

Persoonlijk engagement

Een onderzoek naar de kenmerken van persoonlijk engagement en de consequenties voor de dramaturg in het proces.



Master Theaterdramaturgie 2005 - 2006
Universiteit Utrecht
Saskia van der Schaaf 0366161

Persoonlijk engagement

Een onderzoek naar de kenmerken van persoonlijk engagement
en de consequenties voor de dramaturg in het proces.

Met dank aan:

Peter de Graef
Nathalie Tabury
Laura van Dolron
Inés Sauer
&
Judith Blankenberg

Saskia van der Schaaf
Universiteit Utrecht
Master Theaterdramaturgie
Juni 2006
Begeleiding: Nirav Christophe

Inhoudsopgave

Inleiding	5
Hoofdstuk 1 Licht aan, discussie!	8
1.1 Nood aan engagement	8
1.2 Invloedrijk theater	9
Hoofdstuk 2 Onderscheid in engagement	13
2.1 Maatschappelijk -, cultureel -, en persoonlijk engagement	14
2.2 Persoonlijk engagement	15
2.3 Theatralisering van persoonlijk materiaal	17
Hoofdstuk 3 De opgave van zelfverwerkelijking en zelfontplooiing	19
3.1 Authenticiteit als ideaal	20
3.2 Zelfverwerkelijking en creatie	21
3.3 Individualiteit en theater	22
Hoofdstuk 4 Filosofie en spiritualiteit	24
4.1 Kunst als religie?	25
Hoofdstuk 5 Persoonlijk engagement	28
5.1 Een nieuwe generatie wordt zichtbaar	28
5.2 Nieuwe avant-garde?	30
5.3 Hebben wij contact?	30
Hoofdstuk 6 Kenmerken van persoonlijk engagement	31
Hoofdstuk 7 Peter de Graef	37
7.1 Iets over de Liefde	38
7.2 Contact met het publiek	39
7.3 Receptie	39
Proces <i>Iets over de Liefde</i>	41
7.4 Persoonlijk materiaal	41
7.5 Criteria	44
De rol van de dramaturg in het proces van <i>Iets over de Liefde</i>	45
7.6 <i>Iets over de Liefde</i>	45
7.7 Kwaliteiten en strategieën	46
Hoofdstuk 8 Laura van Dolron	48
8.1 Over morgen	49
8.2 Meta-theater en soberheid	50
8.3 Receptie	52
Proces <i>Over morgen</i>	53
8.4 Persoonlijk materiaal	53

8.5	<u>Criteria</u>	<u>56</u>
	<u>De rol van de dramaturg in het proces van <i>Over morgen</i></u>	<u>56</u>
8.6	<u><i>Over morgen</i></u>	<u>57</u>
8.7	<u>Kwaliteiten en strategieën</u>	<u>58</u>
Hoofdstuk 9	<u>De dramaturg en persoonlijk geëngageerd theater</u>	<u>59</u>
9.1	<u>Overeenkomsten in beide processen</u>	<u>59</u>
9.2	<u>Ondersteunen of afstand nemen?</u>	<u>61</u>
9.3	<u>De dramaturg als coach</u>	<u>62</u>
	<u>Notenapparaat</u>	<u>64</u>
	<u>Bibliografie</u>	<u>67</u>

Inleiding

In dit studiejaar heb ik me vooral bezig gehouden met de leervraag: *Hoe begeleid je als dramaturg creatieve processen waarin de maker(s) werkt(en) vanuit een persoonlijk engagement?* Deze vraag komt voort uit mijn liefde voor theater dat je aanspoort tot zelfreflectie. Voorstellingen waarin een intimiteit ontstaat tussen de acteurs, de inhoud, de tekst en het publiek. Theater dat gaat over levensvragen waar de meeste mensen van nú mee rondlopen, verteld vanuit een persoonlijk perspectief. Theater over het innerlijk van de mens en de ingewikkelde relatie die het individu aangaat met de wereld om zich heen. Een filosofische of spirituele visie is vaak impliciet of expliciet aanwezig in deze voorstellingen.

Persoonlijk engagement

Ik ben deze vorm van theater al vrij snel aan het begin van het jaar, persoonlijk geëngageerd theater gaan noemen om een aantal verschillende redenen die ik lange tijd niet heb benoemd. In het eerste en grootste deel van dit eindwerkstuk wil ik daarom de kenmerken van persoonlijk geëngageerd theater op een rij zetten. Om dit te kunnen doen ga ik eerst in op het actuele debat over engagement. De betekenis van alleen al het woord, is aan veel discussie onderhevig. De vormen maatschappelijk, politiek, cultureel en persoonlijk engagement worden regelmatig genoemd. Dat je soms door de bomen het bos niet meer ziet, illustreert Thijs Römer in zijn artikel *Kom op knaapjes en jonge deernen*¹ waar hij ervoor pleit om alle voorvoegsels voor engagement weg te laten. Een voorstel dat ik kan begrijpen, maar dat niet de helderheid verschaft die nodig is als we spreken over geëngageerd theater. Daarom zal ik de verdeling maatschappelijk, politiek, cultureel en persoonlijk engagement proberen te duiden, om vervolgens steeds meer toe te spitsen op het persoonlijke engagement.

Een andere reden waarom ik het persoonlijke engagement in de huidige discussie wil plaatsen is omdat ik denk dat persoonlijk engagement wel degelijk maatschappelijke onderwerpen aansnijdt en daardoor een verbondenheid heeft met de andere vormen van engagement. De term ‘invloedrijk theater’ is eveneens een belangrijk onderdeel van het discours over hedendaags engagement en ook dit onderwerp wil ik aanhalen, omdat ik denk dat een persoonlijk geëngageerde voorstelling een goed voorbeeld is van invloedrijk theater. In het afgelopen jaar heb ik tijdens mijn studie een beter beeld gekregen van dit discours en voor dit eindwerkstuk gebruik ik een behoorlijk aantal relevante artikelen en publicaties. Het beeld dat ik schets is niet volledig, maar geeft wel een goede indicatie van hoe het debat op dit moment gevoerd wordt. Het is ook niet mijn bedoeling om het debat volledig weer te geven, maar om persoonlijk engagement in een kader te plaatsen.

Persoonlijk engagement is mijns inziens een zeer actuele vorm van engagement die je veel bij jonge makers aantreft. Deze vorm van engagement is denk ik een vernieuwing in vergelijking met het ‘oude’ engagement uit de jaren ’60. Het grote gebaar is verdwenen en in de plaats daarvan houden jonge makers “zich bezig met hun eigen positie ten opzichte van de wereld en onderzoeken liever het gebied dat ‘dicht bij henzelf ligt’ dan zich te buigen over de hele wereld boog. Op een bepaalde manier is die beweging net zo revolutionair, ondanks dat het om kleine gebaren gaat in plaats van om

grote.”² Deze jonge makers voelen niet de behoefte om op de barricade te gaan staan en hard te schreeuwen, omdat ze niet weten wat ze dan zouden moeten roepen. Maar dat betekent niet dat deze makers niet geëngageerd zijn. Deze jonge makers zijn persoonlijk geëngageerd.

In het beschrijven van persoonlijk engagement stuitte ik op de ideeën van Charles Taylor. Hij beschrijft in zijn boek *Malaise van de Moderniteit*³, de levenshouding van de moderne mens. Hij benoemt de problemen die de huidige mens tegenkomt in zijn individuele bestaan. Deze ideeën bleken zeer goed aan te sluiten bij het persoonlijke engagement. De ideeën van Taylor betreft het ideaal *authenticiteit* zijn van toepassing op de houding en de intentie van de maker. Onder *authenticiteit* verstaat hij zelfverwerkelijking en zelfontplooiing. Aan deze begrippen koppelt hij tevens de mogelijkheid tot zingeving.

Om de houding en intentie van de maker van persoonlijk geëngageerd theater te beschrijven, vond ik het belangrijk om nog verder in te gaan op de spirituele en/of filosofische inspiratiebronnen. Deze inspiratiebronnen bepalen namelijk voor een groot deel de manier van werken en de voorstelling op zich. Peter de Graef is vooral een voorbeeld van een maker die spiritueel ingesteld is, zijn denkbeelden zijn de basis van de voorstellingen die hij maakt en de manier waarop hij deze maakt. Bij Laura van Dolron zijn het vooral filosofische ideeën van Sartre die de basis vormen voor de manier waarop ze naar de wereld kijkt en hoe ze theater maakt. Beide voorstellingen zetten aan tot zelfreflectie van de toeschouwer. Reflectie op zichzelf en de relatie tot de wereld.

Aan het eind van het eerste deel van dit eindwerkstuk formuleer ik een aantal kenmerken van persoonlijk engagement. Ik verdeel deze over de intentie van de maker, de voorstelling en de receptie. Met de receptie bedoel ik vooral hoe de persoonlijk geëngageerde maker denkt over hoe de voorstelling kan communiceren met het publiek. Dit hele essay is een eerste poging om de kenmerken van persoonlijk engagement te beschrijven. Want voor zover ik weet is dit niet eerder gedaan. Dit is dan ook niet een wetenschappelijke uitgebreide analyse. Ik baseer de kenmerken op de literatuur die ten grondslag ligt aan dit essay plus de voorstellingen van Peter de Graef en Laura van Dolron. Verder draag ik andere voorbeelden aan, om –hopelijk- overtuigend duidelijk te maken, dat er wel degelijk een vorm van theater bestaat die persoonlijk geëngageerd is. Om werkelijk tot sluitende conclusies en kenmerken te komen, is er echter meer vervolgonderzoek nodig. Dit essay moet daarom als een verkenning en een mogelijke inspiratiebron worden gelezen.

De rol van de dramaturg in persoonlijk geëngageerd theater

Om een antwoord te kunnen geven op de leervraag die dit jaar centraal stond, behandel ik in het tweede deel van dit eindwerkstuk twee persoonlijk geëngageerde voorstellingen. Ik richt me echter vooral op het maakproces en de functie van de dramaturg hier binnen. Het gaat om de voorstelling *Iets over de Liefde* van Peter de Graef en *Over morgen* van Laura van Dolron.

In beide processen kijk ik eerst naar het persoonlijke materiaal dat ten grondslag ligt aan de voorstelling. Daarna ga ik in op de functie van de dramaturg in het proces en de manier waarop de dramaturg positie neemt ten opzichte van de maker en het

persoonlijk materiaal. Ik ging er van tevoren vanuit dat ik bepaalde kwaliteiten en strategieën van de dramaturg zou kunnen benoemen. De bevindingen in beide processen leveren een paar interessante overeenkomsten op die deels van toepassing zijn op de praktijk van elke dramaturg. Andere overeenkomsten zouden goed kenmerkend kunnen zijn voor de dramaturg die samenwerkt met een persoonlijk geëngageerde maker. Toch is het ook hier van belang dat deze conclusies eerder worden gelezen als hypotheses, want er is meer onderzoek nodig om deze conclusies als feiten neer te zetten.

Licht aan, discussie!

De titel van dit hoofdstuk komt rechtstreeks uit de roerige jaren '60 en '70, toen het begrip engagement werd uitgesproken en begrepen. De titel is dan ook ironisch bedoeld, want tegenwoordig is de roep om engagement groot, evenals de verwarring over wat we hier nu eigenlijk onder verstaan. In dit eerste hoofdstuk wil ik graag de discussie over engagement in het vizier krijgen en daarom eerst een kort overzicht van de hedendaagse discussie.

1.1 Nood aan engagement?

“Geëngageerd toneel werkt weer vanuit de basisfunctie van de discipline: communicatie tussen kunstenaar en toeschouwer, via het kunstwerk, over de wereld waarin zij beiden (moeten) leven.”

Rezy Schumacher⁴

We bevinden ons in roerige tijden. Dit feit gaat gepaard met de roep om engagement in de kunsten. Ook in het theater is de discussie losgebarsten. Wat moet theater in deze tijd? Hoe moet het reflecteren op de talloze brandhaarden in de wereld? Hoe moet het omgaan met de politieke en maatschappelijke onderwerpen die vandaag de dag voor het oprapen liggen? Welke taak wacht de theatermaker anno 2006?

Het discours is inmiddels in volle gang. Theatermakers, journalisten, dramaturgen en zo verder, debatteren er op los. Eric de Vroedt, Marijke Schermer en Don Duyns lopen, waarschijnlijk het meest van iedereen, stad en land af om hun bijdrage te leveren aan het discours over *Nieuw Engagement*. Het één na het andere artikel wordt gepubliceerd, kort geleden wijdde Boekman zelfs een heel tijdschrift aan het onderwerp Kunst en Engagement. Opvallend was ook de briefwisseling tussen Pieter Bots en Eric de Vroedt die weinig theaterkenners zal zijn ontgaan.

In een overzicht van het toneel in seizoen 2004/2005 schrijft Pieter Bots bevoegen over het tekort aan engagement in het Nederlandse theater. Dit betekende volgens Bots tevens een tekort aan theater dat van belang is. Engagement lijkt noodzakelijk te zijn om belangrijk theater te maken.⁵ Het idee dat enkel geëngageerd theater de moeite waard is in deze tijd lijkt mij wat te ver gaan. Dat geldt ook voor Bots die zijn uitspraken in een ander artikel nuanceert door aan te geven dat de kwaliteit uiteindelijk het meest van belang is. En dat als theater “maatschappelijk niet relevant is dan moet het maar een groot esthetisch genoegen verschaffen. Omdat schoonheid tegenwicht kan bieden aan de maatschappelijke angst en onrust die nu manifest zijn.”⁶

De term *Nieuw engagement* suggereert dat er ook een oud engagement moet zijn geweest en dat er verschillen bestaan tussen beide vormen van engagement. Dat is natuurlijk ook zo. In de jaren '60 en '70 was het engagement springlevend. In het discours wordt er veel naar deze tijd verwezen. Toch blijkt deze verwijzing vaak niet veel op te leveren. Veel makers zetten zich juist af tegen deze periode. Hiervoor zijn meerdere

redenen aan te voeren. Eén van de belangrijkste is dat we nu in een andere tijd leven, die een andere vorm van reflectie vraagt. Idealen zijn tegenwoordig niet meer gemakkelijk te onderscheiden. Vandaag de dag bestaan er geen duidelijke groeperingen meer, verbonden door een politiek of maatschappelijk ideaal. En een geloof in een absolute waarheid zijn we ook al enige tijd geleden kwijt geraakt. “In tegenstelling tot de heldere tegenstellingen van de naoorlogse jaren is de huidige maatschappij gefragmenteerd, ondoorzichtig en onzeker. Wanneer theater zich nu wil verhouden tot onze maatschappij moet zij daar rekening mee houden. Eenduidige antwoorden zijn niet meer relevant. Een voorstelling die nu van betekenis is zal eerder vragen oproepen dan antwoorden geven. Eerder de chaos benadrukken dan orde scheppen. Eerder eclecticisch zijn dan eenduidig.”⁷

Deze stelling uit het boek *Invloedrijk theater; over hedendaags engagement en jonge theatermakers*, kan merendeels logisch worden aangenomen. Betreft het stellen van vragen of het geven van antwoorden is echter meer discussie mogelijk. Theater stelt van oudsher vragen, het wil mensen aan het denken zetten in plaats van het denken met een antwoord stop te zetten. Maar een antwoord kan natuurlijk even goed vragen oproepen en nadenken stimuleren. In deze tijd waarin niets zeker meer lijkt te zijn, is er misschien juist behoefte aan ‘mogelijke antwoorden’ om je eigen denken aan te scherpen. Zo schrijft Eric de Vroedt in zijn manifest voor Nieuw geëngageerd theater (NGT) het volgende: “De nieuw geëngageerde theatermaker is een immorele moralist. Elke NGT-voorstelling zoekt antwoord op de vraag: Wat is de mens? Hoe leeft de mens? De NGT-voorstelling eindigt niet met een vraag- maar met een uitroep! De NGT-er is een moralist *pur sang*, die dondersgoed beseft dat het eigenwijze publiek zijn moraal niet als een oekaze ervaart, maar hooguit als een optie.”⁸

Eric de Vroedt beschrijft in zijn manifest een helder beeld van de NGT-er. De Nieuw geëngageerde maker is volgens Eric de Vroedt een maker die betrokken is bij de wereld en tegelijk die betrokkenheid wantrouwt, hij is immers onderdeel van het systeem waar hij commentaar op levert. Deze maker kiest zijn onderwerpen uit de wereld om hem heen. Hij researcht zich suf en gebruikt al dat materiaal om een goede en kunstzinnige voorstelling te maken. De NGT-er is niet eenduidig in zijn uitspraken. Hij smeedt samenwerkingsverbanden en organiseert ontmoetingen, het liefst met mensen die werkelijk met het onderwerp van de voorstelling te maken hebben, politici bijvoorbeeld. En bovenal blijft de NGT-er een kunstenaar die grensoverschrijdend te werk gaat, hij leent wat hij wil van de wetenschap, de kunsten, de filosofie er cetera.⁹ Voor een heel aantal makers geldt deze werkwijze, bijvoorbeeld voor Wunderbaum en Marijke Schermer van Alaska.

1.2 Invloedrijk Theater

“Invloed is een effect dat afhangt van de mate waarin het engagement van de maker door anderen opgepikt en erkend wordt.”

Maike Bleeker¹⁰

De discussie over engagement gaat gelijk op met die over *invloedrijk theater*. De vraag die hieraan ten grondslag ligt is de vraag in hoeverre theater invloed kan hebben? De eerste vraag over engagement heeft vooral betrekking op de *visie* van de maker en de

inhoud van de voorstelling. Terwijl de vraag naar de invloed, een antwoord wil op de vraag welk *effect* theater kan bereiken. Beide vragen sluiten elkaar dan ook niet uit, maar vullen elkaar aan. Invloedrijk theater is geëngageerd theater. De schrijvers en deelnemers aan de uitgave *Invloedrijk theater; over hedendaags engagement en jonge theatermakers* stellen de volgende naamswisseling voor: “De term engagement werkt troeblerend, omdat het verweven is met de idealen van de jaren zestig. Eerder zou je erover kunnen spreken dat theater zeggingskracht moet hebben, invloedrijk moet zijn.”

Wanneer is theater invloedrijk? Allereerst wordt snel duidelijk in deze discussie dat theater geen massamedium is. Een zeer klein deel van de bevolking gaat naar het theater. De invloed zit dan ook niet in de publieksaantallen, maar in de intrinsieke waarde van theater en het mogelijke effect dat theater heeft op de individuele toeschouwer en breder gezien op de groep toeschouwers die een voorstelling heeft gezien. Paul Kuypers voegt hier aan toe: “of het (theater) een rol speelt in het gedachtegoed van de samenleving en of het herkenbaar is in de uitspraken van de politieke en maatschappelijke instituties.”¹¹ Een voorstelling die in mijn beleving de grenzen van de theaterwereld overschreed en onderwerp van gesprek werd in een breder veld, is de voorstelling *De gesluierde monologen* van Adelheid Roosen. Niet veel voorstellingen hebben dit effect. Het zegt ook niet perse iets over de kwaliteit van een voorstelling. Zo is bijvoorbeeld de film *Submission* niet een meesterwerk te noemen, maar de maatschappelijke gevolgen waren ongekend groot. Toch vindt het theater maar moeilijk de weg naar de politici en maatschappelijke instituties en dat is ook niet erg. Theater is geen massamedium, maar spreekt het individu aan en kan op hem of haar mogelijk invloed uitoefenen.

De roep om invloedrijk theater komt niet alleen voort uit een behoefte te reageren op de actualiteit. Het theater is al langer een moeilijk bereikbaar eiland geworden in onze cultuur. Veel mensen vinden theater ingewikkeld en abstract. Aktie Tomaat poogde in de jaren '60 de elitaire en gesloten theaterwereld te doorbreken en bracht het theater naar de nieuwe doelgroep toe. Inmiddels weten we dat deze revolutie niet geslaagd is. Het theater is een gesloten wereld gebleven. Het engagement maakte snel plaats voor postmodern theater. Dit leverde vele vormexperimenten en vernieuwingen op. Het Nederlands theater werd in binnen- en buitenland zeer hoog gewaardeerd. Dat wil zeggen door de theaterkenner of liefhebber. Paul Kuypers: “In artistiek opzicht werden de grenzen verlegd, maar als sociaal-politiek project werd de vernieuwing een mislukking. De oude bourgeoisie voelde zich niet thuis op de experimentele scène en de nieuwe doelgroepen wisten er evenmin een plaats te verwerven.”

Nu is de noodzaak om aansluiting te zoeken bij de maatschappij en het publiek opnieuw sterk aanwezig. Om dit te bewerkstelligen moet het theater op een bepaalde manier toegankelijk zijn. In ieder geval in die mate dat het publiek de voorstelling betekenis kan geven in zijn/haar eigen leven in relatie tot de wereld om ons heen. Toegankelijk betekent echter niet simplistisch. Het gaat erom dat de inhoud ten opzichte van de vorm belangrijker is geworden en dat de voorstelling die inhoud communiceert. Dit betekent ook dat theatermakers moeten willen communiceren met het publiek, zowel door het theater dat ze maken als in de context om de voorstelling heen. Dit gebeurt ook steeds meer. Veel theatermakers nemen actief deel aan het discours en randprogrammering heeft steeds meer aandacht gekregen. Eric de Vroedt organiseert bijvoorbeeld hele ‘sideshow’s’ bij zijn voorstellingen.

Het theatereiland is niet alleen uit het zicht verdwenen door het postmodernisme maar tevens door het gebrek aan een zichtbaar discours. Paul Kuypers: “De zwakke maatschappelijke positie van het toneel berust minder op het feit dat het toneel als kunstuiting een lage publieke waardering heeft in vergelijking met bijvoorbeeld muziek, literatuur en beeldende kunst, dan op het feit dat het geen maatschappelijk dispositief vormt. Het vertoog van het toneel is vooral naar binnen gekeerd, het is zwak en diffuus; het toneel spreekt nauwelijks over zichzelf, het wordt buiten de eigen kring niet verstaan en het wordt van buitenaf ook niet aangesproken.”¹² Maaïke Bleeker stelt vervolgens in haar essay het volgende: “Dit betekent dat de maatschappelijke rol die theater vandaag kan spelen niet alleen afhangt van de makers en hun engagement maar ook van schrijvers, critici, essayisten, commentatoren die bereid zijn om theater te erkennen als betekenisvolle bezigheid die iets te zeggen heeft over ‘ons’ hier en nu, en die een brug kan slaan tussen voorstellingen en het publieke debat over zaken die ‘ons’ nu aangaan.”¹³

Uiteindelijk ligt er natuurlijk ook een verantwoordelijkheid bij het publiek. Het publiek moet al enige tijd zelf het verhaal construeren en betekenis geven aan wat het ziet. Dit geldt ook voor geëngageerd of invloedrijk theater. “Kant schreef ooit dat wil een gebeurtenis werkelijk van betekenis worden, er een publiek moet zijn dat een zekere mate van enthousiasme kent, die het verbindt met andere gebeurtenissen.”¹⁴

Maar om terug te komen tot de basis, wat is nu eigenlijk invloedrijk theater? En misschien ligt daar nog een vraag onder: kan theater invloedrijk zijn? De meeste kunstenaars koesteren niet de illusie dat ze werkelijk invloed uit kunnen oefenen. Eric de Vroedt zegt dat elke NGT-er een waarschuwingstegel aan de muur moet hebben hangen, waarop staat: “Jij gaat de wereld niet redden!”. Maar waar doet een NGT-er het dan voor? Goed, de wereld veranderen is voor weinig mensen weggelegd, de vraag daargelaten of je je met zulke grote praktijken in zou durven laten. Maar je wilt toch wel iets? De meeste makers zullen op de vraag: “wat wil je bij je publiek bereiken?”, antwoorden dat ze dat niet voor het publiek kunnen bepalen en dat de toeschouwer daarom zijn/haar eigen verhaal mag creëren. Voor een deel is dat natuurlijk waar, maar de theatermaker die een inhoud wil communiceren, staat wel degelijk voor ogen dat die inhoud het publiek bereikt. Wat het publiek daar uiteindelijk mee doet, dat kan je niet bepalen, hoogstens beïnvloeden. En dat proberen makers dan ook door op meer manieren dan door alleen de voorstelling, het contact met het publiek te zoeken. Theatermaakster Laura van Dolron geeft aan dat ze wel degelijk iets wil bereiken. Zij ziet in theater de mogelijkheid tot een spiegeleffect, dat als zij iets toont of het ‘goede voorbeeld’ geeft, het publiek dat kan spiegelen aan zichzelf en daardoor misschien zelf actie onderneemt.

