gebeurt dat gespeend van elke dramatiek. Er gaat immers niks verloren dat maatschappelijk relevant was.

Joob lachte weliswaar schamper in *Van de koele meren des doods* om Hedwig, maar wie weet. Misschien is praten over dood en leven in de dieventaal die kunst heet een belangrijke voorbode van een herijking van de relatie tussen kunsttermen en gemeengoed. ©

Krankheit Frau is nog op tournee tot 13 december. Info op www.villanella.be.