Theater is allerm minst een medium voor de massa. Eerder is het tegenovergestelde waar, theater is een medium voor het individu. De werkelijke betekenis van kunst is altijd voorbehouden aan het individu, die er zijn eigen verhaal van maakt. Maar ik wil niet eindigen met een dergelijke ‘dooddoener’. Een voorstelling blijft een constructie, die per definitie afgebakend is in inhoud, vorm, ruimte en tijd; het laatste in het geval van theater. Op basis van hoe de begrippen Nieuw engagement en invloedrijk theater worden gebruikt, wil ik voorzichtig het volgende stellen. Als *geëngageerd* maker heb je een bepaalde *visie* op een onderwerp. De voorstelling wil een bepaalde *inhoud* overbrengen, die voortkomt uit die visie. In het geval van Nieuw geëngageerd theater zal dit niet snel een eenduidige boodschap bevatten omdat de actuele werkelijkheid zich niet meer op die manier laat benaderen. De maker van *invloedrijk* theater, doet hetzelfde als de

geëngageerde maker, maar wil tegelijk een *effect* bereiken. Invloed uit kunnen oefenen op het individu, het collectief en het publieke domein. Theater dat een effect wil bereiken, klinkt enigszins als propaganda. Dit is niet wat invloedrijk theater is. Dit theater wil zich buiten de grenzen van het theateriland begeven en het gelooft in de eigen kracht om invloed uit te oefenen op het individu, en via dat individu misschien grotere groepen mensen.

Onderscheid in engagement

“Maatschappelijk en actueel theater gaan – letterlijk – over het hier en nu, maar nemen daar niet per definitie een standpunt over in. Politiek theater heeft de politiek in engere of bredere zin als onderwerp, maar kan daarnaast ook een politiek standpunt uitdragen, en de term geëngageerd theater suggereert dat de makers zich met een bepaald (maatschappelijk) standpunt engageren. Maar geen enkele hedendaagse maker heeft vooralsnog een van de termen verketterd, gemunt of gepropageerd.”
Pieter Bots¹⁵

De term engagement blijkt niet altijd makkelijk te hanteren. De associatie met de jaren '60 en '70 is groot terwijl we nu in andere tijden leven en daarom ook van ander engagement moeten spreken. Waar hebben we het eigenlijk over als we spreken over engagement? Hebben we het over betrokkenheid bij de politiek of bij de maatschappij in het algemeen? De Van Dale omschrijft het begrip als volgt:

- 1 verbintenis van een artiest
- 2 het betrokken zijn bij maatschappelijke en culturele problemen

De verbintenis van een artiest, in dit geval de theatermaker. De betrekking die een artiest heeft bij een gezelschap. De tweede omschrijving geeft inderdaad aan: betrokkenheid bij maatschappelijke en culturele problemen. Politiek wordt niet direct benoemd, maar valt misschien onder maatschappelijk engagement. In mijn oren klinkt ‘Betrokken zijn bij’ minder sterk dan ‘geëngageerd’. Vandaag de dag verstaan wij onder *engagement* eerder een *grote* betrokkenheid en een zichtbaarheid van deze betrokkenheid. Het vraagt om een stellingname, en dat is juist moeilijk in deze tijd, waarin elk statement gepaard gaat met vragen en onzekerheid. Ik denk daarom dat deze tijd van een geëngageerd maker vraagt om zich kwetsbaar op te stellen. Een maker moet open om zich heen kijken en aan kaarten wat hij/zij vindt dat aangekaart moet worden, in het volle bewustzijn dat er niet één enkele waarheid bestaat. En deze zelfde maker moet het lef hebben om zijn/haar eigen denkbeelden en (onbewuste) oordelen op de helling te zetten.

Een belangrijke toevoeging in het denken over engagement heb ik nog niet genoemd, namelijk: *actualiteit*. Engagement veronderstelt een betrokkenheid bij wat er op dit moment speelt. De term actueel theater zou een vervanging kunnen zijn voor het problematische *engagement*. Omdat het wel degelijk een visie veronderstelt op de actualiteit. Maar de connotatie met stellingname en ‘de barricades op’ ontbreekt. Dit maakt van het begrip ‘actueel theater’ echter een erg brede term waar zo veel theater onder valt, dat het eigenlijk nauwelijks helpt bij het maken van een onderscheid tussen verschillende manieren waarop die actualiteit wordt ingezet.

Engagement heeft dus, volgens de Van Dale, betrekking op de maatschappij en de cultuur. Hans Croiset onderscheidt in zijn artikel over vijftig jaar engagement, drie verschillende vormen van geëngageerd theater: persoonlijk, cultureel en maatschappelijk engagement.¹⁶ Croiset geeft dus nog een derde gebied, namelijk het persoonlijke. In zijn artikel komt echter alleen het maatschappelijk engagement duidelijk naar voren. Wat Croiset bedoelt met persoonlijk – en cultureel engagement blijft daarom onduidelijk. De

suggestie wordt echter gewekt dat als we spreken over engagement, we het eigenlijk hebben over maatschappelijk engagement.

Maatschappelijk -, cultureel -, en persoonlijk engagement

Een geëngageerde voorstelling gaat over een onderwerp dat actueel is en de belangrijkste thematiek kan maatschappelijk, cultureel of persoonlijk zijn. De maatschappelijke thematiek geldt voor de maatschappij, wat betekent dat de onderwerpen in een maatschappelijk geëngageerde voorstelling herkenbaar moeten zijn en de moeite waard om uitgangspunt te zijn van een voorstelling. De noodzaak moet dus niet alleen voor de maker, maar ook voor de maatschappij gelden.

Er is een verschil tussen maatschappelijk en cultureel engagement. “Het woord ‘maatschappij’ legt meer de nadruk op de institutionele, ordenende aspecten van de samenleving; staat en staatsapparaten. Tevens is het (daarmee) een meer territoriumgebonden begrip dan samenleving.”¹⁷ Maatschappelijke thema’s zijn per definitie grote thema’s die herkenbaar zijn voor een grote groep mensen. De Westerse maatschappij omvat logischerwijs veel thema’s die herkenbaar zijn voor minstens de halve wereld. Een beperking tot de Nederlandse maatschappij is natuurlijk evengoed mogelijk.

Cultuur valt binnen de maatschappij en is er tegelijkertijd een groot onderdeel van. De encyclopedie omschrijft cultuur als volgt: “Het werk en de prestaties van mensen, in zoverre deze door hun geestelijke vermogens geleid worden. In zijn cultuur onderscheidt de mens zich dus van het dier. Cultuurgebieden zijn derhalve: arbeid en techniek, economie, recht, staat, taal en schrift, wetenschap, godsdienst en wereldbeschouwing, moraal, opvoeding, kunst, zeden, gebruiken en gemeenschap; civilisatie.”¹⁸ Cultuur omvat veel gebieden in de maatschappij, afhankelijk van de actualiteit en de importantie van het onderwerp, zal een voorstelling betekenis krijgen voor kleine of grote groepen mensen. Een specifieke vorm van cultureel geëngageerd theater is betrokkenheid bij kunst of het theater zelf. Veel voorstellingen of stukken handelen over theater zelf. Die specifieke betrokkenheid zal hoogstwaarschijnlijk vooral betekenis krijgen voor mensen die aan dit onderdeel van de cultuur deelnemen. In dit geval, de bewoners van het theateiland. Maar cultureel engagement omvat veel meer dan alleen de betrokkenheid bij theater, terwijl in het discours vooral deze vorm wordt bedoeld.

Binnen maatschappelijk engagement is het denk ik zinvol om een extra onderscheid te maken. Politiek theater is een specifieke vorm van maatschappelijk engagement. Niet alle maatschappelijke onderwerpen zijn per definitie politiek, terwijl een politieke voorstelling altijd maatschappelijk geëngageerd is.¹⁹ Overig maatschappelijk engagement gaat in op de belangrijkste kenmerken van een maatschappij. De fundamentele kenmerken van een maatschappij, zoals bijvoorbeeld de huidige ‘dictatuur’ van de economie of de fictionalisering van de werkelijkheid. Overige onderwerpen die je misschien snel maatschappelijk zou noemen, vallen binnen cultureel engagement. Een voorstelling over gentechnologie valt volgens deze definiëring binnen cultureel engagement. Het onderscheid blijft lastig, terwijl de verschillende termen juist zouden moeten helpen in het verhelderen van het discours. De manier die ik zie om beide

begrippen te hanteren is om te kijken naar het betrekkningsniveau van de thematiek in de voorstelling. Dat betekent dat maatschappelijk geëngageerd theater thematisch betrekking heeft op de gehele maatschappij. De onderwerpen moeten herkenbaar zijn en wezenlijk van belang voor die maatschappij. Politiek geëngageerd theater heeft betrekking op de politiek en moet in die zin herkenbaar zijn. Cultureel engagement heeft een kleiner betrekkningsniveau dan maatschappelijk geëngageerd theater. De cultuur valt binnen de maatschappij en uiteen in zeer verschillende onderwerpen waar minder mensen zich toe kunnen verhouden. Zo zou je kunnen zeggen dat maatschappelijk engagement te vergelijken is met het macro-niveau en cultureel engagement met het meso-niveau. Dit wekt de suggestie dat persoonlijk engagement zich afspeelt op het micro-niveau. Of dit werkelijk zo is, kom ik later nog op terug.

Dan blijft alleen het persoonlijke engagement nog over. Geredeneerd vanuit het feit dat een maatschappelijk onderwerp betrekking moet hebben op de maatschappij en vervolgens herkenbaar moet zijn voor mensen in deze maatschappij, kan je concluderen dat een persoonlijk onderwerp betrekking moet hebben op het persoonlijke en herkenbaar moet zijn voor in ieder geval de persoon (de maker) zelf. Persoonlijk engagement kan je op die manier opvatten als betrokkenheid bij het zelf. Dit klinkt bijzonder egoïstisch en het roept direct de vraag op, wat het publiek heeft aan het persoonlijk engagement van een maker. De teksten van vele huis- tuin- en keukendichters geven goed weer, dat de meeste van deze persoonlijke zielerorselen, niet tot de kunst behoren. Dit betekent voor een persoonlijk geëngageerde voorstelling, dat deze kwaliteit moet hebben. En een persoonlijk geëngageerde voorstelling moet betekenis krijgen voor een publiek, wat betekent dat het persoonlijke niet particulier mag blijven.

Niemand zal bestrijden dat elk werk van een kunstenaar een persoonlijke dimensie heeft. Dat geldt ook voor een maker die maatschappelijk of politiek geëngageerde voorstellingen maakt. Wellicht is dat een wezenlijk kenmerk van het individualisme in deze tijd en het bewustzijn van het eigen subjectieve perspectief. Een moderne theatermaker kan niet anders dan naar zichzelf kijken, in relatie tot de wereld. En omgekeerd, een maker kan niet naar de wereld kijken, zonder daarin zijn persoonlijke perspectief te betrekken.

2.2 Persoonlijk engagement?

“Je kan bijna niks schrijven of het komt uit je eigen binnenste. En hoe dieper je je eigenste binnenste ontdekt. Hoe meer je merkt, maar dat is niet van mij, dat is niet van mezelf; dat is universeel. Dat hebben alle mensen, dat is een aspect van alle mensen. Hoe persoonlijker je wordt, hoe universeler het wordt.”

Peter de Graef.²⁰

Is persoonlijk engagement eigenlijk wel engagement? Kunnen we het inderdaad beter niet egoïsme noemen? En wordt het maken van kunst die ontstaat vanuit de betrokkenheid bij het zelf, eigenlijk niet een vorm van therapie? Misschien klopt dat voor een deel. Maar dat zou kunnen gelden voor iedereen die iets creëert, het is namelijk een bezigheid die je confronteert met jezelf, ruimte, tijd en andere mensen (in het geval van theatermaken). Creëren is op die manier bekeken inderdaad een bezigheid die de

mogelijkheid in zich draagt om te leren op een dieper menselijk niveau. Maar therapie of niet, de voorstelling zelf moet wel degelijk in staat zijn te communiceren met het publiek. Dat betekent dat de voorstelling niet particulier moet zijn.

Met particulier bedoel ik dat deel dat privé is, wat niet herkenbaar is voor een grotere groep mensen. En *particulier* kan betekenen dat er geen vorm is gegeven aan het materiaal, waardoor er eigenlijk nog geen sprake is van kunst, maar enkel van emoties of persoonlijke gedachtes. Het is misschien te vergelijken met emoties op het toneel. Ik wil niet dat een speler zijn echte, eigen emoties laat zien. Daar kom ik niet voor. Ik wil dat hij mij iets toont dat hemzelf overstijgt. Particulier kan dus betekenen onherkenbaar - of niet-vormgegeven persoonlijk materiaal. Dit betekent dat de vorm essentieel is voor theater dat voor een deel of grotendeels gebaseerd is op persoonlijk materiaal. Alleen daardoor kan de voorstelling kunst worden en communiceren met een publiek.

Met 'persoonlijk materiaal' bedoel ik persoonlijke herinneringen, ervaringen, situaties, overtuigingen, gedachtes en emoties. Zo kwam bijvoorbeeld de relatieproblematiek in *Iets over de Liefde* in de voorstelling terecht door de ervaringen die Peter de Graef op dat moment in zijn eigen leven had. Zelfs de incestthematiek in de voorstellingen komt uit persoonlijke bron, niet door eigen ervaring maar van iemand die dicht bij hem stond. In het deel over Peter de Graef kom ik hier op terug.

Persoonlijk geëngageerd theater is meer dan de eigen emoties en gedachtes tot uitgangspunt maken van een voorstelling. Het gaat er eerder om, dat je als theatermaker gebruik maakt van je persoonlijk materiaal om een voorstelling te maken. De vraag is dan, waarom zou je dat willen? Een deel van het antwoord op deze vraag ligt in het idee, dat tot op heden niet is weerlegd, dat er universele menselijke eigenschappen, emoties bestaan. Meerdere kunstenaars en psychologen geven aan dat als je maar diep genoeg graaft, je in een gebied terechtkomt dat universeel menselijk is. Als je als kunstenaar hier uit put en vervolgens een goede vorm weet te vinden dan kan je werk communiceren met een grote groep mensen. De thematiek van persoonlijk geëngageerd theater is dan ook – paradoxaal genoeg – universeel.

In elk proces spelen persoonlijke gevoelens en ideeën een rol. Vaak zijn deze het startpunt van een voorstelling: de basis van een idee of de keuze voor een bepaald stuk. Dit geldt ook voor persoonlijk geëngageerde makers, die niet een stuk kiezen maar vervolgens vanuit persoonlijk materiaal een voorstelling gaan maken. Het creatieve proces bestaat uit rationele keuzes en intuïtieve vondsten of ingevingen; dat is voor persoonlijk geëngageerd theater niet anders. Een dergelijk proces vergt een onderzoekende of reflexieve houding ten opzichte van het materiaal dat in het proces ontstaat. Zo heeft Eric de Vroedt een reflexieve houding naar een bepaald maatschappelijk of politiek onderwerp. Het onderzoek dat hij doet wordt het materiaal van de voorstelling. Een maker van persoonlijk geëngageerd theater bevraagt zijn/haar eigen motieven, gedachtes, denkbeelden, ervaringen, ideeën en herinneringen. Dit zijn de primaire bronnen van een persoonlijk geëngageerd maker. Secundaire bronnen kunnen bijvoorbeeld teksten zijn die gevonden worden vanuit deze primaire bronnen, zoals de denkbeelden van Sartre in de voorstelling *Existential Makeover* van Laura van Dolron. Deze bronnen geven Van Dolron een kader dat breder is dan zichzelf, waartoe zij en haar spelers zich verhouden.

Het maken van persoonlijk geëngageerd theater vraagt dan ook van de maker meer dan 'in contact staan met het zelf'. Het vraagt daarnaast om een groot besef van de

omringende wereld en de verhouding die je als individu tot die buitenwereld hebt. Een verhouding die pluriform is en oneindig. En dan heb je het vakmanschap en de creativiteit nodig voor het maken van theater. Het is belangrijk om afstand te kunnen nemen van het materiaal, om er vorm aan te kunnen geven. De maker moet vrij om kunnen gaan met zijn persoonlijk materiaal. Het gaat er niet om de persoonlijke waarheid te waarborgen, maar om een voorstelling te maken die verder gaat dan de persoonlijke ervaring. Daarvoor is een proces van theatralisering onontbeerlijk.

2.3 Theatralisering van persoonlijk materiaal

“Het wordt theatraal op het moment dat de acteur daar gaat staan en de tekst doet, dat is gewoon heel simpel.”
Inés Sauer²¹

Uiteindelijk of je nu maatschappelijk – of persoonlijk geëngageerd theater maakt, het is en blijft theater. Dit betekent dat naast de noodzaak van de inhoud, de vorm evenzeer van belang is. Bij geëngageerde voorstellingen is het voor de maker belangrijk dat de voorstelling communiceert. Het zal waarschijnlijk vaak zo zijn dat de vorm ontstaat vanuit wat de (geëngageerde) maker met de voorstelling wil uitdrukken. Deze makers vinden de vorm van hun voorstellingen van groot belang, ze zijn immers theatermakers en geen politici of sociaal werkers.²² In dit deel wil ik iets verder ingaan op theatraliteit en wat dat betekent voor de maker die in een proces vormgeeft aan zijn persoonlijk materiaal.

Een proces van theatralisering houdt in dat een bepaalde inhoud of noodzaak vorm krijgt en resulteert in een voorstelling die communiceert met een publiek. En in het geval van een geëngageerde voorstelling is het van belang dat het publiek de bedoelde intenties tot op een bepaalde hoogte meekrijgt. In een dergelijk proces is het belang om te reflecteren op het inhoudelijk effect van een scène, groter dan in een proces waarin de noodzaak niet voortkomt uit (maatschappelijk) engagement. Zo zal Jan Fabre waarschijnlijk niet spreken over een inhoudelijk effect, maar misschien meer reflecteren op de zintuiglijke ervaring die een scène mogelijk kan oproepen bij een publiek.

Een proces van theatralisering moet uiteindelijk leiden tot een vorm die theatraal is. Daarmee zijn we aanbeland bij een bijzonder complex begrip. De term *theatraliteit* komt niet alleen voor in de theaterwetenschappen, maar ook in o.a. de filosofie, psychologie, antropologie en de politicologie. “De huidige verwarring rond het begrip ‘theatraliteit’ heeft veel, zoniet alles, te maken met zijn aanwezigheid in die verschillende disciplines.”²³ Er kunnen zeer verschillende dingen bedoeld worden als we zeggen dat iets theatraal is. Ook in het dagelijks leven kan het begrip gebruikt worden voor allerlei zaken. Zo zei mijn vader vroeger regelmatig tegen mij, als ik een situatie volgens hem overdreef: “Hou ’s op met dat theatrale gedoe.” Theatraal in die betekenis heeft dan vooral te maken met overdrijving tot op een punt dat het ‘theatrale’ gedrag niet meer correspondeert met de werkelijke gebeurtenis. Natuurlijk is dat niet de vorm van theatraliteit die bedoeld wordt in het maken van een voorstelling, al is het alleen maar om het feit dat ik niet *bewust* overdreef, laten we het houden op een rijk gevoelsleven.

Het begrip *theatraliteit* kan gebruikt worden om de kunstvorm te definiëren en op die manier te onderscheiden van andere kunsten. Dat dit niet gemakkelijk is, blijkt uit het feit dat er onder de noemer ‘theater’ in de afgelopen jaren steeds meer wordt verstaan: “In the 1960s and the 1970s, the rediscovery of a so-called ‘ritual theatre’ as well as a newly developing performance culture resulted in an even wider range of meanings of the term ‘theatre’ Wherever a person exhibited her/himself, someone else, or something to the gaze of others, the term ‘theatre’ was applied.”²⁴ Het antwoord van Inés Sauer op de vraag: hoe Laura van Dolron en Inés (als dramaturge) van persoonlijk materiaal, theatraal materiaal maken is in dit licht zeer logisch. “Het wordt theatraal op het moment dat de acteur daar gaat staan en de tekst doet, dat is gewoon heel simpel.”

De meest pure vorm van *theatraliteit* als kenmerk van de kunstvorm, is dan het tonen van menselijk handelen in het hier en nu aan een publiek. Dit zegt echter nog weinig over de kracht van theater, behalve dan het feit dat het zich in het hier en nu afspeelt. Anderzijds is het nu, na het postmodernisme moeilijk om een definitie te geven die het medium theater meer beperkt. Er bestaat niet één overheersende vorm van theater, die het meest *theatraal* is. Het is eerder zo dat alle vormen en theatrale middelen ingezet kunnen worden om een bepaald effect te bereiken of verhaal te vertellen. De verworvenheden van het postmodernisme worden door de kunstenaars volop ingezet, met het grote verschil dat de meeste makers nu wél een ‘verhaal’ willen vertellen. De vrijheid van vorm, maakt het denken over vorm minstens zo belangrijk als denken over de inhoud, voor een geëngageerd maker. Juist omdat de keuze voor een bepaalde vorm, grote consequenties heeft voor de inhoud. Een voorstelling met een verhalende vorm of een voorstelling met veel kenmerken van performance spreekt het publiek bijvoorbeeld op een volledig andere manier aan.

Een andere benadering van het begrip *theatraliteit* probeert theater te duiden in relatie tot de werkelijkheid. Er zijn meerdere benaderingen en definities die ik hier niet allemaal kan bespreken. Eén is daarentegen voor dit essay zeker relevant. Erika Fischer-Lichte beargumenteert dat er eigenlijk geen onderscheid is tussen theater en de werkelijkheid: “for in theatre as well as in every day life we construct our own reality, proceeding from our perception of more or less the same kind of material (human beings in an environment). In any case, reality is the product of a subjectively conditioned and performed process of construction.”²⁵ Fischer-Lichte is zich zeker bewust dat er wel een verschil tussen theater en de werkelijkheid bestaat, al is het alleen maar omdat je de werkelijkheid niet bewust construeert en op die handeling vervolgens niet reflecteert. In het theater doe je dit wel en ondanks dat het theater als kunstvorm niet gelijk is aan de werkelijkheid, is het proces van het construeren van *theatraliteit*, vergelijkbaar met het construeren van realiteit. “Even by reflecting theatricality, the spectators reflect on the conditions underlying and guiding the process by which they construct reality.”²⁶

Deze uitleg van *theatraliteit* geeft mijns inziens aan op welke manier theater invloed kan hebben. Het stimuleren van reflectie op het zelf en de relatie die het individu aangaat met de wereld, lijkt mij een nobel streven. Het lijkt mij zeer gezond om regelmatig te bevragen hoe jij als mens de wereld en de mensen bekijkt en betekenis geeft. Ik denk dat makers van persoonlijk engagement dit zeer zeker belangrijk vinden. Zij reflecteren als mens en als maker op deze relatie en zij zien dit als een voortdurend proces van reflectie, bevraging en zingeving.

De opgave van zelfverwerkelijking en zelfontplooiing

“Dat neemt niet weg dat het moderne beeld van het individu wankel is. Het verlangen te voldoen aan het ideaal opent immers steeds een leegte - ook als het een verlangen is naar een perfecte versie van mijzelf, ofwel een super-ik. Het moderne individu is een evenwichtskunstenaar die het denkbeeldige idee dat hij een vrij individu is, en dus in principe alle vrijheid heeft om succesvol een aantrekkelijk te zijn, moet zien te rijmen met de paranoïde werkelijkheid dat hij het niet is.”

Leon Heuts²⁷

Het is geen nieuws: we leven in een geïndividualiseerde samenleving. Volgens filosofen kan je de start van deze ontwikkeling plaatsen in de 17^e of de 18^e eeuw.²⁸ En voordat we het misschien vergeten, deze ontwikkeling ging én gaat gepaard met grote idealen. Bijvoorbeeld het ideaal dat het individu vrij van rang of stand de mogelijkheid heeft zich te ontwikkelen. Dat we niet gehinderd door komaf, de kans krijgen om het beste van onszelf te maken. Gekoppeld aan dit ideaal, zitten idealen als vrijheid en gelijkwaardigheid die nodig zijn om het ideaal van zelfontplooiing mogelijk te maken.

Momenteel leven we in een tijd waarin we misschien niet zo zeker zijn van de pracht van het ideaal van individuele zelfontplooiing en zelfverwerkelijking. We mogen eigenlijk niet klagen, keuzevrijheid is nog steeds een luxeprobleem. Maar toch, zo gemakkelijk is het niet om in de Westerse wereld zin te geven aan je leven. Veel mensen voelen zich eenzaam en zijn ongelukkig. Velen voelen zich afgesneden en zoeken naar een gevoel van saamhorigheid, naar een waarheid om te delen. De postmoderne fragmentatie van de werkelijkheid en de mens, laat een grote leegte achter. Hoe en waarmee vul je die op? In deze tijd zijn de grote ‘waarheden’ verdwenen, evenals grote idealistische groeperingen waar je je bij aan kunt sluiten. Ook de maatschappij is gefragmenteerd en heeft zijn gezamenlijke identiteit verloren. Er wordt geen autoriteit erkend buiten het individu en hierdoor veroordelen wij onszelf tot een klein en vooral benauwd perspectief. De behoefte aan contact en aan een gezamenlijke context waartoe we ons kunnen verhouden lijkt me dan ook niet meer dan logisch.

Inmiddels is het ideaal van zelfrealisatie gewoon geworden: de maakbaarheid van het bestaan. Dit ideaal zou juist moeten zorgen voor een gelukkiger leven, omdat het zou leiden tot de meest ‘eigen’ vorm van jezelf die je kan zijn. Deze verantwoordelijkheid voor het eigen bestaan impliceert helaas ook dat als je niet gelukkig bent, je dat dan aan jezelf te danken hebt. Het idee van zelfrealisatie is dan ook aan veel kritiek onderhevig. Een argument van de kritiek is dat het ideaal van zelfrealisatie leidt tot extreem egoïsme en zelfs tot het eisen van geluk. Charles Taylor beschrijft in *De Malaise van de Moderniteit* deze kritiek, maar verdedigt het ideaal van *authenticiteit* zoals hij het noemt. Dit ideaal is mijns inziens een wezenlijk kenmerk van het persoonlijk engagement.

3.1 Authenticiteit als ideaal

“Eén van de meest opvallende dingen, als je naar de samenleving van nu kijkt, is dat ze zich voordoet als een verzameling privé-levens. Het privé-leven staat centraal en wel in een supergeïndividualiseerde vorm.”

Kees Vuyk²⁹

In de afgelopen eeuwen is het individu steeds meer centraal komen te staan. De ‘ontzuiling’ in de vorige eeuw, om in Nederlandse termen te spreken, is compleet. Er is weinig buiten het individu waar naar geluisterd wordt. Een instantie of een Godheid die richting geeft aan een gemeenschap is in de Westerse wereld, grotendeels verleden tijd. Het individu is voor velen nu de opperinstantie. Het individu laat zich niets vertellen en dwingt een ander niet te leven volgens zijn/haar eigen keuzes. Juist de keuzevrijheid staat centraal en lijkt een groot goed dat verdedigd moet worden, en niet zozeer de inhoud van de keuzes die mensen maken. Terwijl de keuzevrijheid alleen maar interessant is als je keuzes maakt die relevant zijn voor je eigen leven en de relatie met anderen. Dat er misschien toch een hiërarchie bestaat in de keuzes die mensen maken, lijkt soms te worden vergeten. Er zijn immers meer en minder belangrijke keuzes. De keuze voor een studie heeft meer gewicht en meer gevolgen voor de toekomst dan de keuze waar je op vakantie gaat. En sommige keuzes hebben niet alleen gevolgen voor jezelf maar ook voor mensen in je omgeving. Met andere woorden, keuzevrijheid ontslaat je niet van de verantwoordelijkheid voor de keuzes die je maakt. Charles Taylor beschrijft in *De malaise van de moderniteit*, deze ontwikkeling en geeft inderdaad aan dat “de donkere kant van het individualisme een concentratie is op het zelf, waardoor ons leven zowel vlakker als enger, armer aan betekenis en minder betrokken op anderen of op de samenleving wordt.”³⁰

Taylor pleit voor een herontdekking van de waarden die verborgen liggen in het ideaal van *authenticiteit*, zoals hij het noemt. Onder *authenticiteit* verstaat hij zelfverwerkelijking en zelfontplooiing. Aan deze begrippen koppelt hij tevens de mogelijkheid tot zingeving. “Er is een bepaalde manier van mens-zijn die *de mijne* is. Ik ben geroepen mijn leven op deze manier te leven, en niet als nabootsing van dat van iemand anders. Maar dat verleent een nieuw belang aan de trouw aan mijzelf. Als ik dat niet ben, mis ik het doel in mijn leven, wat mens-zijn voor *mij* betekent.”³¹ Taylor zegt dat er inderdaad een tendens heerst, waardoor mensen de waarden achter authenticiteit vergeten. Dit leidt volgens hem tot *zacht relativisme*: het onmogelijk kunnen discussiëren over de keuzes die mensen maken. Het recht op het maken van een eigen keuze is min of meer *heilig* verklaard. Dit is een recht ontdaan van elke moraal, terwijl die er volgens Taylor wel degelijk aan ten grondslag ligt. Juist het feit dat het ene onderwerp belangrijker is dan het andere maakt de keuzevrijheid van belang. En dat wat werkelijk van belang is kan de mens niet in zijn eentje bepalen, maar stemt hij af op de wereld waarin hij leeft.

Authenticiteit kan volgens Taylor eigenlijk niet bestaan zonder moraal en al helemaal niet zonder een *betekenishorizon*. Hiermee bedoelt Taylor dat een mens betekenis ontleent aan de wereld waarin hij zich begeeft. De geschiedenis, de traditie, de gemeenschap, de natuur of een God biedt een groter kader, waartoe men zich kan verhouden. Alleen in het licht van een bepaalde context die groter is dan het individu, kan

ditzelfde individu betekenis geven aan zijn eigen bestaan. De mens is in essentie een *dialogisch wezen*. Hij ontleent betekenis en wordt tot wie hij is, door de ervaringen in zijn omgeving. De contacten met mensen staan daarin centraal, vooral ouders, vrienden en liefdesrelaties zijn het meest invloedrijk. Het idee dat de mens een universum op zich is, en voldoende heeft aan zichzelf, is een illusie. Evenals het feit dat dit individu geen rekenschap zou hoeven afleggen betreffende de keuzes die hij/zij maakt; zeker in het geval dat het anderen beïnvloedt. “Alleen als ik besta in een wereld waarin geschiedenis, of de eisen van de natuur, of de behoeften van mijn medemensen, of de plichten van het burgerschap, of de stem van God, of iets anders van deze orde er *wezenlijk* toe doet, kan ik voor mijzelf een identiteit creëren die niet platvloers is. Authenticiteit is niet de vijand van eisen die opkomen van buiten het zelf; ze veronderstelt zulke eisen.”³²

Het is waar dat individualisme kan leiden tot een extreme zelfconcentratie ten koste van de verantwoordelijkheid die je als mens hebt in een samenleving. Het beschermen van het recht tot keuzevrijheid, zonder daarin de onderliggende moraal te erkennen kan leiden tot *zacht relativisme*. Tot een vorm van individualisme die narcistisch en egoïstisch is. Toch is authenticiteit een ideaal dat de moeite waard is aldus Taylor en daar sluit ik me bij aan. Dit ideaal veronderstelt echter een betekenis horizon en een onderscheid in de waarde van keuzes die men kan maken. En de waarde van deze keuzes kunnen we alleen aflezen in relatie tot de betekenis horizon, waarvoor ons leven zich afspeelt. Met andere woorden, om werkelijk zin te geven aan je leven moet je jezelf niet afsluiten van de wereld en elke vorm van verantwoordelijkheid afzweren. Integendeel je kan jezelf alleen werkelijk ontplooien en verwerklijken als een zelfbewuste deelnemer aan de maatschappij.

3.2 Zelfverwerklijking en creatie

“Artistieke creatie wordt de paradigmatische wijze waarop mensen tot zelfdefinitie kunnen komen”

Charles Taylor³³

In zijn boek legt Taylor een verband tussen zelfrealisatie en kunst. Hij geeft aan dat één van de belangrijkste principes van authenticiteit is dat elk individu zoekt naar dat wat specifiek uniek is voor hem of haar. Je zoekt naar een originele manier om mens te zijn. Het individu doet dit niet alleen door over zichzelf na te denken, maar ook door zich te uiten. “De gedachte dat openbaring plaatsvindt via uitdrukking is wat ik probeer te vatten door te spreken van het ‘expressivisme’ van de moderne notie van het individu.”³⁴ De zoektocht van het individu naar zijn ware zelf, is dus een proces van expressie en wellicht ook van creatie.

Taylor ziet een groot verband tussen zelfontdekking en het werk van een kunstenaar. Hij beargumenteert dat beide gebruik maken van verbeelding. Verder betoogt hij dat zowel kunst als authenticiteit moeten strijden tegen conformisme. Ze willen namelijk beide origineel zijn. Dat betekent dat zowel het individu als de kunstenaar sommige maatschappelijke regels naast zich neer moet leggen. Zelfontdekking is dus een vorm van creatie. Om zover te gaan dat je leven een kunstwerk wordt, vindt ik persoonlijk wel wat ver gaan. Maar ik kan me aansluiten bij het idee, dat zelfontdekking

vereist dat je jezelf durft te zien als *a work in progress* dat nooit af is. Het vereist de houding en reflectie van een kunstenaar om naar jezelf te kijken en vorm te geven wat voor jou specifiek van belang is.

Een ander belangrijk punt dat hierbij aansluit is dat je als mens je eigen proces niet kan beoordelen volgens criteria als ‘goed en fout’ en ‘ethisch juist of niet juist’. De geldigheidsaanspraken *waarheid* en *juistheid* zijn hier niet aan de orde. Habermass geeft nog een derde geldigheidsaanspraak en dat is die van *waarachtigheid*.³⁵ Deze aanspraak hoort bij de kunsten en geldt tevens voor het proces van zelfontplooiing. Het proces van creatie gaat gepaard met momenten van onzekerheid en niet-weten. In het geval van een creatief proces van zelfontdekking, zal dit niet altijd even gemakkelijk zijn. Zeker omdat je moeilijker jezelf even aan de kant zet, dan het boek dat je aan het schrijven bent of het schilderij dat je schildert.

Het proces van zelfontplooiing en zelfverwerkelijking vereist een manier van kijken naar het zelf die anders is dan wat het dagelijks leven van je vraagt. Het doel waar je naar streeft ligt in het proces en het werk zelf besloten. Je krijgt er geen bonus voor of een staande ovatie in de schouwburg. Iedereen die dit aan wil gaan, zoekt op zijn eigen manier. Dit is misschien een moeilijker taak dan je aan te sluiten bij een religie of een ideologie met een handleiding. Zelf ervaar ik deze weg van zelfontdekking niet altijd als de makkelijkste. Ook omdat het incasseren van dat wat je niet kunt of wat je minder leuke eigenschappen zijn, er nu eenmaal bij hoort. En het is belangrijk om te accepteren dat je bent waar je op je weg bevindt, vals spelen is niet mogelijk. Jezelf bewust voor de gek houden is een stuk moeilijker dan jezelf *onbewust* een loer draaien.

3.3 Individualiteit en theater

“Ook het toneel is sterk geïndividualiseerd. Positief gesteld zou je kunnen zeggen dat het hedendaags toneel gaat over de relatie van individu en maatschappij.”
Kees Vuyk³⁶

Het persoonlijk geëngageerd theater dat ik wil beschrijven, heeft *authenticiteit* als één van de belangrijkste kenmerken. De makers zijn mensen die zowel de gevaren zien van te ver doorgetrokken individualisme als de mogelijkheden van het ideaal van zelfverwerkelijking en zelfontplooiing. De makers zijn mensen die hun eigen authenticiteit belangrijk achten. In het werk dat ze maken verwerklijken ze zichzelf. Daarnaast zijn ze kunstenaars en zoeken ze naar de juiste vorm waarmee ze kunnen communiceren met een publiek. De voorstellingen en de kunst die zij maken is eveneens op het individu gericht. Zij proberen de massa niet te bereiken, omdat zij beseffen dat de weg van authenticiteit niet via deze wegen bereikt kan worden. Ze spreken het individu aan op zijn/haar eigen persoonlijkheid en de relatie die zij aangaan met de wereld om hen heen.

Kees Vuyk schrijft in zijn artikel *Toneel en Openbaarheid* over de problemen die het individu kent in deze tijd. Tegelijkertijd ziet hij ook een mogelijke oplossing. Ik vind dat Kees Vuyk dit idee zo goed verwoordt, dat ik graag zijn eigen woorden gebruik:

“Het lijkt paradoxaal, maar ik zie een opening gloren aan het eind van de weg van de doorgaande zoektocht naar individualiteit (het zelf) (...) Wat vindt de mens op zoek naar zichzelf? We zien mensen zich tegenwoordig binnenstebuiten keren in een uiterste poging zichzelf te zijn. Wat openbaart zich echter in deze beweging? Is het niet vooral een enorme leegte? Wordt het niet tijd dat we die leegte serieus nemen? Dat wil zeggen: haar niet interpreteren als een falen van de zoektocht naar het zelf (...) en stilstaan bij deze leegte en de mogelijkheid overwegen dat juist zij het geheim van onze individualiteit zou kunnen bevatten. De mens is niets. Hij kan alles zijn. Hij heeft geen zelf. Op de plek waar de binnenste kern van de individualiteit zou moeten zitten, bevindt zich een gat. Als dit waar is dan betekent het in dit kader van de beschouwing die ik in dit stuk heb ontwikkeld, dat zich in de individualiteit zelf een ruimte van onbeslistheid opent.”

Met ‘ruimte voor onbeslistheid’ geeft Vuyk die ruimte aan, die eerst in de samenleving lag en nu in het individu, waar er plek is voor onbepaaldheid: het niet-weten. Met andere woorden: ruimte voor discussie en reflectie. Het toneel heeft volgens Vuyk altijd de functie gehad om een plek in te nemen, in die ruimte van onbeslistheid. Het theater reflecteert op de vraagstukken die belangrijk zijn in een samenleving. Het gaat over de keuzes die mensen hebben en welke gevolgen keuzes zouden kunnen hebben. “Het toneel is daarbij geen lofzang op de vrijheid, veeleer laat het zien dat het helemaal niet zo eenvoudig is om in een situatie van onbepaaldheid samen te leven.”

Als het individu de hoogste bepalende instantie is geworden, dan is de redenering naar mijn idee niet eens zo gek dat die ruimte van onbeslistheid nu te vinden is in het individu. Als je op zoek bent naar je ware zelf, kan je die immers alleen maar vinden in jezelf en op je eigen manier. Dat zou doorredenerend, betekenen voor het theater dat het zich zou moeten richten op de ruimte van onbeslistheid in het individu, wil het invloedrijk zijn. Nu gaat theater altijd al over individuen en de handelingen die zij verrichten, dus dat is op zich niets nieuws. Wel het feit dat de vrijheid van het individu groter is dan ooit en dat die vrijheid voor velen bedreigend is. Kees Vuyk besluit zijn betoog dan ook met de suggestie dat de opdracht voor het theater van nu, misschien ligt in het vinden van een creatief antwoord op die angst voor vrijheid. En misschien ook de angst voor de leegte of de onbepaaldheid in onszelf.

De makers die ik verderop in dit essay wil bespreken richten zich met hun werk op de ruimte van onbeslistheid in het zelf. De voorstelling *Over morgen* van Laura van Dolron gaat over mensen die verstrikt raken in zichzelf en bang zijn de weg naar buiten niet meer te vinden. Daarmee gaat de voorstelling expliciet in op de angst voor de vrijheid die Kees Vuyk benoemde. Een voorstelling als *Iets over de Liefde* van Peter de Graef gaat over verantwoordelijkheid nemen voor je eigen gevoelens en gedachten, zelfs als die gevoelens veroorzaakt zijn door een traumatische gebeurtenis. Tegelijkertijd gaat het over de onmogelijkheid om met een vreselijke gebeurtenis in het verleden om te gaan. Beide gezichtspunten die de voorstelling inzichtelijk en voelbaar maakt, zijn *tegelijk* waar. Dit maakt de voorstelling, mijns inziens werkelijk ontroerend en door deze ‘dramatische dubbelheid’ werd ik aangezet tot nadenken over deze thematiek in mijn eigen ‘ruimte van onbeslistheid’.

Filosofie en spiritualiteit

“Er is een weten zonder woorden. Het eigenlijke weten. Een weten zonder besef. Een zeker weten te groot en te eenvoudig voor ons denken. We bevragen de wereld omdat we haar niet durven kennen. We hopen op mooie antwoorden en indrukwekkende ontknopingen. We zijn onmachtig de dingen te zien voor wat ze werkelijk zijn.”

Lotte van den Berg³⁷

“Wij hebben de mogelijkheid om een vrij luxueus bestaan te leiden. (...) We hebben zoveel gekregen dat het nu onze taak is om een soort sensibilliteit te ontwikkelen om buiten je eigen ego te stappen. (...) Dat is een levenslang proces. Dat is knokken, vechten, vallen en opstaan; je afvragen of je het eens bent met hoe de samenleving is ingericht.”

Lizzy Timmers³⁸

Authenticiteit is een belangrijk kenmerk van de persoonlijk geëngageerde maker. De zelfontdekking die centraal staat speelt zich af voor een betekenis horizon. De maker verhoudt zich tot de wereld om zich heen en deze relatie geeft richting aan zijn zoektocht. Belangrijke inspiratiebronnen voor de persoon en de maker die zichzelf wil ontplooiën zijn de filosofie en/of de spiritualiteit. Filosofische en spirituele ideeën en theorieën zijn zeer bruikbaar om te reflecteren op de eigen zoektocht. Daar komt bij dat het proces van zelfontdekking in principe een spiritueel proces is. Dat ik dit woord geen enkele keer ben tegengekomen in *De malaise van de moderne mens*, vond ik opvallend. Totdat ik merkte dat ik zelf ook schroomde om dit begrip te gebruiken. Omdat dit begrip zwanger is van teveel verschillende betekenissen. Daarom eerst een korte definiëring.

“Wat men onder spiritualiteit dient te verstaan is niet altijd zo duidelijk. (...) In onze westerse traditie werd het woord spiritualiteit lange tijd vooral in een kerkelijk-religieuze betekenis gebruikt en had de term vrijwel uitsluitend betrekking op het monastieke (kloosterlijke) leven. Tegenwoordig is de term niet meer strikt gebonden aan dit religieus-kerkelijk kader en wordt hiermee een geestelijke of innerlijke levenshouding aangeduid, waarbij men leeft "uit een ideële inspiratie, uit een levensconcept dat men zich innerlijk eigen gemaakt heeft en nu in de vorm van een bepaalde levenshouding praktiseert." Men kan dus stellen dat het woord 'spiritualiteit' in verregaande mate is gesecculariseerd en de aanduiding is geworden voor iedere min of meer gestileerde leefwijze, zodat wij kunnen spreken van een Keltische, een indiaanse, een Afrikaanse, een boeddhistische en zelfs een atheïstische spiritualiteit.”³⁹

Ik sluit me aan bij de definitie zoals hierboven beschreven. Voor de duidelijkheid, onder spiritualiteit versta ik niet het esoterische, dus geen tarot, horoscopen en dergelijke. Spiritualiteit gaat vooral om de persoonlijke innerlijke levenshouding die overeenkomt met het ideaal van authenticiteit. Daarnaast zijn er in de betekenis horizon verschillende vormen van spiritualiteit die een inspiratiebron kunnen zijn.

Ik zet filosofie hier naast spiritualiteit, maar bedoel er voor het grootste deel hetzelfde mee. Het is alleen een begrip dat minder snel op weerstand duidt. En logischerwijs vindt je de informatie die je zoekt vanuit filosofie bij de filosofen en die van spiritualiteit bijvoorbeeld bij het Boeddhisme. Toch is de kennis die je vindt, waarschijnlijk niet zo heel erg verschillend. Want filosofie en spiritualiteit hebben van oudsher een sterke relatie met elkaar. Ik bedoel hier dan ook niet de hedendaagse, voornamelijk rationele filosofie als wetenschap. Vóór de middeleeuwen waren filosofie en spiritualiteit onlosmakelijk met elkaar verbonden.⁴⁰ Het gaat dus om die vormen van filosofie die zich bezighouden met zingeving en de zielerørselen van de mens. Waar natuurlijk ook vandaag de dag voldoende filosofen, zoals Charles Taylor, zich mee bezig houden.

Maar hoe je het ook noemt en uit welke bron je je informatie haalt. Waar het me om gaat is dat het voor iemand die authenticiteit als ideaal koestert, het eigenlijk niet meer dan logisch is dat filosofie en/of spiritualiteit een belangrijk onderdeel is in zijn/haar leven. Bestaande filosofieën en spiritualiteit zullen hoogstwaarschijnlijk onderdeel zijn van de betekenishorizon. Hoewel het ook mogelijk is om geheel op eigen houtje tot vergelijkbare ideeën te komen. Om de twee voorbeelden in dit essay naar voren te halen. Peter de Graef richt zijn aandacht vooral op spiritualiteit. Onder meer de ideeën van het Boeddhisme en de antroposofische gedachtes van Rudolf Steiner zijn een leidraad in zijn leven en werk. Voor Laura van Dolron geldt dat zij zich, vooralsnog, heeft toegelegd op het existentialisme van Sartre. Het volgende citaat van Sartre is belangrijk in haar leven en werk: “iedere daad die een mens verricht is een voorstel voor de hele mensheid, een mogelijk antwoord op de vraag hoe mens te zijn.”

4.1 Kunst als religie?

“De kunst wordt een algemene religie, zowel voor de kunstenaar als voor de kunstliefhebber. In een scheppend bestaan geraken beiden uit het verval.”
Prof. Hubert Dethier⁴¹

In een bijzonder artikel van de Belgische professor emeritus Hubert Dethier, beschrijft hij verschillende vormen van filosofische religiositeit. Eigenlijk is dit de vorm van filosofie die ik net benoemde in relatie tot spiritualiteit. In zijn artikel legt hij de houding uit van de mens die deze vorm van ‘religie’ belijdt. Dit komt sterk overeen met de mens die het ideaal van authenticiteit volgt.

“Het belangrijkste kenmerk is dat er een beroep wordt gedaan op de *subjectiviteit*, op het individueel inzicht, nooit op het gezag van een instelling of een persoon. De filosofie betreft altijd een oorspronkelijke en individuele ervaring. Het individu is tot zichzelf gekomen. Zijn religiositeit bestaat uit eerbied voor zichzelf, waardering voor wat hij zelf als persoon verricht, geloof in zichzelf, vooral als geestelijke persoon, als denkend en ethisch handelend individu.”⁴²

Dethier beschrijft dan drie gevolgen die kenmerkend zijn voor dit individu. Het eerste is dat dit individu de waarheid niet buiten maar in zichzelf zoekt. Het tweede is het geloof

dat individueel handelen gevolgen heeft voor anderen. Ten derde dat dit individu nooit het algemene geloof kan overnemen, omdat zijn waarheid voortkomt uit persoonlijke bewustwording. Deze gevolgen voor het individu gaan op voor de persoonlijk geëngageerde maker. Deze maker zoekt de waarheid in zichzelf, omdat hij zich bewust is van het feit dat er geen algemene waarheid bestaat. De theatermaker gelooft dat zijn eigen handelen en de voorstellingen die hij/zij maakt invloed heeft op anderen. In het theater dat de persoonlijk geëngageerde maker maakt, wordt het individu aangesproken, in het volle bewustzijn dat de voorstelling invloed kan uitoefenen op het individu. Zo kan de voorstelling een inspiratiebron worden voor de zoektocht van de individuele toeschouwer. De maker zal nooit een waarheid verkondigen of één bepaalde visie of geloof verdedigen, omdat zijn/haar ideeën voortkomen uit een persoonlijke bewustwording. Datzelfde geldt daarom ook voor de toeschouwer, die de vrijheid heeft om de voorstelling te ervaren en betekenis te geven.

Dethier beschrijft in zijn artikel vervolgens verschillende vormen van filosofische religiositeit. Als laatste beschrijft hij de vorm *kunst-religie*. Deze vorm behandelt de kunst als een godsdienst, vrij van elk menselijk oordeel moet de kunst zich kunnen ontplooiën op haar eigen intrinsieke wijze. Dethier benoemt vervolgens een aantal kenmerken van deze 'religie'.

- 1 "De kunst verwijdert de sluier tussen mens en werkelijkheid." Doordat mensen en objecten in een kunstwerk los staan van het normale functioneren, kunnen deze in het kunstwerk in hun werkelijke essentie worden waargenomen.
- 2 "De kunst ordent de chaos waarin de mens zich bevindt. Doordat de kunst zin geeft in het zinloze kan de mens zich enigszins meester maken van zijn lot."
- 3 "De kunst verzoent de mens met zichzelf, met zijn leed en met zijn schuld. Ze biedt hem troost en schenkt hem zo innerlijke sereniteit."
- 4 "De kunst betekent een totale vernieuwing van de mens, die zichzelf als kunstwerk gaat ervaren. (Fichte en Hegel wijzen erop dat elk individu zelf verantwoordelijk is voor zijn existentie.)"
- 5 "De kunst is het gebied van een ideale wereld, ze constitueert het geluk van de mens. Zet de deur op een kier open naar de utopie. Door haar wordt een echte gemeenschap mogelijk, ze bevordert de edelmoed, de voornaamheid (Nietzsche) en de eigenlijke moraal (Schopenhauer). Niet de moraal is grondslag van de kunst, maar de kunst maakt de mens, 'hilfreich und gut' (Goethe). Door de kunst keert de mens terug naar het paradijs waaruit hij gevallen is."⁴³

In deze betekenis wordt de kunst een vorm van spiritualiteit en/of filosofie. De kunst zelf biedt troost en kan de sluier tussen de werkelijkheid en het zelf wegnemen. De belijder van dit 'geloof' ervaart in het maken van kunst een totale vrijheid. Hij laat zich niet leiden door de moraal, maar bevordert door het maken van kunst ideeën over een mogelijke wereld. Dit geeft het beeld van de kunstenaar misschien iets heiligs. Dethier

haalt bijvoorbeeld de filosoof Heidegger aan, met het idee dat een dichter een soort priester is die 'God's' woorden aan de mensen doorgeeft. Dit gaat mij wat ver, anderzijds doet het me denken aan het idee van universaliteit dat ik eerder verwoordde. Dat als een kunstenaar vorm geeft aan iets wat diep van binnen komt, de mogelijkheid bestaat dat de thematiek universeel is.

Het is niet mijn bedoeling om van de kunst of het theater in dit geval, iets *heiligs* te maken. Het gaat mij erom dat het maken van kunst en de zoektocht naar het zelf een belangrijke combinatie is. Zo sterk zelfs dat het maken van kunst en de kunst op zich, een vorm van spiritualiteit en/of filosofie kan zijn. Een maker kan dus bijvoorbeeld Grotowski zien als een belangrijkste inspiratiebron voor de eigen zoektocht naar het zelf. Voor deze kunstenaar is het werk zelf van belang, het kunstwerk staat op zichzelf en hoeft verder niets. Met andere woorden: de kunst is vrij. Verder is het werk voor de kunstenaar essentieel voor het proces van zelfontplooiing dat hij/zij doormaakt. En de kunstenaar vindt het belangrijk dat het kunstwerk de mogelijkheid in zich draagt iemand of meerdere mensen in het publiek, te inspireren in hun eigen zoektocht.

Persoonlijk engagement

In het tweede hoofdstuk gaf ik al aan dat persoonlijk geëngageerd theater paradoxaal genoeg universele thema's aansnijdt. Dit vergt dan van de maker dat hij diep genoeg graaft en het persoonlijk materiaal vervolgens vormgeeft en theatraaliseert. Dit soort theater lijkt dan misschien op het eerste oog, van alle tijden. Verder lijkt het misschien vooral betrokken op het individu, met andere woorden: wat zegt dit soort theater over deze tijd en de samenleving waar we ons nu in bevinden? Mijns inziens heel veel. Eerder gaf ik al aan dat persoonlijk engagement, wel eens micro-engagement zou kunnen zijn. Dat klopt deels, omdat persoonlijk geëngageerd theater wel degelijk betrekking heeft op het individu. Maar tegelijkertijd kunnen er universele en zelfs maatschappelijke thema's aangesneden worden. Dat maakt het betrekkningsniveau stukken groter. Dit kan omdat persoonlijk engagement niet enkel gaat over het individu in relatie tot zichzelf, maar over de relatie tot de wereld.

Persoonlijk engagement komt naar mijn mening op dit moment veel voor. En vooral bij jonge makers die niet meer de behoefte voelen om op de barricades te gaan staan. Naast het Nieuwe engagement dat Eric de Vroedt en anderen vertegenwoordigen is snijdt het persoonlijke engagement wel degelijk maatschappelijke thema's aan, maar dan altijd vanuit de persoonlijke relatie tot het specifieke onderwerp. Het probleem van betekenis geven aan het leven en de wereld om je heen, is een maatschappelijk fenomeen. En dit probleem is een van de belangrijkste uitgangspunten voor de maker van persoonlijk engagement. In zijn leven en werk streeft hij naar authenticiteit. En de voorstellingen van deze maker komen mijns inziens overeen met de vorm van theater die Kees Vuyk voorstelt: theater over het probleem, hoe om te gaan met de leegte en de onbepaaldheid van het zelf. "Een creatief antwoord op die angst – de angst voor de vrijheid -, dat is wellicht de opdracht voor het toneel van nu."⁴⁴ Makers die dit soort theater maken durven deze vragen te stellen. Ze stellen ze in het dagelijks leven en in hun werk is het de grondslag van de voorstellingen die ze maken. Ik wil proberen in dit hoofdstuk deze vorm van persoonlijk engagement wat verder te duiden.

5.1 Een nieuwe generatie wordt zichtbaar

"Ik stel mezelf de vraag: Is er iets waartegen ik me verzet? Is er iets waartegen ik me zou moeten verzetten? Moet ik me verzetten tegen de heersende orde? Nee. Lotte van den Berg⁴⁵

Opvallend in de hele discussie over engagement is de verschillende manier waarop de oude en de nieuwe garde stelling nemen. Of liever gezegd de jonge generatie voelt niet zo sterk de behoefte om überhaupt stelling te nemen. Lotte van den Berg schreef ongeveer een jaar geleden een poëtische tekst waarin ze uitlegt dat ze niet hard wil roepen omdat ze zich beseft dat de positieve kracht van oneliners en standpunten tot onder het nulpunt gedaald is. "Ik heb geen behoefte aan woorden. Er wordt wat mij betreft teveel gesproken. Zoveel meningen, standpunten en opvattingen. Ze houden elkaar in stand. Alles wat kan worden tegengesproken is te betwisten. Wie weet wat goed of slecht

is?”Precies deze houding is kenmerkend voor veel jonge makers, puur vanwege het feit dat al eerder is benoemd, dat er geen eenduidige waarheid of werkelijkheid meer bestaat.

Nu is Lotte van den Berg niet direct een geëngageerd maker te noemen. Maar toch voelt ze zich wel degelijk betrokken bij de wereld. Ze zoekt naar haar manier om, om te gaan met de dingen, ze realiseert zich dat er niet één manier is van kijken. Ze zoekt het directe contact, zowel in haar voorstellingen als met het publiek. Zoals ze zelf zegt: “ik organiseer ontmoetingen”. Zo maakte ze bijvoorbeeld een voorstelling in een gevangenis. En het publiek moest in *Het Blauwe uur* vroeg in de ochtend ergens in een doodgewone straat verschijnen om de voorstelling mee te kunnen maken. Ze zoekt naar vormen om op een andere manier te kijken naar wat je voor je ziet. De vorm die ze daarvoor kiest is rijk aan verbeelding en poëzie.

In het debat ‘Heimwee naar de revolutie’ komt de tegenstelling tussen de oudere en de jonge generatie goed in beeld. Hoewel beide generaties de wereld bij lange na niet perfect vinden, zien zij beide een andere manier om er mee om te gaan. De oudere generatie wil de barricades op en geloven in het idee dat “woede en verbijstering kunnen worden omgezet in krachtige verbeelding.”⁴⁶ Dat kan waarschijnlijk best, maar dat is het punt dan ook niet. “Zij (de jonge generatie) lijkt meer te willen reflecteren op de wereld dan dat ze nu zo nodig op de barricades moeten staan om uit alle macht te roepen dat het anders moet”. Moniek Toebosch die in haar inleiding van dit debat eigenlijk pleit voor het ‘oude’ engagement verwoordt uiteindelijk een observatie die aangeeft hoe jonge makers wél omgaan met hun engagement. “Haar valt op, ook bij haar studenten bij Dasarts, dat de nieuwe generatie makers zich in hun voorstellingen niet meer uitspreekt over hun wereldbeeld, maar veel eerder over hun zelfbeeld. Zij houden zich bezig met hun eigen positie ten opzichte van de wereld en onderzoeken liever het gebied dat ‘dicht bij henzelf ligt’ dan zich te buigen over de hele wereld boog. Op een bepaalde manier is die beweging net zo revolutionair, ondanks dat het om kleine gebaren gaat in plaats van om grote.”⁴⁷

In het Theaterfestival van 2004 werd een aantal jonge makers bij elkaar gezet om te praten over hun drijfveren en engagement¹. De makers spreken met elkaar over keuzevrijheid en de druk die er is om je ultieme beste zelf te worden. Zij geven aan dat de kans om te falen dan erg groot is en dat voor hen de uitdaging meer ligt in hun relatie tot de wereld, dan enkel de relatie met zichzelf. Opvallend is ook de roep om positiviteit, de meeste makers willen optimistisch theater maken, zodat hun kunst een tegenwicht kan bieden aan alle ellende. Uiteindelijk blijkt ‘bewustzijn’ een belangrijke term, waar zij zich allen in kunnen vinden. Bewustzijn zowel van het zelf, als de relatie ten opzichte van de samenleving. Het idee van individualiteit als een extreme behoeftevervulling kennen zij niet (meer). De vraag die ze stellen is: hoe optimistisch om te gaan met de gegeven situatie waarin wij ons bevinden? Hoe kan je de werkelijkheid accepteren zoals die is?

Ook hier blijkt dat de houding van deze jonge makers nauw aansluit bij het idee van authenticiteit. Bij een aantal is er zelfs sprake van een besef van spiritualiteit zo zegt Lizzy Timmers: “We hebben zoveel gekregen dat het nu onze taak is om een soort sensibiliteit te ontwikkelen om buiten je eigen ego te stappen. (...) Dat is een levenslang proces. Dat is knokken, vechten, vallen en opstaan; je afvragen of je het eens bent met hoe de samenleving is ingericht.”

¹ Laura van Dolron, Enver Husicic, Joris Laarman, Annemarie Slotboom, Jair Stranders en Lizzy Timmers.

5.2 Nieuwe avant-garde?

“Je kunt jezelf nooit buiten de samenleving zien, maar wel binnen de samenleving jezelf als uitgangspunt nemen en kijken hoe jij daarin staat en wat je er tegenover wil zetten.”

Jair Stranders⁴⁸

Jeffrey Meulman signaleerde ongeveer twee jaren terug een nieuwe trend bij jonge kunstenaars. Hij geeft aan dat deze groep kunstenaars zichzelf eigenlijk niet ziet als een groep en al helemaal niet als de nieuwe avant-garde. Toch ziet hij een aantal kenmerken die, wat hem betreft, kenmerkend zijn voor de jonge generatie kunstenaars. Het valt Meulman op dat de performancekunst bij deze jonge makers terug is van weggeweest en dat de makers zich niet druk maken om wat er in het verleden allemaal gedaan is, evenmin maken ze zich druk om de gevestigde orde. Ze hoeven niet perse origineel te zijn, maar gebruiken alles wat voor handen is. Meulman geeft enerzijds aan dat deze jonge kunstenaars de kunst opnieuw zien als autonoom, anderzijds geeft hij aan dat de makers geëngageerd zijn op micro-niveau. “De maatschappelijke betrokkenheid van de nieuwe avant-garde manifesteert zich niet op macroniveau maar op microniveau. Ze kiest er niet voor om te ageren of de massale actie op te zoeken: ze doet het gewoon anders. Dit in de wetenschap dat wanneer je anderen niet kunt veranderen, je in ieder geval zelf goed kunt doen.”⁴⁹ Meulman signaleert dus twee verschillende stromingen. De eerste waarin de kunst opnieuw autonoom is en de tweede waarin de makers op micro-niveau betrokken zijn bij de wereld om hen heen. Deze laatste ‘stroming’ is voor dit essay van belang. Verder geeft Meulman aan dat de jonge makers vooral gevoelsmatig en intuïtief te werk gaan. “Dit is niet de generatie die verbaal, intellectueel en analytisch is. Dit is de generatie van de rechter hersenhelft: intuïtief, zintuiglijk, artistiek en gericht op het waarnemen van grotere gehelen.”

5.3 Hebben wij contact?

“Suffering from lonely nights? Phone the Dreamkeeper. She's in town for forty days, wandering through the streets with her sleeping mat wearing her Star Dress and Moon Shoes. If you make an appointment she'll come to you. For twelve hours she'll stay by your side. As long as you don't sleep, she'll watch. In the morning she'll pick up her mat and leave again. Don't ask what will happen in the period in between. It all depends upon your dreams.”⁵⁰

Project van Alicia Framis

Wat bij Lotte van den Berg duidelijk wordt, is dat zij het contact met het publiek zoekt. Het publiek moet er iets voor doen om bij haar voorstellingen aanwezig te zijn, het is geen consumptiemiddel dat makkelijk binnen handbereik is. Dit aspect is voor veel makers van belang, de inzet van het publiek is van belang. Het lijkt erop alsof deze makers willen benadrukken dat het hier niet gaat om een consumptiemiddel. Er wordt betrokkenheid van het publiek verwacht.

De communicatie en het contact met het publiek, is meer van belang geworden. Zo zie je bijvoorbeeld een behoorlijk aantal voorstellingen waar de toeschouwer dicht op de acteurs zit of zelfs eenpersoonsvoorstellingen, waarin de toeschouwer een intieme theaterervaring ondergaat. Het engagement is verschoven van het uitdrukken van idealen of misstanden in de maatschappij, naar de behoefte om te communiceren. “In theater, beeldende kunst, experimentele film en video zie je het gebeuren. Radicaal is niet meer de autonomie, maar de communicatie. (...) Distantie maakt plaats voor onmiddellijke intimiteit.”⁵¹ Dit idee sluit goed aan bij persoonlijk geëngageerd theater, omdat de activiteit van de toeschouwer noodzakelijk is, wil de voorstelling een inspiratie kunnen zijn in de persoonlijke zoektocht van de toeschouwer. Het vereist een verbinding van de toeschouwer met de voorstelling. Of zoals Peter de Graef het zegt: “Het gaat in het theater altijd om een ervaring die je, vanuit het materiaal van je eigen leven, wilt overbrengen en waaraan de toeschouwer het zijne verbindt.”⁵²

Misschien is er nog een andere reden voor makers om het contact met het publiek op te zoeken. Het theater is zo lang naar binnen gekeerd dat het voor veel mensen onherkenbaar en onbelangrijk is geworden. De locatievoorstellingen en de vele randprogrammering zijn hier wellicht tekenen van. Voor een groot deel gebeurt dit om mensen meer te betrekken bij het maakproces en de voorstelling. Een specifieke vorm van in contact komen met het publiek is *ontmoetingskunst*, een vorm van kunst die niet voor niets de afgelopen jaren opgang deed.

Erik Hagoort stelt in zijn boekje *Goede Bedoelingen. Over het beoordelen van ontmoetingskunst*, dat het veelal persoonlijk gemotiveerde engagement van kunstenaars blijkt geeft van ‘een gemeenschappelijke ambitie gestalte te geven aan een wereld die niet aan cynisme ten onder gaat.’ Dit lijkt me persoonlijk een erg mooie ambitie, die ik vind aansluiten bij veel jonge makers, waaronder Lotte van den Berg, Lizzy Timmers en Laura van Dolron. Hij beschrijft een specifieke vorm van kunst waarin de ontmoeting met het publiek centraal staat. Vaak zijn het performancekunstenaars die een performance creëren waarin de ontmoeting centraal staat. Zo maakte Alicia Framis in 1997 de performance *Dreamkeeper* waar ze in Amsterdam ’s nachts op oproep kwam waken bij je bed.

Erik Hagoort beschrijft twee verschillende vormen van ontmoetingskunst, de ene vorm streeft naar intimiteit en de andere naar sociaal engagement. Deze vormen zijn ook te herkennen in het hedendaagse theater, de stroming *nieuw engagement* correspondeert met het sociale engagement en de intimiteit is terug te vinden in het intieme theater waarin de persoonlijke beleving van de toeschouwer centraal staat. Binnen deze laatste ‘stroming’ vallen bijvoorbeeld de eenpersoonsvoorstellingen die de laatste tijd veelvuldig worden gemaakt. In maart 2006 speelde Ontroerend goed nog de voorstelling *The smile off your face* in de Brakke Grond, waar je in je eentje een voorstelling kon beleven. Met een blinddoek om en in een rolstoel werd je rondgereden en ontmoette je de acteurs vaak van zeer dichtbij. De voorstelling was een hevige ervaring die extremen voelbaar maakte. Het extreem van enerzijds ongewenste intimiteit en anderzijds het gevoel bijzonder te zijn, door al die aandacht die je krijgt. Deze vorm van theater zie ik als een specifieke vorm van persoonlijk engagement. In persoonlijk geëngageerde voorstellingen is het contact met het publiek erg belangrijk, maar dit contact hoeft niet perse op deze extreme wijze vorm te krijgen.

Kenmerken van persoonlijk engagement

“De nieuwe geëngageerde kunstenaar richt niet de aandacht op zichzelf of op de objecten die hij of zij produceert. Het gaat er voornamelijk om 'iets te geven aan het' publiek in plaats van het toe te preken. Dit engagement kan heel persoonlijk zijn en soms zelfs bedoeld voor een enkeling. (...) Ze gedragen zich daarbij niet als sociaal werkers maar maken gebruik van hun kunstenaarschap: ze verliezen poëzie en verbeeldingskracht niet uit het oog.”

Uit: VPRO's Laat op de avond⁵³

Dit citaat komt uit een vooraankondiging van een programma van de VPRO over kunst in 1998. Het geeft aan dat de ontwikkeling van deze vorm van engagement al een tijdje aan de gang is. In dit citaat wordt deze vorm van engagement, het 'nieuwe' engagement genoemd. Dit is erg verwarrend nu deze term wordt gebruikt voor een vorm van engagement die anders is dan het persoonlijk engagement dat ik hier probeer te beschrijven. Onder 'nieuw engagement' verstaan we nu het theater waar onder andere Eric de Vroedt toe behoort, hij schreef een manifest met de kenmerken van de nieuwe geëngageerde maker. Het citaat bespreekt het soort theater dat ik hier persoonlijk engagement noem. En het is een interessant citaat omdat het aangeeft dat de vorm van theater die ik probeer te beschrijven al een tijd wordt herkend.

Het persoonlijke engagement wil ik nu proberen onder te verdelen in kenmerken. Deze kenmerken komen voort uit mijn betoog en onderzoek tot dusver. Daarbij horen ook de voorstellingen *Iets over de Liefde* van Peter de Graef en *Over morgen* van Laura van Dolron, die in het volgende deel van het essay worden besproken. Het is niet mogelijk om in dit essay tot sluitende conclusies te komen, daarvoor is er meer onderzoek nodig naar deze vorm van engagement. Dit is dan ook een eerste poging om het persoonlijke engagement te duiden. De meeste kenmerken zijn meer of minder expliciet voorbij gekomen. Ik wil ze hier graag op een rijtje zetten. Ik verdeel de kenmerken over drie verschillende gebieden: de intentie van de maker, de voorstelling en de receptie. Met de receptie bedoel ik vooral hoe de persoonlijk geëngageerde maker denkt over hoe de voorstelling kan communiceren met het publiek.

Intentie

1 Authenticiteit

De maker heeft authenticiteit als ideaal. Hij/zij bevindt zich in een doorgaand proces van zelfontdekking. Dit proces speelt zich af voor een betekenis horizon waarin spiritualiteit en/of filosofie een belangrijke plaats inneemt. Ook het theater of de kunst zelf kan de belangrijkste inspiratiebron zijn in dit proces. Deze theatermaker streeft naar bewustzijn. Het maken van theater is een deel van deze zoektocht. Theater is niet alleen een middel, maar zeker een doel op zich. Hoewel het proces van theatermaken waarschijnlijk wel zal bijdragen aan zijn/haar eigen zoektocht.

2 Eenheid in leven en werk

Doordat de maker streeft naar authenticiteit, is de bron van zijn persoonlijke zoektocht dezelfde als die in het maken van theater. De belangrijkste bron voor Peter de Graef is de spiritualiteit die hij onder andere vindt bij Rudolf Steiner. Zijn spiritualiteit is belangrijk in zijn leven en bepaalt voor een groot deel ook de manier waarop hij werkt en de voorstellingen die hij maakt. Laura van Dolron probeert te leven naar haar idealen en ideeën die ze tevens vormgeeft in haar werk. Dit betekent echter niet dat de voorstellingen eenduidig zijn of enkel één visie weergeven.

3 Gelijktijdigheid

De maker van persoonlijk geëngageerd theater gelooft niet in één waarheid. Hij weet dat er meerdere perspectieven zijn, die elkaar niet uitsluiten maar eerder aanvullen. Deze maker stelt liever vragen en zoekt naar de belangrijkste knelpunten in het leven vandaag de dag. Hij bekijkt dit leven vanuit een persoonlijk perspectief. Deze maker is zich bewust van (ogenschijnlijk) onverenigbare tegenstellingen en het feit dat deze tegelijkertijd aanwezig én waar kunnen zijn. De persoonlijk geëngageerde maker is niet te vinden op stand.nl

4 Zelfreflectie

De persoonlijk geëngageerde maker reflecteert op zichzelf. Door middel van zelfreflectie stap je uit jezelf, en in de wereld. Op die manier bekijk je jezelf in relatie tot jezelf en de wereld om je heen. Dit is de manier van zijn/haar betrokkenheid bij de wereld. De maker reflecteert ook op zichzelf en zijn maakproces. Deze vaardigheid is essentieel voor de maker die persoonlijk materiaal inzet. Hij/zij moet voldoende afstand kunnen nemen van het persoonlijke om vorm te kunnen geven aan het materiaal.

Voorstelling

1 Postmoderne middelen

De persoonlijk geëngageerde theatermaker is een kunstenaar. Hij/zij put ongegeneerd uit allerlei vormen van theater. Deze maker gebruikt de verworvenheden van het postmodernisme op daarmee opnieuw een inhoud vorm te geven. De maker communiceert via het medium theater. Als deze maker zijn 'idee' of 'boodschap' zou kunnen verwoorden, zou hij/zij waarschijnlijk geen voorstelling maken. Zo gebruikt Laura van Dolron technieken en aspecten van de performance in haar voorstellingen.

2 Vakmanschap

De persoonlijk geëngageerde maker is zeer bedreven in het maken van theater. Hij/zij beheerst de mogelijkheden om een goede voorstelling te maken. De persoonlijk geëngageerde maker gelooft in de kracht van de verbeelding. De maker is iemand die met veel creativiteit en verbeelding zijn/haar voorstellingen maakt. De keuze van Peter de Graef om een derde personage in *Iets over de Liefde* op te voeren, komt voort uit de dramatische mogelijkheden die dit oplevert. Vervolgens kiest hij ervoor

om hier een engel van te maken. Bewust van het feit dat hij deze engel allerlei dingen kan laten zeggen die je van een ‘levend’ personage misschien niet zou pikken. Bijvoorbeeld dit stukje tekst van de engel die op het punt staat opnieuw geboren te worden:

“Weet ge dat ge ’s morgens altijd met krek dezelfde stemming wakker wordt als dat ge ’s avonds gaat slapen, ge moet daar maar’s op letten..... uw eerste gedachte als ge wakker wordt is precies dezelfde als de laatste wanneer ge gaat slapen.... en als ge geboren wordt ook, ge wordt altijd in exact dezelfde sfeer geboren als waarin ge gestorven zijt.... als ge bijvoorbeeld ne kogel door uw hart krijgt, dan wordt ge geboren met een hartprobleem of als ge zoals ik vorige keer in een gevangenis overlijdt, ik ga nu beginnen in een weeshuis, of een kostschool of whatever.....nadien herstelt zich dat wel.... maar ge begint daarmee.... Cool hè! Zoals ik nu ook. Ik ga straks bakker worden...”

3 Dramatische verdubbeling

In de voorstelling zal vaak een lastig idee of probleem worden weergegeven. Twee of meerdere tegengestelde ideeën worden naast elkaar gezet. Daarbij wordt voelbaar en inzichtelijk gemaakt dat alle uitgangspunten evenveel waarde als waarheid bezitten. Een voorbeeld is de voorstelling *Iets over de Liefde*. De man gelooft dat je verantwoordelijkheid moet nemen voor jezelf en je problemen. De vrouw is het wellicht met hem eens, maar één probleem, met wortels in het verleden, weegt voor haar gewoonweg te zwaar. Wie heeft er gelijk? Allebei. Laten we dit aspect ‘dramatische verdubbeling’ noemen.

4 Contact in het hier en nu

In een persoonlijk geëngageerde voorstelling kunnen er momenten zijn waarin je als toeschouwer verdwijnt, in de ‘mogelijke wereld’ die wordt gecreëerd. Maar tegelijkertijd is het hier en nu van de voorstelling erg belangrijk. De toeschouwer wordt regelmatig herinnerd aan het feit dat hij/zij een voorstelling beleeft. Hoe de speelstijl dan ook moge zijn, vaak zal er direct contact met het publiek worden gemaakt. Dit kan zowel ín als uit het personage gebeuren, niet met de bedoeling om een vervreemdingseffect te bereiken maar om het contact met het publiek te bevestigen. Als er een illusie is opgebouwd, wordt die doorbroken, terwijl tegelijkertijd de betrokkenheid van de toeschouwer bij de personages en de situatie wordt vergroot; een ogenschijnlijke paradox. Het publiek wordt uitgenodigd om zijn eigen leven te verbinden aan wat hij/zij ziet.

Het contact met het publiek is erg belangrijk. De persoonlijke geëngageerde maker ziet de voorstelling als een ontmoeting met het publiek. Een specifieke vorm die dit aspect uitvergroot is de ontmoetingskunst.

5 Thematiek

De thematiek van de voorstellingen zal deels universeel zijn, omdat authenticiteit altijd een deel is van de voorstelling. Dit is een ideaal dat voor bijna iedereen, herkenbaar zal zijn. Maar tegelijkertijd is de problematiek die met het ideaal authenticiteit te maken heeft zeer actueel in de Westerse maatschappij. Daarom heeft een persoonlijk geëngageerde voorstelling op dit moment per definitie een maatschappelijke lading. Daar

komt bij dat de maker reflecteert op zijn relatie met de buitenwereld, hierdoor is het zeer waarschijnlijk dat de persoonlijk geëngageerde maker, maatschappelijke thema's zal aanroeren.

6 Episch en lyrisch

De voorstellingen van de persoonlijk geëngageerde maker bevatten, zoals alle voorstellingen een combinatie van dramatische, epische en lyrische elementen. Toch staat het epische én het lyrische voorop. De persoonlijk geëngageerde maker beoogt de toeschouwer tot nadenken en tot reflectie aan te zetten, maar de zintuiglijke en emotionele ervaring is minstens zo belangrijk. (De zoektocht naar het zelf, kan immers nooit alleen via de ratio verlopen.)

Receptie

“Het gaat in het theater altijd om een ervaring die je, vanuit het materiaal van je eigen leven, wilt overbrengen en waaraan de toeschouwer het zijne verbindt.”⁵⁴

Peter de Graef

“Ik geloof wel dat je in theater een soort spiegeleffect kan bereiken, dus dat als ik iets doe dat het publiek dat dan ook doet. Ik geloof dat als je dingen te lang onderdrukt of ontkent dat die dan op een heel rare manier naar buiten komen. Omdat ik zelf zo'n gevoel van angst ben aangegaan, gaan andere mensen dat misschien ook doen.”

Laura van Dolron over *Over morgen*

1 Theater voor het individu

De persoonlijk geëngageerde maker gelooft in het individu en de invloed die deze kan uitoefenen op zijn omgeving. De voorstelling wordt dan ook gemaakt voor het individu. De maker spreekt direct tot de persoonlijkheid van de toeschouwer. Een bepaalde vorm van contact of intimiteit is van wezenlijk belang om deze communicatie mogelijk te maken.

2 Verbinding

De toeschouwer wordt niet gedwongen om een bepaalde mening te vormen. De toeschouwer wordt uitgenodigd om de voorstelling te ervaren en om zijn/haar persoonlijkheid te verbinden met de voorstelling.

3 Reflectie

De toeschouwer wordt uitgenodigd om tijdens en na de voorstelling te reflecteren op de voorstelling zelf en de ervaring die hij/zij heeft beleefd. Misschien neemt de toeschouwer nieuwe vragen, gedachtes of inzichten mee.

4 Waarachtigheid

Waarachtigheid is volgens Habermass het criterium waarmee de kunsten kunnen worden beoordeeld. Dat geldt natuurlijk ook voor een persoonlijk geëngageerde voorstelling.

Daar komt nog bij dat de toeschouwer ook de inhoud van de voorstelling moet beoordelen volgens het criterium van waarachtigheid. Wat de voorstelling bij de toeschouwer teweegbrengt moet eveneens met het criterium van waarachtigheid gewogen worden, wil de toeschouwer de voorstelling als een inspiratiebron accepteren voor zijn eigen zoektocht naar authenticiteit. Dit overdenken vindt plaats in wat Kees Vuyk de 'ruimte van onbeslistheid' noemt. Die plek waar ruimte is voor discussie en reflectie.

De kracht van deze vorm van theater, schuilt in het aanspreken van de ruimte van onbeslistheid in het individu. Theater is geen massamedium en het gaat dan ook niet om het aantal mensen dat je bereikt. Het gaat erom *hoe* je ze bereikt. Theater is een medium voor het individu. Indien je als maker iets wilt veranderen in de wereld, dan ligt je weg via al die *individueutjes*, in je publiek. Misschien blijft er ergens een gedachte of een idee of een gevoel bij iemand hangen, misschien wel bij meerdere mensen. Het kan zo zijn, dat een gedachte wordt gedeeld met mensen die de voorstelling zelfs niet gezien hebben. Dat is werkelijk geëngageerd en invloedrijk theater.

Peter de Graef

“De evolutie dwingt ons tot een mentale organisatie die subtieler, gecompliceerder en sneller reageert op de impulsen die zowel van binnen als van buiten op ons inwerken. Aanwijzingen voor het feit dat dit aan de hand is, zijn te vinden in o.a. onze boekenwinkels waar sinds een twintigtal jaren de vakken esoterie, gezondheid, filosofie en religie elk jaar breder worden. Die dingen worden gekocht en dus gelezen, want begrepen. Daartegenover staan het algemeen voorkomende verschijnsel van depressie, de persoonlijkheid die muurvast loopt als een motor zonder olie, en verslaving: aan drank, drugs, seks, eten, werk, en liefdesrelaties vooral.”
Peter de Graef⁵⁵

Peter de Graef is een Vlaams theatermaker, hij schrijft, speelt en regisseert. Hij is als acteur opgeleid aan de Academie in Antwerpen bij Dora van der Groen. Peter de Graef heeft veel geacteerd en niet onverdienstelijk. Voor *de Wereldverbeteraar* die hij speelde bij de Paardenkathedraal ontving hij de Louis d’Or. Dit seizoen speelde hij in de voorstelling *Paris, Texas* in regie van Paula Bangels.

De Stichting vzw is sinds 1994 de vaste basis waar Peter De Graef zijn eigen projecten realiseert als acteur, auteur en regisseur. Hij maakte er *Hun!, Henry* (geselecteerd voor het Theaterfestival), *De drie mannen van Ypsilanti*, *Niks!* (laureaat Toneelschrijfprijs), *Poetiewiet* en *Walvismuziek*.

Toen Peter de Graef besloot om te gaan schrijven, schreef hij een roman van duizend pagina’s die niemand wilde uitgeven. Er werd hem gezegd dat hij wel kon schrijven maar dat hij de ‘verkeersregels’ van een roman niet begreep. Als hij zijn werk voorlas dan bleken zijn teksten wel te werken. Vanaf dat moment schreef Peter de Graef veel voor het toneel. Hij gebruikte zowel bestaande verhalen als uitgangspunt voor zijn teksten, als eigen ideeën. De Graef schreef een aantal monologen zoals: *Et voilà!*, *Ombat* en *Niks*. *De drie mannen van Ypsilanti* is geïnspireerd op de geschiedenis van een psychiater, die drie schizofrene patiënten met elkaar confronteerde, die allen dachten de reïncarnatie van Jezus te zijn. Eén van de laatste voorstellingen *Walvismuziek* is een bewerking van de roman *She’s come undone* van Wally Lamb. En *Iets over de liefde* is geschreven vanuit het idee van de drie acteurs in de voorstelling: Katelijne Verbeke, Pepijn Caudron en Peter zelf. Verder schrijft en regisseert de Graef ook voor het jeugdtheater.

Het werk van Peter de Graef heeft een grote persoonlijke dimensie. Zo verbindt Peter zijn werk veelvuldig aan eigen ervaringen en herinneringen. Verder is hij door zelfstudie en levenservaring tot een visie op het leven en de mens gekomen, die een prominente plaats krijgt in zijn werk. De visie die hij heeft ontwikkeld is spiritueel te noemen. Hij heeft zich gevoed met denkbeelden uit (o.a.) het Boedhisme, filosofie en de psychologie. Deze gedachten lopen als een rode draad door zijn werk.



Peter de Graef, Katelijne Verbeke en Pepijn Caudron (scherm) in *Iets over de Liefde*.

7.1 Iets over de Liefde

“Wij zouden daar eigenlijk wat meer ruchtbaarheid aan mogen geven. Aan ons talent voor zelfmoord en depressie. Wij trekken maar asielzoekers aan met onze rijkdom. En de achterkant er van die kennen ze niet; daar hebben ze geen benul van een geestelijke hongersnood zonder weerga waart door onze contreien.... we vallen gelijk vliegen. Zeven zelfmoorden per dag, dat zijn er twee en een half duizend op een jaar.... wanneer er bij een conflict ergens meer dan duizend slachtoffers op een jaar vallen dan is dat volgens de Verenigde Naties een burgeroorlog....”

Uit: *Iets over de Liefde*

Iets over de Liefde vertelt het verhaal van N’ drik, een afkorting van Hendrik en Anna. Ze ontmoeten elkaar door een klein ongeluk. N’ drik is met zijn auto achter op haar Saab 2000 gebotst. En nu is haar achterlichtje kappot. N’ Drik babbelt over verzekeringen, over de zin en vooral de onzin ervan en Anna wil alles netjes regelen. Dat lukt niet in één keer en ze bellen elkaar af en toe op om de boel te regelen. Steeds meer is het achterlicht een excuus om elkaar te spreken. De liefde komt niet aansnellen, daar zijn ze beide wat te angstig voor. Anna is netjes en nogal gespannen terwijl N’ drik chaotisch en een flapuit is. N’ drik is een schrijver, niet van romans maar van gebruiksaanwijzingen bij technische apparaten.

Op de achtergrond is vanaf het begin een engel zichtbaar. Hij onderbreekt regelmatig de man en vrouw met weerspiegelingen op het leven en de liefde die langzaam opbloeit tussen Anna en N’ drik. Als de liefde er eenmaal mag zijn valt in de

voorstelling een doek over hen heen. Een liefdesscène waarin het doek een dekbed voorstelt. Het vallen van het doek kondigt, mijns inziens, ook het eind aan van het eerste deel van de voorstelling.

Anna is zwanger en de relatie begint kleerscheurtjes te vertonen. De problemen die ontstaan lijken eerst normaal en zeker niet onoverkomelijk. Maar de problemen in het nu, komen uit het verleden en de één begrijpt de ander steeds minder. Als de baby wordt geboren verdwijnt de engel die zich opmaakt om opnieuw geboren te worden. Aan het eind blijkt de pijn uit het verleden van Anna te groot, ze is misbruikt in haar jeugd door haar vader. N'drik weet zich geen raad en is boos omdat hij niet wil geloven in slachtoffers. Anna maakt een eind aan haar leven door zichzelf dood te schieten. N'drik vertelt een verhaaltje voor het slapen gaan over de harmonie van de overgave:

*“ Dat is wat de slang het konijntje leert.
En de leeuw leert het de Thomsongazelle;
De Nazi de Jood; en de Jood de Palestijn...
Overgave...
(Kijkt in de wieg, schatert)
Nu slaapt ‘m zie”*

7.2 Contact met het publiek

Het verhaal van de voorstelling wekt wellicht de indruk van een vierde wand. Dit is echter niet zo. Op veel momenten wordt het publiek direct aangesproken. Gelijk al in het begin zegt N'drik tegen het publiek: “Oh Hallo! Hai! Ik zeg net tegen madam hier...”. De engel spreekt continue rechtstreeks naar het publiek en Anna vraagt op een gegeven moment een zakdoekje aan iemand uit het publiek.

De acteurs spelen én een rol én zijn zichzelf als acteur op de scène. Deze karakteristieke manier van spelen heeft linken met de speelstijl van het epische theater. Het tonen van het personage en tegelijk als acteur aanwezig zijn. Toch is het niet de bedoeling om commentaar te geven op de handeling of om te ‘vervreemden’. Het doel is eerder om het publiek opmerkzaam te maken van het feit dat ze naar theater kijkt en dat haar activiteit essentieel is. “Het gaat in het theater altijd om een ervaring die je, vanuit het materiaal van je eigen leven, wilt overbrengen en waaraan de toeschouwer het zijne verbindt.”⁵⁶ In die zin kan je deze speelstijl beter lyrisch noemen. Het gaat namelijk nog wel om inleving en beleving, terwijl het epische theater overwegend de ratio wil aanspreken. In het lyrische theater wordt de binnenwereld van het personage voelbaar en inzichtelijk gemaakt door de acteur. Er is zowel sprake van externe communicatie, waarin de acteur zichtbaar blijft, als de zintuiglijke ervaring.⁵⁷

7.3 Receptie

“Je moet het maar durven: alle clichés over de liefde ten tonele voeren en ze vervolgens ontmaskeren totdat de waarheid boven komt. (...)Een beeld van de moderne mens met al zijn hedendaagse problemen krijgen we vaak genoeg voorgezet. De Graef doet meer: hij reikt ons een manier aan om die 'mentale

hongersnood' te doorbreken. Zijn beweringen vergeet je niet licht en je hoort ze zelden in het theater.”

Marian Buijs⁵⁸

De recensies over de voorstelling zijn eigenlijk unaniem lovend. De reden waarom lijkt per recensent wel iets te verschillen. Hans van Oranje geeft in zijn recensie vooral het verloop van de voorstelling weer en is vooral onder de indruk hoe hij meegenomen wordt tot aan het gruwelijke einde. Hij vindt het “werkelijk een bijzondere voorstelling”.⁵⁹ Annet de Jong is enthousiast maar geeft weinig argumenten waarom, wel zegt ze: “*Iets over de Liefde* is hartverwarmend en ontroerend, geestig en zwartgallig en bovendien meesterlijk gespeeld.”⁶⁰ Kester Freriks gaat wat verder in op de voorstelling en de mogelijke associaties. Hij zegt ook dat de voorstelling ontroering biedt, en voor wie dat wil herkenning. Blijkbaar is er een keuze of je je op die manier wilt verbinden aan de voorstelling. Voor Kester Freriks is het einde vol ontgoocheling.⁶¹ Marian Buijs is lovend over de vormgeving en de voorstelling in zijn geheel. Zij ziet in de voorstelling een handreiking om de ‘mentale hongersnood’ waar de moderne mens aan lijdt te doorbreken.

De recensenten zijn allemaal enthousiast, terwijl de reden waarom per recensent iets verschilt. Een aantal lijkt de voorstelling vooral te waarderen om het vakmanschap en de vertelling. Marian Buijs lijkt meer dan de anderen de voorstelling in een breder kader te plaatsen. Zij ziet er meer in dan enkel het verhaal, maar haalt tevens de spirituele gedachtegang eruit en ervaart die als bruikbaar.

Ik vond de voorstelling fantastisch, dat zal geen verrassing zijn. Ik voelde me oprecht uitgenodigd om me te verbinden aan de voorstelling, aan het verhaal en de thematiek. De spelers haalden me regelmatig uit de illusie van het verhaal, om juist het hier en nu weer belangrijk te maken en om me bewust te maken van mijn activiteit. De voorstelling geeft argumenten om je geen slachtoffer te maken van je verleden en zegt dat er ook pijn is die misschien niet te overwinnen is. Juist deze dubbelheid heeft me erg geraakt. Beide zijn waar en ik kan eerlijk zeggen dat deze voorstelling mijn ideeën hierover wezenlijk heeft veranderd.



Peter de Graef en Katelijne Verbeke in *Iets over de Liefde*

Proces *Iets over de Liefde*

“Ergens weten aan het begin: de voorstelling is er al. We moeten alleen de voorwaarden creëren en bewaren, waarin ze kan groeien en ontstaan. En wat dat dan precies is, ach laten we ons daar maar niet te veel mee bemoeien met ons verstand.”

Peter de Graef

Peter de Graef's spirituele overtuigingen zijn direct terug te vinden in de manier waarop hij werkt. Het idee dat alles zijn eigen tijd heeft en dat creëren te maken heeft met bewustzijn van tijd en de voorwaarden die nodig zijn om te kunnen ontwikkelen, is o.a. een taoïstisch principe. De Graef vergelijkt het creatieve proces met de groei van een plant. De eerste impuls is de kiem. Deze impuls kan lange tijd voor het werkelijke repetitieproces plaatsvinden. Deze kiem moet je water geven, beschermen tegen de wind en de zon en je moet het plantje de tijd geven om te kunnen groeien. Trekken aan de blaadjes doet meer kwaad dan goed. Volgens hem is het enige dat je werkelijk kan doen in een proces, is het bewaken van de voorwaarden. Die voorwaarden zijn persoonsgebonden en procesgebonden. Zo kon Katelijne Verbeke een scène maar een paar keer voluit spelen, daar werden de repetities op aangepast. En zo vindt Peter de Graef een lang proces belangrijk. Het feit dat Pepijn Cauldron uiteindelijk niet live op de scène was als de engel, heeft te maken met het feit dat Pepijn te weinig tijd had om bij de repetities te kunnen zijn.

7.4 Persoonlijk materiaal

Het persoonlijk materiaal in de voorstelling wil ik aan de hand van een deel van het schrijfmodel van Daniëla Moosman in kaart brengen. Haar model is een aanpassing van het schrijfmodel van Flower & Hayes. Ik gebruik Moosman's model omdat het meerdere makers aangeeft in het schrijfproces en omdat zij, in tegenstelling tot het oorspronkelijke model een handige onderverdeling maakt in het persoonlijke deel van het model: het deel dat de persoonlijke herinneringen, gedachtes en gevoelens weergeeft.

In het proces van *Iets over de Liefde* is de inbreng van de spelers groot geweest, zij zijn degenen geweest die met het idee voor de voorstelling kwamen. Hun verhalen en ideeën waren de 'kiem' van de voorstelling. Naarmate het proces vorderde werd de invloed van Peter de Graef steeds groter.⁶²

Lange-termijngeheugen: Herinneringen van de schrijver, de regisseur, de spelers <i>en de dramaturg</i> .	Materiaal
Kennis van:	<ul style="list-style-type: none">• [Van mensen van buiten de productie]• Van de auteur, de regisseur,

<ul style="list-style-type: none"> • Het onderwerp • De toeschouwer • [Ritmes] • [Muzikale vormen] <p>Ervaring</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zintuiglijke indrukken • Gevoelens • Opvattingen • Betrokkenheid 	<p>de spelers <i>en de dramaturg</i>.</p>
--	---

- Het onderwerp

Het onderwerp van de voorstelling is aangedragen door de spelers. De Graef kon zich hier gemakkelijk mee verbinden. Eén van zijn eerste ingrepen in het idee was dat er een derde figuur bij moest. Deze keuze maakte hij niet vanwege het onderwerp maar vanwege de dramatische en theatrale mogelijkheden.

De Graef verbond zich met het onderwerp en het feit dat hij pas verliefd was geworden, kwam hem goed van pas. Tijdens het schrijven, ontdekte hij in zijn relatie dat zijn geliefde vroeger seksueel was misbruikt. Dit gegeven kwam vervolgens zonder dat hij dit bewust probeerde aan te brengen, in de voorstelling terecht. Zo ging de voorstelling steeds meer over het spanningsveld slachtoffer zijn en verantwoordelijkheid nemen voor je eigen ongeluk.

“Langs een achterdeurtje komt plots alles wat zat te wringen in die relatie binnen, van hé en wij dan? Je moet het over óns hebben, je moet het over dít hebben. Daardoor is er een accent in komen te zitten dat van mij is of bij mij hoort. Mijn vriendin was ook seksueel misbruikt en al die dingen ben ik ook tegengekomen, ik dacht ik ga het er helemaal niet over hebben, dat is niet relevant, het hoeft ook niet. Daar is al genoeg over. En toch merk je op een gegeven moment, dit moet nú gebeuren met die twee. Dus gewoon dramatisch gesproken klopt het, persoonlijk klopt het, dat je ook als kunstenaar niet lullig moet zijn, van nee, daar gaan we ’t niet over hebben hoor, dat is privé. Onzin. Probeer er zo over te praten dat het toch kan.”

- De toeschouwer

De Graef is zich vooral als regisseur en acteur zeer bewust van de toeschouwer. Bij het inkorten van de tekst was het publiek één van de twee criteria. Het publiek kan maar een bepaalde hoeveelheid indrukken opdoen. In *Iets over de Liefde* zitten een aantal teksten van de Engel die een grote aandacht van de toeschouwer vragen, er wordt nogal wat gezegd op een filosofisch en spiritueel niveau. Ook het heftige laatste deel moest nog vol binnen kunnen komen bij het publiek. Er is dus een groot besef van het feit dat een voorstelling één enkele avond is in een verder hectisch en gevarieerd leven van de toeschouwer. Om een ervaring mogelijk te maken is een juiste dosering essentieel. Deze kennis van de toeschouwer is overigens ook kennis van theater en ervaring in het theatermaken zelf.

- Zintuiglijke indrukken

In de eerste drie fases van het proces (eerste impulsen, conceptfase en improviseren) waren vooral de ervaringen van De Graef en de acteurs onderwerp. De indrukken opgedaan in de liefde. In de schrijffase waren voornamelijk de zintuiglijke indrukken van Peter belangrijk.

- Gevoelens

Het bovenstaande geldt voor dit punt. De persoonlijke gevoelens waren zelfs uitgangspunt voor de voorstelling, zowel in het begin van het proces als hoe deze zich ontwikkelde tot een ander concept.

- Opvattingen

Peter heeft verschillende opvattingen die spiritueel te noemen zijn.

“’t Is allemaal één pot nat. Het ontroerende is dat al die richtingen (religies, geloofsovertuigingen) uiteindelijk dezelfde grondtoon hebben. ’t Is vooral die grondtoon waar ik...maar soms zijn dingen bij tao mooi uitgedrukt, soms bij het boedhisme en soms bij Steiner. Maar het is niet zo dat ik een boedhist ben of een taoïst.”

Een opvatting die duidelijk een plek heeft gekregen in *Iets over de Liefde* is de volgende:

“Er is niet zoveel verschil tussen ik die blind van woede tegenover mijn partner bijvoorbeeld en de Palestijnen die blind van woede tegenover de Joden of omgekeerd. Er is niet veel verschil. Ik hoef niet naar Israël om daar die kwestie op te lossen, ik kan het hier doen, in mijn eigen binnenste. Er is niet zoveel verschil. Hoe meer individuen hier of overal in de wereld de Palestijns-Joodse kwestie in hun eigen leven kunnen oplossen of iets anders doen dan bommen gooien, dan weglopen, dan deuren dichtslaan, iets anders doen. Hoe rapper het daar ook opgelost gaat worden. Het heeft geen zin om te zeggen: jullie moeten eens ophouden.”

Peter de Graef vormt zich doorgaand een eigen visie op het leven, het is geen kant-en-klare opvatting die zich laat indelen of benoemen. Hij heeft zich laten inspireren door o.a. Steiner, het Boedhisme, het Taoïsme, de Bijbel, de Koran. Maar ook door bijvoorbeeld psychologische en filosofische ideeën.

- Betrokkenheid

De betrokkenheid bij het onderwerp en de voorstelling is vooral bij Peter de Graef bijzonder groot. De uiteindelijke voorstelling is anders geworden dan waar de spelers het in eerste instantie over wilden hebben. Toch hebben de acteurs volledig achter de voorstelling gestaan.

- Materiaal van de auteur, de regisseur, de spelers en de dramaturg
 Vooral in de eerste fases is er materiaal ingebracht: losse scènes die De Graef al eens had geschreven, boeken, filmscènes, beelden en liedjes. De film *The Graduate* was in eerste instantie erg belangrijk. Toch heeft het meeste materiaal vooral de invloed gehad om de richting aan te wijzen die ze *niet* op gingen.
 Wel is er concreet materiaal in de voorstelling gekomen als feiten over het aantal zelfmoorden in België en de bezetting van Tibet. Dit is materiaal dat De Graef heeft ingebracht in het schrijfproces.



Peter de Graef en Katelijne Verbeke in *Iets over de Liefde*

7.5 Criteria

Peter de Graef is een maker die zich zeer sterk persoonlijk verbindt aan het proces. Hij staat open voor wat er gebeurt en stelt tevens grenzen aan wat bruikbaar is en niet. Hij is als het ware de herder en de kudde schapen tegelijk. Het persoonlijk materiaal komt niet in de voorstelling terecht door een bewuste keuze. Het overkomt hem eerder doordat het op dat moment een belangrijk onderwerp was in zijn leven. Vervolgens is de keuze om dit materiaal te gebruiken en verder uit te werken wel degelijk rationeel. Hij heeft afgewogen of dit materiaal bruikbaar is, eerst dacht hij dat het onderwerp uitgemolken was en dat werd eerst een reden om het niet te in te zetten. Waarschijnlijk heeft het feit dat het niet alleen hemzelf maar ook zijn vriendin betrof, de keuze lastig gemaakt.

De noodzaak om dit onderwerp in te brengen was groot genoeg om het te behouden. Het verhaal vond De Graef uiteindelijk belangrijk om te vertellen. En het persoonlijke gegeven bleek dramatisch goed te kloppen in de vorm die het stuk kreeg.

Wat continue meespeelt in het beoordelen van de bruikbaarheid van het (persoonlijke) materiaal is de dramatische of theatrale consequenties die iets heeft. De manier waarop iets verteld of vormgegeven wordt is uiteindelijk van doorslaggevend belang of het in de voorstelling thuis hoort of niet. Het vakmanschap is daarom het belangrijkste criterium in het maken van de voorstelling. Het persoonlijke is vooral de bron waaruit geput wordt. Uit deze houding spreekt een groot vermogen om afstand te nemen van het persoonlijke materiaal. Hierdoor wint de voorstelling aan zeggingskracht en overstijgt het particuliere.

De rol van de dramaturg in het proces van *Iets over de Liefde*

“Ik ervaar Nathalie als een neutraal en niet-oordelend waarnemer, dat vind ik een heel bijzondere kracht. Ze neemt geen standpunt in, die kijkt alleen en toch gebeurt er daardoor iets, dat je niet kunt vastpakken maar haal het weg en je mist iets. Je mist een soort van klankbord.”
Peter de Graef⁶³

De dramaturge die al enkele jaren met Peter de Graef werkt is Nathalie Tabury. Nathalie Tabury heeft gestudeerd in Groot-Brittannië aan de University of Exeter. Daar heeft ze een Bachelor of Arts, Single Honours Drama als diploma ontvangen. De opleiding was vooral gericht op de theaterpraktijk met veel projectonderwijs. Ze heeft gespeeld, geïmproviseerd, geregisseerd en geschreven. Daarnaast stonden theoretische vakken zoals dramaturgie op het programma. Nathalie Tabury geeft zelf ook aan: “Ik ben dus geen dramaturg met een brede theaterwetenschappelijke achtergrond. Mijn interesse gaat dan ook meer uit naar het creatieproces en niet zozeer naar de academische dramaturgie.” Vanaf 2001 werkt ze veelvuldig als dramaturge, merendeels voor Theater Malpertuis. *Marianne!* is haar tweede voorstelling voor HET PALEIS, waar ze weer als dramaturge werkt met Peter de Graef. Tabury heeft meerdere keren samengewerkt met Peter de Graef in de functie van dramaturge.

7.6 *Iets over de Liefde*

Nathalie: “Ik ga gewoon mee in dat universum en zo lang als ik me kan inbeelden dat ik als objectief kijker daar naar kijk en ik dan nog mee kan, dan is dat genoeg voor mij. En sommige momenten hoeft zelfs dat niet, wees nu maar in de war, dat komt dan later wel.”

-Stilte-

Peter: “Dat zegt ze zomaar even, maar dat is een ongelooflijk belangrijke instelling: wees maar in de war, het komt later wel goed. Dat er iemand zit die met die instelling erbij is, dat is onwaarschijnlijk belangrijk. Ik kan dat niet genoeg benadrukken en dan hoeft je verder niks te zeggen, dan hoeft je niet mee te doen, je hoeft eigenlijk niks, het ontstaat wel.”

Nathalie is vanaf het begin tot en met het einde bij het proces geweest. Ze geeft zelf aan dat dit voor haar ook heel belangrijk is om haar werk te kunnen doen.

“Elke dag erbij zijn heeft het voordeel dat je de ontwikkeling mee volgt. Dat je een vollediger overzicht hebt, op het hele proces eigenlijk. Want anders kom je binnen en heb je de interessantste momenten van de week wel gemist en dan denk ik dat je niet volledig weet waar de regisseur naar toe wil. En dat is voor mij heel erg belangrijk, dat ik weet wat Peter precies wil doen. Omdat ik vind dat ik daar ben om dat te ondersteunen. En als ik niet volledig weet wat er van dag tot dag gebeurd is, welke beslissingen er genomen zijn of wat er besproken is dan voel ik dat ik dat niet volledig kan doen.”

In de eerste fases was Tabury vooral op de achtergrond aanwezig. Dit komt ook doordat ze in het schrijfproces weinig kan doen. Schrijven is eenzaam werk. Tabury volgde samen met de acteurs dit proces en ondersteunde het door te spiegelen wat de tekst opriep. Als dramaturge heeft Tabury het meest contact met Peter in de functie van regisseur. Toen De Graef op een gegeven moment een grotere rol kreeg, kon hij moeilijker regisseren. Tabury is de regie niet over gaan nemen, maar heeft gespiegeld en geprobeerd het proces te bewaken. Zij en De Graef geven beide aan dat het regisseren moeilijk is omdat je je in een psychisch veld beweegt. Acteurs komen binnen met hun levens en als regisseur ga je met die levens werken. Je gaat werken met dingen waar ze zich niet bewust van zijn. Daarom zijn ze zich beide bewust van het gevaar van benoemen en oordelen. Toeschouwen zonder oordeel te geven werkt beter voor het proces.

Tabury is vooral betrokken bij de keuzes die gemaakt werden op het gebied van de tekensystemen, ze denkt bijvoorbeeld mee over de muziekkeuze in de voorstelling. Ook hier heeft ze een ondersteunende, spiegelende functie. Haar werk heeft daarom soms wat overlappings met werkzaamheden van de regie-assistent; hoewel deze functie op veel verschillende wijzen ingevuld kan worden. Tabury geeft aan dat zij een grotere inbreng heeft dan een regie-assistent. In het hele proces wordt er rekening gehouden met haar opmerkingen over alle aspecten van de voorstelling. Daarnaast voelt ze een grote vrijheid om inhoudelijke ideeën aan te dragen.

Tabury heeft geen wetenschappelijke opleiding gevolgd en werkt dan ook niet als een traditionele dramaturg. Zij is als dramaturge dan ook niet heel erg gericht op het verkennen van theoretische achtergronden, maar meer op het bewaken van het proces. Kennis van de spirituele inspiratiebronnen hebben wel voor extra inzicht gezorgd in het werk en de werkwijze van De Graef. De samenwerking verloopt zeer intuïtief. De gesprekken die De Graef en Tabury hebben zijn nooit gepland, maar ontstaan wanneer nodig. Ze kennen elkaar al erg goed en soms is het voor De Graef al genoeg om te bedenken wat Tabury zou zeggen.

7.7 Kwaliteiten en strategieën

- De kwaliteit die Tabury meerdere malen benoemt is het spiegelen. Het gaat dan vooral om het spiegelen van ideeën en scènemateriaal. Het spiegelen gaat om het oprecht ervaren wat het spel met je doet. Zo probeert Nathalie ook na een heel aantal doorlopen nog steeds zo onbevangen mogelijk te kijken. Kwaliteiten die

e eerste keer is en het vermogen om zonder oordeel te kijken naar materiaal.

- Een kwaliteit die met het voorgaande te maken heeft is de kwaliteit van reflectie. Tabury reflecteert op haar eigen kijkervaring. Ze probeert in de gaten te houden of een toeschouwer die blanco binnenkomt, mee zou kunnen gaan in de voorstelling. Dat is voor haar het belangrijkste criterium.
- Inzicht in het creatieve proces is een belangrijke kwaliteit. Wanneer is het beter om je mond dicht te houden en wanneer moet je wel ingrijpen. Zo geeft Tabury het voorbeeld dat ze zag dat de personages van De Graef en Verbeke eigenlijk niet echt van elkaar hielden. Dit zag ze al vroeg maar ze wist dat als ze dat toen al zou zeggen dat dit averechts zou werken. Pas veel later in het proces bracht ze het in en konden de acteurs haar begrijpen en het commentaar verwerken in hun spel. Een strategie die hieruit voortkomt, zo zou je kunnen zeggen is de strategie van timing. Wat is het juiste moment om iets in te brengen zodat het ook aan kan komen en verwerkt kan worden. Op de juiste momenten niets zeggen is de andere kant van de medaille, die misschien net zo lastig is.
- Inzicht in wat de maker precies wil maken is een volgende voorwaarde. Tabury vindt het erg belangrijk om heel dicht op het proces te zitten en heel goed te weten en aan te voelen wat De Graef wil maken. Dit probeert ze zo goed als ze kan te ondersteunen. Dit is iets anders dan conceptdramaturgie. Er is namelijk geen af concept van tevoren, veeleer een boel ideeën en een gevoel van wat het moet worden. In het proces moeten vervolgens de voorwaarden bewaakt worden om dit tot stand te brengen.
- Tabury is een sociaal persoon met de specifieke kwaliteit van neutraliteit. Ze heeft ook een functie waarbij ze niet snel een bedreiging is voor anderen. Wanneer nodig grijpt ze in, in een bepaalde situatie. Daarin probeert ze vooral de communicatie open te houden en ervoor te zorgen dat mensen niet door hun emoties recht tegenover elkaar komen te staan. Zo heeft ze bijvoorbeeld in het proces van *Iets over de Liefde*, een moeilijke situatie tussen de acteurs helpen oplossen door vanuit haar neutraliteit het conflict te bespreken. Hieronder ligt de kwaliteit van inzicht in sociale processen. Tabury is zich zeer bewust hiervan en gaat daar secuur mee om. Samen met De Graef weten ze dat de acteurs in een kwetsbare positie zitten. Daarom zal ze niet altijd al haar ideeën of suggesties delen met de hele groep, maar misschien alleen met de regisseur.
- Tabury is een begeleider en misschien zo af en toe een coach. Een groot deel van haar werk bestaat uit het begeleiden van het proces. De belangrijkste strategie die ze hiervoor inzet is dat ze er veel bij is. Ondersteuning is voor haar een kernwoord. Ze probeert vooral vertrouwen te geven aan De Graef en evenzo aan de spelers. Het vertrouwen dat het allemaal goed komt, dat ze op de goede weg zitten.

Laura van Dolron

“Existentialisme wordt bij Laura van Dolron een persoonlijke vorm van humanisme. Ze maakt theater uit zichzelf: theater dat zichzelf uit, maar daar ook buiten treedt. Het is theater van het ‘zelf’. En het blijft in die hoedanigheid lang onder je reviers kleven.”

Wouter Hillaert⁶⁴

Laura van Dolron studeerde in 2001 af aan de docent/regieopleiding van de Toneelacademie Maastricht. Sindsdien regisseerde ze verschillende zelfgeschreven teksten bij het Zesde Bedrijf, een Vlaams collectief en maakte ze voorstellingen bij onder andere Huis van Bourgondië en Huis aan de Werf. Bij het Gasthuis maakte ze de solo's *It's a dirty job* en *Before...Existential Makeover*, de laatste als vooronderzoek van *Existential Makeover*, een Gasthuisproductie die geselecteerd werd voor de Serie Nieuwe Theatermakers. Met *Before...Existential Makeover* won ze de Young Makers Award die haar in staat stelde om internationaal te toeren met de voorstelling. Haar laatste voorstelling *Over Morgen* speelde in april 2006 in het Gasthuis en ging daarna nog kort op tournee.

Om de voorstellingen van Laura van Dolron te benoemen worden een heleboel uiteenlopende termen gebruikt. Omdat de voorstellingen vaak uitspraken doen over het maken van theater, is al regelmatig de term ‘meta-theater’ gehanteerd. Een belangrijk kenmerk van haar werk is dat ze grootheden in haar teksten het woord geeft, zoals bijvoorbeeld Martin Luther King. Deze figuren zijn een houvast in haar voorstellingen die “lijden aan een bepaalde vorm van egocentrisme, zo van ik ga nu eens lekker over mezelf praten.” De figuren dienen als een motor voor de personages om zichzelf te blijven bevragen en te zoeken naar een manier om zich te verhouden tot de wereld om hen heen.⁶⁵

Van Dolron haalt in haar werk ook grote filosofen en existentiële vraagstukken aan en daarmee poogt ze te reflecteren op de huidige tijd en samenleving. Zo stond de volgende zin van Sartre centraal in de voorstelling *Existential Makeover*: “Iedere daad die een mens verricht is een voorstel voor de hele mensheid en een mogelijk antwoord op de vraag hoe mensen zijn.” Zoals ze dit in de voorstelling uitdraagt, zo probeert ze ook haar leven te leven. Dat dit niet altijd kan en dat er een spanningsveld bestaat tussen dat wat je wilt zijn en dat wat je bent, vindt ze een interessant gegeven. In haar werk vertrekt ze altijd vanuit een persoonlijk standpunt. De relatie tussen haarzelf en de wereld om haar heen is onderwerp van haar werk. Met haar voorstellingen probeert ze wel degelijk iets in de wereld te veranderen. Van Dolron denkt dat theater de kracht heeft om een spiegeleffect te bereiken. Dat als zij onderwerpen bevraagt of zelf een onderzoek aangaat, dat het publiek dat dan misschien ook gaat doen. Deze zelfreflectie ziet ze als een positief gegeven, het stelt je in staat om op kleine schaal verantwoordelijkheid te nemen en om iets te veranderen.



Claire Fleury in *Over morgen*

8.1 Over Morgen

“En ik begin te denken aan die jongen van de tapijten en dat hij nu ook al puistjes krijgt in zijn nek waar hij het zelf niet kan zien en dat hij het okee vond zolang het maar van voren was maar nu in zijn nek aan de achterkant heeft hij het gevoel dat zijn lijf hem van achter uitlacht is de steek laat een poets bakt... en wie wil hem wie wil hem wie wil hem ooit.”

Fragment uit *Over morgen*

De voorstelling *Over morgen* begint met drie mensen, twee vrouwen en een man. Ze zitten allebei in een stoel en hebben een paar attributen. De stoelen zijn verschillend en het licht bakent de plekken af van de acteurs, waardoor de suggestie gewekt wordt dat ze zich alle drie in een eigen ruimte bevinden. De mensen spreken om beurten. Ze spuien gedachtespinsels, waarin ze zich in vastdraaien. Ze spreken direct naar het publiek, alsof zij de biechtvader zijn aan wie alles open en eerlijk uit de doeken wordt gedaan. Soms worden de persoonlijke bekentenissen afgewisseld met anekdotes en fantasieën over anderen. De personages zitten vast in zichzelf, ze zijn ongelukkig en in de war. Ze weten niet meer wat werkelijk belangrijk is en wat niet. Ze zijn depressief en spreken nu al hun ongeluk uit, in de hoop orde te vinden of herkenning. Want herkenning geeft troost.

Een van de fantasieën wordt een keer herhaald, deze gaat over een jongen met enorm veel puisten die tapijten verkoopt. Over hoe eenzaam hij is omdat niemand hem

wil vanwege al die puisten. En dat hij het meisje dat hem leuk zou kunnen vinden, nooit zal ontmoeten omdat ze beide angstvallig binnenshuis blijven. Tegelijkertijd zegt de fantasie veel over het personage dat de tekst uitspreekt. Over de onmacht om iets te veranderen aan zoveel oneerlijkheid en eenzaamheid. Een andere anekdote is erg grappig en gaat over de moedige poging om een man in de trein aan te spreken op zijn onvriendelijke gedrag. De man had commentaar op iets onbenulligs dat de vrouw deed. Zij probeert vervolgens in contact te komen, om de scheve verhouding te herstellen. Uiteindelijk leidt dit tot alleen maar meer vervelende reacties van de man en later ook van de andere mensen in de coupé. Goede intenties worden lang niet altijd beloond.

De handeling van de personages is het uitspreken van hun gedachten. De tekst is vanuit het perspectief van Van Dolron geschreven en deze tekst is later verdeeld over de acteurs. De personage die je ziet zijn daarom voor een groot deel het werk van de acteurs zelf. Het is dan ook niet gek dat een recensent dacht dat een deel van de tekst voort kwam uit de acteurs zelf, wellicht deels ook gebaseerd op een eerdere voorstelling als *Existential Makeover* waarin veel materiaal wel door de acteurs zelf is ingebracht.

“Haar personages zijn van vlees en bloed, zo overtuigend dat er twijfel ontstaat over wat geschreven is door van Dolron en wat vanuit de acteurs zelf komt. Ondanks het feit dat zij anonieme karakters spelen, weten de drie spelers toch hun eigen identiteit op het podium te bewaren.”⁶⁶

De personages zijn de hele tijd van elkaar afgesloten, totdat iets over de helft er ineens een moment van contact ontstaat. De grenzen vervagen, langzamerhand bevinden we ons allemaal in dezelfde ruimte. De personages lijken zo troost bij elkaar te vinden, door herkenning. Het einde van de voorstelling is positief en meer teatraal dan de rest van de voorstelling, die sober is. De acteurs spelen dat ze letterlijk weer in zichzelf vallen, alsof ze even zijn weggeweest. Voor de mensen met een aanleg voor melancholie of depressieve gevoelens, waarschijnlijk zeer herkenbaar.

8.2 Meta-theater en soberheid

“Laura van Dolron spreidt het theaterbedrijf open en bloot over de scène, en zet er als aan een operatietafel het mes in. Dat heeft ze gemeen met veel metatheater, maar het blijft bij haar niet steken in een louter vormelijke chirurgie. Van Dolron is op zoek naar een inhoud. Ze snijdt van het theater de postmodernistische uitwassen weg en gaat het controleren op zijn essentie als communicatiemiddel, als drager van een boodschap.”

Wouter Hillaert⁶⁷

De voorstellingen van Van Dolron gaan bijna allemaal ook over het theater zelf. Zelf geeft ze aan dat dit komt doordat ze theater maakt over wat haar bezig houdt en theater houdt haar bezig. Van Dolron is echter niet de enige die voortstellingen maakt waarin het theater zelf onderwerp is. Haar doel waarmee ze dit doet is echter niet om het theater zelf ter discussie te stellen, maar door te zoeken naar een open communicatie. Ze benoemt de illusie meerdere malen en door de posities van de acteurs en het publiek te benoemen kan

het publiek zich minder makkelijk onttrekken aan wat er op dat moment gebeurt. Zij zijn geen lijdend voorwerp of consumenten, zij zijn medeverantwoordelijk voor de voorstelling en hun eigen ervaring.

Door de directe communicatie die ze zoekt met haar publiek is het op zich niet zo gek dat haar voorstellingen, redelijk sober zijn in spel en vormgeving. De theatraliteit in haar voorstellingen is dan ook vooral die van de performance. Of zoals haar dramaturge Inés Sauer in een interview zei over de theatraliteit van *Over morgen*: “Het wordt teatraal zodra de acteurs het gaan uitspreken en wij denken dat we daarnaar kunnen luisteren zonder dat we het gevoel hebben dat het te intiem, of op een akelige manier intiem is.” Van Dolron maakt minder gebruik van de dramatische kwaliteit die theater kan hebben. Daarmee bedoel ik de dramatische kwaliteit van een toneelstuk, met een ontwikkeling en personages die los staan van de acteurs. Peter de Graef maakt hier meer gebruik van in zijn voorstellingen.

Het is in de voorstellingen van Van Dolron dan ook lastig te spreken over personages, hoewel de acteurs zeker niet zichzelf zijn op het podium. De invulling van de *hem* of *haar* die een acteur speelt wordt opgebouwd met een grote (persoonlijke) inbreng van de acteurs. Van Dolron wil eigenlijk niet werken met ‘acteurs’, maar met *actanten*. Zij moeten de voorstelling zelf mee-maken, in plaats van zich te verschuilen onder het zeildoek van haar tekst en regie.



Jantien koenders, Vincent Rietveld en Claire Fleury in *Existential Makeover*

8.3 Receptie

“De toekomst zoals Laura van Dolron ze presenteert is geen utopie, maar ook geen doemscenario. Het is een persoonlijke visie op een leven zoals zijzelf en vele anderen het leiden. Een leven waarin we zowat alles onder controle hebben, behalve onze emotionaliteit. De teksten en beelden zijn niet groots van opzet, maar intiem, waarachtig en herkenbaar.”

Brecht Hermans⁶⁸

Van de voorstelling *Over morgen* is er maar één recensie te vinden. De recensie van Brecht Hermans is overigens positief. Hij ervaart de voorstelling overwegend als optimistisch hij is er vrolijk uitgekomen met het idee dat de mens sterk is en in staat is om hindernissen te overwinnen. Dit optimisme vindt Van Dolron erg belangrijk, zo stelt ze: “om de wereld te willen verbeteren moet je er wel een beetje vrolijk in staan.”

Het persoonlijke aspect in de voorstelling herkent hij, maar ervaart het niet als particulier. Hij trekt het persoonlijke zelfs breed en geeft aan dat de voorstelling herkenbaar is voor velen. Dat de grens tussen het persoonlijke en particuliere dun is, geeft het volgende citaat weer:

“Toch blijft het theater, gelukkig. De rake observaties die aan de basis liggen van de erg persoonlijke verhalen worden afgewisseld met hilarische anekdotes, wellicht niet allemaal waar gebeurd, maar met sterke wortels in de realiteit.”⁶⁹

De reacties tijdens het nagesprek in Amsterdam waren zeer verschillend. Ook in het seminar dat Joanne Mensert en ik hebben georganiseerd met Laura van Dolron, bleek dat de meningen zeer verdeeld waren. Aan de ene kant van het spectrum vonden de mensen de voorstelling mooi en ontroerend, ze werden geraakt en konden zich herkennen in de personages en de teksten. Aan de andere kant vonden mensen de voorstelling in vorm te ‘gemakkelijk’, te weinig teatraal. En vooral de vraag waarom dit een theatervoorstelling zou moeten zijn, leefde bij hen. De persoonlijke noodzaak leek voor hen groter dan de noodzaak om theater te maken.

Mijns inziens heeft de kale vorm hier wel degelijk mee te maken. De theatraliteit die Van Dolron opzoekt is een zeer basale vorm. Haar dramaturge zegt het ook als volgt: “Het wordt teatraal op het moment dat de acteur daar gaat staan en de tekst doet, dat is gewoon heel simpel.” De grens tussen het personage en de acteur is moeilijk te trekken, dit versterkt het persoonlijke aspect van de voorstelling.

Proces *Over Morgen*

“Laura van Dolron werkt vanuit een concept dat ze volgt maar maakt ook het werkproces theateraal. Haar vraag is nooit: “hoe maak ik theater” maar “hoe geef ik betekenis aan de wereld om mij heen”. Theatermaken is een van de manieren om dat te doen en daarom is het werkproces een mogelijke bron van betekenisvolle momenten. Het begint met een aantal stellingen, vanuit die stellingen formuleert ze vragen die ze met de acteurs probeert te antwoorden. Met de uiteindelijke voorstelling maakt ze het publiek deelgenoot van de geformuleerde antwoorden.”⁷⁰

Laura van Dolron werkt veel met voorstudies, deze zijn een verkenning van een thema of een vorm. De voorstelling die er uiteindelijk staat, kan zeer verschillend zijn van het vooronderzoek. Zo heeft *Before... Existential Makeover*, vooral manieren opgeleverd om tot materiaal te komen. De voorstudie was vooral een persoonlijk statement en in *Existential Makeover* wilde ze juist de persoonlijkheid van de acteurs centraal stellen. Uit de voorstudie nam ze daarom vooral vragen en opdrachten mee die tot materiaal zouden kunnen leiden. De voorstudie van *Over Morgen*, draaide om de vraag: als je doembeelden bedenkt over de toekomst, zorg je er dan ook niet voor dat hij zo wordt? Met andere woorden: maak je de wereld beter door te laten zien wat er niet aan deugt of maak je de wereld beter door te laten zien wat er wel aan deugt? Het boek *1984* van George Orwell was in het begin een belangrijke inspiratiebron. De voorstelling is uiteindelijk heel anders geworden. Dit doordat Van Dolron de noodzaak voelde om een ander verhaal te vertellen. Er is uiteindelijk één scène uit de voorstudie terechtgekomen in de voorstelling.

Een opvallend gegeven in de processen tot dusver is dat Van Dolron graag één op één werkt. Dat deed ze zowel bij *Existential Makeover* als *Over morgen*. Bij de eerste deed ze het omdat ze niet wilde dat de spelers hun eigen ideeën teveel zouden aanpassen aan de anderen. Bij *Over Morgen* deed ze dit omdat ze wist dat de acteurs zulke verschillende manieren van werken hebben. Overall vindt ze van zichzelf dat ze niet zo'n groepsman is en beter in het één op één contact.

8.4 Persoonlijk materiaal

De voorstelling *Over morgen* is op een andere manier persoonlijk dan *Existential Makeover*. In *Existential Makeover* was de persoonlijke betrokkenheid van alle spelers groot. In *Over morgen* stond vooral het persoonlijke materiaal van Van Dolron centraal. Ook is het zo dat in *Existential Makeover* de focus continue gericht is op de relatie tussen het individu en de wereld er omheen. De centrale vraag is wat je als individu in deze wereld kan betekenen. In *Over morgen* is het individu vastgelopen en probeert zichzelf te bevrijden om opnieuw naar de wereld te kunnen kijken. Beide voorstellingen passen binnen de kenmerken van persoonlijk engagement zoals ik die eerder beschreef. Ik kies nu de voorstelling *Over morgen* om nader te bekijken vanwege het feit dat deze voorstelling duidelijk de behoefte laat zien aan afstand tot het persoonlijk materiaal. Die

afstand tot het persoonlijk materiaal is essentieel in het maken van theater, en kunst in het algemeen.

Ik gebruik hetzelfde model als bij de voorstelling *Iets over de Liefde*, hoewel de inbreng van de acteurs in deze voorstelling eigenlijk te verwaarlozen is. Toch heb ik uiteindelijk voor dit model gekozen vanwege de heldere onderverdeling van het lange-termijngeheugen.

<p>Lange-termijngeheugen: Herinneringen van de schrijver, de regisseur, de spelers <i>en de dramaturg</i>.</p> <p>Kennis van:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Het onderwerp • De toeschouwer • [Ritmes] • [Muzikale vormen] <p>Ervaring</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zintuiglijke indrukken • Gevoelens • Opvattingen • Betrokkenheid 	<p>Materiaal</p> <ul style="list-style-type: none"> • [Van mensen van buiten de productie] • Van de auteur, de regisseur, de spelers <i>en de dramaturg</i>.
--	--

- Het onderwerp

Het onderwerp van de voorstelling is het zoeken naar het zelf en hoe moeilijk dat is als je depressief en ellendig thuis zit op de bank. Als niks je meer interesseert, je zelf verslonst en niet eens meer de moeite neemt om je behoorlijk aan te kleden. Dit onderwerp is direct uit het leven gegrepen van Van Dolron op het moment dat ze ging werken aan de voorstelling. Ze kon voor haar gevoel eigenlijk niet anders dan dit onderwerp aan gaan en er een voorstelling over te maken. Tijdens de voorstudie was het beroemde boek van Orwell al wat naar de achtergrond verschoven, tijdens de repetities had van Dolron dan ook weinig materiaal van buiten dat haar kon helpen bij het reflecteren op haar werk. Wat eigenlijk thematisch goed klopt, want als je depressief bent dan ben je niet echt meer in staat om vanuit een reëel standpunt naar jezelf te kijken. Van Dolron was benieuwd of mensen zich in haar materiaal konden herkennen. Zelf dacht ze dat als dit zo zou zijn, de voorstelling mogelijk troost kon bieden omdat je dan weet dat je niet de enige bent.

De moeilijkheid om te reflecteren, heeft zich doorgezet in de voorstelling aldus Van Dolron zelf. Ze spreekt wel eens over haar voorstellingen als kinderen van haar. Haar eerste solo omschrijft ze als “een eigenwijs kind, slimmig, redelijk assertief.

Existential Makeover is een beetje het broertje daarvan. Die wel wat minder bagage heeft, maar daardoor misschien ook wat ontroender is. *Overmorgen* is een beetje een autistisch kind dat moeilijk loopt.”

- De toeschouwer

In dit proces was het vooral belangrijk om een goede vorm te vinden zodat de voorstelling niet in het particuliere zou blijven hangen. Van Dolron was ondanks dat het persoonlijke materiaal erg actueel was, wel degelijk bezig om een voorstelling te maken. De vormgeving gebeurde voor een groot deel al door Van Dolron in het schrijfproces. In eerdere processen had ze vaak een kader dat objectiverend werkte, zoals bijvoorbeeld het gedachtegoed van Sartre in *Existential Makeover*. Ook liet ze nu geen beroemdheden aan het woord. Dit maakte de zoektocht lastig voor Van Dolron. Tijdens het schrijven was het enige dat een 'kader' genoemd kan worden eveneens van persoonlijke aard. "Mijn beste vriend is gek geworden toen ik achttien was. Hij was schizofreen. Hij had een bepaalde virtuositeit in zijn manier van praten, er zat een lekker, eng tempo in. En dat vond ik voor deze voorstelling wel belangrijk. Die flitsen die hij had, hadden ook iets weg van een gedicht ook al ging het over zijn ergste angsten. Alsof hij toegang had tot iets wat ook wel aantrekkelijk was. Dat heb ik wel veel gebruikt als een soort referentiekader." Dit kader hielp haar bij het schrijven en gaf ideeën aan voor de vorm en het ritme. Tegelijkertijd diende het voor haar als een motivatie om deze voorstelling te maken, voor meer mensen dan alleen zichzelf.⁷¹

Het inzetten van materiaal opgedaan uit de voorstudie is gedaan om de voorstelling lichter te maken en uit te balanceren, zodat de voorstelling binnen zou kunnen komen bij het publiek. De nadruk lag op de tekst en de tekstbehandeling, de teksten moesten zo gespeeld gaan worden dat de voorstelling niet te licht en niet te zwaar zou worden; een wankel evenwicht.

- Zintuiglijke indrukken

De indrukken van Van Dolron in die periode zijn direct terug gekomen in de voorstelling. Zowel de indrukken op dat moment als de herinneringen aan haar beste vriend en de manier waarop hij sprak en de manier waarop hij zijn ziekte beleefde.

- Gevoelens

Hetzelfde geldt voor dit punt. Dit is wel het belangrijkste punt zelfs. De persoonlijke gevoelens zijn de basis van de voorstelling geweest. Dit zorgde voor een sterke noodzaak om *Over morgen* te maken. En tegelijkertijd zorgde dit er ook voor dat Van Dolron moeilijk afstand kon nemen van haar eigen gevoel, wat het proces moeizaam maakte.

- Opvattingen

Van Dolron heeft duidelijke opvattingen over wat theater kan zijn en vooral is ze als mens en maker op zoek naar wat ze ten positieve kan veranderen in de wereld. De ideeën van Sartre staan hierin, voorsnog centraal. Ik schrijf hier expliciet *voorsnog*, omdat ze natuurlijk nog een jonge maker is (het ideaal van authenticiteit vergt immers meer dan inzet, namelijk tijd).

Ze ziet de kracht van het theater vooral in de reflectie en de mogelijkheid om het individu te raken en in beweging te zetten.

- **Betrokkenheid**

De betrokkenheid van Van Dolron was natuurlijk erg groot. Hoewel ook dramaturge Inés Sauer zeer emotioneel betrokken was bij het proces. De acteurs konden goed meegaan in het proces en zochten samen met Van Dolron juist naar een grotere afstand van het materiaal om het te kunnen vormgeven.

- **Materiaal van de auteur, de regisseur, de spelers en de dramaturg**

Het materiaal komt grotendeels van Van Dolron zelf. In de beginfase hebben ze nog wel een aantal boeken, zoals *Life after God* van Douglas Coupland en *De Walging* van Sartre erbij gehad en daar stukjes uit gelezen. Ook *1984* van Orwell kwam in het begin nog terug. “In *1984* wordt op een gegeven moment gezegd dat er een millimeter vrijheid in je hoofd zit en dat dat de enige plek is waar je vrij bent. We hebben ons dat toen afgevraagd of dat zo was. En zo kwam het gesprek al snel op schizofrenie en gekte.” Het overgrote deel blijft echter het persoonlijke materiaal van Van Dolron.

8.5 Criteria

De keuze voor de thematiek van de voorstelling is eigenlijk niet bewust gemaakt. Door de persoonlijke noodzaak van Laura van Dolron veranderde ze haar oorspronkelijke idee. Doordat ze zich op dat moment in het proces zelf ook niet goed voelde, was het moeilijk om afstand te nemen van het materiaal. Ze had geen helder kader waardoor ze haar materiaal kon benaderen, zoals in *Existential Makeover*.

Het belangrijkste criterium dat in het repetitieproces ontstond, werd daarom of het publiek het zou kunnen accepteren. De voorstelling moest niet te licht of te zwaar worden. Het zoeken naar de juiste toon, was vooral van belang om de inhoud van de voorstelling helder over het voetlicht te krijgen. Ook bij Laura van Dolron is daarom het vakmanschap het belangrijkste criterium. Door veel na te denken over hoe de voorstelling vorm moet krijgen, kon Van Dolron meer en meer afstand nemen van het persoonlijke materiaal. Het onderzoek met de spelers naar de juiste speelstijl en vorm, zorgde er uiteindelijk voor dat het persoonlijk materiaal, steeds meer materiaal werd waar je vrij mee om kan springen.

De rol van de dramaturg in het proces van *Over morgen*

De dramaturge die een aantal producties met Laura van Dolron heeft samengewerkt is Inés Sauer. Sauer komt van de opleiding theaterwetenschappen en heeft daarna nog Dasarts gedaan. Daar is ze vooral bezig geweest met het maken van theater. Na haar opleiding heeft ze en als regisseur en als dramaturg gewerkt. Als dramaturg was ze onder meer werkzaam bij het Ro Theater in een samenwerking met Koos Terpstra. Als maker heeft ze o.a. de voorstelling *Titaantjes* gemaakt voor Oerol en een muzikale productie *Dan ben ik straks zo'n diva* met drie sopranen. In 2001 won ze met de voorstelling *16* de Gouden Krekkel, de aanmoedigingsprijs tijdens de jeugdtheaterdagen. In haar eigen werk staat het persoonlijke ook centraal en zo is ze gekoppeld aan Laura van Dolron bij het Gasthuis.

8.6 *Over morgen*

“De laatste drie weken van het proces zijn vaak heel belangrijk. Dan vallen beslissingen en worden dingen gezet. In die laatste fase ben ik echt eerste toeschouwer. Ik zeg wat ik gezien en heb en dat kan Laura dan vergelijken met wat zij ziet of wil zien.”

Inés Sauer⁷²

Sauer heeft vanaf het begin gereflecteerd op de tekst van Van Dolron. In de weken erna komt ze regelmatig kijken en spreekt ze met Van Dolron. In de laatste drie weken is ze er veel bij, omdat dan de keuzes worden gemaakt. Sauer probeert vooral te reflecteren op wat ze ziet, zodat ze dit terug kan geven aan Van Dolron. Het is dan aan haar om te bepalen of de werking van een scène dan klopt of veranderd moet worden. Van Dolron weet immers wat ze wil maken. De belangrijkste strategie die Sauer benoemt is simpelweg ‘wakker blijven’. Om elke keer opnieuw naar het materiaal te kijken en te zien wat het doet en wat ze er van vindt.

Sauer is zich er heel erg van bewust dat elk proces anders is. Elk proces kan om een eigen aanpak vragen. Zo merkt ze op dat de processen van *Existential Makeover* en *Over morgen* heel verschillend waren en dat daardoor haar functie anders werd. Ze geeft aan dat als de tekst van tevoren is geschreven, je meer bezig bent met de vorm. Terwijl in *Existential Makeover* de inhoud belangrijk was en vanuit die inhoud werd het materiaal voor de voorstelling gemaakt, door de acteurs. Sauer heeft in het proces van *Over morgen* daarom vooral nagedacht over de vorm die de voorstelling moest krijgen. Het gesprek dat ze met Van Dolron voert gaat continue over wat ze wil vertellen en de vorm die de voorstelling moet krijgen, wil het de inhoud kunnen overdragen.

Sauer geeft aan dat het in dit proces lastig was om open te blijven. Op basis van de tekst die ontstond, trok ze conclusies die eigenlijk nog niet gemaakt konden worden. Ze zegt hierover: “In dit geval zat ik aan het begin op een verkeerd spoor en dan moet je een soort flexibiliteit hebben, open staan en toch ook kritisch blijven.” Sauer en Van Dolron hadden in dit proces een verschil van mening over hoe de speelstijl moest zijn. Van Dolron wilde perse dat de personages gewone mensen zouden blijven terwijl Sauer het idee had dat de personages een bepaalde gekte mochten hebben.

De rol van Sauer was in dit proces veel meer begeleidend dan bijvoorbeeld bij *Existential Makeover*. Daar vormde het gedachtegoed van Sartre een kader dat ze kon onderzoeken en bewaken. Sauer had toen ook meer afstand van het proces, terwijl ze er deze keer meer emotioneel in stond. Van Dolron zegt over de rol van Sauer “Ze heeft me heel erg gesteund en ze heeft me daardoor veel zelfvertrouwen gegeven. Een bepaalde mate van zelfvertrouwen waarvan je je ook kan afvragen of ik misschien niet meer baat gehad met iemand die me juist aan het twijfelen bracht. Maar dat ging ook weer niet. Ze heeft me het gevoel gegeven dat ik met iets wezenlijks bezig was en dat geloofde zij ook echt, ze vond het echt goed. Ze stond echt achter me en daar heb je natuurlijk vrij veel aan.” Verder geeft Van Dolron aan dat Sauer vooral veel vragen stelde en dat ze woorden kon geven aan bijvoorbeeld speelstijlen. Dit hielp in het verder nadenken over hoe de voorstelling vorm moest krijgen.

Van Dolron vindt het belangrijk om in een volgend proces opnieuw een kader te hebben dat groter is dan zijzelf. Van Dolron creëert in het proces een kader voor de acteurs waarbinnen zij werken en hun materiaal terechtkomt. Ze zou van een dramaturg graag zien dat hij/zij hetzelfde voor haar kan doen. Dat de dramaturg haar werk in een breder kader plaatst en dat kader bewaakt. Ze vindt ook dat de dramaturg een bepaalde afstand moet bewaren in het proces. “Met acteurs kun je prima een hele persoonlijke vriendschapsband opbouwen maar voor de dramaturg wil ik juist iemand die afstand heeft. Dat is wel een goed contrast met alle meer persoonlijke emotionele dingen in het proces.” Desondanks vindt Van Dolron het wel belangrijk dat de dramaturg haar intuïtie aanvoelt en daar niet te snel vraagtekens bij plaatst.

Kwaliteiten en strategieën

- De kwaliteit die Sauer vooral benoemt is het kijken naar materiaal om vervolgens te reflecteren op wat ze ervaren heeft. De strategie die ze hiervoor gebruikt is vooral ‘wakker blijven’. Ze zorgt er steeds voor dat ze alert kan kijken naar scènemateriaal. Dit kenmerk komt overeen met wat Tabury ‘spiegelen’ noemt.
- Een kwaliteit die aansluit bij het kijken is het verwoorden van wat je ziet. Het onder woorden brengen in een gesprek is een extra kwaliteit die tevens noodzakelijk is, om de eerste kwaliteit tot zijn recht te laten komen.
- In het geval van *Existential Makeover* is een belangrijke kwaliteit het doen van onderzoek en het analyseren en inbrengen van materiaal. Zo heeft ze veel uitgezocht over Sartre en materiaal ingebracht dat direct in de voorstelling terecht is gekomen.
- In het proces van *Over morgen* was een belangrijke kwaliteit juist het bieden van ondersteuning. Haar functie kreeg meer het karakter van begeleiding. Sauer probeerde vertrouwen te geven aan Van Dolron en de acteurs. Ze geloofde ook werkelijk in het materiaal.
- Sauer geeft ook aan dat inzicht in het sociale proces erg belangrijk is. “je moet inzien dat je tijdens een repetitie deel uitmaakt van een psychologisch soms zeer complexe wisselwerking. Als je daar inzicht in krijgt kan je veel beter en met meer vertrouwen werken.”⁷³ Sauer geeft aan dat het uitstellen van een oordeel erg belangrijk is. Ook zij geeft aan dat zuiver kijken vanuit wat scènemateriaal met je doet, beter werkt in het sociale én creatieve proces.
- Het feit dat Sauer aangeeft dat elke maker en elk proces anders is, getuigt van inzicht in het creatieve proces. Ze stelt zichzelf open om te zien hoe ze in elk proces haar plek kan vinden. Zodat ze kan functioneren en een bijdrage kan leveren aan het proces en de voorstelling. Sauer verwoordt het als het vinden van je eigen ‘autonomie’ in elk proces.

De dramaturg en persoonlijk geëngageerd theater

Er zijn een paar belangrijke overeenkomsten in de processen van *Over morgen* en *Iets over de Liefde*, met name betreft de functie van de dramaturg. Het is natuurlijk de vraag in hoeverre deze kenmerken specifiek zijn voor dramaturgie in processen van persoonlijk geëngageerd theater. Misschien zijn de overeenkomsten eerder een aanwijzing voor dramaturgie in het algemeen. Toch wil ik proberen een aantal conclusies te trekken gebaseerd op de functie van de dramaturg in de processen die ik hiervoor heb beschreven. Deze conclusies zijn vanwege dit beperkte onderzoek, eerder hypothesen die verder onderzoek verdienen.

9.1 Overeenkomsten in beide processen

- Spiegelen en/of reflecteren. Deze kwaliteit wordt door beide dramaturgen genoemd als één van de belangrijkste kwaliteiten van de dramaturg. Het gaat om het spiegelen/reflecteren op het scènemateriaal en op het proces zelf. Beiden hebben een kader waarbinnen ze vragen stellen aan hun eigen kijkervaring. Bij Tabury was dat of ze dacht dat een toeschouwer mee zou kunnen gaan met de voorstelling. Bij Sauer was dat of het scènemateriaal niet te persoonlijk of juist afstandelijk werd. Ook bij haar gaat het dus om de vraag of het materiaal kan aankomen.
- Hoewel vooral Tabury spreekt over inzicht in het creatieve proces, geven beide dramaturgen aan dat het proces ook een sociale aangelegenheid is. Inzicht in de sociale en psychologische aspecten van het proces, is een belangrijke kwaliteit. Uit deze kwaliteit komen strategieën voort. Zo zal dit inzicht invloed hebben op wanneer je iets zegt en wie daar bij zijn. Dit is zowel een verstandelijke als een intuïtieve bezigheid, als dramaturg is het nodig om gevoelig te zijn, voor wat er speelt. Zodat je een onderscheid kan maken tussen wat er gebeurt. Zo kan een afwijzing van een idee, komen door de verkeerde timing en niet perse door de kwaliteit van het idee zelf.
- Beide makers en dramaturgen geven aan dat het belangrijk is om je goed te kunnen verhouden tot de visie van de maker. Niet alleen de visie op een voorstelling of een concept, maar ook de onderliggende spirituele en/of filosofische kijk op het leven. Aangezien dit voor een groot deel het werk én het proces van de persoonlijk geëngageerde maker bepaalt. Dit laatste is eigenlijk een aanvulling op het kenmerk *Eenheid in leven en werk*, het is niet alleen van toepassing op de voorstellingen die een maker maakt, maar ook *hoe* hij/zij deze maakt.
- Een belangrijke overeenkomst in beide processen is de kwaliteit van ondersteuning. Tabury geeft heel duidelijk aan dat zij De Graef ondersteunt

Een belangrijk verschil is dat Tabury veel meer aandacht heeft voor het (creatieve) proces. Terwijl Sauer eerder een dramaturg is die wel onderzoek doet, zoals naar het gedachtegoed van Sartre, voor de voorstelling *Existential Makeover*. Deze zaken hebben, mijns inziens, veel te maken met de behoefte en de aard van de maker. De Graef is iemand die ervoor waakt al te verstandelijk te worden in het proces. Hij probeert op een andere manier de magie van de creativiteit te stimuleren. Zijn overtuiging is eerder spiritueel geladen dan filosofisch. De functie van Tabury sluit daar logischerwijs dan ook op aan. Bij Van Dolron neemt het verstandelijke een veel grotere plaats in. In het laatste proces van *Over morgen* nam de emotionaliteit voor het eerst de overhand en dat maakte het proces ineens erg lastig. De functie van Sauer werd meer ondersteunend. Een expliciet theoretisch of filosofisch kader waarbinnen de voorstelling gemaakt kon worden ontbrak. Sauer kon hier niet steeds naar verwijzen, maar had alleen het persoonlijke (zowel van de maker als haar eigen persoonlijkheid) als het enige kader. Van Dolron heeft aangegeven dat ze dit een volgende keer niet nog een eens wil.

Van de overeenkomsten die ik hierboven beschrijf zijn de meeste denk ik van toepassing op elke dramaturg. Spiegelen en/of reflecteren zijn kwaliteiten die elke dramaturg nodig heeft om zijn/haar werk te kunnen doen. Dit geldt ook voor inzicht in het creatieve proces en de sociale processen die hier binnen vallen. Elke dramaturg heeft te maken met het vinden van een eigen plek in een proces. En er is altijd sprake van sociale processen die een grote invloed hebben op de voorstelling. Zo geeft dramaturge Noël Fischer een leuk voorbeeld over de werking van een bepaalde scène: “Dat bijvoorbeeld een acteur zijn rol niet goed neerzet omdat hij een hekel heeft aan de acteur met wie hij in de scène staat. Dat het niks te maken heeft met de structuur, of de dramatische ontwikkeling, maar dat het op het persoonlijke vlak ligt.”⁷⁴

De andere twee punten zijn wellicht wel specifiek voor de dramaturg die samenwerkt met een persoonlijk geëngageerde maker. Het kenmerk eenheid in leven en werk geeft aan dat inzicht in de spirituele en/of filosofische visie van de persoonlijk geëngageerde maker noodzakelijk is. Als dramaturg moet je je daartoe kunnen verhouden. Deze visie van de maker bepaalt immers voor een groot deel de voorstelling én het werkproces, en daardoor voor een deel ook de functie van de dramaturg. Het andere punt is de ondersteuning. Ik vind het opvallend dat in beide processen de ondersteunende functie van de dramaturg erg belangrijk is. Tabury is er zelfs altijd bij, om dit zo goed mogelijk te kunnen doen. Ook de ideeën over het proces, zorgen ervoor dat het voor haar noodzakelijk is om er veel bij te zijn. Sauer kreeg bij *Over morgen* ook meer de rol van coach en begeleider, ze was vooral Van Dolron's steun en toeverlaat. Achteraf vraagt Van Dolron zich af of het toch niet beter was geweest als Sauer haar meer aan het twifelen had gebracht. Maar daarop gaf ze ook direct aan, dat dat erg moeilijk zou zijn geweest, juist omdat ze al zo twijfelde aan de kwaliteit van het materiaal.

9.2 Ondersteunen of afstand nemen?

Van Dolron geeft een interessant spanningsveld aan waarin de dramaturg zich kan begeven. Aan de ene kant van het veld ondersteunt en bevestigt de dramaturg de maker, aan de andere kant neemt de dramaturg afstand en bevraagt de keuzes en het materiaal dat er ontstaat.

Het is voor de dramaturg in persoonlijk geëngageerd belangrijk om zich te kunnen verhouden tot de persoonlijke spirituele en/of filosofische visie van de maker. Als dramaturg moet je dus dicht bij de intenties van de maker kunnen komen. Dit vereist dat de samenwerking met de maker behoorlijk hecht moet zijn. Ook is het van belang dat de dramaturg de intenties van de maker in het proces ondersteunt, dit vraagt eveneens een dichte betrokkenheid bij het proces en de maker. Dit kan ervoor zorgen dat je als dramaturg emotioneel betrokken raakt bij het proces en daardoor misschien een meer 'objectieve' blik kwijt raakt.

Veel dramaturgen geven aan dat afstand essentieel is om als dramaturg te kunnen functioneren. Afstand is nodig om steeds opnieuw naar het materiaal te kijken, alsof je het voor de eerste keer ziet. Tevens is deze afstand belangrijk om een autonome positie te vinden in het proces. En om het materiaal te bevragen aan de hand van de intenties van de maker of de criteria die belangrijk zijn voor die specifieke voorstelling. Die vragen mogen juist scherp en prikkelend zijn, dit kan een maker wellicht op andere ideeën brengen. Ondersteuning zorgt eerder voor een bevestiging van de keuzes die tot dusverre zijn gemaakt. Anderzijds kunnen prikkelende vragen op een bepaald moment meer kwaad dan goed doen, en dat is op het moment dat een maker zelf nog weinig vertrouwen heeft en zélf de afstand tot het materiaal nog niet kan nemen.

Een bepaalde afstand is belangrijk om het materiaal steeds met een frisse blik te kunnen zien. Maar het nemen van afstand door de dramaturg hoeft echter niet letterlijk te gebeuren; hoewel het lastiger wordt als je er elke dag bij bent. Te veel aanwezig zijn bij het proces kan ervoor zorgen dat je het overzicht kwijt raakt, terwijl juist het overzicht en de grote lijnen van belang zijn voor de dramaturg. Maar afstand bewaren kan ook als je elke dag aanwezig bent. Nathalie Tabury functioneert nog steeds als dramaturg, terwijl ze van begin tot eind bij het proces aanwezig is. Zij bewaart afstand door een vorm van neutraliteit te bewaren. De manier waarop zij zich in het proces bevindt, is alsof zij langs de randen van het proces beweegt en zo af en toe naar binnen stapt om te handelen.

Laura van Dolron gaf in een interview aan dat zij juist de volgende keer de dramaturg op meer afstand wil van haar, dan het geval was in het proces van *Overmorgen*. Zo zegt ze: "Met acteurs kun je prima een hele persoonlijke vriendschapsband opbouwen maar voor de dramaturg wil ik juist iemand die afstand heeft. Dat is wel een goed contrast met alle meer persoonlijke emotionele dingen in het proces." Hoewel ze het ook belangrijk vindt dat de dramaturg haar intuïtie kan volgen. De dramaturg moet blijkbaar beide kanten van het spanningsveld kennen en van positie kunnen wisselen wanneer nodig. De keuze tussen de ene of de andere kant van het spanningsveld bestaat dus eigenlijk niet. Beide posities zijn belangrijk, waarschijnlijk op verschillende momenten in het proces. Zodra een maker meer afstand kan nemen van zijn eigen materiaal en keuzes of voldoende vertrouwen heeft ook als hij/zij nog niet zeker is, dan lijkt het me goed dat de dramaturg de maker bevraagt om de ideeën tot dusver op z'n kop

te zetten. Zodat er misschien ineens op een onverwacht moment, een veel beter idee langs kan komen.

Beide dramaturgen hebben in het proces een ondersteunende functie. Vooral in de fase waarin de makers nog weinig afstand hebben van het materiaal, nemen de dramaturgen een ondersteunende positie in. Dit wordt gedaan vanuit het idee dat het materiaal nog te kwetsbaar is om kritiek of bevraging te doorstaan. Zoals een klein plantje in de volle zon, snel ineens zal schrompelen. Deze manier van ondersteuning noemde ik al eerder coaching. Na het zien van deze twee dramaturgen in het proces, lijkt me dit een belangrijk aspect van de dramaturgie in persoonlijk geëngageerd theater.

9.3 De dramaturg als coach

De vorm van dramaturgie die hier naar voren komt bezit aspecten van coaching. Deze term is al een aantal keren naar voren gekomen en lijkt me bruikbaar om de functie van de dramaturg in persoonlijk geëngageerd iets verder te beschrijven. Een definitie van coaching is deze:

“Coaching is een resultaat gerichte vorm van persoonlijke begeleiding op vrijwillige basis die werkt als een katalysator in de ontwikkeling van het individu of team.”⁷⁵

De functie van de dramaturg komt sterk overeen met die van de coach. De samenwerking vindt plaats op vrijwillige basis. De relatie is die tussen twee autonome figuren, dat wil zeggen dat er geen onderlinge afhankelijkheid is en dat de verantwoordelijkheid ligt bij ieder individu afzonderlijk. Dit geldt zeker voor de relatie tussen dramaturg en regisseur. De dramaturg handelt, bevraagt en reflecteert, en uiteindelijk is de keuze aan de maker.

De samenwerking wordt aangegaan om resultaten te bereiken. In het geval van de dramaturg en de regisseur is het doel om het proces en daardoor ook de voorstelling positief te beïnvloeden. Er is dus nog geen vooropgezet plan van hoe de voorstelling er precies uit moet komen te zien. Coaching is gericht op een doel *via het proces*. Het gaat er om *hoe* er gewerkt kan worden, zodat de kans zo groot mogelijk wordt dat de beoogde voorstelling tot stand komt. Coaching gaat namelijk niet alleen om een specifiek eindresultaat maar vooral om de manier waarop je resultaat bereikt, het gaat altijd over het *hoe* en niet het *wat*. Een oordeel over wat goed of fout is, is dan ook niet aan de orde. Dit is tevens essentieel voor de dramaturg, die zijn/haar persoonlijke oordelen niet kan gebruiken in het kijken naar materiaal. Het gaat immers niet om het persoonlijk engagement van de dramaturg.

De coachende dramaturg is op zoek naar dat wat het proces nodig heeft. De coachende dramaturg zet zijn/haar kennis, inzicht, creativiteit en intuïtie ter beschikking van het proces. Inzicht in creatieve – en sociale processen is onontbeerlijk. De relatie tussen de coachende dramaturg en de regisseur wordt gekenmerkt door een vrijwillige persoonlijke samenwerking en tegelijkertijd een afstand tot het proces waarin de regisseur en de spelers zich bevinden teneinde dit proces te bevorderen. Die afstand hoeft niet perse letterlijk te worden genomen. Ook in het proces kan een dramaturg afstand nemen door een positie van neutraliteit in te nemen.

Het nemen van afstand door de dramaturg is niet in elke fase gelijk. Er zou heel goed een ontwikkeling kunnen plaatsvinden. Waarin de dramaturg in persoonlijk

geëngageerd theater in het begin vooral de coach is die ondersteuning biedt aan de maker en bezig is met het proces te voeren, naar steeds meer een reflecterende houding ten opzichte van het materiaal. De afstand is dan ook vooral belangrijk in de latere fases van het proces. In die fases is de dramaturg kritisch en stelt vragen aan de maker. De dramaturg werkt in de latere fases vooral in dienst van de voorstelling en in de eerdere fases vooral in dienst van de maker en het proces.

De voorlopige conclusie is dan ook dat de dramaturg in persoonlijk geëngageerd theater wel degelijk een andere positie en taken heeft dan de gemiddelde dramaturg. Natuurlijk is dit lastig te bepalen, aangezien elke dramaturg en elk proces anders is. Maar vooralsnog, lijkt het aspect van coaching belangrijker voor de dramaturg in persoonlijk geëngageerd theater. Daar hoort dan direct bij dat het nemen van afstand, wat typerend is voor dramaturgie, in de eerste fases van het proces niet noodzakelijk is. In tegendeel de dramaturg biedt daar ondersteuning aan de maker en het proces.

Notenapparaat

Inleiding

¹ Römer, Thijs (2006) *Kom op, knaapjes en jonge deernen*. Theatermaker Jaargang 10. Nr. 20, Blz. 20 - 22

² Hogendijk, Simone (2005/2006) *Revolteren in fragmenten*. Theatermaker Jaargang 9 (2005) Nr. 9/10 blz. 54-55

³ Taylor, Charles (1991) *De malaise van de moderniteit*. Kampen: Kok Agora & Kapellen: Pelckmans

Hoofdstuk 1 Engagement

⁴ Schumacher, Rezy (2005) *Bericht uit het veld. Een gedachte over de vraag waarom er weer theater over politiek wordt gemaakt*. Theaterschrift Lucifer. Jaargang 1, nr. 0 blz. 38 - 41

⁵ Bots, Pieter (2005) *Een lijk op het toneel*. Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid. Jaargang 17, najaar 2005 blz. 14 - 20

⁶ Bots, Pieter (2005) *Toneel sluit te weinig aan op de actualiteit*. Theatermaker jaargang 9 nr. 6 blz. 11 - 13

⁷ Knebel, X. (eindred.) (2004) *Invloedrijk theater; over hedendaags engagement en jonge theatermakers*. Amsterdam: Het Theaterfestival/Theaterinstituut Nederland. Blz. 8

⁸ Vroedt, Eric (2005) *Theaterpolemie*. Amsterdam: Theaterinstituut Nederland

<http://www.tin.nl/briefwisseling/briefx.html>

⁹ idem

¹⁰ Knebel, X. (eindred.) (2004) *Invloedrijk theater; over hedendaags engagement en jonge theatermakers*. Amsterdam: Het Theaterfestival/Theaterinstituut Nederland. Blz. 89

¹¹ Knebel, X. (eindred.) (2004) *Invloedrijk theater; over hedendaags engagement en jonge theatermakers*. Amsterdam: Het Theaterfestival/Theaterinstituut Nederland. Blz. 17

¹² Knebel, X. (eindred.) (2004) *Invloedrijk theater; over hedendaags engagement en jonge theatermakers*. Amsterdam: Het Theaterfestival/Theaterinstituut Nederland. Blz. 22

¹³ Knebel, X. (eindred.) (2004) *Invloedrijk theater; over hedendaags engagement en jonge theatermakers*. Amsterdam: Het Theaterfestival/Theaterinstituut Nederland. Blz. 89

¹⁴ Sonnen, Arthur & Vuyk, Kees (red.) (2005) *Een publieke zaak. Theater en openbaarheid*. Amsterdam: Theaterinstituut Nederland en het Theaterfestival. Blz. 12

Hoofdstuk 2 Onderscheid in engagement

¹⁵ Bots, Pieter (2005) *Een lijk op het toneel*. Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid. Jaargang 17, najaar 2005 blz. 14 - 20

¹⁶ Croiset, Hans (2005) *Door de ogen van Hans Croiset. Vijftig jaar engagement in het Nederlands theater*. Theatermaker. Jaargang 9, nr. 7 blz. 24 - 28

¹⁷ Wikipedia: <http://nl.wikipedia.org/wiki/Maatschappij>

¹⁸ Beelo, L. A. (Eindred.) *Encyclopedie voor zelfstudie*. Den Haag/Antwerpen: Universiteit voor zelfstudie

¹⁹ Mensert, Joanne (2006) *Theater en Actualiteit. Een onderzoek naar de rol van verschillende niveaus van actualiteit op het maakproces van een actuele theatervoorstelling*. Utrecht: Universiteit Utrecht. Master Theaterdramaturgie

²⁰ Schaaf, Saskia van der (2005) *Heel veel over de liefde. Een onderzoek naar het maakproces van Iets over de liefde*. Utrecht: Universiteit Utrecht. Master Theaterdramaturgie

²¹ Uit een interview met dramaturge Inés Sauer, gehouden door Joanne Mensert en Saskia van der Schaaf.

²² Twaalfhoven, Anita (2005) *Onder professoren. Leerstoel kunst en maatschappij*. Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid. Jaargang 17, najaar 2005 blz. 62 - 64

²³ Jans, Erwin (2003) *Theater: her-theatraliseren of de-theatraliseren?* Etcetera Vol. 21 nr. 89 p. 18-20

²⁴ Fischer-Lichte, Erika (1993) *Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies*. Theatre Research International Vol. 20 No.2 p 85-89

²⁵ Fischer-Lichte, Erika (1993) *From Theatre to Theatricality – How to construct Reality*. Theatre Research International Vol. 20 No. 2 p 97-105

²⁶ idem

Hoofdstuk 3 Zelfverwerkelijking en Zelfontplooiing

²⁷ Heuts, Leon (2004) *Druk bezig met ledig geklets*. Filosofie magazine. Jaargang 2004, Nr. 6
<http://www.filosofiemagazine.nl/artikelDetail.lasso?ID=2496&-session=NTses:5F2B58AF9AFE2F6FD63E9C2AC72EE0D9>

²⁸ Taylor, Charles (1991) *De malaise van de moderniteit*. Kampen: Kok Agora & Kapellen: Pelckmans

²⁹ Vuyk, Kees (2005) *Toneel en openbaarheid*. In: Een publieke zaak Theater en openbaarheid. Amsterdam: Theater Instituut Nederland & Het Theaterfestival

³⁰ Taylor, Charles (1991) *De malaise van de moderniteit*. Kampen: Kok Agora & Kapellen: Pelckmans Blz. 18

³¹ idem Blz. 40

³² idem Blz. 50

³³ idem Blz. 68

³⁴ idem Blz. 68

³⁵ Sigrid Merx (2003) *Syllabus Verbeeldingsprincipes 1*. Utrecht: Universiteit Utrecht

³⁶ Vuyk, Kees (2005) *Toneel en openbaarheid*. In: Een publieke zaak Theater en openbaarheid. Amsterdam: Theater Instituut Nederland & Het Theaterfestival

Hoofdstuk 4 Filosofie en Spiritualiteit

³⁷ Berg, Lotte van den (2005/2006) *'Luister naar mij en alles zal goed zijn'* Theatermaker Jaargang 9 Nr.

³⁸ Broek, van den C. (2004) *'In de boemeltrein met generatie Y'*. State of the Art Amsterdam: Holland Festival & Theater Instituut Nederland

³⁹ Antenne Dossier Spiritualiteit Jaargang 21 Nr. 3 <http://www.uvv.be/uvv5/pub/cante/spirit/vdr.html>

⁴⁰ idem

⁴¹ Dethier, Hubert (2003) *Filosofische religiositeit. Enkele gestalten en tendensen*. Antenne jaargang 21 Nr. 3 <http://www.uvv.be/uvv5/pub/cante/spirit/pdf/1Dethier.pdf>

⁴² idem

⁴³ idem

Hoofdstuk 5 Persoonlijk engagement

⁴⁴ Vuyk, Kees (2005) *Toneel en openbaarheid*. In: Een publieke zaak Theater en openbaarheid. Amsterdam: Theater Instituut Nederland & Het Theaterfestival

⁴⁵ Berg, Lotte van den (2005/2006) *'Luister naar mij en alles zal goed zijn'* Theatermaker Jaargang 9 Nr. 9/10 blz. 56 - 57

⁴⁶ Toebosch, Moniek ((2005/2006) *'De culturele elite is onverdraagzaam'* Theatermaker Jaargang 9 Nr. 9/10 blz. 55 - 56

⁴⁷ Hogendijk, Simone (2005/2006) *Revolteren in fragmenten*. Theatermaker Jaargang 9 (2005) Nr. 9/10 blz. 54-55

⁴⁸ Broek, van den C. (2004) *'In de boemeltrein met generatie Y'*. State of the Art Amsterdam: Holland Festival & Theater Instituut Nederland

⁴⁹ Meulman, Jeffrey (2004) *De nieuwe Europese avant-garde*. Jeffrey Meulman's Blog: <http://blogger.xs4all.nl/jmeulman/articles/12329.aspx>

⁵⁰ <http://www.kunstbus.nl/verklaringen/alicia+framis.html>

⁵¹ Keulemans, Chris (2005) *Het dogma van de autonomie*. Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid. Jaargang 17, najaar 2005 blz. 47 - 48

⁵² Buijs, Marian (1995) *De Graef laat zien dat het zo erg nog niet is*. Amsterdam: Volkskrant, 1995

Hoofdstuk 6 Kenmerken van persoonlijk engagement

⁵³ *Wereldverbeteraars* (1998) VPRO's laat op de avond: <http://www.vpro.nl/data/laat/074-map/074.shtml>

⁵⁴ Buijs, Marian (1995) *De Graef laat zien dat het zo erg nog niet is*. Amsterdam: Volkskrant, 1995

Hoofdstuk 7 Peter de Graef

⁵⁵ Schaaf, Saskia van der (2005) *Heel veel over de Liefde. Een onderzoek naar het maakproces van Iets over de Liefde*. Utrecht: Universiteit Utrecht. Master Theaterdramaturgie

⁵⁶ Buijs, Marian (1995) *De Graef laat zien dat het zo erg nog niet is*. Amsterdam: Volkskrant

⁵⁷ Hildebrand, W. en Wildschut, L. Syllabus (2003) *Theorie en Analyse van Theater en Dans*. Utrecht: Universiteit Utrecht

⁵⁸ Buijs, Marian (1995) *De Graef laat zien dat het zo erg nog niet is*. Amsterdam: Volkskrant

⁵⁹ Oranje, Hans (2005) *Liefdesspel klapt om in keelsnoerende tragedie*. Amsterdam: Trouw

⁶⁰ Jong, Annet (2005) *Prachtig toneelstuk Theater Malpertuis. De liefde volgens Peter de Graef*. Amsterdam: Telegraaf

⁶¹ Freriks, Kester (2005) *Peter de Graef filosofeert over de liefde*. Rotterdam: NRC Handelsblad

Proces Iets over de Liefde

⁶² Schaaf, Saskia van der (2005) *Heel veel over de Liefde. Een onderzoek naar het maakproces van Iets over de Liefde*. Utrecht: Universiteit Utrecht. Master Theaterdramaturgie

De rol van de dramaturg in het proces van Iets over de Liefde

⁶³ Schaaf, Saskia van der (2005) *Heel veel over de Liefde. Een onderzoek naar het maakproces van Iets over de Liefde*. Utrecht: Universiteit Utrecht. Master Theaterdramaturgie

Hoofdstuk 8 Laura van Dolron

⁶⁴ Hillaert, W., (2005) 'Theater uit zichzelf. De anti-autoritaire praktijk van Laura van Dolron'. Etcetera jaargang 23, nr. 95 blz. 24-26.

⁶⁵ Mensert, Joanne & Schaaf, Saskia van der (2006) *Denk jij dat je de wereld kan veranderen? Over het persoonlijke – en maatschappelijke engagement in het werk van Laura van Dolron*. Utrecht: Universiteit Utrecht Master Theaterdramaturgie

⁶⁶ Hermans, Brecht (2006) *Laura van Dolron Over morgen*. <http://www.goddeau.com/content/view/2246>

⁶⁷ Hillaert, W.,(2005) 'Theater uit zichzelf. De anti-autoritaire praktijk van Laura van Dolron'. Etcetera jaargang 23, nr. 95 blz. 24-26

⁶⁸ Hermans, Brecht (2006) *Laura van Dolron Over morgen*. <http://www.goddeau.com/content/view/2246>

⁶⁹ idem

Proces Over morgen

⁷⁰ <http://www.theatergasthuis.nl/default.asp?path=y42rnmev>

⁷¹ Mensert, Joanne & Schaaf, Saskia van der (2006) *Denk jij dat je de wereld kan veranderen? Over het persoonlijke – en maatschappelijke engagement in het werk van Laura van Dolron*. Utrecht: Universiteit

De rol van de dramaturg in het proces van Over morgen

⁷² Mensert, Joanne & Schaaf, Saskia van der (2006) *Denk jij dat je de wereld kan veranderen? Over het persoonlijke – en maatschappelijke engagement in het werk van Laura van Dolron*. Utrecht: Universiteit

⁷³ Kerkhoven, Marianne (1999) *De dramaturg als roerganger. Een rugzak vol materiaal*. Etcetera.

Jaargang 17, nr. 67 blz. 26 - 31

Hoofdstuk 9 De dramaturg en persoonlijk geëngageerd theater

⁷⁴ Vessem, Eva van, (2005) Reflectieverslag seminar: *Dramaturgische actualiteiten met Noël Fischer*. Ma Theaterdramaturgie Universiteit Utrecht

⁷⁵ <http://www.pressentie.nl/m-definitie-j.html>

Bibliografie

Literatuur

Berg, Lotte van den (2005/2006) *'Luister naar mij en alles zal goed zijn'* Theatermaker Jaargang 9 Nr. 9/10 blz. 56 - 57

Berg, Lotte van den (2006) *"Wij komen vanzelf in de grote zaal"* Theatermaker Jaargang 10. Nr. 20, Blz. 12 - 14

Bots, Pieter (2005) *Een lijk op het toneel*. Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid. Jaargang 17, najaar 2005 blz. 14 - 20

Bots, Pieter (2005) *Toneel sluit te weinig aan op de actualiteit*. Theatermaker jaargang 9 nr. 6 blz. 11 – 13

Broek, van den C. (2004) *'In de boemeltrein met generatie Y'*. State of the Art Amsterdam: Holland Festival & Theater Instituut Nederland

Christophe, Nirav en Dieho, Bart (2005) *Syllabus Theorie van de Theatrale en Mediale Maakprocessen*. Utrecht: Universiteit Utrecht

Croiset, Hans (2005) *Door de ogen van Hans Croiset. Vijftig jaar engagement in het Nederlands theater*. Theatermaker. Jaargang 9, nr. 7 blz. 24 – 28

Csikszentmihalyi, M. (1999) *Creativiteit. Over Flow, schepping en Ontdekking*. Amsterdam: Boom

Dethier, Hubert (2003) *Filosofische religiositeit. Enkele gestalten en tendensen*. Antenne jaargang 21 Nr. 3 <http://www.uvv.be/uvv5/pub/cante/spirit/pdf/1Dethier.pdf>

Fischer-Lichte, Erika (1993) *Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies*. Theatre Research International Vol. 20 No.2 p 85-89

Fischer-Lichte, Erika (1993) *From Theatre to Theatricality – How to construct Reality*. Theatre Research International Vol. 20 No. 2 p 97-105

Heuts, Leon (2004) *Druk bezig met ledig geklets*. Filosofie magazine. Jaargang 2004, Nr. 6. <http://www.filosofiemagazine.nl/artikelDetail.lasso?ID=2496&-session=NTses:5F2B58AF9AFE2F6FD63E9C2AC72EE0D9>

Hildebrand, W. en Wildschut, L. Syllabus (2003) *Theorie en Analyse van Theater en Dans*. Utrecht: Universiteit Utrecht

Hogendijk, Simone (2005/2006) *Revolteren in fragmenten*. Theatermaker Jaargang 9 (2005) Nr. 9/10 blz. 54-55

Jans, Erwin (2003) Theater: *her-theatraliseren of de-theatraliseren?* Etcetera Vol. 21 nr. 89 p. 18-20

Keulemans, Chris (2005) *Het dogma van de autonomie*. Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid. Jaargang 17, najaar 2005 blz. 47 - 48

Knebel, X. (eindred.) (2004) *Invloedrijk theater; over hedendaags engagement en jonge theatermakers*. Amsterdam: Het Theaterfestival/Theaterinstituut Nederland.

Krans, Anja. (2005) *Vertraagd Effect. Hedendaags theater in 1 inleiding en 18 interviews*. Amsterdam: Theaterinstituut

Mensert, Joanne (2006) *Theater en Actualiteit. Een onderzoek naar de rol van verschillende niveaus van actualiteit op het maakproces van een actuele theatervoorstelling*. Utrecht: Universiteit Utrecht. Master Theaterdramaturgie

Merx, Sigrid (2003) *Syllabus Verbeeldingsprincipes 1*. Utrecht: Universiteit Utrecht

Meulman, Jeffrey (2004) *De nieuwe Europese avant-gard*. Jeffrey Meulman's Blog: <http://blogger.xs4all.nl/jmeulman/articles/12329.aspx>

Römer, Thijs (2006) *Kom op, knaapjes en jonge deernen*. Theatermaker Jaargang 10. Nr. 20, Blz. 20 – 22

Schaaf, Saskia van der (2005) *Heel veel over de liefde. Een onderzoek naar het maakproces van iets over de liefde*. Utrecht: Universiteit Utrecht. Master Theaterdramaturgie

Schumacher, Rezy (2005) *Bericht uit het veld. Een gedachte over de vraag waarom er weer theater over politiek wordt gemaakt*. Theaterschrift Lucifer. Jaargang 1, nr. 0 blz. 38 – 41

Sonnen, Arthur & Vuyk, Kees (red.) (2005) *Een publieke zaak. Theater en openbaarheid*. Amsterdam: Theaterinstituut Nederland en het Theaterfestival

Taylor, Charles (1991) *De malaise van de moderniteit*. Kampen: Kok Agora & Kapellen: Pelckmans

Twaalfhoven, Anita (2005) *Onder professoren. Leerstoel kunst en maatschappij*. Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid. Jaargang 17, najaar 2005 blz. 62 – 64

Vroedt, Eric (2005) *Theaterpolemieek*. Amsterdam: Theaterinstituut Nederland:
<http://www.tin.nl/briefwisseling/briefx.html>

Toebosch, Moniek ((2005/2006) '*De culturele elite is onverdraagzaam*' Theatermaker
Jaargang 9 Nr. 9/10 blz. 55 - 56

Vessem, Eva van, (2005) Reflectieverslag seminar: *Dramaturgische actualiteiten met Noël Fischer*. Ma Theaterdramaturgie Universiteit Utrecht

Artikelen over de makers en voorstellingen

Bots, Pieter (2000) *De Graef verveelt zich snel in het theater*. Amsterdam: Het Parool, 2000

Buijs, Marian (1995) *De Graef laat zien dat het zo erg nog niet is*. Amsterdam: Volkskrant, 1995

Evenhuis, Arend (2000) '*Dat stáát er toch al. De tekst ís er toch al!*' Amsterdam: Trouw, 2000

Freriks, Kester (2005) *Peter de Graef filosofeert over de liefde*. Rotterdam: NRC Handelsblad

Graef, Peter de (2005) *Peter de Graef over Iets over de Liefde*. Tijdschrift Theater Malpertuis, 1 maart 2005 [<http://www.kritischemassa.be/recensie.asp?vid=2&rcid=4>]

Hermans, Brecht (2006) *Laura van Dolron Over morgen*.
<http://www.goddeau.com/content/view/2246>

Hillaert, W., *Theater uit zichzelf. De anti-autoritaire praktijk van Laura van Dolron*. Etcetera vol. 95 (2005) blz. 24-26.

Jong, Anneriek de (1998) *God komt binnen – leuk!* Rotterdam: NRC Handelsblad, 1998

Jong, Annet (2005) *Prachtig toneelstuk Theater Malpertuis. De liefde volgens Peter de Graef*. Amsterdam: Telegraaf

Kerkhoven, M. *De dramaturg als roerganger. Een rugzak vol materiaal*. Etcetera vol. 67 (1999) blz. 26-31

Oranje, Hans (2005) *Liefdesspel klappt om in keelsnoerende tragedie*. Amsterdam: Trouw, 2005

Smith, Max (1996) *Peter weet eindelijk hoe hij zich moet verweren*. Utrechts Nieuwsblad, 1996

Schaap, Wijbrand (1997) *De engeltjes van Peter de Graef*. Amsterdam: AD, 1997

Theaterteksten

Dolron, Laura van (2005) *Existential Make-Over. Teksten voor zoekers, zwijgers en wereldverbeteraars*. Amsterdam: Stichting Buitenkunst

Dolron, Laura van (2003) *In the prime of their lives*. Antwerpen: Het zesde huis.

Graef, Peter de (2005) *Iets over de Liefde*. Amsterdam: Theaterinstituut Nederland

Websites

Wereldverbeteraars (1998) VPRO's laat op de avond
<http://www.vpro.nl/data/laat/074-map/074.shtml>

Antenne Dossier Spiritualiteit Jaargang 21 Nr. 3
<http://www.uvv.be/uvv5/pub/cante/spirit/vdr.html>

Gasthuis Amsterdam
<http://www.theatergasthuis.nl/default.asp?path=y42rnmev>